

RITMO

AÑO LV • NUM. 553 • MARZO 1985 • PRECIO 425 PTAS.



IMUSICI

Artistas exclusivos de discos



IBERDISCO 85 una auténtica expomúsica

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



NUESTRA PORTADA:

El famoso grupo de cámara romano *I Musici* acaba de visitar nuestro país, realizando una serie de celebrados recitales. Su concertino, Pina Carmirelli, es entrevistada en la página 7. Comentarios a estos conciertos pueden encontrarse en las secciones de Madrid (página 60), *Don Taddeo in Barcellona* (página 56) y *País Musical* (pág. 65).

ENTREVISTA:

Wolfgang Wagner, director del Festival de Bayreuth y nieto de Richard Wagner habla de los criterios que utiliza para elegir los artistas y escenógrafos, de la crisis de tenores y de la propiedad de Bayreuth, en página 24.



RCA



EMI



TELEFUNKEN

Discos compactos:

Completamos la lista de discos compactos disponibles en España, publicada en el número de RITMO correspondiente a junio de 1984, con esta segunda relación de los distribuidos entre el 15 de abril de 1984 y el 2 de febrero de 1985. Página 45.



Televisión:

La serie «Verdi» y la representación de «Rigoletto» en un polémico montaje, ambos espacios emitidos por Televisión Española, ocupan esta nueva sección de la revista (páginas 22 y 23).

Págs.

Cartas	4
Editorial: Las revistas culturales	5
Entrevista: Pina Carmirelli: Soy feliz haciendo música	7
Ensayo: Lutero, «Fasltaff» espiritual	10
Reportaje: El canto gregoriano en España	18
Televisión: Verdi: Una puesta en escena equilibrada y evocadora	22
Entrevista: Wolfgang Wagner	24
Danza: Alvin Ailey American Dance Theatre	28
Crítica discográfica	31
Discos compactos distribuidos en España	45
Internacional	52
Don Taddeo in Barcellona:	56
Madrid: Los conciertos de la Autónoma	60
País Musical	65
Discos criticados	70
Cursos, becas y concursos	72
Cartelera	73
Noticias	74
Mercado: IBERDISCO 85: La expomúsica del futuro?	78
Músicos del siglo XX: Atiliano Auza	79

«No es para polemizar sino para aclarar una duda». Eso me dice doña Isabel Torón, de Las Palmas. Gracias por haberme aclarado una duda. Ahora voy a aclararle yo a usted una lamentable confusión. Cree usted, mi señora doña Isabel, que la voz hablada y la cantada son la misma cosa, tienen el mismo timbre, la misma resonancia, los mismos armónicos. Permítame decirle, mi apreciada comunicante, que está usted «totalmente errada». No son la misma cosa, sino algo muy distinto y eso no sólo en los cantantes; también, aunque en menor medida, se da en las personas normales el mismo fenómeno. De ahí que nada tiene de extraño que yo haya expresado mis dudas —nunca afirmaciones— acerca de las partes habladas de la grabación de **Manon** que hace Alfredo Kraus. Eso mismo sucede, sin ir más lejos, en la grabación que de la citada ópera hizo Victoria de los Angeles: sus partes habladas nada tienen que ver, tímbricamente, con las cantadas. Y eso sucede con, en mayor o menor escala, todos los cantantes. Por lo demás mi crítica era absolutamente respetuosa, y en muchos aspectos elogiosa para el señor Kraus.

No, la verdadera razón de su carta no era aclararme esa duda. De haber sido así, hubiese usted empleado otro tono. Lo que

sucede es que a usted, como admiradora del señor Kraus, le ha herido, molestado, conturbado y enfadado que la grabación de **Manon** me haya merecido tan sólo la calificación de tres estrellas y haya expresado ciertas reservas a la actuación de su ídolo. De haber sido cinco las estrellas es seguro que usted, mi estimada señora, no hubiese escrito su carta en los términos que lo hace. En cuanto a que dudas como esas «perjudican» a Alfredo Kraus, a estas alturas, con la fama y el prestigio del cantante español ¿puede una simple duda de un modesto crítico «perjudicar» a un tenor que está considerado entre los mejores del mundo? Por favor, un poco de seriedad.

Es frecuente en los fanáticos de los divos de ópera no saber aceptar no ya críticas muy adversas sino tan siquiera reparos hechos con la mejor voluntad y con absoluta honradez, dentro de una línea crítica, exigente pero razonada.

Mi querida amiga, mi respuesta no es para entrar en polémica sino para aclarar un error.—**MARTIN CODAX**

Recibo el núm. 550 de RITMO y veo con sorpresa que, de los seis discos producidos últimamente por nosotros y entregados en mano hace algunos meses, sólo se ha publicado la crítica de uno de ellos.

En los premios que se dan, aparecen, en la sección «Producción Española», en tercer lugar, como «Conjunto de Grabaciones de la serie «Etnos». Yo creo que son seis discos bien diferenciados por lo que, de considerarse, deberían figurar con sus títulos e intérpretes y no como una especie de masa amorfa a la que se otorga de pasada la consabida palmadita. Ya llevamos cinco premios nacionales, en cinco convocatorias a las que hemos concurrido y, sobre todo, cantidades inmensas de palmaditas.

En el artículo sobre Roberto Gerhard, el autor se queja amargamente del olvido español por ese músico y no menciona su sonata para viola y piano que nosotros hemos producido (05-B-XIX), en primera grabación.

En el artículo, sobre Joaquín Turina y al citar su discografía, se omite nuestro disco (02-C-XIII) que recoge por primera vez las tres **Sonatas para violín y piano**.

Esta protesta o lo que sea, es extensible a casi toda la crítica española que, salvo contadas excepciones, se ofende porque le

falta un disco nuestro o no llegue enseguida y luego, ni menciona que existe.

Debo recordar que, salvo de los primeros discos a los cuales RITMO incluso dio algún premio, no han vuelto a escribir y llevamos veinticinco hechos. Ahora que, sorprendentemente, hemos conseguido tener los discos en muchas tiendas con nuestra propia distribución, poca gente se puede enterar de que se han hecho, a través precisamente de una revista especializada.

Cuando lleguemos a hacer publicidad, no sé si se comprenderá hasta qué punto somos optimistas incurables, vamos a tener que recurrir a extractos de las que publican en USA y otros lugares, porque las palmaditas no sirven para eso. Rogaría que se publicase ésta carta, no tanto por vanidad como por dar la razón a mis socios sobre lo abstruso de nuestra labor.—**GABRIEL MORALEJO (Discos ETNOS)**.

Revista de prensa

Los Domingos de ABC

ENTREVISTA CON CARLES SANTOS

Musicalmente, ¿este es un momento interesante?

Es interesante porque no hay modas, lo mismo ocurre en pintura. Hay pintores diversos. En música antes se estaba obsesionado por la Escuela de Viena o la Escuela americana, y en pintura, la figuración y la no figuración. Ahora todo está más mezclado y se desarrolla una cierta identidad porque estas vanguardias eran tan estrictas y radicales que todos los artistas se parecían mucho. Un mejicano era igual a un polaco y un inglés a un chino. Ahora se recuperan las identidades y está bien.

(...) **¿Para qué sirve la música?** Para aproximarse al conocimiento de la realidad, para comunicarse. Por eso no acepto la marginalidad.

¿Considera que el público ha dado suficiente respuesta a la música más audaz de los últimos años?

No, no ha sido suficiente. El espacio que tenían que haber ocupado las músicas de «vanguardia», lo ha ocupado la música popular. Se ha producido un fallo de planteamiento

que no ha ocurrido en la pintura o en otras disciplinas como la danza o el teatro. La música contemporánea se ha ido retrayendo y su espacio ha sido ocupado por grupos de música popular, que es donde va la gente a disfrutar. Hay un error de planteamiento. Hasta ahora no se quería reconocer. El lugar que tenían que ocupar las músicas contemporáneas lo ha ocupado el rock, el pop o los punkies que dan conciertos en Studio 54, por ejemplo. A la música contemporánea le sobra un exceso de teoría y le falta sentido práctico. La música hay que consumirla en vivo. La música es algo que gusta o no, y el público no tiene por qué conocer armonía ni contrapunto. La música popular ha hecho lo contrario. Ha olvidado en exceso la teoría, porque téc-

nicamente es muy primaria, pero a nivel de comunicación es muy positiva. El trabajo de lenguaje que hicieron Chopín, Beethoven o Wagner era tanto o más revolucionario que el que ha hecho esta gente, pero en ningún momento olvidaron que se dirigían a un público amplio, no a una minoría (...).—**VICENC GRACIA**.

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LV • NUM. 553
MARZO 1985

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río.

Director:
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:
Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Redactora Jefe:
Amelia Díe.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:
José Manuel Berea, «Martín Codax», Sabas de Hoces, Andrés Fernández Rubio, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Francisco Javier Lara, Enrique Martínez Miura, Bernardo Núñez, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, María Teresa Rivera de Stahlie y «Tartessos».

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
Victoria-Casares (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Enrique Molina Segura (Badajoz), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Avinoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (Castellón), Juan Miguel Moreno Blanco (Córdoba), Carlos Villanueva (Galicia), Francisco Esnaola (Guipúzcoa), Grupo Gárnata (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), José García Morales (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Pere Estelrich (Palma de Mallorca), Ricardo Hontañón (Santander), José Manuel Delgado (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortes y José Domenech (Valencia), María Isabel Muñoz (Valladolid), José Urquijo Respalda (Vizcaya), Eduardo Fauquie (Zaragoza), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), Nicolas Koch Martín (Bélgica), Leticia Pagano (Brasil), Agustín Blanco Bazan (Gran Bretaña).

Edita:
LIRA EDITORIAL S.A.
Virgen de Aranzazu, 21
Madrid.

Redacción:
Virgen de Aranzazu, 21. (Edificio Falla) 28034 Madrid. Tlfs. (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex 45490 FERI E.

Distribución:
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES.
Ordóñez, 1. 28029 Madrid. Apartado 151036. Tlfs. (91) 215 74 77 215 68 48 - 215 68 49. Télex 45490 FERI E.

Suscripciones: España: Año 4.675 ptas. número suelto: 425 ptas. atrasado: 450 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

Imprime: Pentacrom S.L., Hachero, 4. 28018 Madrid.

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

LAS REVISTAS CULTURALES

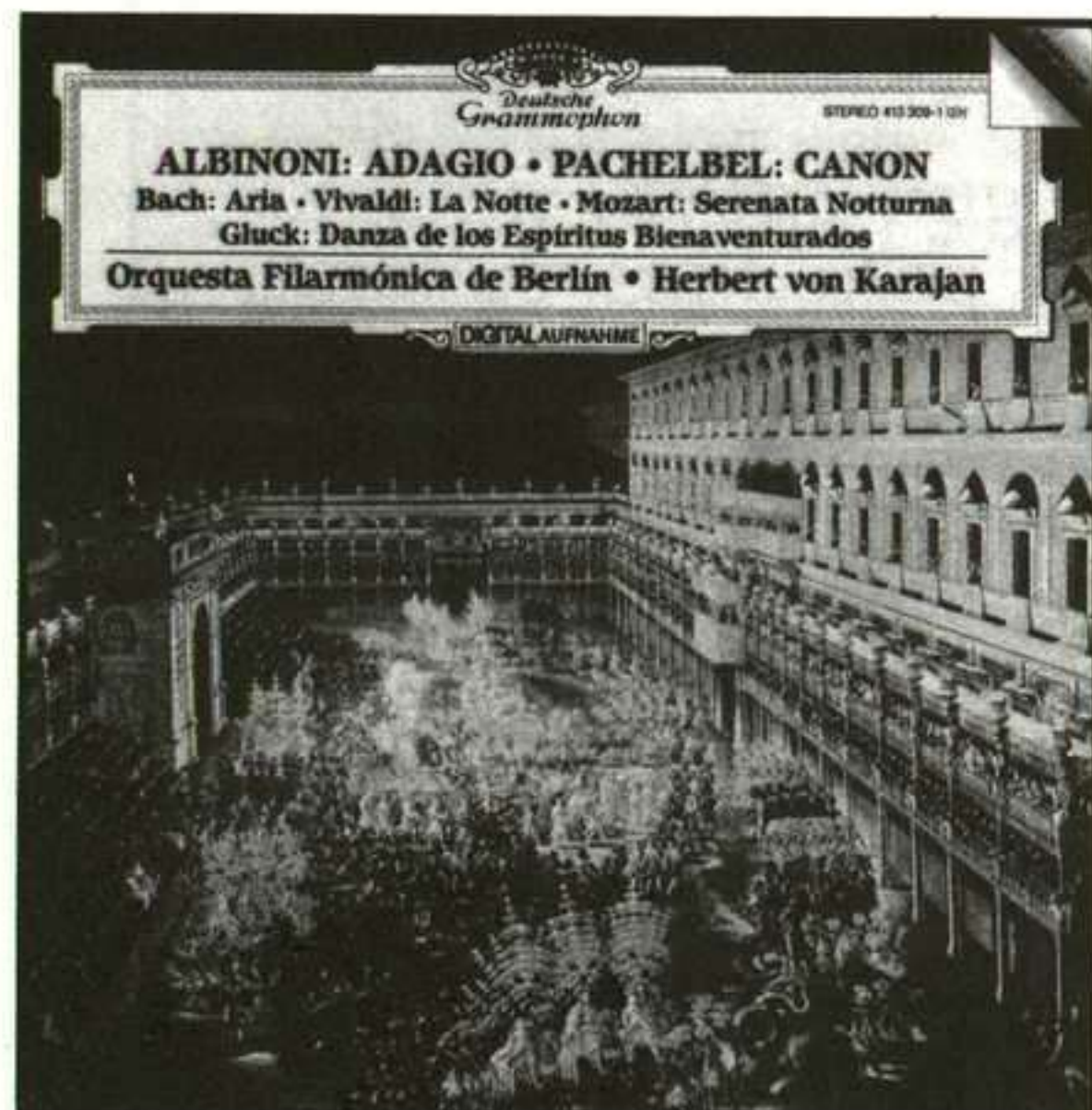
La decisión gubernativa de prestar algún apoyo, siquiera sea esporádico, a las publicaciones periódicas culturales, ha traído ante la opinión pública un tema irremediablemente penoso. La información intelectual y artística se ve desde hace años en situación precaria porque apenas existen en España revistas culturales. La gran mayoría de las que surgieron durante el franquismo, animadas por una consideración del trabajo intelectual y artístico como arma de oposición política, han desaparecido en cuanto esa funcionalidad social se ha hecho aparentemente innecesaria. De hecho, entre el aluvión incontenible e inabarcable de publicaciones que se amontonan en los kioscos —pornográficas, electrónicas, historietas y de cotilleo principalmente— las culturales representan un porcentaje insignificante (y más aún si lo que se tiene en cuenta son las tiradas).

Parece lógico que haya un apoyo ministerial a los medios de información general, ya que son considerados como un servicio público (aunque en algunos casos habría que preguntarse si se trata verdaderamente de un servicio o de un folletín anonadador). Pero la parcela cultural y artística es una parte importante de la actividad humana, y como tal requiere igualmente una cobertura informativa constante y profundizada. Esa cobertura la realizan las revistas culturales, generalmente con gran esfuerzo. Sería justo que la Administración tuviese en cuenta esta labor y, de alguna manera, la equiparase a la de los medios de información general. Pues éstos, por supuesto, no pueden abarcar todos los campos informativos posibles, y, además —salvo alguna excepción que sin duda existe— aplican a tal información, inadecuadamente, los mismos criterios sensacionalistas que a los demás hechos noticiables.

Todo ello es exactamente aplicable a las revistas de música. En el congreso recientemente celebrado en Reggio Emilia, al que asistió RITMO y del que daremos cuenta próximamente, los representantes de las revistas europeas de música expusieron sus muy diversas problemáticas, pero sobre un acuerdo básico que puso de relieve un hecho evidente: las revistas de música cubren un ancho campo que no sólo es el estrictamente informativo, sino de orientación artística y sociológica, de comunicación nacional e internacional y de creación e investigación. El reconocimiento de este importante servicio positivo, cuando se reconocen otros mucho más discutibles aunque sean más masivos, es un paso que nos parece imprescindible.



ULTIMAS NOVEDADES



ALBINONI: Adagio
PACHELBEL: Canon
BACH: Aria (Suite No. 3)
VIVALDI: La Noche
MOZART: Serenata K 239
GLUCK: Danza de los Espíritus

O.F. de Berlín
H. VON KARAJAN

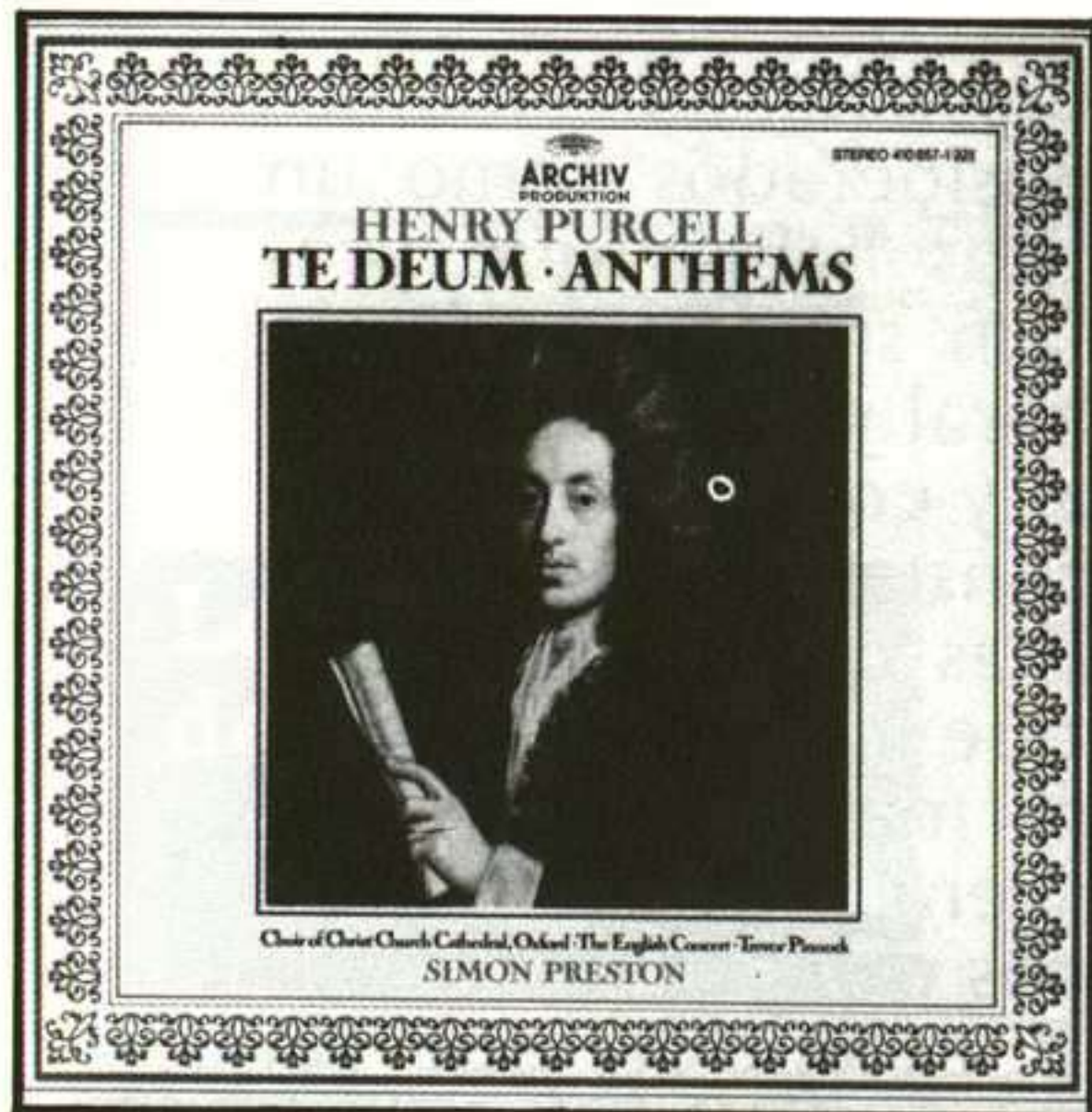
DIGITAL
D.G. 413309-1.8

RICHARD STRAUSS
Así hablaba
Zaratustra
Don Juan

Orquesta
Filarmónica
de Berlín

**HERBERT
VON KARAJAN**

DIGITAL
D.G. 410959-1.6



HENRY PURCELL
Te Deum y Jubilate
2 Antifonas

Coro de La Catedral
Iglesia de Cristo, Oxford
The English Concert
SIMON PRESTON

Archiv 410657-1.1

BRAHMS
La Bella
Magelone

**DIETRICH
FISCHER-DIESKAU**

**DANIEL
BARENBOIM**

DIGITAL
D.G. 410644-1.7



BEETHOVEN
Conciertos
para piano
Nos. 2* y 4

MAURIZIO POLLINI
Orquesta
Filarmónica
de Viena
EUGEN JOCHUM*
KARL BÖHM

DIGITAL*
D.G. 413445-1.9

PUCCINI
Turandot
(selección)

**Ricciarelli
Domingo
Hendricks
Raimondi**
Coro Opera Viena
O.F. de Viena
H. VON KARAJAN

DIGITAL
D.G. 410645-1.6



PINA CARMIRELLI

«Soy feliz haciendo música»

Al frente de la formidable orquesta de cámara romana I Musici, ha venido nuevamente a España su concertino Pina Carmirelli, una violinista entrañable, que ha sabido comunicar nuevos ímpetus a este legendario conjunto.

Por Luis Carlos Gago,
Ángel Carrascosa
y Pedro González Mira



Para quedar con ella, todo fueron facilidades por parte de esta mujer dulce y amabilísima, nacida en 1914. A los setenta años es francamente raro que un violinista esté en activo. Y de estarlo, su forma aparece muy mermada. Sin embargo, Pina Carmirelli, sobre todo cuando toca, parece mucho más joven y muestra un ímpetu y un entusiasmo realmente juveniles.

La entrevista hubo que hacerla finalmente un poco aprisa, dado que la hora del ensayo cambió en el último momento y éste debía tener lugar poco antes del concierto.

LUIS C. GAGO.—Aquí en España,

usted es sobre todo conocida a partir de su colaboración con I Musici. Nos gustaría conocer su trayectoria profesional antes de incorporarse a I Musici. **PINA CARMIRELLI.**—Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, vine a España con un trío del que formaba parte, el Trío Italiano, del que mi esposo —Arturo Benucci— era el violoncelista, y la pianista, Lia de Barberis. Esto era en 1948. El mismo año vine de nuevo a España con el Quinteto Instrumentale Italiano: un Quinteto que estaba formado por flauta (Alido Tassinari), violín (yo misma), viola (Renzo Sabbatini), violoncelo (mi marido) y arpa (Alberto

Soriani). Esta formación era muy infrecuente, pero por entonces era bastante famoso en España otro quinteto de composición inhabitual, el Quinteto Instrumental de París. Como uno de los componentes de este último, que debía venir a España, cayó enfermo, nuestro empresario, el señor Figueredo, nos llamó para sustituir al Quinteto de París. Tuvimos un éxito extraordinario, debido sobre todo a que estrenamos el **Quinteto** de Boccherini que incluye el **Fandango** que después ha llegado a ser tan célebre, pero que entonces era desconocido. Después de esta gira, realizamos otras.

L.C.G.—Tengo entendido que tocó usted aquí el Concierto de Brahms...

P.C.—Sí, el Doble de Brahms, con Gaspar Cassadó.

ANGEL CARRASCOSA.—¡Ah, nada menos! Pero ¿y el Concierto para violín en Re?

P.C.—No recuerdo si lo he tocado aquí...

L.C.G.—Entonces, ¿usted ha tenido anteriormente una carrera regular como solista?

P.C.—Sí, sí.

L.C.G.—¿Y por dónde ha actuado?

P.C.—Por todo el mundo, sí. Figúrese, en tanto tiempo...

L.C.G.—¿Cómo se produjo su entrada en I Musici?

P.C.—Hace diez años aproximadamente, Salvatore Accardo, que formaba parte entonces de I Musici, no podía —por falta de tiempo— intervenir en todas las actuaciones del grupo, y entonces me llamaron a mí para sustituirle.

A.C.—¿Tocaba usted mucha música barroca antes de su incorporación?

P.C.—No, barroca no. Sólo clásica y romántica, como solista y como camerista, pero no música barroca.

A.C.—¿Y cómo se ha producido en usted de pronto una identificación tan estrecha con la música barroca italiana?

P.C.—El Conjunto estaba ya formado y su estilo era sólido... yo he hecho más que sumarme a ellos.

L.C.G.—Pero eso no explica su dominio estilístico, que todo el mundo reconoce y alaba.

P.C.—No, nada de eso; no tiene nada de extraordinario.

A.C.—Sí, porque es muy distinto tocar música barroca que clásica o romántica.

P.C.—Sí, es cierto, es muy distinto: el sonido, el fraseo, la colocación del arco sobre las cuerdas..., pero el cambio a esta música no tiene nada de especial.

PEDRO GONZALEZ MIRA.—Sin embargo, nosotros creemos advertir en I Musici un cierto cambio de orientación desde su llegada. Ahora I Musici toca de diferente manera.

P.C.—¿Sí...?

P.G.M.—Sí, nos parece que —no sé si estará usted de acuerdo— I Musici tiene ahora un sentido de la música más juvenil, más colorista, más brioso.

P.C.—Es posible, pero no es mérito mío. Siempre hay una evolución en el modo de tocar y de ver la música. Si yo escucho ahora los discos de I Musici de años atrás, compruebo que no tocamos exactamente del mismo modo. Esto es perfectamente normal.

A.C.—¿Y no cree usted que esto se debe fundamentalmente a la influencia sobre el grupo de los sucesivos primeros violines: Félix Ayo, Roberto Michellucci, Salvatore Accardo y Pina Carmirelli?

P.C.—Sí..., puede ser, es posible que sea importante, pero, la verdad, no estoy segura de ello. Lo cierto es que yo me integro bien con ellos, y ellos se integran bien conmigo. Tenemos una comunión de ideas. Cuando estudiamos y ensayamos nuevas partituras, siempre existe una discusión entre todos, pero siempre nos ponemos de acuerdo sin problemas.

P.G.—¿Es, entonces, el de I Musici verdaderamente un trabajo de equipo?

P.C.—Sí, así es.



FOTOS: CARMEN DE JESUS PASCUAL

El ensayo de I Musici, antes del segundo concierto en el Teatro Real.

«El sonido de un instrumento de cuerda es algo personal, y la posición del arco no es determinante para él»

A.C.—Usted, aparte de su trabajo como solista tanto tiempo, tengo entendido que también se ha dedicado a la enseñanza.

P.C.—Sí, así es, llevo ¡cuarenta años! enseñando en la Academia de Santa

Cecilia, de Roma. Se nota lo de tantos años ¿verdad?

A.C.—Lo podría disimular perfectamente.

P.C.—No, se me ven muy bien los años.

P.G.M.—Pensamos que no, sobre todo escuchándola tocar.

A.C.—¿Es cierto que alguno de los miembros actuales de I Musici ha sido discípulo suyo?

P.C.—Sí, Armando Apostoli ha sido alumno mío.

L.C.G.—Usted es una estudiosa de la música de Boccherini ¿no es así?

P.C.—Sí, así es. Después de aquel concierto en España en el que estrenamos ese Quinteto de Boccherini, yo tenía un gran interés en buscar más música de este compositor, que estaba entonces



casi completamente olvidado y muy poco considerado.

A.C.—Muy injustamente, me parece.

P.C.—Por supuesto. Busqué en bibliotecas y otros lugares. Así, un día, encontré en un anticuario de París ¡todos los volúmenes de las primeras ediciones en los **Quintetos** y los **Cuartetos** de Boccherini! Y los compramos por muy poco dinero, con la ayuda de la Embajada Italiana. Esto constituye mi tesoro, como se pueden imaginar.

L.C.G.—¿Continúan en I Musici miembros de la época de fundación de 1952?

P.C.—Sí: María Teresa Garatti —la clavecinista—, el violinista Walter Gallozzi y el violista Luciano Vicari. Lucio Buccarella, el contrabajista, está casi desde el principio.

L.C.G.—Se pueden observar en I Musici diferentes técnicas, por ejemplo, en la forma de coger el arco, pero, curiosamente, el sonido global es completamente homogéneo y unitario. Pasquale Pelegrino lo coge en una posición casi horizontal, y sin embargo, Arnaldo Apostoli adoptan una posición más vertical y con todos los dedos mucho más juntos.

P.C.—El sonido de un instrumento de cuerda es algo muy personal, y no creo que la posición del arco sea determinante para él. Por ejemplo, Anna Maria Cotogni y yo hemos estudiado con los mismos profesores y, sin embargo, tenemos técnicas de arco bastante distintas, mucho más diferentes que nuestros sonidos. Aunque las sonoridades individuales de los componentes de I Musici son a veces notablemente diferentes, se funden bien en el conjunto.

L.C.G.—Qué diferencias considera usted que hay entre las orquestas de cámara italianas —I Virtuosi di Roma, I Solisti Veneti, I Musici— y las europeas —English Chamber Orchestra, Academy of St. Martin, etc—?

P.C.—Principalmente, de repertorio. En parte, porque las de otros países tienen también instrumentos de viento, y pueden por ello tocar muchas más obras. Nosotros, en cambio, sólo podemos tocar música para cuerdas y continuo.

«¿Quién puede saber a ciencia cierta cuál es la forma más auténtica de tocar la música barroca?»

A.C.—¿Nunca han tocado con oboes, flautas, etc.?

P.C.—Sí, con Heinz Holliger, Severino Gazzelloni.

A.C.—Pero estos músicos siempre como solistas ¿o acaso también, por ejemplo, en una sinfonía de Mozart o algo así?

P.C.—No, sólo en conciertos para solista y cuerdas.

P.G.M.—Ustedes tocan principalmente barroco italiano, pero también alemán. ¿Es distinto el criterio interpretativo en un caso y en otro?

¿Cómo ve usted las diferencias?

P.C.—Las diferencias están en la propia música. Por ejemplo, el Sonido para Bach o para Vivaldi debe ser diverso. El peso de la sonoridad bachiana es mayor, conviene así a sus construcciones. Pero dentro de los italianos, Vivaldi debe ser mucho más vivaz que Corelli, que ha de ser más pesado en los «tempi» y en las sonoridades.

A.C.—¿Y Haendel?

P.C.—Más próximo a Bach. Pero Haendel se acerca con frecuencia mucho más que Bach al estilo italiano.

P.G.M.—Están ahora muy de moda las interpretaciones «arqueológicas» u «originales» del barroco.

P.C.—Sí, con instrumentos llamados «originales» o «de la época».

P.G.M.—¿Qué opina usted de ellas?

P.C.—No tengo una opinión muy clara, porque nunca las he escuchado en con-

cierto, sino sólo en discos. Mis compañeros conocen mucho mejor que yo esta cuestión, este nuevo estilo. No puedo, por ello, pronunciarme sobre él.

P.G.M.—Usted conoce la polémica suscitada sobre este asunto entre los amantes de la música barroca. E I Musici es uno de los protagonistas principales de estas discusiones.

P.C.—Sí, claro, me lo imagino. I Musici ha considerado esta nueva manera de tocar, pero ya que se halla en una posición tan sólida y afianzada, no quiere cambiar este aspecto. Nosotros tocamos —con la lógica evolución— sustancialmente como siempre hemos tocado, y esos otros grupos tocan de ese otro modo, como ellos creen conveniente. Así, hay para diversas preferencias. Porque ¿quién puede saber a ciencia cierta cuál es la forma más auténtica? ¿Acaso hay una sola forma auténtica? Nuestros instrumentos, por supuesto, son antiguos, son de la época de la música que más tocamos: yo toco un Stradivarius, el primer violoncelo, un Guadagnini; tenemos Amati, Guarneri...

P.G.M.—Y, más que de la antigüedad del instrumento, se trata de la diferencia de criterios interpretativos y de la técnica del arco.

P.C.—Sí, la técnica del arco, porque al ser más corto, hay que hacer mayor número de arcadas y articular de modo diferente...

P.G.M.—A nosotros tres, en concreto, nos parece que la manera de hacer música de I Musici se aproxima más a la tradición del canto italiano.

P.C.—Sí, sí, sin duda.

L.C.G.—Ayer tocaron, entre otras propinas, una pieza preciosa de Frank Martin. ¿Qué repertorio del siglo XX tienen ustedes?

P.C.—No mucho, ciertamente. Y en concreto Frank Martin es uno de los compositores de este siglo que más interpretamos. No se ha compuesto en los últimos tiempos mucha música que podamos tocar una pequeña orquesta de cuerda: el **Adagio** de Samuel Barber —que vamos a grabar—, el **Divertimento** de Béla Bartók, la **Sinfonía Simple** de Britten, o una pieza que Nino Rota ha escrito para nosotros.

A.C.—Usted se conserva magníficamente para su edad ¿Cuál es el secreto? (En ese momento, pasaba por allí cerca el contrabajista Buccarella, que dijo, entre el regocijo de todos: «El secreto e il segreto», «El secreto es el secreto»).

P.C.—No hay secreto. Gracias por su gentileza. El secreto puede estar en seguir y seguir haciendo música, y ser feliz haciéndola. Yo lo soy mucho...

A.C.—Se le nota.

P.C.—Confío en que así sea. Si tuviera que dejar de hacer música, para mí sería como morir.

P.G.M.—Para terminar ¿qué proyectos de grabaciones tienen? ¿Van a grabar de nuevo los Concerti Grossi de Corelli?

P.C.—Lo espero, lo espero.

A.C.—¿Y La Cetra y los restantes conciertos de Il Cimento, etc.?

P.C.—Miren: ahora, con el nuevo sistema de laser, los discos compactos, la Philips quiere que volvamos a grabar estas grandes colecciones del barroco italiano. Confío en que así sea.

La Reforma en la música

Fanático del superlativo, Martín Lutero, treinta y cuatro años, se encontró recorriendo las miserables calles de la ciudad de Wittenberg (dos mil habitantes), con un cartelillo impreso bajo el brazo, hasta llegar a la puerta de la capilla del castillo. Allí clavó sus noventa y cinco tesis sobre el poder de las indulgencias y con ese hecho comenzó el juego celeste e infernal de la Reforma.

Lutero, «Falstaff» Espiritual



Por Andrés Fernández Rubio

Era el año 1517, cuando «*los espíritus viven esperando algo grande y dirigen cada vez más los ojos a Erasmo*» (Huizinga). El pensador de Rotterdam anuncia aquel mismo año, en carta a León X, una «*Edad de oro*», edad reflejada, para desgracia de ambos, en el irascible semblante de Lutero, feliz con el cartelillo cuyas tesis impresas supondrían un círculo revolucionario que también abarcó a muchas artes. Entre ellas la música.

Biografía de Lutero

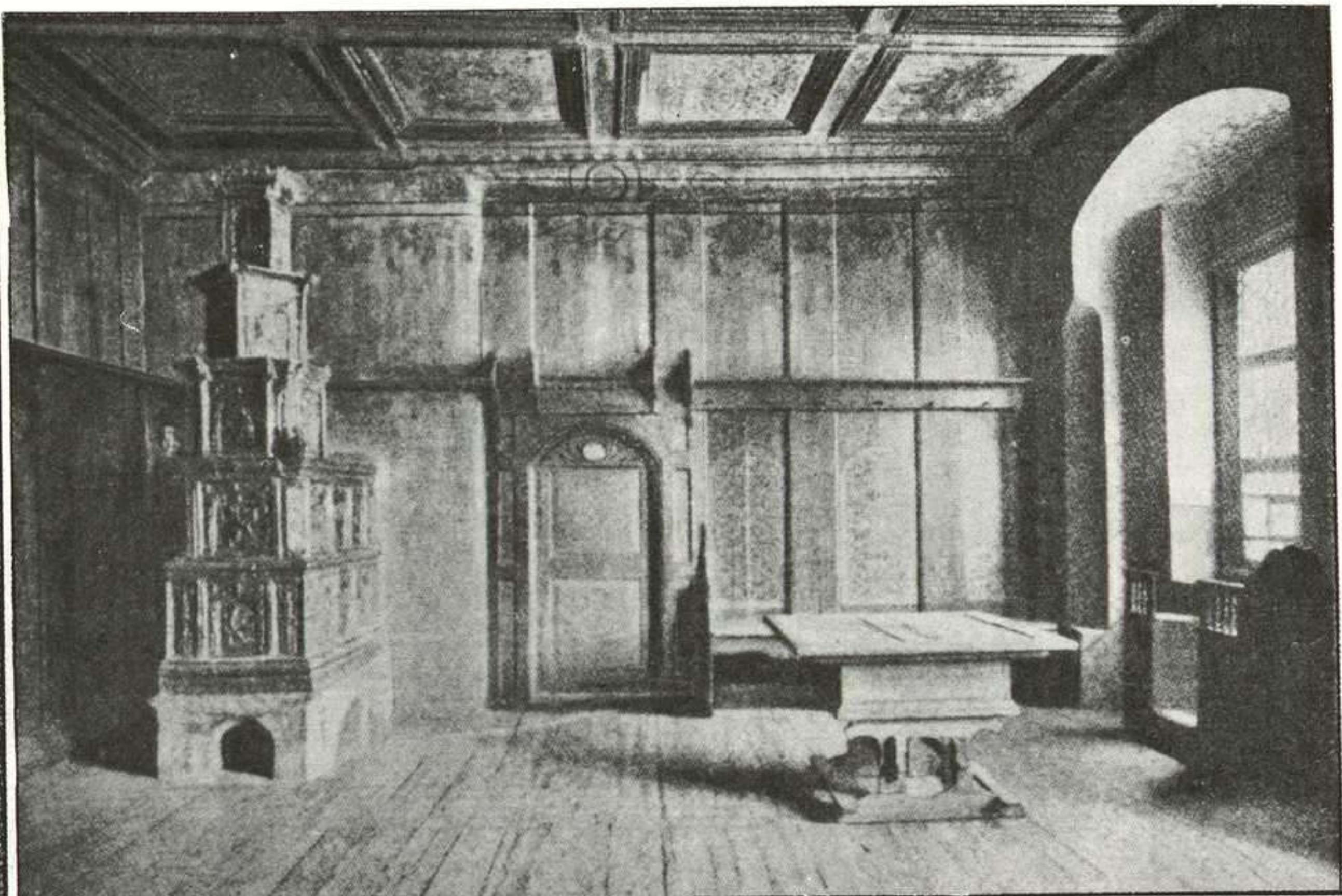
Martín Lutero, teólogo alemán fundador del protestantismo, nació en Eisleben el 10 de noviembre de 1483 (se cumplieron hace año y medio quinientos años de su nacimiento) y murió allí mismo en 1546. Era hijo de un minero medianamente rico y fue educado con extremada severidad por sus padres, que en ocasiones llegaron a infligirle castigos corporales. En la escuela no recibió trato mucho más suave (según propio testimonio, en una mañana fue reprendido quince veces), hasta que a los catorce años comenzó estudios bajo la dirección de los Hermanos de la Vida Común de Magdeburgo, trasladándose luego a Eisenach, donde, de acuerdo con la costumbre, recorría las casas con otros compañeros cantando y pidiendo pan. Así, una respetable señora, llamada Ursula Cotta, que admiraba su voz, le dio albergue. En 1501 se matriculó de Derecho en la Universidad de Erfurt y en 1505, ya con el grado de maestro, entró en el monaste-

rio de los agustinos de aquella ciudad. Tal determinación la tomó Lutero tras invocar a Santa Ana en medio de una tormenta después de haberse librado de un rayo. Esto en la leyenda. En realidad Lutero explica que entró en el convento porque estaba desesperado de sí mismo. En 1507 dice su primera misa. Tres años más tarde es comisionado para visitar Roma y pleitear la causa de la reorganización de la orden agustina. Este viaje le marcó profundamente. Dice Pedro Sáinz Rodríguez refiriéndose a la situación en aquella época de la Iglesia: «*Los curas y bajo clero se limitaban a decir misa, y no todos los días. Carecían de espiritualidad y de formación hasta el punto que abandonaban la predicación*». La simonía y el nepotismo de los altos cargos eclesiásticos en la capital del catolicismo repele a Lutero, que así lo hace constar en **A la nobleza cristiana de Alemania**: «*Allí los hijos de las prostitutas pueden hacerse legítimos; allí toda vergüenza y deshonor puede ascender a dignidad... por lo que parece que todo el derecho canónico no ha sido creado más que para convertirse en una red destinada a recoger dinero*».

A la vuelta de Roma, Lutero se doctoró en Teología (1512) y se convirtió en profesor de sagradas escrituras en la Universidad de Wittenberg, puesto que conservó hasta su muerte. Entre 1512 y 1518 se ocupó en lecturas bíblicas y se iniciaron sus ataques a los teólogos escolásticos, así como su creencia de que lo esencial en el evangelio es la fe en Cristo crucificado y resucitado. «*Hay que leer la Biblia como si hubiese sido escrita ayer*», dirá Lutero. Esta teología, basada en las escrituras más que en las tradiciones de la Iglesia, creó un conflicto que culminó en 1517 al clavar las noventa y cinco tesis, sobre la venta de

indulgencias. Dichas tesis tuvieron gran resonancia y Lutero continuó su acción crítica publicando en 1520 tres escritos importantes: **A la nobleza cristiana de Alemania**, **Del cautiverio de Babilonia en la Iglesia** y **De la libertad del hombre cristiano**. En el primero ataca el poder del papado, en el segundo critica el sacramentalismo y sacerdotalismo de la iglesia romana y en el tercero expone su teoría de la justificación por la fe. Entretanto, un proceso contra Lutero seguía su curso y éste quemó en Wittenberg la bula papal en que se le amenazaba de excomunión. La sentencia condenatoria del poder civil fue dada en Worms y Lutero se negó a retractarse. Sus amigos le condujeron secretamente al castillo de Wartburg, cerca de Eisenach, para evitar las consecuencias del edicto imperial publicado contra él. Fue el del castillo un periodo intenso en el que entre otros trabajos tradujo al alemán el **Nuevo Testamento**, mezclándose con la tarea intelectual un despertar de su sensualidad y una inclinación desordenada por los placeres de la mesa, la cerveza y el vino del Rin («*De seguro —alegaba— Dios nos contará la embriaguez como pecado venial*»). Todo esto le producía arrepentimientos depresivos.

Cuando volvió Lutero a Wittenberg, en 1522, se dedicó a reorganizar la iglesia allí de acuerdo con principios bíblicos. La forma de culto fue cambiada, los libros de himnos se imprimieron —libros que contenían muchos himnos creados o adaptados por el mismo Lutero—, y las doctrinas básicas de la Reforma fueron enseñadas a través del **Deutsch Catechismus** (1529). La **Confesión de Augsburgo**, documento oficial de la creencia luterana, escrita por Melanchthon con el pleno asentimiento de Lutero, fue pre-



Cuarto de Lutero en su casa de Wittemberg.

sentado a Carlos V en 1530 (La **Sinfonía núm. 5** de Mendelssohn es la contribución de este compositor al tricentenario del documento).

Durante el resto de su vida Lutero continuó leyendo, predicando y promocionando el progreso de la Reforma en Sajonia y a lo largo de Alemania. En estos años completó la traducción de la Biblia, traducción que iba a inspirar durante generaciones a los compositores luteranos.

Lutero y la música

Aunque la relación de Lutero con la música puede considerarse periférica dentro de la gran labor de conseguir el triunfo de la Reforma, lo cierto es que en el éxito y la resonancia de los primeros himnos luteranos influyó el carácter subjetivista del reformador, y el hecho de que la eficacia de sus pensamientos fuese muchas veces debida a que éstos pertenecían a la órbita del corazón, de la sensibilidad, de lo anímico. Lutero fue el primer hombre que dio una voz para transformar en canción las emociones religiosas. En los primeros himnos, compuestas y adaptadas por él en algunos casos tanto la letra como la música, no se perciben nuevas formas, sino un espíritu nuevo. Las canciones del protestantismo naciente tienen además una cualidad esencial, que es su tono militante. Y aquí entramos en una cuestión amplia: los esfuerzos de Lutero y de sus colaboradores para dar transcendencia y perdurabilidad a su idea. En esto conviene destacar la gran importancia de la imprenta como vehículo de transporte de la literatura panfletaria a todos los círculos sociales (Hutten fue mestero en lanzar mensajes no sólo al populacho

sino también a los humanistas, en el último caso mediante la formación, con la ayuda de muchas fuentes, de una auténtica OPINION PUBLICA digna de estudio por los especialistas en comunicación).

Otro asunto es la escritura por parte de Lutero de una consigna que, sin tener en un principio visos propagandísticos, se difundió de forma espectacular; una frase que es la esencia de los valores decisivos, vinculados sólo a la palabra de Dios, vinculados asimismo al evangelio los himnos: «*Deben dejar estar la palabra*». Los tratados teológicos, los panfletos y los grabados en madera estaban llenos de esta frase; los séquitos del elector de Sajonia y del landgrave de Hessen la llevaban cosida a las mangas. El efecto de aquella «palabra» transmitida por Lutero se puede comprobar en el diario de Durero en su viaje por los Países Bajos, donde las efusiones del pintor manifiestan la sacudida de la conciencia del mundo ambiente. Durero llegará a escribir: «*¡Oh, Dios!, si Lutero muere, ¿quién a partir de ahora nos explicará tan claramente los santos evangelios?*».

Pero el calificar a Lutero de «Falstaff» espiritual tiene que ver con la psicología del personaje. La expresión la recoge Aranguren cuando se refiere a la grosería como desahogo del reformador. Es cierto. Joseph Lortz, que habla en Lutero de «*grobianismo*» objetivo, dice también que podría proclamarse como patrona de aquella época a la grosería. Grosería que emplean católicos, protestantes o humanistas y en la que destaca como maestro Lutero, porque su carácter era el apropiado: uso en sus escritos de insuperables superlativos polémico-propagandísticos, elevación de éstos a paradoja, proximidad al «*credo quia absurdum*»,

labilidad, excitabilidad, cólera... Dice Lutero: «*En la cólera se temple mi temperamento, se aguza mi espíritu...; nunca hablo y escribo mejor que encolezado*». Dice Erasmo: «*Lutero es insaciable de injurias y de violencias. Es un Orestes furioso*». Los insultos que emplea el tronante reformador dan a veces una impresión penosa. La cima de su odio es el papado y la misa, baluarte del papado; la expresión máxima de este odio, el «*Contra el payaso*» y los cuadros y grabados infamatorios —en el libelo **Passional Christi und Anticriste**, obra de Melancthon y Schewertfeger, completaban el texto unos grabados de Lucas Cranach en los que se veía el hundimiento del Papa a los infiernos, algo de gran efecto para la mentalidad de la época—.

Entre las bazas propagandísticas de la Reforma se pueden contar las canciones: los cantos corales que establecían una solidaridad de grupo entre los reunidos bajo una misma fe, y los cantos apologéticos que iban desde las sátiras del Papa hasta las marchas triunfales.

Opinión de Lutero sobre la música en la iglesia

El poeta de Nuremberg Hans Sachs describió en un poema publicado en 1523 el trabajo reformador de Lutero, cuando éste comenzaba la composición de himnos, como el canto del ruiseñor de Wittenberg. Lutero fue aficionado a la música y la predilección por ella y sus dotes son un elemento atractivo de su imagen. Queda dicho que su voz era admirada cuando contaba pocos años. Lutero comprendía la teoría musical y hay en él referencias frecuentes al *Quadrivium*, la división medieval de las

La Reforma en la música



En la Cantata 80, de Bach se simboliza el imperio de la ley divina, vencedor de los ataques del demonio.



Martin Lutero en 1521. Grabado de Lucas Kraus

matemáticas en aritmética, geometría, astronomía y música. Se dice de Lutero que tenía una fina voz de tenor y que tocaba con habilidad la flauta y el laúd. La música cumplía para él otra función: le libraba de sus frecuentes depresiones anímico-corporales.

La mezcla genuina de misticismo, sentimiento y energía es la aportación de Lutero a un tipo de música que benefició al mundo civilizado. Estaba convencido del origen divino de la música. «*Es un regalo de Dios, no del hombre*», dijo. Los países que adoptaron las ideas de Lutero mantuvieron cierta conexión con la fe católica y su música fue enriqueciéndose progresivamente. Por el contrario, las zonas influidas por el calvinismo mantuvieron la música en una esfera limitada y podría decirse que estéril. Lutero no llevó su saña contra el catolicismo romano hasta el extremo de suprimir el canto en los servicios religiosos. Lo dice en el prólogo a la primera colección de himnos (1524): «*No soy de la opinión de que todas las artes debieran ser derribadas por el evangelio y desaparecer, como ciertos fanáticos quisieran; por el contrario, me gustaría ver a todas las artes, y a la música en especial, al servicio de Aquél que las creó y nos las transmitió*». (Estas palabras sirvieron como tema a Mendelssohn en su Sinfonía núm. 2 «**Canto de alabanza**», ejemplo de obra al servicio de una idea religiosa).

El espíritu de la liturgia romana reducía, con excepciones, a la congregación al silencio. Particularmente el canto gregoriano nunca fue adoptado por la gente; sus dificultades prácticas y la insistencia inflexible sobre el uso del Latín en todos los oficios de culto lo confinaron a un grupo de sacerdotes y a un

pequeño número de cantantes educados. La concepción y el espíritu de la liturgia tuvo un desarrollo histórico que excluía a la gente de la participación; el grupo se veía reducido a una posición de receptividad pasiva. Hay una actitud de sospecha de las autoridades hacia las lenguas porque ellas pudieran ser el conducto ideal para la herejía.

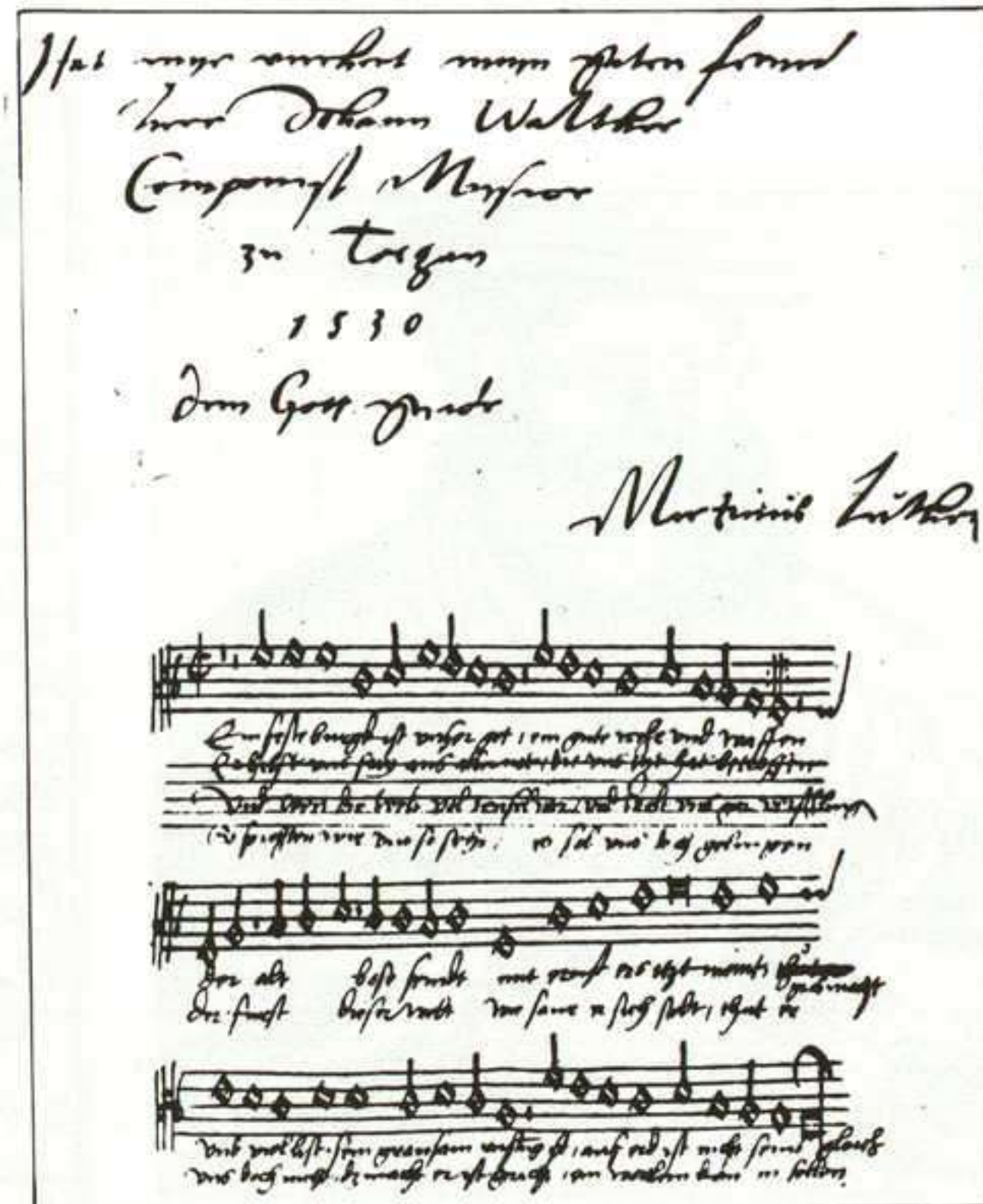
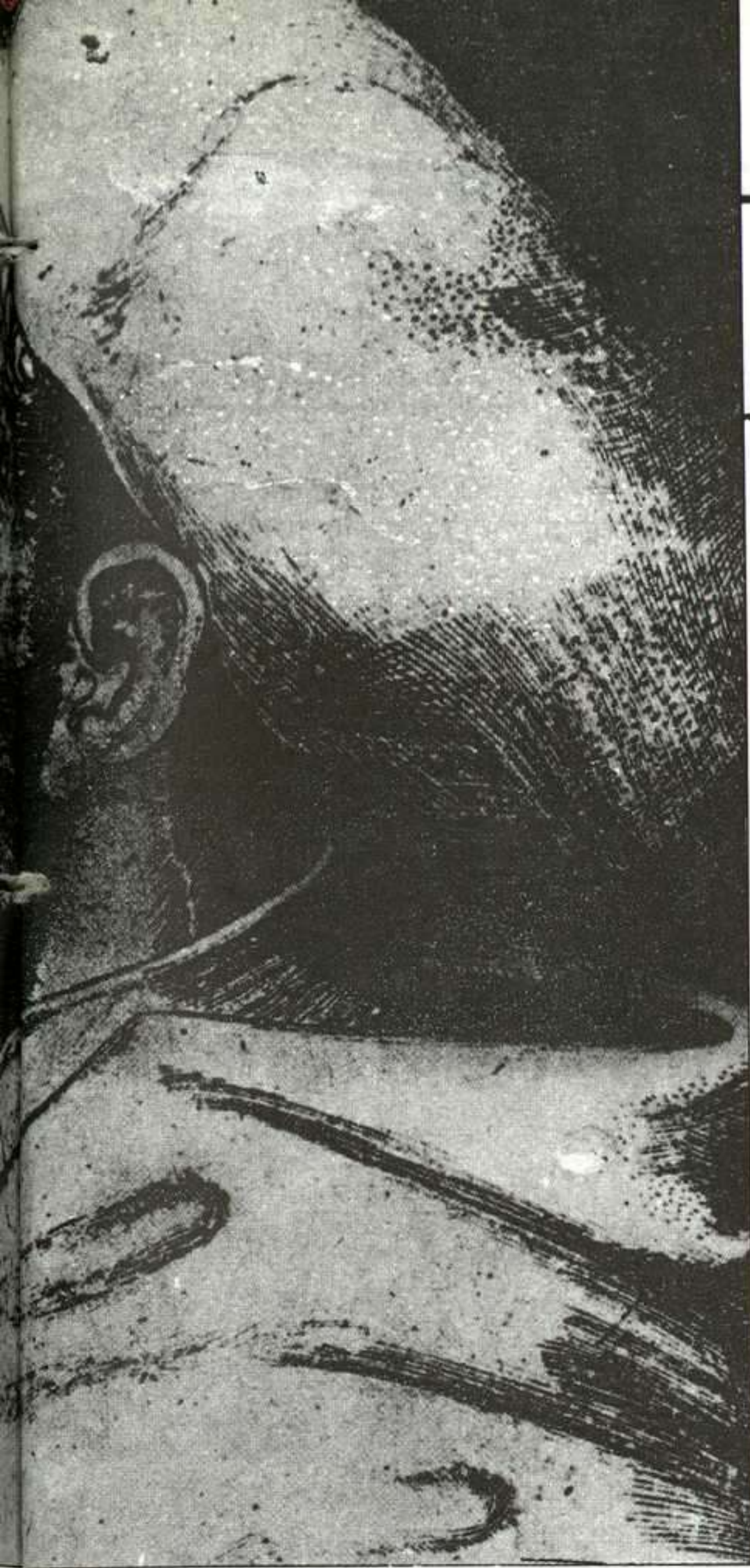
Este espíritu litúrgico unidireccional chocaba radicalmente con la idea de Lutero. Uno de sus más ardientes deseos era que la congregación tomara parte activa en el servicio, para que pudiera encontrar así una oportunidad de alabanza a Dios, de expresarle su gratitud y de confirmar la fe y la voluntad de seguir los preceptos divinos. Escribe Lutero en 1524 a Spalatin, canciller del elector de Sajonia: «*Intentamos seguir el ejemplo de los profetas y de los antiguos padres de la Iglesia y elaborar una colección de salmos para la gente, de modo que la palabra de Dios pueda ser guardada viva en sus corazones por medio de la canción*». Lutero dejó libre el impulso nacional, la lengua, y enseñó a la gente que en lo que estaban cantando desarrollaban un servicio grato a Dios y una parte necesaria de comunión pública con El; elevó la dignidad de los himnos populares e insufló en ellos unos aires proselitistas poderosos. Estos cantos no son únicamente, por su melodía, de una primerísima fuerza socializadora, sino que, por toda su concepción, son expresión del orar comunitario religioso. Lo explica de forma perfecta Federico Sopeña: «*Lutero, que era músico, tañedor de laúd y buen cantor, quiso y logró, bien apoyado por Melanchton, que la música, la música cantada por el pueblo, meditación sobre la palabra, fuera protagonista del culto con carácter de «sacra-*

mental». Lutero postula —esta es una de las máximas de la **Deutsche Messe** publicada en 1526— la música participativa como demostración práctica del «*sacerdocio de todos los creyentes*».

El reformador aspira a que los profetas y los evangelistas rompan a hablar en un alemán «*vulgar y común*», en el lenguaje popular «*del mercado de Weimar y de Wittenberg*». En una ocasión recomienda a Spalatin que evite las nuevas expresiones entonces de moda y que sus trabajos sean simples y populares. Lo que Heine explica de que Lutero creó la lengua alemana y la creó al traducir la Biblia tiene relación con la asequibilidad de los cánticos. Ocurrió que las restricciones sobre los elementos de expresión nacional por parte de la jerarquía romana fueron removidos cuando la masa gozó de libertad para juntar lengua, tradición y folklore. Por medio de los himnos, Lutero logró conducir este entusiasmo a direcciones prácticas. Edward Dickinson tiene una opinión interesante, algo parcial, respecto a la música luterana: «*El sistema musical de la iglesia católica procede del canto gregoriano, que es estrictamente un detalle del oficio sacerdotal. La música luterana, por el contrario, está basada de forma primaria en el himno congregacional. La una es clerical, la otra, laica; la una oficial, prescrita, litúrgica, inalterable; la otra, libre, espontánea y democrática*».

Los primeros libros luteranos de canciones

En 1524 aparecen cuatro colecciones de canciones religiosas. La primera, conocida por **Achtliederbunh**, fue el trabajo de un impresor de Nuremberg que



Partitura manuscrita en «Ein'feste Burg», de Lutero.

recogió ocho cantos que habían sido impresos en hojas sueltas, y con los cuales publicó un pequeño volumen. Este fue seguido por dos colecciones más, publicadas en Erfurt, y hacia el final del verano, por la «Gesangk Buchleyn» de Johann Walther, la más importante al ser dirigida por Lutero y contener un prólogo suyo. Dicho volumen contiene treinta y ocho composiciones en alemán y cinco en latín, y todas ellas están arregladas para tres, cuatro o cinco voces. El trabajo esencial de Walther fue la fijación de las melodías de los himnos como música para varias voces. Emplea dos métodos para tratar la melodía; en ambos, ella es dada al tenor como «canto fermo», en notas largas prácticamente todas de igual valor. Pero en bastantes de estas piezas las dos voces altas desarrollan sobre el tenor un contrapunto libre que tiene poca relación con la melodía. Algunas veces, al principio o hacia el final, hay una breve entrada de imitación de corta vida. En casos excepcionales, una voz media también toma la melodía del «canto fermo» y canta con ella en canon. La composición es entonces para cinco voces.

El segundo método es más simple, contemplado desde otro punto de vista: mientras en las composiciones del primer estilo el propósito del músico es mostrar la habilidad, en las demás pretende, de manera simple, lograr que la melodía sobresalga y pueda ser así dominada más fácilmente por la congregación. No hay contrapunto libre; las otras voces progresan casi tan en calma como la del tenor, a menudo formando simples coros con ella, finalizando cada línea de los versos con una cadencia. Musicalmente, los versos están muchas veces divididos en dos partes: en la pri-

mera, las líneas tercera y cuarta repiten la melodía de la primera y la segunda. La siguiente parte es generalmente un poco más larga. Esto corresponde a un tipo común de canción popular. Con el tiempo, el segundo método fue utilizado más que el primero, pero en ambos casos se notan intentos modestos de variar la forma.

Lutero se refiere al primer método en la cita que sigue; obsérvese lo divertido del personaje en el hecho de que aun en sus pasajes más líricos aparece inevitablemente la propensión hacia la diatriba y el insulto, en el presente caso de forma deliciosa:

«Cuán extraño y maravilloso es que una voz cante una melodía simple y sin pretensiones (o tenor, como le llaman los músicos), mientras otras tres, cuatro o cinco voces también cantan; estas voces juegan y oscilan en gozosa exuberancia alrededor de la melodía, y con variado arte y sonidos acordes la adornan y embellecen, y en una ronda celestial se encuentran en amistosa caricia y amable abrazo; de modo que cualquiera que tenga un poco de entendimiento debe conmoverse y asombrarse mucho, y llegar a la conclusión de que no hay en el mundo nada más raro que un himno adornado por tantas voces. Debe ser un rústico patán indigno de escuchar tan encantadora música quien no se deleita en esto y no se conmueve ante tal maravilla. Mejor sería que escuchara los rebuznos del coral (gregoriano), o el ladrido de perros y cerdos, que tal música».

Una de las mayores preocupaciones de Lutero fue desarrollar labores pedagógicas inmediatas, por ejemplo con sus catecismos. Labores pedagógicas que también traslada a la música. Para él, el

conocimiento de ella era de extrema importancia en la educación de la gente joven (envió a su hijo Hans a Torgau para que estudiase con Walther). Lutero declara que un maestro de escuela debe ser capaz de cantar y sostiene que nadie debería ordenarse sin haber tenido estudios y prácticas de música. En el prólogo a la colección de Walter aparecen una serie de consideraciones con una intención moralizante:

«Estos himnos han sido arreglados para cuatro voces por la sola razón de mi deseo de que la gente joven, que en cualquier caso debiera y debe ser instruida en la música y en otras artes apropiadas, pueda tener a sus disposición algo que libre sus mentes de canciones lascivas y sensuales y les enseñe a cambio algo sano, y que puedan así llegar a relacionarse con la virtud de una forma gozosa, como conviene a la juventud». Es importante destacar el empeño pedagógico de Lutero porque repercutió a lo largo del tiempo. Al respecto, sirven muy bien las palabras de Federico Sopeña: «La musicalidad del pueblo alemán, de su burguesía especialmente, viene a la exigencia luterana para que en la escuela se preparase el cántico del templo: de aquí la importancia del "músico municipal"».

Otro dato interesante es la postura favorable de Lutero a la creación de coros escolares, que aunque pudieran constituir un reto a la idea de la participación congregacional, crearon posibilidades de desarrollo musical, salvaguardando a la iglesia luterana de la esterilidad artística del calvinismo.

Lutero, compositor

La cuestión de si Lutero compuso la

La Reforma en la música



Hans Sachs. Grabado en madera de Hans Brosomer.



Portada del poema de Hans Sachs 'El ruiseñor de Wittenberg' (1523).

melodía de ciertos himnos cuyos textos fueron escritos por él se ha discutido mucho. Durante largo tiempo se creyó que era el compositor de la mayoría de sus corales. Luego, poco a poco, surgieron las dudas y dejaron de atribuírsele melodías, hasta que recientes estudios han hecho posible una respuesta puntual a la cuestión, siendo casi general el acuerdo de atribuir a Lutero las melodías de cinco himnos. Lutero decidió escribir textos de canciones y adaptarlos musicalmente no sólo por amor a la música sino también por necesidad. Al principio de la Reforma se queja, en carta a un pastor, de la falta de compositores: «Me gustaría que tuviéramos muchas canciones en alemán que la gente pudiera cantar durante la misa. Pero carecemos de poetas y músicos alemanes, o son desconocidos para nosotros, que puedan hacer canciones espirituales y cristianas, como Pablo las llama, de tal valor que sea posible utilizarlas diariamente en la casa de Dios. Se encuentran muy pocos con el espíritu apropiado».

La razón de la queja no duró, pues una multitud de compositores hizo su aparición. La tarea de Lutero de escribir himnos tuvo su inicio poco después de terminar la traducción del Nuevo Testamento, mientras se ocupaba en los salmos. Entonces, como dice Koch, «el espíritu de los autores de salmos y de los profetas lo cubrió». Hay algunas alusiones en sus cartas que muestran que los salmos le sirvieron de modelo. Los himnos que el reformador escribió son treinta y seis. Unos pocos más se le atribuyen, pero son evidencias concluyentes. De los treinta y seis, la mayor parte no enteramente originales. Muchos son traducciones, algunas casi literales, o adaptaciones de salmos. Uso similar, traducción estricta o paráfrasis libre, fue

hecho de ciertos himnos latinos por Ambrose, Gregory, Hus y otros, y también de canciones populares religiosas de antes de la Reforma.

Aparte los himnos creados por Lutero en su totalidad hay algunas transcripciones de salmos y viejos temas musicales que poco deben a sus modelos. Entre éstos se encuentra el más famoso y celebrado de todos, **Ein' feste Burg**, que se basa en el salmo cuarenta y seis y que es casi un símbolo. Heine lo definió como «*la Marsellesa de la Reforma*»; Federico el Grande llamó a esta melodía (no sin pintoresca reverencia) «*La marcha de granaderos de Dios todopoderoso*»; Mendelssohn, en el último movimiento de la **Sinfonía número 5 «La Reforma**», y Meyerbeer, en la ópera **Los Hugonotes**, escogieron este coral para simbolizar el protestantismo agresivo; Wagner introduce el tema en la gran marcha que celebra los triunfos de la Alemania unida. Hay un fuego patriótico y moral en esta canción que se convierte en ternura, llaneza o vigor popular en otras obras basadas en canciones de Navidad, himnos de antes de la Reforma o temas folklóricos. No existe tono estridente en todos los himnos de Lutero, pero se advierte una tensión espiritual que puede ser consecuencia no sólo del carácter especial del personaje sino también de su momento histórico.

La fecha de publicación de los himnos de Lutero es la siguiente: dieciocho en 1524; seis más en un libro editado por Walther en 1525 y los doce restantes en cinco ediciones de diferentes fechas, que terminan con la de Klug en 1543. El efecto popular que produjeron es digno de atención, porque si no se puede decir que contengan una neta inspiración poética, lo cierto es que su elocuencia cautivó a la masa, la cual oía una orato-

ria popular en verso puesta en su boca. Una de las claves es el lenguaje, el mismo empleado en la traducción de la Biblia. Taylor explica en sus **Estudios de literatura alemana** que la influencia de Lutero sobre la literatura alemana no puede ser explicada hasta que hayamos visto cómo era el nuevo espíritu, sonoro y vigoroso, que infundió al lenguaje. Es extendida la creencia de que la difusión lograda por las nuevas doctrinas se debe más a los himnos de Lutero que a sus sermones. El editor de una colección publicada en 1565 dice: «*No dudo que a través de la canción de Lutero Nun freut euch, liegen Christen g'mein muchos cientos de cristianos que de otra manera no hubiesen oído hablar nunca de Lutero, fueron conducidos a la fe*». Un jesuita declaró: «*Las canciones de Lutero han dañado más almas que todos sus libros y sermones*». Sobre esto existe una tradición de historias piadosas en la que multitudes incrédulas comienzan a hacer caso a los predicadores cuando ellos abandonan los sermones, cantan y enseñan las canciones a la masa, envuelta ahora en un aire de solidaridad en el lenguaje y en la fe.

La importancia de los himnos de Lutero no es sólo su poder implícito y su interés histórico sino también el hecho de que son representativos de una escuela. Se cuentan en cincuenta y uno los escritores que desarrollaron este tipo de composición entre 1517 y 1560. Aparecen nuevos himnos que conservan el carácter de las Escrituras, pero que a veces incluyen voces de alarma ante el poder de los adversarios, apelaciones a ayudas materiales e incluso tonos de ira o desafío. Cuando estos autores parafrasen los salmos, aplican los textos a la situación de una iglesia naciente rodeada de enemigos. No existen dudas sobre

3) Luther's chorale in the form used by Bach.

La forma usada por Bach del coral luterano.

la justicia de su causa ni sobre la seguridad de los fieles en las manos divinas.

Lutero y la misa

Para Lutero la substancia del culto consiste en escuchar a Dios a través de su sagrada palabra y responderle por medio de la oración y de los cantos de alabanza. En su pretensión de reformar el culto no se siente un destructor sino un purificador; quiere repudiar de la iglesia antigua lo que considera falso y pernicioso y mantener lo demás cuando sea necesario. Su diferente concepción de la naturaleza de la Eucaristía, la abolición del culto a la Virgen y a los santos, la propuesta del sermón como elemento principal en el servicio, la sustitución del latín, la íntima participación de la gente, todos estos cambios requerían una revisión del culto. Pero Lutero apreciaba la belleza de muchas oraciones e himnos de la iglesia; especialmente era aficionado a su música, porque no hay que olvidar que durante su estancia en Italia entró en contacto con músicos y compositores como Joaquín Desprez y Ludwig Senfl, a los que admiraba, así como también a Adrian Willaert, fundador de la escuela veneciana, estilo vocal contrapuntístico-polifónico en el que Lutero veía el ideal de la música —polifonía al estilo de los maestros flamencos Desprez y Willaert, estrictamente lineal y dentro de las normas contrapuntísticas, que dejase oír la palabra sagrada, es la que se recomienda en el Concilio de Trento de 1562, cuando se discuten los problemas relacionados con la liturgia y la música en el ambiente de la Contrarreforma—.

Los cambios en el culto luterano

quedan formulados en 1526, en la **Deutsche Messe**, dos años después de que hubiesen empezado a publicarse las colecciones de himnos en lengua vernácula, himnos que tienen un puesto prominente durante el culto.

Esta liturgia consiste en: 1— un himno cantado por la gente de un salmo en alemán; 2— Kyrie Eleison; 3— Colecta; 4— la epístola; 5— himno congregacional; 6— la palabra de Dios; 7— la paráfrasis alemana del Credo «*Wie glauben all' an einen Gott*», cantada por la gente; luego sigue el sermón; 8— oración al Señor y exhortación preliminar al Sacramento; 9— las palabras de institución y elevación; 10— distribución del pan; 11— canto del Sanctus alemán o del himno **Jesus Christus unser Heiland**; 12— distribución del vino; 13— Agnus Dei, un himno alemán o el Sanctus alemán; 14— Colecta de acción de gracias; 15— Bendición.

Lutero, aunque da estas coordenadas, reitera en el prólogo a la **Deutsche Messe** su deseo de que las iglesias tengan entera libertad en sus formas y maneras de culto, dejando claro los beneficios de la uniformidad y de la solidaridad en la fe.

Origen y evolución de los corales luteranos

En la música de la iglesia medieval la invención de temas no era tarea de los compositores. Generalmente éstos recurrían al canto litúrgico o a canciones populares y trabajaban a partir de aquí para formar movimientos corales de acuerdo a las leyes del contrapunto. El compositor no creaba, adaptaba. Lutero y sus asistentes musicales tuvieron como cometido recoger melodías, alte-

rándolas, ajustándolas al metro de los nuevos himnos y añadiendo las armonías. Será en los últimos años del siglo dieciséis cuando el compositor cree y no adapte, debido a la demanda de canciones.

De ahí que la mayoría de los himnos atribuidos a Lutero sean sólo adaptaciones. Por ejemplo, el célebre **Ein' feste Burg** tiene su germen en una melodía gregoriana.

Los tonos de los himnos, llamados corales, que Lutero, Walther y otros adaptaron para las iglesias reformadas, fueron recogidos por tres vías: las canciones en latín de la iglesia católica, los himnos alemanes de antes de la Reforma y las canciones folklóricas. Respecto a la primera vía, Lutero estaba dispuesto a tomar canciones de la liturgia católica, o, mejor, de la iglesia antigua. Refiere en el prólogo a los Himnos Funerales (1542) cómo la más noble música se encuentra en las abadías y las parroquias usada para adornar palabras viles e idólatras. Según Lutero, hay que despojar a la música de estas palabras sin vida, idólatras y desquiciadas y devolverle esa otra palabra sagrada y llena de vida que es la de Dios. Acerca de los himnos en lengua vernácula de antes de la Reforma, algunos de ellos todavía se conservan en los libros de himnos de la moderna Alemania. Por ejemplo, las melodías de los hermanos cofrades de Bohemia fueron utilizadas en los libros de canciones. Por fin, las canciones folklóricas seculares del siglo dieciséis y anteriores se convirtieron en un recurso prolífico del coral germano. Esto comenzó a hacerse una vez desaparecido Lutero, ya que ninguna de sus melodías era de tal clase. Desde siglos antes de que la era de la música artística alemana comenzase, la gente corriente poseía

La Reforma en la música



«Ein feste Burg», el famoso coral luterano, definido por Heine como «La Marsellesa de la Reforma», en dos formas: la original de Lutero y la de un libro de himnos.

un largo repertorio de canciones simples que gustaba usar en ocasiones festivas, al lado del fuego, en el trabajo, en el cortejo, en las bodas, bautismos, etc. Aquí había una mina de posibles adaptaciones. Se da la circunstancia curiosa de que algunas de las melodías más importantes en el culto luterano, donde la fe y la esperanza alcanzan expresión muy apropiada, son variaciones de viejas canciones de amor y de cantos de borrachos. Esta práctica también se dio entre las nuevas iglesias nacientes y resulta lógica como recurso temporal para proveer rápidamente a una iglesia que nace.

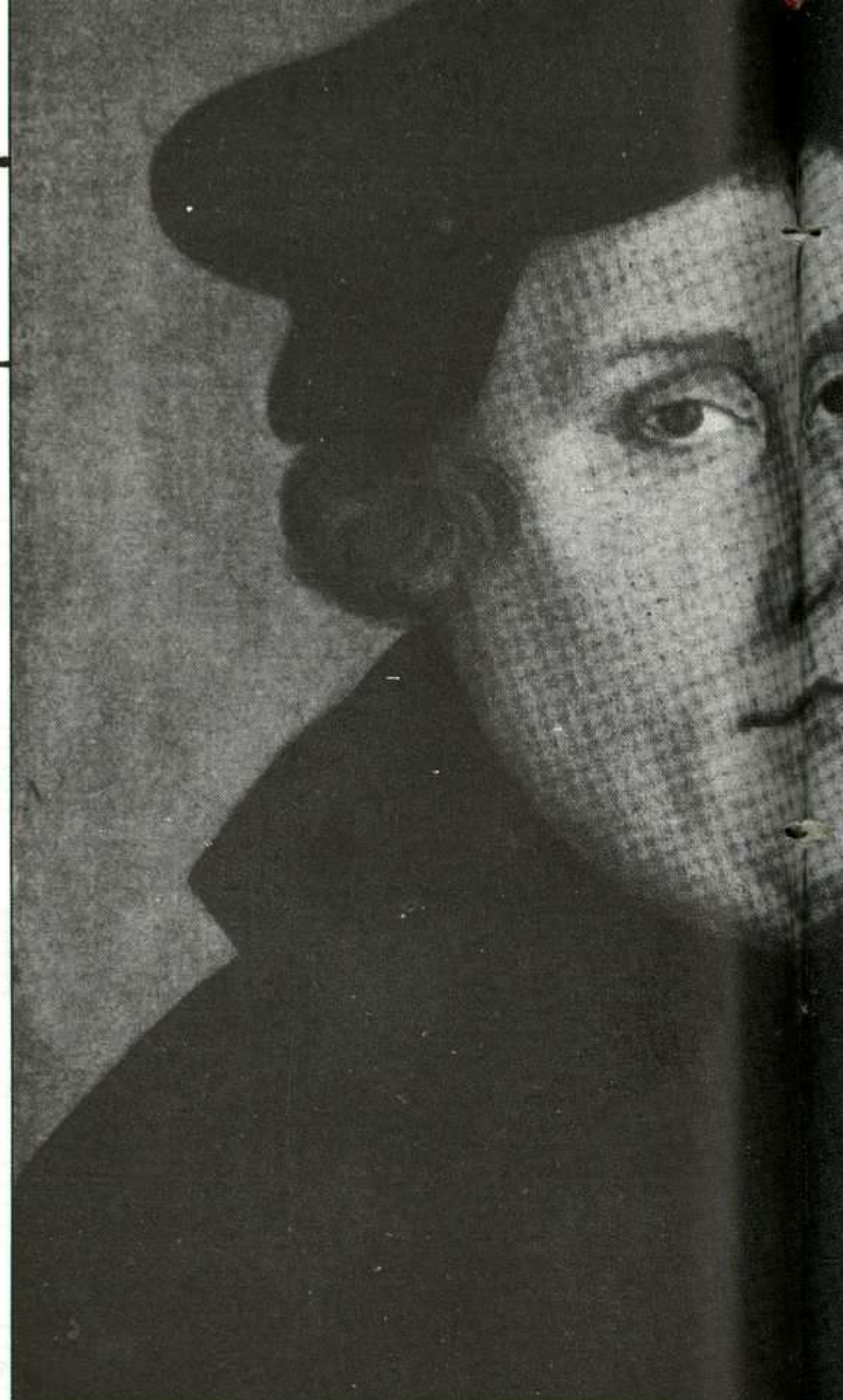
El primer libro de canciones católicas en alemán fue publicado en 1537 por un monje, Michael Vehe. Contaba cincuenta y dos himnos, cuatro de los cuales eran alteraciones de himnos de Lutero. Es importante señalar que a lo largo del siglo dieciséis músicos eminentes de ambas confesiones contribuyeron a los servicios musicales de sus oponentes, actividad alentada por Lutero. Junto a Johann Walther, su mejor ayudante musical fue el ya citado Ludwig Senfl, un católico devoto. Esta era de relativa paz y de buena voluntad no duró mucho, debido a la Contrarreforma y a la sangrienta guerra de los Treinta años (1618-1648). Durante el siglo XVII el luteranismo atravesó un período difícil, en el que la música fue desarrollándose con la evolución del coral, la importancia conferida al órgano en la liturgia y la adopción del estilo «concertato» italiano, el cual fue importante para la música vocal sagrada, aunque permaneciendo el texto como referencia básica.

Durante la Guerra de los Treinta años, la poesía religiosa y la música luteranas sobrevivieron y fueron un testimonio de esperanza en medio de la calamidad. La influencia de la lucha, y del espíritu de la

Contrarreforma, supuso una presentación del texto de una forma vívida, incluso dramática.

A finales del diecisiete aparece el Pietismo como movimiento de reacción contra la ortodoxia fría y dogmática. El Pietismo insiste en la salvación personal y en la relación íntima y espiritual con el Salvador. Se nota en su tarea musical la tendencia a un sentimentalismo que en ocasiones se hace blando y daña las obras, que pierden la fuerza que caracterizaba a los himnos tradicionales. La lucha entre el Pietismo y lo establecido dura casi setenta años en un proceso de influencia mutua que podría ejemplificarse con Bach, quien teniendo una extensa biblioteca sobre escritos ortodoxos luteranos simpatizó con algunos detalles del nuevo movimiento.

El surgimiento de la Ilustración, del racionalismo científico, combinaba con el Pietismo, casi destruyó los signos originales del culto en la iglesia luterana, culto que alcanzó el clímax musical con los trabajos de Bach. Sería muy largo analizar este proceso de auge y decadencia de la música luterana (decadencia criticada por el teólogo Karl Barth en su **Dogmática**); únicamente señalar, adelantándonos en el tiempo, que contando Ilustración y Romanticismo puede considerarse a Beethoven «como protagonista de un período profano en el que la música se emancipó del culto para refugiarse en la cultura; emancipación que NUNCA fue completa ni definitiva» (Thomas Mann). Como final se podría decir que toda la música sagrada de los últimos quinientos años tiene que ver, aunque sea de forma muy indirecta, con el suceso histórico que constituyó la Reforma, revolución conservadora de capital importancia cuya influencia también puede considerarse fundamental en la historia de la música.



Lutero en 1536. Cuadro de Cranach (Weimar, Museo)

La Boda de Lutero

El casamiento de Lutero con Catalina de Bora es un episodio que ha interesado como argumento capaz de dar una visión no sólo de la época turbulenta en que se produjo sino también de la comicidad que puede haber en el carácter del reformador, dentro de un círculo de personalidades a medio camino entre el medievalismo goliardesco y el flujo de ideas nuevas.

La boda de Lutero es un tema que ya tentó a Wagner, en lugar de **Los maestros cantores**, y que fue elegido por el escritor Thomas Mann para una obra de teatro que ha quedado inconclusa. La idea de Lutero acerca del matrimonio y su historia personal es como sigue:

Una vez iniciada la Reforma, Lutero comenzó a atacar el sacerdocio, al que consideraba como una provechosa salida para los parásitos de la sociedad, y el celibato de los sacerdotes, que le parece una antinatural e indebida cobertura del vicio. «*Si uno se ha acostado con seiscientas mujeres de mala vida, si ha violado matronas y vírgenes, si ha mantenido ramerías, no hay impedimento alguno para que llegue a ser obispo, cardenal o Papa —dice Lutero—; si ha contraído matrimonio sí*». Durante su estancia en el castillo de Wartburg escribió la: **Opinión sobre las Ordenes Monásticas**, exhortación a los religiosos y religiosas a romper el voto de castidad y a casarse. Para Lutero la satisfacción sexual es tan inevitable como la de cualquier otra necesidad corporal. Estas ideas influyeron en los conventos y se cuentan numerosos casos de religiosos de ambos sexos que se unieron.



Músicos y espectadores en una fiesta cortesana de la época de la Reforma. Grabado de Hans Schaufelein.



Catalina Bora.

Una de las influidas fue Catalina de Bora, monja cisterciense que tuvo acceso en el claustro a los escritos de Lutero y que se fugó en 1523 a Wittenberg con otras ocho religiosas, ayudadas por Leonardo Koppe, llamado por Lutero «feliz raptor». Lutero les proporcionó medios de vida e inesperadamente se casó con Catalina el día 13 de junio de 1525, para dar ejemplo y también para tapar rumores malignos acerca de la Bora, a quien Joaquín Heyden, en 1528, llamaría «bailarina de Wittenberg». Lutero no dio cuenta de la boda a ninguno de sus amigos; sólo fueron invitados al convite Pomerario, Lucas Cranach y Apelo. Melancton se dis-

gustó a raíz de esta unión; es famosa la carta que envió a Camerario escrita en griego, donde se refiere a Lutero: «Como él es un hombre afable como nadie, las monjas, acechándole con gran astucia, han logrado cautivarle». Luego habla de la pareja: «Y, ciertamente, es mentira lo que se ha corrido de haberla violado antes». Melancton, de todas formas, acaba conformándose e intenta convencer a su corresponsal de las virtudes de la relación: «Espero además que este género de vida le hará hombre de más peso, de suerte que deje a un lado las chocarrerías que muchas veces le hemos echado en cara, pues, según el proverbio, a nueva vida corresponde nuevo género de gustos y modo de ser».

Sería interesante la investigación sobre cómo pensaba Wagner abordar esta desorbitada historia en una ópera, teniendo en cuenta la importancia de Lutero como símbolo religioso y nacionalista. Del propósito teatral de Thomas Mann sí se tiene noticia. Lo cuenta su hija Erika en el relato *El último año de mi padre*. Este le había descrito un proyecto un año antes de su muerte: «Estoy pensando hacer algo así como una pequeña galería de personajes de la época de la Reforma, instantáneas de Lutero, Hutten, Erasmo, Carlos V, León X, Zuinglio, Münzen, Tilmann Riemenschneider, para mostrar cómo, de un lado, los lazos de la contemporaneidad, y, de otro, la total diversidad de los puntos de vista, de las situaciones personales, del destino individual, se contraponen hasta producir algo cómico...».

Mann tuvo que renunciar a tan ambiciosa intención y conformarse con una obra de teatro *Luthers Hoch-*

zeit (*La boda de Lutero*), inconclusa debido a su muerte en 1955, en la que pensaba incluir varias de aquellas instantáneas.

Sobre la importancia que el novelista confiere a la Reforma y a su decisiva influencia en la historia de Alemania se podría hacer un informe detallado analizando muchas de sus obras y personajes. Cabría citar un ejemplo: el cónsul Buddenbrook como arquetipo de cristiano iluminista y con una resignación en la que cabe la angustia —en *Los Buddenbrook* Mann acusa a la mayoría de los miembros de la familia de ser refractarios a la música, y cita a la pequeña Tony, la cual «ni siquiera era capaz de reconocer los corales que se ejecutaban en la iglesia de Santa María». Hay otros muchos tipos a lo largo de su obra que recogen en su personalidad facetas de la herencia dejada por Lutero. El que más nos interesa es el protagonista de *Doktor Faustus*, quien hace una aseveración que es referencia directa a Lutero. Dice el reformador: «Yo sitúo a la música cerca de la teología, y le doy la máxima importancia». Lo mismo afirma Adrián LeverKühn en carta a su maestro: «Mi fe luterana me hace considerar la teología y la música como esferas vecinas e íntimamente emparentadas». Adrián, personaje-músico, posee unas inquietudes espirituales que se hacen creíbles y acertadas entre otras cosas por referencias a la tradición luterana, esa a cuyo artífice el narrador califica, en el mismo libro, de «gran hombre, sin duda, pero insoportablemente grosero». —ANDRÉS FERNÁNDEZ RUBIO.

El canto gregoriano en España

España vive desde hace varios años un resurgir pujante del canto gregoriano. Dicho resurgir se manifiesta mucho más, indudablemente, en el campo cultural que en el campo religioso-litúrgico. Este interés por el canto gregoriano nace como consecuencia de una preocupación por estudiar la historia de la música en su totalidad, principalmente en sus orígenes.

Por Francisco Javier Lara Iara

Aunque indudablemente no se puede separar el canto gregoriano de su contexto religioso-litúrgico, que es donde nació, ciertamente este aspecto ha pasado a ocupar un segundo plano, debido quizá a la mala interpretación hecha de las normas del Concilio Vaticano II y en parte también a la crisis de fe que vive nuestra sociedad actual. Pero pienso que el principal motivo de que el canto gregoriano llegue más al mundo seglar es la falta de interés, más aún, la falta de cultura que se palpa en los ambientes religiosos actualmente. Los focos culturales que eran antes los monasterios, por ejemplo, se han ido marchitando poco a poco y ahora no quedan casi más que sus ricas bibliotecas, empolvadas por el poco uso que se hace de ellas. De aquí que en el tema que nos ocupa, el canto gregoriano, está pensando más al aspecto estético, histórico y cultural que el aspecto que tuvo su razón de ser en sus orígenes: el aspecto esencialmente religioso y litúrgico.

Enseñanza del canto gregoriano

El único sitio donde se imparte su

enseñanza de una manera sistemática es dentro de la Cátedra de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde existe una cátedra dedicada exclusivamente al Canto Gregoriano. Su estudio se extiende a lo largo de los tres años que dura la carrera de Musicología. Durante estos tres años se llega a conocer el canto gregoriano con bastante profundidad y por lo menos se dan las bases para una futura investigación por parte del alumno: historia, paleografía, semiología, modalidad, estética, interpretación, liturgia y canto gregoriano.

Independientemente de esta cátedra especial se imparte su enseñanza en todos los Conservatorios Superiores. Hemos dicho «se imparte»; quizá fuera más exacto decir que «debería impartirse». Pues nos consta que en algunos apenas si se habla un poco de su historia, y en otros lo dan profesores totalmente incompetentes. En resumen, los alumnos de estos conservatorios justo si saben que el gregoriano es una época de oro dentro de la historia general de la música, y muchas veces por propio interés, no porque se lo haga despertar el profesor. En general los alumnos están ansiosos de saber, pero no encuentran el cauce para aprender, si no es, como

decíamos antes, en la cátedra del Conservatorio de Madrid.

Dado el predominio casi absoluto del estamento seglar a la hora de estudiar canto gregoriano y el abandono por parte del clero, el Ministerio de Cultura decidió coger el tema en sus manos y favorecer su extensión y conocimiento mediante la creación, en el año 1981, del Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano, con sede en la Abadía castellana de Santo Domingo de Silos (Burgos). Su finalidad, como ya lo dice la misma palabra calificativa del centro, era más bien de tipo divulgativo. No se pretendía conceder ningún tipo de titulación a los alumnos, puesto que el centro dependía del Ministerio de Cultura. Se trataba, ante todo, de DESEMPOLVAR el canto gregoriano y dar la oportunidad, a cuantos quisieran, de conocerlo un poco y de practicarlo, cómo no, a través de unos cursos organizados en la Abadía. No obstante, en la serie de cursos que se han impartido se consiguió un nivel muy elevado. Por dicho centro han pasado autoridades indiscutibles dentro de la especialidad del canto gregoriano, y otras que, aunque el director lo deseaba, no han podido pasar por la censura impuesta por la Abadía: Eugène Cardine impartió las materias de Semiología,





Schiller
PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
Pza. DE LAS SALESAS, 3

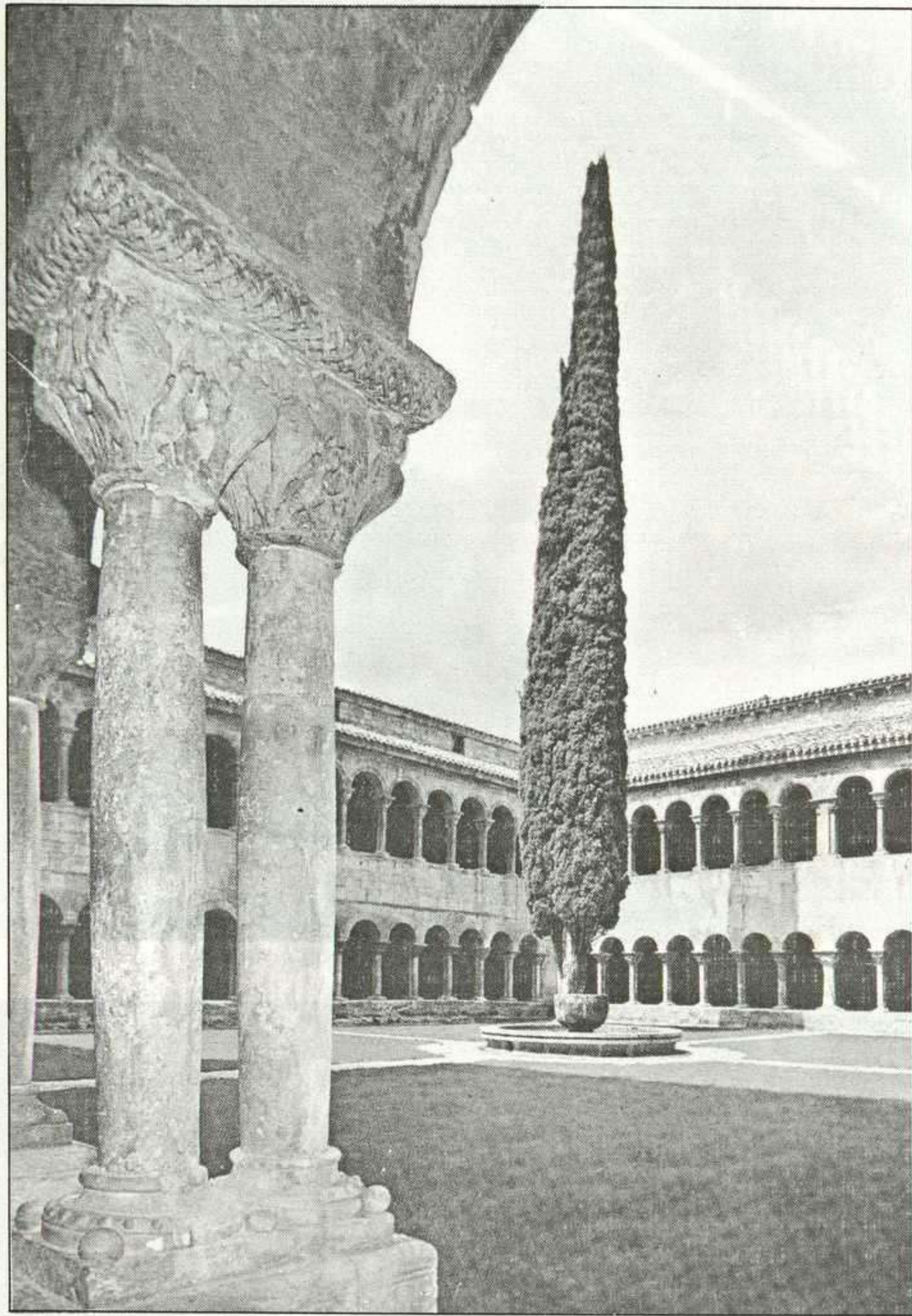
Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/s.a.
Tel. (96) 3514477



El canto gregoriano en España



Alumnos y profesores del Curso de Canto Gregoriano de 1981.

El ciprés de Silos, en el claustro de la Abadía.

Estética y Dirección gregoriana; Jean Jeanneteau explicó el tema tan apasionante y tan desconocido de la Modalidad gregoriana; María Dolores Aguirre desarrolló la Técnica Vocal Gregoriana, y Fco. Javier Lara el tema del Ritmo del canto gregoriano.

En total se han impartido siete cursos intensivos en dicho Centro, coordinados y dirigidos por mí. Estos cursos no han sido puramente teóricos, sino, al contrario, eminentemente prácticos; pues los participantes eran o bien jóvenes instrumentistas, o bien estudiantes de canto, o bien componentes de masas corales, o bien directores de coros, que quieren incluir en sus repertorios las obras de canto gregoriano.

Pero tenemos que añadir, con mucha pena, que este Centro se cerró el año pasado. Ciertamente estaba funcionando «ad experimentum» y no había una confirmación totalmente oficial. La iniciativa de la creación se debió al Ministerio de Cultura, como ya hemos dicho, pero la decisión de cerrarlo no ha sido del Ministerio, sino de la comunidad de monjes del Monasterio de Silos. Ha faltado, pues, una colaboración desinteresada por parte del monasterio. Esperemos que el Ministerio de Cultura o el de Educación y Ciencia intenten revitalizar

un Centro semejante en algún otro sitio. España necesita una «Escuela» de canto gregoriano que a la vez que teórica sea práctica. El mundo de la juventud desea cantar gregoriano. Debemos intentar darle esa oportunidad. La cultura musical española debe llenar este bache del canto gregoriano en su aspecto práctico.

Cursos

Al margen de la actividad gregoriana de este Centro, se han organizado últimamente bastantes cursos en distintos puntos de la geografía española. Reseñamos los más importantes:

- Santes Creus (Tarragona): el primer curso lo organizó ISME y después ha continuado la Obra Cultural Santes Creus. En total se han dado siete cursos.
- Ávila: organizado por ISME (2ª semana nacional de Canto Gregoriano).
- San Lorenzo de El Escorial: ISME (3ª semana nacional de C. Greg.).
- Pamplona: desde hace tres años se dan en el Conservatorio «Pablo Sarasate», dentro de la Cátedra «Félix Huarte», durante las vacaciones de Semana Santa, cursos con tres niveles distintos.

- Sevilla: dos cursos de iniciación organizados por la obra cultural de la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla.
- Burgos: dos cursos organizados por la Escuela Superior de Música Sagrada y Pedagogía Musical.
- Salamanca: un curso de iniciación en el Conservatorio.
- Bilbao: un curso dentro de la programación del II Curso Internacional de Música de Bilbao, organizado por el Centro de Estudios Musicales «Juan de Anchieta».
- Valle de los Caídos: dos cursos.
- Oviedo: dos cursos organizados por un grupo de «Amigos del Canto Gregoriano».
- Fuenterrabía: un curso para directores de coros.

Y desde hace tres años se ha introducido la enseñanza del canto gregoriano en los famosos Cursos «Manuel de Falla», de Granada, dentro de los Festivales Internacionales de Música y Danza. El profesor que imparte dicho curso es el catedrático de canto gregoriano del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ismael Fernández de la Cuesta.

Los profesores de los cursos reseñados anteriormente han sido casi siempre Ismael Fernández de la Cuesta y Francisco Javier Lara. También han participado en algunos Samuel Rubio, Constanco del Alamo y Don José Antonio Pedroarena.

Otras actividades

Es tal el interés por conocer e interpretar el canto gregoriano que hace dos años, después de celebrarse una mesa redonda en torno a la Interpretación, Técnica vocal y Dirección gregoriana, dirigida por mí, se creó el Concurso de Interpretación de Canto Gregoriano en

El canto gregoriano en España

la ciudad guipuzcoana de Tolosa. Dicho Concurso está integrado dentro del conocido Certamen de Canción y Polifonía Vascas para masas corales. Este año se celebrará la tercera edición de canto gregoriano.

En cuanto a las publicaciones de libros hay poco que reseñar. Hace dos años se publicó la traducción castellana de la obra de Eugène Cardine: **Semiologie gregorienne**. El año 1983 aparecía la siguiente obra: **Canto gregoriano: estudio teórico y práctico**, por Fabriciano Martín Avedillo. En realidad es una reedición que ni siquiera está puesta al día, ni por lo tanto tiene en cuenta para nada las últimas investigaciones sobre la semiología, el ritmo y la modalidad gregoriana. Dicha publicación es una auténtica vergüenza para España, pero sobre todo para su autor. Y finalmente reseñaremos el último libro que acaba de aparecer: **Los Modos Gregorianos. Historia-Análisis-Estética**, por Jean Jeanneteau y Fco. Javier Lara. Se trata de uno de los libros más completos sobre el tema de la modalidad gregoriana, donde se reflejan las últimas investigaciones sobre el tema.

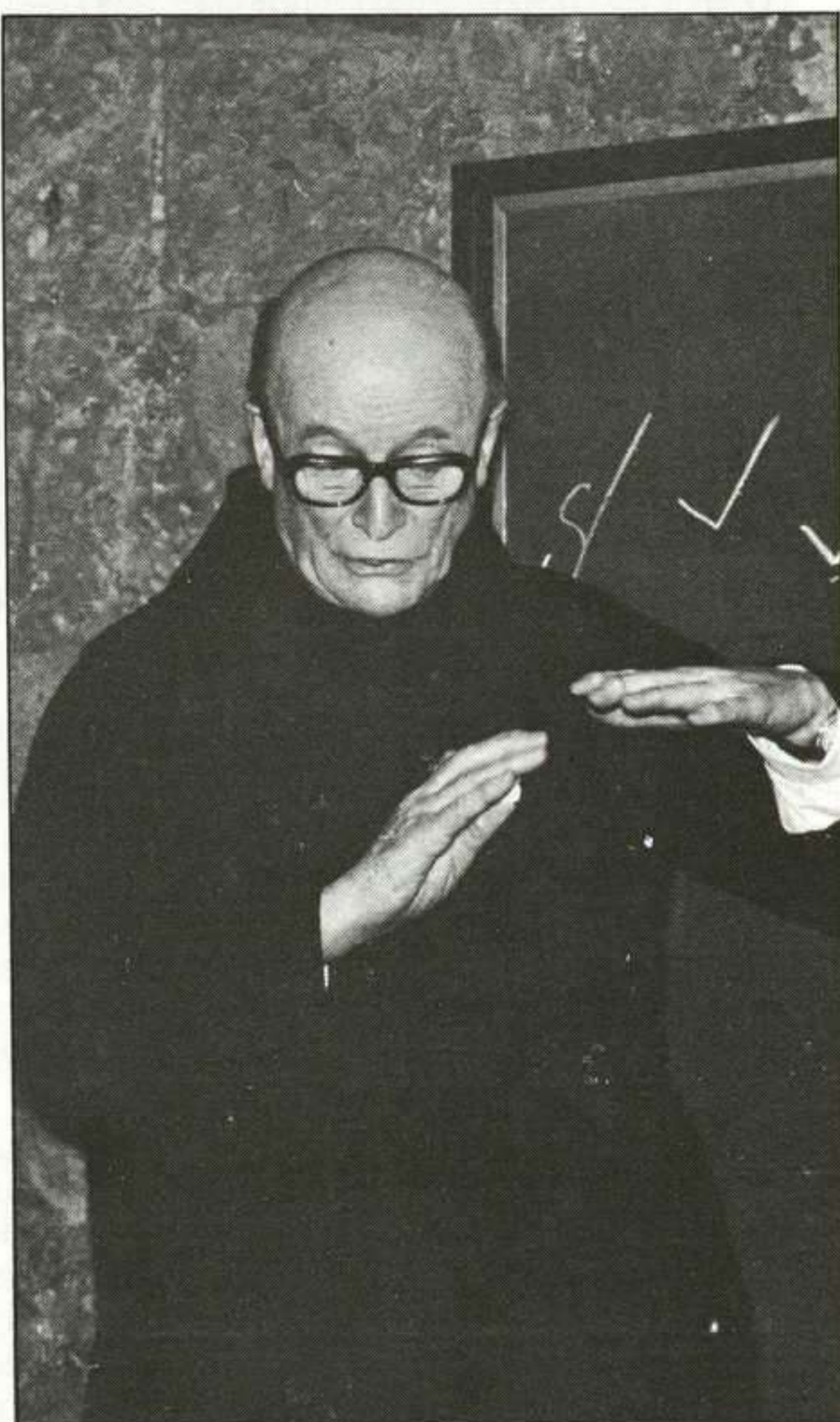
En cuanto a la grabación de discos, existe algo más de actividad. El Monasterio de Silos tiene grabados tres discos en estos últimos años, dirigidos por Fco. Javier Lara: **Canto Gregoriano en el Monasterio de Silos (1979)**, **Navidad en el Monasterio de Silos (1980)** y **Semana Santa I (1981)**; los dos últimos han obtenido el premio del Ministerio de Cultura. Igualmente el Monasterio de Montserrat ha publicado no hace mucho un disco titulado: **Propio de la Misa del Ciclo de Navidad**, dirigido por Gregorio Estrada.

No obstante, a pesar de todas estas actividades en pro del Canto Gregoriano, falta enfocar debidamente su enseñanza y difusión; una enseñanza que debería ser oficial en todos los Conservatorios de Música, dada la importancia y la influencia del mismo a lo largo de toda la historia de la música.

Y como consecuencia de esta falta de continuidad en su enseñanza no existe ningún coro, ni profesional ni aficionado, especializado en cantar gregoriano, aunque ya comienzan algunos a incluir dentro de su repertorio alguna pieza gregoriana. Es necesario llevar más al público este canto; dar ocasiones a la gente para que oiga el gregoriano en conciertos, ya que «en vivo», es decir, dentro de la liturgia, es muy difícil, por no decir imposible. Cada vez se hace más difícil el poder encontrar un coro de monjes, monjas, religiosos o sacerdotes, que canten, si quiera sea medianamente bien, el gregoriano. Es triste reconocerlo, pero así es la realidad.

Podemos decir, pues, que el canto gregoriano se encuentra en un momento privilegiado en la sociedad civil española, y no dentro del mundo clerical. Pero necesita un amparo, una protección oficial para que ese momento privilegiado se convierta en una constante.

Se le ha rechazado de la iglesia, pero se le han abierto las puertas de par en par en la cultura. Esperemos que ese rechazo, consecuencia sin duda de la introducción de la lengua vernácula en la liturgia y, sobre todo, del «mal hacer» de los coros de monjes, catedralicios y parroquiales, no se mantenga por mucho tiempo.



Dom Eugene Cardine, uno de los maestros asiduos a los cursos de Gregoriano.

España necesita imperiosamente una «Escuela de Canto Gregoriano». En el Conservatorio se estudia más bien el aspecto histórico, científico y técnico, como es lógico. Se necesita un sitio donde se REVITALICE el gregoriano, donde se aprenda a cantar y a disfrutar del gregoriano CANTANDO. No permitamos que sea un canto muerto cuando tenemos las posibilidades de darle vida. Existe una Escuela Superior de Canto; ¿por qué no ampliar esa escuela y dar cabida en ella al canto gregoriano? Es una sugerencia simplemente. Como sea y donde sea el Ministerio de Educación y Ciencia o el Ministerio de Cultura deben trabajar porque esta joya cultural no se pierda y quede olvidada en el baúl de los recuerdos.

El canto gregoriano en Francia

Para comparar un poco y a la vez

como complemento de información, sigue a continuación unas líneas sobre la situación actual de la ENSEÑANZA del canto gregoriano en Francia. Es un resumen que me envió el profesor Jean Jeanneteau en el mes de febrero. Lo transcribo casi literalmente. Fíjese el lector en la orientación OFICIAL de su enseñanza, comparada con la situación española que se hace a nivel de cursos organizados la mayoría de las veces sin ninguna planificación, puesto que son entidades particulares las que los organizan.

«Escuelas y cursos: «Algunos Conservatorios han ampliado últimamente la parte dedicada a esta enseñanza, dentro de la historia de la música, pero no es una enseñanza del canto, ni una práctica organizada (Metz, Nancy, Estrasburgo, región parisina, ...). Algunas escuelas de música municipales han ampliado un poco más las demostraciones; incluso ha aparecido en Mayenne una cassette excelente de presentación del canto gregoriano.

Los monasterios se preocupan de esta enseñanza, que AVANZA MUCHO actualmente, sobre todo desde hace tres años: benedictinos y benedictinas, cistercienses (especialmente las monjas trapenses). Este interés se desarrolla de tal forma que no se puede, desde hace dos años, ir a todos los monasterios que nos lo piden, y donde hay sesiones organizadas para AGRUPAR A LOS MAESTROS DE CORO de los monasterios de hombres o de mujeres. Ozon en el sur de Francia y Lisieux en el norte. En la última sesión de Lisieux (se refiere a la semana de enero de 1983), había 28 maestros o maestras de coro de monasterios. Fue una sesión de modalidad; la próxima será «Ritmo de la palabra, Ritmo del neuma».

Bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, hay dos centros de acción, aparte de lo que se trabaja en los conservatorios; se trata de una ACCION MAS EXCLUSIVAMENTE GREGORIANA. En primer lugar, las sesiones de musicología gregoriana, de un nivel muy alto; dos veces al año y en un programa trienal. El primer ciclo de tres años se terminó en marzo de este año. Hay que destacar una asistencia notable en cuanto a calidad y a cantidad.

En el Centro Cultural de Fontevraud hay dos tipos de sesiones: UNA A NIVEL INTERNACIONAL (10 días intensivos en julio), y otra, de nivel inferior, en tres grados (una semana en septiembre).

Existe también la publicación, llevada a cabo por el Centro Nacional de la Cultura Científica (CNRS), de «Etudes Gregorienes» de Solesmes. En 1983 apareció un nuevo Himnario (con un prefacio muy importante para la nueva lectura rítmica y semiológica). Pronto aparecerá un nuevo Procesional.

Porvenir: las sesiones de alto nivel para los musicólogos dan sus frutos, y estos oyentes se convierten en maestros (tesis de doctorado).

Un «Rigoletto» mafioso

Por Bernardo Núñez

El pasado 2 de marzo, Televisión Española emitió (demasiado tarde: a partir de las once y media de la noche) una originalísima versión de **Rigoletto**, que supongo habrá encantado a muchos espectadores, pero que también habrá irritado o indignado a otros.

Trataré de señalar, desde mi punto de vista, pero lo más objetivamente que pueda, los PROS y los CONTRAS de una versión como ésta.

Los asiduos visitantes de los principales teatros de ópera —sobre todo europeos— no se sorprenderán ante una transposición de época y ambiente en una ópera de repertorio, pese a que no faltan los que se niegan en redondo a admitir experiencias de este tipo. Creo que cerrarse en banda ante estos experimentos es una postura inútil y limitadora, porque las obras de arte importantes pueden decir cosas muy distintas en épocas distintas —están abiertas a muy diversas lecturas e interpretaciones—: pueden y DEBEN.

Otra cosa muy diferente es aprobar siempre los resultados de estas experimentaciones, que en multitud de casos son difícilmente sostenibles, pues no es fácil acertar en estos arriesgados SALTOS EN EL VACIO. De entre la gran cantidad de interpretaciones singularísimas de esta índole que pueden presenciarse por doquier (excepto en España, donde tan sólo últimamente está experimentándose en este campo), una buena parte de ellas son disparatadas o incongruentes y no tendrán continuidad. Incluso puede afirmarse que un esnobismo absurdo propicia esta —para algunos— necesidad a toda costa de apartarse de lo tradicional: moda inaceptable, puesto que es preferible decir lo habitual tratando de mejorarlo que intentar por encima de todo decir algo nuevo sin saber cómo fundamentarlo y conferirle cohesión de ideas.

Ciñéndonos a este **Rigoletto**, me da la impresión de que este es uno de los casos en los que se ha acertado, dado que todo es coherente y encaja. La traslación bufón de la corte a barman que adula y ríe las gracias a los jefes mafiosos y su cohorte, pero a los que detesta en el fondo, y desde duque sin escrúpulos que hace lo que le viene en gana en sus dominios a «capo» mafioso en el Nueva York de los tiempos recientes resulta curiosamente poco forzada, adaptándose bastante bien las situaciones desde un caso al otro. Hay multitud de

Verdi: una puesta en escena equilibrada y evocadora

Por Gonzalo Badenes

Por fortuna, TVE no se muestra remisa a importar un alto porcentaje de producciones basadas en biografías de músicos, el «best seller» actual de muchas cadenas europeas. Tras el discutible y en buena parte fallido **Wagner**, de Tony Palmer, a lo largo de 1984 se emitió **Mozart**, serie «de prestige», bastante irregular, y la incompleta y folletinesca **Berlioz**.

Durante los meses de enero y febrero nos llegó **Verdi**, producción de la RAI con guión y realización de Renato Castellani. Ya desde su mismo arranque, se apreció una clara superioridad frente a series anteriores. Resulta innegable que Castellani parte de una consideración previa admirativa, que trata de transmitir al espectador. Y lo hace «con amor». Cuenta con un plantel de excelentes actores, del que destaca la perfecta caracterización del músico que hace Donald Pickup, quien incluso llega a ejecutar al piano sin los consabidos TRUCOS de manos. A su lado, la «Giuseppina» de Carla Fracci, recreación verdaderamente antológica, siempre dentro de la clave interpretativa impuesta por el realizador: SERVIR al personaje y no SERVIRSE de él —un defecto en el que caía, por ejemplo, el «Wagner» de Burton. Del extenso reparto no podemos omitir los nombres de Tito Schipa —hijo del legendario tenor— Gianpiero



Albertini, Omero Antonietti y las breves apariciones de Leyla Gencer —que presta voz e imagen a la «Lady Macbeth» original de 1847, la célebre Barbieri-Nini— o del famoso tenor dramático de los cincuenta, Pier Miranda Ferraro.

Dos notas esenciales de este trabajo son el equilibrio en el tratamiento del personaje y la ponderación en el manejo de las fuentes de documentación. Castellani no se INVENTA lo que no hay. Episodios como el de Teresa Stolz pueden parecernos incompletos, pero la verdad es que la investigación no ha llegado todavía más allá de lo que el guión nos permite ver. Téngase en cuenta que, a diferencia de Wagner, Verdi fue siempre

detalles que denotan que Jonathan Miller, director escénico de la producción de la English National Opera que hemos podido ver, se lo ha pensado a fondo y ha montado una historia que se sostiene y en la que se acomodan sin excesiva distorsión las nuevas situaciones. Ahora bien: es muy probable que sean muy pocas las óperas de esta época que admitan una traslación tan plausible de este tipo.

No me parece justificable, sin embargo, la traducción al inglés del libreto, porque las melodías verdianas están, en lo mucho que se enraizan en el bel canto, pensadas específicamente para la sonoridad del italiano, y la unidad entre lengua y música es por eso aquí particularmente indisociable. Además de esto, me parece muy inútil: ¿se asi-

mila mal, acaso, el mensaje de una ópera escuchada en un idioma que no se conoce? ¿Supone el ruso un impedimento para que un español o un alemán capte la fuerza dramática de **Boris Godunov**? Sólo en una parte muy pequeña se pierde este poder de comunicación, y es peor el REMEDIO de traducirlo que la ENFERMEDAD de no entender todo lo que se dice. La solución debe estar, en todo caso, en estudiar el libreto, pero nunca en oírlo cantar traducido.

Para adaptarlo al nuevo entorno, el sentido literal del texto de este **Rigoletto** fue modificado tan sólo en muy pocas frases (que no siempre me parecieron imprescindibles). No sé por qué motivo fue alterada la música del final de la primera parte del dúo Gilda - Duque.



extremadamente cauteloso en la divulgación de su vida privada. Hay especial cuidado en implicar constantemente la creación artística y el acontecer vital, de manera que el espectador llegue a creerse la ilusión de que, en verdad, aquel hombre DE CARNE Y HUESO —al que vemos comer, gruñir, llorar y amar— está CREANDO en cada momento las melodías que él mismo entona ante el piano. Y para ello se recurre a una voz NO educada en el canto lírico —la de Gianni Marzocchi— que completa la ilusión con una emisión totalmente espontánea, pero matizada —recuérdese el «Quanto le sere al placido», de la Luisa Miller o la deliciosa manera de entonar

la «Muerte de Otello», subrayando a cada paso las gradaciones dinámicas y expresivas, que de seguro no eran observadas por Tamagno, a juzgar por las grabaciones que se conservan.

Otro acierto de Castellani es la minuciosa reproducción de las representaciones originales, haciendo uso de decorados y vestuario auténticos. Incluso la Scala aparece en su antigua conformación de bancos. La presencia de tramoyistas en acción —inolvidable, la descripción de trucos escénicos en la tempestad de *Otello*— o el colorista despliegue de espectadores en el paraíso scalígero, o la repercusión popular de los grandes éxitos verdianos, todo ello contribuye a

Los decorados y el desenvolvimiento escénico estuvieron admirablemente resueltos, y no digamos la realización televisiva —de una representación en público— que casi parecía cinematográfica.

La Orquesta y el Coro, que son muy notables, estuvieron dirigidos con pleno conocimiento del estilo y del sonido verdianos, con la fuerza y la dulzura convenientes, por el joven y prometedor Mark Elder. Tan sólo encontré desacertado algún pasaje aislado, como el apoyo orquestal a la última aparición de Monterone.

El equipo de cantantes, en fin, sin contar con divo alguno, fue muy eficiente: un «Rigoletto» (John Rawnsley) de voz más lírica de lo debido y con algunos sonidos fijos, pero muy capaz en los

agudos, de buena línea y gran actor; un «Duque» de voz no bella, pero espléndido como cantante y muy seguro frente a las grandes exigencias de su parte, excepto en algunas agilitades. Marie McLaughlin es una soprano estrictamente lírica estupenda en todos los aspectos, pero por esto mismo no le va del todo el papel de «Gilda», resintiéndose en las notas más altas y en la coloratura.

Bien, en general, los secundarios, destacando el «Monterone» de Sean Rea y la «Maddalena» de Jean Rigby; insuficiente en los graves John Tomlinson como Sparafucile.

En todo caso, es difícil negar que este *Rigoletto* ha sido una experiencia infrecuente e interesante de ver. Parece que, por fortuna, vamos a seguir contando con subtítulos.

dotar al personaje de una dimensión más amplia que la meramente musical. Cabe incluso hablar de una cierta IDEALIZACIÓN, ya que Verdi —por la fuerza de su arte y de su incidencia sobre la vida política italiana— viene a ser para los italianos como una figura casi patriarcal, a la que los últimos treinta minutos del guión convierten en algo totalmente venerable.

La parte musical, cuidada por Roman Vlad, se nutre del amplio elenco producido por la RAI y registrado por la Cetra, desde la histórica *Forza* de 1943, hasta tomas más recientes con Cappuccilli (*Rigoletto*), Simon Estes (*Oberto*) o Mara Zampieri (que encarna la voz de la Stolz en páginas de la *Misa de Requiem* y del *Stabat Mater* rossiniano). Voces legendarias, como Giacomo Lauri-Volpi, Maria Callas, (ésta, en una maravillosa puesta en escena de *La Traviata*), Franco Corelli, Giuseppe Taddei, Tancredi Pasero, Paolo Silveri, Lina Pagliughi, etc., con batutas como Mario Rossi, Fernando Previtali, Arturo Basile, Gino Marinuzzi, etc., conformando una selección de ilustraciones de casi todas las óperas verdianas. Para el *Otello*, se ha preferido la vibrante, aunque algo tosca, versión de Del Mónaco/Erede (Decca, 1954). En otros momentos, Vlad hace aparecer motivos musicales, como referencia a personajes o situaciones (el tema de «Stride la vampa», simbolizando a la madre, el del soliloquio de «Felipe II» en el cuarto acto de *Don Carlo*, como expresión de la soledad del anciano, etc.).

Si a todo ello sumamos la excelente fotografía y el buen pulso de la cámara de Giuseppe Rizzolini, junto a un ritmo narrativo que no decayó casi nunca, el resultado es una evocación acabada de la figura de Verdi y de su tiempo. Decisiva la intervención del narrador, que interfiere, comenta o anuncia la acción, en una suerte de ACCION PARALELA que favorece el necesario distanciamiento. El paralelismo histórico de Verdi y el «Ottocento» se verifica a cada instante, mientras que se reivindica su papel de renovador del género operístico, DESDE DENTRO de sus esquemas tradicionales, haciendo preceder su afirmación del DRAMA MUSICAL a la enunciada por Wagner, en postura más EXTERIOR a los modelos ya establecidos.

WOLFGANG WAGNER

Por Gerardo Antonio Leyser

Esta entrevista, exclusiva para RITMO, se llevó a cabo en agosto de 1984 en el teatro sede del Festival de Bayreuth. Al transcribir y traducir la cinta grabada de esta entrevista he puesto el mayor empeño por no alterar el significado de la conversación original, pero lamentablemente resulta imposible transmitir al lector la vitalidad, simpatía y espontaneidad con que se expresa este ilustre interlocutor. En el transcurso de esta charla se trataron hechos y nombres que no necesariamente son conocidos de todos los lectores. Es por ello que quisiera brindar las siguientes aclaraciones: el actual montaje de la **Tetralogía** en Bayreuth está a cargo del director escénico Peter Hall y se estrenó en 1983, bajo la dirección musical de Sir George Solti, quien originalmente debería haber dirigido los tres ciclos completos de la **Tetralogía** del Festival 1984. Solti canceló su actuación pocos meses antes de dicho Festival y el señor Wagner decidió ofrecerle la dirección musical al vienés Peter Schneider, quien ya había dirigido otra producción en el marco del Festival. La anterior producción de la **Tetralogía** se estrenó en 1975 bajo la dirección escénica de Patrice Chereau y musical de Pierre Boulez y se representó por última vez en 1980. El actual montaje del **Holandés** (se repetirá en el Festival 1985) que se menciona en esta entrevista es obra del director escénico alemán oriental Harry Kupfer.

GERARDO LEYSER.—Quisiera comenzar preguntándole acerca del criterio que usted aplica para la selección de los directores de orquesta que actúan en Bayreuth. Durante los últimos quince o veinte años ha contratado repetidas veces directores de orquesta jóvenes que, si bien no eran inexpertos, ciertamente eran muy poco conocidos. Esta sigue siendo su política en la actualidad. Peter Schneider, por ejemplo, todavía no goza de renombre mundial, ni aún Woldemar Nelsson. ¿Cómo selecciona usted a los directores que habrán de actuar en el marco del Festival?

WOLFGANG WAGNER.—Se trata de un asunto francamente complejo. En primer lugar, necesito tener la impresión de que un director de orquesta posee verdadero talento musical y de que es capaz de interpretar música de tal manera que sea comprensible para los demás. No tiene sentido si elijo músicos capaces de generar un fenomenal torrente sonoro sin que se pueda reconocer sustancialmente lo que el compositor quiso expresar con ello. Como usted sabe, hoy día ocurre que ese seudoperfeccionismo de los medios de difusión y reproducción, tal como el que se logra en el disco y en el vídeo por medio de técnicas como las del «play back», ha transformado a la música que reproducen en algo un tanto artificial, un poco como un filme cinematográfico. Se trata

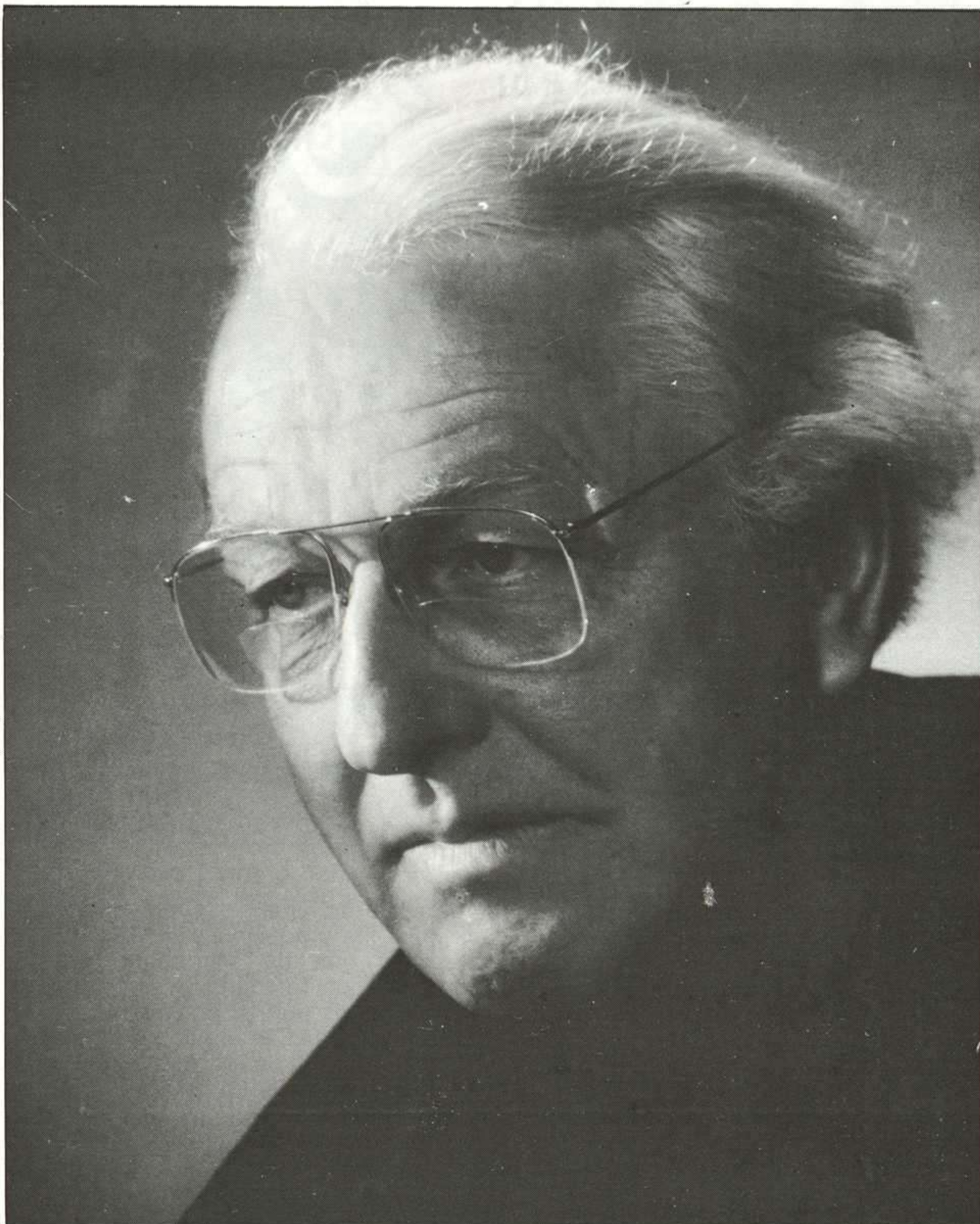


FOTO SIEGFRIED LAUTERWASSER

de alcanzar un máximo grado de perfección mediante el uso de diversos trucos, hecho que ya no es compatible con la realidad del escenario. Necesito sobre todo gente de la que puedo esperar que, en principio, no trabajará ni con «gags» ni con trucos musicales. Eligiré preferentemente a alguien de quien tenga la impresión que domina el manejo de la voz y de la dicción wagneriana, esto es, el método de composición wagneriano, hecho que aquí adquiere particular importancia debido a la estructura de la sala. Se trata, tal como lo expresó Schneider con gran corrección durante

«Selecciono a los directores que dominan el manejo de la voz y de la dicción wagneriana.»

su conferencia de prensa, no sólo de interpretar la partitura y de darle vida, sino que el director de orquesta también debe ser capaz de integrarse al teatro en su totalidad, esto es, con sus particularidades acústicas y ambientales, su orquesta cubierta, a fin de lograr una buena interpretación y ejecución musicales, en particular tratándose de la **Tetralogía**. Y ello exige ciertas condiciones que no necesariamente tiene cada director de orquesta prominente o de relieve internacional. Porque para satisfacer dichas condiciones un director de orquesta deberá demostrar que no sólo sabe situarse frente a una obra, sino también detrás de la misma, esto es, al servicio de la obra que interpreta. Y Bayreuth sigue aún teniendo aquella característica específica que consiste en que su fundador, Richard Wagner, sea tan omnipresente y que en cierto modo primero viene él, con su legado artístico, y en segundo lugar los intérpretes. Y desgraciadamente hoy día suele ocurrir con frecuencia que la gente quiere asistir a

espectáculos en los cuales los intérpretes ocupan el primer lugar. Algo así como cuando se habla del «Beethoven del señor fulano».

G.L.—¿Recorre usted diversos teatros en el proceso de selección? ¿Así, por ejemplo, antes de invitar al señor Schneider a dirigir ya lo había escuchado personalmente, o acaso también basa sus decisiones en informaciones procedentes de terceros?

W.W.—Efectivamente, yo escucho a la gente. Muy a menudo lo hago de incógnito de tal modo que pueda escuchar sin molestar a nadie. También ocurre que buenos cantantes me dicen: «Señor Wagner, he tenido la oportunidad de trabajar en tal o cual lugar con un director excelente, totalmente desconocido». Por supuesto, no sólo importa la vivencia, sino también la forma y la manera con la que un director es capaz de estimular a los cantantes, individuos muy expuestos a la par que se hallan sometidos a influencias y dificultades diversas. Un

El «caso» Solti

G.L.—Originalmente usted tenía un director mundialmente famoso (Solti) para la Tetralogía. ¿Cuál fue el verdadero motivo debido al cual no dirigió en este Festival 1984 tal como estaba previsto?

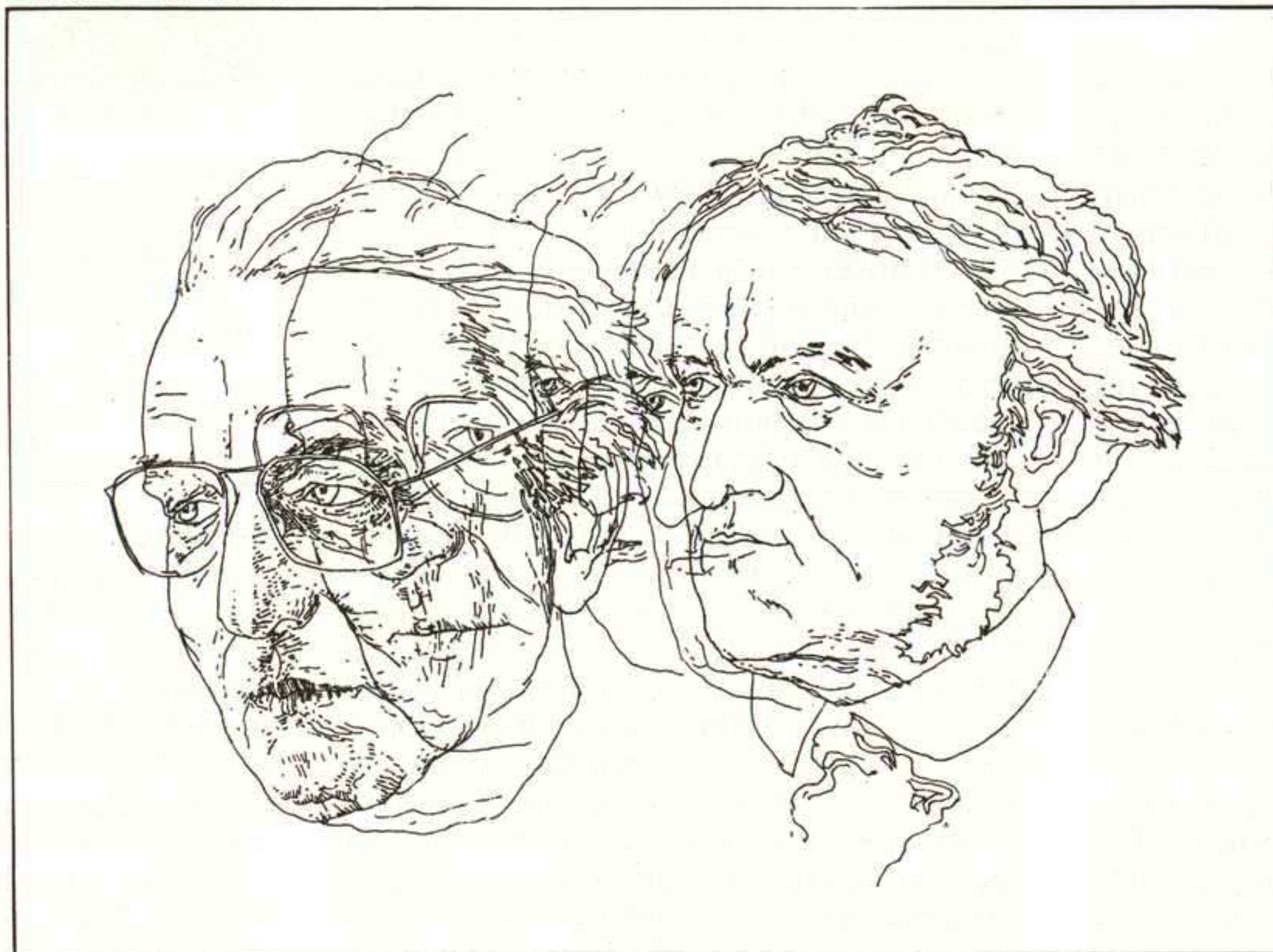
W.W.—La cosa fue exactamente como la dimos a conocer en nuestro comunicado de prensa oficial y conjunto. Mi hermano (Wieland Wagner) ya había establecido contactos con Solti en 1953. Esto significa que no se trata de una colaboración posterior al período en que alcanzó la cumbre del renombre internacional, sino que ya hacía tiempo estábamos interesados en conseguir su participación en el Festival. Si fue justamente más tarde cuando al fin logramos materializar dicha colaboración —en la década del sesenta también negocié con él respecto a la realización de un *Tristán*— se debe a que simplemente sus pretensiones y exigencias —no me refiero aquí al

tiene entre cuarenta y cincuenta años de edad, y tener que reconocer de pronto que, pasado los setenta años, uno se ha, en cierto modo, sobrestimado, y que en dicha oportunidad también se debe tomar conciencia que, al igual que todos los demás seres humanos, uno envejece día a día... Digamos que la faceta trágica de este asunto fue quizá la psicológica. Tras cada función estaba sentado aquí, blanco como un papel, agotado, rendido, lo que es una actitud totalmente anti-Solti.

G.L.—¿Llegado el momento, en 1980, no le dió lástima retirar del programa del Festival aquella Tetralogía que había tenido tanto éxito?

W.W.—No, la experiencia probó que no se debería representar un mismo montaje de la *Tetralogía* más de cinco o seis años seguidos. Siempre y cuando se prosiga, año a año, con una labor sistemática de perfeccionamiento, acorde a la idea de taller que rige en el Festival de Bayreuth y que implica que ninguna pro-

DIBUJO: A. ROCA



«Las pretensiones de Solti eran extremas y exageradas, y tan egoístas que no se las podía conceder».

«No se debe representar el mismo montaje de la «Tetralogía» más de cinco o seis años seguidos».

día es la comida que no le ha caído bien, o ha reñido con su mujer, todos estos múltiples factores que repercuten en la práctica; y si se tiene a alguien capaz de captar todas las sutilezas y capaz de sortear todos los aspectos negativos que pueden afectar a toda persona. En eso, un funcionario tiene una vida más cómoda, y si no se siente con ánimos para emprender una tarea particularmente delicada, siempre la puede postergar para el día siguiente. Pero aquí no hay perdón, y a las cuatro de la tarde se inicia la función, el público espera con expectativa y el artista tiene que ESTAR PRESENTE. Y es raro que ocurra que se satisfagan todas las condiciones físicas y psíquicas para dar lugar a una velada absolutamente excepcional e inolvidable. Y aquí también influyen factores personales, y cuando uno asiste a una función, lógicamente también se equivoca a menudo, y a veces tiene la sensación de que allí hay substancia y potencial para el futuro. En fin, existen los más diversos criterios para juzgar a un director.

aspecto económico— respecto al desarrollo del trabajo de ensayos eran tan extremas y exageradas, y tan egoístas —lo que a menudo ocurre con los directores de orquesta; muchos de ellos son grandes egoístas— que estaba claro que yo no se las podía conceder, ya que aquí no sólo montamos el *Tristán* durante un festival dado, sino que también tenemos la responsabilidad del montaje de otras obras. Pero en realidad tardó mucho en consentir y aceptar reducir aquellas condiciones hasta alcanzar dimensiones susceptibles de realizarse en Bayreuth. Luego ocurrió aquello que es problemático y trágico en este caso, y fue que en cierto modo, y justamente aquí, al realizar la *Tetralogía* (esta obra ciclópea, que debe representarse en el lapso de seis días, hecho que requiere un enorme esfuerzo físico) se dió cuenta que obviamente había presumido demasiado de sus fuerzas. Y esto, dicho entre nosotros, tener que reconocer que uno envejece, es duro, ¿verdad? Pensar que se sigue teniendo la vitalidad de quien

ducción permanezca estática, no como si siempre se volviera a pasar la misma cinta grabada. Es decir, que si se hubiese continuado con la labor más allá de lo que fue factible lograr en este lapso de cinco años, en el sentido de lo que Chéreau quiso hacer, se hubiera eventualmente corrido el riesgo de caer dentro de una mera rutina. Además de ello, ocurre que también con los cantantes se alcanza, de alguna manera, dentro de un período de cinco años, un punto culminante. Quiero decir que alcanzan su máximo nivel interpretativo en el marco del montaje dado; lo mismo que cuando se come, se debe parar cuando mejor sabe la comida... Es mejor terminar cuando se alcanza el punto culminante que esperar y que la calidad de una producción comience a decaer.

G.L.—Felizmente ha podido conservarse un testimonio de dicha Tetralogía gracias a su grabación y filmación...

W.W.—Sí, tras haber logrado una interpretación muy interesante e intensa, logramos producir una grabación de

dicho montaje, hecho que en sí no es capaz de transmitir de manera directa el acontecimiento escénico, pero que ciertamente muestra ciertas facetas — gracias a los primeros planos— en las que se reconoce que todos sus aspectos son interesantes y coherentes, hasta el más mínimo detalle. No quiero aquí pasar a analizar si el concepto, en su totalidad, coincide plenamente o no con la idea de Wagner, pero resulta seguro que lo que hizo Chéreau es coherente y presenta una unidad indiscutible. Ocurre algo similar con la producción de Kupfer del **Holandés**. Naturalmente uno tiene derecho a pensar que eso no es la «Senta» de Wagner ¿verdad?, pero se trata de una interpretación que en sí misma es totalmente lógica y coherente y que resulta tremendamente fascinante. Hay quienes critican y piensan que este concepto de una joven totalmente histérica es falso y que para Wagner se trata de una moza totalmente sana. Bien, allá ellos, pero en sí el concepto de Kupfer es válido.

La crisis de tenores

G.L.—Si me permite, voy a saltar a otro tema. Le quisiera preguntar acerca de la famosa crisis, o merma de tenores wagnerianos de la que tanto se habla. ¿Qué piensa de este problema?
W.W.—Personalmente debo decirle que desde el año 1931 no hago otra cosa que presenciar siempre la misma crisis. Si recuerdo los problemas que tuvo mi padre (Siegfried, único hijo varón de Richard Wagner) en 1930, cuando se hallaba montado **Tannhäuser** junto con Toscanini, los problemas que había entonces con los tenores; luego, los problemas con Melchior, que apareció en el ensayo general de **Tannhäuser** partitura en mano... Mi padre falleció ese verano de un infarto cardíaco a causa, bueno, no sólo de los tenores, sino, digamos, de las condiciones y dificultades que existían con los cantantes en general. Mi punto de vista es que hoy día la situación no es ni mejor ni peor que antaño. Es sabido que apenas se retira o muere un cantante se le endiosa...

G.L.—Es verdad, el público siempre tiende a recordar tal o cual artista o interpretación en particular, fijándola como una especie de ideal que jamás se podrá volver a alcanzar.

W.W.—Y eso es justamente lo que jamás debería hacerse. Además, es menester agregar que hoy día el público ya no tiene la misma capacidad de entusiasmo ni de participación que antaño. En la actualidad abordamos el fenómeno artístico de una manera demasiado intelectual. Abordamos las obras con demasiados conocimientos anteriores o previos que suelen ser una verdadera carga negativa. Poseemos aquellos conocimientos previos que nos brinda el disco, en el que todo está presentado y preparado de manera sintética y con asepsia. Hoy día enfrentamos una función cargada de conceptos adquiridos previamente respecto a sonoridades que sólo pueden obtenerse de manera sintética. Esto es una grandísima hipoteca artística. Y además de ello, constantemente influye sobre nosotros el factor RELACIONES PÚBLICAS en que siempre se nos vuelve a decir que sólo fulano o

mengano es capaz de hacer (dirigir tocar, cantar) tal o cual obra. Cantantes y directores se transforman en artículos de mercado y con ello también se impide el mantenimiento de una distancia objetiva y, a la vez, la capacidad de presenciar el acontecimiento de manera subjetiva. Cada vivencia teatral tiene una cierta dosis concomitante de subjetividad, porque las expectativas difieren según los individuos. Uno quedará fascinado porque una cantante se parece a una Miss Europa, mientras para el otro, eso será irrelevante y sólo reviste importancia la calidad de la voz. Resulta imposible aunar todos los factores relevantes para lograr condiciones virtualmente ideales, y aún en eso hay que partir de la base que el concepto mismo de lo que es ideal es a su vez subjetivo. Y si un individuo sigue conservando esa capacidad de vivencia, sigue oponiéndosele el factor propaganda y relaciones públicas, en que siempre se vuelve a inculcar que ESE INTERPRETE es el mejor. Y un porcentaje del público queda convencido que sólo tal o cual persona puede interpretar o realizar tal o cual obra. Y es preciso para nosotros lograr que cada función sea muy interesante, y eso es uno de mis principales cometidos aquí en Bayreuth, a fin de desalojar todos estos juicios y criterios preadquiridos y lograr que desaparezcan todas esas opiniones dirigidas. La función tiene que ser tan interesante —con todas sus inevitables limitaciones y defectos que son, al fin y al cabo, humanos— que desaparezcan para el espectador todos estos factores negativos y preconceptos al enfrentarse éste con acontecimientos inmediatos y espontáneos. Hay que tratar de conseguir que el espectador de alguna manera abandone una posición rígida e inflexible. Es así como debe ser una función. Basta, por ejemplo, ver lo que ocurre con «Senta» refiriéndome siempre al mismo montaje de Kupfer. Seguramente existen «Sentas» mejor cantadas, pero este personaje (cantado por Lisbeth Balslev) resulta tan fascinante en este montaje. Cuando Kupfer me enseñó cuál era su concepto, le dije que, según mi punto de vista, sólo la Sra. Balslev podría cantar (e interpretar) dicho concepto y que sería preciso tener a Simon Estes en cuenta para personificar al «Holandés». Kupfer no conocía a la Balslev y me dijo que jamás se le hubiera ocurrido emplear dicha cantante. Pero ella era sin duda la más apropiada, si bien en ese momento teníamos para elegir entre tres posibles «Sentas» —entre ellas, y desde el punto de vista puramente vocal, la mejor era probablemente la señora Ligendza. Todos estos aspectos son los que le otorgan fascinación y los que caracterizan realmente el teatro musical.

La propiedad de Bayreuth

G.L.—Bayreuth ocupa una posición particular en el mundo: se trata del único Festival dedicado exclusivamente a la obra de un sólo compositor. Pero Bayreuth no es sólo eso, también es este teatro (este edificio) concebido por el propio Richard Wagner a dichos efectos, y también el hecho de que usted, el propio nieto del compositor, sea quien se encuentra a la cabeza de



El Teatro de Bayreuth.

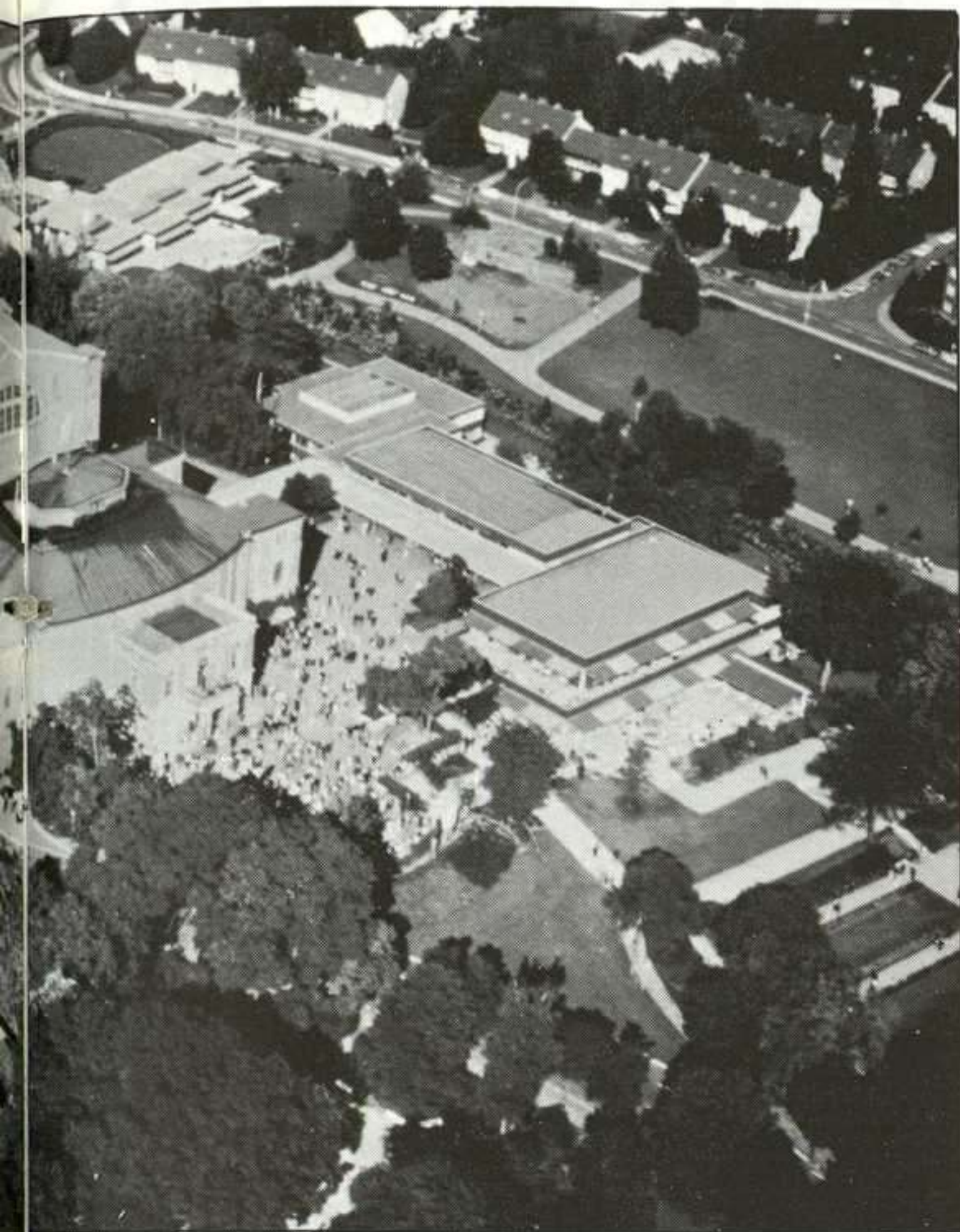
«Desde 1931, no hago otra cosa que presenciar la misma crisis de tenores»

todo el Festival. Ahora bien, hace poco usted declaró —felizmente— que no tenía la intención de retirarse de la dirección del Festival al cumplir los sesenta y cinco años de edad (en agosto de 1984). ¿Pero de haber decidido lo contrario, hubiera acaso permanecido la dirección del Festival en manos de la familia Wagner? ¿Qué hubiera sucedido?

W.W.—Mire, esto es así: hasta fines de la Segunda Guerra Mundial la dirección del Festival y la propiedad fueron idénticas, me refiero a los bienes inmuebles.

G.L.—¿Y en la actualidad ya no lo son?

W.W.—No, y hay dos razones fundamentales para ello. En primer lugar, resulta imposible mantener semejante propiedad, así como ocurre en Inglaterra con los castillos. No es factible desde el punto de vista económico. Además de ello, el teatro del Festival fue originalmente una construcción provisional. El techo era de madera. No era una edificación concebida para perdurar. Nunca se había consolidado el edificio, tal como Wagner pretendía que se hiciese, tras haber determinado que la empresa misma del festival iba a perdurar y no desaparecer después de unos pocos años de existencia, tal como suele a menudo ocurrir con muchas instituciones culturales similares. Mi abuelo, además, pensó que una vez establecido el Festival como algo permanente, el teatro debería consolidarse aplicando a tales efectos las experiencias acumuladas. Fue, pues, preciso consolidar el edificio, sanearlo, modernizarlo y, a la vez, conservar la estructura existente, todo aquello que le es característico, instalar



a la vez todo aquello que resulta hoy día imprescindible para montar un espectáculo, conservando ese ambiente de simplicidad que rodea al espectador, un teatro sin lujos, sin «foyer», el «foyer» sigue siendo al aire libre al igual que antaño... Fue preciso movilizar importantísimos recursos, a partir de la década del sesenta, para lograr dicho cometido. Esto significa que había que conseguir el dinero necesario. Desde el año 1913 mi familia no percibe derechos ni ningún tipo de beneficios económicos. Puede decirse que, a partir de dicho año, la familia dejó de ser adinerada. Mi padre se casó muy tarde y tal como ingresaba el dinero lo gastaban muy generosamente; los hijos de Cósima y demás. Y luego vino la inflación y, sustancialmente, no quedó nada. Entonces ocurrió que en los años 60 tuve que intentar, junto con mi hermano, consolidar también este edificio (el teatro) y mantenerlo de tal manera que siga siendo posible ofrecer aquí representaciones. Esto significa que necesité importantes recursos económicos que sólo podía obtener de personas privadas, patrocinadores, y del Estado. Estos bienes raíces eran propiedad de mi madre, y propiedad y dirección del Festival eran, insisto, idénticos hasta fines de la Guerra. Mi madre, pues, era formalmente la propietaria de todo, aunque con instrucciones respecto de la propiedad fiduciaria y de la sustitución fideicomisaria. Esto significa que ella tenía el pleno poder de disposición y podía usufructuar plenamente de la propiedad en el sentido de lo que respecta al Festival. Normalmente, de no haberse precipitado los acontecimientos políticos mi madre hubiera considerado, desde un comienzo, su actividad como algo interino —como un interregno— al igual que mi abuela (Cósima Liszt de Wagner), que le entregó la dirección en 1908 a mi padre, con la diferencia de que ellos compartían la propiedad. Ambos eran propietarios de acuerdo al derecho de sucesión: una

mitad mi padre, la otra mitad mi abuela. Mi madre, en cambio, estaba autorizada a disponer ella sola, y debido a ello separamos la propiedad de la dirección del Festival. Dicho de otro modo, se separó la propiedad del riesgo. Esto significa que mi hermano y yo arrendábamos el teatro —se trataba de una suma muy pequeña con la cual mi madre apenas podía subsistir— y nosotros éramos aquí los empresarios y organizadores del Festival, plenamente responsables y autónomos, sin la cobertura de nuestra madre. Y hoy día sigo siendo plenamente responsable de esta empresa: respondo de hasta el último botón del vestuario para la realización del Festival. Tengo la plena responsabilidad, tanto desde el punto de vista económico como artístico. Este aspecto también es único en la actualidad. Gracias a ello, logro hacer montajes relativamente baratos porque la gente sabe que arriesgo la cabeza y todo el contenido de mi magra billetera. Bueno, es así como se fueron desarrollando las cosas. Con las múltiples inversiones realizadas y demás costos, la familia no hubiera podido ni siquiera mantener este teatro y, además, estaba totalmente destruida la villa Wahnfried (residencia de R. Wagner), no quiero ni pensar lo que hubiera significado tan sólo la reconstrucción de dicha propiedad. Ahora bien, mi madre era formalmente la propietaria, pero mediante un contrato, nos regaló dicha propiedad, esto es, la herencia, de manera anticipada. De lo contrario, hubiéramos heredado después de su muerte. Por supuesto, dicho regalo fue para todos los herederos. Mi padre había repartido la herencia en partes iguales entre los cuatro hijos. Mi hermano tenía recientemente cumplidos los 13 años cuando falleció mi padre. En su testamento, escrito poco antes, disponía que quien fuera capaz de encargarse del Festival y asuntos concomitantes debería hacerlo —aún no podía juzgarlo él mismo ya que los hijos éramos a la sazón demasiado jóvenes—. Y de esta manera se dio el trato de igualdad de los herederos. Era preciso evitar la división de la herencia en cuatro partes, si no, el caos hubiera sido mayor aún. Los hijos de mi hermano también heredaron cuando éste falleció. Cada uno, la dieciseisava parte de la propiedad, cuatro dieciseisavos son un cuarto, y mis dos hermanas cada una un cuarto y yo, otro cuarto restante. A fin de evitar los conflictos, decidimos, tras largas deliberaciones, establecer una fundación, esto es, separar la empresa del Festival de todos los bienes inmuebles y posesiones de la familia, evitando de tal modo involucrarlos en un problema sucesorio. La familia aún conserva el derecho de proponer un director para el Festival, siempre y cuando cuente con un miembro capaz de llevar a cabo dicha tarea, y es el patronato quien luego decide. Pero se trata ahora de ver cómo se llegará a resolver el problema y

**«Los herederos con
derecho legítimo a ocuparse
de la dirección de Bayreuth
son ahora doce personas».**

encontrar alguien capaz: si incluyo a mi joven hija, de mi segundo matrimonio, que ahora sólo tiene seis años, son ya doce herederos con derecho legítimo a ocuparse de la dirección llegado el momento. Esto, por cierto, va a ser problemático y va a exigir una labor de selección. Así que cuanto más nos vamos alejando de Richard Wagner, tanto más difícil será para un Wagner hacerse cargo del Festival. Hasta antes de la Primera Guerra Mundial, cuando aún no era preciso contar con ningún tipo de subvenciones y todo el aparato era autárquico, nadie tenía el derecho de entrometerse. O bien venía el público y era posible llevar a cabo el festival y resultaba posible financiar todo, o bien la empresa quebraba. Y ello funcionó así hasta el año 1938. Pero luego ya no fue posible seguir así, debido al desarrollo general de los acontecimientos. También los costos aumentaron considerablemente, en particular los gastos del personal. Si antaño los mismos ascendían al cuarenta y ocho por ciento hoy día alcanzan el ochenta por ciento.

G.L.—¿De los ingresos?

W.W.—Del presupuesto total.

G.L.—¿Cómo se comparan los honorarios que usted paga a los artistas con aquellos que ofrecen otros teatros líricos?

W.W.—Estos oscilan entre la tercera parte y la mitad de los honorarios normales. De no ser así, no me sería posible hacer nada.

G.L.—Quisiera concluir con una pregunta que satisface una mera curiosidad personal. Usted ha crecido rodeado de la música de Wagner, la tradición wagneriana, la familia Wagner... ¿Hacia qué tipo de música se evade usted cuando quiere oír otra cosa que no sea Wagner?

W.W.—Mire, en realidad, cualquier tipo de música, también si es moderna, aún música pop, que contenga una cierta fascinación, que sea concluyente y que tenga sentido, todo tipo de música que satisfaga dichas condiciones, me gusta. Lo que detesto es la música superficial de esparcimiento. Pero si no, también hay mucha música moderna que es interesante, y cuando oigo algo así puede ocurrir que me llegue a fascinar. De la misma manera que es posible que le lleguen a fascinar a uno personas hacia las cuales no se tenga una simpatía espontánea. Y para mí siempre cuenta ese elemento de fascinación y el mérito de querer comunicar y transmitirle algo a otros seres humanos. Si una composición musical logra fascinarme, entonces ciertamente podrá interesarme. Grave es cuando el mensaje ajeno no transmite ni brinda nada, entonces da lugar al aburrimiento. Yo, en mi posición, tengo que mantenerme más abierto hacia otras formas (de música) que otras personas.

G.L.—Al fin y al cabo, usted no sólo es el nieto de Richard Wagner, sino también es el bisnieto de Franz Liszt, hecho que de por sí ya trae algo de variedad a los intereses musicales directos de su familia.

W.W.—Claro, y querría aún agregar que tengo que mantener una amplia capacidad de recepción. Si bien el tiempo de que dispongo es lamentablemente muy escaso, ello no es motivo para que me cierre y no vea el mundo más que por un agujero, como si llevara anteojeras.

ALVIN AILEY AMERICANO

Por María Teresa Rivera de
Stahlie

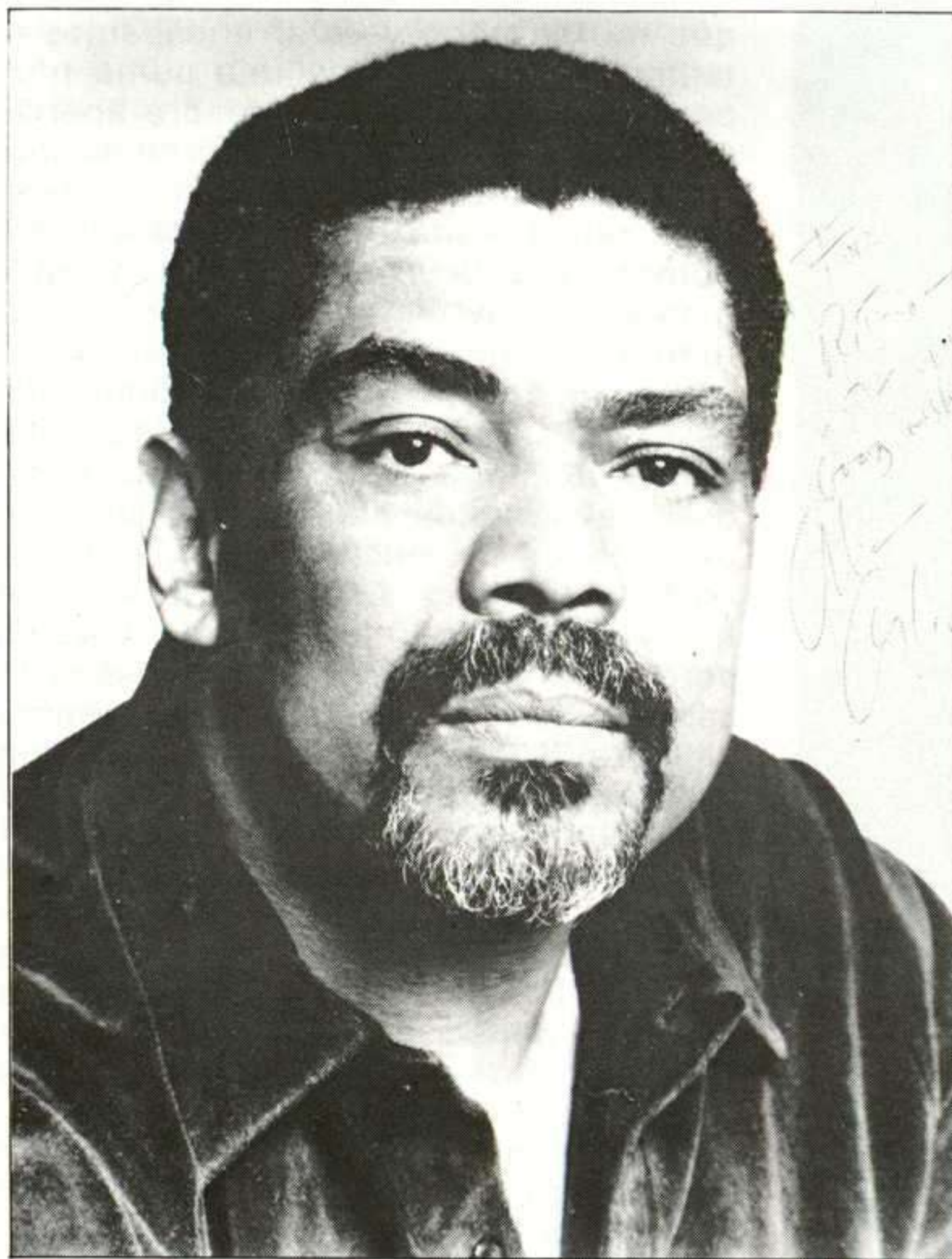
Una de las más importantes compañías de danza contemporánea en el mundo cumple sus Bodas de Plata. Ha actuado para más de diez millones de personas en seis Continentes. Su repertorio cuenta con más de ciento cincuenta ballets realizados por cuarenta coreógrafos.

En un moderno edificio del famoso «Times Square» de Nueva York, que alberga también al Teatro Minskoff y a un pequeño e interesante museo de teatro, se encuentra el Centro Americano de Danza Alvin Ailey (pronunciado Alvin Eili), que lleva el nombre de su director y fundador.

Más de cuatro mil alumnos asisten a este centro que cuenta con las aulas más modernas y espaciosas de las de cualquier otra escuela de danza en la ciudad. Un selecto núcleo de profesores, entre los que se cuenta a Pearl Lang, Denise Jefferson, Anna Marie Forsythe y José Meier, imparten clases en varias técnicas de danza moderna: ballet clásico; jazz y coreografía en los diversos cursos que ofrece el centro, desde clases de danza a todo nivel, hasta el Taller de Danza y los programas de becas para los que se hace una rigurosa selección. El Centro cuenta también con dos compañías profesionales de gran prestigio dentro y fuera del país.

En el mismo edificio, en una planta alta y en medio de una activa oficina de publicidad, Alvin Ailey repasa los detalles del extenso programa de celebración de las Bodas de Plata de su primera compañía, y hace un paréntesis para dialogar sobre estos veinticinco años difíciles pero gratificantes y creativos.

En un tiempo en el que él estudiaba Lenguas Romances en la Universidad de Los Angeles, estaba lejos de imaginar que se convertiría en una de las figuras más relevantes de la danza en América. Entonces su vida le llevaba por rumbos bastante alejados del mundo de la danza, con excepción quizá del teatro por el que sentía una gran afición y al que dedicaba mucho de su tiempo. Su encuentro con Lester Horton fue el incidente que hizo que su vida tomara un curso diferente. Horton, humanista, investigador y pionero de la danza en la costa oeste de los Estados Unidos, le convenció para que estudiara con él y se integrara luego al grupo profesional que dirigía, que fue el primero inter-racial en América. La escuela de Lester Horton alentaba a los alumnos a ser investigadores y creativos. A la par de las técnicas de danza, enseñaba pintura, escultura y música. Los alumnos mismos confeccionaban y diseñaban el vestuario, y en el teatro de la escuela, con capacidad para doscientas butacas, presentaban sus obras. Más que una escuela, era un mundo en el que el alma creativa podía expresarse libremente. Junto a Horton, Alvin Ailey hizo una carrera brillante no exenta de sacrificios, y a la muerte del maestro, en 1953, asumió la dirección artística de la compañía, incursionando seriamente en la coreografía a manera de asegurar la continuidad del grupo. Consiguió su objetivo durante algún tiempo no pudiendo evitar que eventualmente la compañía se disolviera.



Para RITMO con mis mejores deseos. Alvin Ailey



Invitado a Nueva York para hacer una revista musical en Broadway, decidió quedarse en ese centro del arte para estudiar con maestros como Martha Graham, Charles Weidman y Doris Humphrey, contemporáneos de Horton, quienes a su vez fueron discípulos de la afamada escuela Denishawn fundada por Ruth St. Denis y Ted Shawn, verdadero laboratorio de los nuevos conceptos de danza, e inspiración de tantos jóvenes valores.

La necesidad de expresarse a través de su propia creación, hizo que Ailey fundara su propia compañía en 1959. Este primer grupo de cámara integrado por él y otros seis bailarines, le dio la oportunidad de utilizar disciplinas y conocimientos adquiridos, fusionándolos creativamente con sus propias experiencias y con sus estudios sobre danzas africanas y técnicas de jazz. Los temas de sus creaciones no eran difíciles de encontrar, estaban en los recuerdos de su infancia en el pequeño pueblo de Tejas donde nació; en el dramatismo de los servicios religiosos de las iglesias del sur, y en sus propias vivencias.

Blues Suite y **Revelaciones**, de una increíble fuerza rítmica y gran intensidad emocional, fueron dos de sus primeras creaciones. **Blues Suite** trata de los placeres efímeros y la constante frustración de un puñado de gentes de un pueblo chico, y por toda la música que utiliza, es a la vez un estudio antológico de la música negra.

Revelaciones es la rúbrica de la compañía y uno de los ballets que más trans-

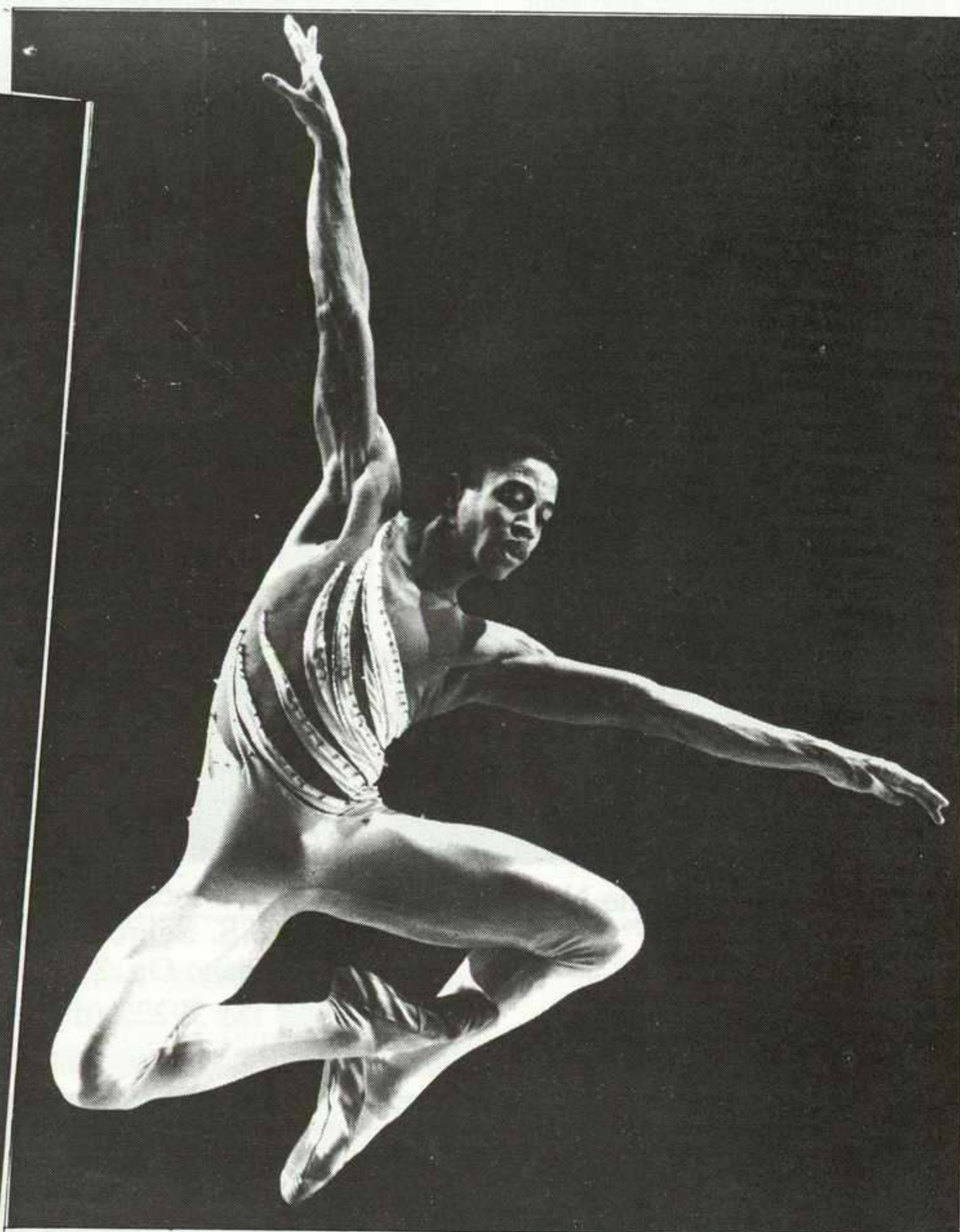
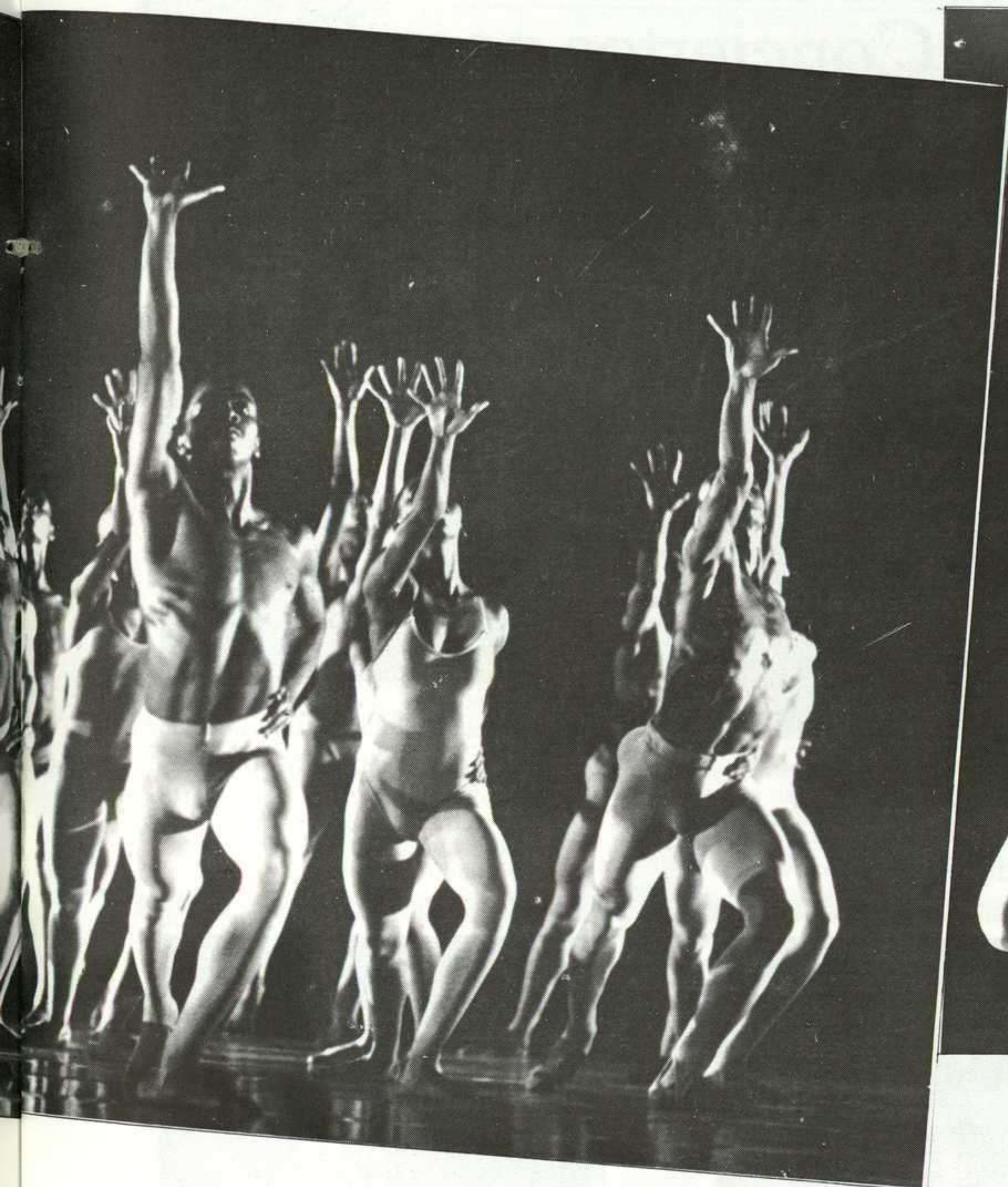
FOTO KENN DUNCAN

FOTO JOHAN ELBERS



La compañía, durante la representación de «The river».

AN DANCE THEATER



Keith
McDaniel,
en «Spectrum».

FOTO: JACK VARTOOGIAN

formaciones ha sufrido, aunque conserva su estructura básica de forma y concepción. Es la historia misma de la raza negra en América. La metamorfosis sufrida desde la humillación de la esclavitud hasta la liberación y el encuentro con Dios y consigo misma. La transfiguración de pasos, actitudes, carácter y vestuario, acentúa esta metamorfosis hasta la brillantez y colorido de las danzas finales cuando se alcanza esta revelación. La música es una serie de espirituales negros cantados por un coro y solistas de Harlem.

Varios de los ballets de Alvin Ailey cuentan la experiencia negra. Algunos fueron concebidos para un solista en especial, como **Llanto**, que fue creado especialmente para Judy Jamison quién fuera primera figura de la compañía; o **Pas de Duke**, hecho para Mikhail Baryshnikov y Judy Jamison con música del famoso Duke Ellington y presentado en ocasión del bi-centenario de los Estados Unidos. Otros tratan temas relativos al hombre y su conflicto interior, y la música es preferentemente de compositores contemporáneos como Debussy, Barber, Satie, Williams y Stravinsky.

Coreógrafos como Milton Myers, Louis Falco, Lar Lubovitch y Ted Shawn han creado obras para su compañía, y a su vez Ailey ha hecho trabajos para otros grupos como el Joeffrey Ballet, Ballet Real de Dinamarca, Bat-Dor de Israel, Ballet Internacional de Caracas, así como para las Operas de París y el Metropolitan de Nueva York, pero siempre ha conseguido expresarse más libremente y ha estado más a gusto trabajando dentro de su propia compañía.

Los premios «Capezio»; «Dance Magazine»; la medalla de las Naciones Unidas y un sinnúmero de premios de importantes festivales de danza son algunos de los galardones que ha merecido la compañía, como innumerables son los países que ha visitado en Europa, Africa, el Extremo Oriente y Latino-América.

La ovación que recibió en Rusia donde no se había visto danza moderna desde que Isadora Duncan actuara en

ese país, es una de las inolvidables experiencias que cita Ailey. En cuanto a España, menciona concretamente Madrid y Valencia donde actuó la compañía. Dice que la danza española es una importante manifestación artística que no ha dejado de influenciarle, y nombra a Escudero, Carmen Amaya y Antonio Gades entre los artistas que admira.

Alvin Ailey dirige ahora una compañía de más de 30 bailarines: Alvin Ailey American Dance Theater; un segundo ballet de cámara que se denomina Repertory Ensemble y todo el complejo artístico que encierra el Centro Americano de Danza Alvin Ailey. Entre sus grandes logros ésta el de haber contribuido con más de cincuenta ballets a la creación de un repertorio de danza moderna, y el de haber elevado el nivel del bailarín negro a la categoría de los mejores del mundo.



MOZART



NOVEDADES CBS MASTERWORKS

Edición Integra de los Conciertos para Piano ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA - MURRAY PERAHIA



Conciertos para piano Nos. 1 al 4
IM 39225 (digital)



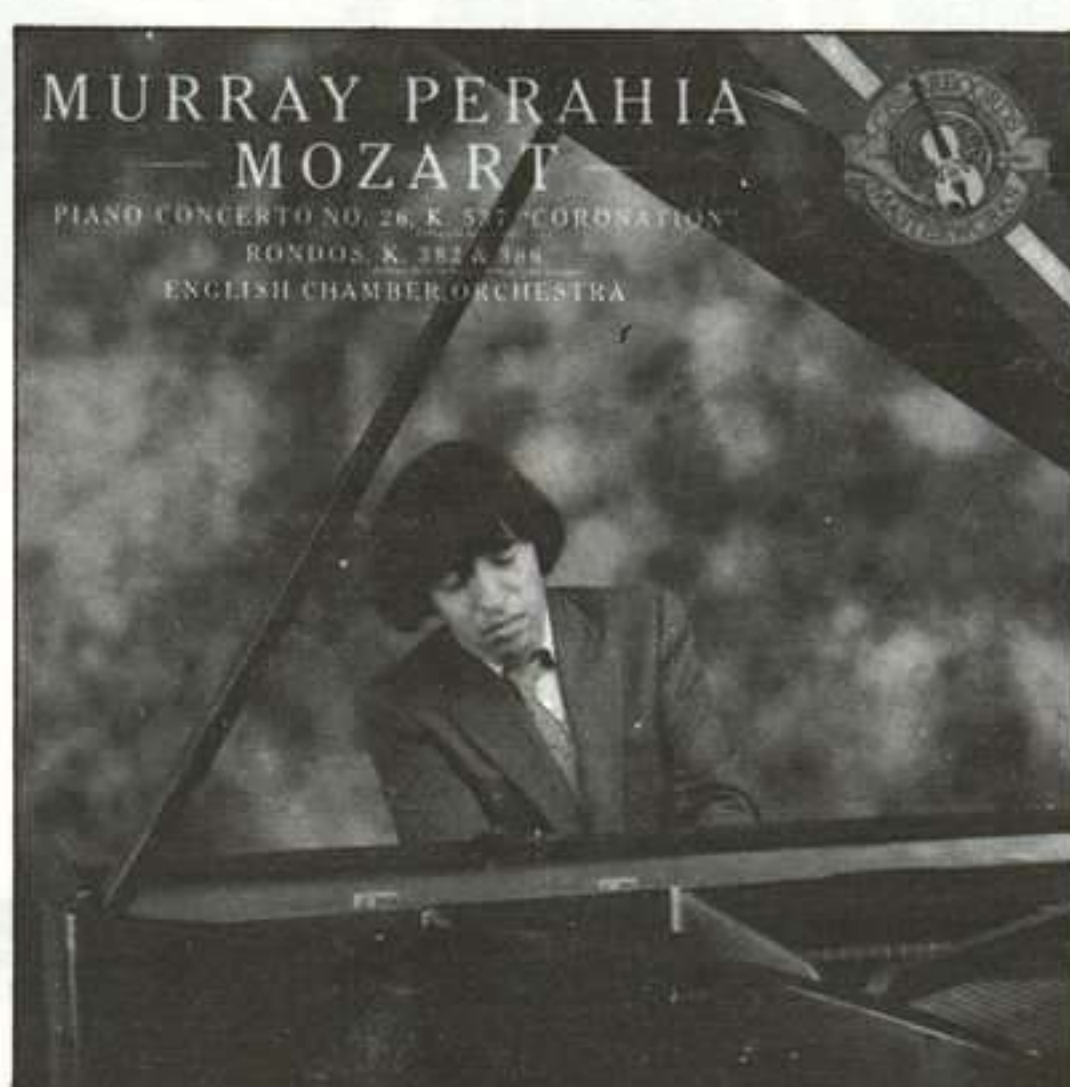
3 Conciertos para piano, K. 107
J.S. Schröter: Concierto para piano Op. 3 n.º 3
IM 39222 (digital)



Conciertos para piano Nos. 6 y 13
M 39223



Conciertos para piano Nos. 19 y 23
IM 39064 (digital)



Concierto para piano No. 26
Rondós K. 382 y 386
IM 39224 (digital)



Conciertos para piano Nos. 16, 17, 18, 19, 20 y 21
M3 39246 (álbum de 3 Lps.)

Otros discos de MURRAY PERAHIA con la ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA con los que se completan todos los conciertos para piano y orquesta de MOZART

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| Conciertos Nos. 5 y 25 (D 37267) | Conciertos Nos. 14 y 24 (S 76481) |
| Conciertos Nos. 8 y 22 (S 76966) | Conciertos Nos. 15 y 16 (D 37824) |
| Conciertos Nos. 9 y 21 (S 76584) | Conciertos Nos. 17 y 18 (D 36686) |
| Conciertos Nos. 11 y 20 (S 76651) | Conciertos Nos. 9, 11, 14, 20, 21, 24 |
| Conciertos Nos. 12 y 27 (S 76731) | (S 79317 - álbum 3 LPS) |

• DISCOS DE IMPORTACION - NUMERO LIMITADO DE EJEMPLARES •



BACH: Conciertos para violín. Anne-Sophie Mutter y Salvatore Accardo, violines. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Salvatore Accardo. EMI 067 143520. Digital. Simon Standage y Elisabeth Wilcock. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv 410 646-1. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ (Archiv)
★ ★ ★ ★ (EMI)
Sonido: ★ ★ ★ ★ (Archiv)
★ ★ ★ ★ (EMI)

Aquí tenemos, frente a frente, dos modos radicalmente opuestos de acercarse a la música bachiana, perfectamente resumidos en la muy diferente enunciación del diseño ascendente Mi-Sol sostenido-Si que abre el **Concierto en Mi Mayor**: Accardo y la Mutter nos ofrecen una visión llamémosle tradicional, amplia y elocuente, muy válida, aunque con los inconvenientes que luego señalaremos; Standage y Pinnock, por su parte, nos proponen una lectura nueva, original y atractiva que supera con mucho a versiones que parten de idénticos presupuestos interpretativos y que deberá de gustar por igual a amantes y detractores de éstos.

Creo que nadie puede dudar a estas alturas que la jovencísima Anne-Sophie Mutter es una extraordinaria violinista. También podemos afirmar, a la vista de sus escasas pero representativas grabaciones, que se trata de una intérprete fácilmente influenciada por su/s compañero/s de registro (en nada se parecen, por ejemplo, su Brahms del **Concierto** con Karajan y el más reciente de las **Sonatas** con Weissenberg; poco hay en común, asimismo, entre sus **Conciertos** de Mozart con Karajan y los de Muti). En estos **Conciertos** de Bach se nota también la presencia —física y espiritual— de Salvatore Accardo, que consigue que la violinista alemana toque haciendo gala de un estilo —que no musicalidad— que pocos sospechábamos. La Mutter realiza así perfectamente el famoso «detaché» del violinista italiano —y, por qué no, de la English Chamber— y toca su parte solista con una sobriedad sólo empañada en contados momentos (inmediatamente antes del «da capo» del primer movimiento del **Concierto en Mi**, o en el bellísimo tema de los c. 78 ss. del Adagio de este mismo **Concierto**, por ejemplo), en los que asoma timidamente una dulzura que se sitúa ya en la antesala de lo peligroso. Por lo demás, su técnica es más que suficiente para estos pentagra-

mas: la afinación es siempre impecable, la articulación, nítida (no hay uno sólo de los habituales tirones de arco en el último movimiento del **Concierto en Mi**), y la escasa pero importante polifonía de las tres obras está excelentemente traducida.

La dirección de Accardo —magnífico en su cometido violinístico del **Concierto en Re**— es desigual, alcanzando su nivel más alto en el **Concierto en Mi**, del que nos ofrece una versión sobria y delineada con claridad, merced a la elección de unos «tempi» pausados, excesivamente lentos en el caso del movimiento central. La dirección es más floja en el **Concierto en La** —sobre todo el último movimiento, en el que faltan viveza y claridad de líneas, y en el **Doble Concierto**, en el que la orquesta juega un papel innecesariamente secundario. Todo ello resulta muy evidente si comparamos su labor con la de Pinnock desde el clave —extraordinario, como siempre—, que opta por unos «tempi» vivos y que cuida y traduce escrupulosamente el más mínimo detalle del tejido orquestal (la frase descendente de los primeros violines en los c. 140-4 del Allegro final del **Concierto en Mi**, la entrada en canon de las diferentes voces en el c. 91 del último movimiento del **Concierto en La** o la contestación del bajo continuo al violín solista en los c. 12 ss. del primer movimiento de aquél), detalles todos casi nunca escuchados y que a Accardo le pasan prácticamente inadvertidos. Con todo, son su magnífica traducción del bajo continuo, siempre audible gracias a una voluminosa pero adecuadísima presencia sonora, y su acertada elección de los «tempi» (7'15" en Andante del **Concierto en La Menor** por 5'06" de Hogwood) las virtudes más reseñables de una dirección atenta, vivaz e idiomática, tremendamente respetuosa con la escritura bachiana (la articulación 2-1, por ejemplo, del Allegro final del último **Concierto** citado).

Standage, por último, se nos revela una vez más como un consumado especialista. Hallamos aquí nuevamente al admirado intérprete de **Las Cuatro Estaciones**, en posesión de un sonido terso y nobilísimo (teniendo en cuenta el instrumento y la técnica utilizados), un aspecto más de un despliegue técnico nada desdeñable: «legato», retención de arco, dobles cuerdas, afinación, limpieza en los cambios, amplia gama dinámica, etc. Elisabeth Wilcock demuestra, asimismo, su afinidad cada vez mayor hacia la música de este período; no en vano, es la única violinista que hace «tripleto» y podemos escucharla como solista, con desigual éxito, con la Academy de Hogwood, los English Baroque Soloists de Gardiner —su esposo— y el English Concert de Pinnock, para mí la agrupación más madura y de sonido más conseguido de las citadas.

En suma, la versión de Mutter y Accardo es de un notable nivel, pero insuficiente para otorgarle una fuerte recomendabilidad. La de Pinnock es, en cambio, dentro de los llamados acercamientos

historiciastas, la versión más interesante, a cierta distancia de la muy reciente de Hogwood —ya comentada en estas páginas— y a años luz de las de Harnoncourt o Melkus.

La grabación EMI —buena en su origen, aunque en exceso rica en agudos y con una presencia orquestal algo lejana— está estropeada, como de costumbre, por el prensado español, pero esta vez el destrozo es más soportable y el disco se puede escuchar con cierto placer. La grabación Archiv es espléndida por la nitidez conseguida en la parte orquestal y por la integración del solista dentro de aquélla.—**LUIS CARLOS GAGO**



BACH: Suites para orquesta núms. 2 y 5. Musica Antiqua Colonia. Director: Reinhard Goebel. Archiv 2534 007. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Quizás esperaba más de este excelente conjunto radicado en Colonia, porque sus anteriores grabaciones me merecieron altos elogios, pero es lo cierto que tras varias escuchas del disco, creo que su visión de estas dos **Suites** y **Oberturas** bachianas no es precisamente la adecuada. Bueno es, y la recibimos con alegría, la inclusión de la **Suite núm. 5**, de dudosa paternidad, y atribuida a Bach sin excesivo fundamento. Pero resulta obvio que las partituras del maestro de Eisenach se han traducido con una tal carencia de fuerza y vigor, que no puede, en ningún caso, atribuirse a la visión camerística de las mismas.

Tenemos otras interpretaciones en disco, que siguen el mismo patrón. Es decir, alejamiento, razonable, de los parámetros clásicos (Münchinger, Paillard, Richter, incluso Marriner) y utilización de una formación de cámara: dos violines, una viola, un violoncelo, un violón, flauta y cémbalo. Tal ocurre con Trevor Pinnock o con Gustav Leonhardt y su Orquesta. Pero los resultados son totalmente distintos.

Para quien esto escribe, la de Leonhardt sigue siendo la versión de referencia, seguida muy de cerca por la de Pinnock, sin olvidar la que, con una especial densidad sonora, realiza el Collegium Aureum. Nada desdeñables, desde otro prisma interpretativo, son las versiones citadas

más arriba. Cualquiera de ellas cumple con creces el mínimo de calidad exigido y la mayoría son de una gran perfección formal.

Goebel podía haberse colocado en un punto muy alto pero esta vez ha desaprovechado la ocasión. Es un Bach camerístico a ultranza, (muy válido como hemos dicho), pero tan dulzón, tan fingidamente melancólico, que resulta artificioso.

Y ello a pesar de la excelente nómina de intérpretes: Hajo Bass, Jaap ter Linden, Henk Bouman, Wilbert Hazelzet y el propio Goebel al violín. Falta en todo caso la grandeza de espíritu de Bach, la profundidad imprescindible. La belleza sonora, tan huera, no basta.

Los medios técnicos empleados son inatacables: grabación y prensado más que notables, lo que sin duda permite apreciar la calidad de estos intérpretes, incluso en este, para mí, fiasco.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

BARTOK: Concierto para Orquesta. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon Privilege, 2535499.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Deutsche Grammophon reedita en su serie económica Privilege la excelente versión que del **Concierto para Orquesta** de Béla Bartók realizara para el disco Rafael Kubelik hace once años. Aunque el criterio interpretativo global bajo el cual está concebida aquélla resulte hoy algo superado, se puede afirmar que se trata de un trabajo que posee un buen número de virtudes y prácticamente ningún error de bulto importante. Merito más que considerable en una obra que ha causado, y sigue causando, más de un quebradero de cabeza hasta los más notables directores de orquesta.

La versión de Kubelik está trazada sobre un patrón eminentemente romántico, lo que a mí, personalmente, no me hace excesivamente feliz. Sin embargo, entiendo que la ejecución —por transparencia, claridad y sentido rítmico y tímbrico— goza de un innegable atractivo. Así, destacaría sobre todo la espléndida realización del cuarto movimiento, donde Kubelik no incurre en el error de utilizar como descarga de tensiones un melodismo demasiado cargado de contemplación; algo que sucede de forma evidente en los movimientos primero y tercero. Segundo y cuarto, por otro lado, rebajan un poco el discurso global de la obra, ya que el componente irónico está tratado con demasiada limpieza —de forma muy evidente— y con poca mordacidad.

La grabación es buena y los comentarios de contraportada, de nuestro compañero Angel Carrasco, magníficos. Por consiguiente un disco adecuado para quien empiece a familiarizarse con la música del compositor húngaro, pero menos interesante para

aquéllos que deseen «algo más». Como versión de referencia para esta obra recomendaría la de Solti/Sinfónica de Chicago (Decca, digital; igualmente disponible en disco compacto), que por cierto aparece este año como ganadora en el apartado «Calidad Técnica» en los Premios RITMO.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**



BARTOK: Concierto para piano núm. 3. John Ogdon, piano. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director: Sir Malcolm Sargent.

SHOSTAKOVICH: Concierto para piano núm. 2 en Fa, Op. 102. John Ogdon, piano. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director: Lawrence Foster. EMI, Acorde. 037 1430531.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Las obras acopladas en este registro no dejan de presentar dos vertientes completamente dispares, incluso antagónicas, de la creación musical dentro de nuestra centuria. Las partituras tienen en común el género al que pertenecen, el concierto para piano, cuya estructura tradicional respetan en líneas generales. Ambas ocupan un lugar similar en el catálogo de sus respectivos autores, pues cierran su producción en esta parcela.

Como versiones ofrecidas dentro de una serie económica, las que protagoniza John Ogdon son más que aceptables. La continuidad del pianista enlaza dos registros algo separados en el tiempo: Bartók, que data de 1968, y Shostakovich, de 1971. El nivel de solvencia queda garantizado. Ogdon se inclina hacia el repertorio de nuestro tiempo. Pero hay, quizá, que señalar como más convincente la interpretación del músico ruso, en su **Concierto**, de PICANTES, incluso demasiado, movimientos extremos, pero con un Andante de gran intensidad, centro de la obra. La partitura de Bartók no es traducida con la suficiente incisividad rítmica. El sonido, algo oscuro en esta obra, no ayuda a captar la personalidad de la versión, sobre todo en el acompañamiento orquestal.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

BRAHMS: Las tres Sonatas para violín y piano. FRANCK: Sonata para violín y piano en La Mayor. Anne-Sophie Mutter, violín. Alexis Weissenberg, piano. EMI G 337, 2 discos. Digital.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★

Cualquier cosa podía esperarse de la extraña asociación Mutter/Weissenberg. Podía pensarse que la Mutter contagiaría al extraño, aunque cada día menos desconcertante, pianista, y ambos nos ofrecerían un Brahms de la altura del que nos brindara aquella en el **Concierto**, o que éste hiciera valer su mayor experiencia y prestigio atrayendo a la Mutter hacia un peligroso y resbaladizo terreno. Desgraciadamente, ha triunfado la segunda posibilidad y las versiones de las cuatro **Sonatas** que integran el álbum son aburridas, dulces, blandas, superficiales, cursis y flácidas.

Malos augurios presagiaban los primeros compases de la **Sonata núm. 1** de Brahms, en los que la Mutter —hipotética intérprete ideal de ésta y las otras obras— se toma unas excesivas libertades en el fraseo y lo azucara de un modo que sólo habíamos entrevisto en sus **Conciertos** de Mozart con Muti. A partir de aquí se suceden más y más «pp», sólo interrumpidos por algún que otro «f» (nunca «ff»). Las tensiones apenas existen y la mayoría de los diálogos entre ambos instrumentos son prácticamente inaudibles: no hay, en una palabra, dialéctica y, en este sentido y por razones obvias, el cuarto movimiento de la **Sonata** de César Franck es un triste ejemplo de ello.

Las indicaciones de Brahms —tan frecuentes como importantes— son casi siempre omitidas (¿dónde está, por ejemplo, el «stringendo» y el regulador de los c. 87-9 del segundo movimiento de la **Sonata núm. 1**?) y no sólo esto, sino que notas, diseños, temas absolutamente decisivos son desdichados de modo incomprensible (no consigo escuchar una sola vez con claridad el importantísimo diseño corchea-semicorchea negra con puntillo que se repite en la mano izquierda del piano durante casi todo el tercer movimiento de la **Sonata núm. 1**; algo parecido ocurre con el «ostinato» en negras de los c. 236-256 del primer movimiento de la **núm. 3**).

Formalmente, las interpretaciones son un caos, ya que las secciones aparecen deshilvana-



das y los climas carecen casi siempre de sentido por falta de la preparación adecuada. Técnica-mente, la Mutter se muestra algo más insegura que de costumbre, y, salvo su insistencia en hacer muy ostensibles los portamentos y algún que otro problema en la afinación de las terceras (segundo movimiento de la **núm. 1**), salva las muchas dificultades de su parte con aparente facilidad. No se puede decir lo mismo de Weissenberg, que en no pocos pasajes comprometidos se nos muestra impotente para traducir con claridad —aunque sea asépticamente— todas y cada una de las notas (el último movimiento de la **núm. 3** contiene una extremadamente difícil parte pianística). Musicalmente, la Mutter tiene detalles bonitos y algún que otro alarde idiomático (c. 97 ss. del segundo movimiento de la **núm. 1**), pero en general no acierta casi nunca con el lenguaje que requieren estas difíciles partituras, por lo que Brahms, Brahms aparece en contadísimos momentos. Weissenberg, en cambio, parece en todo momento un artista de musicalidad antitética a la de estos pentagramas y podrían contarse con los dedos de una mano sus frases que suenan verdaderamente a Brahms. La compenetración entre ambos, en fin, deja muchísimo que desear, por lo que son muy frecuentes los desajustes y las incomprensiones entre ellos. Aunque los dos fracasen estrepitosamente en su búsqueda del lenguaje brahmsiano, ello no quiere decir que sus fracasos converjan en un punto común: resulta revelador comparar cómo ambos frasean una idéntica frase (c. 137 ss. del primer movimiento de la **núm. 2**) de modo totalmente diferente o cómo caen claramente desajustados en el acorde final del caótico último movimiento de la **núm. 3**.

La **Sonata** de César Franck merece capítulo aparte. Desde el primer compás —en el que Weissenberg cambia sorprendentemente la acentuación— asistimos a la interpretación más intrascendente de una de las **Sonatas** para violín y piano más trascendentes de toda la historia de la música. La parte del piano es todo un compendio de despropósitos: la mano izquierda apenas se oye, la derecha da las notas como puede, la musicalidad no existe, no hay drama, emoción y sí una continua búsqueda de lo «bonito» que acaba por hartar. Mutter hace lo que puede ante semejante falta de motivación y nos ofrece la que considero sin duda la peor interpretación de cuantas le he escuchado: los portamentos son aquí continuos, el sonido es inadecuado —al igual que no pocos de los golpes de arco que utiliza (cuarto movimiento)— y la técnica, muy insegura (segundo movimiento).

Si a todo lo dicho le añadimos que el sonido de los discos es casi impresentable (el piano es simplemente un rumor lejano; en ello colaboran, a partes iguales, Weissenberg y el prensado español), que la presentación está muy descuidada (caja deslavada, fundas de papel barato), que

acaban de grabar las **Sonatas** de Brahms Perlman y Ashkenazy (también en EMI, esperemos que por fin importado) y que, por fortuna, contamos o hemos contado en nuestro catálogo con interpretaciones de la talla de Zukerman/Barenboim (Brahms) y, sobre todo, Oistrakh/Richter (Franck y **núm. 3** de Brahms), la conclusión es clara: abstención.—**L.C.G.**

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 2, en Si bemol mayor, Op. 19. Sonata para piano núm. 18 en Mi bemol mayor, Op. 31/3. Arthur Rubinstein, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Daniel Barenboim. RCA RL-84711.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★

Esta versión del **Segundo Concierto** de Beethoven, perteneciente al ciclo que Rubinstein y Barenboim grabaron en 1975, puede considerarse una de las más hermosas que actualmente encontramos en catálogo. Para empezar, considero ideal la dirección de Barenboim; estilísticamente justa, ni demasiado mozartiana ni excesivamente BEETHOVENIANA, logra en los «tutti» ese delicado equilibrio, tan típico de las tempranas composiciones de Beethoven, entre un lenguaje todavía netamente clásico y el genio romántico en potencia.

La actuación de Rubinstein, por su parte, es sorprendentemente acertada, si se tiene en cuenta que Beethoven nunca fue su fuerte, y mucho menos el de la primera época. Sin embargo, lo cierto es que, en este caso, su fraseo y su dicción no pueden ser



más adecuados, y su elegante estilo encaja a la perfección con el propósito de Barenboim. Impecable interpretación, pues, de esta delicada pieza del joven Beethoven, a la que sólo se puede criticar la deficiente ejecución de la difícilísima cadencia; en ella es donde se evidencia, sobre todo, que el pianista que interpreta tiene ochenta y ocho años.

La **Sonata Op. 31/3**, que integra la segunda cara del disco, fue grabada en abril de 1976 y sería uno de los últimos registros del artista. Rubinstein había grabado ya esta **Sonata** (una de las más hermosas de la época media de Beethoven) con notables resul-

tados; la versión que nos da al final de su carrera es muy superior a aquélla y una de las más maravillosas interpretaciones que podemos escuchar. Concebida desde una óptica muy madura, por momentos cercana al universo de Schubert, esta versión se sitúa, para mi gusto, por delante de las de Kempff (DG), Bäckhaus (Decca) y Arrau (Philips), por citar sólo a tres pianistas de la generación de Rubinstein.

El sonido es decente, tratándose de una grabación de RCA; del prensado y la presentación del disco (funda de papel sin plastificar, polvo a raudales y rayas) no se puede decir lo mismo.—**LUIS SALES**



BORODIN: Los dos Cuartetos para cuerda. Cuarteto Fitzwilliam. Decca 9-41027.1.

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

Los dos **Cuartetos** de Borodin son, excepción hecha quizás del Nocturno del **núm. 2**, dos composiciones prácticamente desconocidas. Obras ambas de madurez (coetáneas de la **Segunda** y **Tercera Sinfonías** respectivamente), constituyen sin duda la más importante aportación cuartetística de los compositores rusos del siglo XIX y un excelente pórtico del magno «corpus» de Shostakovich, también aparecido recientemente en nuestro país bajo idéntico sello discográfico y con los mismos e idóneos e intérpretes.

Si en el primero de estos **Cuartetos** se aprecian todavía matizados ecos beethovenianos y unos desarrollos demasiado prolijos (la obra dura más de 35 minutos), en el segundo, Borodin construyó una obra de perfectas dimensiones, de estilo mucho más personal, de admirable escritura cuartetística y de una singular belleza, virtudes que la convierten por derecho propio en uno de los puntos de referencia obligados en cualquier estudio serio de los cuartetos de cuerda del pasado siglo. Aun con todo, el **Cuarteto núm. 1** encierra también suficiente buena música (especialmente en los movimientos extremos y en el bellísimo Trío del Scherzo) como para merecer una mayor atención por parte de intérpretes y musicólogos.

Las versiones del Cuarteto Fitzwilliam se sitúan, en mi opi-

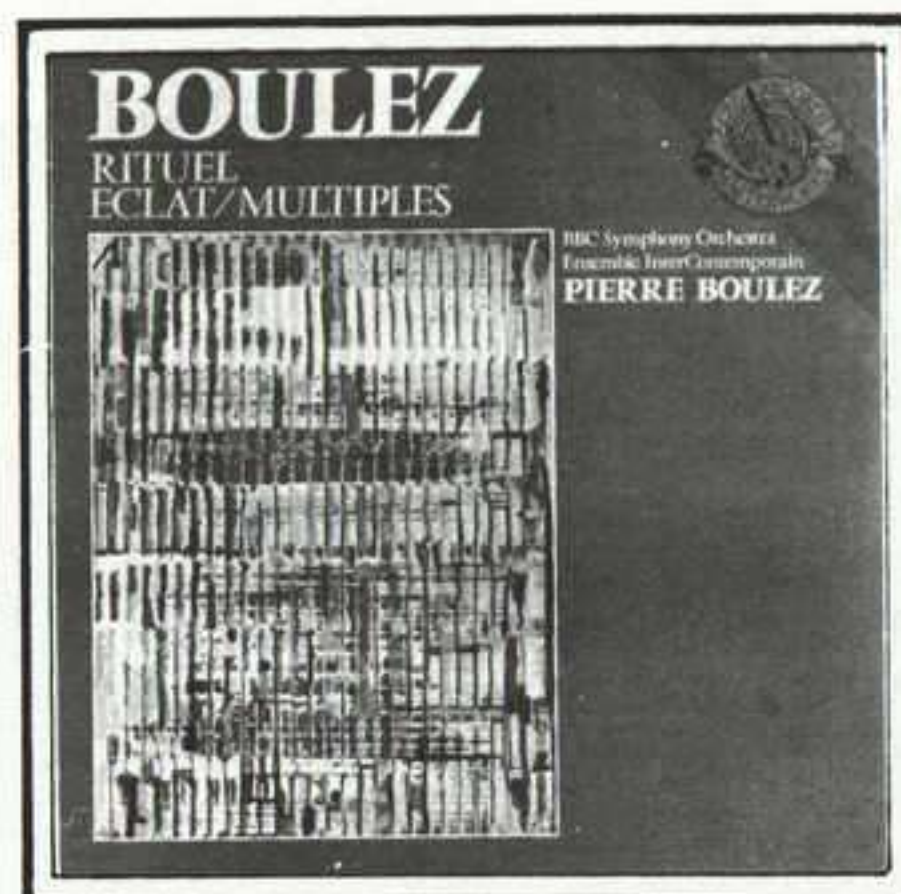
nión, a la cabeza de la muy reducida discografía, en la que destacan con luz propia las versiones del Cuarteto Borodin y del Italiano (sólo del **núm. 2**). Los británicos hacen aquí gala nuevamente de las virtudes que despertaron nuestro entusiasmo en la laureada integral de Shostakovich y en su más reciente **Quinteto** de Schubert: absoluta homogeneidad sonora, incluso en los acordes (segunda sección del **Allegro risoluto** del **núm. 1**), ausencia de efectismo o brillantez vacua (el Nocturno, por ejemplo, es interpretado con sobriedad, intensidad y contención), precisión milimétrica en los golpes de arco (comienzo del Scherzo del **núm. 1**), admirable planteamiento tensivo (de nuevo el Nocturno), modernidad tímbrica (Trío del Scherzo del **núm. 1**), impecable afinación (unísonos del Finale del **núm. 2**) y pulcro tratamiento de las voces intermedias y los contrapuntos melódicos (Scherzo del **núm. 2**), por citar sólo algunas. Nuevamente adivinamos aquí un concienzudo y detallado estudio de la partitura fruto del cual son el logro del siempre difícil idiomatismo ruso y de la lógica que engloba toda la versión. El sonido de la agrupación, por último, sigue siendo de una sorprendente modernidad, merced, como ya se dijo en anteriores comentarios, a un «vibrato» siempre comedido y a un continuo escucharse entre sus miembros; ello no le resta en absoluto ductilidad: basta comparar entre sí su Schubert, Borodin o Shostakovich para comprobar cómo aquél —manteniendo fijadas determinadas constantes— se adapta perfectamente a cada lenguaje revistiéndose en cada caso de diferentes y sutilísimos matices.

En suma, disco importantísimo tanto por las obras como por la interpretación. Si a ello le añadimos que constituye en este momento la única versión disponible en nuestro mercado, que la grabación —realizada en dos salas de una acústica tan apropiada como el Kingsway Hall y The Maltings, la sede del Festival de Aldeburgh— refleja con toda fidelidad y transparencia la magnífica versión del Fitzwilliam y que, milagrosamente, el disco no es importado, la conclusión es clara: adquisición obligada.—**L.C.G.**

BOULEZ: Rituel. Eclat-Multiples. Orquesta Sinfónica de la BBC. Ensemble InterContemporain. Director: Pierre Boulez. CBS D 74109. Importación.

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

La impresionante actividad directorial de Pierre Boulez, además de otras tareas adyacentes, no ha acabado de oscurecer su función primaria como compositor. Lo demuestra este disco, que ha merecido recientemente un importante premio discográfico.



Eclat fue escrita en 1965 para quince instrumentos, dentro de las líneas maestras de cierta LIBERTAD DIRIGIDA que el músico francés cultivaba en aquel momento. Posteriormente, en 1974, le fue añadida **Multiples**, una obra que, curiosamente, nace autónoma y sin embargo no va a tener existencia propia sino como continuación obligada de **Eclat**. **Rituel** es un homenaje póstumo a Bruno Maderna, fallecido en 1973, un año antes de la composición de la obra. Sigue un plan que prevé la sucesiva entrada de los ocho grupos instrumentales puestos en juego, que son situados convenientemente separados sobre el escenario. En esta gran obra sinfónica se alían un emocionado tono funerario, cierta connotación mística y una gran riqueza y complejidad estilística. Ambas creaciones tienen sobre todo mucho que ver con la práctica de Boulez como director, y por supuesto que son llevadas magistralmente desde el podio por quien mejor conoce sus claves internas.—**JOSE MANUEL BERA.**

CRISTO, DOM PEDRO DE: Misa «Salve Regina». Antífona «O sacramentum pietatis». Antífona «O sacrum convivium». Responsorio «Tenebrae factae sunt». Responso «Tristis est anima mea». Responso «O magnum misterium». Responso «Beata Dei genitrix». Madrigalistas de Lisboa. Director: Fernando Eldoro. La Voz de su Amo 1775061. Instituto Portugués del Patrimonio Cultural.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Los datos disponibles sobre el compositor portugués Pedro de Cristo son sumamente escasos. Apenas sabemos algo más que la fecha de su muerte, acaecida en 1618. El músico habría nacido hacia la mitad del siglo anterior. La mayor parte de su actividad la desarrolló en el monasterio agustino de Santa Cruz de Coimbra. Este centro fue un importante punto de irradiación musical durante el XVI portugués y en él trabajaron los polifonistas lusitanos más sobresalientes, entre ellos Pedro de Cristo. El autor, del que se ocupa la fonografía por vez primera, es un representante tipo de la música religiosa ibérica

del momento. El disco que se comenta, editado con el patrocinio del Instituto Portugués del Patrimonio Cultural, perteneciente al Ministerio de Cultura, ofrece dos ejemplos de la manera de hacer del portugués. Una página de gran empeño, la **Misa Salve Regina**, edificada sobre melodías del canto llano, pero cuya disposición general se basa en la polifonía imitativa, y varias más breves, las 2 Antifonas y los 4 Responsorios, de escritura homofónica. La escucha de la grabación pone de relieve la valía del compositor y la importancia de atender a su producción.

Se aprecia en interpretaciones como estas su trabajo musicológico de base, sin el cual las obras no llegarían a ser algo vivo. Los Madrigalistas de Lisboa son un conjunto eficiente, aunque alejado de las más incisivas preocupaciones estilísticas actuales para la recreación de la polifonía renacentista. La lectura más convincente se halla en la vivaz imagen de la **Misa**, mientras que las obras de talante más severo quedan algo pálidas.

Este disco no aparecerá comercialmente en España. El lector interesado habrá de solicitarlo al organismo antes mencionado del Ministerio de Cultura Portugués.—**E.M.M.**



CHAIKOVSKY: Canciones, vol. 2. Elisabeth Söderström, soprano. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca 9-50033.0. Digital. Importación.

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

Segundo disco de la colección completa de canciones de Chaikovsky. Dieciocho contiene éste en el que figuran algunas de las más conocidas (tal vez sería más justo decir de las menos desconocidas), como **En el bullicio del baile** sobre un precioso poema de Tolstoi (de Alexei, no de Leon) o **Fue al comenzar la primavera**, del mismo poeta. Pero en este grupo se encuentran también canciones tan altamente inspiradas como **No preguntes** o **Tras la ventana**, en la que Chaikovsky acierta a expresar ese mundo intimista y recogido consustancial a la canción de concierto. Pero el nivel medio de estas canciones es muy alto y su audición no hace sino confirmar la genialidad de Chaikovsky, conocido sólo por una docena de obras sinfó-

nicas. Los que se decidieron a adquirir el primer volumen tendrán ocasión, mejor si cabe, de ampliar y enriquecer su conocimiento de este casi secreto mundo del compositor.

Tanto Elisabeth Söderström como Vladimir Ashkenazy repiten, incluso algo mejorada, su excelente interpretación del volumen 1. La soprano sueca vuelve de nuevo a mostrar, sus mejores cartas: comprensión del texto, sensibilidad expresiva, elegancia estilística; así dice con sumo acierto la temerosa melancolía de **Una brizna de hierba**, el ímpetu de **Primera reunión** o la contenida tristeza amorosa de **Nos sentamos juntos**. Las limitaciones vocales de Söderström se ven así compensadas por un talento interpretativo de primer orden. En cuanto a Ashkenazy, parece ya más familiarizado o más enraizado en esta faceta chaikovskiana, y es digno compañero de la cantante. Por obras e interpretación, recomendación, total, pues, para este disco. El sonido es excelente y guarda el adecuado equilibrio entre la voz y el piano. El disco contiene los textos de la versión original y su traducción al inglés, francés y alemán. Intentar que las filiales españolas de las grandes multinacionales del disco ofrezcan los textos en castellano es clamar en el desierto.—**MARTIN CODAX**

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4, en Fa menor, Op. 36. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 414192-1. Digital. Importación.

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

Versión un poco desconcertante de la más dramática, la más desgarradora (y, para algunos, la más PATÉTICA) de las sinfonías de Chaikovsky. Digo desconcertante, pues esperaba de Solti —habida cuenta de su trayectoria interpretativa— una concepción más radicalmente violenta y más decididamente eslava. Existen en el mercado versiones perfectamente consecuentes con el característico dramatismo de la obra, como, por ejemplo, las de Karajan (DG) y, sobre todo, la de Mravinsky (Privilege), modelo para mí inalcanzable y versión de referencia.

Solti nos ofrece una **Cuarta** más bien pesimista, melancólica a veces, y con un marcado acento en su contenido lírico. Como sucede que tales cualidades también son predicables de la obra (y del propio compositor, en general), la interpretación propuesta no se aparta de lo conveniente. No obstante —y de aquí mi impresión de desconcierto inicial—, Sir Georg no es totalmente coherente con tal enfoque.

Tras una introducción del tema principal por el metal verdaderamente poderosa —implacable, más bien— que haría esperar una versión feroz del primer

movimiento, asistimos a una exposición un tanto dispersa del «Moderato con anima»; la batuta tarda en entrar en calor y hasta el siguiente clímax, la música no acaba de afirmar su línea. La interpretación, a nivel de partitura y desde el punto de vista estructural, es estupenda, pero parece faltarle precisamente el ANIMA que sugiere el autor. Tampoco existe el suficiente contraste agógico entre los dos bloques temáticos del movimiento: «moderato con anima» (que debe interpretarse algo más vivo) y «Moderato assai, quasi andante»; ambos, sobre todo éste segundo, son traducidos con notable recogimiento, casi con intimismo, siendo de destacar, desde luego, instantes bellísimos en el fraseo de la cuerda. Curiosamente —y en esta línea de presentar una versión poco contrastada—, la tremenda reaparición del «motto» (comp. 193) suena un poco lejana, como si Solti quisiera suavizar la violencia extrema de las trompetas anunciadoras del destino, violencia expresamente pedida por Chaikovsky en la partitura: «fff con tutta la forza».

El segundo movimiento, un poco lento para la indicación del «andantino», refuerza la impresión de melancolía y desolación que apuntábamos; las melodías están bellamente fraseadas y la intención «cantabile» de la pieza, perfectamente conseguida. Ligeramente defraudante, sin embargo, me ha parecido el «Scherzo»; Solti lo saca de una forma un poco anodina, tanto en la sección de «pizzicati» (que resulta borrosa y sin la transparencia exigible) como en el trío. Tampoco el «Finale», a pesar de su brillantez, me ha convencido plenamente; carece del verdadero FUEGO que hallamos en Mravinsky e incluso de la grandiosidad de Karajan. Echo en falta, por ejemplo, una mayor presencia de la cuerda (tanto en el tema principal como en la coda), que con sus endiabladas piruetas al unísono debe dar soporte a la estructura.

Versión, pues, irregular, con una traducción orquestal espléndida (excepto el tercer movimiento), con detalles maravillosos de fraseo, pero un tanto incoherente desde el punto de vista conceptual y de conjunto. El sonido es, como el de la mayor parte de los últimos digitales de Decca, casi perfecto.—**L.S.**

CHARPENTIER, M.A. Motetes para voz sola y a dos voces. Concerto Vocale: Judith Nelson, René Jacobs. William Christie. Harmonia Mundi. HMC 1149. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La discografía de M.A. Charpentier ya empieza a adquirir visos de seriedad, o dicho en otros términos, ya disponemos de un buen número de ejemplares que nos permiten abarcar las composiciones más notables de este

eximio compositor francés tanto tiempo olvidado.

De este laudable esfuerzo cultural y discográfico es protagonista principal el clavecinista William Christie en colaboración con el sello francés Harmonia Mundi. Recientemente ha aparecido en el mercado de importación la trascendental versión de **Medea**, que recomiendo a los lectores. Ahora nos llegan estos **Motetes** para una y dos voces.

La importancia de la música vocal y religiosa en Charpentier es ya de muchos conocida. Para quien aún no se haya acercado a esta parcela de la obra del compositor francés, este disco puede resultar una buena ocasión. De un total de **12 Motetes** que ofrece la grabación, la mitad son para voz sola y el resto para dos voces. El acompañamiento instrumental es diverso: unas veces el consabido bajo continuo y otras la fina textura de dos violines. El tratamiento de las voces es magistral y la belleza de todos los **Motetes**, a prueba de cualquier duda. Charpentier se mueve en estas pequeñas piezas como pez en el agua, y sabe adaptar la línea melódica al sentimiento religioso con absoluta naturalidad.

Destaquemos por su especial encanto una **Salve** para voz sola y bajo continuo, las dos PAUSAS para **La Pasión de Nuestro Señor**, para dos voces y bajo continuo, o el precioso **Motete del Santo Sacramento**, así como los dos dedicados a María Magdalena.

La interpretación, aun a fuerza de ser repetitivos en la terminología, hemos de señalar que es totalmente idiomática: el grado de adecuación estilística alcanzado por estos intérpretes es sencillamente extraordinario. Judith Nelson y René Jacobs son maestros consumados del estilo, lo que también cabe afirmar de los instrumentistas. Soberbio Christie al órgano.

La grabación es de notable calidad, en la línea habitual a que nos tiene acostumbrados Harmonia Mundi, si bien no debo ocultar que en este ejemplar, al inicio de la primera cara se aprecian varios momentos de molesta distorsión que más adelante desaparecen. Un buen disco para los amantes del barroco francés y de la música religiosa.—**G.Q.LI.**

CHOPIN: Los cuatro Scherzi. Andante spianato y Gran Polonesa. Artur Rubinstein, piano. EMI-Acorde 037-1011 871.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★

Esta grabación de 1933 nos ofrece una versión muy desafortunada de los cuatro **Scherzi** de Chopin, realizada a una velocidad vertiginosa y con escasa claridad. Los pasajes rápidos parecen tocados a trompicones, a manotazos, y son frecuentes los atropellos y demás tosquedades. Solamente en los momentos líricos



reconocemos algunas de las virtudes de Artur Rubinstein. Versión, en suma, muy inferior a la más reciente que el gran pianista grabó, años después, para RCA, y que aún está disponible en el mercado. El disco en cuestión se completa con el **Andante spianato y Gran Polonesa**, procedente de un registro de 1936, en el que, por fortuna, y a diferencia de lo anterior, el artista polaco muestra su habitual maestría.

El sonido es el propio de una grabación de aquellos años: mucho ruido de fondo, timbre del piano muy grueso, etc. En conclusión, disco prescindible.—**L.S.**



DEBUSSY: Cuarteto en Sol Menor, Op. 10. RAVEL: Cuarteto en Fa Mayor. Cuarteto Orlando. Philips 6514 387. Digital. Importado.

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

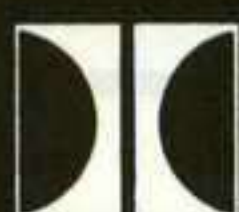
Ya desde su primera grabación (que contenía obras de Mendelssohn y Dvorak), el Cuarteto Orlando nos sorprendió por la excepcional belleza y calidad de su sonido y por su admirable musicalidad, ambas puestas, asimismo, de manifiesto de sus dos discos Haydn (**Op. 54** y **Op. 76**). No ha sido menor la impresión recibida tras la escucha del disco ahora comentado, en el que, a pesar de que el repertorio no guarde ninguna afinidad con el abordado anteriormente, el cosmopolita Orlando arriba nuevamente a cotas de genialidad realmente memorables.

No son pocos los problemas que plantean a sus intérpretes los **Cuartetos** de Debussy y Ravel. En ellos es necesaria una atención casi constante por el sonido, un cuidadísimo tratamiento de la estructura cíclica (que aparece en ambos con matices diversos) y una extraordinaria

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Direct Metal
dmm
Mastering

Digital



CrO₂



STEREO **ORFEO** DIGITAL

CARAMA - INSTRUMENTAL

András Adorján, Josef Bulva, Bella Davidovich, Olaf Dressler, Bruno Leonardo Gelber, Martin Haselbock, Heinz Holliger, Rudi Knabl, Karl Leister, James Lockhart, Oleg Maisenberg, Fritz Mayr, Emile Naoumoff, Aurele Nicolet, Gerhard Oppitz, Kun-Woo Paik, Michel Piccoli, Vermeer Quartett, Dmitry Sitkovetsky, Erik Werba.

ferysa

IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Información, catálogo y pedidos
Apartado 151036 - 28080 MADRID

capacidad para variar el «tempo» sin que ello comporte rupturas en el discurso musical.

El Orlando —que no graba mucho, pero que cuando lo hace, acierta plenamente— ha estudiado sin duda en profundidad ambas partituras, ofreciéndonos en consecuencia versiones en las que aquellos tres problemas están perfectamente resueltos: el sonido, bellísimo, es de una prodigiosa variedad, que va desde unos «tutti» plenos de fuerza y rotundidad (compases iniciales del Debussy) y la obtención de unas sonoridades ricas, sutiles y extremadamente sugerentes («un peu plus vite», en el primer movimiento del Debussy, por citar un único ejemplo). La estructura cíclica —el tema inicial de ambas obras aparece una y otra vez citado literalmente o ligeramente transformado— llega siempre al oyente con toda nitidez, debido tanto al coherente planteamiento conceptual del Orlando (los dos **Cuartetos** son interpretados de un tirón, sin que en ningún momento se quiebre la cohesión existente entre todos sus movimientos) como a una sabia traducción de aquellas citas, que nos llegan siempre situadas en primer plano, ya en solitario, ya acompañadas por un contratema. «Animé et tres décidé», «Un peu retenu», «En serrat de mouvement», «Retenu», «Animé», «Peu a peu animé», «Tempo rubato», «Toujours plus animé» y «Très animé» son las indicaciones de «tempo» escritas por Debussy tan sólo en el primer movimiento de su **Cuarteto**, y similar abundancia encontramos en el resto de su obra y en toda la de Ravel. Ello quiere decir que el «tempo» ha de ser extraordinariamente flexible, habiendo de cuidar muy mucho los intérpretes de no caer en brusquedades: la progresividad y la naturalidad han de caracterizar en todo momento la más fiel traducción de las indicaciones del compositor. Obvio es decir a estas alturas que el Orlando se muestra aquí nuevamente como un consumado maestro, demostrando en cada compás un envidiable conocimiento del estilo francés y una total compenetración entre todos sus miembros.

La lista de virtudes sería interminable: la prodigiosa claridad obtenida (¡qué arpeggios!), la capacidad sin límites para decir todas y cada una de las melodías («bien chanté» escribe Ravel en el segundo movimiento de su obra), la admirable comunicatividad («très expressif» aparece por doquier en las partituras provenientes de diferentes países y escuelas), el idiomatismo presente en toda la versión... De ahí que debamos considerar ya al Orlando, por derecho propio y sin duda alguna, como uno de los jóvenes cuartetos más destacados de la actualidad.

La grabación es clara y brillante, algo mejor que la del disco CBS que recoge la interpretación del Cuarteto de Tokyo, la única que puede competir en calidad con la aquí comentada. En cualquier caso, estamos ante un disco de casi obligada adquisición.—L.C.G.



ENESCO: Sonata núm. 3 para violín y piano, Op. 25. DVOŘAK: 4 Piezas Románticas, Op. 75. SCHUMANN: Intermezzo de la Sonata FAE. BRAHMS: Scherzo de la Sonata FAE. Isaac Stern, violín. Alexander Zakin, piano. CBS 74118. Importación.

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

Hermosísimo e infrecuente programa el que nos ofrece Isaac Stern con Alexander Zakin —su eterno acompañante y dedicatario del mismo— al piano. Y hermosísimas también las versiones que nos ofrecen ambos, especialmente de la semiolvidada **Sonata núm. 3** de Enesco, una obra bellísima, de marcado carácter rapsódico, en la que confluyen de algún modo música oriental —folklore rumano— y música occidental —aspectos formales. Stern tenía cuando grabó esta obra en 1967 uno de esos días que bastarían para situarle en la cúpula de los más grandes violinistas de este siglo. Su forma de tocar es, al igual que la música, arrebatadora, desplegando en cada compás todo su enorme poderío técnico, arropado siempre por un sonido lleno y potente, que cautiva desde el primer momento. La versión es, además, fresca, espontánea y casi me atravesaría a decir que amorosa, porque Stern y Zakin tocan esta música con auténtico cariño y devoción, demostrando, creo, su total afinidad y comprensión hacia y de la misma. Versión, pues, fiel compañera de la histórica interpretación de Yehudi Menuhin —alumno de Enesco y máximo ensalzador del músico rumano— y su hermana Hephzibah.

La **Cuatro Piezas Románticas** de Dvorak —compuesta en 1887— son unas obras leves, sin grandes pretensiones, interesantes especialmente por indudable encanto melódico. Es bien sabida la historia de la **Sonata FAE** (que toma su título del lema de Joseph Joachim —«Frei aber einsam»—), un regalo de Schumann, Brahms y Albert Dietrich al famoso violinista húngaro. Sólo se suele interpretar la contribución brahmiana —el tercer movimiento—, pero nunca la de Schumann —segundo y cuarto— o la de Dietrich —primero. El **Intermezzo** de Schumann es muy breve y lírico, en contraste con el conocido **Scherzo** de Brahms, una página agitada y fuertemente rítmica. Todas estas obras son interpretadas por

Stern y Zakin con convicción y perfección técnica, aunque sin alcanzar los magníficos resultados de la **Sonata** de Enesco.

El disco trae como comentarios una breve semblanza de la relación profesional —37 años— entre Zakin y Stern firmada por éste, que dedica el disco a su compañero, ya retirado desde 1977. Es por ello revelador comprobar cómo interpretaciones de la altura de la **Sonata** de Enesco —insisto que excepcional— no son fruto de la casualidad o de tener un buen día, sino de la asidua e incansable colaboración (es decir, conocimiento mutuo), algo que debería ser consustancial con la música de cámara.

En el disco no se indican las fechas de la grabación, pero, a tenor del sonido del mismo —muy metálico en la cara B y algo mejor en la **Sonata** de Enesco, grabada no obstante con una presencia sonora quizás excesiva— imagino que las grabaciones datarán de hace al menos dos décadas. En suma, un documento bellísimo de los dos sonrientes ancianos que aparecen en la portada, con el atractivo adicional de subsanar cuatro lagunas de nuestro actual mercado discográfico.—L.C.G.

FRESCOBALDI: Arie musicale per cantarsi. Albicastro Ensemble. Director: Jorge Fresno. Etnos 02-A-XXII.

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

Cuántas veces el crítico se ha de someter a la dura realidad en cuanto a la edición e interpretación de músicas prebarrocas y anteriores a los dictados de la supremacía de los mercados exteriores y afirmar que tal o cual disco, excelentes, son de importación o hay que adquirirlos en el extranjero.

En este caso tengo la satisfacción de poder afirmar, con absoluta objetividad, que ello no es así. La casa Etnos, cuya labor es ya muy importante en materia discográfica, y en concreto en lo que se refiere a compositores españoles, nos da con este disco un verdadero ejemplo de producción discográfica del más alto nivel.

Tanto por el autor, como por las obras elegidas, como también por la exquisita interpretación, el



resultado es altamente elogiado. Nuestra felicitación efusiva a los autores de este brillante producto. Y no digo brillante porque se trate de un disco digital o de una gran orquesta o por que contenga páginas de un repertorio manido. Su brillantez reside precisamente en todo lo contrario. En la hondura de los textos musicales de Frescobaldi, en la autenticidad de la interpretación, en la novedad de las obras, y en la pulcritud técnica de la grabación.

En las muy atinadas notas de la carpeta, a cargo de Andrés Ruiz Tarazona, se explica con amplitud el valor de las catorce obras que contiene, y que aparecen por vez primera en disco. Todas ellas están incluidas en los Libros I y II «**D'Arie musicale per cantarsi**», publicados en Florencia por Giovanni Batista Landini en el año 1630.

Las arias están compuestas para una, dos y tres voces, si bien la presente grabación sólo recoge las piezas para una sola voz, y lo que procede solicitar a los mismos intérpretes es que graben próximamente el resto de las arias.

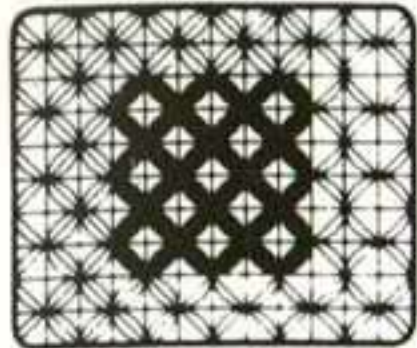
Rosa María Mesiter, soprano, es la encargada de hacernos llegar estas espléndidas páginas, y lo hace con espiritualidad, con exquisito gusto y con un estilo más sentido que aprendido. No quiero decir que carezca de técnica, que la tiene y suficiente, sino que predomina, con acierto, la sensibilidad. La dificultad de los textos es salvada con gran autoridad. El acompañamiento está integrado por Humberto Orellana, viola de gamba; José Luis González Uriol, clavecín; Juan Carlos de Mulder, archilaúd, y el propio director del grupo, Jorge Fresno, con guitarra barroca y archilaúd. Su labor es también muy acertada, así como el concepto global de la dirección. En conclusión: una notabilísima aportación a la obra grabada de Frescobaldi, de recomendabilidad plena.—G.Q.LL.O.

GUALDA, Antonio: Sonatas Alfa y Beta para guitarra. Carmelo Martínez, guitarra. Hi-Fi Discos. A G S - 001.

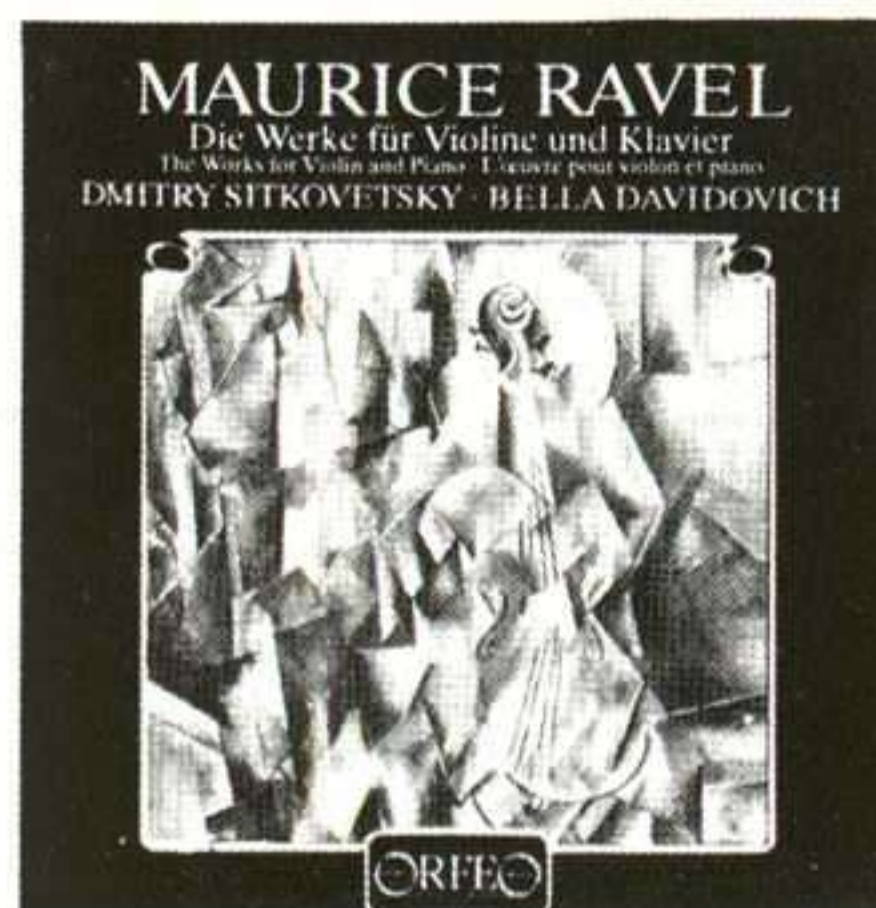
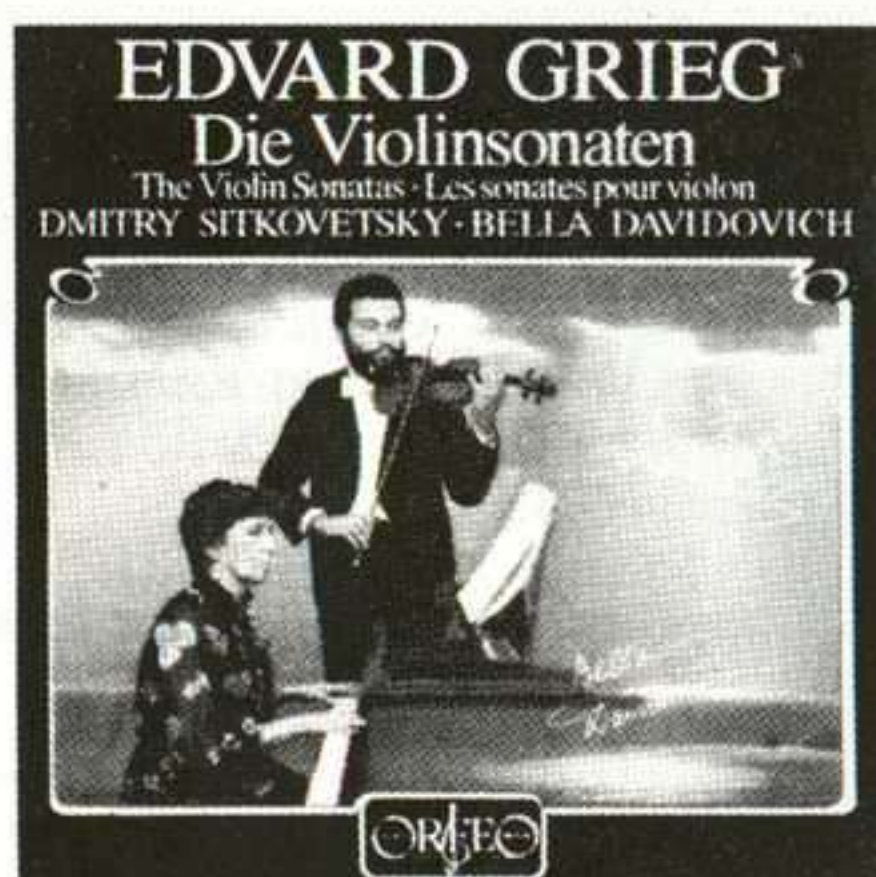
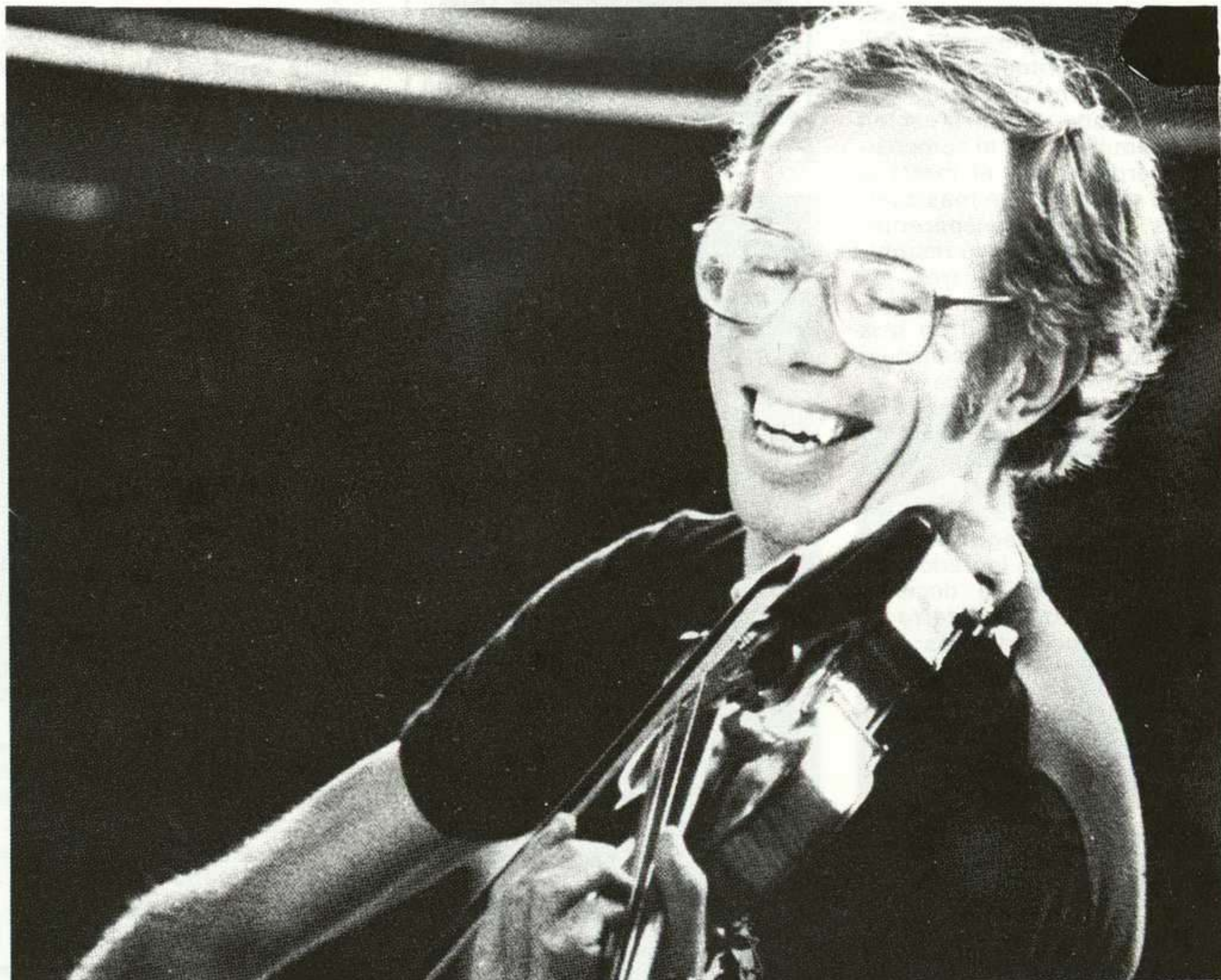
Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

He aquí, venida de Granada, una muestra facultativa del talento artístico que hay escondido por la diversa periferia musical española y que pugna por brotar a pesar de la frecuente INCOMPRESION ARTISTICA —común eufemismo de BAJO NIVEL DE INSTRUCCION— a menudo originada en el propio medio social donde nace, a medias con la general penuria de infraestructuras culturales.

Antonio Gualda, autor de las dos piezas contenidas en este disco es —como llamaría Camilo José Cela— una «*mente poliédrica*» —o «*como los ojos de las moscas*»— que puntualizaría el divino Dalí— es decir: escribe, dibuja y compone... y además lo hace bien todo. Metidos en la crítica de sus dos **Sonatas**, encon-



GIDON KREMER



DMITRY SITKOVETSKY



tramos una similar composición en dos versiones diferentes, tanto en lo que atañe a las variaciones creacionales, como a las versiones interpretativas. La **Sonata Alfa** muestra una composición prudente, casi de ejercicio didáctico, por lo que la interpretación tampoco se permite una ejecución con demasiados vuelos. En la **Sonata Beta** las cosas transcurren de manera muy diferente desde el primer momento. Es como si el interregno de dos años entre una y otra creación hubiera familiarizado al compositor e intérprete con el material que trata mostrándose más sueltos, más dinámicos y aparentemente más libres. Tengo resumidos objetivamente en tres los ingredientes más destacables para reconocer la bondad de una composición moderna, sea cual sea la textura técnica o su tendencia estética: Uno, INVENCION CONSTANTE, dos, RIQUEZA SONORA y tres, VARIEDAD EXPRESIVA. En la **Primera Sonata** funcionan a medias, apagadamente, estos ingredientes. En la **Segunda** me parecen mucho más logrados, en buena medida por la decisiva compenetración de la guitarra de Carmelo Martínez, con las propias aportaciones del compositor Antonio Gualda. En ese proceso de compenetración sería interesante oír alguna vez una hipotética **Sonata Gamma**. Sugeriría oyesen previsamente algún trabajo del guitarrista Ralph Towner, que aunque es otra cosa muy distinta, tiene algunos elementos de tratamiento instrumental —falsas relaciones, sobre todo— paralelos.

La grabación es sorprendentemente buena desde un punto de vista técnico, si bien el aislamiento del recinto de grabación es deficiente. Hay pasajes en los que se perciben débiles rumores callejeros. La presentación, con un aguafuerte de José Manuel Sánchez en la carpeta, es muy adecuada.—**SABAS DE HOCES**.

HAENDEL: 12 Conciertos para órgano, Op. 4 y 7. Conciertos para órgano en La mayor, Fa mayor y Re menor. Simon Preston, órgano. Ursula Holliger, arpa (Op. 4/6). The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv, 2 álbumes de 2 discos; 413 465-1 y 413 468-1. Digital. Importación.

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

Sin duda, los **Op. 4** y **Op. 7** haendelianos cuentan entre las obras más grabadas del repertorio barroco, desde los registros pioneros de Weldon y Richter hasta la versión historicista de Harnoncourt (Telefunken 6.352 82-1/3), en absoluto incompatible o inferior respecto a la modélica de Malcolm/Marriner (Decca DS D 1/4), que en su día mereció los mayores elogios de Fernando Gil Olalla (ver **RITMO**, núm. 488, enero 1979). Lo cierto es que nuestro catálogo, aparte de la versión de Harnoncourt, tan sólo contempla en la actualidad una



selección de la integral de Müller/Wenzinger (Archiv 33470 07.3). Incluso para quienes ya posean alguna de las ediciones Decca o Telefunken, la nueva grabación de Preston/Pinnock, efectuada con instrumentos originales, ofrece un interés máximo. Veamos brevemente los rasgos que definen la oferta de Archiv:

1) Elección de instrumentos, seguida por Pinnock a partir de lo prescrito por Haendel. Su contingente de cuerda (4 violines I y 4 II, 3 violas, 2 violoncelos y 1 contrabajo, para el **Op. 4**; 6/6/4/3/2/, para el **Op. 6**) es más numeroso que el de Harnoncourt, si bien la diferente distribución se corresponde a la diversidad de los órganos utilizados (uno de 1776, con diapasón La=430Hz, para el **Op. 4** del 1 al 5, y otro de 1789, con diapasón La=430 Hz, para los restantes), compensándose la menor potencia sonora del solista con el tutti más restringido. Para el **Op. 4/6**, Pinnock opta por un arpa de pedal simple (de 1780) que responde a la expresa indicación del manuscrito, «per il liuto e l'arpa», congruente con el Mi bemol agudo de la partitura, no ejecutable en los órganos ingleses de la época. El cémbalo alterna con la tiorba, en el continuo, resultando un colorido precioso en la textura, mientras que para el **Op. 4/6** se respeta el empleo del órgano en función de continuo (también en este Concierto, oboes y fagotes son reemplazados por flautas dulces I y II).

2) Elección de textos. Pinnock es el primero en seguir el autógrafo al incluir la fuga del **Concierto grosso en La Op. 6/11**, transportada un semitono, entre los movimientos tercero y cuarto del **Op. 7/1**. En el **Op. 7/3** prefiere el Minueto original, que incluye órgano, frente al más habitual para cuerda sola. Omite la Gavotte del **Op. 7/5**, por ser un añadido de la edición Walsh. Para los tres **Conciertos sin número de opus** sigue a Walsh, pero prescinde del **Segundo en Fa mayor**, que en el registro de Marriner no era sino una reconstrucción.

3) Interpolaciones (organo ad libitum). Los pasajes que Haendel deja a la improvisación del intérprete —resueltos por Tachezi, en la versión de Harnoncourt, improvisando «in situ» y por Richter, Malcolm y otros componiendo ellos tales pasajes —han sido rellenados por Preston con arreglos para órgano de otras páginas haendelianas, y ha improvisado sólo las ornamentaciones y las

secuencias cadenciales dentro de un movimiento.

4) Carácter de la interpretación. Se da un raro equilibrio entre la fidelidad a la partitura escrita y a los presupuestos estilísticos de Haendel y el necesario grado de fantasía. Aquellos factores que la escritura barroca dejaba al intérprete (dinámica, articulación y fraseo) son resueltos asumiendo la triple ascendencia musical de estas obras (francesa, inglesa e italiana). La respiración, tan descuidada por otros, es factor esencial en Pinnock, quien busca variedad, elegancia, humor dentro de un mayor refinamiento tímbrico, en aras del equilibrio entre las líneas polifónicas y exprimiendo al máximo todos los detalles de la instrumentación. Esto ocurre sin rigidez, sin sensación de rebuscamiento. La naturalidad preside toda la interpretación, a partir de la cual uno tiene la impresión de estar **DESCUBRIENDO** unas obras que otros nos sirvieron cubiertas por la sutil pátina de la artificiosidad.

Excelente la toma sonora, con perspectiva justa que sitúa los instrumentos a distancia natural, sin relieves exagerados ni exceso de empaste. El índice de reverberación, no pequeño, pero adecuado a la diferente acústica de cada local de grabación, aporta calidez sin empañar la necesaria claridad. Conclusión: recomendable total. Esperamos con impaciencia que se complete esta serie Haendel por Pinnock.—**GONZALO BADENES**.

HAYDN: Lieder completos. Elly Ameling, soprano; Jörg Demus, piano. Philips 6769 064, 3 discos. Importación.

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

Los amantes del «*lied*» podemos empezar a sentirnos felices. Poco a poco, en estos últimos años, las filiales españolas de las grandes casas discográficas se han ido atreviendo a ofrecernos su catálogo liederístico, que en el caso concreto de Haydn constituye además una auténtica primicia mundial, pues —salvo de algunos lieder de su última época— no existían grabaciones.

Según parece, la llegada de Haydn al «*lied*» fue casual y ya a sus casi cincuenta años. Pero en los veintiocho años que le quedaban de vida, dio a este género una aportación muy valiosa, con su indiscutible sello personal. Desde sus primeras colecciones de «*canzonetten*» —como él las titulaba—, influidas por el aria italiana y el «*singspiel*» vienés, hasta sus últimas, compuestas durante su estancia en Londres y con texto inglés, y que se pueden considerar entre lo mejor del género, y en las que la parte del piano se hace más independiente y el tono es más intimista, Haydn nos va deleitando y asombrando, al mismo tiempo, con su dominio melódico e instrumental, siéndonos difícil comprender cómo esta

parte de su obra (48 Lieder en total), ha podido permanecer casi enteramente en el olvido durante tanto tiempo.

De sus primeras colecciones —todas las canciones son una auténtica delicia— destacaría **Trost unglücklicher Liebe, O Liebes Mädchen, Geistliches Lied, O fließ, ja wallend fließ in Zahren, Das Leben ist ein Traum, Lob der Faulheit**, etc.

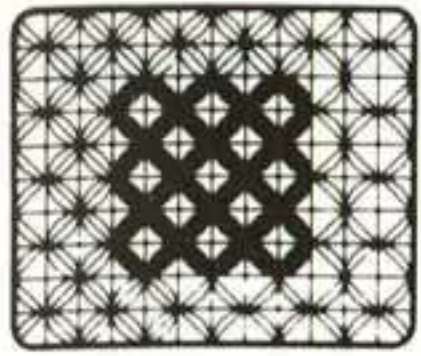
De las canciones compuestas en Inglaterra resulta difícil destacar alguna. Son todas auténticas obras maestras (**Recollection, Despair, Fidelity, Sailor song, The wanderer, Sympathy, She never told her love, Piercing eyes, Content**, etc.). En éstas, por otra parte, las poesías, sin ser una maravilla, tienen una mayor altura literaria que en sus canciones en alemán, cuyos textos son muy flojos. A sabiendas de que Haydn no era un músico con inquietudes literarias, no deja de sorprendernos el que pudiera inspirarse para componer una música tan exquisita en unas letras tan vulgares. En cuanto a la interpretación, ¡qué podríamos decir a estas alturas de Elly Ameling! Sólo reafirmarnos en nuestros elogios de discos anteriores, añadiendo que gracias a su arte y al de otros cantantes tan excelentes como ella, podemos disfrutar de obras como éstas, que de otra forma seguirían durmiendo en el olvido. Por lo que respecta a Jörg Demus, su labor se mueve, en general, dentro de la eficacia y la corrección, teniendo momentos brillantes y otros poco inspirados. Se incluyen los textos en inglés, francés y alemán, así como un interesante y utilísimo artículo firmado por Alfred Beaujean. La grabación es espléndida.—**TARTESSOS**.



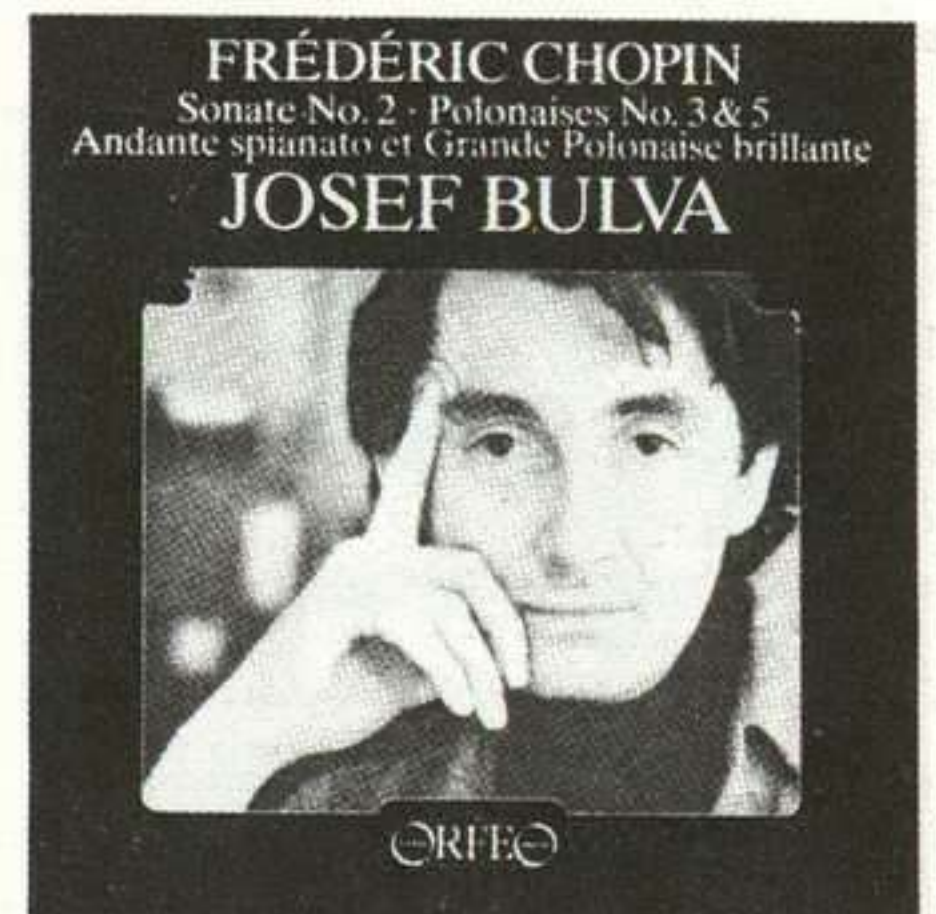
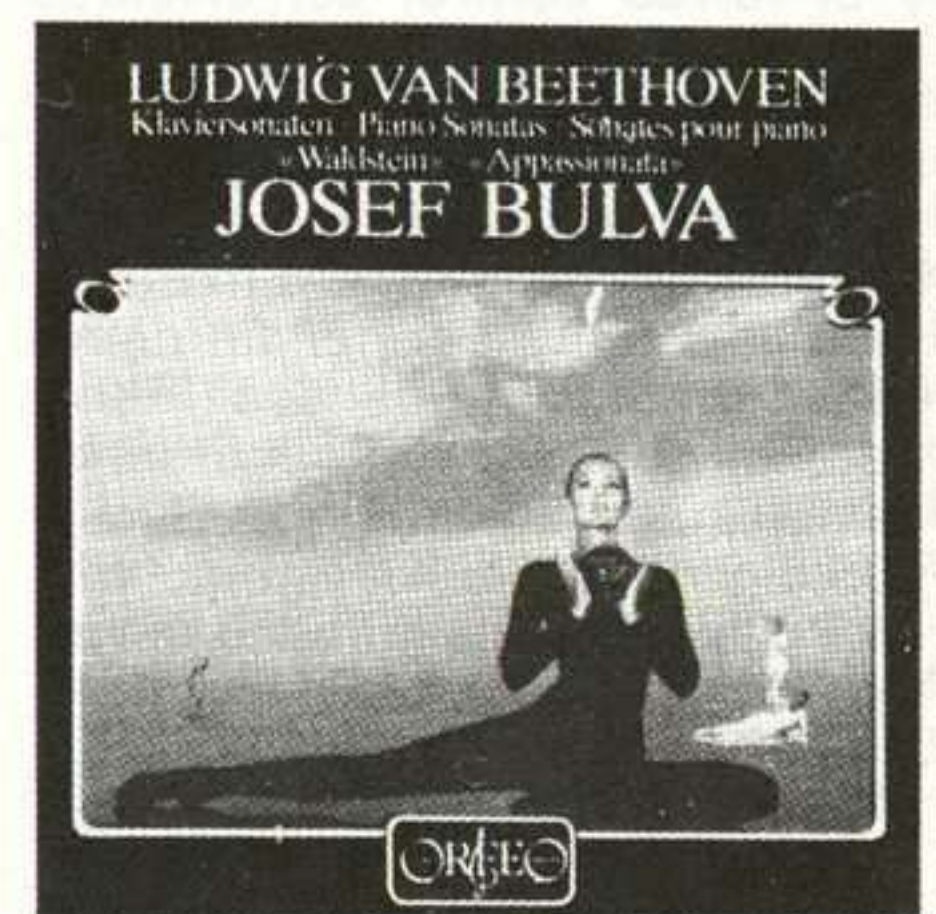
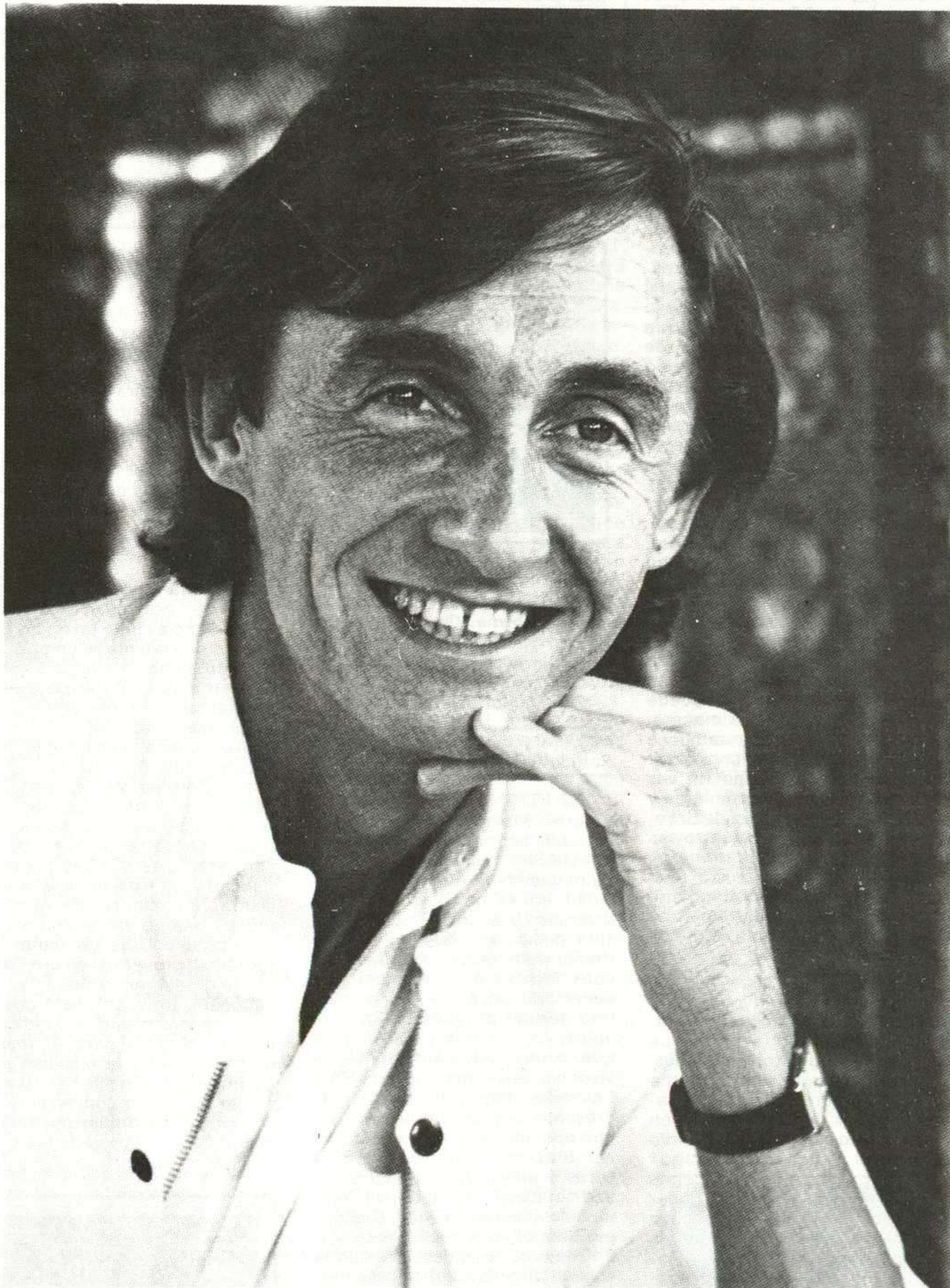
LIGETI: Chamber Concerto. Rarifications. Aventures. Nouvelles Aventures. Mary Thomas, Jane Manning, William Pearson. Ensemble Intercontemporain. Director: Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 410651-1. Importación.

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

No está de más que recordemos que todavía muchos oyentes profanos, que se acercan a la música con una gran carga de superficialidad, siguen tildando de «*dodecafónico*» a todo lo que les huele a moderno y culto. Ligeti es una de las personalida-



JOSEF BULVA



des, aisladas, llenas de magnetismo, que echan por tierra todo intento de encajonar la música occidental de postguerra en el serialismo. Su música, de una fluida linealidad, hecha a base de una polifonía llena de contrastes, es además una de las que con más facilidad llegan al auditor no especializado pero sí interesado. Eso explica la considerable difusión de su discografía. Todas las obras incluidas en la presente edición ya han aparecido en otras ocasiones pero nunca, que yo sepa, con las calidades globales que aquí se exhiben. Puede hablarse de dos caras del compositor húngaro que dividen físicamente el disco. De un lado, la ortodoxia liguetiana del **Concierto de cámara** o de **Ramificaciones**, donde se hace visible el trazo firme, la multiplicidad vocal y el férreo control del discurso polifónico; de otro, el experimentalismo abrupto de las **Aventuras**, libre, desinhibido, repleto de recursos musicales y fonéticos inéditos en el Ligeti más frecuentado. No deja de tener un cierto valor simbólico que sea Pierre Boluez, el adalid del superserialismo, quien afronte, con rigor y vocación a la vez, el mundo versátil de uno de los grandes maestros de las últimas décadas.—**J.M.B.**

entonces se había dado a estas obras, en las que sólo se veían unos brillantes y lucidos ejercicios virtuosistas arropados por una orquestación hinchada y grandilocuente. Con ser relativamente cierto todo ello, Brendel y Haitink acertaron a hacernos ver que hay en estos pentagramas mucha mejor música y mayor calidad de hallazgos e ideas de lo que se estaba dispuesto a admitir. Bastaba para ello profundizar a fondo en estos pentagramas, conectándolos con el profundo pianismo lisztiano de las etapas media y última (obras como los tres ciclos de **Año de Peregrinación**, la gran **Sonata en Si menor**, los imponentes **Estudios trascendentales** o las esotéricas composiciones postreras) y con las grandes creaciones orquestales del Kapellmeister de Weimar (entre ellas, muchos de sus poemas sinfónicos, la **Sinfonía «Fausto»**, la **Sinfonía «Dante»**...)

Toda esta introducción sirve para situar la versión que nos ocupa. Y hay que decir que, atendiendo a los puntos de vista explicados someramente más arriba, esta versión de Dichter y Previn supone un retroceso, un enfoque primario y poco sugestivo de estos **Conciertos**. Su aparición en el mercado discográfico podemos decir, pues, que no sólo no aporta nada nuevo a la interpretación de estas obras (lo que ya estaba sin duda muy difícil), sino que sobra al lado de las versiones ya citadas.

Misha Dichter es, desde luego, un pianista más que suficiente, pero dista mucho de ser un sutil INTELLECTUAL como Brendel, capaz de extraer de cada nota el más insignificante matiz psicológico; o un maestro de la recreación como Arrau, capaz de adueñarse de la obra y de su espíritu hasta hacernos creer que no puede ser interpretada de otra manera. Por otra parte Dichter tampoco puede competir aquí con Lazar Berman, cuyo pianismo tal vez resulte más obvio y apremiante y menos sugerente que el de Brendel o el de Arrau; pero dentro esa fórmula, digamos, más primaria, el virtuosismo del pianista ruso resulta mucho más trascendente que el del pianista judío-americano cuya interpretación estamos comentando.

Al margen de todo ello se advierte una cierta frivolidad que contrasta no poco en el tratamiento concentrado y grave que caracterizaba las otras versiones. Los «tempi» propuestos por Misha Dichter y André Previn son bastante ligeros y los contrastes en este aspecto son escasos (¡cuánto se echa de menos esa SUSPENSION con que frecuentemente nos regala Arrau!) Lo mismo podemos decir de la dinámica, cuyo tratamiento en estas obras es más que importante: las variaciones y los contrastes resultan demasiado obvios y todo en general acusa una cierta impersonalidad. El sonido orquestal, lejos de la riqueza y la solemnidad casi WAGNERIANAS de las versiones dirigidas por Haitink, Giuliani y Davis, está mucho menos trabajado y resulta a veces simplón, como falto de recursos expresivos.

Versión, pues, en la línea SIM-

PLISTA de los **Conciertos** de Liszt, aunque aceptable como realización. Innecesaria en la discografía, máxime en Philips, que dispone de dos de las mejores versiones. Si he de decantarme por alguna de las mencionadas, el primer lugar sería para Arrau/Davis, síntesis admirable de recreación romántica y visión MODERNA de estas partituras, además con espléndido sonido. Muy recomendables también los trabajos de Berman/Giulini (D.G.) y Brendel/Haitink (Philips). La presente versión sólo podemos calificarla de discreta, comparable a la otra única digital aparecida hasta la fecha, a cargo de François-René Duchable, la London Philharmonic y James Conlon (Erato). Por tanto, recomendabilidad.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA**

Desde luego que grabaciones como la que comentamos corroboran varias cosas. Entre ellas, la maleabilidad de las orquestas alemanas, su especial sensibilidad hacia la música actual y, por otra parte, la idea de que producciones de este tipo destrozarían el manejo tópico que el aficionado CLASICO hace de la creación musical de hoy, basado muchas veces, lamentablemente, en malas obras y en malas versiones. Todo lo contrario de este gran disco.—**J.M.B.**

MENDELSSOHN: Los 2 Conciertos para piano y orquesta. Andras Schiff, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director: Charles Dutoit. Decca 9-50034.7. Digital. Importación.

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

Los **Conciertos** para piano no están, indudablemente, entre lo más destacado del catálogo de Félix Mendelssohn-Bartholdy. Se trata (podríamos expresarlo así y dicho sin ningún matiz peyorativo) de MUSICA DE CONSUMO, como nos lo demuestra el hecho de que el músico hamburgués compusiese estas dos obras para su propio uso y como intento de surtir de NOVEDADES los innumerables conciertos que (organizados por él mismo o por otros empresarios) ofrecía a su legión de admiradores (no olvidemos que Mendelssohn es uno de los primeros intérpretes en sentido moderno; esto quiere decir que su presencia como tal en los conciertos se constituye en principal foco de atención y llega a cobrar incluso más importancia que las propias obras a interpretar y sus respectivos autores).

Así pues, a la vista de la motivación primordial que da origen a estos **Conciertos**, no podemos pensar en grandes aportaciones ni innovaciones dentro de la literatura concertante. Hay, por el contrario, una pasable impersonalidad y un exceso de academicismo (en ello reside quizá lo menos bueno de estas obras); pero también una excelente factura final, proverbial en el músico, un fino instinto musical y, por supuesto, un gran oficio que se pone de manifiesto en la eficaz y lucida escritura para el instrumento solista y la facilidad para alcanzar con sencillez el máximo efecto del estilo concertante.

Estos dos **Conciertos**, apartados quizá en exceso de las salas

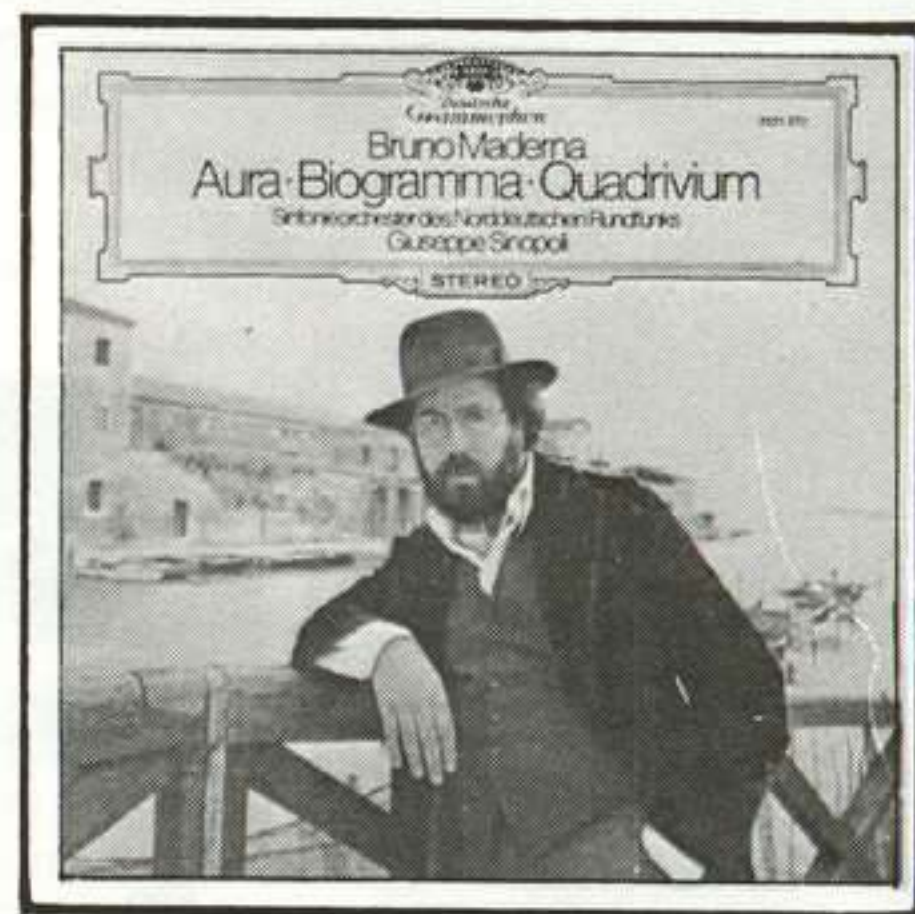


LISZT: Los 2 Conciertos para piano y orquesta. Misha Dichter, piano. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: André Previn. Philips 6514 200. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Una nueva grabación de los **Conciertos** de Liszt; y de nuevo curiosamente a cargo de Philips, que ya tenía en su catálogo dos de las más importantes grabaciones modernas de estas obras, a saber: Alfred Brendel/Filarmónica de Londres/Haitink (de 1973), y Claudio Arrau/Sinfónica de Londres/Colin Davis (de 1981). Ambas representan, a mi juicio, la gran línea interpretativa moderna de este repertorio, juntamente con la magnífica lección de Lazar Berman/Sinfónica de Viena/Giulini (grabada en 1976 por D.G.).

En realidad, la interpretación de Brendel/Haitink fue pionera; tuvo el mérito de ser la primera en dar un enfoque diametralmente opuesto al que hasta



MADERNA: Quadrivium. Aura. Biogramma. Orquesta Sinfónica de la NDR, Hamburgo. Director: Giuseppe Sinopoli. Deutsche Grammophon 2531 272. Importación.

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

En 1972, un año antes de su muerte, Maderna era nombrado director permanente de la Orquesta Sinfónica de la RAI. Era la culminación de una intensa actividad en el podio de los más diversos conjuntos sinfónicos. Una dedicación que en su momento pudo oscurecer otras muchas facetas de este admirable veneciano, pero que hoy, más de una década después de su desaparición, no nos parecen más que signos adyacentes de una vivencia elemental: la creación. Ediciones discográficas como la presente actualizan la idea de que nos hallamos ante uno de los hombres más enteros, más sinceros y llenos de una expresividad efectiva de todo el arte musical contemporáneo. Giuseppe Sinopoli, compositor a su vez, un meteoro de última hora en la escena directorial, deja un ejemplo imborrable al ponerse al servicio de una música tan cercana como la de Maderna. ¡Pensar que obras de un lirismo tan rebuscado como **Aura** o **Biogramma** (encargadas, dicho sea de paso, por organismos norteamericanos, confirmando con ello la aceptación de su arte) fueron escritas en 1972, cuando ya era presa de una enfermedad incurable...!



de conciertos, han vivido por el contrario en los últimos años un cierto auge discográfico. Aparte del volumen que ahora se comenta, ahí están los precedentes más o menos inmediatos que representan las versiones de Perahia/Academy/Marriner (CBS) y de François-René Duchable/Ensemble Orchestral de París/Jean-Pierre Wallez (Erato), ambas disponibles en el catálogo español.

La que ahora nos ofrece Decca, con buen sonido digital, se debe al joven notable pianista húngaro Andras Schiff y resulta, como las dos anteriormente mencionadas, satisfactoria, aunque el enfoque dado a ambos **Conciertos** difiera de aquéllas. Tanto Schiff como Dutoit parecen interesados en resaltar lo que de GRAN CONCIERTO ROMANTICO puedan albergar las dos obras, apartándose un tanto del estilo más juvenil y vivaz, más ligero y —si se quiere— MOZARTIANO que era característica aproximativa de las interpretaciones de Perahia/Marriner y Duchable/Wallez. Extremando un poco estos aspectos, y para que al lector le resulte más comprensible lo que pretendo expresar, se me ocurre señalar que el resultado interpretativo logrado tanto por el norteamericano como por el francés entronca más estas obras de Mendelssohn con el estilo y con el mundo interior del CONCIERTO GALANTE propio de la época Rococó; por su parte, Schiff y Dutoit dan la impresión de querer conectar por el lado opuesto, es decir, la tradición del gran concierto romántico, lo que supone una atmósfera de mayor gravedad, una más acentuada carga emocional y, en definitiva, una interpretación más dialéctica y conflictiva de la forma concertante.

Ambos planteamientos pueden resultar adecuados cuando su realización resulta adecuada, lo que sin duda sucede en las tres versiones que centran este comentario. De un lado el academicismo y el clasicismo de estos **Conciertos**, unidos a los propios objetivos que perseguía el compositor al escribirlos (ya expuestos) hacen más que aceptable la aproximación CLASICISTA. Y al mismo tiempo la innegable militancia romántica de Mendelssohn hace posible la OTRA interpretación.

Para lograr sus objetivos, Schiff y Dutoit —admirablemente conjuntados— acentúan los contrastes dinámicos y agógicos, ensanchan ligeramente los «tempi» y logran un sonido más grueso y amplio que el de sus competidores. La prestación del joven pianista húngaro es notable, con detalles de excelente intérprete y medios sobrados para, al menos, este tipo de repertorio; tan sólo en ocasiones podría reclamarse un mayor vuelo expresivo. Por su parte el suizo Charles Dutoit muestra sus buenas dotes de concertador, confirmando sus buenas actuaciones anteriores. Buena prestación, como siempre, de la Orquesta de la Radio de Baviera.

La elección de esta versión o las protagonizadas por Perahia y Duchable dependerá de la línea que más le guste a cada uno. Todas ellas son recomendables.

Esta de Decca, por su parte, presenta el mejor sonido de entre todas las grabaciones efectuadas hasta la fecha de los **Conciertos para piano** de Mendelssohn.— J.I.P.



MOZART: Concierto para violín y orquesta núm. 2, K. 211. Sinfonía Concertante para violín y viola, K. 364. Iona Brown, violín. Josef Suk, viola. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora: Iona Brown. Argo 411 613-1. Digital. Importación.

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

No podrá quejarse el compositor salzburgués, desde donde quiera que esté, del interés que suscitan sus **Conciertos para violín**, que están conociendo en estos últimos años una ingente cantidad de grabaciones. De la integral registrada por Iona Brown en 1980/83, Argo nos ofrece ahora sus versiones del **Concierto núm. 2** y de la **Sinfonía Concertante**, obra ésta que está, asimismo, siendo grabada con insospechada frecuencia en estos comienzos de los ochenta.

Iona Brown, que poco a poco ha ido afianzando su liderazgo en la Academia londinense y su reputación como solista, nos ofrece un Mozart muy transparente y delicado, en el que el violín se halla muy integrado en la orquesta (como una especie de «primus inter pares», a la manera barroca), que le presta un acompañamiento de una extensa nitidez y claridad. La ejecución es en todo momento impecable; estamos ante un Mozart bien hecho y dicho, pero falto de variedad en el fraseo, de riqueza dinámica, de entidad sonora. Como violinista, la Brown se nos muestra como una instrumentista eficaz, conocedora del estilo (la ausencia de portamentos es total) y en posesión de un sonido quizás excesivamente pequeño. Como directora —ya lo apuntamos— logra un acompañamiento de una admirable nitidez, en el que se echa en falta únicamente una mayor presencia de las maderas.

A la versión de la **Sinfonía Concertante** —obra cuya estética y carácter difieren en no poca medida del **Segundo Concierto**, en el que es apreciable una cierta huella francesa (galante)— se le pueden poner mayores reparos, pues la Brown, en su

aséptica y FEMENINA aproximación al compositor salzburgués, roza a veces la trivialidad, debido a la ausencia de las tensiones y el dramatismo sin duda presentes en la partitura. La violinista inglesa, con la inestimable colaboración del, aquí, violista checo Josef Suk, no cala en la verdadera dimensión de esta inspiradísima obra, que rebosa por partes iguales poesía y tragedia. Su versión es discursiva y lineal: no hay respiraciones, por ejemplo, entre las contestaciones de uno y otro solista, perdiéndose así el encanto de la imitación, tan explotada por Mozart en su obra. Técnicamente, la ejecución de ambos sigue siendo admirable, si bien aquí el sonido de la Brown es más inadecuado que en el **Concierto**, especialmente en los pasajes rápidos, en los que le falta peso, entidad. Suk, por su parte, aunque no se deleita plenamente con la música, da una auténtica lección interpretativa: es una lástima que no se prodigue más en los estudios de grabación.

Los solistas aparecen en esta obra menos integrados en la orquesta, lo que me parece un acierto por parte de aquéllos y de los ingenieros de sonido, que han realizado una magnífica labor. Como alternativas recomendables para el **Concierto**, la reciente versión de Zukerman al frente de la Orquesta St. Paul (CBS); para la **Sinfonía Concertante**, la de Stern/Zukerman/Barenboim o la de Stern/Zukerman/Mehta, ambas en CBS, aquélla mejor interpretada y ésta mejor grabada.—L. C.G.

MOZART: Música con trompa. Barry Tuckwell, Cuarteto Gabrielli, Sheila Armstrong, etc. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Barry Tuckwell. Decca 410 283-1, 3 discos. Digital. Importación.

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

Contiene este interesante y precioso álbum todas las obras en las que Mozart incluyó la trompa, ya como instrumento solista o como acompañante. Junto a los maravillosos **4 Conciertos para trompa** y **4 fragmentos de conciertos** que no llegó a completar o cuyo resto se ha perdido, están la **Sinfonía concertante para instrumentos de viento** (obra de dudosa autentici-



dad, pero con el inconfundible sello mozartiano), un aria de la ópera **Idomeneo**: «Se il padre perdei», tres **Dúos para 2 trompas** y dos de sus obras maestras de cámara: el **Quinteto para piano e instrumentos de viento, K452** y el **Quinteto para trompa y cuarteto de cuerda, K407**.

Alguna de estas obras son difíciles de encontrar actualmente en el mercado y de otras no existirían grabaciones. Por lo tanto, la aparición de este álbum es muy oportuna, máxime estando interpretadas por artistas del prestigio de Barry Tuckwell, que está magistral en todas sus intervenciones, como solista o director; el Cuarteto Gabrielli —un auténtico lujo—, además de Sheila Armstrong, Martin Gatt, Robert Hill, Derek Wickens y la inestimable colaboración de la English Chamber Orchestra. Las versiones que nos brindan son una prueba más del virtuosismo, buen gusto y amor que los artistas británicos han hecho gala a la hora de interpretar a Mozart, aunque Sheila Armstrong no se encuentre ya en su mejor momento vocal y la interpretación del **Quinteto K452** peque algo de ligera y el pianista John Ogdon esté por debajo de sus compañeros, siendo en este caso preferible la antigua versión del Octeto de Viena. A pesar de ello, el álbum es recomendable. La grabación es extraordinaria.—T.

PURCELL: Te Deum. Jubilate Deo. Anthems: «My heart is inditing», «O sing unto the Lord». Coro de la Catedral Iglesia de Cristo, Oxford. The English Concert. Director: Simon Preston. Archiv 410 657-1.

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

El presente disco es una selección del álbum «Obras corales» del mismo autor, publicado en 1982 (Archiv 2723 076) y criticado ya en conjunto en aquella ocasión (Núm. 523, Junio 1982, p. 58-60). Se señalaba entonces la gran calidad alcanzada por la interpretación, tanto por parte del Coro, que canta siempre con unción, ajuste y espontaneidad (que hace recordar los típicos servicios vespertinos de las catedrales anglicanas, correspondientes al rezo de las Vísperas católicas), como por parte del conjunto orquestal, que, en su buen hacer, supera el marco del simple acompañamiento.

Las piezas escogidas lo han sido en base a un doble criterio: la magnificencia de la composición (caso del **Te Deum** y el **Jubilate Deo**), que las hace especialmente atractivas; y el deseo de ofrecer un canto que en la liturgia anglicana ha cobrado especial relieve: las antífonas (es decir, los dos **Anthems**). De las innumerables que Purcell llegó a componer, éstas sobresalen por su vivacidad y su atrevimiento al intentar figuras sonoras fuertemente innovadoras.

Este disco cumple eficazmente



la misión de mostrar un Purcell diferente del barroco continental; original, muy interesado por la propia materia musical (y olvidando algo el aspecto litúrgico). Le gustan los ritmos marcados, las melodías danzables, los contrastes... Todo aquello que le convirtió en el mayor compositor inglés de todas las épocas.

Muy buen sonido, analógico, con un prensado especialmente limpio, hacen este disco muy recomendable para los que no se atrevieron con la edición completa.—**SANTIAGO BUENO**

SCHOENBERG: *Moisés y Aarón*.

Franz Mazura, Philip Langridge, Aage Haugland, Barbara Bonney, Mira Zakai, Daniel Harper, Thomas Dymit, Herbert Wittges, Kurt Link. Coro de la Sinfónica de Chicago. Miembros del Coro de niños Glen Ellyn. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 414264-1, 2 discos. Digital. Importación.

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

En una carta remitida a la Fundación Guggenheim a comienzos de 1945, Arnold Schoenberg expresa el convencimiento que le domina de la necesidad de dar fin a las dos obras que aún permanecen en curso de realización, *La Escala de Jacob* y *Moisés y Aarón*, y a las que tiene como fundamentales dentro de su producción. Sin embargo, oratorio y ópera deberán llegar hasta nosotros de manera inacabada. Cabe plantear la cuestión de si podía realmente haber sido de otra forma en el caso de *Moisés y Aarón*. Michael Gielen, en entrevista que figuraba el libreto de su versión discográfica (Philips 6700084/02), se inclinaba categóricamente por la imposibilidad de raíz estética de proseguir con la partitura. Schoenberg se habría dado cuenta de que tras la dramática exteriorización del fracaso a que está destinado todo intento de expresión del yo, con que concluye el acto II, nada podía ser añadido ya. En este sentido, *Moisés y Aarón* aparece ante nuestra mirada como una composición perfectamente coherente y acabada. Así la entienden la inmensa mayoría de los intérpretes que la abordan.

El transcurso religioso que contiene *Moisés* obsesiona a Schoenberg durante varios años. Los primeros planes para la

ópera datan de 1927. Al año siguiente finaliza la última página de gran envergadura —*Variaciones para orquesta Op. 31*— antes de sumergirse febrilmente en la redacción del texto, en el que estará ocupado por espacio de dos años. La música es iniciada en Lugano en el verano de 1930. En julio de 1931, durante un período de descanso de otras ocupaciones, Schoenberg acaba el primer acto. El segundo es concluido en Barcelona, en marzo de 1932. Esta es la forma en que la obra se ha mantenido. Como vemos, casi veinte años separan este momento del instante de la muerte del creador. La falta de tiempo como factor determinante de la no musicalización del tercer acto no es defendible. Hay que inclinarse por las razones estéticas, en la línea de la antes apuntada. El acto final, que debía durar unos veinte minutos de música, se ha conservado como texto. En él debía cerrarse el arco narrativo con la muerte de Aarón. Algunas interpretaciones (como en la película de Jean-Marie Straub) añaden esta parte hablada, pero es una solución poco usada.

No vamos a entrar aquí a discutir si *Moisés y Aarón* es una ópera o un oratorio. Evidentemente la acción escénica se reduce a la mínima expresión, nos movemos en un plano puramente conceptual. La oposición encarnada por los dos personajes centrales puede tener, como ocurre en toda obra de arte auténticamente genial, varias lecturas: política, religiosa, estética. Idea y acción vienen a ser los absolutos que concentran los dos polos de atracción. Lo que nos interesa resaltar es la magistral imbricación del filosófico libreto schoenberguiano con la música que engendró. Para el responsable del dodecafonismo, palabra y música debían fundirse en una unidad. Schoenberg culmina en su ópera la lógica de la línea evolutiva emprendida por Wagner. Desde un enfoque de técnica compositiva, *Moisés* es una de las páginas más asombrosas de todo Schoenberg. Partiendo de una serie única, su autor logra un edificio sonoro complejo, poliédrico, y de marcado dramatismo. La escritura vocal investiga un amplísimo campo de posibilidades, de lo susurrado y hablado a lo semicantado y lo cantado. El pensamiento de «*Moisés*» es sugerido mediante el «*sprechgesang*», mientras que la palabra de «*Aarón*» es expresada por un dibujo de canto que adeuda mucho al *Wozzeck* de Alban Berg.

Moisés y Aarón ha seguido una carrera fonográfica extraordinariamente afortunada. El disco se ha convertido, en cierto modo, en su medio idóneo, teniendo en cuenta los problemas escénicos que sigue planteando todavía en la actualidad. En el mercado español han sido editadas, contando la que ahora se comenta, las tres versiones grabadas en los últimos años, debidas a Gielen, Boulez y Solti. Cada una de ellas ofrece un aspecto diverso de la partitura, colocándose las tres a altísima altura. Si hay una ópera donde la

labor directorial sea decisiva, ésta es desde luego *Moisés y Aarón*. Los elementos a conjuntar y ordenar son casi interminables. El intérprete debe necesariamente bucear en las sucesivas capas del intrincado lenguaje del autor para poder clarificarlo y comunicarlo comprensiblemente.

Georg Solti lleva al disco *Moisés* después de cerca de veinte años de estudio e interpretaciones públicas en la obra. En el empeño se aprecia la profundidad de concepto que este largo contacto ha permitido. Solti tenía ya en su haber grandes realizaciones schoenberguianas (*Variaciones Op. 31*, Decca, 9-41029). A éstas debe sumarse su impresionante visión de *Moisés*. El director de origen húngaro ha optado por un enfoque desde la tradición. Ha subrayado mucho más aquello que Schoenberg conserva, que lo que renueva. Esto no implica que el estilo adoptado sea impropio: simplemente, Solti ha procedido a una extrema clarificación de líneas y texturas. *Moisés* nos llega así dicho de una forma distinta. Casi podría hablarse de una interpretación ROMÁNTICA. Desde luego, es la que más decididamente camina por esta vía de las mencionadas. Solti se vuelve muy sutil y nos ofrece sonoridades cuidadas al máximo. Con todo, la versión de Gielen sigue manteniéndose como primera opción, por su increíble transparencia, concepción del fraseo y perfiles de gran agudeza. En ella se exteriorizan los valores tímbricos más acusadamente. Boulez (CBS 79201/2) no logra ser tan claro como Gielen, e incluso Solti. El francés se queda algo atrás con respecto a las otras dos versiones en cuanto a conferir a su lectura, fuerza y pasión. Solti sí cuida este aspecto, pero no alcanza a Gielen, quien puede llegar a ser verdaderamente salvaje en momentos como la Danza del becerro de oro. Un logro de Gielen no repetido es su tratamiento del coro, que eleva al pueblo hebreo a rango de protagonista de la acción, en una exploración de todos los tipos de emisión prescritos por Schoenberg. Boulez y Solti no despliegan tanta riqueza. Sus coros se hallan mucho más integrados en el conjunto.

El personaje de «*Moisés*» fue encarnado por Günter Reich en las grabaciones de Gielen y Boulez. En la primera daba la imagen de un iluminado, de un poseído por la divinidad. La energía que desplegaba, sobre todo en la parte final del II acto (sobrecogedora su explosión de desesperanza «o Wort, du Wort»), se alza como cota absoluta de la parte. Su otra contribución al papel era mucho más rica en matices: un «*Moisés*» más humano, pero también con menor capacidad de arrastre. Franz Mazura, «*Moisés*» para Solti, a muy buen nivel, no iguala a Reich. Su elección le acerca al «*Moisés*» de Gielen, pero más toscamente, de manera más ELEMENTAL. Louis Devos, «*Aarón*» para Gielen, presentaba una hermosa línea de canto, lastimada por su asepsia expresiva. Mucho más convincentes la pasión y la entrega de Richard Cassilly en el registro de Boulez.

Insuficiente por completo el «*Aarón*» de Philip Langridge en la lectura de Solti, lejos de la belleza plástica de Devos y el empuje de Cassilly. Su aportación pone en peligro la globalidad de la consecución de Solti. Para quien firma esta reseña es el motivo que impide la puntuación más alta.

Las respuestas orquestales son en las tres versiones exuberantes. Gielen y Solti, a nivel muy parecido, consiguen las contribuciones más sensacionales.

La versión de Solti, grabada en abril y mayo de 1984, llega con inusitada rapidez a nuestro mercado.—**E.M.M.**

SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 en Do Mayor, «La Grande».
Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Klaus Tennstedt. EMI 067-1436621. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★

Curioso director Klaus Tennstedt. Son de todos conocidas las enormes dificultades que plantea la interpretación de la *Novena* de Schubert, una *Sinfonía* compleja y problemática donde las haya. Aun partiendo de este presupuesto, resulta sumamente curioso y extraño que un director de la talla del alemán —si no de primerísima fila, sí de un indudable buen oficio— nos obsequie con una versión digamos bipartita de la obra de Schubert: así, escuchamos dos primeros movimientos anodinos, de escaso interés, y dos últimos de un notabilísimo nivel.

En efecto, tras una introducción correcta, clara de texturas aunque algo blanda, Tennstedt aborda con excesiva rapidez el Allegro ma non troppo (compás 78), escuchándose por ende demasiado desligado de la bellísima introducción. A partir de aquí comienzan a sucederse las ideas y los temas sin aparente cohesión. Determinados motivos secundarios o atemáticos carecen de la suficiente entidad y en varios puntos clave el director alemán falla estrepitosamente: así, en el importantísimo clímax de los c. 304 ss., falto de tensión e insuficientemente preparado; en la entrada de los trombones en los c. 199 ss. o 517 ss., mucho más evidente que misteriosa; o en el planteamiento de la coda, que se torna absurda y carente de sentido a partir del c. 662, al no haberse escuchado con ante-



rioridad todo aquello que viene a resumir y concluir.

Parecidos defectos hallamos en el segundo movimiento, lineal y discursivo, en el que se detecta la ausencia de un más eficiente y lógico planteamiento tensivo. También aquí pasan inadvertidas cosas sin que debieran: los cellos en los c. 100 ss., que enuncian una frase de más importancia que la que le adjudica Tennstedt; el clímax de los c. 118, de gran relieve dentro del contexto del movimiento; la sublime frase de los cellos tras la «tormenta» que culmina en el c. 248 —ésta sí bien comprendida y traducida por aquél—, carente de la necesaria delectación, etc. El director alemán se limita, pues, a tocar lo escrito, sin indagar qué hay detrás o entre los pentagramas, cuando es ésta una **Sinfonía** en la que el intertexto y el metatexto adquieren una relevancia de primer orden. Falta, en suma, tragedia, ahondamiento en una música casi siempre doliente y, en cierto modo, angustiada.

En los dos últimos movimientos de la **Sinfonía**, Schubert, sin dejar por completo de plasmar su complejo estado anímico, tan presente en los dos primeros movimientos, compone una música más amable y menos conflictiva. Indudablemente, estas variantes son más propicias a las condiciones directoriales de Tennstedt, que nos ofrece una versión, si no ideal, sí magnífica de ambos. La traducción de los pentagramas es aquí más idiomática y se percibe un mayor análisis del tejido contrapuntístico, admirablemente expuesto a lo largo de todo el Scherzo, impecable rítmicamente. El Trio, asimismo, está fraseado con esmero e integrado perfectamente dentro del movimiento. El Finale, por último, está dicho con empuje y fuerza, resaltándose en todo momento la presencia constante del «moto perpetuo» de corcheas —fundamental para que la música no caiga— y prestándose una continua atención al soporte armónico y melódico de los bajos, uno de los aspectos más descuidados en los dos primeros movimientos (únicamente echo de menos un mayor poderío sonoro de los contrabajos en los c. 516 ss.). Por otro lado, Tennstedt respeta escrupulosamente, como ya lo hiciera en el Scherzo, las indicaciones schubertianas y comprende la indudable complejidad armónica del movimiento, como bien demuestra en la extensa y difícil transición final a Do Mayor, la tonalidad principal de la obra.

La Filarmónica de Berlín, instrumento siempre dúctil, se amolda perfectamente a los requerimientos de Tennstedt y suena dulce (sobre todo el oboe) y falta de poderío sonoro en los dos primeros movimientos, mientras que en la muy germánica versión de los dos últimos saca a relucir sus inmensas potencialidades dinámicas y rítmicas.

Las versiones de Furtwängler, Giulini (DG ambas) y Klemperer (recientemente reeditada en la serie Acorde de EMI y comentada por mi compañero Luis Sales)

siguen a la cabeza de una discografía en su mayoría frustrada, con Böhm —en sus dos grabaciones— a la cabeza, que difícilmente acierta de pleno con esta obra. La aquí comentada es, como se deduce de lo dicho, una versión fallida en sus dos primeros movimientos —eje conceptual de toda la **Sinfonía**—, lo que impide por completo su recomendabilidad. De todos modos, la EMI española, una vez más, ya se ha encargado de desaconsejar su compra desgraciando la parece que magnífica grabación original, con un prensado rico en ruidos y distorsiones.—L.C.G.

SIBELIUS: Concierto para violín Op. 47. SCHUMANN: Concierto para violín en Re Menor. Gidon Kremer, violín. Orquesta Philharmonia. Director: Riccardo Muti. EMI 06714 3519. Digital.

Interpretación: ★
Sonido: ★ ★

Me encantaría que me gustara un disco de Gidon Kremer, porque me encanta escuchar un disco y disfrutar con él. Desgraciadamente, no sólo no he disfrutado con este disco, sino que la forma de hacer música del violinista ruso me parece cada vez más detestable. En este sentido, y para no extendernos demasiado, el bellísimo y extenso tema que abre el **Concierto** de Sibelius es un buen ejemplo de cómo no debe frasearse una música de estas características: Kremer lo hace —como ya es costumbre en él— a pedacitos, a tirones, con un sonido de muy dudosa belleza (en la zona aguda de la cuarta cuerda es rasposo y falto por completo de nobleza), con una afinación que deja mucho que desear, con multitud de trampas y borrosidades en los pasajes más comprometidos y, lo que es peor —todo lo anterior es en última instancia perdonable—, sin decir absolutamente nada.

Y es que interpretar música —y mucho más unas obras tan bellas como el Sibelius y casi todo el Schumann— es algo más que dar las notas. Esta afirmación puede parecer una perogrullada, pero es que Gidon Kremer se limita estrictamente a eso, a dar las notas —y no todas— sin ninguna intención ulterior o adicional: a pesar de todo lo que se agita y convulsiona cuando toca —fue muy revelador observarle en televisión en el **Concierto** de Schumann—, no consigue mover ni una sola de mis fibras más íntimas, nada duras por cierto.

Para colmo, es desesperante ver cómo no saca nada en limpio de músicos de la talla de Maazel, Giulini, Bernstein, Muti, Abbado, etc. Creo que el plantel es lo suficientemente impresionante como para haberse contagiado de alguna de las virtudes de tan ilustres colaboradores y, sin ir más lejos, de la extraordinaria dirección de Riccardo Muti en ambos **Con-**

ciertos —y muy especialmente en el Sibelius, en el que nos brinda, con la ayuda de la adecuadísima Philharmonia, toda una lección directorial por sonido (excelente el tratamiento de los bajos y las maderas), fraseo y comprensión de una música siempre difícil. Pero no. Kremer se obstina en hacernos sufrir con su desesperante y pretendidamente genial forma de tocar (así lo afirma la crítica inglesa), que ha alcanzado sus cotas más inadmisibles en unos vergonzosos **Conciertos** de Bach.

La EMI española se ha preocupado también de disminuir la calidad del producto aderezándolo con un sonido gatuno, en el que la admirable Orquesta Philharmonia suena a cualquier cosa: una banda, por ejemplo.

Zukerman/Barenboim sigue a la cabeza de la discografía sibeliana. Szeryng/Dorati continúa, asimismo, como la más recomendable versión de la infrecuente obra de Schumann, pero se halla descatalogada hace varios años. La aquí comentada es, pues, la única y decepcionante alternativa disponible en nuestro mercado.—L.C.G.

THOMAS: Hamlet. Sherrill Milnes, Joan Sutherland, Barbara Conrad, James Morris, Gösta Winbergh. Coro y Orquesta de la Welsh National Opera. Director: Richard Bonyngge. Decca 410 184-1, 3 discos. Digital. Importación.

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

Existen dentro de la producción operística una serie de obras que, después de tener éxito en la época del estreno y de haberse mantenido en el repertorio durante bastante tiempo, van luego desapareciendo del mismo sin que se sepa muy bien porqué, independientemente de la propia evolución de la música y de los gustos. Este es el caso de las dos obras más conocidas de Ambroise Thomas, **Mignon** y **Hamlet**, que, a pesar de poseer valores suficientes como para que se den con periodicidad, han casi desaparecido, no sólo de los teatros, sino incluso del mundo del disco. Creo que ello es una pena, porque **Hamlet** reúne cualidades muy interesantes, partiendo de un libreto que no mantiene la fuerza de Shakespeare y que altera a veces su sentido; así, en la versión original de la obra el protagonista vive y es coronado rey. El compositor preparó también lo que se ha llamado «versión del Covent Garden», con un final que se ajusta más a la del gran escritor inglés. La versión de esta grabación es una simbiosis entre las dos versiones, respetando el texto del drama.

También contribuyó a la difusión de esta ópera la gran creación que durante años hicieron grandes barítonos, sobre todo

Tita Ruffo y, cómo no, la escena de la locura, que tanto gustaba a las sopranos ligeras puras para poder realizar lo que ahora se llaman acrobacias, pero que tenían en algunos casos bastante de virtuosismo creativo, sin desmerecer la idea del compositor. En esta versión, Sherrill Milnes revive la fuerza de los grandes barítonos del pasado y hace una auténtica creación del difícil papel del atormentado príncipe; creo que ésta es una de sus mejores grabaciones, porque el cantante americano frasea de forma admirable y sabe dar a cada una de las escenas su exacto sentido, desde los momentos de introversión, — en la entrada al bello dúo de amor, con su cierto romanticismo a pesar de todo— a la fuerza del célebre «Brindis», al patetismo de las escenas de la visión y a las de su diálogo con su madre, o con los sepultureros en la escena final, no exentas a la vez de ironía y amargura. Milnes está en un gran momento, tanto de voz — por su facilidad en el registro alto— como en el de expresividad de su línea, partiendo de que su voz es algo lírica para este papel, pero ello no resta un ápice a su gran versión.

También Joan Sutherland, en una parte no excesivamente larga, nos da muestra de sus cualidades, y lo que más maravilla es que después de tan dilatada carrera en obras de gran dificultad, mantiene su facilidad para las agilidades, esa belleza en las variaciones y esa ductilidad en su emisión vocal. Si comparamos su versión de la escena de la locura con la que grabó en un recital hace bastantes años, observamos que aunque, como es natural, su voz estaba más fresca, la interpretación ha ganado en capacidad. El resto de su intervención sabe reflejar tanto el candor y la pureza del personaje como el sufrimiento por la reacción de su amado. James Morris muestra en su papel de «Rey» toda su línea de canto ligado y expresivo, echando a faltar una mayor fuerza en su centro; también Barbara Conrad sabe expresar los sufrimientos y los remordimientos de la «Reina» con gran sutileza, a pesar que a veces su voz tiene un sonido acerado; el resto de los intérpretes cumple su cometido.

Muy bien la Orquesta y el Coro de la Welsh National Opera, con un gran nivel medio en la dirección de Richard Bonyngge, con gran calidad en los momentos de pastosidad de las cuerdas, el fraseo dúctil de las maderas y la nitidez y brillantez de un metal sin aristas; quizá el punto algo débil de la dirección está en una cierta falta de fuerza en aquellos momentos que la partitura requiere una mayor contundencia. El director es más afín al estilo belcantista que a obras como ésta, pero, con todo, el resultado es muy interesante.

En resumen: una versión recomendable por los méritos de la obra, por la calidad de sus dos protagonistas y por el muy interesante nivel medio del resto.—ALBERTO VILARDELL

VIVALDI: 5 Conciertos para violín: Il Piacere; Il Sospetto; La Tempesta di mare; La Caccia; En Re mayor P. 153, Op. 8 núm. 11. Yehudi Menuhin, violín. Orquesta Polaca de Cámara. Director: Jerzy Maksymiuk. EMI 067 14 3442.1 T. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

La belleza y atractivo de este disco se comentan por sí solos. Cinco extraordinarios **Conciertos** del maestro veneciano, una excelente Orquesta de cámara y uno de los más eximios violinistas contemporáneos. Es un conjunto que no debe ni puede fallar. Y además es un producto comercial perfectamente vendible, en estos tiempos tan duros para la industria del disco.

En cualquier caso los resultados globales, con ser buenos, no responden del todo a lo que cabía esperar. La Orquesta suena muy bien, el clavecín adquiere una presencia sonora relevante, Menuhin toca con verdadero placer, pero, en general se echa en falta una mayor precisión rítmica,

vivacidad, algo que en conjuntos como I Musici se nos ofrece con prodigalidad.

Es un Vivaldi más noble, menos fresco y vivo que el de ese conjunto, a veces recargado en la profunda sensibilidad del violín de Menuhin, que, frente a momentos de indescriptible belleza sonora, en otros se siente como una cierta intranquilidad o desasosiego, casi imperceptibles, pero que están ahí, amenazantes.

Vivaldi ha sido y es uno de los compositores más grabados en los últimos veinte años y por tanto las comparaciones resultan inexcusables. Frente a estas lecturas, en cierto modo atípicas, hay que recordar la absoluta ortodoxia de I Musici, inatacables en sus versiones de estas obras, o las auténticamente modernas de conjuntos como The Academy of Ancient Music, Concentus Musicus de Viena, o The English Concert, sin olvidar las más clásicas de Neville Marriner o la Orquesta de Cámara de Stuttgart. Cualquiera de ellas supera a las versiones que comentamos.

Sin embargo, hay que reiterar lo que señalaba al principio. La belleza y atractivo del disco son

indudables. Los amantes del estilo Menuhin encontrarán una fuente de verdadero placer.—G. Q.L.I.O.

WEBER: Seis Valses. Marcha. Concertino para oboe y viento. Tema con variaciones. Adagio y Rondó. Conjunto de viento. Jean-Claude Malgoire, oboe solista y director. CBS IM 39011. Digital. Importación.

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

La reciente discografía de Carl Maria von Weber está completando nuestra visión de partes poco o nada divulgadas de su obra. Comentábamos no hace mucho en estas páginas un disco de Rampal y Ritter dedicado a las **Sonatas Op. 10** (CBS D37842). Le toca ahora el turno a la selección de obras para conjunto de viento presentadas en este ejemplar. Tanto en uno como en otro caso son obras PERIFERICAS en el catálogo weberiano. Estamos lejos de las grandes realizaciones debidas al responsable de la ópera romántica alemana. Las composiciones que nos ocupan

surgieron de manera coyuntural ante la disponibilidad de formaciones del tipo o la pasión por el conjunto de viento de alguno de los nobles protectores y amigos del músico. La tradición clásica de serenatas y divertimentos destinados a combinaciones semejantes se deja todavía sentir en Weber. Una de estas breves páginas, el último de los **Seis Valses**, conecta con el más auténtico mundo weberiano, el teatral, al utilizar con varios años de antelación materiales que aparecerán en **Oberón**.

Las interpretaciones son plenamente adecuadas al carácter amable de las partituras. Todo discurre por cauces de desenfado, ya anunciado en el título del disco: «**Música para una tarde de domingo**». Malgoire ha dejado aquí por un momento su habitual mundo barroco para volver a sus orígenes instrumentales. Es el propio director el encargado de la parte solista en el **Concertino**, una de las obras más atractivas, demostrando la calidad de sus dotes como instrumentista.

Resumiendo, un disco de esucha muy agradable, conteniendo obras sin problemas.—E.M.M.

DISCOS CRITICADOS

	Págs.
BACH: Conciertos para violín (Mutter, Accardo, Standage, Wilcox, Pinnock)	31
BACH: Suites para orquesta núms. 2 y 5 (Goebel)	31
BARTOK: Concierto para orquesta (Kubelik)	31
BARTOK: Concierto para piano núm. 3 (Ogdon, Sargent).	
SHOSTAKOVICH: Concierto núm. 2 (Ogdon, Foster)	32
BRAHMS: Las tres sonatas para violín y piano. FRANCK: Sonata para violín y piano en La mayor (Mutter, Weisseberg)	32
BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 2. Sonata para piano núm. 18 (Rubinstein, Barenboim)	32
BORODIN: Dos cuartetos para cuerda (Cuarteto Fitzwilliam)	33
BOULEZ: Rituel. Eclat-Multiples (Boulez)	33
CRISTO, DON PEDRO DE: Misa, Antífonas y Responsorios (Eldoro)	33
CHAIKOVSKY: Canciones vol. 2 (Söderström, Ashkenazy)	33
CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4 (Solti)	34
CHARPENTIER: Motetes para voz sola y dos voces (Nelson, Jacobs, Christie)	34
CHOPIN: Los cuatro Scherzi. Andante Spianato y Gran Polonesa (Rubinstein)	34
DEBUSSY: Cuarteto en Sol menor. RAVEL: Cuarteto en Fa mayor (Cuarteto Orlando)	34
ENESCO: Sonata núm. 3, DVORAK: Cuatro piezas románticas. SCHUMANN: Intermezzo de la Sonata FAE.	
BRAHMS: Scherzo de la sonata FAE (Stern, Zakin)	36
FRESCOBALDI: Arie musicali per cantarsi (Fresno)	36
GUALDA: Sonatas Alfa y Beta para guitarra (Martínez)	36
HAENDEL: Conciertos para órgano (Preston), Holliger, Pinnock)	36
HAYDN: Lieder completos (Ameling)	38
LIGETI: Chamber Concerto. Ramifications. Aventures, Nouvelles Aventures (Thomas, Manning, Pearson, Boulez)	38
LISZT: Dos conciertos para piano (Dichter, Previn)	40
MADERNA: Quadrivium. Aura, Biograma (Sinopoli)	40
MENDELSSOHN: Conciertos para piano (Schiff, Dutoit)	40
MOZART: Concierto para violín núms. 2. Sinfonía concertante (Brown, Suk)	41
MOZART: Música con trompa (Tuckwell, Armstrong)	41
PURCELL: Te Deum. Jubilate Deo. Anthems (Preston)	41
SCHOENBERG: Moisés y Aarón (Mazura, Langridge, Haugland, Bonney, Zakai, Harper, Dymit, Wittges, Link, Solti) ..	42
SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 (Tennstedt)	42
SIBELIUS: Concierto para violín op. 47. SCHUMANN: Concierto para violín en Re menor (Kremer, Muti)	43
THOMAS: Hamlet (Milnes, Sutherland, Conrad, Morris, Winberg, Bonyngé)	43
VIVALDI: Cinco conciertos para violín (Menuhin, Maksymiuk)	44
WEBER: Seis valsos. Marcha. Concertino para oboe y viento. Tema con variaciones. Adagio y Rondó (Malgoire)	44



Commemoración del nacimiento de Bach

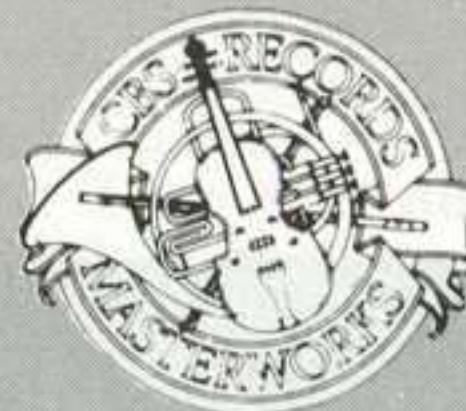
El 21 de marzo, fecha en que se conmemoran los trescientos años del nacimiento de Juan Sebastián Bach, varios diarios dedicaron artículos y separatas a glosar la figura del cantor de Leipzig y de los otros músicos cuyas efemérides se conmemoran en este Año Europeo de la Música. **El País** dedicó una separata a artículos sobre Bach, Haendel, Juan Hidalgo, Scarlatti y Schutz, con las firmas de Albert Balcells, Mario Baroni, Anthony Burgess, Montserrat Casals, Romás Escalas, Agustí Fancelli, Enrique Franco, Miguel Querol, Andrés Ruiz Tarazona, José Sierra Pérez y Daniel Vega Cernuda. **El ABC** reflejó en su portada la conmemoración



con una fotografía de Gyenes y ofreció en páginas interiores artículos sobre Bach de Gerardo Diego, Antonio Fernández-Cid, Antonio Gallego, Joaquín Calvo-Sotelo, Ernesto Halffter, Alvaro Marías, José Luis Martín Descalzo, Antón García Abril, Cristina Bruno, Carmen Conde y una cronología de la vida del músico. En el diario **Ya** apareció así mismo un artículo de Federico Sopeña, y en el dominical del diario **Liberación** una serie de ellos firmados por Ramón Andrés, Josep M. Mestres-Quadreny, Santos Hernández, Emilio Moreno, Montserrat Torrent, Joaquín Proubasta, Domingo del Campo y Antonio Moral. **La Vanguardia** de Barcelona dedicó artículos de Francesc Bonastre y Jordi Llovet y otros diarios reflejaron en sus páginas la efemérides.

RELACION DE DISCOS COMPACTOS

DISTRIBUIDOS EN ESPAÑA ENTRE EL 15 DE ABRIL DE 1984 Y EL 28 DE FEBRERO DE 1985



I. ORQUESTAL

ADDINSELL: Concierto de Varsovia. **GERSHWIN:** Rapsodia en blue. M. Dichter. Orquesta Filarmónica, Londres. Director: N. Marriner. Philips 411 123-2.3.

ALBENIZ: Rapsodia Española. **FALLA:** Noches en los Jardines de España. **TURINA:** Rapsodia Sinfónica. A. de Larrocha. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: R. Frühbeck de Burgos. Decca 410289-2.1.

ALBRECHTSBERGER: Conciertos para bimbao, mandora y orquesta en Mi mayor y Fa mayor. F. Mayr. D. Kirsch. Orquesta de Cámara de Munich. Director: H. Stadlmair. Orfeo C 035821 A.

BACH: los Conciertos para 1, 2, 3 y 4 claves y para 1 y 2 violines. T. Pinnock, K. Gilbert, L. U. Mortensen, N. Kraemer, S. Standage, E. Wilcock. The English Concert. Director: P. Pinnock. Archiv 413 634-2.8, 3 CD. Analógico y Digital.

BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken CD 8.42823 ZK y 8.42840 ZK.

BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo. Linde Consort. Director: H.M. Linde. EMI CDC-47045 (Nos. 1, 2, 6) y 47046 (Nos. 3, 4, 5).

BACH: Conciertos para violín Nos. 1 y 2. Concierto para 2 violines. G. Kremer. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: G. Kremer. Philips 411 108-2.4.

BACH: Conciertos para violín Nos. 1 y 2. Concierto para 2 violines. A.S. Mutter, S. Accardo. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: S. Accardo. EMI CDC 7 47005.2.

BACH: Conciertos para violín Nos. 1 y 2. Concierto para 2 violines. S. Standage, E. Wilcock. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 410 646-2.2.

BACH: Obras orquestales: 6 Conciertos de Brandemburgo. 4 Suites para Orquesta. Concierto triple. Solistas. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 413 629-2.6, 4 CD.

BACH: las 4 Suites para Orquesta. English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Erato ECD 88048 y 88049.

BARTOK: Concierto para orquesta. 2 Imágenes Op. 10. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: A. Dorati. Philips 411 132-2.1.

BARTOK: Concierto para violín Núm. 1.

BERG: Concierto para violín «A la memoria de un ángel». Kyung-Wha Chung. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 411 804-2.

BEETHOVEN: Concierto para piano Núms. 2 y 4. M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: E. Jochum, K. Böhm. Deutsche Grammophon 413 445-2.6. Digital y Analógico.

BEETHOVEN: Concierto para piano Núm. 3. Sonata para piano Núm. 31. M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: K. Böhm. Deutsche Grammophon 413 447-2.4. Analógico.

BEETHOVEN: Concierto para piano Núm. 5 «Emperador». A. Rubinstein. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: D. Barenboim. RCA RD-89389. Analógico.

BEETHOVEN: Concierto para piano Núm. 5 «Emperador». M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: D. Barenboim. RCA RD-89389. Analógico.

mónica de Londres. Director: D. Barenboim. RCA RD-89389. Analógico.

BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano. A. Brendel. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: J. Levine. Philips 411 189-2.9, 3 CD.

BEETHOVEN: Concierto para violín. I. Perlman. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: C.M. Giulini. EMI CDC 7 47002.2.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 4. Orquesta Estatal de Baviera. Director: C. Kleiber. Orfeo C 100 841 A.

BEETHOVEN: Sinfonías Núms. 1 y 2. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 76. Analógico.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 3 «Heroica». Orquesta de Cleveland. Director: C. von Dohnanyi. Telarc CD-80090.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 3 «Heroica». Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 77. Analógico.

BEETHOVEN: Sinfonías Núms. 4 y 5. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 78. Analógico.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 5. Obertura Egmont. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: M. Tilson Thomas. CBS 38 DC 118.

BEETHOVEN: Sinfonías Núms. 5 y 8. Orquesta Sinfónica NHK, Japón. Director: W. Sawallisch. Erato ECD 88043.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 6 «Pastoral». Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 79. Analógico.

BEETHOVEN: Sinfonías Núms. 7 y 8. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 80. Analógico.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 8. **SCHUBERT:** Sinfonía Núm. 8 «Inacabada». Orquesta de Cleveland. Director: C. von Dohnanyi. Telarc CD-80091.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 9. J. Price, B. Finnilä, H. Laubenthal, M. Rintzler. Coro y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Philips 410036-2.1.

BEETHOVEN: Sinfonía Núm. 9. Cundari, Rankin, Da Costa, Wilderman. Coro Westminster, Nueva York. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 116. Analógico.

BEETHOVEN: La Victoria de Wellington.

LISZT: La Batalla de Los Hunos. Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Director: E. Kunzel. Telarc CD-80079.

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Orquesta Nacional de Francia. Director: J. Conlon. Erato ECD 88028.

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Orquesta de Cleveland. Director: L. Maazel. CBS CD 76652. Analógico.

BIBER: Serenata en Do mayor. **L. MOZART:** Boda Campesina. K. Moll, J. Engel, M. Engel. Orquesta de Cámara de Munich. Director: H. Stadlmair. Orfeo C 033821 A.

BRAHMS: Concierto para piano Núm. 1. E. Ax. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: J. Levine. RCA RD-84962.

BRAHMS: Concierto para piano Núm. 1. K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 413 472-2.0.

BRAHMS: Concierto para piano Núm. 2. V. Ashkenazy. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: B. Haitink. Decca 410 199-2.9.

BRAHMS: Concierto para violín. A.S. Mutter. Orquesta Filarmónica de Berlín. Direc-

tor: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400 064-2.5.

BRAHMS: Concierto para violín. I. Stern. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Z. Mehta. CBS 35 DC 108. Analógico.

BRAHMS: las 21 Danzas Húngaras. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 410 615-2.2.

BRAHMS: las 21 Danzas Húngaras. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director: K. Masur. Philips 411 426-2.7.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 1. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 410023-2.7.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 1. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. Orfeo C 070101 A.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 1. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 85. Analógico.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 2. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. Orfeo C 070201 A.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 2. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 86. Analógico.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 3. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. Orfeo C 070 301 A.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 3. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 87. Analógico.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 4. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. Orfeo C 070 401 A.

BRAHMS: Sinfonía Núm. 4. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 88. Analógico.

BRUCKNER: Sinfonía Núm. 3. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 362-2.4.

BRUCKNER: Sinfonía Núm. 4 «Romántica». Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. CBS 38 DC 6.

BRUCKNER: Sinfonía Núm. 4 «Romántica». Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 117. Analógico.

BRUCKNER: Sinfonía Núm. 6. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. Orfeo C 024 821 A.

BRUCKNER: Sinfonía Núm. 7. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 129/130, 2 CD. Analógico.

BRUCKNER: Sinfonía Núm. 8. **WAGNER:** Idilio de Sigfrido. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Philips 412 465-2.3, 2 CD.

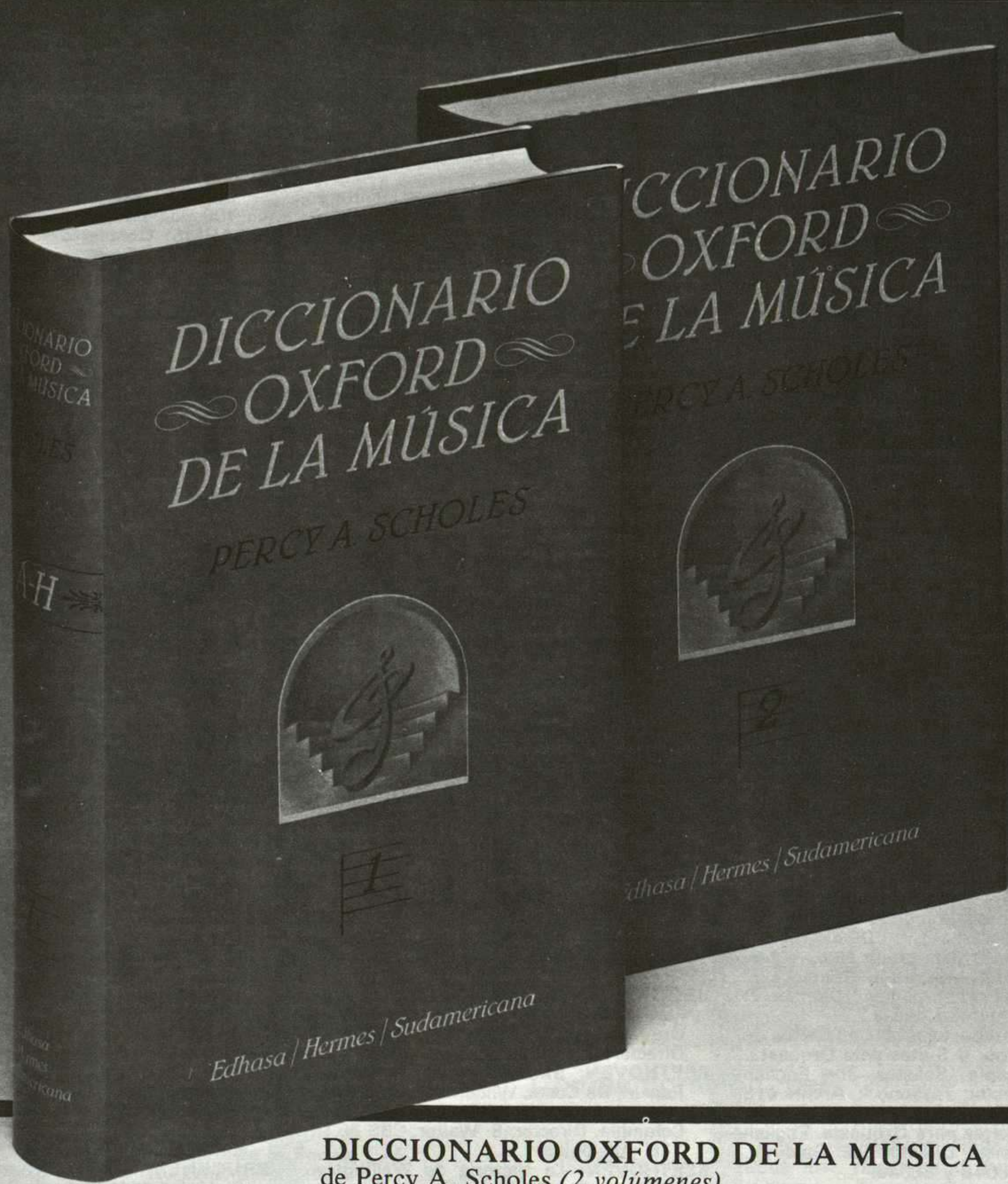
BRUCKNER: Sinfonía Núm. 9. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 114. Analógico.

COPLAND: Fanfare. Primavera Apalache. Rodeo. Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director: L. Lane. Telarc CD-80078.

CHAIKOVSKY: Concierto para violín. Meditación Op. 42/1. I. Stern. Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director: M. Rostropovich. CBS 35 DC 49. Analógico.

CHAIKOVSKY: 2 Danzas de Eugenio Onegin. Obertura Solemne 1812. Romeo y Julieta. Orquestas de la Royal Opera House, Covent Garden, y Sinfónica de Boston. Director: Sir C. Davis. Philips 411 448-2.9. Analógico.

LA MÁS FAMOSA DE LAS ENCICLOPEDIAS MUSICALES



DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA de Percy A. Scholes (2 volúmenes)

**UNA OBRA ÚNICA,
ÚTIL Y ORIENTATIVA
PARA EL PROFESIONAL
Y EL AFICIONADO**

- Explicación de los términos técnicos
- Historia de los instrumentos y de los géneros
- Biografías de los compositores
- Tablas de notación y nomenclatura
- Índices analíticos

Datos técnicos:

- Formato: 16 × 24 cms.
- 1.392 páginas
- Encuadernación en simil piel
- 120 láminas. 600 ilustraciones

 **Edhasa**

Diagonal, 519-521, 2.º 1.ª
Tels.: (93) 239 51 04 / 239 51 05
08029 Barcelona

- CHAIKOVSKY: Serenata para cuerda. PACHELBEL: Canon.** Orquesta Sinfónica de St. Louis. Director: L. Slatkin. Telarc CD-80080.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía Núm. 4.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 414 192-2.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía Núm. 6 «Patética».** Orquesta de Cleveland. Director: L. Maa-zel. CBS 35 DC 111.
- CHOPIN: Concierto para piano Núm. 1.** M. Perahia. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Z. Mehta. CBS 35 DC 64. Analógico.
- DANZI: los 4 Conciertos para flauta.** A. Adorján. Orquesta de Cámara de Munich. Director: H. Stadlmair. Orfeo C 003101 A (Núms. 1, 3), C 003201 A (Núms. 2, 4).
- DEBUSSY: La Boite a Joux. 6 Epigraphes Antiques. Sarabande** (orq. Ravel). Orquesta Sinfónica de Basilea. Director: A. Jordan. Erato ECD 88073.
- DEBUSSY: Iberia. RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español.** Orquesta Sinfónica de Dallas. Director: E. Mata. Telarc CD-80055.
- DEBUSSY: Imágenes para orquesta. Preludio a la siesta de un fauno.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director: A. Previn. EMI CDC 47028.
- DEBUSSY: El Mar. 3 Nocturnos.** Coro y Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Sir C. Davis. Philips 411 433-2.7.
- DEBUSSY: El Mar. 3 Nocturnos.** Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: A. Previn. EMI CDC 47001.2.
- DEBUSSY: El Mar. Preludio a la siesta de un fauno.** Orquesta Sinfónica de St. Louis. Director: L. Slatkin. Telarc CD-80071.
- DVORAK: Concierto para violoncelo.** T. Tsutsumi. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Z. Kosler. CBS 38 DC 13.
- DVORAK: las 16 Danzas Eslavas. Suite Americana.** Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director: A. Dorati. Decca 411735-2.2, 2 CD.
- DVORAK: Danzas Eslavas Núms. 9-16. Rapsodia Eslava Núm. 1.** Orquesta Filarmónica Checa. Director: V. Neumann. Telefunken CD 8.42203 ZK.
- DVORAK: Serenata para viento. GOUNOD: Pequeña Sinfonía para viento.** Münchner Bläserakademie. Director: A. Brezina. Orfeo C 051 831 A.
- DVORAK: Sinfonía Núm. 8.** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 113. Analógico.
- DVORAK: Sinfonía Núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 89. Analógico.
- ELGAR: Concierto para violín.** I. Perlman. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: D. Barenboim. Deutsche Grammophon 413 312-2.9.
- ELGAR: Variaciones Enigma. Marchas de Pompa y Circunstancia Núms. 1 y 2. La Corona de India. Marcha de los Emperadores Mogoles.** Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 413 490-2.6.
- FALLA: El Sombrero de tres Picos. Danza Ritual del Fuego, de el Amor Brujo.** F. von Stade. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: A. Previn. Philips 411 046-2.5.
- GERSHWIN: Obertura Cubana. Porgy and Bess: Suite Sinfónica. Segunda Rapsodia.** C. Ortíz. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: A. Previn. EMI CDC 747021.2.
- GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano.** K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 021-2.9.
- HAENDEL: los 12 Concerti grossi Op. 6.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 410 048-2.6., 3 CD.
- HAENDEL: los 6 Conciertos para órgano Op. 4. Concierto para órgano en La mayor. Concierto para arpa.** S. Preston, U. Holliger. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 413 465-2.0, 2 CD.
- HAENDEL: los 6 Conciertos para órgano Op. 7. Conciertos para órgano en Fa mayor y Re menor.** S. Preston. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 413 468-2.7, 2 CD.
- HAENDEL: Música Acuática.** Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken CD 8.42 368 ZK.
- HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales. El Herrero armonioso. Largo de Jerjes. Llegada de la Reina de Saba. Marcha del Oratorio Ocasional. Minueto de Berenice.** Philip Jones Brass Ensemble. Director: E. Howarth. Decca 411 930-2.5.
- HAYDN: Ländler. Nocturnos. Zingarese.** Ensemble Bella Música, Viena. Director: M. Dintrich. Harmonia Mundi HMC 901057.
- HAYDN: Sinfonías Núms. 88 y 100 «Militar».** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 71. Analógico.
- HAYDN: Sinfonías Núms. 94 «Sorpresa» y 100 «Militar».** Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir G. Solti. Decca 411 897-2.
- HAYDN: Sinfonías Núms. 96 «Milagro» y 100 «Militar».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 075-2.1.
- HONEGGER: Sinfonías Núms. 3 «Litúrgica» y 5 «Di tre Re».** Orquesta Sinfónica de La Radio de Baviera. Director: C. Dutoit. Erato ECD 88045.
- LEHAR: 7 Valses.** Orquesta Johann Strauss, Viena. Director: W. Boskovsky. EMI CDC 7 47020.2.
- LISZT: los 2 Conciertos para piano. Fantasía Húngara.** F.R. Duchable. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: J. Conlon. Erato ECD 88035.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 1.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 411 731-2.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 1.** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 90. Analógico.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 2 «Resurrección».** K. Battle, M. Forrester. Coro y Orquesta Sinfónica de St. Louis. Director: L. Slatkin. Telarc CD-80081/2, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 3.** H. Dernesch. Coros y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 414 268-2.6, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 4.** F. von Stade. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 413 454-2.4. Analógico.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 4.** K. Te Kanawa. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca 410 188-2.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 4.** L. Popp. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: K. Tennstedt. EMI CDC 7 47024.2.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 7.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 413 773-2.6, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 7.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Philips 410 398-2.8, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 7.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: J. Levine. RCA RD-84581, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía Núm. 9.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 726-2.7, 2 CD.
- MENDELSSOHN: Concierto para violín Núm. 2, Op. 64. Octeto para cuerda.** P. Zukerman. Orquesta de Cámara de St. Paul. Director: P. Zukerman. Philips 412 212-2.3.
- MENDELSSOHN, SPOHR: Conciertos para violín transcritos para flauta.** A. Adorján. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: D. Shallon. Orfeo C 046831 A.
- MENDELSSOHN: Sinfonía Núm. 3 «Escocesa». Obertura de El Sueño de una Noche de Verano.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir C. Davis. Orfeo C. 089 841 A.
- MENDELSSOHN: Sinfonías Núms. 3 «Escocesa» y 4 «Italiana».** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Decca 411 931-2.4. Analógico.
- MORENO TORROBA/P. ROMERO: Concierto de Málaga. RODRIGO: Concierto para una Fiesta.** P. Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 411 133-2.0.
- L. MOZART: Concierto para trompeta. Sinfonía de los Juguetes. MOZART: Una Broma Musical.** Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Director: J.F. Paillard. Erato ECD 88021.
- MOZART: Concierto para clarinete. Concierto para flauta y arpa.** A. Prinz, W. Schulz, N. Zabaleta. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: K. Böhm. Deutsche Grammophon 413 552-2.5. Analógico.
- MOZART: Concierto para oboe. Sinfonía concertante para viento.** H. Holliger, A. Nicolet, K. Thunemann, H. Baumann. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 411 134-2.9.
- MOZART: Conciertos para piano Núms. 15, K 450, y 16, K 451.** V. Ashkenazy. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: V. Ashkenazy. Decca 411 612-2.2.
- MOZART: Conciertos para piano Núms. 17, K 453, y 18, K 456.** M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: M. Perahia. CBS CD 36686.
- MOZART: Conciertos para piano Núms. 19, K 459, y 23, K 488.** M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: M. Perahia. CBS CD 39064.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 19, K 459, y 25, K 503.** R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 410 989-2.4.
- MOZART: Conciertos para piano Núms. 21, K 467, y 23, K 488.** R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 410 068-2.0.
- MOZART: los 4 Conciertos para trompa.** H. Baumann. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken CD 8.41272 ZK.
- MOZART: los 4 Conciertos para trompa.** B. Tuckwell. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: B. Tuckwell. Decca 410 284-2.6.
- MOZART: Conciertos para violín Núms. 1 y 2.** P. Zukerman. Orquesta de Cámara St. Paul. Director: P. Zukerman. CBS 35 DC 136.
- MOZART: Conciertos para violín Núms. 2 y 4.** A.S. Mutter. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: R. Muti. EMI 7 47011.2.
- MOZART: Concierto para violín Núms. 2. Sinfonía concertante para violín y viola.** I. Brown, J. Suk. Academy of Martin-in-the-Fields. Director: I. Brown. Decca 411 613-2.1.
- MOZART: Divertimentos K 136 a 138. Serenata Núm. 6, K 239 «Nocturna».** I Musici. Philips 412 120-2.3.
- MOZART: Música de Don Giovanni, arreglada para instrumentos de viento.** Münchner Bläserakademie. Orfeo C 063 841 A.
- MOZART: Música de la Flauta Mágica, arreglada para instrumentos de viento.** Münchner Bläserakademie. Orfeo C 092 841 A.
- MOZART: 9 Oberturas.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. EMI CDC 7 47012.2.
- MOZART: 4 Oberturas. Serenata Núm. 13 «Pequeña Música Nocturna».** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 72. Analógico.
- MOZART: Sinfonías Núms. 25 y 40.** Orquesta de Cámara de Escocia. Director: J. Conlon. Erato ECD 88078.
- MOZART: Sinfonías Núms. 31 «París» y 33.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken CD 8.42817 ZK.
- MOZART: Sinfonías Núms. 31 «París» y 41 «Júpiter».** Orquesta de Cámara de Escocia. Director: J. Conlon. Erato ECD 88029.
- MOZART: Sinfonías Núms. 34 y 35 «Haffner».** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken CD 8.42703 ZK.
- MOZART: Sinfonías Núms. 35 «Haffner» y 36 «Linz».** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. CBS 38 DC 3.
- MOZART: Sinfonías Núms. 35 «Haffner» y 39.** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 73. Analógico.
- MOZART: Sinfonías Núms. 36 «Linz» y 38 «Praga».** Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 74. Analógico.
- MOZART: Sinfonías Núms. 38 «Praga» y 39.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. CBS 38 DC 4.
- MOZART: Sinfonías Núms. 39 y 40.**

Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: E. Jochum. Orfeo C 045 901 A.

MOZART: Sinfonías Núms. 40 y 41 «Júpiter». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: K. Böhm. Deutsche Grammophon 413 547-2.3. Analógico.

MOZART: Sinfonías Núms. 40 y 41 «Júpiter». Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 75. Analógico.

MOZART: Sinfonía Núm. 41 «Júpiter». Música Funeral Masónica. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: E. Jochum. Orfeo C 045 902 A.

NIELSEN: Sinfonía Núm. 4 «Inextinguible». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 313-2.8.

PROKOFIEV: El Amor de las tres Naranjas, Suite. Obertura Op. 42. El Teniente Kijé. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: M. Tilson Thomas. CBS 35 DC 63.

PROKOFIEV: los 2 Conciertos para violín. I. Perlman. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: G. Rozhdestvenski. EMI CDC 7 47025.2.

PROKOFIEV: Romeo y Julieta, Suites 1 y 2. Orquesta de Cleveland. Director: Y. Levi. Telarc CD-80089.

PROKOFIEV: Romeo y Julieta, Suites 1 y 2. Orquesta de Filadelfia. Director: R. Muti. EMI CDC 7 47004.2.

RACHMANINOV: Concierto para piano Núm. 2. Rapsodia sobre un tema de Paganini. A. Rubinstein. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: F. Reiner. RCA RD-84934. Analógico.

RACHMANINOV: Concierto para piano Núm. 3. V. Horowitz. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: E. Ormandy. RCA RD-82633. Analógico.

RACHMANINOV: Sinfonía Núm. 2. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: S. Rattle. EMI CDC 47062.

RAMEAU: Las Indias Galantes, suite. Orquesta de la Chapelle Royale. Director: P. Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901130.

REGER: Suite de Ballet. Variaciones sobre un tema de Hiller. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir C. Davis. Orfeo C 090 841 A.

RESPIGHI: Fuentes de Roma. Pinos de Roma. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: E. de Waart. Philips 411 419-2.7.

RESPIGHI: los Pájaros. Pinos de Roma. Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director: L. Lane. Telarc CD-80085.

RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español. La Doncella de Nieve. Noche de Mayo. Sadko. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: D. Zinman. Philips 411 446-2.1.

RIMSKY-KORSAKOV: El Gallo de Oro, suite. Zar Saltán. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: D. Zinman. Philips 411 435-2.5.

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade. Capricho Español. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: C. Dutoit. Decca 410 253-2.6.

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade. Orquesta de Filadelfia, N. Carol. Director: R. Muti. EMI CDC 7 47023.2.

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. 3 Piezas Españolas. Invocación y Danza. J. Bream. Orquesta Monteverdi. Director: J.E. Gardner. RCA RD-84900. Analógico.

ROSSINI: 6 Oberturas. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: C. Abbado. RCA RD-70316. Analógico.

SCHUBERT: Rosamunda, suite. Sinfonía Núm. 8 «Inacabada». Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Sir C. Davis. Philips 410 393-2.3.

SCHUBERT: Sinfonías Núms. 5 y 8 «Inacabada». Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 82. Analógico.

SCHUBERT: Sinfonía Núm. 9 «La Grande». Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: J. Levine. Deutsche Grammophon 413 437-2.7.

SCHUBERT: Sinfonía Núm. 9 «La Grande». Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 83. Analógico.

SCHUBERT: las 10 Sinfonías (incluyendo fragmentos sinfónicos y terminación de la Inacabada). Academy of St. Martin-in-

the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 412 176-2.2, 6 CD.

SCHUMANN: Sinfonía Núm. 2. Obertura Manfredo. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 410 863-2.7.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía Núm. 5. Orquesta de Cleveland. Director: L. Maazel. Telarc CD-80067.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía Núm. 10. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 361-2.5.

SIBELIUS: Concierto para violín. SAINT-SAENS: Introducción y Rondó caprichoso. D. Jenson. Orquesta de Filadelfia. Director: E. Ormandy. RCA RD-84548.

SIBELIUS: Sinfonía Núm. 5. Cabalgata Nocturna y Amanecer. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: S. Rattle. EMI CDC 747 006.2.

SMETANA: Mi País. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. Orfeo C 115 841 A.

SOUSA: Marchas célebres. Philip Jones Brass Ensemble. Director: E. Howarth. Decca 410 290-2.7.

SPOHR: Sinfonía Núms. 6 y 9. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: K.A. Rickenbacher. Orfeo C 094841 A.

STRAUSS, JOHANN II y JOSEF: Valses, Polcas, Marchas, etc. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: W. Boskovsky. Decca 411 932-2.3.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Don Juan. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 959-2.3.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: G. Pretre. RCA PD-70071.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Don Juan. Travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 414043-2. Analógico.

R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y Transfiguración. Danza de los siete velos, de Salomé. Orquesta Sinfónica de Dallas. Director: E. Mata. RCA RD-84353.

R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y Transfiguración. Travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Philips 411 442-2.5.

R. STRAUSS: Sinfonía para instrumentos de viento «El Taller alegre». Münchner Bläserakademie. Director: W. Sawallisch. Orfeo C 004821 A.

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: P. Boulez. CBS 35 DC 50. Analógico.

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: S. Ozawa. EMI CDC 7 47017.2.

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego, suite orquestal, y versión para piano solo. E. Naumoff. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: W. Sawallisch. Orfeo S 044831 A.

STRAVINSKY: Petrushka. Orquesta de Filadelfia. R. Muti. EMI CDC 7 47015.2.

TELEMANN: 5 Conciertos para violín. I. Brown. Academy of St Martin-in-the-Fields. Directora: I. Brown. Philips 411 125-2.1.

VIVALDI: 9 Conciertos para cuerda: R 121, 127, 133, 142, 145, 151, 152, 161 y 166. I Musici. Philips 411 035-2.9.

VIVALDI: Conciertos para 1 y 2 mandolinas R 93, 425, 532 y 558. U. Orlandi, D. Fratti. I Solisti Veneti. Director: C. Scimone. Erato ECD 88042.

VIVALDI: 5 Conciertos para oboe: R 447, 453, 457, 461 y 463. M. Bourgue. I Solisti Veneti. Director: C. Scimone. Erato ECD 88031.

VIVALDI: 5 Conciertos para violoncelo: R 401, 411/412, 413, 418 y 424. H. Schiff. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora: I. Brown. Philips 411 126-2.0.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. J. Schröder. Academy of Ancient Music. Director: C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 410 126-2.3.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. P. Zukerman. Orquesta de Cámara St. Paul. Director: P. Zukerman. CBS CD CBS 36710.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones, transcripción para flauta. J. Galway. I Solisti di

Zagreb. RCA RD-70161. Analógico.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones, transcripción para 3 guitarras. Amsterdam Guitar Trio. RCA RD-70220.

VIVALDI: L'Estro Armonico, 12 Conciertos Op. 3. I Musici. Philips 412 128-2.5, 2 CD.

WAGNER: escenas orquestales de El Anillo del Nibelungo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: K. Tennstedt. EMI CDC 7 47007.2.

WAGNER: El Holandés errante, obertura. Los Maestros Cantores: Preludio I. Tannhäuser: Obertura y Bacanal. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 128. Analógico.

WAGNER: Idilio de Sigfrido. Lohengrin: Preludio I. Parsifal: Preludio y Encantamiento del Viernes Santo. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: B. Walter. CBS 35 DC 113. Analógico.

WAGNER: Los Maestros Cantores: Preludios I y III. El Ocaso de los Dioses: Viaje de Sigfrido por el Rin, Marcha Fúnebre. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: F. Reiner. RCA RD-84738. Analógico.

WAGNER: Oberturas y Preludios. Orquesta de Minnesota. Director: N. Marriner. Telarc CD-80083.

WEBER: Conciertos para clarinete Núms. 1 y 2. E. Brunner. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: O. Caetani. Orfeo C 067831 A.

WEBER: Sinfonías Núms. 1 y 2. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. Orfeo C 091841 A.

II. CAMARA

BACH: El Arte de la Fuga. La Ofrenda Musical. 9 Cánones. Musica Antiqua, Colonia. Director: R. Goebel. Archiv 413 642-2.7, 3 CD. Digital y analógico.

BACH: Sonatas para flauta y clave BWV 1030, 1032, 1034 y 1035. M. Beaucoudray, W. Christie. Harmonia Mundi HMC 90065.

BEETHOVEN: Sonatas para violín Núms. 5 «Primavera» y 9 «A Kreutzer». U. Ughi, W. Sawallisch. RCA RD-70430.

BEETHOVEN: las 5 Sonatas para violoncelo y piano. M. Rostropovich, S. Richter. Philips 412 256-2.7, 2 CD. Analógico.

BRAHMS: Quinteto para clarinete y cuerda. K. Leister, Cuarteto Vermeer. Orfeo C 068 831 A.

BRAHMS: las 2 Sonatas para clarinete y piano. K. Leister, G. Oppitz. Orfeo C 068 841 A.

CHAUSSON: Concierto para piano, violín y cuarteto de cuerda. J.C. Pennetier, R. Pasquier, R. Daugareil, G. Simonot, B. Pasquier, R. Pidoux. Harmonia Mundi HMC 901 135.

GRIEG: las 3 Sonatas para violín y piano. D. Sitkovetsky, B. Davidovich. Orfeo C 047 831 A.

HAYDN: 6 Tríos para flauta, violín y violoncelo. J.P. Rampal, I. Stern, M. Rostropovich. CBS CD 37786.

MILHAUD: Música de cámara para instrumentos de viento-madera y piano. A. Nicolet, H. Holliger, E. Brunner, O. Maisenberg. Orfeo C 060 831 A.

MOZART: Cuartetos de cuerda Núms. 14 y 23, K 387 y 590. Cuarteto Brandis. Orfeo C 041 831 A.

MOZART: los 2 Cuartetos para piano y cuerda. Trío Beaux Arts, B. Giuranna. Philips 410 391-2.5.

MOZART: Quinteto para clarinete y cuerda, K 581. Trío para clarinete, viola y piano, K 498. M. Portal, R. Pasquier, R. Daugareil, B. Pasquier, R. Pidoux, J.C. Pennetier. Harmonia Mundi HMC 901 118.

RAVEL: Obra completa para violín y piano. D. Sitkovetsky, B. Davidovich. Orfeo C 108 841 A.

SCHÖNBERG: Noche Transfigurada. Trío de cuerda. Cuarteto LaSalle, D. McInnes, J. Pegis. Deutsche Grammophon 410 962-2.7.

SCHUBERT: Cuarteto Núm. 14 «La Muerte y La Doncella». Cuarteto Brandis. Orfeo C 017 821 A.

SCHUBERT: Cuarteto de cuerda Núm. 15, D 887. Cuarteto Brandis. Orfeo C 007 821 A.

SCHUBERT: Introducción y Variaciones sobre un tema de la bella Molinera. Serenata D 957. Sonata para arpeggione y piano (transcr.). J. Galway, P. Moll. RCA RD-70421.

SCHUBERT: Quinteto de cuerda. Cuarteto Alban Berg, H. Schiff. EMI CDC 7 47018.2.

SCHUBERT: Quinteto para piano y cuerda «La Trucha». Quartettsatz. E. Gilels, Cuarteto Amadeus, R. Zepperitz. Deutsche Grammophon 413 453-2.5. Analógico.

SCHUBERT: Quinteto para piano y cuerda «La Trucha». S. Richter, Cuarteto Borodin, G. Hörtnagel. EMI CDC 7 47009.2.

SCHUBERT: Quinteto para piano y cuerda «La Trucha». Trío Haydn, Viena; A. Arad, L. Streicher. Telefunken CD 8.42695 ZK.

SCHUBERT: Sonata para arpeggione y piano. Trío de cuerda D 581. R. Pasquier, B. Pasquier, R. Pidoux, J.C. Pennerier. Harmonia Mundi HMC 901 035.

SCHUBERT: Trío para piano, violín y violoncelo Núm. 2, Op. 100. J.C. Pennerier, R. Pasquier, R. Pidoux. Harmonia Mundi HMC 901 047.

III. INSTRUMENTAL

AGUADO: Adagio. Introducción y Rondó. Polonesa Op. 2/2. SOR: Fantasías op. 70 y 30. Variaciones sobre un tema de Mozart. J. Bream. RCA RD-84549.

ALBENIZ: Asturias, Cádiz, Córdoba, Granada, Mallorca, Sevilla, Torre Bermeja. J. Williams. CBS CD 36679.

BACH: Concierto Italiano. Fantasía cromática y fuga. Fantasía y fuga BWV 904. Preludios corales BWV 639, 659. Preludio (Fantasía) BWV 922. A. Brendel. Philips 412 252-2.1. Analógico.

BACH: los 6 Corales Schöbler. Corales BWV 147, 622, 639, 659, 680, 721 y 734. M.C. Alain. Erato ECD 88030.

BACH: Obras para clave y para órgano. T. Pinnock, T. Koopman. Archiv 413 638-2.4, 3 CD.

BACH: Partita BWV 1004. Suite BWV 1009. P. Romero. Philips 411 451-2.3.

BACH: Passacaglia BWV 582. Toccatas y fuga BWV 538, 564 y 565. P. Hurford. Decca 411 824-2.5. Analógico.

BACH: las 6 suites para violoncelo. Yo-Yo Ma. CBS 38 DC 143 (Núms. 1 y 2), 28 DC 110 (Núms. 3 y 6), 38 DC 144 (Núms. 4 y 5).

BACH: las 4 Toccatas y fuga: BWV 538, 540, 564 y 565. T. Koopman. Archiv 410 999-2.1.

BACH: Variaciones Goldberg. G. Gould. CBS CD 37779.

BEETHOVEN: Sonatas para piano Núms. 8 «Patética», 14 «Claro de Luna» y 23 «Apasionada». A. Brendel. Philips 411 470-2.8. Analógico.

BEETHOVEN: 15 Variaciones Op. 35 «Heroica». 6 Variaciones fáciles WoO 77. 32 Variaciones en Do menor, WoO 80. B.L. Gelber. Orfeo C 040 841 A.

BÖHM, Theobald: Composiciones para flauta. A. Adorján, W. Bennett, U. Brukhard, M. Debost, I Grafenauer, A. Nicolet. Orfeo C 018 822 A.

BRAHMS: 4 Baladas Op. 10. 2 Rapsodias Op. 79. G. Gould. CBS CD 37800.

CHOPIN: 4 Baladas. 4 Impromptus. B. Davidovich. Philips 411 427-2.6.

CHOPIN: 4 Baladas. Polonesas Núms. 6 y 7. F.R. Duchable. Erato ECD 88023.

CHOPIN: 24 Estudios Op. 10 y 25. F.R. Duchable. Erato ECD 88001.

CHOPIN: Impromptu Núm. 1. Largo en Mi bemol. 8 Mazurcas Op. 30 y 33. Nocturnos Núms. 9 y 10. Scherzo Núm. 2. Vals Núm. 4. Variaciones de Hexameron. V. Ashkenazy. Decca 410 122-2.7.

CHOPIN: 14 Valses. C. Arrau. Philips 400 025-2.6. Analógico.

CHOPIN: 14 Valses. M.J. Pires. Erato ECD 88067.

DEBUSSY: Preludios, Libro I (Núms. 1-12). A. Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon 413 450-2.8. Analógico.

GRANADOS: Goyescas. El Pelele. A. de Larrocha. Decca 411 958-2.1. Analógico.

KREISLER: Transcripciones para violín y piano. D. Sitkovetsky, B. Canino. Orfeo C 048 831 A.

LISZT: la Campanella. Funerales. Paráfrasis de Rigoletto. Rapsodia Húngara Núm. 12. Sueño de Amor Núm. 3. Vals Mefisto. J. Bolet. Decca 410 257-2.2.

LISZT: los 12 Estudios de ejecución transcendental. J. Bulva. Orfeo C 083 831 A.

LISZT: Rapsodia Española. SCHUMANN: Fantasía op. 17. N. Lelchuk. Telarc CD-80075.

MOZART: Sonatas para piano Núms. 16 y 17, K 570 y 576. Adagio K 540. C. Arrau. Philips 411 136-2.7.

PROKOFIEV: Sonata para piano Núm. 6. RAVEL: Gaspard de la Nuit. I. Pogorelich. Deutsche Grammophon 413 363-2.3.

RAMEAU: Piezas de clavecín (1724). W. Christie. Harmonia Mundi HMC 901 120.

SATIE: Danses gotiques. 3 Gnossiennes. Petite Ouverture a danser. Prélude de la porte héroïque du ciel. R. de Leeuw. Philips 412 243-2.3. Analógico.

SATIE: 3 Gymnopédies. 6 Gnossiennes. Sonate bureaucratique. Embrions desséchés. Le Picadilly. Nocturno Núm. 4. 4 Preludes flasques Je te veux. Prélude en tapisserie. Vieux Sequins. P. Rogé. Decca 410 220-2.8.

SCHUBERT: Fantasía El Caminante. Sonata para piano Núm. 14, D 784. 2 Fragmentos D 348 y 900. O. Maisenberg. Orfeo C 043 831 A.

SCHUBERT: 8 Impromptus Op. 90 y 142. R. Lupu. Decca 411 711-2.2.

SCHUMANN: Estudios Sinfónicos. Arabesca. M. Pollini. Deutsche Grammophon 410 916-2.8.

IV VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas BWV 4, 26, 51, 56, 61, 80, 106 y 147. Mathis, Töpfer, Schmidt, Schreier, Haefliger, Fischer-Dieskau, Adam. Coro y Orquesta Bach, Munich. Solistas de la Semana Bach, Ansbach. Director: K. Richter. Archiv 413 646-2.3, 3 CD. Analógico.

BACH: Corales de las Cantatas BWV 11, 22, 135, 140, 147, 167, 180 y 192 y del Oratorio de Navidad. Coro y Orquesta de Cámara de Escocia. Director: R. Leppard. Erato ECD 88019.

BACH: Oratorio de Navidad. Schlick, Watkinson, Equiluz, Brodard. Conjunto Vocal y Orquesta de Cámara de Lausana. Director: M. Corboz. Erato ECD 880 593, 3 CD.

BACH: Oratorio de Navidad. Janowitz, Ludwig, Wunderlich, Crass. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director: K. Richter. Archiv 413 625-2.0, 3 CD. Analógico.

BACH: Pasión según San Juan. Lear, Töpfer, Haefliger, Prey, Engen. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director: K. Richter. Archiv 413 622-2.3, 2 CD. Analógico.

BACH: Pasión según San Mateo. Marshall, Watkinson, Rolfe Johnson, Equiluz, Faulstich, Huttenlocher. Pequeños Cantores de Notre Dame, Sion. Conjunto Vocal y Orquesta de Cámara de Lausana. Director: M. Corboz. Erato ECD 880 633, 3 CD.

BACH: Pasión según San Mateo. Mathis, Baker, Schreier, Fischer-Dieskau, Salmiinen. Niños Cantores de la Catedral de Ratisbona. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director: K. Richter. Archiv 413 613-2.2, 3 CD. Analógico.

BEETHOVEN: Missa Solemnis. Moser, Schwarz, Kollo, Moll. Coro del NOS, Hilversum. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 413 780-2.6, 2 CD.

BERLIOZ: la Muerte de Cleopatra. J. Norman. Noches de Estío. K. Te Kanawa. Orquesta de París. Director: D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410 966-2.3.

BERLIOZ: Romeo y Julieta. Fassbaender, Gedda, Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Austríaca. Director: L. Gardelli. Orfeo C 087 842 H, 2 CD.

BRAHMS: Canto Fúnebre. Canto de las

Parcas. Nänie. Rapsodia para contralto. A. Hodgson. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: B. Haitink. Orfeo C 025 821 A.

BRAHMS: Lieder. M. Price, J. Lockhart. Orfeo C 058 831 A.

BRAHMS: Requiem Alemán. Canto del Destino. Janowitz, Krause. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: B. Haitink. Philips 411 136-2.4, 2 CD.

BRAHMS: Requiem Alemán. Battle, Hagegard. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: J. Levine. RCA RD-85003.

BRAHMS: Requiem Alemán. M. Price, Allen. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. Orfeo C 039 841 A.

BRAHMS: Requiem Alemán. Auger, Stillwell. Coro y Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director: R. Shaw. Telarc CD-85003.

BRITTEN: War Requiem. Söderström, Tear, Allen. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: S. Rattle. EMI CDC B-47033, 2 CD.

M.A. CHARPENTIER: Laudate Dominum. Magnificat Núm. 3. Te Deum. Solistas. Coro Madrigal, Gents. Cantabile Gent. Musica Polyphonica. Director: L. Devos. Erato ECD 88027.

M.A. CHARPENTIER: Lecciones de Tinieblas del Miércoles. Nelson, Verkinderen, Jacobs. Christie, W. Kuijken, Junghänel. Harmonia Mundi HMC 901 005.

M.A. CHARPENTIER: Pastoral sobre el Nacimiento de Cristo, H 483. In Nativitatem, H 414. Conjunto Vocal e Instrumental Les Arts Florissants. Director: W. Christie. Harmonia Mundi HMC 901 082.

DEBUSSY: La Dama de élue. L'Enfant prodigue. Cotrubas, Norman, Carreras, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: G. Bertini. Orfeo C 012 821 A.

GRIEG: Peer Gynt: 12 piezas. L. Popp. Coro Ambrosian. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. EMI CDC 7 47003.2.

GRIEG: Peer Gynt: 12 piezas. E. Ameling. Coro y Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: E. de Waart. Philips 411 038-2.6.

HAENDEL: Antífona de la Coronación Núm. 1. Dixit Dominus. Palmer, Marshall, Brett, Messana. Coro y Orquesta Monteverdi. Director: J.E. Gardiner. Erato EDC 88072.

HAENDEL: El Mesías, selección. Marshall, Robbin, Brett, Rolfe-Johnson, Hale, Quirke. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Philips 412 267-2.3.

HAENDEL: El Mesías. Kweksilber, Bowman, Elliott, Reinhart. Coro The Sixteen. Orquesta Barroca de Amsterdam. Director: T. Koopman. Erato 880 503, 3 CD.

HAENDEL: Te Deum de Dettingen. Antífona de Dettingen. Solistas. Coro de la Abadía de Westminster. The English Concert. Director: S. Preston. Archiv 410 647-2.1.

HAYDN: Las Estaciones. Mathis, Jerusalem, Fischer-Dieskau. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 411 428-2.5, 2 CD.

HAYDN: Misa de Santa Cecilia. Popp, Soffel, Laubenthal, Moll. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. Orfeo C 032 822 A.

HAYDN: Stabat Mater. Armstrong, Murray, Hill, Huttenlocher. Conjunto Vocal y Orquesta de Cámara de Lausana. Director: M. Corboz. Erato ECD 88033.

MAHLER: La Canción de la Tierra. Fassbaender, Araiza. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 413 459-2.9.

MAHLER: la Canción de la Tierra. Miller, Haefliger. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: B. Walter. CBS 35 DC 115. Analógico.

MARTIN Y SOLER: 2 Arias. 8 Canciones. SOR: Seguidillas. Andantino para guitarra. T. Berganza, J.M. Moreno. Philips 411 030-2.4.

MELANI, A. SCARLATTI: Arias para sopra-

no, trompeta y bajo continuo. J. Nelson, D. Ferry. Harmonia Mundi HMC 905 137.

MENDELSSOHN: 12 Motetes. La Chapelle Royale. Collegium Vocale, Gand. Director: P. Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901 142.

MEYERBEER: Gli Amori di Teolinda. J. Varady, J. Fädle. Coro de Cámara RIAS. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: G. Albrecht. Orfeo C 054 831 A.

MONTEVERDI: Ballets de Orfeo, Tirsi e Clori, Il Ballo delle Ingrate, etc. Kwella, Rolfe-Johnson, Dale, Woodrow. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Erato ECD 88032.

MONTEVERDI: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda. Laudate Dominum. Partenza amorosa. Fischer-Dieskau, Bima, Fagotto. Ensemble des 17. Jahrhunderts. Director: H.L. Hirsch. Orfeo C 127 841 A.

MONTEVERDI: 7 Madrigales a 2 voces. Concerto Vocale. Müller-Molinari, Jacobs, Christie, Junghanel, Ter Linden. Harmonia Mundi HMC 901 129.

MONTEVERDI: 9 Madrigales de los Libros 7 y 8. Les Arts Florissants. Director: W. Christie. Harmonia Mundi HMC 901 068.

MONTEVERDI: 11 Motetes sacros. Concerto Vocale. Nelson, Grenat, Jacobs, Kimura, Junghanel, Christie. Harmonia Mundi HMC 901 032.

MOZART: Misas Núms. 10 «De los Gorriónes» y 16 «De la Coronación». Jelosits, Eder. Niños Cantores de Viena. Chorus Viennensis. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: U.C. Harrer. Philips 411 139-2.4.

MOZART: Requiem. Mathis, Hamari, Ochman, Ridderbursch. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Karl Böhm. Deutsche Grammophon 413 553-2.4. Analógico.

MOZART: Requiem. Kirkby, Watkinson, Rolfe-Johnson, Thomas. Coro y Academy of Ancient Music. Director: C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 411 712-2.1.

MOZART: Thamos. Thomaschke, Mühle, Van Altena, Van den Kamp. Coro de Cámara de Holanda. Collegium Vocale. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken CD 8.42702 ZK.

ORFF: Carmina Burana. Greenberg, Bowman, Roberts. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: R. Chailly. Decca 411 702-2.4.

ORFF: Carmina Burana. Hendricks, Aler, Hagegard. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: E. Mata. RCA RCD-14550.

PALESTRINA: Misa y Motete O quam gloriosum. VICTORIA: Misa y Motete Tu es Petrus. Coro del King's College, Cambridge. Director: S. Cleobury. Decca 410 149-2.4.

PFITZNER: Lieder. Fischer-Dieskau, Höll. Orfeo C 036 821 A.

PROKOFIEV: Alexander Nevski. I. Archipova. Coro y Orquesta de Cleveland. Director: R. Chailly. Decca 410 164-2.3.

PURCELL: Música para la Reina Mary: Oda al Cumpleaños, Música para los Funerales. Solistas. Coro y Orquesta Monteverdi. Conjunto de Metal Equale. Director: J.E. Gardiner. Erato.

PURCELL: Oda a Santa Cecilia (Hail! Bright Cecilia). Smith, Stafford, Gordon, Elliott, Varcoe, Thomas. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Erato ECD 88046.

RAMEAU: Motetes In Convertendo, Labravi, Quam dilecta. Solistas. Coro y Orquesta de la Chapelle Royale. Director: P. Herreweghe. Harmonia Mundi HMC 901 078.

RAVEL: Don Quijote a Dulcinea. Historias Naturales. Cantos Populares. Melodías Populares Griegas. Epigramas. Sueños. Ronsard a su Alma. Fischer-Dieskau, Höll. Orfeo C 061 831 A.

ROSSINI: Pequeña Misa Solemne. Ricciarelli, Zimmermann, Carreras, Ramey. Coro Ambrosian. C. Sheppard. Director: C. Scimone. Philips 412 548-2.5, 2 CD.

SCHUBERT: Lazarus. Mathis, Schwarz, Wulkopf, Hollweg, Laubenthal, Prey. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: G. Chmura. Orfeo C 011 822 A.

SCHUBERT: Lieder. M. Price, Sawallisch. Orfeo C 001 811 A.

SCHUBERT: 14 Lieder. Fischer-Dieskau, Brendel. Philips 411 421-2.2.

SCHUBERT: Viaje de Invierno. K. Moll, C. Garben. Orfeo C 042 832 H, 2 CD.

SCHUMANN: Lieder. M. Price, J. Lockhart. Orfeo C 031 821 A.

SCHÜTZ: Pequeños Conciertos Espirituales. Concerto Vocale. Henning, Jacobs, Christie, Coin, Junghanel, Kimura, Swierstra. Harmonia Mundi HMC 901 097.

SCHÜTZ: Historia de la Navidad. Magnificat Latino. Yakar, Hopfner, Stamm. Coro Motete de Munich. Orquesta de la Residencia, Munich. Director: H.R. Zobeley. Orfeo C 002 811 A.

SPOHR: 6 Lieder con acompañamiento de piano y clarinete, op. 103. 6 Lieder con acompañamiento de piano y violín op. 154. Varady, Fischer-Dieskau. Schöneberger, Sitkovetsky, Höll. Orfeo C 103 841 A.

R. STRAUSS: Cuatro últimos Lieder. Muerte y Transfiguración. L. Popp. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: K. Tennstedt. EMI CDC 7 47013.2.

STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos. Abraham e Isaac. Babel. Canciones de Verlaine. Elegía por J.F. Kennedy. Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: G. Bertini. Orfeo C 015 821 A.

TOSTI: Canciones. C. Bergonzi. Orquesta de Cámara de Roma. Director: E. Müller. Orfeo S 097 841 A.

V. OPERA

BIZET: Carmen. Migenes-Johnson, Domingo, Esham, Raimondi. Coro y Orquesta Nacional de Francia. Director: L. Maazel. Erato ECD 880 373, 3 CD. Selección: ECD 88041.

M.A. CHARPENTIER: Acteón. Visse, Mellon, Laurens, Feldman, Paut. Conjunto Vocal e Instrumental Les Arts Florissants. Director: W. Christie. Harmonia Mundi HMC 901 095.

SCHÖNBERG: Gurrelieder. McCracken, Norman, Troyanos, Arnold, Scown, W. Klemperer. Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: S. Ozawa. Philips 412 511-2.1, 2 CD.

M.A. CHARPENTIER: Medea. Solistas. Conjunto Vocal e Instrumental Les Arts Florissants. Director: W. Christie. Harmonia Mundi HMC 901 139/41, 3 CD.

GIORDANO: Andrea Chénier. Pavarotti, Caballé, Nucci, Ludwig, Varnay. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Nacional Philharmonic. Director: R. Chailly.

GLUCK: Alceste. Norman, Gedda, Krause, Weikl, Gambill, Nimsgern. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: S. Baudo. Orfeo C 027 823 F, 3 CD.

HAENDEL: Arias de Agrippina, Orlando, Partenope, Rinaldo y Serse. M. Horne. I Solisti Veneti. Director: C. Scimone. Erato ECD 88034.

LEONCAVALLO: la Bohème. Popp, Bonisoli, Milcheva, Weikl, Titus, Malta. Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Munich. Director: H. Wallberg. Orfeo C 023 822 H, 2 CD.

MASCAGNI: Cavalleria Rusticana. Scotto, Domingo, Elvira, Kraft, I. Jones. Coro Ambrosian. Orquesta National Philharmonic. Director: J. Levine. RCA RD-83091. Analógico.

MOZART: Arias de las Bodas de Fígaro, la Clemencia de Tito, Così fan tutte, Don Giovanni, Idomeneo, El Rapto en el Serrallo y El Rey Pastor. L. Popp. Orquesta de la Radio de Munich. Director: L. Slatkin. EMI CDC 7 47019.2.

MOZART: la Flauta Mágica. M. Price, Schreier, Melbye, Moll, Serra, Venuti, Adam, Tear, McLaughlin, Murray, Schwarz. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir C. Davis. Philips 411 459-2.5, 3 CD.

MOZART: la Flauta Mágica. Mathis, Araiza, Hornik, Van Dam, Ott, Perry, Nicolai,

Kruse, Tomowa-Sintow, Baltsa, Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 967-2.2, 3 CD.

MOZART: Zaide. Blegen, Hollweg, Schöne, T. Moser, Höll. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director: L. Hager. Orfeo C 055 832 H, 2 CD.

MUSSORGSKY: Boris Godunov. Vedernikov, Matorin, Piavko, Archipova, Mazurok, Sokolov. Coro y Orquesta de la Radio Soviética. Director: V. Fedoseyev. Philips 412 281-2.3, 3 CD.

PUCCINI: Manon Lescaut. Freni, Domingo, Bruson. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 413 893-2.9, 2 CD.

PUCCINI: Turandot. Ricciarelli, Domingo, Hendricks, Raimondi, Hornik, De Palma, Araiza. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 096-2.3, 3 CD.

PURCELL: El Rey Arturo, selección. Solistas. Deller Consort. The King's Musick. Director: A. Deller. Harmonia Mundi HMC 90252. Analógico.

PURCELL: El Rey Arturo. J. Smith, Fisher, Priday, Ross, Stafford, Elliott, Varcoe. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Erato ECD 880 562, 2 CD.

SPONTINI: Olympie. Varady, Toczyska, Franco Tagliavini, Fischer-Dieskau. Coro de Cámara RIAS. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: G. Albrecht. Orfeo C 105 842 H, 2 CD.

R. STRAUSS: El Caballero de la Rosa. Tomowa-Sintow, Baltsa, Moll, Perry, Hornik. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 163-2.5, 4 CD.

STRAVINSKY: Oedipus Rex. M. Piccoli, T. Moser, Norman, Nimsgern, Bracht, Ionita. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir C. Davis. Orfeo C 071 831 A.

VERDI: Alzira. Cotrubas, Araiza, Bruson. Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Munich. Director: L. Gardelli. Orfeo C 057 832 H, 2 CD.

VERDI: Coros de ópera. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 413 448-2.3. Analógico.

VERDI: Falstaff. Taddei, Kabaivanska, Ludwig, Perry, Araiza, Panerai, Schmidt. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Philips 412 263-2.7, 2 CD.

VERDI: Macbeth. Bruson, Zampieri, Lloyd, Shicoff. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director: G. Sinopoli. Philips 412 133-2.7, 3 CD.

VERDI: Oberto. Dimitrova, Bergonzi, Panerai, Baldami, Browner. Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Munich. Director: L. Gardelli. Orfeo C 105842 H, 2 CD.

VERDI: la Traviata, selección. Sutherland, Pavarotti, Manuguerra. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Director: R. Bonyngue. Decca 400 057-2.5.

VERDI: Il Trovatore, selección. Carreras, Ricciarelli, Toczyska, Mazurok, Lloyd. Coro y Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Sir C. Davis. Philips 411 447-2.0.

VERDI: Il Trovatore. Domingo, Plowright, Fassbaender, Zancanaro, Nesterenko. Coro y Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Director: C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 413 355-2.4, 3 CD.

WAGNER: Escenas de el Holandés errante, Parsifal y la Walkyria. S. Estes. Orquesta Estatal de Berlín. Director: H. Fricke. Philips 412 271-2.6.

WAGNER: Las Hadas. Esther Gray, Alexander, Studer, Anderson, Laki, Rootering, Lövaas. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. Orfeo C 062 833 F, 3 CD.

WAGNER: El Ocaso de los Dioses. Nilsson,

Windgassen, Frick, Fischer-Dieskau, Watson, Ludwig. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir G. Solti. Decca 414 115-2, 4 CD. Analógico.

WAGNER: El Oro del Rin. London, Flagstad, Neidlinger, Svanholm, Wächter, Kreppel, Watson, Kmentt, Kuen, Madeira. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir G. Solti. Decca 414 101-2.2, 3 CD. Analógico.

WAGNER: Parsifal. Hofmann, Vejzovic, Moll, Van Dam, Nimsgerr, Von Halem, Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 347-2.5, 4 CD.

WAGNER: Sigfrido. Windgassen, Nilsson, Hotter, Stolze, Sutherland. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir G. Solti. Decca 414 110-2.0, 4 CD. Analógico.

WAGNER: Tristán e Isolda. Hofmann, Behrens, Minton, Weikl, Sotin. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: L. Bernstein. Philips 410 447-2.3, 5 CD.

WAGNER: la Walkyria. Nilsson, King, Ludwig, Hotter, Frick. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir G. Solti. Decca 414 105-2.8, 4 CD. Analógico.

VI RECITALES

ALIBERTI, Lucia: Arias de óperas de BELLINI y DONIZETTI. Orquesta de la Radio de Munich. Director: L. Gardelli. Orfeo C 119 841 A.

ANDRE, Maurice: Conciertos para trompeta de STÖLZEL, TELEMANN y VIVALDI. B. Soustrot, I Brown, C. Nicklin, T. Miller. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. EMI CDC 7 47012.2.

«BARRAS Y ESTRELLAS». Marchas, fanfarrias y piezas para banda de viento. Instrumentos de viento de la Orquesta de Cleveland. Director: F. Fennell. Telarc CD 80099.

«BERGONZI: NAVIDAD». Coro de Niños de Viena. Orquesta Sinfónica de la Radio Austríaca. Director: P. Angerer. Orfeo C 030 821 A.

BERGONZI y FISCHER-DIESKAU: Dúos de óperas de BIZET, PONCHIELLI, PUCINI y VERDI. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: J. López Cobos. Orfeo C 028 821 A.

«BERNSTEIN DIRIGE MUSICA NORTEAMERICANA». BARBER: Adagio. BERNSTEIN. Obertura Candide. COPLAND: Primavera Apalache. SCHUMAN: Obertura Festival Americano. Orquesta Filarmónica de los Angeles. Deutsche Grammophon 413 324-2.4.

«BRASS SPLENDOR». Obras de C.P.E. y J.S. BACH, BYRD, CLARKE, COPLAND, CHAIKOVSKY, DVORAK, GABRIELI, HAENDEL, MUSSORGSKY, PURCELL, SCHEIDT y R. STRAUSS. Philip Jones Brass Ensemble. Decca 411 955-2.4. Digital y analógico.

BUMBRY, Grace: Arias de óperas de CATALANI, CILEA, G. CHARPENTIER, CHERUBINI, GLUCK, GOUNOD, MASSENET, PONCHIELLI y VERDI. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: S. Soltesz. Orfeo C 081 841 A.

CANADIAN BRASS. Obras de BACH, CLARKE, HAENDEL, MOURET y REICHEL. RCA RD-84733.

«CANCIONES ALEMANAS INFANTILES Y DE CUNA». L. Popp. Conjunto instrumental. Director: R. Seifried. Orfeo C 078 831 A.

«CANTO GREGORIANO»: Misa In Conceptione Immaculata Mariae Virginis. Propios del Graduale Romano. Schola Coral de la Capilla de la Corte de Viena. Director: H. Dopf. Philips 411 140-2.0.

CARRERAS y NIÑOS CANTORES DE VIENA. Canciones Sacras. Sinfónica de Viena. Director: U.C. Harrer. Philips 411 138-2.5.

«CAVATINA». Piezas para guitarra de ALBENIZ, BARRIOS, CRESPO, LAURO, LLOBERT, MYERS, NEUMANN, PATINO y TARREGA. G. Söllscher. Deutsche Gram-

mophon 413 720-2.4.

«CLASICOS INMORTALES». Obras de BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, DVORAK, MASSENET, MOZART, OFFENBACH, SMETANA y WAGNER. Directores: I Kertesz, N. Marriner, W. Weller, R. Bonyngé, V. Ashkenazy, K. Kondrashin, Sir G. Solti. Decca 411 953-2.6. Digital y analógico.

«CLEMENCIC Y SUS FLAUTAS». De la Edad Media al Barroco. P. Widensky, A. Kecskes, E. Vasseghi, W. Reithofer. Harmonía Mundi HMC 90384.

«CLEVELAND SYMPHONIC WINDS». Obras de BACH, HAENDEL y HOLST. Instrumentos de viento de la Orquesta de Cleveland. Director: F. Fennell. Telarc CD-80038.

«CLEVELAND SYMPHONIC WINDS». Obras de ARNAUD, GRAINGER y VAUGHAN WILLIAMS. Instrumentos de viento de la Orquesta de Cleveland. Director: F. Fennell. Telarc CD 80099.

«CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA» (1-I-1983). Valses, Polcas y Oberturas de JOHANN II y JOSEF STRAUSS. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. Deutsche Grammophon 410 516-2.2.

«CONCIERTO FESTIVO K. y K.» Marchas, Polcas y Valses bohemios. Orquesta Filarmónica Checa. Director: V. Neumann. Orfeo C 107 841 A.

«CONCIERTOS DE NAVIDAD» de BACH, CORELLI, HAENDEL y TORELLI. Academy of Ancient Music. Director: C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 410 179-2.5.

«DANZAS ANTIGUAS DE HUNGRÍA». Codex Kajoni. Codex Vietoris (siglo XVII). Clemencic Consort. Director: R. Clemencic. Harmonía Mundi HMC 901 003.

«DANZAS ESPAÑOLAS» de ALBENIZ, FALLA y GRANADOS. Pepe y Celín Romero. Philips 411 432-2.8.

DOMINGO, Plácido: «BE MY LOVE». Canciones populares. Orquesta Sinfónica de Londres. Directores: K.H. Loges, M. Peeters. Deutsche Grammophon 413 451-2.7. Analógico.

«ESPAÑA». Obras de CHABRIER, FALLA, RAVEL, RIMSKY-KORSAKOV y TURINA. Directores: Sir G. Solti, J. López Cobos, C. Dutoit. Decca 411 928-2.0. Digital y analógico.

FASSBAENDER, Brigitte: Arias de óperas de BELLINI, BIZET, CHAIKOVSKY, GLUCK, HAENDEL, MASSENET, MOZART, SAINT-SAENS, VERDI y WAGNER. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: H. Graf. Orfeo C 096 841 A.

«FOLIA DE ESPAÑA». Atrium Musicae. Director: G. Paniagua. Harmonía Mundi HMC 901 050.

«GREENSLEEVES». Obras para guitarra de BACH, DOWLAND, GALILEI, SOR, WEISS y ANONIMOS. G. Söllscher. Deutsche Grammophon 413 325-2.3.

«GRITOS DE PARIS». Canciones de JANEQUIN y SERMISY. Ensemble Clément Janequin. Harmonía Mundi HMC 901 072.

GRUBEROVA, Edita: Arias francesas e italianas. Orquesta de la Radio de Munich. Director: G. Kuhn. EMI CDC-47047.

«GRUBEROVA: EL ARTE DE LA COLORATURA». Arias y piezas diversas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: K. Eichhorn. Orfeo C 072 831 A.

GRUBEROVA, Edita: Lieder de BRAHMS, DVORAK y R. STRAUSS. E. Werba. Orfeo C 066 831 A.

«HOROWITZ EN EL MET». Obras de CHOPIN, LISZT, RACHMANINOV y D. SCARLATTI. RCA RCD-14585. Analógico.

«KARAJAN DIRIGE OBRAS ORQUESTALES CELEBRES». LISZT: Los Preludios. ROSSINI: Obertura de Guillermo Tell. SMETANA: El Moldava, WEBER: Invitación a la Danza. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 413 587-2.1.

«LLIVRE VERMELL DE MONTSERRAT». 3 Estampidas (siglo XIV). Grupo Vocal Claire Caillard-Hayward. Berry Hayward Consort. Erato ECD 88047.

«MELODIAS JAPONESAS». Yo-Yo Ma. CBS 38 DC 156.

«MUSICA DE LA GRECIA ANTIGUA».

Atrium Musicae. Director: G. Paniagua. Harmonía Mundi HMC 901 015.

«MUSICA ARABIGO-ANDALUZA». Atrium Musicae. Director: G. Paniagua. Harmonía Mundi HMC 90389.

«MUSICA DE CAZA». Münchner Parforcehorn-Bläser. Orfeo C 034 821 A.

«MUSICA DE DANZA HUNGARA DE LOS SIGLOS XV AL XVIII». M. Lugosi. Benko-Consort Telefunken CD 9.42782 ZK.

«NIÑOS CANTORES DE VIENA: CACIONES INFANTILES Y POPULARES». Orquesta de Cámara de Viena. Director: U.C. Harrer. Philips 400 014-2.0.

«OBERTURAS FAMOSAS» de OFFENBACH, J. STRAUSS y SUPPE. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 411 450-2.4.

«OBRAS ORQUESTALES». CHAIKOVSKY: Capricho Italiano. DUKAS: El Aprendiz de Brujo; ENESCO: Rapsodia Rumana Núm. 1. MUSSORGSKY: Una Noche en el Monte Pelado. Orquesta Sinfónica de Dallas. Director: E. Mata. RCA RCD-14439.

«OBRAS ORQUESTALES DEL SIGLO XX». De BARBER, FAURE, GRAINGER y VAUGHAN WILLIAMS. Orquesta Sinfónica de St. Louis. Director: L. Slatkin. Telarc CD-80059.

«ODA A LA ALEGRIA». Coros de BACH, BEETHOVEN, HAENDEL, HAYDN, MENDELSSOHN y MOZART. Directores: Sir G. Solti, A. Dorati, C. von Dohnanyi, N. Marriner, K. Münchinger, S. Preston y C. Hogwood. Decca 411 957-2.2. Analógico.

«ORGANO: ENCORES A LA FRANCOISE». M. Murray. Telarc CD-80069.

«O SOLE MIO». Canciones Napolitanas. F. Bonisoli. I Mandolini Napoletani di Gino del Vescovo. Orquesta de la Unión de Músicos de Roma. Director: E. Monti. Orfeo C 075 101 A.

PAVAROTTI: «O HOLY NIGHT». Canciones sacras de ADAM, BACH/GOUNOD, BERLIOZ, BIZET, FRANCK, MERCADANTE, SCHUBERT, STRADELLA, YON y ANONIMO. Coro de Niños de Wandsworth. Orquesta National Philharmonic. Director: K.H. Adler. Decca 414 044-2.8.

«POMPA Y CIRCUNSTANCIA». Marchas de BERLIOZ, CHAIKOVSKY, ELGAR, MENDELSSOHN, MEYERBEER, PROKOFIEV y RESPIGHI. Directores: Sir G. Solti, W. Weller, R. Bonyngé, C. von Dohnanyi, A. Dorati y C. Dutoit. Decca 411 954-2.5. Digital y analógico.

PRICE, Margaret: «CANCIONES FRANCESES Y ESPAÑOLAS» de DEBUSSY, DUPARC, GRANADOS, OBRADORS, RAVEL y RODRIGO. J. Lockhart. Orfeo C 038 831 A.

«SUEÑOS DE AMOR». Piezas para piano de BEETHOVEN, BRAHMS, CHOPIN, LISZT, RACHMANINOV y SCHUBERT. J. Bolet, V. Ashkenazy, A. de Larrocha, R. Lupu. Decca 411 934-2.1. Digital y analógico.

«TARANTULA-TARANTELA». Tarantelas de los siglos XVII y XVIII. Atrium Musicae. Director: G. Paniagua. Harmonía Mundi HMC 90379.

TOMOWA-SINTOW, Arina: Arias de óperas de CILEA, GIORDANO, MOZART, PUCINI, VERDI, WAGNER y WEBER. Orquesta de la Radio de Munich. Director: P. Sommer. Orfeo C 106 841 A.

«TROMPETA»: Conciertos de GROSS, HERTEL y HUMMEL. W. Basch. Orquesta de Cámara Orpheus. Orfeo C 117 841 A.

«VALSES CELEBRES» de BERLIOZ, CHAIKOVSKY, CHOPIN, LEHAR, OFFENBACH, J. STRAUSS y WALDTEUFEL. Directores: R. Bonyngé, D. Gamley, W. Boskovsky, Z. Mehta y N. Marriner. Decca 411 956-2.3. Analógico y digital.

«VIOLONCELISTAS DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN, LOS 12». Obras de BACH, BERNSTEIN y VILLALOBOS. A. Augér. Telefunken CD 8.42957 ZK.

«WEIKL, Bernd: RECITAL DE OPERETAS». Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Austríaca. Director: K. Eichhorn. Orfeo C 077 831 A.

«WILLIAMS, John: RETRATO». Orquesta de Cámara, Guitarrista y Director: J. Williams. CBS 35 DC 68.

VIENA

(Austria)

UN «LOHENGRIN» ESPAÑOL

Por Gerardo Antonio Leyser

Es con cierto escepticismo y franca curiosidad que a comienzos de enero el público acudió a la Opera del Estado de Viena para oír a Plácido Domingo, uno de los tenores más festejados de la casa, cantar la parte de **Lohengrin**.

Cierto es que Domingo ha habido hecho sus primeras experiencias en materia de Wagner, y más específicamente en «Lohengrin», en Hamburgo, muchos años atrás, y hace pocos meses en el Metropolitan de Nueva York. Pero al hacerlo en Viena estaba incursionando en pleno territorio wagneriano y exponiéndose ante un

público que le tiene gran admiración y simpatía. El repertorio que ha abarcado en la Opera de Viena es francamente muy grande, y no sólo se ha limitado a cantar en este teatro sino que también ha dirigido varias funciones, últimamente las tradicionales funciones de fin y comienzos del año de **El murciélago**, de J. Strauss. Pero esta vez, Domingo iba a cantar por primera vez una ópera alemana en alemán, y nada menos que Wagner. Y es así que los días 4 y 7 de enero el público vienés no veía el momento en que el cisne trajera a este «Lohengrin» español. Domingo pasó la prueba de fuego con gran éxito. Su dominio del discurso musical, articulación y fraseo wagnerianos, su impecable presencia escénica, así como su más que aceptable dicción alemana le permitieron ofrecer una interpretación escénica y musical del personaje que no es fácilmente superable, y ello sin exageración alguna. Quizá sea interesante señalar la presencia en la sala de Wolfgang Wagner (el nieto de Richard y Jefe de Bayreuth con quien, publicamos una entrevista en este mismo número de RITMO), hecho que parece indicar la posibilidad de una futura actuación de Domingo en el Festival de Bayreuth. El evidente entusiasmo, abiertamente manifestado por el señor Wagner, permite especular positivamente al respecto. El único momento en que Domingo dejó entrever un mínimo de problema vocal fue durante el «relato del Graal» del tercer acto. Pero entonces habría que agregar que durante esos días de enero hizo



Plácido Domingo, en «Lohengrin».

FOTOS: AXEL ZEININGER

un frío excesivo en Viena, hecho que en sí no sería un problema si no fuera por el exceso concomitante de calefacción que provoca inevitablemente un aire reseco que es el peor enemigo de toda garganta sana. Domingo tuvo además la suerte de contar con Peter Schneider, un estupendo director wagneriano, y de estar acompañado por una excelente «Elsa de Brabante», cantada por Catarina Ligendza. Los otros papeles

LONDRES

(G.B.)

«CARMEN», CON BERGANZA Y CARRERAS EN EL COVENT GARDEN

Por Agustín Blanco Bazán

Como **Don Giovanni**, **Carmen** sólo alcanza una convincente caracterización cuando el intérprete logra vivir dentro del personaje. La «Carmen» que Christa Luwig protagonizara hace algunos años en la Opera de Viena respondía a

los requerimientos nitzcheanos de cinismo y destructividad e impresionaba como una antecesora directa de la «Lulu» centroeuropea de Wedekin y Berg. Agnes Baltsa, una destacadísima «Carmen» actual, hace de una espontaneidad salvaje e instintiva, el elemento básico de su interpretación. Teresa Berganza obliga a un comentario aparte porque su «Carmen» ofrece todo lo inédito y novedoso de una gran creación artística.

Ni vehículo de destrucción nihilista, ni víctima del apasionado descontrol de su instinto. Según la propia Berganza, su «Carmen» es plenamente consciente de una femineidad no subordinada a prejuicios sociales, sino radicalmente autónoma en la búsqueda del amor, y en la capacidad de aceptar su propio destino, en perfecto control de sí misma. Su comportamiento responde, pues, a una profunda convicción interior que no vacilará siquiera ante la muerte. A ésta última «Carmen» llega como víctima de un amante inseguro y prejuicioso y no de acuerdo al lugar común de «víctima de los demás —víctima de su propio carácter» que ins-

pira la mayoría de las versiones a que se halla acostumbrado el público—.

Tal es la transformación escénica de la protagonista que resulta de una visión semejante, que el Covent Garden consideró adecuado incluir las explicaciones de la propia Berganza, sin las cuales resultaría difícil comprender la relativa introversión de una «Carmen» que, al evitar detenerse en trabajos de seducción superficiales, da a la «Habanera» y la «Seguidilla» una consistencia desconocida; también las modulaciones de los tres «l'amour» que cierran como interrogante la canción del «Toreador» consiguen abrirse paso entre el normalmente descentrado jolgorio de la escena para afianzar el valor dramático que les corresponde. El enfrentamiento de la gitana con «la carte impitoyable» que le anuncia su final es actuado y cantado por Berganza con una serena contención dramática que no hace sino aumentar la intensidad, de una caracterización que guarda unidad y coherencia a través de los cuatro actos. A diferencia del común de las versiones, «Carmen» no es un ser desaprensivo que sólo adquiere consciencia de sí mismo en un raro momento de lucidez durante el aria de las cartas: Berganza nos brinda una verdadera heroína, íntegra del principio al fin en su visión de la vida y la muerte. Una dicción y una articulación perfectas, junto a la incomparable calidez de timbre en el registro medio y grave consuman vocalmente un logro que equivale a una redefinición de cánones interpre-



Domingo con Catarina Ligendza.

principales no contaron con tan buenos cantantes, y tanto el «Friedrich von Telramund» de Hermann Becht resultó pesado y poco diferenciado, como la «Ortrudis» de Dunja Vejzovic presentó diversas irregularidades de emisión. En cuanto a la producción, basada en la vieja dirección escénica de Joachim Herz sobre decorados de Rudolf Heinrich, más vale pasarla por alto, ya que sólo sirve para ser descartada lo más pronto posible.

No quisiera abandonar el tema Wagner sin mencionar una excelente **Valkyria** que el mismo Peter Schneider dirigió a fines de diciembre pasado. Tras el rotundo fracaso a que fue objeto, hace un par de años, una nueva producción de **Valkyria** de Filippo Sanjust, el doctor Egon Seefehlner, actual director de la Opera de Viena y sucesor interino de Maazel, optó, hecho sin precedente en Viena, por volver a utilizar los decorados creados por Emil Preetorius para la ante-

rior producción de esta ópera que data del período de dirección de Herbert von Karajan. Estos decorados son extremadamente estilizados, simples y de buen gusto. Cumplen su función sin interferir en absoluto en el acontecer musical, siendo esto una importante virtud que no siempre se verifica en materia de ópera. En esta **Valkyria** participaron cantantes con grandes trayectorias wagnerianas, algunos ya verdaderos veteranos tales como el todavía impresionante James King, que sigue cantando un fenomenal «Siegmund», o Leonie Rysanek-Gausmann cuya «Sieglinde» aún posee la intensidad necesaria, o Gwyneth Jones, que gracias a su gran volumen y resistencia vocal sigue cantando una «Brunhilde» con grandes momentos, a pesar de una técnica de vibrato que a veces se termina confundiendo con inseguridades entonación, o aún con Brigitte Fassbaender cuya impecable «Fricka» es producto de tantos años al servicio de la música de Wagner. Si aquí no encuentro palabras de elogio para el «Hunding» de Siegfried Vogel se debe a que no pasó de tener un nivel meramente aceptable. Pero dos de las estrellas de la noche fueron dos artistas debutantes en Viena, el director de orquesta Peter Schneider, que a pesar de ser vienés y de haber estudiado en esta ciudad le debe estas primeras y muy exitosas actuaciones en la Opera del Estado a su excelente desempeño en Bayreuth, que le proporcionó una fama que volvió a confirmar plenamente Viena, y James Morris a quien sólo

había oído cantar el «Guglielmo» del **Cosí** de Mozart y que (alumno de Hans Hotter) resultó ser un «Wotan» sencillamente fenomenal, un nombre que hay que recordar porque ya ha pasado a integrar la nómina de los grandes intérpretes de «Wotan».

Una «Bohème» superlativa

De vez en cuando ocurre que todos los elementos concuerden para dar lugar a una función de ópera casi perfecta. **La Bohème** ya cuenta con tradición en Viena al respecto. Sus decorados y dirección escénica, obra de Franco Zeffirelli, constituyen, junto con los vestuarios de Marcel Escoffier, una de las producciones más logradas del actual repertorio (si no LA más lograda) de la Opera de Viena. Zeffirelli volvió a crear en cada uno de los tres cuadros (el cuarto acto transcurre en la misma buhardilla que el primero) la atmósfera ideal para este drama verista. Impresionantes, las masas humanas del inicio del segundo acto que se mueven con naturalidad en medio de una escenografía que crea la perfecta ilusión del Quartier Latin de la época, o la sensación de silenciosa tristeza y frío que evoca el decorado de la Barriere d'Enfer, o la triste habitación en la que «Mimí» termina muriéndose. Esta **Bohème** también contó con ilustres interpretaciones musicales en el pasado, y me basta para ello recordar aquellas funciones dirigidas por Karajan en 1977 con José

tativos respecto del personaje operístico más popular y, a la vez, más enigmático.

El «Don José» descontrolado y balbuceante del cuarto acto implorando a «Carmen» «pour la dernière fois» es la mejor interpretación dramática que recuerdo haber visto en José Carreras. Hay, en general, coincidencia en considerarlo como el cantante ideal de la actualidad para cumplir con todos los requisitos del personaje, el vocal incluido.

El Si sobreagudo que en la versión discográfica de Karajan era un pianísimo, fue cantado por Carreras a plena voz en el Covent Garden con inesperada expansión de volumen y solidez de impostación. El resto de su aria «de la flor» acompañó este «climax» con igual perfección y lirismo. La dirección orquestal estuvo a cargo de Jacques Delacôte. Su técnica es segura y precisa en instrucciones a los diferentes grupos de la masa orquestal. Repara en detalles de orquestación y expresión melódica. El repertorio francés, tan descuidado en sus posibilidades interpretativas por sus mismos connacionales, se verá sin duda beneficiado por contribuciones como las que pueda seguirles brindando Delacôte en el futuro.

«Tanhäuser»

La dificultad de los dos ballets EROTICOS de Wagner («Bacanal» en **Tanhäuser** y «Niñas flores» en **Parsifal**) reside en

que resulta casi imposible para la coreografía el visualizar adecuadamente la intensísima sensualidad de la música. En la emergencia, nada resulta más ridículo que la realización de piruetas sexuales demasiado obvias. El Covent Garden presentó su **Tanhäuser** en la versión de Dresden, que al no incluir el ballet dió al «regisseur» Elijah Moshinsky la oportunidad de eludir el riesgo apuntado. Moshinsky quiso, no obstante, incurrir en él y, ante la falta de ballet, DESTAPÓ ante el público las diversiones de varias parejas inquilinas de la Casa de Venus, no sólo durante la «Obertura»— a telón abierto— sino también durante el tenso intercambio de reproches entre la diosa y el protagonista, interpretados eficientemente por la mezzosoprano checa Eva Randova y el tenor Klaus König, miembro del elenco estable de la Opera de Dresden.

La situación escénica mejoró sensiblemente en un segundo acto, de decoración casi bizantina, donde el desenvolvimiento escénico espontáneo de los invitados al torneo de canto trascurrió en total armonía con una descollante actuación coral en coordinación con la masa orquestal, dirigida por Colin Davis.

A pesar de las limitaciones actuales de su registro, Gwyneth Jones cantó una excelente «Elisabeth». Su voz ya no es bella como hace quince años, pero su volumen, su agilidad vocal y el «pathos» que sabe dar a su fraseo son aún admirables. La plegaria del tercer acto fue cantada por Jones en forma tal que el

lacerante dolor del comienzo progresó hacia la sublimación extraterrena del final, con total naturalidad. Sólo a los grandes cantantes-actores les está dado tal logro. El bajo-barítono Thomas Allen, poseedor de una de las más bellas voces de su cuerda en Inglaterra, cantó e interpretó admirablemente bien a «Wolfram».

Colin Davis fue eficiente en su lectura e interpretación, que se caracterizó más por la acabada coordinación entre el foso orquestal y la escena, que por una percepción dramática profunda. Davis ha PENETRADO ya en el mundo de Wagner, pero aún no se ha COMPENETRADO con el mismo.

«Turandot»

El Covent Garden inauguró su temporada 1984-85, con una nueva producción de **Turandot**, de Puccini, cuya originalidad escénica puede resumirse mediante la sola descripción de la escena de los enigmas del segundo acto: Lejos de indagar sobre los mismos desde la cima de una escalinata, «Turandot» profiere sus interrogantes mientras se acerca a «Calaf» en forma cada vez más amenazadora, según éste va respondiendo acertadamente a los enigmas. Este se halla a punto de ser estrangulado por la «Princesa» cuando la tercera respuesta («Turandot!») sale de su garganta. Difícilmente pueda imaginarse una transfiguración dramática más acer-

Carreras y Mirella Freni. El pasado mes de enero se volvieron a dar todas las coordenadas musicales necesarias para dar lugar a una **Bohème** memorable, y ello no sólo gracias a un elenco de gran nivel sino, en primer lugar, gracias a un director de orquesta genial que, desgraciadamente, rara vez dirige en Viena (o en otros teatros): Carlos Kleiber. Son necesarios apenas unos pocos compases para que el oyente se dé cuenta de que está presenciando un acontecimiento musical de insuperable nivel. Para Kleiber no existen los compromisos en materia artística. O bien las cosas salen con la intensidad y perfección que él quiere, o no dirige. Ello le ha creado fama de director difícil y ha dado lugar a graves crisis con grandes orquestas, entre ellas la Filarmónica de Viena. Si uno juzga de acuerdo a los resultados obtenidos, Kleiber tiene razón y sólo se le puede admirar por su intransigencia en materia de seriedad artística. Pero no sólo son su seriedad e intensidad lo que definen su genialidad musical, sino también su manera de interpretar y enfocar la música en función de la obra en su totalidad, esto es, teniendo en cuenta la compleja suma de elementos que rigen el acontecer de la acción. Kleiber tiene ideas originales respecto del comportamiento de los personajes y no se conforma, como lo hacen la mayoría de los directores, con reproducir una obra de tal o cual manera simplemente porque siempre se ha hecho así. Resulta pues que su «Mimí» no es el personaje blando, casi llorón de tantas **Bohème**, sino que

es una mujer joven, llena de amor y de vida que por de pronto se da cuenta que tiene que morir y que se rebela y resiste ante esta idea. De tal modo no hay sólo dulce resignación en este personaje, sino que se manifiesta la indignación y tristeza de alguien que no quiere morir. Debido a este aspecto interpretativo del personaje femenino central, la versión de Kleiber adquiere una vitalidad y fluidez que jamás he escuchado en otras versiones de la obra. De más está decir que su enfoque de la partitura es de una seriedad absoluta respetándola tal cual está escrita. Claro está que Kleiber jamás dirigiría una ópera sin estar de antemano conforme con el elenco. Bajo este punto de vista no puede haber tenido problemas en Viena ya que resulta difícil hallar mejores cantantes para los papeles de «Mimí» y «Rodolfo» que quienes cantaron en dichas funciones: Mirella Freni y Luciano Pavarotti respectivamente. La Freni, con casi 50 años de edad, sigue siendo la «Mimí» POR EXCELENCIA, tanto desde el punto de vista vocal como histriónico. En cuanto a Luciano Pavarotti, su voz maravillosa permite olvidar su imponente gordura y hay que decir que tiene la inteligencia y sensibilidad necesarias para jamás ponerse en situaciones escénicas ridículas. «*Big P.*» como lo suelen llamar los americanos, ha vuelto a conquistar el público vienés al que tenía muy abandonado. En los últimos doce años sólo le recuerdo tres funciones cantando «Marriccio» (**Trovatore**) bajo Karajan, hasta que regresó a finales de la temporada

pasada para cantar «Radamés» (**Aída**) bajo la dirección de Lorin Maazel. Y por de pronto en lo que va de esta temporada cantó en tres óperas diferentes (nueve funciones) en espacio de unas pocas semanas. Pero antes de comentar brevemente dichas actuaciones, quisiera terminar de pasar revista al elenco de esta **Bohème** que contó además con las muy buenas actuaciones de Orazio Mori («Schaunard»), Wolfgang Brendel («Marcel») y Kurt Rydl («Collin»), siendo la actuación de Margherita Guglielmi la menos adecuada de la velada.

Festival Pavarotti - Festival de tenores

Las múltiples actuaciones de Pavarotti, tras muchos años de ausencia de Viena, hicieron que se hablara de un «Festival Pavarotti». Pero en realidad lo que Viena tuvo en enero fue un verdadero festival de tenores ya que en un sólo mes cantaron en la Opera nada menos que Plácido Domingo, Luciano Pavarotti y José Carreras. Este último cantó con gran éxito la parte de «Alfredo» en una serie de **Traviatas** junto a Edita Gruberova («Violeta») y Juan Pons (un excelente «Giorgio Germont») bajo la discreta dirección de Alberto Zedda.

Después de las tres **Bohème**, Luciano Pavarotti cantó la parte de «Nemorino» en **L'elisir d'amore**, en otra lograda producción con muy lindos decorados de Jürgen Rose y la tradicional dirección



Escenografía de Andrei Serban y Sally Jacobs para «Turandot».

tada de esta escena, normalmente tan equivocadamente estática y recargada con motivos de jarrón de porcelana. La escenografía del Covent Garden ofrece, por el contrario, un austero decorado único, que imita el interior de una pagoda, con dos galerías de madera en forma de semi-octógono. La «regie» del productor rumano Andrei Serban y de la diseñadora británica Sall y Jacobs, junto a la extraordinaria tensión dramática lograda desde el foso orquestal por Colin Davis, se unieron para lograr una atmósfera tan dramáticamente sugestiva, que la solución del conflicto mediante la confesión de su amor por parte de «Turandot» obró como un verdadero y jubiloso anti-climax. El «registreur» se las arregla no obstante para arruinar el final feliz mediante la introducción, en medio del coro final, del cortejo fúnebre de «Liu», que habíamos despedido en la escena anterior. Un recurso discutible, pero ciertamente interesante, «Turandot» y «Calaf» fueron interpretados por Gwyneth Jones y Plácido Domingo, la primera, con sus indudables condiciones dramáticas, su bella dicción, su importante volumen y su proverbial vibrato, y el segundo con su bellísima voz de spinto, que, por lo menos en la primera noche, manifestó signos de perceptible cansancio. «Liu» estuvo a cargo de la soprano norteamericana Helen Donath, una cantante inapropiada para este rol, tan pucciniano en sus exigencias de «pianissimos» en el registro agudo.



Pavarotti, en el papel de «Nemorino».

escénica de Otto Schenk. Este **Elisir d'amore** fue otro gran éxito musical, a pesar de que esta vez la dirección orquestal a cargo de Maurizio Arena haya sido poco meritoria, gracias a dos maravillosos cantantes: la americana Kathleen Battle, cuya «Adina» es vocalmente perfecta además de visualmente atractiva, y Luciano Pavarotti, cuya inter-

pretación de «Nemorino» es quizá la más perfecta de las cinco partes que le he visto cantar en vivo. Más allá de su casi constante perfección vocal, Pavarotti logró compenetrarse con el personaje de «Nemorino», con toda su ingenuidad y sencilla sensibilidad, para brindar una versión escénica totalmente convincente. Con «Una furtiva lágrima» el teatro se

vino literalmente abajo obligándolo a Pavarotti a repetir la famosísima melodía. El elemento más gracioso de esta producción lo aportó el «Dulcamara» de Giuseppe Taddei, un bajo bufo por excelencia que si bien ya no tiene la capacidad vocal que le recuerdo unos años atrás, aportó tanta espontaneidad jocosa al escenario que provocó risa verdadera en el público, y no dicha risa forzada que se suele oír en las comedias musicales simplemente porque el público quiere mostrar que sabe lo que está (o debería estar) ocurriendo sobre escenario. El personaje menos interesante de la velada fue el «Belcore» de Ingvar Wixell, un barítono que unas noches más tarde se mostró mejor dispuesto.

Luciano Pavarotti se despidió provisoriamente del público vienés cantando la parte de «Mario Cavaradossi» en la ópera **Tosca** de Puccini. Y nuevamente el público pudo apreciar una de las más perfectas voces tenorales del mundo, provista de «italianitá», de fuerza, de vitalidad y también de sensibilidad musical. Junto a él, Ghena Dimitrova cantó una «Tosca» con muy buenos momentos y otros un tanto descontrolados en lo que respecta volumen y timbre. Aquí Ingvar Wixell se encontró más en vena para cantar «Scarpia», una parte que le sienta mucho mejor a su tipo de voz. Los constantes abucheos (una de las malas costumbres de la ópera de Viena) tuvieron razón de Maurizio Arena quien terminó cediéndole el lugar al director Emerson Buckley cuya actuación resultó adecuada.

El Caballero de la Rosa

Sir George Solti celebró sus bodas de plata en el Covent Garden con el «hit» straussiano, que, en 1959, marcara su debut al frente de cantantes como Elisabeth Scharzkopf («Mariscala»), Sena Jurinac («Octavian») Hanny Stefflek («Sophie») y Kurt Böhme («Ochs»). En la reposición de 1984, Kiri Te Kanawa, Agnes Baltsa, Bárbara Booney y Aage Haugland, integraron el elenco en idéntica asignación de partes.

Los tiempos vertiginosos e incisivamente marcados de Sir George asfixian las «Atempause», y malogran el consiguiente efecto de «acelerando-ritardando» característico del «Wiener Klang», sobre todo en los tiempos de vals. Solti es húngaro, y al escucharlo no pude menos que fascinarme al comprobar hasta qué punto reproduce casi visceralmente la enérgica «perceptio hungarica» de muchos de sus compatriotas respecto de la música vienesa. Tales características, si bien contribuyeron a DESVIENIZAR al «Caballero...» produjeron como contrapartida una rara y atractiva tensión dramática. Ejemplos: las transfiguradas vocalizaciones que elevan a «Sophie» hasta el tope del registro, luego de la aparición del «Rosenkavalier», se apoyaron sobre un acompañamiento orquestal notablemente preciso en la transparente exposición instrumental. El trío del tercer acto («Hab' mir's gelobt, ihn lieb zu

haben in der richtigen Weis») fue un modelo de concentración y lacerante intensidad. «Hab's mir's gelobt» acompañó las exequias del compositor en un acto que Solti recordaba con emoción en una entrevista televisiva de hace algunos meses. Sir George es uno de los pocos directores vivientes capaz de dotar al **Rosenkavalier** de vivencias que el simple paso del tiempo hará inaccesible a las nuevas generaciones.

Kiri Te Kanawa es una diva londinense y ello significa que se halla acosada por un sinnúmero de requerimientos cursis capaces de conspirar contra la concentración requerida en cantantes que afrontan un papel como el de la «Mariscala». «Dame» Kiri cantó en la boda del Príncipe de Gales y es madrina de su hijo mayor, graba villancicos y el **Ave María** de Schubert para Navidad, aparece en portadas de revistas, que explican cuán maravillosa y adorable es. Cuando canta la «Condesa de Almaviva» en **Las bodas de Fígaro**, sonríe, se pone melancólica y recorre el escenario como diciendo «ante todo, soy elegante».

Es, no obstante, una gran cantante, de hermosísima voz e indudable talento dramático que merece ser cultivado seriamente, aun cuando ello implique dejar de azucarar el té de muchos de sus admiradores. Luego de escuchar una «Mariscala» en la cual indudablemente se superó a sí misma, el crítico Bernard Levin le advirtió que sólo llegaría a consumir una interpretación acabada del personaje, cuando pudiera convencer

que su corazón estaba totalmente destrozado. Mientras tanto, el conmovedor «Ja, Ja» que marca su partida final del escenario, y el «Ich Verstehe gar Nichts» se ven irremediamente huérfanos de la expresividad requerida. Por el contrario, la imagen de una «Mariscala» bella y aún joven, en angustioso recuerdo de su adolescencia y sombrías premoniciones sobre su futuro, («Die Zeit ist eine sonderbare Dinge») representa un logro que la inefable «Kiri» deberá tener en cuenta para conocer sus propias posibilidades.

La última moda en muchas «reggies» modernas consiste en reducir al mínimo la comicidad de personajes bufos. El «Ochs» del Covent Garden (producción de John Schlesinger) se alinea en esta concepción, uno de cuyos ejemplos más notables fue el «Beckmesser» de la última producción de **Meistersinger**, en Bayreuth. Haugland satisfizo con su moderada y reflexiva rusticidad y una voz potente y cavernosa. Su dicción fue clara y cuidadosa. Su utilización del dialecto vienés, admirable en su irónica expresividad.

Agnes Baltsa afirmó su «Octavian» como uno de los más sobresalientes de la actualidad. La soprano americana Barbara Booney es una joven con gran amplitud de registro, clara y aún sin mayor firmeza en la impostación. Su relativa inexperiencia le permite, paradójicamente, brindar una «Sophie» con todo el candor y la inocencia que el personaje requiere.

Don Taddeo in Barcellona

Gran Teatre del Liceu

«IL BARBIERE DI SIVIGLIA», o cómo crearse problemas innecesarios

Por Roger Alier

Esta temporada estaban previstas cuatro representaciones de la obra maestra de Rossini (26, 29, 31 de enero y 3 de febrero), cuyo título, como recordará el lector, se completa con el subtítulo «o la precaución inútil». En el caso del Liceu, sin embargo, podía haberse puesto una segunda parte algo distinta: «o cómo crearse problemas innecesarios».

Efectivamente, ante todo, debemos cuestionar por qué, ufanamente, se colocó en carteles y anuncios que se iba a representar *Il barbiere* de acuerdo con la versión revisada por Alberto Zedda, un escrupuloso musicólogo que ha restablecido la partitura en su forma más genuina, después de limpiarla de toda clase de errores de copistas, tradiciones equivocadas, etc. Y la versión que se representó no era en su totalidad la de Alberto Zedda, empezando por el hecho de dar el papel de «Rosina» a una soprano ligera, Adriana Anelli, en lugar de a una mezzo-soprano como correspondería hacer si se quiere, efectivamente, dar la versión del repetido Alberto Zedda.

Y, si puede defenderse esa opción en aras de que Rossini se conformó en su día con que cantara una soprano el papel de «Rosina», mucho menos se tenía que permitir que ella, el tenor (los días 26 y 3 de febrero) y hasta el barítono, introdujeran ornamentaciones de su propia cosecha, en las representaciones que se pretendía fueran fieles a la partitura.

Para hacer la versión de Alberto Zedda, no basta con que «Rosina» diga «ma che tarda, cosa fa» en lugar de «ma che tarda, ma che fa», y que se interrumpa en «sempre oppre... sempre oppressa e maltrattata» para significar un sollozo, en lugar de cantar dos veces «oppressa» como se hacía antes. Ni es gran cosa conservar un recitativo más de «Fiorello» (omitiendo, sin embargo, el último), cuando en otros aspectos de la representación se prescinde olímpicamente de la opinión del musicólogo.

Necesidad de concienciar a cierto público

Sin embargo, no todos los males que nos aquejan vienen por este lado. Cuando sonaron los primeros compases del aria de «Rosina», en la primera función, Adriana Anelli empezó a cantar con voz oscura y con pausa, de forma que hubo personas que creyeron que, efectivamente, iban a oír una mezzo-soprano; quedaron rápidamente desengañados cuando en frases sucesivas, la Anelli abrió la espita de los agudos, no todos bien timbrados ni afortunadamente colocados. Esto provocó sin duda el despecho de un espectador solitario que empezó a vociferar, en medio de tímidos aplausos y algunas protestas por otras causas: «Volem una mezzo-soprano!».

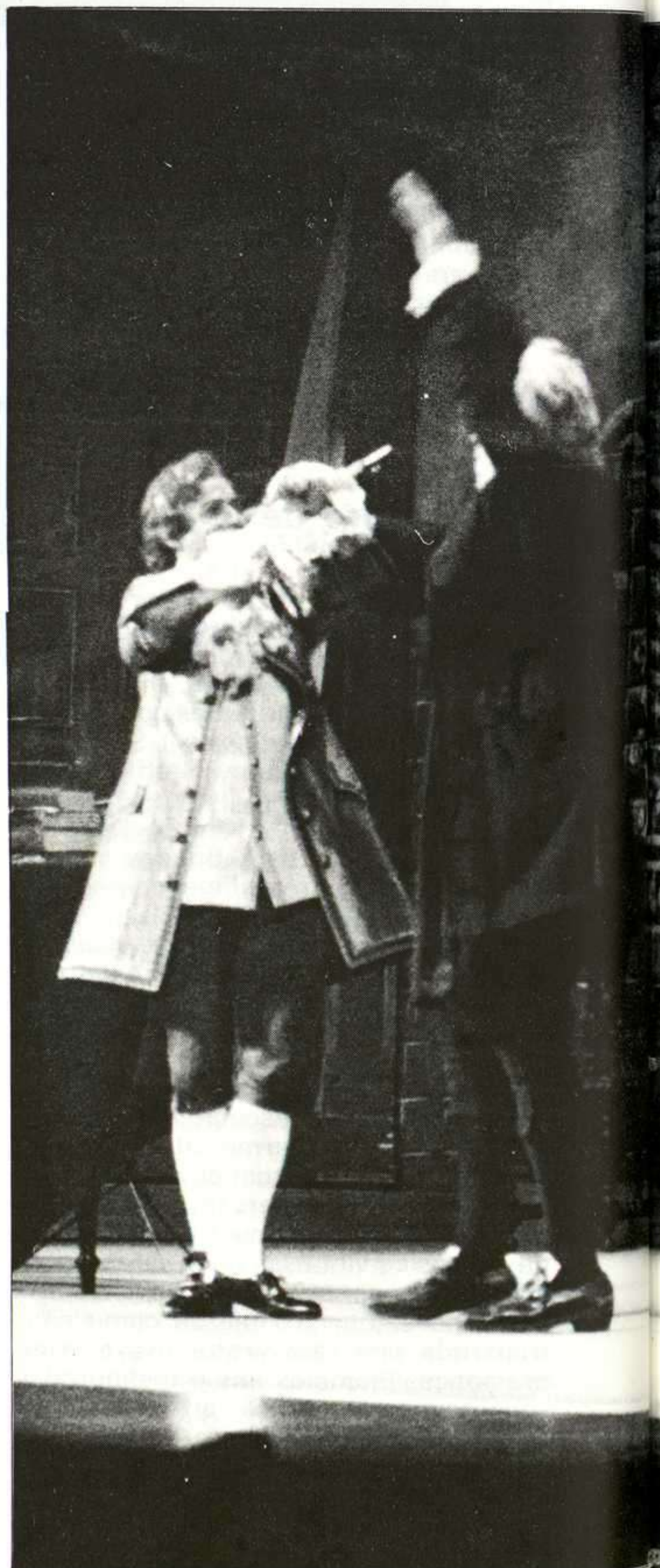
Me parece de perlas que alguien se sienta incómodo al presenciar una representación en la que se sustituye un tipo de voz por otro, pero lo que me parece incorrectísimo es arrogarse la representación de las tres mil personas que ocupan el Liceu para expresarse a gritos, molestando y creando mal ambiente en la sala, diciendo «Volem» («Queremos») cuando el yo individual, ni en catalán ni en castellano, ha sido nunca plural (¿o es que el tal personaje usa el plural de categoría?: en tal caso le agradeceríamos que dijera «Nos volem» o «Nos queremos», para que quede claro).

En resumen, que la costumbre de vociferar es mala costumbre, que estropea la velada a mucha gente que no tiene la culpa, que es una grosería imperdonable, mucho peor que cualquier defecto que pueda existir en la representación y que quienes así actúan harían bien de guardarse sus expresiones para los corros en los pasillos, donde sin duda podrán intercambiarlas con las de otras personas.

La representación

El sufrido lector estará esperando, sin embargo, una crítica de las representaciones, y está en su derecho. Diremos, pues, que en conjunto, fueron cuatro buenas representaciones de *Il barbiere*, en las que brilló sobre todo el «Fígaro», Leo Nucci, un barítono de voz gratísima, que puso tanto entusiasmo en su labor, sobre todo el primer día, antes de que silbaran y abuchearan a su esposa, Adriana Anelli, por sus dudosos agudos en el papel de «Rosina».

Cierto que Leo Nucci no es un estilista rossiniano, y canta su papel con una rotundidad poco matizada, perdonable, sin embargo, por su espontaneidad; también es cierto que usa algún truco, como el de prepararse bien el agudo aprovechando el rumor de la orquesta para colocarla bien, omitiendo



Una discutible versión de El barbero de Sevilla

las últimas notas ornamentadas QUE TAMPOCO SE IBAN A OIR. El primer día, su estallido de voz y simpatía le valió una inmensa ovación y peticiones de bis, a las que cedió Leo Nucci con bastante facilidad, repitiendo la pieza con parecido frescor.

No a todos gustó la idea del bis, e incluso hubo quien argumentó que tales repeticiones no son propias de un teatro internacional de la categoría del Liceo. Más bien, creo yo, estas cosas espontáneas del público y de los intérpretes son de lo poco que le queda vivo a la ópera, y si las acabamos de enterrar porque NO SON SERIAS acabaremos asistiendo al teatro con cara de funeral o, lo que es peor, con la atención respetuosa pero fría de quien acude a un museo.

En el papel de «Almaviva» tuvimos a dos intérpretes muy apreciados en el Liceo. En los días 26 de enero y 3 de febrero lo cantó Dalmau González. Su simpatía, sus dotes de actor, y su habi-

tual elegancia en la emisión no deben impedir que, en esta ocasión, saquemos el palo de la crítica y reconozcamos que no estuvo en su punto; que había mucho que mejorar en «Ecco ridente in cielo» y que añadió ornamentaciones innecesarias en la región aguda —que domina, qué duda cabe—, pero que hubiéramos cambiado gustosos por un poco más de volumen sonoro, que debería esforzarse en conseguir. Ya sabemos que el Liceo es un tremendo comevoces, pero él mismo ha salido mucho más airoso en otras ocasiones.

En los días 29 y 31 de enero cantó el mismo papel el tenor Eduard Giménez, virtualmente ausente del Liceo desde que empezó el Consorcio a ejercer, lo que nos ha privado unos años de un intérprete al que creemos sinceramente que no se ha hecho toda la justicia que merece y al que se disputan en el extranjero para los papeles de tenore «di grazia». Eduard Giménez ha desarrollado el personaje de «Almaviva» en las múltiples ocasiones en que lo ha cantado y lo ha convertido en una creación personal de gran clase y excelente comicidad, servido por una voz grata, flexible y ágil. Salvó con habilidad las dificultades que una dirección orquestal precipitada le planteó en varios puntos y logró un éxito que es de desear que se repita pronto en el Liceo.

Adriana Anelli se presentó insegura como «Rosina» y cantó su aria inicial, «Una voce poco fa» de un modo desigual, llenándola de interpolaciones que, si se pudieran justificar, sería como lucimiento de una voz excepcional, que la Anelli no posee. Luego estuvo correcta en el dúo con «Figaro», y se equivocó ligeramente en su aria de la lección de música, emitiendo dos agudos iguales en lugar de separados por un semitono, lo que le valió una glacial acogida al final del aria. En conjunto fue una actuación discreta, pero al salir a saludar al término de la ópera, determinados y no muy numerosos miembros de la concurrencia decidieron utilizar la primera sílaba de su propia condición, «bu», para increpar a la artista de un modo totalmente injustificado.

Lejos del conformismo que hoy invade todos los conciertos del Palau de la Música, este crítico estima que el Liceo conserva, gracias a Dios, la claridad de juicio que le permite distinguir una actuación buena de una mediocre, y una mediocre de una rematadamente mala, que se dan también a veces. Es una pena que esta finura de juicio esté próxima a desaparecer en estos últimos tiempos, por obra y gracia de unos cuantos, que con sus gritos desmesurados intimidan al público, una gran parte del cual, creyendo hallarse ante grandes entendidos que por alguna razón esotérica conocen el Bien y el Mal, deja inmediatamente de aplaudir para no pasar por lerdo. Así, se han censurado ácremente interpretaciones discretas, y se han tolerado en cambio, por extraños motivos, otras que eran peores y que han pasado con discreción.

Lo mismo podemos decir del recibimiento propinado a Laura Zanini, que cantaba el papel de «Berta» dándole una interpretación de verdadera criada, recogiendo los papeles, libros y partituras del suelo mientras cantaba, agachándose

sin que la emisión, no muy bella, por cierto, de su voz se resintiera visiblemente por ello. En conjunto fue una «Berta» que se hizo oír bien, nada del otro jueves. Pero cuando salió a saludar, los «bu» la echaron literalmente del escenario, al término de la función. Parece que esa hostilidad estaba, en este caso, motivada porque hay en Barcelona mezzo-sopranos de prestigio que pueden interpretar este papel sin necesidad de que nos traigan a Laura Zanini de Italia. Pero si en Italia, en Francia, en Alemania, etc., hicieran lo mismo con nuestros cantantes cuando allí actúan, ¿habríamos tenido jamás una Caballé, un Domingo, un Kraus o un Carreras, cuando precisamente aguardamos a que tengan éxito fuera para divinizarlos luego aquí?

Completaron el reparto, Giorgio Tadeo, magnífico como «Don Bartolo», a quien no se hizo bastante justicia por el carácter relativamente menos agradecido de su papel, pero que compuso un personaje completo, con todos sus detalles, y Paolo Montarsolo, quien mostró todavía aguante y firmeza como «Basilio» y se ocupó de la dirección de escena sin introducir apenas novedades respecto a sus anteriores versiones de esta ópera. Gracioso, eso sí, el cabo de la guardia de Iluminado Muñoz, frustrado una y otra vez al no poder detener a «Almaviva».

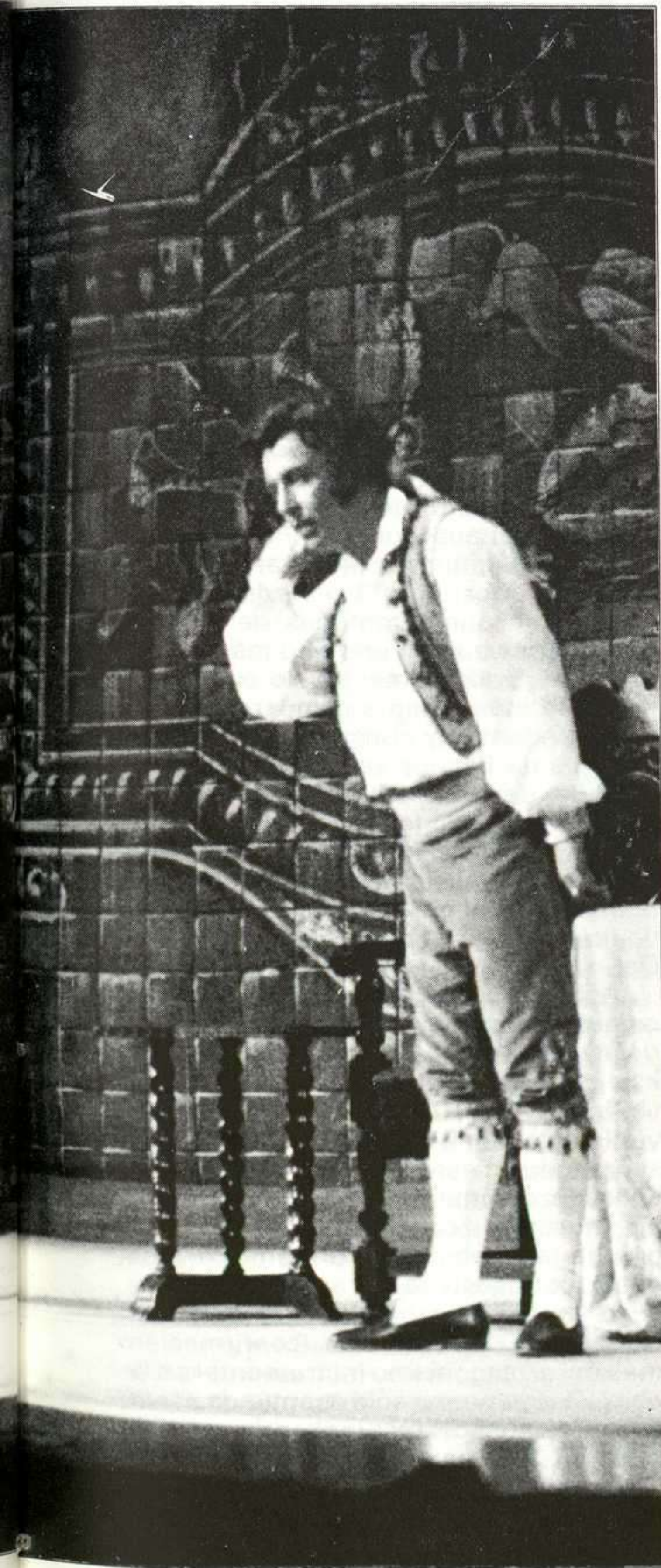
Muy flojo, en la orquesta, el otrora tan satisfactorio Roberto Abbado. Exceptuando la obertura, que hizo sonar haciendo honor a su apellido, el resto fue un confuso correr, precipitarse, frenar casi en seco y volver a correr, abusando de la paciencia y la capacidad de los cantantes, que se perdieron dos veces (días 26 de enero y 3 de febrero) en el quinteto «Buona sera», de un modo lamentable, por su culpa, y otra vez en el trío «Zitto, zitto, piano, piano», el último día; obligaba a veces a los cantantes a precipitarse hacia la frase siguiente so pena de quedar en evidencia, y en general, no cuidó mucho la sonoridad de la orquesta ni sus matices. Muy lejos, pues, este **Barbiere** suyo de su magnífica **Cenerentola** de hace dos años, aunque es de esperar que se trate sólo de un bache sin importancia excesiva en su carrera. Por cierto, que los sistemáticos debeladores de directores no dijeron absolutamente nada en contra de Roberto Abbado (¿porque cae simpático?) y sólo en el último día hubo un atisbo de protesta contra él.

Bien el coro y atractivos los decorados de la Bottega Veneziana, firmados por Ferruccio Villagrossi, y vistoso, el vestuario de Fiore, de Milán.

«Salomé»

Sin duda este título no habría sido programado en el Liceo otra vez (hacía sólo un par de años de la anterior versión) si no hubiera estado disponible para hacerlo la excelente soprano galesa Gwyneth Jones, que admiró al público barcelonés por su «Senta» del **Buque fantasma** y que ahora regresó al Liceo para impresionarnos vivamente con otro de los platos fuertes de su arsenal.

Y, efectivamente, valió la pena repetir la ópera, que fue puesta en escena con inteligencia y buen gusto por Werner M.



FOTOS. BOFILL

Esser, variando ligeramente la concepción del espectáculo que presentó en la ocasión anterior. Los decorados, de la Staatsoper de Hannover, eran muy eficaces (excelente pozo, con su cubierta enrejada capaz de sostener a «Salomé» encima de sus hierros) y con un par de elementos llamativos sugerían toda la barroca pompa de una corte oriental.

Gwyneth Jones se presentó con su espléndida voz, un tanto dura en algunos puntos —la cantante ya no es tan joven— y aunque podría discreparse de su opinión (expresada también en una entrevista hecha en la prensa diaria) sobre el personaje —una especie de despertar a la vida erótica de una muchacha inocente— el resultado en conjunto fue excelente. Secundaron excelentemente a la soprano galesa el brioso «Herodes» de Horst Hiestermann,



«Salomé», uno de los momentos cumbres de la temporada liceística.

siempre un punto demasiado grotesco (revoloteando como una especie de murciélago en sus primeras escenas), pero muy eficaz vocalmente, y la magnífica Martha Szirmay en «Herodias». Encontré personalmente un tanto pálido al «Narraboth» de Volker Horn, que fue, sin embargo, generosamente aplaudido, y correcto al «Jokhanaan» de Peter Wimberger, al que, sin embargo, la crítica en general encontró falta de sonoridad en las escenas en que cantaba desde el pozo, aparentemente porque no cantaba desde el mismo, a pesar de ser perfectamente practicable, sino desde detrás de la escena, con lo que había momentos en que apenas podía oírse su voz.

Grata sorpresa fue la rotundidad, el aplomo, la elegancia y los matices extraordinarios con que Antoni Ros-Marbá hizo sonar a la orquesta en una partitura tan comprometida, variada y trepidante como ésta. Fue éste uno de los aspectos más satisfactorios de las veladas dedicadas a esta ópera, y hará bien el Liceo en asegurarse el concurso más frecuente de este director para las temporadas venideras.

IBERCAMERA

ANY EUROPEU DE LA MÚSICA

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
BARCELONA
Gener - Juny 1985

1985

Por Xosé Aviñoa

El momento musical barcelonés, que tan triste pintábamos en anteriores ediciones de RITMO, muestra de tarde en tarde tenaces signos de no dejarse vencer por la desfavorable coyuntura; así, al, de momento, fenecido ciclo del Patronato Pro Musica que no ha podido ver coronadas sus ilusiones de proseguir su fulgurante carrera tras los veinticinco primeros años de existencia, ha sucedido un nuevo ciclo de Ibercámara que de momento viene a suplir a aquél.

Presentado como engendrado por el Año Europeo de la Música, el ciclo de Ibercámara pretende trascender la ocasionalidad de este año y renovarse cada año; este es a nuestro parecer el señuelo que ha permitido una primera temporada en la que hay excesivo recurso a los valores musicales más conocidos, aunque ello no es motivo, a juzgar por la afluencia de público en los primeros ciclos, para desanimar al ambiente musical barcelonés que cada día da mayores muestras de afición. Para los meses de marzo, abril y mayo se preparan actuaciones de Cho-liang Lin y Susanne Powell, violín y piano respectivamente, con obras de Mozart y Beethoven; la Orquesta de RTV Polaca con Sibelius servido por el violín de Gonçal Comellas y Mahler en su **Quinta Sinfonía**, la Orquesta de Cámara Europea con

obras de Haydn, Bartók y Beethoven, los Solistas Bach de Amsterdam que interpretarán la difícil e interesante composición bachiana **Der Kunst der Fugue**. El mes de abril contará también con conciertos, entre los que cabe destacar la presencia en Barcelona por primera vez de la JONDE a cuyo frente está el catalán Edmon Colomer, que interpretará obras de Vaughan Williams, Beethoven y Dvorak; curiosamente, el importe de dicho concierto irá para la promoción de una actividad deportiva a favor del Año Internacional de Juventud. Destacamos también la presencia de la Orquesta Sinfónica de Saint-Louis, con obras de Bernstein, Mozart y Prokofiev y la Orquesta de la BBC de Londres con obras de Strauss, Gerhard y Brahms. Finalmente, concluirá el ciclo en el mes de mayo con la intervención del violoncelista catalán Lluís Claret, que ofrecerá las **Suites 1, 3 y 6**, de Bach, y la Orquesta Sinfónica de Dallas, que cerrará su actuación con la **Sinfonía «Titán»** de Mahler.

Un concierto singular, el «Gloria», de Vivaldi

El 11 de febrero estaba programada la actuación del equipo Virtuosos de Moscú y la Coral Sant Jordi en un programa que últimamente tiene mucho predicamento; el **Gloria**, de Vivaldi, que debe su resurgimiento no tanto a sus propios valores musicales religiosos cuanto al eco de las composiciones instrumentales de su autor que tanto se han difundido últimamente. Efectivamente el **Gloria** vivaldiano (que debe compartir con otras producciones religiosas similares el mérito de la labor religiosa de su autor) aparece a los oídos contemporáneos como un bello juego instrumental, similar al de tantos y tantos conciertos para violín del «preterosso» en el que el contenido del texto es poco menos que un pretexto más para el discurso. Evidentemente, no podría soportar la más mínima comparación con las abundantes y concienzudas composiciones de Bach si tal fuese posible: el destello de profunda contemplación y pensativa meditación que efluye de obras como la **Misa en Si menor** orienta la religiosidad de su autor, mientras que la trivialidad y ligereza del discurso vivaldiano nos sugiere otro universo referencial.

Así pues, tras dos sesudas intervenciones de los Virtuosos de Moscú, dirigidos subrepticamente por Vladimir Spivakov ofreciendo el **Concierto para tres violines BWV 1064** y el **Concierto para violín y oboe BWV 1060**, destacando sobre todo en este último el oboe, de una delicadeza e intensidad poco frecuentes en nuestros conciertos, se puso a prueba la combinación un tanto forzada entre los rusos y la Coral Sant Jordi, de cuyo mérito y calidad nadie duda. El combinado resultó una confirmación más del protagonismo instrumental en la obra vivaldiana, no sólo acentuada por el hecho de que los encargados de servir el material instrumental eran intérpretes de la categoría de los Virtuosos moscovitas sino también por el escaso acierto de la soprano y la mezzo-soprano que ejercieron de solistas. La Coral Sant Jordi, a

cuyo frente está desde 1947 Oriol Martorell, mostró una vez más su preparación técnica aunque no pudo estar a la altura de sus «partenaires», tanto por la profesionalidad de aquellos como por los caracteres de la partitura que antes hemos mencionado. Todo ello nos conduce a la irredenta cuestión siempre pendiente en una ciudad como Barcelona: ¿para cuándo un Coro profesional en un ciudad que cuenta con la mayor y más sólida tradición coral de España?

Eliahu Inbal y la Filarmónica de Israel

Por Luis Sales

Dentro del ciclo «Any Europeu de la Música», que organiza Ibercámara, tuvo lugar la actuación de la Orquesta Filarmónica de Israel, que, dirigida en esta ocasión por Eliahu Inbal, ofreció dos conciertos de variado y desigual interés. Tanto la Orquesta como el director habían actuado ya otras veces en el Palau de la Música (aunque nunca juntos) y nuestro público tenía un buen recuerdo de ambos. En esta ocasión, sin embargo, ni Inbal ha estado tan convincente como, por ejemplo, el año pasado con la Orquesta de Franckfurt, ni la orquesta israelita se ha mostrado tan fina como en sus anteriores comparecencias con Mehta y Lopez Cobos. Los programas ofrecidos esta vez han estado marcados por un acusado tradicionalismo: **Salmo**, de Ben-Haim, **Concierto para piano y orquesta núm. 2**, de Saint-Saëns y **Quinta Sinfonía** de Tchaikowsky, el primer día; **Obertura Leonora núm. 3**, de Beethoven, **Sinfonía núm. 40**, de Mozart y **Segunda Sinfonía** de Brahms, el segundo. A juicio de este comentarista, el mayor nivel global se obtuvo en la primera de estas jornadas, en la que el OBLIGADO **Salmo** de Ben-Haim fue interpretado con sentida profundidad y el **Concierto** de Saint-Saëns, limpiamente ejecutado por el pianista Yafim Bronfman; en la **Sinfonía** chaikowskiana, dentro de una interpretación de indudable categoría, comenzaron a aparecer determinadas GENIALIDADES que no fueron totalmente de mi agrado: por ejemplo, la manía de destacar exagerada y continuamente el plano de las trompas como elemento de estructura (lo que, sin embargo, no impidió que el famoso solo del «Andante», en el que siempre es deseable el lucimiento del solista, resultará pobre y apagado). Con todo, como digo, la versión fue muy interesante, tuvo momentos de verdadero y legítimo dramatismo, y el detalle de las trompas no molestó tanto como al día siguiente.

Efectivamente, tras una adecuada lectura de la siempre emocionante **Leonora núm. 3** de Beethoven, las dos obras fuertes del concierto se vieron afectadas por el curioso problema señalado: en la **Sinfonía núm. 40** de Mozart, correctamente planteada por lo demás, acabó por hacerse inaguantable el continuo «tu-tu» de las dos trompas, e idéntico desequilibrio tuvimos que padecer en la **Sinfonía** brahmsiana, que resultó,



Eliahu Inbal.

por otra parte, la pieza menos interesante y más irregularmente ejecutada de todas. Excelentes, en cambio, los dos bises, tanto la obertura de **La fuerza del destino** (demasiado sobria, tal vez) como la **Danza Húngara núm. 5**, de Brahms.

Dos soberbios recitales Bach

La English Chamber Orchestra, dirigida en esta ocasión por el eminente profesor británico Philip Ledger, ha dedicado este año su tradicional visita a Barcelona a la conmemoración del tricentenario de J.S. Bach. A lo largo de dos intensos y variados recitales, Ledger y los componentes del famoso conjunto inglés demostraron hasta qué punto la música de Bach, cuando es inteligentemente interpretada, puede hacer vibrar de emoción —cual si de un concierto de jazz se tratara— a un auditorio mayoritariamente joven. Y es que, por estos pagos, pocas veces se tiene ocasión de oír TANTO Bach, tan bien tocado y —lo que me parece más significativo— tan entusiastamente servido. El Bach de Ledger podría definirse como antiacadémico y muy poco germánico; es más bien vital y comunicativo, y resulta evidente que los ingleses disfrutaban tocándolo. Pero además, es un Bach que no se pierde en estériles disquisiciones estilísticas, sino que resplandece a través de un enfoque interpretativo si no ecléctico, sí al menos amplio y desproblematizado, en el que los medios empleados están claramente supeditados al contenido musical y expresivo de cada obra. Así las cosas, Philip Ledger no vacila en pasar del clave al piano, o en variar la composición numérica de los intérpretes orquestales, en función de la partitura que va a ser interpretada y no de un «parti-pris» determinado. Grande fue la sorpresa cuando, tras un **Tercer Concierto de Brandemburgo**, interpretado escuetamente por tres violines, tres violas, tres cellos, contrabajo y clave (tocado maravillosamente por el propio

Ledger), el director inglés nos propuso una versión pianística (y de más nutrida orquesta) para el **Concierto en Re menor BWV 1052**. ¿Gran contraste estilístico? Sólo en apariencia; desde mi punto de vista, se trata, más bien, de la inteligente flexibilidad de un músico, capaz de comprender que la enorme genialidad de Bach tolera mal el estrecho encasillamiento en un estilo interpretativo determinado; dicho en otras palabras, tratándose de Bach, lo importante es la música y no tanto el medio instrumental.

Parecido contraste se dio al día siguiente cuando, tras el **Concierto brandenburgés núm. 6**, tocado al estilo barroco con un reducido conjunto instrumental, Ledger volvió a sustituir el clave por el piano para dar, junto con toda la cuerda de la ECO en pleno, una intensísima interpretación del **Quinteto brandenburgés**. Discutible enfoque, si se quiere, pero nueva constatación de que también en este caso Juan Sebastián Bach escribió una música genial, capaz de ir mucho más allá de lo que los angostos medios instrumentales y expresivos de su época le permitían.

Increíble Ledger en la fascinante cadencia del primer movimiento, de este **Concierto**, que es para mí uno de los pasajes más excitantes de toda la obra del compositor alemán. Excelente actuación también de José Luis García Asensio, tanto en esta obra como en el **Brandenburgés núm. 2** y en el **Concierto para violín en Mi mayor**, que tocó como solista. Asimismo, el prestigioso flautista inglés William Bennett fue destacado intérprete en dichos **Conciertos brandenburgueses** y en la **Suite núm. 2**. Mención especial para el pianista catalán Eduard Giménez Attenelle, solista del **Concierto en Re menor**, quien se adaptó con facilidad al vibrante estilo interpretativo de los británicos. En suma, dos grandes tardes dedicadas a la música de Juan Sebastián Bach.

Ciclo de la integral de la obra para órgano de Bach

La Caixa de Pensions está organizando un ciclo de conciertos con la integral de la obra para órgano de Bach, con motivo del tercer centenario del nacimiento del músico. Este ciclo, que se prolongará hasta el mes de junio, tiene lugar en la Iglesia de Santa María de Jesús de Gracia, de Barcelona. Los organistas Tarsicio Roma y Hubert Meister actuaron en el mismo que se celebra de forma alternativa con las otras manifestaciones organizadas por la Caixa, como son la VIII Semana de Música Religiosa y el Festival de Música Antigua. Tarsicio Roma ofreció preludios y sonatas de Bach y Hubert Meister interpretó la **Misa para órgano** del compositor.

FOTO: AGUSTIN MUÑOZ

LOS CONCIERTOS DE LA AUTONOMA

El Ciclo sobre la Orquesta de Cámara en la Europa de nuestro tiempo, organizado por el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, que dirige el inquieto José Peris, se abrió el 11 de diciembre de 1984 con un concierto de la Orquesta de cámara Eslovaca, fundada hace ya un cuarto de siglo por Bohdan Warchal, director y concertino, asimismo, en el concierto que comentamos.



La Reina Doña Sofía entra en el Teatro Real para asistir a uno de los conciertos organizados por la Universidad Autónoma.

Por Luis Carlos Gago

Una desigual impresión nos han causado los checos en su primera visita madrileña, en la que se han mostrado como una agrupación de segunda fila, carente del estilo y sonido adecuados para interpretar la música del Barroco alemán, eje de todo su programa.

El programa se abrió con tres obras de G.P. Telemann: el **Concierto Polaco en Sol Mayor**, el **Concierto para flauta en igual tonalidad** y el **Concierto para tres violines en Fa Mayor** (de la segunda parte de la *Tafelmusik*). Nos sorprendió en primer lugar la posición de los músicos, que se sitúan en el escenario de pie formando un semicírculo con los cellos y el concertino en el centro, pero de manera que éste da la espalda a los primeros violines y se sitúa únicamente de cara a las violas. A pesar de la composición instrumental (4/4/3/2/1/clave), la orquesta eslovaca exhibe un sonido pequeño, no muy empastado y, como apuntamos, no excesivamente idóneo para esta música: falta «detaché» un mayor y más breve contacto con la cuerda y una vitalidad más acusada, y sobran «ritardandi», «vibrato» y una cierta tendencia a romantizar. Milan Brunner, flauta solista de poco, aunque ruidoso, sonido, y articulación algo confusa, tocó su parte con escasa convicción y demasiada timidez, acortando el sonido en las agilidades y agachándose continuamente, impidiendo así una mayor proyección sonora de su instru-

mento. Bohdan Warchal, Peter Hama y Josef Kopelman, solistas en la tercera de las obras mencionadas más arriba, tocando con corrección —muy especialmente el último de los citados, un excelente violinista— y desigual gusto. Warchal merece, como concertino y director, mención aparte; se trata de un músico temperamental y, viéndole, no parecía en ningún momento que estuviera tocando música barroca: grandes aspavientos, constante movilidad, «vibrato» tchaikovskiano... Es también, eso sí, un músico de fuerte personalidad, que arrastra de algún modo a sus compañeros, demasiado fríos en cualquier caso para exteriorizar musicalmente el tipo de versiones que Warchal parecía pedir con sus gestos.

La segunda parte se abrió con un flojísimo **Concierto para oboe en Si bemol mayor** de Haendel, en el que Josef Hasunovsky se nos mostró como un instrumentista rígido y soso, de sonido plano y poco atractivo, limitándose estrictamente a tocar cada nota a continuación de la anterior. El **Concierto Grosso Op. 6 núm. 8** de Haendel conoció, asimismo, una versión insulsa y aburrida, en la que estuvieron casi ausentes por completo ese peculiar idioma italo-germánico y esa extraordinaria viveza que caracteriza la **Op. 6** del compositor alemán. El **Concierto de Brandeburgo núm. 5**, por último, sirvió para que al fin pudiéramos escuchar con cierta nitidez a Alexander Cattarino, clave, inédito durante el resto del concierto, ya que, a pesar de tocar en todas las obras anteriores y debido a la inadecuada ubicación del instrumento, su labor resultó prácticamente inaudible.

Warchal siguió aquí haciendo de las suyas, Brunner confirmó la mala impresión que nos causara en el Telemann y Cattarino nos pareció un instrumentista corto de recursos: su cadencia fue dicha a trozos, trabajosamente y con un peculiar sentido de la dinámica. Versión, en suma, de muy escaso interés.

Un «Allegro» de una **Sinfonía** de Vivaldi y el «Preludio» de la bellísima **Suite Holberg** de Grieg, piezas ambas rápidas y de lucimiento y, sobre todo la segunda, muy bien interpretadas por el conjunto checo, sirvieron para cerrar el concierto y para despertar al numeroso grupo de personas que había comenzado a ofrecer los primeros síntomas (mirada perdida, cabezadas diversas, bostezos reprimidos) en el «Andante» del **Concierto** bachiano.

El Conjunto Instrumental de Grenoble

También hacía su presentación en Madrid el Ensemble Instrumental de Grenoble, fundado en 1968. Especializados en la música francesa del siglo XVIII, abrieron su programa con **Scylle et Glaucus**, una monótona partitura de Leclair. Dirigida por el muy mediocre Alain Dubois, la orquesta gala exhibió un sonido ligeramente áspero, de poca nitidez en los pasajes rápidos y con escasa presencia sonora de bajos y violas. La afinación es buena, pero el empaste sonoro no acaba de ser perfecto. Es difícil emitir una valoración de su interpretación los **Conciertos para 3 y 4 claves** de Bach, BWV 1064 y 1065

respectivamente, pues en una sala tan poco idónea como el Teatro Real es casi imposible apreciar la inmensa sutileza sonora del clave, mayor aún cuando son 3 ó 4 los instrumentos en liza. Si se pudo apreciar, sin embargo, que los integrantes del Ensemble Kiss —George Kiss, Catherine Holleville, Emmanuel Dupoix y Martial Morand— son unos clavecinistas de pulcra pulsación pero escasamente inaginativos, partiendo siempre las mejores intenciones de la Holleville. Desastrosa aquí la labor de Dubois, limitándose exclusivamente a marcar el compás y culpable en gran medida de los numerosos desajustes entre solistas y orquesta, que alcanzaron su clímax en un gigantesco despiste de primeros y segundos violines en el tercer movimiento del **BWV 1064**.

El **Concierto para violín y clave**, de Haydn, que sustituía a última hora la anunciada obra de Albert Roussel, sirvió para apreciar las excelentes cualidades de la concertino del conjunto, Marie Bereau, una violinista de sonido pequeño, pero de notabilísima musicalidad y buen gusto. Se trata, además, de uno de esos músicos tremendamente espontáneos, con una inmensa capacidad de seducir —con su interpretación y con sus gestos— al auditorio. A Kiss le falta todo aquello que la Bereau exhibió a lo largo del **Concierto**: gracia, estilo y comunicatividad. Dubois, una vez más, anduvo despistado, provocando ciertos desajustes en varias entradas de la orquesta —cuyo sonido perdía calidad en el registro agudo— que se seguía más por los movimientos y las miradas de su magnífica concertino que por las torpes indicaciones de su director, sin duda peor concertador que aquélla.

El conjunto francés nos brindó, por último, la oportunidad de escuchar una obra bellísima e infrecuente: los **Seis Epígrafes Antiguos** de Claude Debussy, también conocida en su versión para piano a cuatro manos. Obra de hermosas sonoridades, con frecuentes intervenciones solistas de los primeros atriles de cada sección de la cuerda, sonó, a pesar de la impersonal dirección de Dubois, admirablemente, gracias fundamentalmente a la fuerte personalidad de la Bereau —perfecta en sus solos—, que logró, junto con sus compañeros, una cuidada versión, de gran interés tímbrico.

Una obertura francesa, magníficamente interpretada, cerró el concierto de una orquesta probablemente de mayor calidad que la demostrada aquí. En cualquier caso, excelente ocasión para compartir con un intérprete —Marie Bereau— el placer de hacer música y para escuchar una obra —los **Epígrafes**— de tan infrecuente como injusta programación.

I Musici

Y, por fin, I Musici. Escribiendo estas líneas, y recordando mentalmente cómo sonaban las orquestas checa y francesa, es cuando valoro, creo que de manera objetiva, lo que fueron los dos conciertos que el conjunto italiano nos ofreció los días 25 y 26 de febrero. Con I Musici pasa exactamente lo mismo que con cualquier otra gran orquesta: su nivel

interpretativo es tan alto y logran ponerte tan pronto en situación, que casi al momento dejas de reparar en aquél, que comienza a aparecérsete como algo natural y, en cierto modo, universal. Pero no. I Musici sonaran incomparablemente mejor que la Orquesta de Cámara Eslovaca o el Ensemble Instrumental de Grenoble, a pesar de que a los pocos minutos dejemos de ser conscientes de ello, salvo que nos impongamos un constante e ilógico recordatorio.

Toda esta confusa parrafada sirve simplemente para decir que una vez más he quedado asombrado ante la soberbia lección interpretativa de los italianos. Y gracias al ensayo al que tuve el privilegio de asistir tras la entrevista a Pina Carmirelli y antes del segundo concierto, comprendo mucho mejor por qué suenan y tocan así. Los ensayos de I Musici —al menos el que yo presencié— son una especie de *«entente cordiale»* en la que todos y cada uno de sus miembros tiene

detrás de una gran orquesta hay siempre muchos años de pacientes y no siempre fáciles ensayos.

Ya he llenado suficientes páginas de esta revista con lo que yo considero las virtudes interpretativas de I Musici —frescura, espontaneidad, comunicatividad, empaste sonoro, color ideal, estilo perfecto, etc.— como para extenderme ahora en el comentario de los dos conciertos que comentamos; es más que posible que los lectores estén cansados de tanta reiteración en mis apreciaciones. De ahí que aquél sea en esta ocasión especialmente breve y conciso.

El primer día se iniciaba el programa con un **Concierto de la Op. 6** de Corelli —el **núm. 2**—, interpretado pulcramente por los italianos que, no obstante, son capaces de construir una versión mejor que la que nos ofrecieron. Excelente fue, en cambio, el **núm. 2** de la **Op. 8** de Torelli, en el que quedó mucho más marcada la alternancia concertino ri-



Los conciertos de I Musici contaron con gran afluencia de público.

potestad y asume la iniciativa para exponer a uno de sus compañeros —o a todos ellos— su peculiar punto de vista sobre un determinado aspecto interpretativo de lo que están tocando. Fue revelador observar cómo el segundo cello recomendaba un determinado golpe de arco a uno de los violines, cómo Strano y Garatti se enzarzaban en una discusión no excesivamente amistosa o cómo Pellegrino pedía atención a sus compañeros en **Las Cuatro Estaciones**, «*porque siempre vamos algo detrás de Pina*». En suma, todos se escuchan, todo es fruto del estudio y el trabajo en común y nada surge por casualidad, como tampoco es casual que la Orquesta Sinfónica de Chicago o la Filarmónica de Viena —por citar dos ejemplos recientes en la mente de los melómanos madrileños— toquen como aquí lo hicieron:

piano, al igual que el **Concierto para clave en Sol Menor**, de Bach (transcripción en La Menor para violín), en el que, sin embargo, su visión tan camerística y poco germana de Bach puede resultar muy discutible. La Garatti —incombustible clavecinista del grupo— ofreció, como siempre, una traducción diáfana, delicada e impecable técnicamente de su parte.

Poco pudimos disfrutar en el **Concierto para cello** de Carlos Felipe Emanuel Bach, a pesar de la muy notable ejecución de Francesco Strano, porque la obra se halla entre lo más flojo y aburrido que hemos escuchado del hijo de Juan Sebastián. En el **Divertimento K. 138** de Mozart se alcanzó, en mi opinión, el nivel interpretativo más elevado de este primer concierto: extraordinarios el continuo diálogo de primeros y segun-

dos violines —que parecían rivalizar en perfección técnica y belleza sonora— y el apoyo rítmico y armónico de violas y bajos, así como la diáfana textura en las secciones contrapuntísticas del tercer movimiento, en el que se evidenció un dominio absoluto de la gradación dinámica y del consiguiente equilibrio sonoro. El primer movimiento de **La Primavera** —tocado en honor de S.M. la Reina—, un **Estudio sobre «pizzicati»** de Frank Martin (en el que tuvo ocasión de exhibirse toda la orquesta —¡qué manera de hacer los «glissandi»!— y de modo especial el excelso contrabajista Lucio Buccarella) y el movimiento final del **Concierto R 127** de Vivaldi, sirvieron, en este orden, como «bises» tras las peticiones de un público justamente entregado.

El segundo concierto, dedicado íntegramente a Vivaldi, se inició con tres **Concerti a quattro** —**R 120, 127 y 151**— en los que I Musici hizo gala nuevamente de un acertadísimo empleo de los contrastes f-p (primer movimiento del **R 120**), una extrema claridad contrapuntística (tercer movimiento), un golpe de arco preciso y de gran nitidez (primer movimiento del **R 127**) y un continuo escucharse unos a otros (tercer movimiento del **R 151**). Strano y Pellegrino fueron los solistas en el **Concierto R 547** para violín y violonchelo. El primero volvió a lucir su sonido pequeño y noble, mientras que Pellegrino demostró una vez más que es uno de los miembros más inquietos de I Musici y uno de los que exterioriza con menos pudor sus enormes ganas de tocar y hacer música.

En la segunda parte, cómo no, **Las Cuatro Estaciones**, ya interpretadas el año pasado y repetidas este año al parecer por EXIGENCIAS POPULARES que no acabo de compartir. Los italianos nos ofrecieron una versión muy similar a la que han grabado recientemente con Pina Carmirelli, esto es, muy distinta de todas las que les habíamos escuchado con anterioridad en la época en que estaban liderados por Ayo o Michelucci. Aquélla, parece que en mejor estado físico que el pasado año, volvió a mostrarse como una intérprete ideal de la partitura por imaginación, sonido, fraseo, técnica y estilo. Un nuevo Vivaldi y el **Minueto** de Boccherini —precedido, claro está, del consiguiente e inevitable murmullo de ignorante aprobación— cerraron el segundo programa.

Unas palabras referentes a la organización de estos conciertos. En primer lugar, las horas a las que están programados. Ya apuntamos que era absolutamente estremecedor observar la cantidad de ojos que se cerraban a mi alrededor en el concierto de la Orquesta de Cámara Eslovaca. Algunos menos en los de I Musici, pero algunos en cualquier caso. Y es que no se pueden programar entre semana unos conciertos a las 10 o a las 10'30, como en el caso de estos últimos, porque ni en Europa tienen nuestros horarios ni es tampoco la hora más idónea para que un público mayoritariamente universitario —o sea, que madruga— asista al Real, y más aún teniendo en cuenta lo esporádico de sus visitas. En segundo lugar, el Teatro Real no es la sala más adecuada para escuchar unas orquestas de estas características porque, sencillamente, es demasia-

do grande. Sé que ambos aspectos están relacionados: los conciertos son por la noche porque por la tarde hay otros y no se dan en otra sala porque simplemente no la hay. O sea, lo de siempre: Madrid sigue creciendo pero no pasa de contar con una única sala de conciertos MULTIIUSO: sinfónico, cámara, «lieder»... conciertos de abono, extraordinarios, benéficos, Ibermúsica... de vergüenza ajena. Por último, un aspecto más fácilmente remediable: muchos aficionados de pro se quedaron sin escuchar a I Musici porque les fue imposible conseguir entradas en las taquillas del Real. Es lógico que estos conciertos se llenen de universitarios, penenes y algún que otro catedrático, pero no estaría de más que se dejara la puerta abierta para que melómanos o estudiantes de música (tan universitarios, si no «ex lege», sí al menos «de facto», como el que más) puedan disfrutar escuchando a estas «Orquestas de cámara de nuestro tiempo».

El Cuarteto de Varsovia

Para finalizar, unas palabras acerca del concierto del Cuarteto de Varsovia en el Salón de Columnas del Palacio Real con su justamente famosa colección de Stradivarius, en la que destaca con luz propia —como pudimos comprobar una vez más el pasado 30 de enero— una viola de sonoridad absolutamente mágica.

El concierto resultó de escaso interés por el nerviosismo que evidenciaron en todo momento los polacos. El **Cuarteto Op. 20 núm. 1** de Haydn conoció una traducción tensa, mortecina y falta de contrastes. El **K. 387** de Mozart resultó correcto, sin genialidades pero con todo en su sitio, excepción hecha de algunas aristas y de un monumental despiste del primer violín en los primeros compases del desarrollo del movimiento final. En el difícilísimo **Op. 59 núm. 3** de Beethoven, en fin, los polacos hicieron más música, a pesar de mostrarse más inseguros en la afinación, ofreciéndonos una versión muy clásica (excelente el Minueto) de una partitura que admite un enfoque de una mayor modernidad.

En suma, una ocasión más para poder disfrutar de una de nuestras más valiosas joyas instrumentales en un marco difícilmente superable, a pesar de reunir unas muy peculiares condiciones acústicas. Únicamente desearíamos que intentara elevarse el nivel medio de los cuartetos que han intervenido en este ciclo, realizado hasta ahora con agrupaciones que no suelen sobrepasar el umbral de la corrección. En cualquier caso, el Departamento de Música de la Universidad Autónoma merece todos nuestros elogios por conseguir sacar más a menudo estos maravillosos instrumentos de sus vitrinas, una práctica que debió realizarse antaño con mayor asiduidad y que es hoy el único medio para recuperar el tiempo perdido.



El Cuarteto de Varsovia.

PRESENTACION EN LA SOCIEDAD DE AUTORES DEL GRUPO «AL TALL»

Por Sabas de Hoces

En la sede madrileña de la Sociedad de Autores se presentó a los medios informativos musicales el grupo valenciano Al Tall, con más de mil actuaciones —no vienen a la fama, sino de la fama— a sus espaldas y un centenar de temas editados, además de un espléndido y reciente Lp doble, que hace el octavo de sus registros.

Este grupo nació hace ya una década, intuyendo por entonces que con la DESAPARICION DEL EXTINTO iba a ser posible una recuperación auténtica de la rica cultura musical del País Valenciano. Sin embargo, aunque se partiera de tal condición, podemos decir con la perspectiva de estos diez años (1975-1985) que Al Tall, no se ha conformado con la simple reproducción de un folklore arqueológico y museístico —lo que hubiera sido un pésimo servicio al folklore— sino que, asumiendo las fuentes de la música popular, han acabado haciendo una propuesta, a mi modesto entender, completamente acertada y de consecuencias revolucionantes, es decir, LA DESFOLKLORIZACION DE LA MUSICA POPULAR, descascarillando lo pétreo, lo muerto, lo arrancado... a que tan dados son, mismamente, tantos entendidos en la tradición, no superando una actitud de contempladores de cementerios, acabando por ser meros plañideros de la necrografía. El grupo Al Tall no tiene nada que ver con esto. Es un gozoso, vivo, correoso quinteto de voces e instrumentistas muy heterogéneos, cuyos iniciadores —Miquel Gil, Vicent Torrent y Manolo Miralles— si bien comenzaron en el movimiento de la «nova canço», han ido reconduciendo su trabajo, hacia una DESREGIONALIZACION de las músicas localistas configuradas en la cultura mediterránea, por la que andan tan inmersos estos componentes fundacionales, así como los dos posteriormente incorporados, Xema Senabre y Vicent Lluís Fontelles, como resultado de algunos cambios sucesivos en el grupo original.

El presentador de la ocasión, Ricard Blasco, director de cine, conocedor experto de la cultura, el teatro y la música del País Valenciano y él mismo valenciano de pro, descubrió a los concurrentes, con la serenidad doliente de los que soportaron en su tiempo, el cerco a los valores culturales más auténticos de la periferia española, descubrió, digo, la mejor y más breve explicación que se podría hacer del grupo valenciano: «Al Tall son la restauración

de una trama y urdimbre que los años adversos estuvieron a punto de quebrar... son la conciencia de un pueblo... el clamor de una denuncia y una esperanza...» Y por si hay alguien que todavía no es consciente de la mala reputación que la historia reciente nos ha dejado sobre el concepto del folklore y que lamentablemente aún se empeñan en prolongarnos algunos, he aquí estas rotundas afirmaciones del propio Ricard Blasco: «*Quien deduzca que Al Tall es un grupo folklórico, es que no entiende ni un pelo de esto... Nada hay que nos repugne tanto a los valencianos preocupados por la suerte de nuestro pueblo desventurado, como que se nos tenga por entusiastas del folklore. Eso es una insidia, una malignidad con que se encubre la voluntad de recluir en un "ghetto", nuestra rica capacidad cultural.* Debe estar claro que las importantes y oportunas palabras de Blasco, lo que plantean es la existencia equívoca de dos conceptos del folklore: la de los ANESTESISTAS o entomólogos-folkloristas que neutralizan sus hallazgos en un frasquito, le ponen una etiqueta y lo colocan con aire de suficiencia en una estantería aséptica para inofensiva satisfacción de pacatos... y la de los REANIMADORES o cardiólogos-folkloristas que vivifican sus hallazgos, ponen a punto sus músculos, formas y contenidos, rehabilitando la función de sus significados en el ámbito y el momento en que vivimos y no para alucinarnos con el abracadabra de una vuelta, como propuesta, a los maravillosos tiempos de «aquella vieja conseja del crimen del

retrete o al meada fatal, con cuyos detalles nos asombran, nos sobrecogen y nos divierten (sólo algunas veces) los recopiladores folkloristas, grandes sabios y seguidores del pasado, pero ¡Ay! documentados y huidos para con las necesidades del presente. Mala transacción es esta para entender la verdadera función de la cultura popular. No la que se invente nadie ahora, sino la que tuvo siempre y que no es otra que MANIFESTAR LOS MAS VIVOS ANHELOS ESPIRITUALES Y SOCIALES DEL SER HUMANO. Los vivos, no los muertos. El futuro del folklore, no va a depender de los folkloristas, al menos de los folkloristas al uso, sino de la manera que REALMENTE y CENTRE, antes que limitar y distraer, las aspiraciones e ideales de los pueblos, de la realidad social. Si el folklore no es capaz de rehabilitarse en esta intención, adiós al folklore. Lo acabaran de matar los ESTOMOLOGOS-FOLKLORISTAS, a los que para tal circunstancia, ya preveo consolarse con una última, desesperada y monstruosa exclamación, que podría llevar ritmo de tango: «¡Lo matamos porque era nuestro!». Y señores, esta es la situación, que yo aprovecho en esta crónica para denunciarlo, a mi costa, pues me enfrenta de plano con los que cultivan el folklore, como coartada para la anestesia previa a la taxidermia.

Ni que decir tiene que la breve muestra interpretativa de Al Tall que siguió a su documentada e interesante presentación, fue fervorosamente aplaudida por la concurrencia, como anticipo al recital para el público días después, en el Teatro Alcala Palace, de Madrid.

TEMPORADA DE INVIERNO DE LA BANDA SINFONICA MUNICIPAL DE MADRID

Las temporadas que viene realizando la Banda Sinfónica Municipal de Madrid en el Centro Cultural de la Villa, tienen dos etapas claramente diferenciadas: la de otoño y la de invierno. Empieza la primera en el mes de noviembre y llega hasta Navidad y la segunda a últimos de enero o primeros de febrero y llega hasta Semana Santa. Después vienen los conciertos de primavera y verano en el Parque del Retiro.

La de este año empezó el domingo 13 de enero y ha finalizado el domingo 24 de febrero, con un total de siete conciertos. En ellos se estrenó el Premio Villa 1984, que este año recayó en Bernardo Adam Ferrero y en su obra **Música para Banda**, que fue estrenada con gran éxito el domingo 17 de febrero. Se trata de una obra en cuatro tiempos con técnica avanzada y bien tratada, por lo que su audición es agradecida y siempre musical. La instrumentación es prolija y obtiene de los instrumentos bellos efectos sonoros sin necesidad de extremar sus posibilida-

des, que son muchas, logrando con los medios armónicos, contrapuntísticos, tonales y tímbricos de la paleta bandística, una obra plena de amabilidad y acierto. Fue largamente aplaudida y le auguramos un gran éxito en el conjunto de músicas especialmente escritas para banda sinfónica.

También tuvieron lugar los conciertos de los dos profesores que aspiraban a la plaza de Subdirector de la Banda, José Domínguez y Juan Foriscot que, cara al público, y después de montar dos conciertos de dificultades reconocidas, demostraron sus cualidades como concertadores y conductores antes de que, en reñidas elecciones, quedara Juan Foriscot como Subdirector para lo sucesivo, aunque por pequeño margen de votos.

En el último concierto se despidió de sus compañeros Luis Cuaque Manzanares, que durante casi cuarenta años ha sido tuba de la Banda y archivero de la misma. Se despidió dirigiendo **La Revoltosa**, en un gesto de amistad y compañerismo del director, Moisés Davia, que le entregó la batuta y le estrechó en sus brazos al terminar la interpretación, ya que el profesor Cuaque manifestó sus deseos de despedirse de sus compañeros dirigiendo esta obra que, por madrileña y española, había interpretado cientos de veces desde su atril de tuba.—R.

NUEVOS
DISCOS

Leonora Milà



Importados de la RFA, se han puesto a la venta los primeros discos de Leonora Milà, la pianista catalana presente* en los auditorios de Europa, Asia y Norte America.

Ref. CRD 001
Milà
M.^a dels Angels
Sarroca, soprano
L. Milà, piano

Ref. A7-AU170
Schumann
Mendelssohn

Ref. 77 AU8
Bach

Ref. 77 AU15
Schumann

z L.Milà FMende
a JS.Bach E.Granad
l.Granados Leonora JTurina F
Mendelssohn Milà M.Ravel FM
ch M.de Falla Piano R.Schumann
ussy JTurina M.de Falla JT
Milà I.Albéniz L.Milà E.Grana
a FMendelssohn C.Debussy E.Gra
Milà M.Ravel M.de Falla R.Schuman
na I.Albéniz JS.Bach C.Debussy E.C
JTurina C.Debussy L.Milà M.de Fal
h I.Albéniz E.Granados JTurina C
nn R.Schumann FMendelssohn L.M
n E.Granados L.Milà M.Ravel R.Sch
Milà JTurina M.Ravel R.Schumann
n JS.Bach R.Schumann JTurina
de Falla L.Milà **STEREO** I.Albéniz JS.B

Ref. L7 AU287
Debussy. Milà

Ref. AZ 70/10
Ravel
Orchestre National
de l'Opera
de Monte Carlo
Dir. Pierre Colombo
L. Milà, piano

Ref. 772067
Albéniz
Granados
Turina

Distribuidos en el Estado Español por:

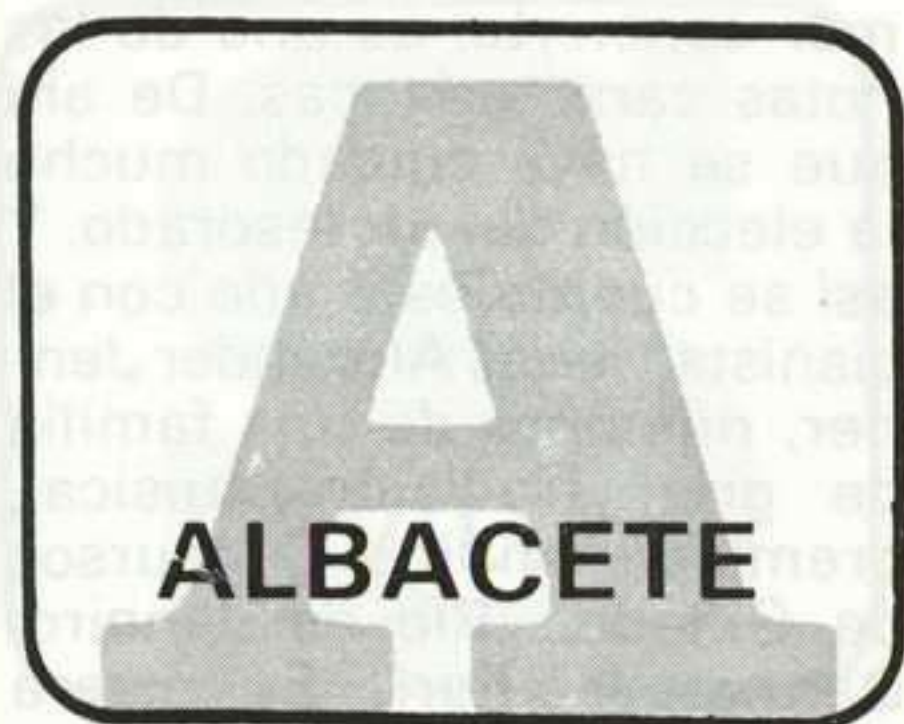
DISTRIBUCIONES
DISCLUB, S.A.

Balmes. 58 08007 Barcelona
Tels. 317 65 78 - 317 14 00 - 302 39 08
Télex 97707 DISD E

ferysa

Ordóñez, 1 28029 Madrid
Tels. 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49
Télex 45490 FERI E

* Y con contratos hasta octubre de 1986



EL CONCIERTO DE I MUSICI

No es normal que asistan mil personas a un concierto de cámara, por atrayente que sea. En Albacete, desde luego, es la primera vez que ocurre. Y, por tanto, la Caja Provincial de Ahorros puede felicitar en su cumpleaños homologando el histórico «record» y sumándolo al indudable acierto anterior que supone conseguir la presencia de algo tan especial como I Musici.

Evidentemente, después del acontecimiento, los programadores de conciertos habrán de seleccionar con mucho tino futuras contrataciones si quieren ofrecer adecuada respuesta a la enorme demanda de cultura musical que, por todos los cauces conocidos, se ha planteado aquí.

I Musici es —parece que todos lo saben— uno de los tres o cuatro grupos de cámara más acreditados del mundo. Otros de parecida calidad han desfilado ya por aquí y las comparaciones están claras, aunque nunca hubo tantos testigos como en esta ocasión. Cohesión absoluta y personalidad muy perfilada son los factores primordiales del conjunto. Y también otro, que es secreto a voces en el ambiente camerístico: la DEDICACION EXCLUSIVA, que pocas veces se consigue y que ya deseáramos para grupos españoles. Partiendo de ahí no puede sorprender a nadie la perfección de matices y el nivel estilístico que son claves fundamentales de sus interpretaciones.

En cuanto al programa, digamos que la primera parte fue de CALENTAMIENTO, anunciándonos lo que vendría después en momentos como los del virtuosístico tercer movimiento del cuádruple concierto violines-cellos vivaldiano y, sobre todo, en el maravilloso recitativo central de la obra de Bonporti, que muy bien podrían imprimir como tarjeta de visita la admirable Carmirelli y su lujosa corte de armonistas. Y quiero resaltar, a propósito de la grata presencia de Bonporti en este concierto, las sorpresas que suelen dar los

barrocos italianos considerados de segunda fila (véase el precedente Albinoni) cuando muy de tarde en tarde son incluidas en los programas obras tan inspiradas y equilibradas como este concierto.

En el **Concierto de violoncello** de Bocherini, que debería programarse más veces, todo va en función del solista y hay que apresurarse a decir que Vito Paternoster, el más joven de I Musici, tiene por delante un panorama bastante claro, pues hasta esos pequeños fallos de afinación y sonoridad evidentemente apreciados (solo en la región aguda) quedan plenamente justificados por la gran dificultad de ciertos pasajes y por la admirable formación técnica que posee.

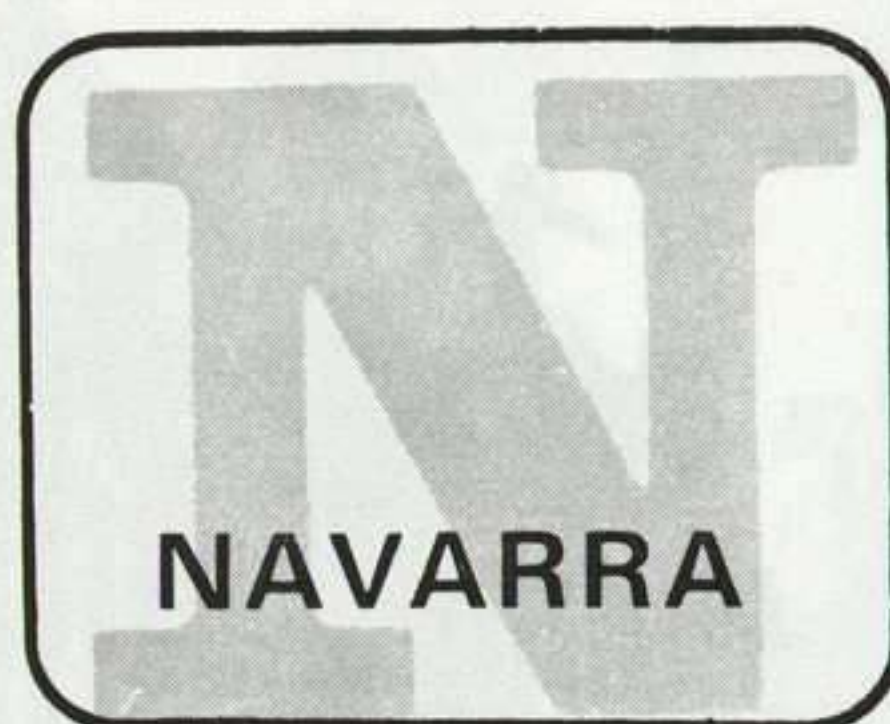
Y en la segunda parte vino la exhibición. El **Concierto en Sol menor** para clave y cuerdas apareció envuelto desde el primer compás en un clima bachiano excepcional. Se podría hablar de perfección absoluta. De desbordamiento, si cupiera este término en la música del genio de Eisenach. María Teresa Garatti, clavecinista de una enorme pureza, ofreció una auténtica clase magistral de interpreta-



María Teresa Garatti.

ción barroca mientras el conjunto rozó en esta ocasión los límites de lo científico. No cabe decir más, sino reflejar la frase espontánea de un vecino de localidad: «*Si Bach lo escuchara, le gustaría que fuera así*». Verdaderamente fue un espléndido regalo de tricentenario.

Después de esto, cuando ya no cabía pedir más, el **Divertimento** de Mozart encontró a los italianos dispuestos a todo. Lo primero fue cuidarse de evitar la intrascendencia con que bastantes intérpretes afrontan este tipo de formas menores. Y así vino una versión exacta de concepto, de visión analítica, de detalle y de matiz que corroboró el acierto definitivo de todas las voluntades y mecanismos que se han puesto en marcha para hacer posible esta gran fiesta musical. — **JOSE M. PARRA CUENCA**



LISTA DE ESPERA PARA NUEVOS SOCIOS DE LA FILARMONICA

Este año cumplirá el veinticinco aniversario la Sociedad Filarmónica de Pamplona. La línea de contratación de conciertos, la oportunidad de sus intérpretes, la categoría de sus conciertos hace de esta sociedad una de las más prestigiosas, hasta el punto que la espera de personas para hacerse socios se remonta a varios años, y la lista es numerosísima; desgraciadamente, la corta capacidad de nuestro Teatro Gayarre estruja la proyección y futuro de la sociedad, que, junto a otros grupos de la ciudad, pide a gritos un auditorio capaz de satisfacer la gran demanda de aficionados. Si la Filarmónica trae a nuestra ciudad conciertos de la categoría de un Ivo Pogorelich, o la Filarmónica de Varsovia, con el presupuesto que tiene; ¿qué sería capaz de organizar si a ella pudieran acceder todos los de la lista de espera y sus cuotas económicas?

El sonido de la porcelana

José Luis Ochoa de Olza es el director titular del aula de música de la Universidad de Navarra; los conciertos que monta constituyen un acontecimiento de originalidad, estudio profundo de las diversas músicas, y buen gusto. Su espectáculo es delicado como la porcelana, pequeño en cuanto al volumen, pero cargado de detalles y con un transfondo de sabiduría musical inagotable. El último montado, que dirige, interpreta y explica en su círculo universitario, se centra en dos épocas: Edad Media y Renacimiento. La primera parte transcurre desde el canto gregoriano (siglo XII) hasta la música de los códices y el canon (siglos XIII a XIV) y para ello al lado del recogido órgano de tubos portátil distribuye al coro (4-5-4-5) en dos coros para el gregoriano,

voces blancas, solistas, u hombres solos, según las características de la obra, en una visualización acústica deliciosa. En el Renacimiento, John Dowland, Juan Vasquez, Thinot Arbeau, Pierre Certon, suenan frescos, pujantes, de colorido riquísimo, alrededor de la espineta tocada hasta la delicadeza extrema por Rosalina Caballín. Una verdadera lección magistral de historia de la música.

Festival de orquestas

Han coincidido en el mes de febrero tres grandes orquestas en nuestra ciudad; la de Euskadi, asidua ya en el teatro municipal, la de Burdeos-Aquitania, ambas traídas por el Ayuntamiento de Pamplona, y la de Burdeos, gracias a las estrechas relaciones que mantiene con el Orfeón Pamplonés. Y por otra parte la de Varsovia, programada por la Sociedad Filarmónica. Las tres, en sus posibilidades y planteamientos, espléndidas. La de Euskadi se afianza y gana al contar con buenos directores. La de Burdeos-Aquitania, dirigida por Roberto Benzi, fue un verdadero triunfo, a la vez que un recital de cada uno de sus miembros al ser puesto en el atril el **Bolero** de Ravel; el director, eficazísimo y claro, sacó a la orquesta todo su brillo, que acompañó de maravilla al violista solista del concierto de Chaikovski, Olivier Charlier, virtuoso que arrancó la mayor ovación del público. A la Orquesta de Varsovia, la han podido seguir los aficionados a través de su gira por España, e incluso a través de Radio 2, la fuerza y empaste de su cuerda y pulcritud al interpretar la **Consagración de la Primavera** de Stravinsky, produjeron uno de los mayores éxitos orquestales en nuestra ciudad.

La mayoría de edad de la Orquesta Santa Cecilia

Y no me refiero con este título a la edad cronológica, pues la orquesta es ya centenaria, sino a la edad musical. La orquesta va ganando día a día en muchos conceptos, la calidad musical mejora, siempre de acuerdo con los presupuestos, que aun son cortos; gana en público y apoyo; se enriquece con el paso de otros directores y sobre todo comienza a actuar con solistas de la propia orquesta, o ligados a ella. En efecto, jovencísimos intérpretes co-



Orquesta Sinfónica Santa Cecilia de Pamplona

Director: *Patricio Pizarro*

Solistas: *Belén Sáenz* (violin)

Abel Lumbreras (violin)

Día 28 de Febrero - 8 tarde

Teatro GAYARRE



El órgano de la Iglesia de San Cipriano, en Isaba, que aparece en el calendario editado por la Caja de Ahorros de Navarra.

mo Alicia Suescun, que interpretó el **Concierto para flauta** de Stamitz o como Belén Sáenz y Abel Lumbreras (el concertino), que dieron el **Doble concierto** de Bach; están alcanzando con el trabajo continuado un nivel cada vez mayor para la Orquesta y sus conciertos.

Asociación Navarra de Amigos del Órgano

Un grupo de organistas navarros agrupados en torno al maestro Taberna, de reconocido prestigio, a I.M. Zabaleta, especialista en órgano barroco, y al «Kapellmeister» de la catedral de Pamplona, Aurelio Sagaseta, han fundado la A.N.A.O. (Asociación Navarra de Amigos del Órgano) para la difusión de la música del instrumento rey. Era necesaria esta Asociación porque el Gobierno de Navarra lleva unos años empeñado en restaurar los espléndidos y abandonados órganos que se distribuyen a lo largo de la geografía navarra. Esta Asociación viene a impulsar tan necesaria tarea y a hacerla provechosa, pues un órgano mejor está restaurado que abandonado, pero además, como debe de verse un órgano es interpretando la ingente cantidad de música para él escrita. Desde aquí nos unimos y deseamos a la nueva Asociación una larga y fructífera vida y pedimos para ella toda clase de apoyo, como el que ha recibido en su comienzo por la Caja de Ahorros de Navarra al editar un bellissimo calendario con las fachadas de los principales órganos de Navarra, haciendo coincidir el tema con el Año Europeo de la música.—F.J. MONREAL ARIZMENDI



III CURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA DE LA U.I.M.P.

Adelantaba en el número 551 de RITMO el anuncio del Tercer Curso de Interpretación Pianística de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» que, en colaboración con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», se celebrará del 2 al 13 del próximo mes de septiembre. Ahora se acaba de publicar el folleto-convocatoria de este evento, ya consolidado en nuestro verano musical.

Señala su director, Federico Sopena, en la presentación los puntos de interés, su intencionalidad. Alude al hecho positivo de que ya se haya colocado la primera piedra del Auditorium de Madrid —aquí todavía la estamos esperando—, significativa como futura infraestructura musical. Pero hay otra infraes-

tructura no menos importante, cual es la que se refiere a la enseñanza musical. La falta de una escuela superior que pueda contar y contratar a las grandes figuras de la interpretación exige buscar soluciones de tránsito como son los cursos de técnica. Por otra parte, cuando el estudiante termina en el conservatorio quiere conectar con los grandes profesores, vivir profundamente el ambiente de las ciudades esencialmente musicales.

El diálogo música-universidad, la comunidad diaria entre los estudiantes aventajados que ambicionan su pri-

mer concierto, es una de las notas características. De ahí que se haya cuidado mucho la elección del profesorado. Y así se cuenta este año con el pianista vienés Alexander Jenner, miembro de una familia de gran tradición musical, premiado en los Concursos de Ginebra, Río de Janeiro, Darmstadt o París. Su carrera concertística es brillante en Europa y en América, y su discografía tiene como base a Ravel, Chopin y Liszt. Hay un dato que señala Sopena. Una espontánea encuesta realizada por él dió su nombre.

Se cuenta, asimismo, con Manuel Carra, sobre él no es necesario insistir quién es. Como novedad, la presencia de Pedro Espinosa, con quien la música contemporánea tiene en este curso especial presencia. Impartirá unas clases en torno a la grafía en la creación sonora de nuestra época. He aquí un aspecto indicativo de un curso que no discurre por caminos rutinarios, sino que atiende necesidades actuales.

El curso está abierto a pianistas de cualquier nacionalidad, cuyas edades no sobrepasen los treinta y dos años. El plazo de inscripción concluye el próximo 15 de junio. El programa obligado consta de una sonata clásica, otra romántica y una libre a escoger entre las de la **Suite Iberia**, de Albéniz, incluyendo «Navarra»; una de las partes de **Goyescas**, de Enrique Granados, o alguna pieza de la obra pianística de Falla. Además, los participantes podrán elegir o presentar alguna obra de su repertorio, incluyendo conciertos para piano y orquesta. Se hará una prueba de selección, quedando los admitidos como participantes directos, y los demás como indirectos.

Cambio de Consejero de Cultura

Por razones que no me parece debo de enjuiciar, se produjo el cese del hasta el mes de febrero Consejero de Cultura del Gobierno regional de Cantabria, Mariano Mañero. Le sucede Alberto Rodríguez. Al primero, la gratitud por las atenciones recibidas cuando la corresponsalía cántabra de RITMO ha solicitado información; al segundo, el deseo de una feliz gestión, particularmente en lo que a la Música se refiere. Las prioritarias necesidades: el Teatro del Festival, la solución del Conservatorio, deben continuar el camino emprendido.—**RICARDO HONTAÑÓN**



Alexander Jenner.



JORNADAS DE NUEVA MUSICA

Se han celebrado en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Sevilla unas Jornadas de Nueva Música que han contado con la participación del Aula de Percusión del Conservatorio de Sevilla, cuya docencia está en las expertas manos de Pedro Vicedo; un concierto de Gabriel Brncic; una conferencia sobre «Nuevas técnicas instrumentales», dictada por Jesús Villa Rojo, a la que siguió un concierto del Grupo LIM. El pianista Carles Santos y Paco Aguilera cubrieron otra sesión de estas jornadas, cerrando el ciclo otro programa doble con Javier Maderuelo y la Orquesta de las Nubes. Paralelamente se ha celebrado un Seminario de Composición Electroacústica, impartido por Gabriel Brncic. Es realmente importante que se preste atención a estas músicas que necesitan de todo el apoyo para que puedan abrirse camino las nuevas tendencias y las nuevas estéticas. Nuestra felicitación a los organizadores, el Area de Cultura del Ayuntamiento... pero con un reparo; las entradas eran relativamente caras para un evento que se sabía de antemano totalmente minoritaria y que pudo ser la causa de la escasa (en algunos casos no pasó de dos docenas de espectadores) afluencia de público. De todas

maneras, nuestro aplauso a los organizadores a los que animamos a repetir la experiencia.

Juventudes Musicales ha ofrecido cuatro conciertos, dos de ellos de piano, el primero por Luis Angel Sarobe y el segundo a cargo del irlandés Hugh Tinney, ganador el pasado año del prestigioso concurso «Paloma O'Shea», y que convenció al auditorio alcanzando un señalado éxito. El clavecinista Christian Baudé mostró su buen quehacer con un programa muy hermoso, a base de Bach, Haendel y Scarlatti, y el dúo de violín y piano Zenaty-Kolar, que por una avería eléctrica en el Auditorio del edificio Falla del Conservatorio, hubieron de ofrecer su recital en el pequeño auditorio del edificio Turina, que realmente y por diversas causas no es el lugar idóneo para estas manifestaciones.

El Conservatorio por su parte ha organizado dos conciertos, el primero de ellos a cargo del violoncellista norteamericano Luis Leguía, que ofreció dos **Suites** de Bach y la **Sonata para violoncello sólo, Op. 8**, de Kodály, de la que hizo una interpretación realmente antológica. Estupendo el recital pianístico de Liliane Questel, a la que hay que agradecer la inclusión en el programa de «El barrio de la Viña», extraída de la **Suite Andalucía** de Manuel Font de Anta, uno de los compositores sevillanos que están aún por descubrir.

Dos directores invitados

La Orquesta Bética Filarmónica ha ofrecido dos conciertos en los que no le ha acompañado la suerte a la hora de escoger director invitado. En el primero de ellos el catalán Albert Argudo estuvo



Luis Angel Sarobe.



Hugh Tinney.

a escasísima altura, sobre todo en el **Concierto de violín** de A. Khachaturian, convirtiendo la hermosa partitura en un galimatías casi ininteligible en el que para que no faltara de nada hubo incluso entradas falsas. El solista José Marín Alpiste, creemos que hizo bastante con AGUANTAR EL TIPO; nos gustaría volver a ver por aquí a este violinista de nuevo, a ver si así conseguimos escucharlo.

En el segundo concierto de la Orquesta Bética subió al podium el director polaco Janusz Ambros. La ausencia total de la musicalidad se dió cita bajo la batuta del algo más que maduro director, en esta velada que no pudo salvar el buen quehacer pianístico de Julián López Jimeno. En resumen, dos conciertos para olvidar lo más rápidamente posible y una moraleja: nuestra orquesta merece una mayor atención por parte del encargado de contratar a los directores invitados. Está demostrado y la prueba está reciente que con un buen director, la orquesta rinde.

En la Iglesia del Divino Salvador, ha tenido lugar el estreno en España de la

Missa Hispánica de Michael Haydn, para dos coros, orquesta y cuarteto solista. La Asociación Coral de Sevilla, la Coral de Juventudes Musicales de Granada y el Orfeón Universitario de Málaga, se hermanaron para llevar a cabo esta hermosa aventura, junto a la orquesta Musiziergemeinschaft del Mozarteum de Salzburgo y los solistas Paloma Pérez Iñigo, María Aragón, Manuel Cid y Julio Catania, todos bajo la dirección de Juan Rodríguez Romero. Se trata de una bella partitura en la que los coros tiene un papel preponderante. Muchísimo público asistió complacido a este acontecimiento.

Por último, dejar constancia de que han comenzado en nuestra ciudad, bajo el patrocinio del Ayuntamiento, Diputación, Junta de Andalucía y Banco de Bilbao, el IV Ciclo de conciertos escolares, que organiza América Martínez, catedrática de Guitarra del Conservatorio e incansable impulsora de estos ciclos, de los que serán beneficiarios miles de niños en sus propios colegios durante tres meses.—**JOSE MANUEL DELGADO**



La Asociación Coral de Sevilla, una de las agrupaciones que estrenaron la «Misa Hispánica», de Michael Haydn.

VI CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION DE MUSICA IBERICA ANTIGUA PARA ORGANO a cargo de Josep M. Mas Bonet, Profesor Superior de órgano y Director del Curso - 15 - 26 de julio de 1985

Las sesiones de trabajo de este curso tendrán lugar en los órganos barrocos de Torredembarra y Montblanc (Prov. de Tarragona). Este año se dará una preferencia al estudio de la obra de Francisco Correa de Arauxo. El curso se terminará con un recital en cada órgano, a cargo de los participantes. Se preve una visita al órgano hispano-francés de Castelló d'Empúries (Gerona).

Secretaría (Información, programa e inscripción):

M. Mas

Apartado de correos 531

REUS/Tarragona - Telf. (977) 30 57 65

Patrocina: La Obra Musical de l'Orgue barroc de Torredembarra
Colaboran: Departamento de Cultura de la Generalitat - Diputación Provincial de Tarragona - Ayuntamiento de Torredembarra y Montblanc.



CURSO DE INTERPRETACION DE MUSICA IBERICA ANTIGUA EN TORREDEMBARRA Y MONTBLANC

En 1980, fue creado el Curso Internacional de Interpretación de música ibérica del Renacimiento y del Barroco en Torredembarra por el organista Josep M. Mas Bonet (concertista y profesor de órgano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona) sin otra ayuda que la colaboración económica de la Obra Cultural del Organo Barroco y del Ayuntamiento de dicha población. En este curso de verano, han asistido ya organistas venidos de la Península Ibérica, Francia, Alemania, Austria, Suiza, Estados Unidos y América Latina. Dado este éxito, se consiguió la colaboración económica del Servicio de Música del Departamento de Cultura de la Generalitat y de la Diputación Provincial de Tarragona. Desde hace un año, el curso que constaba inicialmente de una semana en Torredembarra se extendió a cinco días en Montblanc (Tarragona) en donde fue muy bien acogido por el Ayuntamiento de dicha villa y el Plebano de la Iglesia de Sta. María.

El estudio realizado durante el curso se basa en los manuscritos e impresos de la época y en la interpretación, en órganos históricos para los que esta música fue pensada. Ya sabemos que son sólo vestigios lo que nos queda de la afinación o temperamento de estos antiguos instrumentos, indicios que nos pueden ayudar mucho para dilucidar ciertas incertidumbres, como la aplicación de los accidentales sobreentendidos y otros problemas relacionados con la modalidad y la tonalidad. Más exactas y completas son, por el contrario, las noticias sobre la composición de aquellos órganos, incluso los que los avatares de la historia les privó de



Josep Maria Mas Bonet.



El órgano de Torredembarra.

todos sus tubos, salvo el secreto, como es el caso del de Torredembarra. Así, la escasez e imprecisión de las fuentes que tratan del uso de los registros, es compensada por la presencia viviente de órganos bien restaurados como el de Montblanc o fielmente reconstruidos como el de Torredembarra.

Gracias a ellos podemos deducir cómo registraban nuestros antecesores organistas, ya que el utilizar las posibilidades de cada órgano, dictados por el buen gusto, debió ser su criterio definitivo.

Una mitad del curso se realiza en el órgano de Torredembarra, (construido por los hermanos Guilla de Trep, en 1705 y reconstruido fielmente por Gerhard Grenzing de 1975 a 1979). La otra mitad tiene lugar en el órgano de Montblanc, acaso el mejor conservado de Cataluña, y típico representante de la organería catalana barroca. (Cadireta de organero anónimo, 1607. Reconstrucción de Josep Boscá, 1703. Organo mayor de Josep Boscá y Antón Bosca, 1750. Restauración general de Georges Lhote y Gabriel Blancafort, 1977).

Cada año se da énfasis a unos autores determinados, sin olvidar todo el repertorio antiguo ibérico. Este año, el protagonista será Francisco Correa de Arauxo. En ambos órganos tiene lugar un concierto de clausura a cargo del profesor y de los participantes.

Además, se dedica un día para visitar otro órgano de la región. Por ejemplo, el año pasado se visitaron los órganos de Torroja del Priorato (Tarragona), un instrumento de características hispanofrancesas construido por J.P. Cavallé, de finales del s. XVIII

y el del Vendrell, de Ludwig Scherrer, 1776, restaurado por G. Blancafort. Este año, se preve visitar el órgano monumental de Castelló d'Empúries (Gerona) iniciado probablemente por J.P. Cavallé a principios del s. XIX y terminado por Gayetano Vilardebó en 1854. Es de concepción barroca y reúne características hispanofrancesas que le constituyen un ejemplar único en la península ibérica. Ha sido reconstruido por Gerhard Grenzing de 1976 a 1981.

En 1983, tuvo lugar durante el curso, un encuentro entre musicólogos y organistas. Entre aquellos, cabe notar la presencia del Prof. Dr. M.S. Kastner y de Mn. J.M. Llorens.

Se debe mencionar que este curso veraniego va desarrollándose cada año en un ambiente sumamente agradable y con resultados fructíferos como lo demuestra la repetida participación de muchos cursillistas.—M. MAS.



LOS TRICENTENARIOS DE BACH Y HAENDEL EN LA O.M.V.

Hay que agradecer a la Orquesta Municipal y a su director titular, Manuel Galduf, el considerable esfuerzo que han desplegado, en este segundo trimestre, para servir a la afición valenciana unos contenidos musicales de muy alto nivel. Por ello y con independencia de los resultados —que se analizan a continuación—, es de justicia resaltar cómo el repertorio preparado por la O.M.V. se aparta, al fin, de aquellos senderos trillados y de aquellos programas heterogéneos para concretarse en sesiones redondas, homogéneas, sin concesión al efectismo fácil y barato.

El programa de los días 10 y 12 de enero, de carácter monográfico, reunía los conciertos bachianos **BWV 1041** y **1042**, el doble para dos vio-



George Frideric Haendel (1686-1759).

violín, fue, en términos generales, correcta; en los movimientos lentos, se pudo apreciar su buen legato, afinación y delicadeza en los ataques en pianissimo. Por contra, hubo asperezas y alguna imprecisión en los tiempos rápidos, si bien cabe pensar que la necesidad de acomodar el discurso del solista a las peculiaridades métricas y de articulación de la orquesta puede haber contribuido a crear una cierta tensión, tanto a nivel de tener que forzar el sonido como de **ARRASTRAR** al conjunto. En el **Concierto en Re menor** y de modo muy particular en su tercer movimiento, se observó —al menos, en el concierto del día 12— una alarmante dificultad para ajustar los dos solistas —Ayo y el concertino de la O.M.V., Salvador Porter— con el soporte orquestal. El resultado acusó desafinaciones, imprecisiones rítmicas y una confusión de planos sonoros que deslució bastante la prestación instrumental. Como bis, la orquesta y los dos violinistas repitieron este movimiento del **BWV. 1043**.

Con un prurito de encomiable dignidad profesional, todos se esforzaron por mejorar la actuación anterior y en buena medida, lo consiguieron.

La propuesta interpretativa de Galduf buscaba huir de la visión romántica con la que aquí se suele ejecutar la música barroca. De ahí la reducción del contingente de cuerda, quizá todavía numeroso para estas obras. Lástima que el sonido del clave quedara tan apagado frente al de la orquesta, ya que esto produjo la sensación de que a este Bach le faltaba pedestal. Tampoco el simple abandono de la manera romántica de acentuar conlleva siempre resultados articulatorios congruentes. Estas obras —pensadas desde el violín italiano y con ciertos esquemas rítmicos de la suite de danzas francesa— requieren esa difícil síntesis: vitalidad vivaldiana, profundidad bachiana, esplendor francés. Si los dos primeros factores fueron, en parte, dignamente servidos por Félix Ayo, hay que lamentar el escaso juego rítmico de los movimientos finales —por

ejemplo, el del **BWV 1041**, una Giga en 9/8— y en esto coincido con algún comentario que se ha escrito acerca de la inexplicable rigidez métrica impuesta a estas obras. Imagino que no todo lo que hay en la mente de un director es realizable, en términos de una orquesta concreta. Máxime, si ésta no es especialista en un determinado autor. Y esto lo digo con el pleno convencimiento de que Manuel Galduf ha hecho trabajar a nuestros músicos a fondo. Sin duda, el nivel de empaste de la cuerda habría sido mucho menor, en otros tiempos.

Para el tricentenario haendeliano, la obra escogida por Galduf, y la O.M.V. fue el **Judas Maccabeus** El Orfeón Navarro Reverter, preparado por Jesús Ribera Faig, aportó sus más de setenta voces que, sumadas con las de los Pequeños Cantores, tuvieron una actuación meritoria, en vista de las dificultades de la partitura y del carácter amateur de los cantores. No hay que pedir demasiadas sutilezas expresivas, por tanto a

lines en Re menor y la versión para violín y oboe del **Concierto en Do menor, BWV. 1060**. En ésta última obra, el oboe solista de la O.M.V., Miguel Morellá, aportó una colaboración eficaz y muy ajustada con el violín de Félix Ayo, alcanzando en el «Adagio» central momentos deliciosos, por sonido y expresividad. La actuación de Ayo, en los dos conciertos para



IMPORTACION

EMI-ODEON, S. A. PRESENTA 64 OBRAS IMPORTADAS DE ALEMANIA, COMO INICIO DE UNA NUEVA ORIENTACION EN SU CATALOGO DE MUSICA CLASICA.

SOLICITE INFORMACION EN SU ESTABLECIMIENTO HABITUAL.

- | | |
|------------|--|
| DONIZETTI | LUCIA DI LAMMERMOOR. Kraus, Gruberova/ORPh/Rescigno. |
| GLUCK | ARMIDE. Burgess, Palmer/TCLS/Hickox |
| SCHUBERT | OBRA CORAL. Vol. 1, 2 y 3. Popp, Schreier.../OSBR/Sawallisch |
| R. STRAUSS | DAPHNE. Popp, Goldberg, Moll OSRB/Haitink |
| CALLAS | Arias de CHERUBINI, SPONTINI Y BELLINI |

... Y MUCHAS MAS.



una interpretación en la que brilló más la cantidad que la calidad del sonido generado. Por su parte, la Orquesta Municipal tampoco pareció haber penetrado mucho en las diferencias de clima, de expresión, que hay entre los pasajes más íntimos —por ejemplo, las grandes lamentaciones iniciales— y el brillante despliegue de sonoridades que coronan el triunfo de los israelitas. De esta aparente indiferencia se salvaron tres de los solistas. En especial, la soprano Dinah Harris y la contralto Zandra McMaster dijeron sus partes respectivas con convicción y demostraron poseer una excelente educación musical. A la primera cabe el mérito de un aria (Núm. 34, *From mighty kings*) perfectamente entonada, variando las ornamentaciones en el «da capo» y articulando con idiomatismo las líneas, tan gráciles y aladas. De ahí que podamos perdonarle el exceso de vibrato y el que su aria núm. 46 (*So shall the lute*) desmereciera de su actuación anterior. La McMaster se defendió muy

honorablemente en las arias y dúos. Lástima que en el núm. 53 (*Father of Heav'n!*) no alcanzara a emitir con la debida pureza el regulador que abre y cierra la página. En todo caso, por encima incluso de una calidad vocal no desdeñable, ambas cantantes hicieron honor a la música interpretada. El tenor Marc Tucker presenta un timbre muy lírico en la octava inferior, bastante adecuado para este repertorio. Más arriba, la voz se blanquea peligrosamente y se vuelve casi sopranil en el agudo, emitido de manera craneal. Las agilidades las resuelve no sin dificultad, intercalando las inevitables «h» entre vocales. Con todo, su prestación tuvo momentos de musicalidad y buen gusto interpretativo. Cualidades éstas que no contaron entre las desplegadas por Manuel Bermúdez.

La versión escuchada a la O.M.V. presentaba fuertemente recortada la partitura original. De los 68 números de que ésta consta, se interpretaron 48, con lo cual los 170 minutos que dura el oratorio

se redujeron a poco más de 110. Los cortes afectaron principalmente a las partes —llamadas por Haendel «actos»— segunda y tercera. De la óbertura se suprimió el «da capo», asimismo ausente en algunas arias que lo prescriben. El número 27 (coro: *Fall'n is the foe*) fue desplazado de su ubicación original, para preceder al número 50 (arias: *Wise men*). Esto significó empezar la segunda mitad del concierto con un número coral de indudable efecto. Pero, a la vez, la supresión de los números 28 a 32 (donde se narra la victoria sobre Apolonio y se celebran las alabanzas a Sión, *Tune your harps to songs of praise*) permitió enlazar el himno con que culmina el primer acto (Núm. 26, coro: *Hear us, oh Lord*) con el anuncio de la invasión de Gorgias (Núm. 39) y llegar así a la brillante explosión de *Sound an alarm!* (Núm. 45), que cerró la primera mitad del concierto en un clima triunfal, con el sonido de trompetas y timbales uniéndose al «tutti». Así se frustra el

efecto de contraste buscado por Haendel quien, para evitar caer en todo tipo de triunfalismo, hacía seguir aquel coro del severo recitativo y aria de Simón (Núms. 47 y 48). Si cabe, la supresión del episodio, poco antes del final de la obra, que va del Núm. 64 al 66, traiciona aun más el espíritu de la partitura. Recordemos que Haendel ha puesto de relieve, en dicha sección, el sentimiento de gratitud por la paz («Oh lovely peace»), que en realidad es la IDEA motora de la obra. El unir los grandes momentos del triunfo israelita (con los diversos coros y el aria de tenor *With honour let desert*) al conciso final («*Rejoice, oh Juda!*») elude esa maravillosa sensación que produce en el oyente la emotiva sección con la que se cantan las palabras «*Que cese la estridente trompeta y que ningún otro sonido más que el canto de los pájaros acompañe el alegre nacimiento del día*». Y es que Haendel, no se olvide, cantaba la armonía y la sonriente bendición de la paz.—GONZALO BARDENAS MASO



SU TIENDA DE DISCOS DE IMPORTACION EN MADRID

HARMONIA MUNDI
ORFEO
OPERA EN VIVO
DISCOS DE PAISES DEL ESTE
MUSICA ETNICA
COMPACT-DISC

ESTABLECIMIENTO
DISTRIBUIDOR DE

FERYSA

NOVEDADES

Alianza Música

John Caldwell

La música medieval

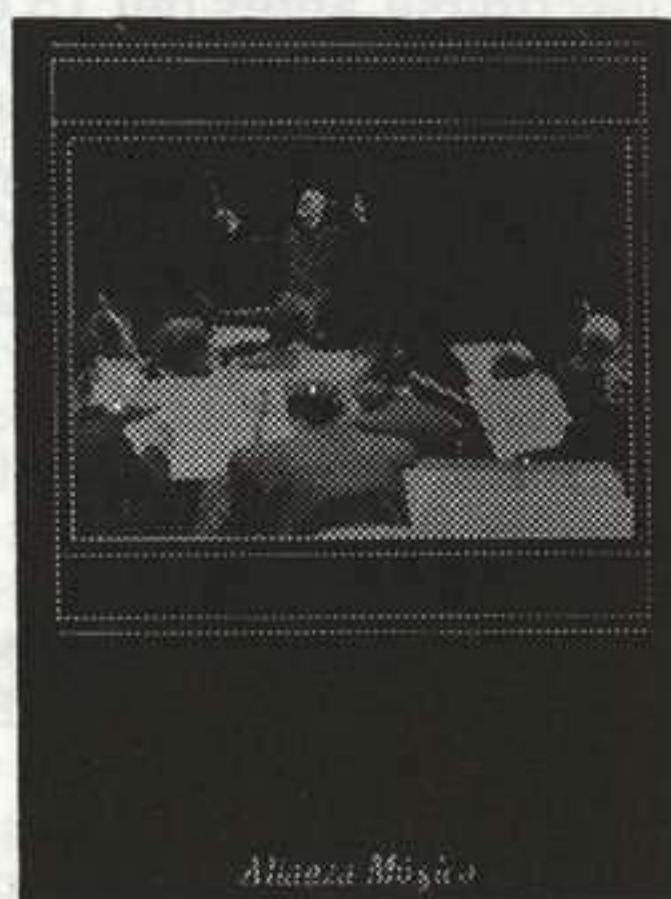


Esta historia de la música medieval, centrada en el Occidente cristiano, estudia los principales pasos en esa evolución: el canto de las liturgias latinas hasta mediados del siglo X; el canto latino posterior y sus formas derivadas; la canción monódica profana y vernácula; los orígenes de la polifonía; el ars antiqua; la música francesa en el siglo XIV; la música italiana durante ese mismo período; la música inglesa desde la conquista normanda hasta la muerte de Dunstable; el siglo XV, con especial atención a Francia y los Países Bajos.

Gerald Abraham

Cien años de música

A principios de la década de mil ochocientos treinta, una serie de compositores –Chopin, Liszt, Berlioz, Schumann– iniciaron una nueva tendencia que sería rotulada más tarde con el nombre de romanticismo. Estos *Cien años de música* –que podría subtitularse “Triunfo, decadencia y caída del romanticismo musical”– cubren una fecunda etapa, cuya posición central –en términos de influencia– estuvo ocupada por Richard Wagner y que se iría marchitando durante las primeras décadas del siglo XX.



William P. Malm

Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia



Una revisión de los tipos fundamentales de música y de instrumentos musicales que se encuentran en las principales civilizaciones orientales y en las culturas insulares del hemisferio oriental, así como una introducción a las actitudes, técnicas y nomenclatura básicas de la disciplina denominada etnomusicología. La obra combina los enfoques antropológico, histórico, organológico y musical.

HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA

- 1 Ismael Fernández de la Cuesta**
Desde los orígenes hasta el “ars nova”
- 2 Samuel Rubio**
Desde el “ars nova” hasta 1600
- 3 José López-Caló**
Siglo XVII
- 4 Antonio Martín Moreno**
Siglo XVIII
- 5 Carlos Gómez Amat**
Siglo XIX
- 6 Tomás Marco**
Siglo XX
- 7 Josep Crivillé i Bargalló**
El folklore musical

Otros títulos

Donald Jay Grout
Historia de la música occidental

Bruno Walter
Gustav Mahler

Paul Henry Lang
La experiencia de la ópera

Ulrich Michels
Atlas de Música, I

Adolfo Salazar
La música en la sociedad europea
I. Desde los primeros tiempos cristianos
II. Hasta fines del siglo XVIII
III. El siglo XIX (Primera época)

Henry Pousseur
Música, semántica, sociedad

Alianza
EDITORIAL

Milán, 38 • Madrid-33 • Tel. 200 00 45

Cursos, becas y concursos

□ En Torredembarra (Tarragona) habrá, del 15 al 26 de julio, el **IV Curso Internacional de Interpretación de Música Ibérica Antigua para Órgano**, a cargo de Josep M. Mas Bonet, profesor superior de órgano y director del Curso. Las sesiones de trabajo tendrán lugar en los órganos barrocos de Torredembarra y Montblanc. Este año se dará preferencia al estudio de la obra de Francisco Correa de Arauxo. El curso terminará con un recital de los participantes. Se preve una visita al órgano hispano-francés de Castelló d'Empúries (Gerona). Información: M. Mas, Apartado de Correos 531, Reus (Tarragona). Teléfono (977) 30 57 65.

□ La Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar» organiza, del 4 al 8 de abril un **Curso de Iniciación a la Escritura Musical dedicado a los niños**, que dirigirá el titular de la Vocalía de Música de la Asociación, Antonio Gualda Jiménez. Pueden asistir los niños estudiantes de música de la Asociación, con inscripción gratuita y los niños, no socios de la Asociación, que cursen actualmente tercero de Solfeo (inscripción: 3.000 ptas). El Curso consistirá en la audición y comentario de obras, en el estudio de instrumentación y sistemas de escritura y en prácticas a tres niveles para piano; maderas y percusión y maderas, percusión, piano y cuerdas. Inscripciones: Secretaría de la Asociación «Valentín Ruiz Aznar». Bloque 6, Quinta Colonia de San Sebastián. Armilla (Granada).

□ La Caja de Ahorros de Cádiz, en colaboración con Pianos Hazen, ha convocado un **Premio Nacional de Interpretación de Piano «Manuel de Falla»**, que tendrá lugar en Cádiz durante el mes de octubre próximo. El Concurso es para menores de veintiocho años. El plazo de inscripción finaliza el 30 de septiembre. Solicitudes: Sr. Secretario General de la Caja de Ahorros de Cádiz. Plaza de San Agustín, 3. 11004 Cádiz.

□ El Conservatorio «Pablo Sarasate» de Pamplona convoca un **curso de méritos para proveer la plaza de director**. El plazo de presentación de solicitudes, acompañada de «currículum» y cuantos méritos se considere oportuno, termina a las 14 horas del día 3 de abril. Solicitudes en el Registro General del Gobierno de Navarra, Avda. de Carlos III, 2. 31002 Pamplona.

□ El **Campo Internacional de Composición, Información, e Interpretación de la Música Contemporánea Española** está organizado por el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura. Tendrá lugar en Villafranca del Bierzo (León), del 26 de agosto al 8 de septiembre. Los participantes han de tener menos de treinta años y ser estudiantes o graduados de conservatorios o centros musicales o poseer suficientes conocimientos musicales. En el Campo habrá una exposición y análisis de la producción de cuatro compositores, un análisis de la situación de la música contemporánea española, se realizará una mesa redonda y habrá un ciclo de conciertos con las obras de los cuatro seleccionados en la II Muestra Nacional de Música de Cámara 1985, que organizó el propio Instituto de la Juventud. Las inscripciones, antes del 31 de mayo, deben hacerse en el Instituto de la Juventud, c/ Ortega y Gasset, 71, 28006 Madrid.

□ El Conservatorio de Música de La Coruña está organizando desde el 9 de febrero hasta el 20 de abril un **Curso de Grafía Musical**, cuyos profesores encargados son: Ramón Barce, Agustín González Acilu, Carlos Cruz de Castro, Jesús Villa Rojo y Javier Darias. Todos ellos hablarán de distintos aspectos de las nuevas grafías musicales; algunos, sobre las suyas propias. Información: Conservatorio Superior de Música de La Coruña.

□ El **XI Concurso Internacional de Piano «Federico Chopín»**, organizado por la Sociedad del mismo nombre, tendrá lugar en Varsovia del 1 al 20 de octubre próximo. El Concurso está abierto a pianistas de cualquier nacionalidad, nacidos entre enero de 1957 y diciembre de 1968. Hay tres pruebas eliminatorias y una final, en las que se exigen una serie de obras obligadas de Chopín. Información e inscripciones antes del 1 de mayo en: Frederic Chopin Society, Secretariat of the Competition, ul. Okólnik 1, 00-368 Warszawa (Polonia). Teléfonos: 27 95 99 y 27 95 89.

□ El Festival van Vlaanderen de 1985, que se celebra en Brujas (Bélgica), convoca un **Concurso de Órgano Bach-Haendel** y otro sólo de **música de Bach**. Los premios son de 100.000 francos belgas y de 100.000 francos belgas respectivamente. Pueden participar los nacidos después del 31 de diciembre de 1952, para el primero, y sin límite de edad, para el segundo. El último día de inscripción es el 1 de mayo. Informa-

ción: Festival van Vlaanderen-Brugge, C. Mansionstraat 30, B-8000. Brujas (Bélgica).

□ En Marsella (Francia) habrá, del 19 al 26 de junio, un **Concurso Internacional de Ópera**. Está abierto a todos los artistas líricos entre los 18 y los 33 años. Información: Concours International d'Opera, 67, avenue des Chartreux, 13004 Marsella (Francia).

□ El Festival de Música Sacra de Fribourg (Suiza) organiza un **Concurso Internacional de Composición de Música Sacra**. No hay límites de edad para los participantes. La obra no debe durar más de veinte minutos y debe ser para coro y solistas «a capella». Hay tres textos obligados del Apocalipsis de San Juan, las Vísperas de la Asunción de la Virgen y el Magnificat de San Lucas. Enviar originales antes del 1 de agosto a: Jeunesses et Musique, Festival de Musique Sacre de Fribourg. Concours International de Composition. Case postale 1701 Fribourg (Suiza).

□ El **Concurso de Jóvenes Directores de Orquesta de Besançon** está abierto solamente a menores de treinta y dos años. Las pruebas se desarrollarán del 1 al 6 de septiembre. Hay que inscribirse antes del 15 de mayo. Información e inscripciones: Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, 2d, rue Isenbart, 25000 Besançon (Francia). Con la misma organización y patrocinio se desarrollarán, del 8 al 20 de septiembre unos **Cursos de Interpretación** impartidos por: Claude Helffer (la música pianística contemporánea), Bernard Krusyn (la melodía francesa y el «lied» alemán) y Devy Erlih (las **Sonatas y Partitas para violín de Bach**). Hay que dirigir las solicitudes al Conservatoire National de la Région de Besançon, Place de la Revolution, 25000 Besançon (Francia).

□ El Conservatorio Superior de Música de Vigo convoca, para este año, los siguientes cursos: del 8 al 12 de abril, **Cursillo de Solfeo Contemporáneo**, a cargo del catedrático del Conservatorio de Madrid, Martín Porrás. Del 15 al 20 de abril, **Jornadas de Estudios de viento-madera**, impartidas por el profesor Peñarocha, catedrático de clarinete del Conservatorio de Madrid. Del 24 al 28 de junio, **Curso Internacional de Guitarra**, impartido por David Russell. Información: Conservatorio Superior de Música. Manuel Olivie, 23. Vigo.

□ Ha sido ya convocada la tercera edición del **Premio de piano «Infanta Cristina»**, que organiza ISME-España y patrocina Loewe. Pueden participar todos los jóvenes pianistas menores de veinte años en dos modalidades: infantil (hasta los catorce años) y juvenil (hasta los veinte). Habrá una prueba eliminatoria y otra final para cada uno de los niveles. La inscripción está abierta hasta el 20 de febrero de 1986, ya que el Concurso tendrá lugar en la primera quincena de abril del próximo año. Las obras obligadas aún no han sido determinadas, aunque, como avance, se sabe que pertenecerán a los compositores Antón García Abril y Cristóbal Halffter. Se recomienda a los participantes que confeccionen su programa con cuatro obras, una de ellas, la obligada y el resto: una obra de teclado español del siglo XVIII; una sonata o sonatina española del siglo XIX o XX y otra de elección libre. Información: ISME-España, c/ Conde de Aranda, 17, 280001-Madrid.

□ Juventudes Musicales de Bilbao ha organizado un **Cursillo de Pedagogía Musical Activa**, dentro del marco de actividades del programa de animación para escolares que patrocina el Ayuntamiento de Bilbao. Los profesores son Miguel Angel Martín Lladó y María Alba Vila. Se desarrollará del 9 al 13 de abril en el Colegio Villar Palasí, de Bilbao. Información: Juventudes Musicales de Bilbao, Avda. Mazarredo, 63, 3º Izq. 48009 Bilbao. Teléfono: (94) 424 28 51.

□ El **XXII Concurso Isidro Goyeneche**, instituido por su hijo, es para violinistas españoles ya titulados y menores de treinta y dos años. Las pruebas eliminatorias se harán a partir del 16 de mayo y el último día de inscripción es el 2 del mismo mes. Información: Conservatorio de Madrid, Plaza de Isabel II s/n, Madrid.

□ Horacio Vaggione impartirá, en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, el **II Curso de Música Electrónica**, del 16 al 26 de abril. Las plazas son limitadas y la selección se realizará en función del «currículum» de los candidatos. Las tasas por todo el material son de diez mil pesetas. El plazo de envío de solicitudes termina el 31 de marzo. Inscripciones: Gabinete de Música Electroacústica, c/ Palafox s/n, Cuenca. Teléfono: (966) 22 69 11.

El **SISTEMA OBIOL** presenta para el Año Internacional de la Juventud y del Año Europeo de la Música 1985 el

SOLFEO EN TODA SU MAGNITUD

Permite impartir clases con pequeños o grandes grupos pudiendo llegar a lo multitudinario fácilmente.

De interés para profesores, academias y escuelas. A. Tefocse C/. Muntaner 111, 4º-4ª 08036 Barcelona T. 253.77.02.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono B

19, 20 y 21 de abril.— Handel: **Fuegos artificiales**. Cristobal Halfter: **Requiem por la libertad imaginada**. Mahler: **Sinfonía núm. 1. en Re mayor «Tristán»**. Deutsches Bundesjugend Orchester. Director, Cristóbal Halffter.

Abono libre

12, 13, 14 y 15 de abril.— Granados: **Dante, Op. 21**. Olavide: **Oda**. Granados: **Goyescas**. Pilar Lorengar (soprano). Coro Nacional de España. Director, Jesús López Cobos.

26, 27 y 28 de abril.— Bertomeu: **Sinfonía concertante** (estreno). Dvorak: **Concierto en Si menor, Op. 109**. Mussorgsky-Ravel: **Cuadros de una exposición**. Antonio Meneses (violoncelo). Director, Maximiliano Valdés.

VII CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

Abono C: recitales

16 de abril.— Radu Lupu (violoncelo).

Abono D: música de cámara

30 de abril.— Obras de Artega, Glazunov, Arensky y Britten. Pedro Iturralde (saxofón). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Víctor Martín.

Abono E: canto y polifonía

23 de abril.— Coro Nacional de España. Directores, Sabas Calvillo y Tomás Cabrera.

IBERCAMERA (Palau de la Música, de Barcelona)

15 de abril.— Obras de Schubert, Liszt y Brahms. Dimitri Bashkurov (piano).

17 de abril.— Bernstein: **Facsimile**. Mozart: **Concierto para piano núm. 17**. Emanuel Ax (piano). St. Louis Orchestra. Director, Leonard Slatkin.

25 de abril.— Strauss: **Don Juan**. Gerhard: **Concierto para orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 4**. BBC Symphony Orchestra. Director, John Pritchard.

IBERMUSICA (Teatro Real, de Madrid)

14 de abril.— Bernstein: **Facsimile**. Mozart: **Concierto para piano y orquesta núm. 17**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 5, Op. 100**. Emanuel Ax (piano). St. Louis Symphony Orchestra. Director, Leonard Slatkin.

15 de abril.— Berlioz: **Carnaval Romano**. Lalo: **Sinfonía Española**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2, Op. 43**. Solista, Joshua Bell. Director, Leonard Slatkin.

22 de abril.— Coria: **Intermezzo**. Beethoven: **Sinfonía núm. 8, Op. 93**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 11**. BBC Symphony Orchestra. Director, Sir John Pritchard.

23 de abril.— Strauss: **Don Juan**. Gerhard: **Concierto para orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 4**. BBC Symphony Orchestra. Director, Sir John Pritchard.

ORQUESTA Y CORO DE LA RADIOTELEVISION (Teatro Real, de Madrid)

4 y 5 de abril.— Mozart: **Sinfonía concertante en Mi bemol, para oboe, clarinete, fagot y trompa**. Ravel: **Rapsodia española**. La Valse. Jesús Malia (oboe), Ramón Barona (clarinete), Juan Antonio Eguindanos (fagot), Jesús Troya (trompa). Director, Miguel Angel Gómez Martínez.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

16, 19, 22, 25 y 28 de abril.— Gluck: **Armide**. Caballé, Lindrost, Rydl. Escena, José Luis Alonso. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Director, Manfred Ramin.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Elíseos)

11 y 12 de abril.— Beethoven: **Leonora III**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2**. Director, Colman Pearce.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

18 y 20 de abril.— Javier Darias: **Vidres**. Beethoven: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Schumann: **Sinfonía «Renana»**. Fernando Puchol (piano). Director, Víctor Pablo Pérez.

25 y 27 de abril.— Mendelssohn: **Obertura de «La Gruta de Fingal»**. **Concierto para violín y piano**. **Sinfonía núm. 4 «Italiana»**. Víctor Martín (violín). Perfecto García Chornet (piano). Director, Manuel Galduf.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

24, 25 y 26 de abril.— Uruñuela: **Aurreku vizcaíno**. Rachmaninoff: **Concierto para piano núm. 2**. Mussorgsky-Ravel: **Cuadros de una exposición**. Joaquín Achúcarro (piano), Director, Odón Alonso. Día 24, Teatro Campos Elíseos, de Bilbao; día 25, Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián; día 26, Teatro Principal, de Vitoria.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

17, 18 y 19 de abril.— Haendel: **Concerto Grosso, Op. 6 núm. 4**. Bach: **Concierto para violín y orquesta**. Blanquer: **Sinfonietta**. Falla: **El amor brujo**. Jacek Niwelt (violín), Ramón Puchades (oboe). Director, Manuel Galduf. Día 17, Langreo; día 18, Gijón; día 19, Oviedo.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

12 de abril.— Rozas: **Castiella Vetula** (estreno). Haydn: **Sinfonía núm. 100 Militar**. Director, Octav Calleya.

26 de abril.— Shostakovich: **Obertura Festiva**. Katchaturian: **Concierto para violín y orquesta**. Chaikovsky: **Romeo y Julieta**. **Fancesca da Rimini**. Luis Navidad (violín). Director, Octav Calleya.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. CICLO «LA ORQUESTA DE CAMARA EN LA EUROPA DE NUESTRO TIEMPO» (Teatro Real, de Madrid)

24 de abril.— Deutsche Bach Solisten.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

9 de abril.— Obras para dos pianos de Mozart, Stravinsky y Ravel. Dúo Uriarte-Mrongovius.

18 de abril.— Obras de Rachmaninof. Martin Soderberg (piano). Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director, Max Bragado.

XXIV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE CUENCA

1 de abril.— Obras de Esteves, Morago, Cristo y Marco. Coro Gulbenkian.

2 de abril.— Obras de Tallis y Byrd. The Tallis Scholars.

3 de abril.— Obras de José Luis Turina, Schutz y Monteverdi. Orquesta Arbós.

4 de abril.— Obras de Taverner y Tallis. The Tallis Scholars.

4 de abril.— Haendel: **Theodora**. English Bach Festival.

5 de abril.— Obras de Micieles, Durón, Xuares y Ardanaz. Coro Universitario de La Laguna.

5 de abril.— Bach: **La Pasión según San Marcos**. Oratorio pascual. English Bach Festival.

6 de abril.— Scarlatti: **Misa de Madrid**. **Stabat Mater**. Coral San Ignacio.

6 de abril.— Mendelssohn: **Paulus**. Orquesta y Coro Paul Kuentz.

7 de abril.— Obras de Bach y Haendel. Albicastro Ensemble Suisse.

CANTAR Y TAÑER (Sala Fénix, de Madrid)

Abril.— Bach: **El arte de la Fuga**. Amsterdamse Bach Solisten.

CONSERVATORIO SUPERIOR MUNICIPAL DE MUSICA DE BARCELONA (Auditorio Eduard Toldrà)

11 de abril.— C. Ph. Em. Bach: **Pastoral en La menor**. Schumann: **Tres romances**. Saint-Saëns: **Sonata**. Poulenc: **Trío a Manuel de Falla**. Montserrat López (oboe), Eugenia Sequeira (fagot), Eriko Kagawa (piano).

18 de abril.— Música del siglo XX para flautas dulces. Obras de Bresgen, Cooke, Staeps, Poulteau, Witzemann y Pladevall. Quartet de Bec Frullato. Alexandra Polo (flautas soprano y soprano), Josep Maria Pladevall (flauta contralto), María Jesús Iduna (flauta tenor), Ramón Alonso (flauta baja).

25 de abril.— Big Band del Aula de Jazz. Director, Manuel Camp.

JUVENTUDES MUSICALES (Maó)

14 de abril.— Cuarteto Scherzo. Rosa Conesa (soprano), Cloti Miro (mezzo), Carles Prat (tenor), Pablo Soler (bajo).

28 de abril.— Manuel Romaní (violoncelo), María Cassaux (piano).

DIUMUSICA (Casal del Metge, de Barcelona)

21 de abril.— Obras de Soler, Haendel, Bach, Chopin, Debussy y Mompou. Mónica Pons (piano).

28 de abril.— Obras de Handel, Turina y Grieg. Jaume Francesch (violín), Mary Ruiz Casaux (piano).

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA (Palau de la Música)

14 de abril.— Turina: **Danzas fantásticas**. Falla: **El amor brujo**. Wagner: **Obertura de Tannhäuser**. Respighi: **Los pinos de Roma**. Rosa María Ysás (mezzo). Director, Lluís Izquierdo.

28 de abril.— Besses: **Sincrasia** (estreno). Messiaen: **Oiseaux exotiques**. Gaufriau: **Diphtyque pour harmonie**. Stravinsky: **Suite de «El Pájaro de fuego»**. Antoni Besses (piano). Director, Albert Argudo.

AYUNTAMIENTO DE BENALMADENA

13 de abril.— Ingrid Arjona (piano). Castillo Bil-Bil.

27 de abril.— Orquesta Sinfónica de Málaga. Casa de Cultura.

FONOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid)

Audiciones comentadas del Año Europeo de la Música

15 de abril.— Las Cantatas profanas de Bach. Comentarios, Daniel Vega.

22 de abril.— Las grandes obras de Bach (I). Comentarios, Daniel Vega.

29 de abril.— Las grandes obras de Bach (II). Comentarios, Daniel Vega.

6 de mayo.— Las grandes obras de Bach (III). Comentarios, Daniel Vega.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Abril.— Dúo Timoianu-Preda (violoncelo y piano). Concierto sacro de Semana Santa. Coro del Conservatorio.

JUVENTUDES MUSICALES (Albacete)

Abril.— Dúo Timoianu-Preda (violoncelo y piano).

CICLO DE MUSICA PARA ESCOLARES DEL AYUNTAMIENTO DE PALENCIA (Teatro Principal)

15 de abril.— Las flautas y la guitarra. Alfonso el Sabio: **Cantiga «Nas mentes sempre teer»**. **La Quinte Estampie Real** (anónimo del siglo XIII). **Saltarello** (anónimo del siglo XIV). Attaignant: **Suite de Danzas «La Magdalena»**. Greensleaves (anónimo del siglo XVII). Schubert: **Danzas originales**. Giuliani: **Dúo Op. 77**. Nalva-Costy: **París-Poete**. Ibert: **Parabole y Entr'acte**. Antonio Arias (flautas de pico y traveseras), Ghislaine Saint Barthelemy (guitarra).

30 de abril.— Los instrumentos de tecla. Byrd: **Wolsey Wilde**. Cabezón: **Diferencias sobre el «Canto del caballero»**. D. Scarlatti: **Sonata en Mi mayor**. Bach: **Preludio en Re menor de «El**

clave bien temperado». Mozart: «Marcha Turca» de la Sonata en La mayor. Beethoven: Sonatina en Fa mayor. Schumann: Reverie de «El álbum de la juventud». Debussy: Gollivoog's Cak e-walk de «Children's Corner». Satie: Gnosienne núm. 3. Falla: Nana, de «Siete canciones españolas». Ana María Leoz (piano).

FUNDACION JUAN MARCH (Madrid)

15 de abril.— Obras de Haendel, Scarlatti y Bach. Tony Millán (clave). Conciertos del mediodía.
 17 de abril.— Obras de Turina, R. Halffter, Granados, Alís y Casadó. Rafael Ramos (violoncelo), Pedro Espinosa (piano). Ciclo «El violoncello español en el siglo XX».
 22 de abril.— Obras de Bartók y Schumann. Beatriz Lopardo (piano). Conciertos del mediodía.
 24 de abril.— Obras de Guinovart, Marco, García Abril, Coria, Blanquer, Gerhard y Casals. Rafael Ramos (violoncelo), Pedro Espinosa (piano). Ciclo «El violoncello español en el siglo XX».
 29 de abril.— Obras de Brouwer, Bach, Ferrer, Dowland, Sáinz de la Maza, Turina y Chaviano. Gerardo Arriaga (guitarra). Conciertos del mediodía.

V FESTIVAL DE MUSICA «CIUDAD DE PALENCIA» (Teatro Principal)

(Avance de programa para el mes de abril)
 12 de abril.— II Certámen Nacional para Jóvenes Intérpretes (primera fase).
 14 de abril.— Concierto Coral homenaje a Bach y Haendel. Coral Ondarreta de Bilbao. Coral Vacca.
 19 de abril.— II Certámen para Jóvenes Intérpretes (segunda fase).
 20 de abril.— Carl Orff: **Carmina Burana**. Coral Vallisoleana, Coral Vacca. Orquesta Nacional de España. Director, Odón Alonso.



Actividades del Ballet Nacional

Durante el año 1985, el Ballet Nacional tiene programadas una serie de actuaciones en España y el extranjero. El sector español actuará en Bilbao del 18 al 20 de abril; en Barcelona, del 21 al 28 de abril; Gijón, día 2 de mayo; Wiesbaden (Alemania), el 7 y 8 de mayo; Festival de Granada, del 23 al 25 de junio; Túnez, el 28 y 29 de junio; en diversos festivales italianos,

como el de Spoleto, Verona y Taormina, durante el mes de julio; Madrid, en la Carpa del Conde Duque, del 15 al 18 de agosto; Festival de Santander, el 28 y 29 de agosto; Alcalá de Henares, durante el mes de septiembre; Corea, Japón y Hong-Kong, durante el mes de octubre y Teatro de la Zarzuela de Madrid, en los meses de diciembre y enero de 1986. Por su parte, el sector clásico tiene las siguientes actuaciones para el año 85: Bilbao, el 15 y 16 de abril; Liceo de Barcelona, del 21 al 28 de abril; Carpa del Conde Duque, de Madrid, del 23 al 25 de agosto; San Sebastián, 2 y 3 de septiembre; Valladolid, 9 de octubre, y Teatro de la Zarzuela, de Madrid, en los meses de diciembre y enero de 1986. Durante los meses de febrero y marzo, la compañía clásica ha preparado nuevas coreografías de: **El lago de los cisnes** (coreografía de Lev Ivanov), **Poema divino** (sobre la **Sinfonía núm. 3** de Scriabin, con coreografía de

Ray Barra), **Voluntaries** (música de Poulenc y coreografía de Balanchine); para supervisar esta última, se encuentra en España la famosa Patricia Neary, del New York City Ballet. La compañía española ha ensayado en los mismos meses un ballet sobre **Doña Francisquita**, de Vives, con

Programa de televisión con las figuras de la lírica

Televisión Española emitirá próximamente una serie de trece capítulos de divulgación sobre la ópera. Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, José Carreras, Juan Pons, Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero, entre otros, explicarán cómo es el arte lírico y el argumento de una ópera protagonizada por ellos, de la que se emitirán algunos fragmentos sub-

CON NOMBRE PROPIO

EUGENE ORMANDY, director de la Orquesta Filarmónica de Filadelfia ha muerto a causa de una neumonía. **Ormandy** tenía ochenta y seis años y era húngaro de nacimiento, aunque posteriormente adquirió la ciudadanía norteamericana. **Ormandy** fue un niño prodigio que formó parte de la Real Academia de Budapest a los cinco años y debutó a los siete. A los diecisiete ya era profesor de

música. Fue violinista y director de la Orquesta de Nueva York. Dirigió por primera vez la Orquesta de Filadelfia para sustituir a Toscanini, que estaba enfermo. Posteriormente, fue co-director de esta orquesta con Leopold Stokowski y luego pasó a ser titular de la misma, hasta su retiro en 1980. **Ormandy** obtuvo tres discos de oro y dos «Grammy», por sus innumerables grabaciones.

Liszt, un **Nocturno** y un **Scherzo** de Chopin, y en la segunda parte, obras de Falla, Rachmaninoff, Scriabin y Kachaturian. El segundo concierto de esta nueva institución estuvo a cargo del Cuarteto Clásico de Valencia, con obras de Mozart, Palau y Beethoven.

JOSEP M. MAS I BONET ha realizado un concierto de órgano, bajo los auspicios del Conservatorio Superior de Música del Liceo, en la Iglesia de Sant Pius X, de Barcelona. Ofreció obras de Jiménez, Cabanilles, Frescobaldi, Alessandro Scarlatti, Bach, y Vivaldi.

ANTONIO FERNANDEZ CID, ANDRES RUIZ TARAZONA y **FERNANDO ARGENTA** pronunciaron una serie de conferencias que precedían a conciertos, dentro del Ciclo Musical en recuerdo de Bach, Haendel y Scarlatti que organizó el Ayuntamiento de Madrid en el Centro Cultural del Conde Duque.

ANTHONY BURGESS, el prestigioso escritor británico, autor, entre otras obras, de

ESTRENOS

LUIS BLANES: Sonata. Joana Guillem (flauta), Bartomeu Jaume Bauzá (piano). Salón de la Caja de Ahorros de Valencia, 12 de febrero.
EMILIO LOPEZ DE SAA: La Jíbara. Dolores Cava (soprano), Emilio López de Saá (piano). Centro Municipal de Cultura. Alcoi, 1 de marzo.
MANUEL GUERRERO CARABANTES: Nacimiento de Oscar, Op. 27, Manuel Guerrero Carabantes (guitarra), Line Torres de Tomelloso (Ciudad Real), 3 de marzo.



Eugene Ormandy.

coreografía de Alberto Lorca y otro, con música de Scarlatti, con motivo de su tercer centenario, que ha coreografiado Angel Pericet. Actualmente está en estudio el montaje de **Los tarantos**, cuyo guión adaptado para ballet ya ha entregado Alfredo Mañas a María de Avila.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

titulados. La directora de la serie es Pilar Herrero, que ha expresado su agradecimiento a los cantantes «que han colaborado con la mayor generosidad». Se emitirán fragmentos de las óperas: **La Traviata**, **I Due Foscari**, **Aida**, **La forza del destino**, **Werther**, **Carmen**, **La Bohème**, **Manon Lescaut**, **Lucia de Lamermoor**, **María Estuardo**, **Norma** y **El barbero de Sevilla**. Las representaciones han sido grabadas en el Teatro del Liceo, de Barcelona y en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid.

La naranja mecánica, quiere dejar momentáneamente la literatura para dedicarse a escribir el libreto y la música de una ópera. No es la primera vez que Burgess hace incursiones en el mundo musical. Ha compuesto, entre otras, la **Sinfonía Napoleón** y una pequeña ópera sobre el **Ulysses** de Joyce. Escribe a menudo sobre temas musicales en la Prensa española.

ROF LIEBERMANN, director y compositor suizo de setenta y cuatro años de edad, ha vuelto a la Ópera de Hamburgo, de la que permanecía ausente hace doce años, tras la renuncia del director artístico Kurt Horres, lo que ha provocado una gran crisis en este teatro. **Liebermann** ha declarado que «tratará de adaptar las estructuras de la Ópera de Hamburgo a la actualidad social de nuestra época y a la de los próximos veinte años».

ROGER H. SESSIONS, compositor norteamericano, ha fallecido en un hospital de Nueva Jersey (Estados Unidos). **Sessions** colaboró activamente con **Aaron Copland** en la serie de conciertos de las Copland-Sessions, que se celebraban en Nueva York, con gran éxito popular. Compuso un **Concierto para orquesta**, con motivo de la celebración del centenario de la Orquesta Sinfónica de Boston, esta fue su última gran obra.



Leonora Milá y Albert Mallofré, de «La Vanguardia», durante la presentación de los discos de la pianista y compositora en el Ayuntamiento de Barcelona.

Leonora Milá actuará, el próximo 20 de abril, en los actos que se celebrarán en la ciudad de Wolfenbüttel en homenaje a **Pau Casals**. La organización de estos actos corre a cargo de un grupo de intelectuales e hispanófilos que preside **Matilde Romagosa**. Posteriormente, la pianista y compositora actuará en la Gran Sala del Casino de Basilea (Suiza), donde ofrecerá un recital con obras de Schumann, Falla, Turina y de la propia **Leonora**. El debut internacional de **Milá** fue, precisamente, en Suiza, en la ciudad de Ginebra, en el año 1952.

Albert Sardá, director del Conservatorio de Manresa y presidente de la Asociación Catalana de Compositores, ha participado en el I Encuentro de Compositores Luso-Españoles que se celebra actualmente en Lisboa.

Plácido Domingo ha sido galardonado con el premio «Gramy», en el apartado correspondiente a canción latina, por su álbum: **Siempre en mi corazón**. Estos premios son concedidos por la Acade-

mía Americana de las Artes y Ciencias de la Grabación. Otras grabaciones premiadas, en el apartado de discos clásicos, han sido la banda sonora de **Amadeus**, como mejor disco; Lorin Maazel y La Orquesta Nacional de Francia, como mejor ópera, y Slatkin con la Sinfónica de St. Louis, como el mejor disco de orquesta sinfónica. Hubo también especial mención a Leonard Bernstein.

El Ballet Nacional actuará en el Metropolitan de Nueva York el próximo mes de junio. **Trinidad Sevillano** participará en una gala de estrellas de danza clásica en el Teatro de la Ópera de Chicago. El sector español ofrecerá en Estados Unidos dos programas, uno de ellos con **Danza y Tronío**, **Ritmos** y **Medea**, y el otro con nuevos montajes coreográficos como: **Seis sonatas españolas para la Reina de España** (música de Scarlatti y coreografía de Angel Pericet), **Doña Francisquita** (música de Vives y coreografía de Alberto Lorca) y **Los tarantos** (de Mañas y Felipe Sánchez). Esta sección

española actuará además en Wiesbaden (Alemania), Túnez, Italia, Corea, Japón y Hong-Kong a lo largo de este año.

Victoria de los Angeles tuvo un gran éxito en el Lincoln Center, de Nueva York interpretando un programa de piezas españolas barrocas y contemporáneas.

Teresa Berganza cantó, por primera vez en su dilatada carrera, en la Ópera de Berlín, la **Carmen**, de Bizet, bajo la dirección musical de **Jesús López Cobos**.

La Ópera de Viena preve para la próxima temporada la actuación de la mayoría de los divos españoles del canto. **Plácido Domingo**, **José Carreras**, **Francisco Valls** y **Juan Pons**, entre otros, recibirán diversas ofertas de la gerencia de la Ópera de Viena para la temporada 85-86.

Montserrat Caballé participará en la cuarenta edición del Festival Internacional «Primavera de Praga», que se celebrará en la capital checa en mayo y junio.

MUSICA EN EL MUNDO



soprano con técnica muy completa y profunda musicalidad. La dirección musical de Georges Prêtre tuvo la grandiosidad que exigía el espectáculo y a la vez la ligereza rossiniana de muchas partes de la partitura. El director francés es un excelente maestro de foso, y elevó la intervención orquestal a rango protagonista.

El segundo espectáculo fue **La Damnation de Faust**, de Hector Berlioz, que se representó en el Festival dedicado a este compositor que se celebra todos los años en Lyon. Piero Faggioni fue el responsable de la realización escénica (entre sus ayudantes figuraba, como anunciaron los títulos de crédito, la española Isabel Maier), situada fuera de la propia obra, observada con cierta frialdad y una gran carga analítica, de modo muy cerebral, sin terminar de meterse a fondo en ella. Faggioni suele combatir los falsos romanticismos provocados por la tradición operística, pero en este caso ha habido un exceso de frialdad por su parte. No faltaron escenas muy logradas, pero la tónica general fue más bien aséptica. Como Ronconi, también en Faggioni se advier-

rite poco juvenil, pero muy concentrada e inteligente (Trudeliese Schmidt), un Faust de escaso carácter y corrección musical (David Rendall) y un entrañable y cínico Mephisto de Ruggero Raimondi, caracterizado como un mago de circo, capaz de mover y revolver con su personalidad y su elegancia toda la creación.

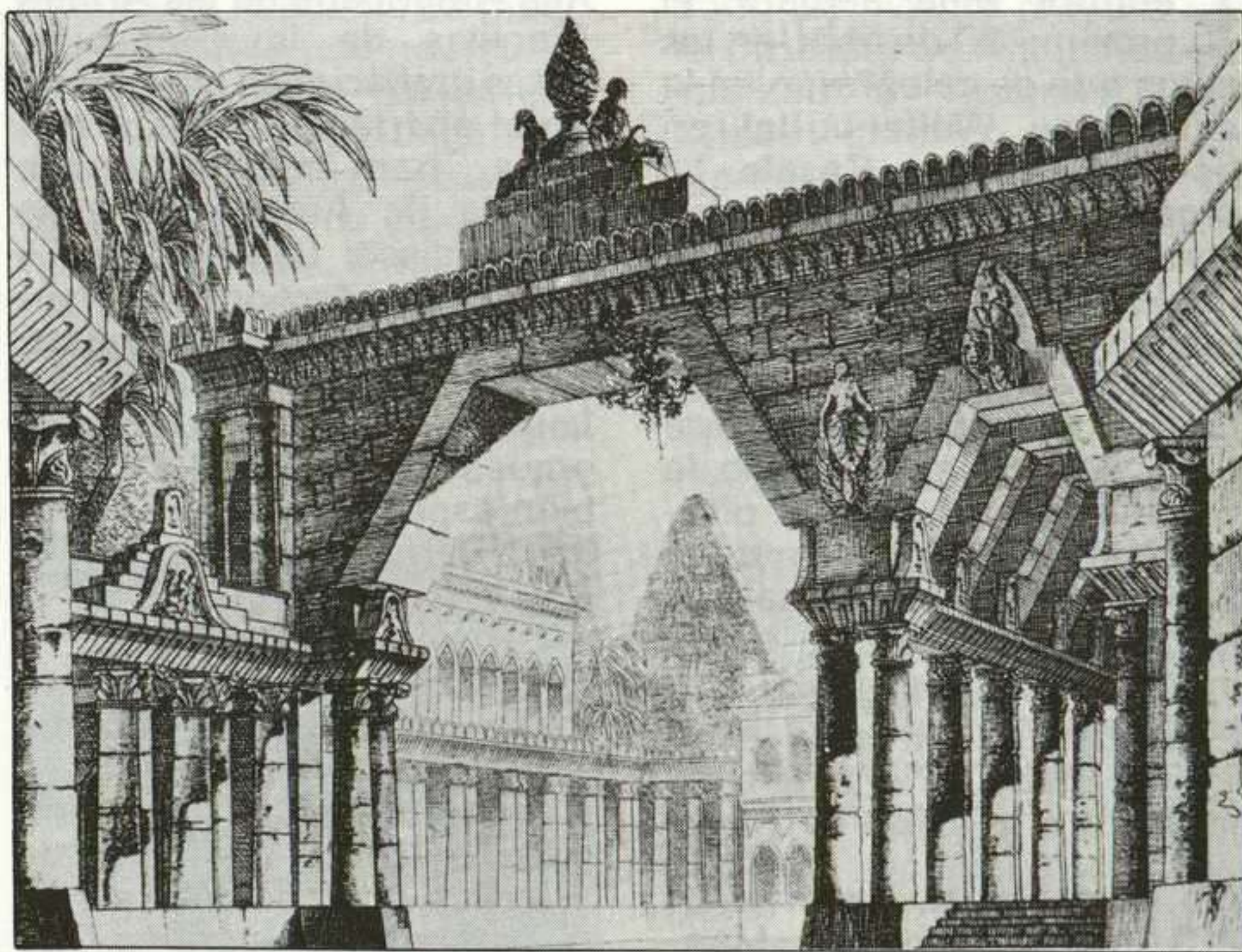
La tercera emisión fue la versión que Peter Brook ha realizado sobre la ópera **Carmen** de Bizet, con el título **La tragedia de Carmen**. Es un traslado cinematográfico del espectáculo teatral homónimo, presentado en Les Bouffes du Nord de París y que estuvo en Barcelona y fue paseado con éxito por medio mundo. El intimismo requerido por Brook para reflejar la fuerte carga dramática de la obra de Mérimée le ha llevado a simplificar los elementos hasta reducirlos a los mínimos, que son dotados de un fuerte simbolismo. La dureza desnuda de la obra, pensada hasta en el menor detalle, consigue un clima angustioso y muy elocuente. Brook ha ensayado hasta la saciedad el espectáculo con diferentes repartos (con cada uno de los cuales ha realizado una versión cine-

gráfico es muy interesante, con una fotografía excelente de Sven Nykvist, y el arreglo orquestal para orquesta de cámara de la música de Bizet realizado por Marius Constant, muy interesante. Después de tanta tensión, y para compensar tanta tragedia y tan fuerte dramatismo, Brook y los jóvenes intérpretes montaron un espectáculo de cabaret, también ofrecido por la Televisión Francesa, para aliviarse de la tensión tanto ellos mismos como el público. La sesión de music hall, con canciones de Weill, Gershwin, etc., fue una auténtica delicia, con unos cantantes-actores conscientes de su poder comunicativo, una vez superados los nervios iniciales, y una alegría contagiosa. Dos mundos opuestos, reunidos de la mano de uno de los más importantes hombres de teatro de hoy.—**RAFAEL BANUS**

Opera en Televisión

Recientemente, he tenido la posibilidad de ver tres realizaciones de ópera en la televisión francesa: dos grabaciones en vídeo de representaciones, y un film sobre uno de los espectáculos más comentados de un polémico director escénico.

La Opera de París abrió la temporada 1983/84 con **Moïse**, la versión francesa de **Moïse in Egitto**, de Gioacchino Rossini, en una puesta en escena del controvertido Luca Ronconi. El regista italiano ha planteado un gran oratorio escénico-litúrgico, ampuloso y grandioso, pero de belleza solemne y barroca. La división en dos planos muy separados, el de los hebreos y el de los egipcios, sin ningún contacto, sugería un sentimiento de mutuo racismo entre los integristas (ataviados al modo luterano) y los fastos faraónicos. El conflicto estalla en la pareja de enamorados, pertenecientes cada uno a un pueblo. Las escenas de las plagas y del paso del Mar Rojo tenían la solemnidad propia de un ritual. Una visión muy teatral e interesante, innovadora, y que daba buena idea de la gran categoría teatral de Ronconi. Los intérpretes, perfectamente estudiados todos sus caracteres por el director, realizaron unas versiones llenas de veracidad. Entre ellos destacaron la incomparable Shirley Verrett como la mujer del faraón, Samuel Ramey —excelente rossiniano— fue un sobrio «Moisés»; su hija estuvo a cargo de Cecilia Gasdia, joven



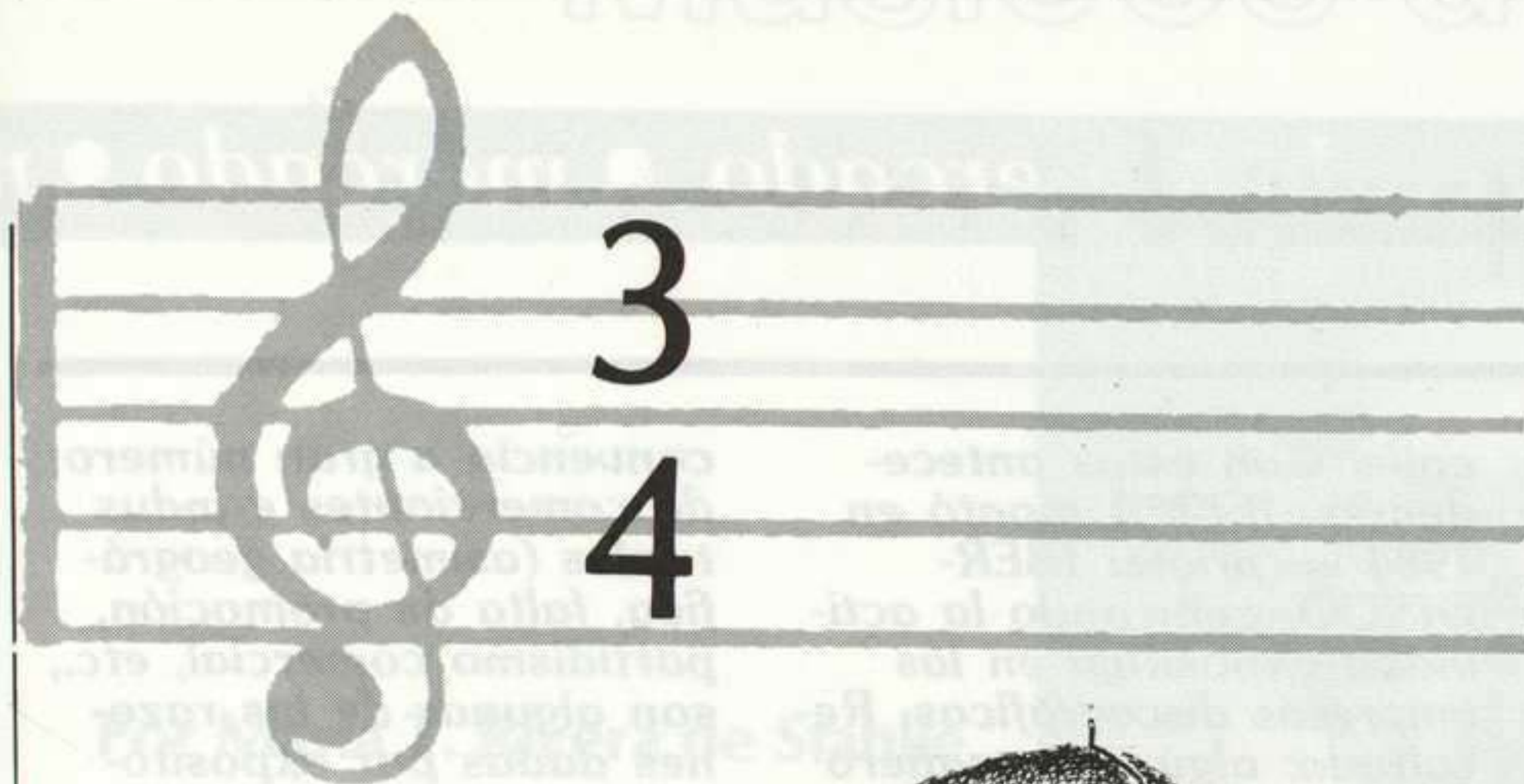
Escenografía original de «Moïse in Egitto», de Anton de Pian (1821).

te una gran categoría escénica, que produce incluso un montaje que no totalmente logrado tenga un notable nivel. La dirección musical de Serge Baudo, al frente de la Orquesta de Lyon, fue la de un buen conocedor de la obra de Berlioz (al frente de cuyo Festival lleva ya varios años). El trío protagonista estuvo formado por una Margue-

matográfica), como se pudo ver en un reportaje emitido a continuación del programa, en el que el equipo de jóvenes cantantes (procedentes en su mayoría de la Escuela de Opera de París) era sometidos a unos concienzudos ejercicios físicos y de interpretación, hasta perfilar el más pequeño matiz expresivo. El producto cinemato-

Ayuntamiento de Madrid: actos del Año Europeo de la Música

Como motivo del Año Europeo de la Música, el Ayuntamiento de Madrid organiza una serie de actividades musicales en el Distrito de Chamberí, que consisten en coloquios, conferencias y conciertos, a las que se puede asistir libremente y que se desarrollarán todas las semanas del año. Hasta el momento han actuado, en los conciertos para niños, la Orquesta Gaspar Sanz, Rosa María Kucharsky (piano), Demetrio Ballesteros (guitarra) y el dúo Martín-Aguirre (violín y violoncelo), y han pronunciado conferencias Demetrio Preciado e Ismaél Fernández de la Cuesta, con sus correspondientes audiciones comentadas. Por otro lado, la Junta Municipal de Chamartín organizará, del 15 al 21 de abril, una Semana Coral que contará con la participación de la Coral de Toledo, The Madrigal Singers de Guildford High School, Orfeón de Castilla, Capilla Clásica de Valladolid, Coral Ntra. Sra. de la Victoria de Málaga y Coral Voces de la tierra de Zamora. Todos estos conciertos tendrán lugar en el Centro Cultural «Nicolás Salmerón».



La fisonomía del genio musical

Es un hecho universalmente aceptado que la cara del hombre es asimétrica. Recientemente un científico norteamericano ha sugerido que el talento musical podría estar asociado con cierto tipo de asimetría facial. En el número de junio de 1984 del «Journal of the Acoustical Society of America», Karl U. Smith, catedrático emérito de psicología en la Universidad de Wisconsin-Madison, publicó un informe preliminar sobre los resultados obtenidos a lo largo de treinta y dos años de estudio de los movimientos faciales. Sus datos están basados en observaciones personales y en análisis, realizados por ordenador en tiempo real, del movimiento de los labios, de la lengua y de la mandíbula al hablar y cantar.

La conclusión a que ha llegado el profesor Smith es que un lado de la cara, el dominante, es más activo que el otro. En una persona en cuya cara domine el lado derecho, se considera que la dominación dinámica se traduce en las siguientes características estáticas: (1) el lado derecho de la cara es más abierto o menos comprimido que el izquierdo; (2) la ceja derecha es más alta que la izquierda; (3) las arrugas y los hoyuelos habituales son menos marcados en el lado derecho; (4) al hablar, la cabeza y la cara

tienden a volverse hacia la izquierda para que el lado derecho se vea mejor, y el lado derecho de la boca se abre más que el izquierdo.

La gran mayoría de las personas observadas por el profesor Smith y sus colaboradores mostró una dominación del lado derecho de la cara. Cuando los investigadores se pusieron a clasificar los resultados por profesiones, los músicos de gran talento, de cualquier tipo —compositores, cantantes e instrumentistas de música clásica, folk y jazz— resultaron ser de fisonomía ZURDA, con poquísimas excepciones. Los mismos rasgos han podido observarse en los retratos de grandes músicos del pasado, tales como Beethoven, Brahms, Wagner, Caruso, y en varios conjuntos instrumentales y vocales examinados por Karl Smith (entre ellos la Orquesta Filarmónica de Viena y la Orquesta Sinfónica de Nueva York).

El profesor Smith ha estudiado asimismo la posibilidad de un origen genético de la dominación facial. Las características faciales de treinta parejas de gemelos, entre otros datos, parecen confirmar esta hipótesis. Dentro de una misma familia, el talento musical parece asociarse con una fisonomía zurda (en la familia Wagner, por ejemplo).

El profesor de Wisconsin subrayó la importancia de investigar más a fondo la determinación cuantitativa de la dominación facial para poder evaluarla con más

exactitud. Hay que señalar que, al parecer, las observaciones del profesor Smith se llevaron a cabo únicamente en Europa y América del Norte.

La teoría que relaciona la fisonomía zurda con el talento musical está de acuerdo con las conclusiones de otros investigadores que afirman que el hemisferio derecho del cerebro (que controla el lado izquierdo de la cara) es el responsable de la expresión musical. Los estudios del profesor Smith pueden contribuir además a la investigación en otros campos, especialmente en la coarticulación y la teoría motor-fonética, pero también, de manera más general, en otros aspectos de la dominación cerebral.—BE-RYL KENYON DE PAS-CUAL.

Nueva Asociación de Amigos del Canto Gregoriano

En Oviedo, ha sido creada una Asociación de Amigos del Canto Gregoriano cuyos estatutos acaban de ser aprobados oficialmente. Esta Asociación ya ha tenido una primera reunión de socios y cuenta con sus respectivos cargos presidenciales. La iniciativa ha partido de alumnos de los cursos de gregoriano impartidos en España, cursos que se comentan en el reportaje incluido en este mismo número de RITMO. En Zaragoza y en Málaga han surgido iniciativas parecidas, aunque todavía no están concretadas en ninguna asociación concreta.

1986: Tercera edición del Concurso Pianístico «Infanta Cristina»

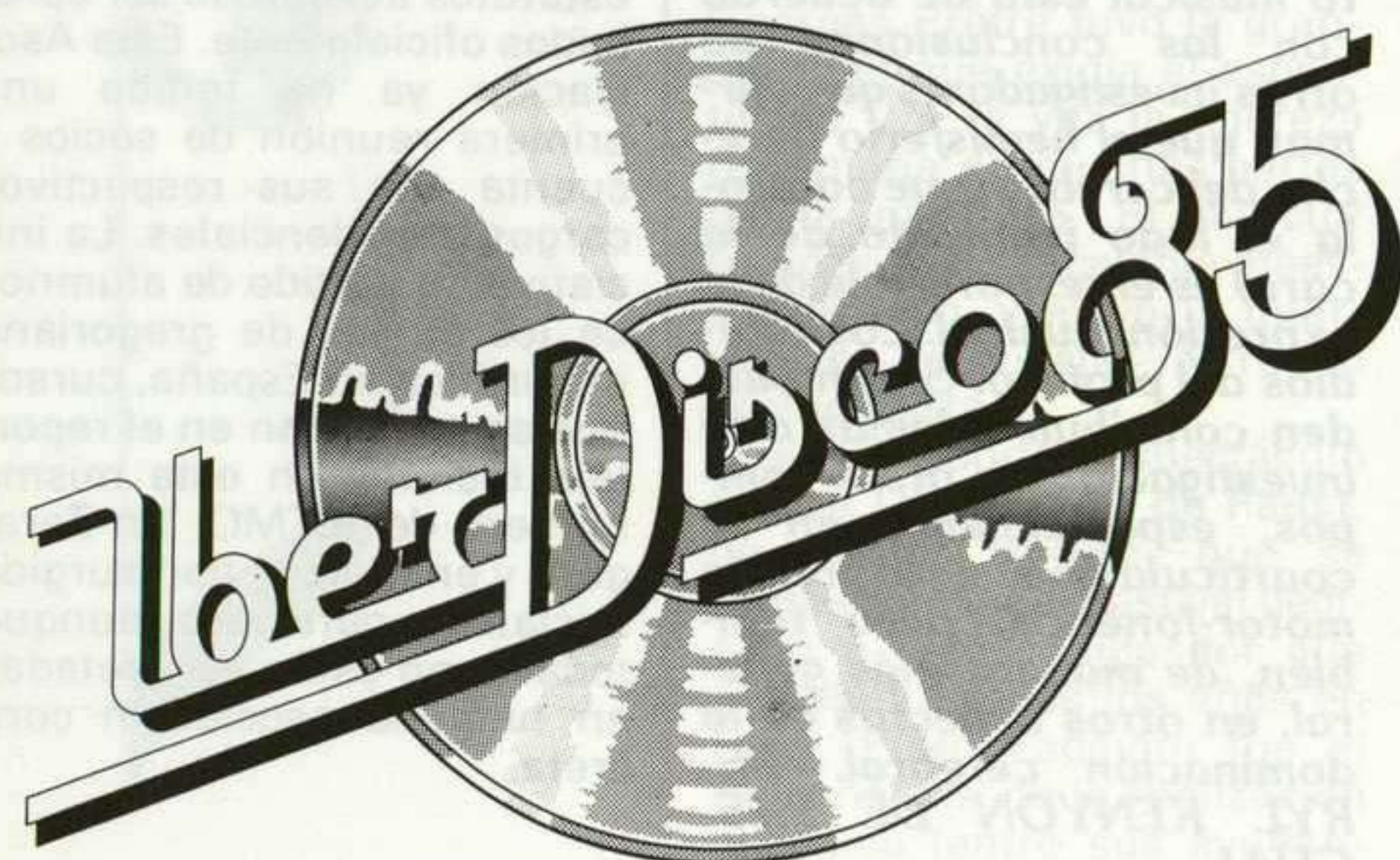
El Grupo de Empresas Loewe, patrocinador del certamen, y sus organizadores, ISME-España, Enrique Loewe y Rosa María Kucharsky, sus respectivos representantes, se reunieron el 7 de marzo con los titulares de los medios de comunicación para anunciarles el calendario que programa la organización de la tercera edición de este torneo reservado a los jóvenes pianistas españoles, a dos niveles (hasta los catorce años, Infantil, y hasta los veinte, Juvenil), calendario que, tras esta presentación de las bases por el que se regirá el mismo, fija para el próximo mes de octubre, en su primera quincena, la intensificación de la campaña promocional del concurso y la celebración de un concierto de los triunfadores de sus dos primeras convocatorias, las de 1982 y 1984, Susana Rivero y Juan Ramón Méndez (Infantil y Juvenil) y de los Hermanos Bernardo y Claudio Martínez Mehner (Infantil y Juvenil), respectivamente, concierto este inscrito en el marco de la doble celebración del Año Internacional de la Juventud y Europeo de la Música. Siguiendo el programa, el 20 de febrero de 1986 se cerrará la admisión de

inscripciones (1); se fija para la primera quincena de abril del próximo año la celebración de las pruebas del concurso, y para el mes de julio, también de 1986 proyecta la asistencia de los laureados al Congreso de la ISME, que se celebrará en Innsbruck, entre el 6 y el 12 del citado mes.

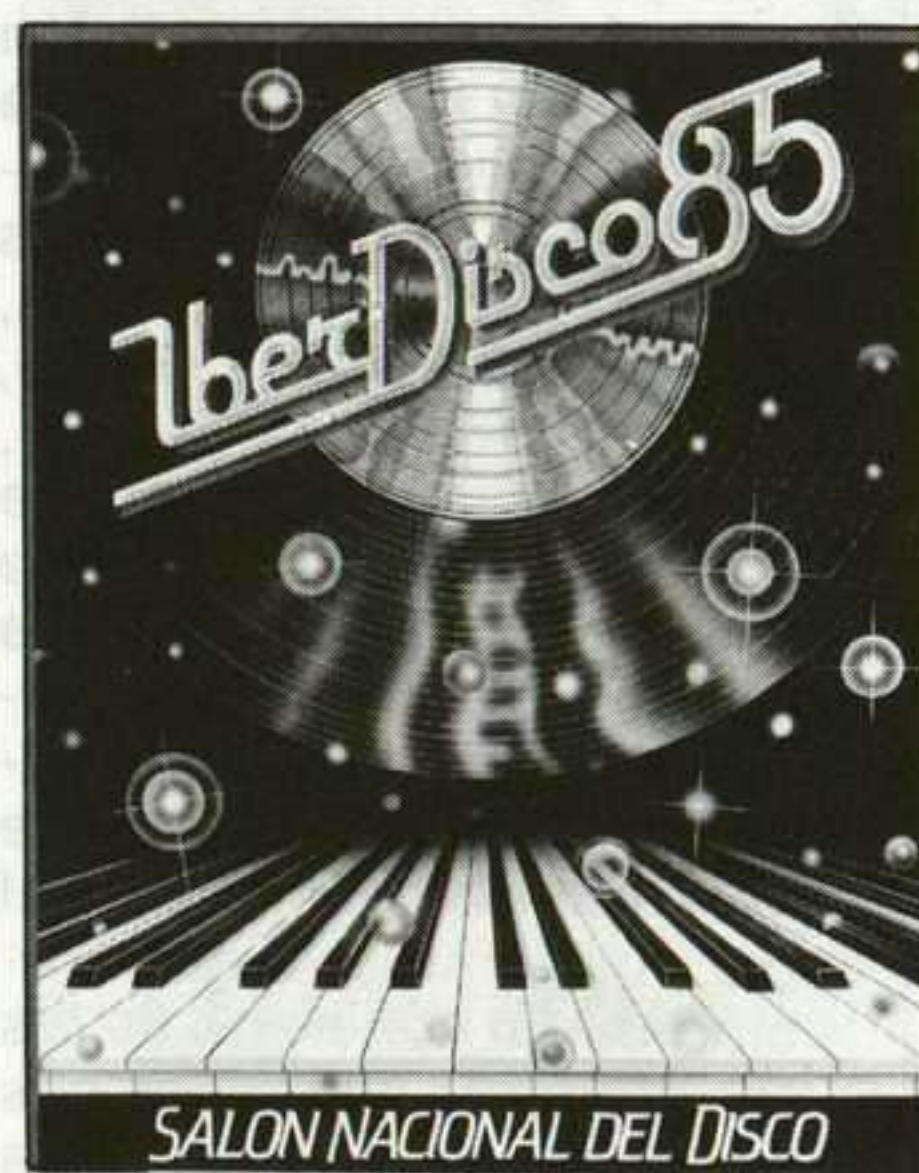
Este programa y otros aspectos del concurso, como el seguimiento de los hasta ahora titulares de los premios, para prestarles toda la asistencia moral y material que puedan precisar —becas inclusive—, el haber conseguido potenciar la cuantía de las dotaciones de los premios, fijadas para esta tercera edición en doscientas mil pesetas cada uno, para la ampliación de estudios y señalar que las obras obligadas serán para esta ocasión de Antón García Abril y de Cristóbal Halffter, fueron comentados por Rosa María Kucharsky, quien finalmente tuvo frases de reconocimiento y gratitud para los patrocinadores, para Enrique Loewe, por su espíritu de comprensión y de ayuda, frases recogidas afectuosamente por éste, quien, a su vez, agradeció las mismas, prometiendo continuidad en esta obra con la mayor comprensión y el máximo afán de apoyo.—A.R.M.

(1) Información e inscripciones: ISME-España, Conde de Aranda, 17-28001 MADRID.

Iberdisco 85 ¿La expomúsica del futuro?



La Institución Ferial de Madrid IFEMA, entre el monto total de ferias y exposiciones que debía organizar en la capital de España, tenía el compromiso de preparar una feria relacionada con el mundo de la música. La lógica del reparto nacional de exposiciones y ferias llevó a la Junta de IFEMA, por el método deductivo, a centrar su próxima a nacer Feria de la Música en el mundo de la edición discográfica. La lógica de esta decisión era aplastante: en Barcelona, SONIMAG, con amplia tradición y merecida fama ya anualmente preparaba el escaparate ferial para los instrumentos musicales, el sonido profesional y doméstico, la iluminación espectacular y la edición; en Valencia, la FERIA Internacional, ya tenía en su haber varias ediciones de su Salón de la Música, una exposición nacida por la necesidad, demandada por las empresas del sector, de una acción ferial más exclusiva que el ya avanzado gigantismo de SONIMAG tenía para este, al fin y al cabo, recoleto y superespecializado sector del mundo del entretenimiento, la comunicación y el arte. Así, pues, el sector de la música estaba totalmente cubierto, a nivel ferial, salvo en una parcela: el disco, y así nació IBERDISCO.



La decisión de IFEMA, como organismo oficial, cuyas decisiones y acciones tienen como base de datos la información aséptica de los archivos oficiales, era lógica y acertada, al menos a nivel teórico y oficial. Pero el Estado, la mayoría de las veces, lleva sus paquetes informativos con bastante retraso respecto a la realidad de la

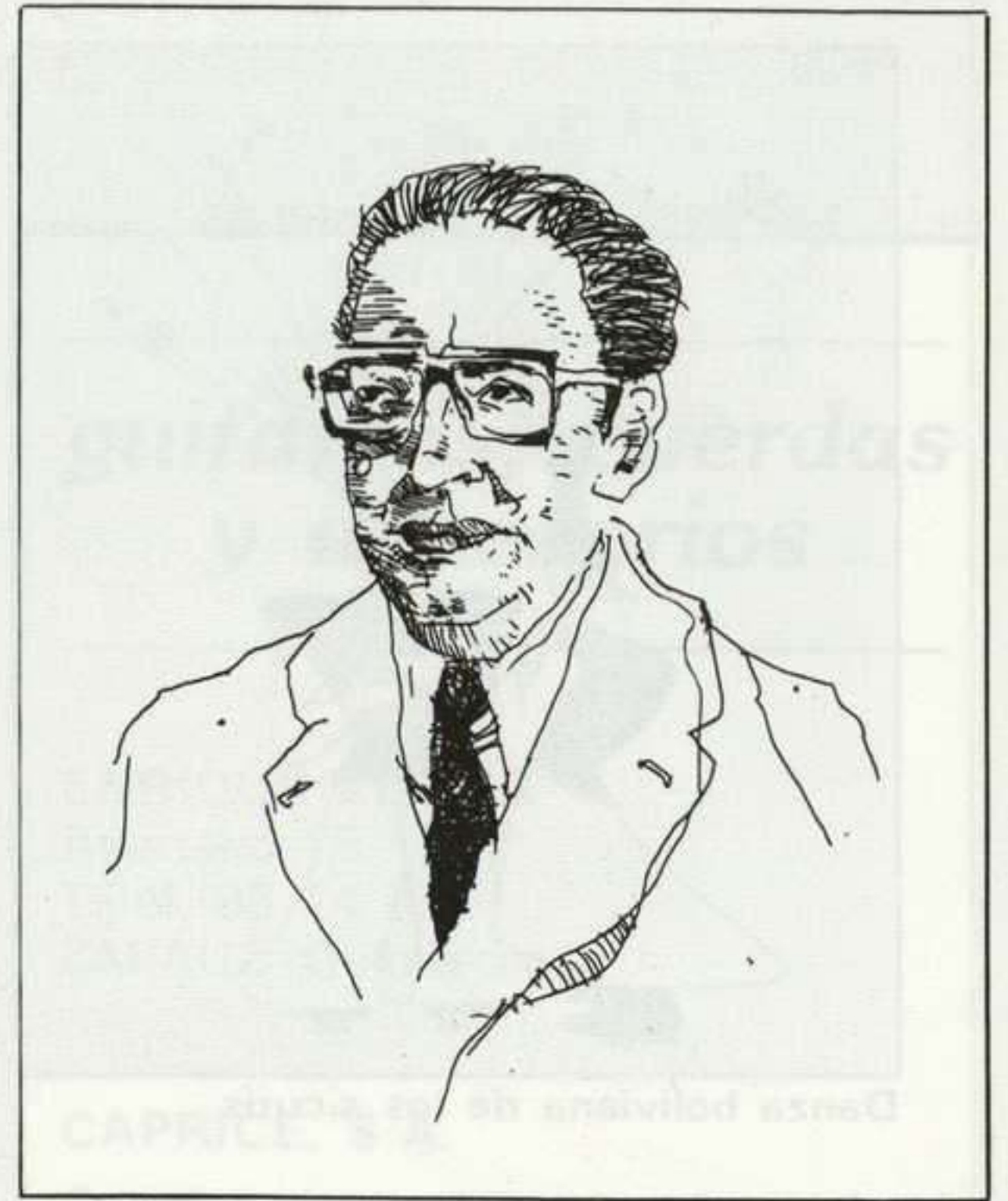
calle. Con estos antecedentes, IFEMA montó en 1984 su primer IBERDISCO, centrando la actividad expositiva en las empresas discográficas. Resultado: algún compañero de la crítica calificó aquella edición como un pequeño «paquidermo». IBERDISCO no tuvo sentido en 1984 ni para las empresas discográficas (tuvo tan poco sentido para ellas que hasta solicitaron de la Subdirección General de Ediciones Sonoras del Ministerio de Cultura una subvención para pagar parte de los gastos de su presencia en IBERDISCO, con cargo al bolsillo de los mismos señores que compran el disco y la entrada de la Feria) ni para la Institución Ferial de Madrid, ni para los visitantes. El desinterés de la industria discográfica por IBERDISCO ha sido tal que para la edición 1985, al menos hasta el momento de escribir este comentario, no había contratado ni un sólo espacio en la Feria. Con estos antecedentes, IFEMA tenía ante sí un grave problema para su IBERDISCO, pues si la industria del sector discográfico no demandaba esta Feria y en la edición inaugural de 1984 nadie salió satisfecho, ¿qué hacer con una Feria programada en el calendario y que ninguno de sus destinatarios quiere? El comercio es un cuerpo vivo en constante movimiento y, tal y como decíamos al principio, las estadísticas oficiales siguen, en muchos casos, muy de lejos los deseos y tendencias de ese cuerpo vivo. El comercio y la industria española de los instrumentos musicales, sonido profesional y doméstico, iluminación espectacular y artística y en general del «show business» no estaban satisfechos de las Ferias que a su servicio existían en España. El exitoso desbordamiento de SONIMAG había marginado, o mejor dicho difuminado la atención ferial sobre este especializado y, en el fondo, recoleto sector del comercio. La alternativa presentada por el Salón de la Música de Valencia no

convencía a gran número de comerciantes e industriales (asimetría geográfica, falta de promoción, partidismo comercial, etc., son algunas de las razones dadas por expositores). Aunque la explicación más lógica para el hombre de la calle, aficionado o profesional, consumidor unitario de estos productos fue la que dieron un grupo de comerciantes importadores e industriales, en una comida convocada por IFEMA, al que firma estas líneas: el problema es que SONIMAG YA NO VENDE y el Salón de Valencia, pese a las grandes esperanzas depositadas en él, tampoco. No «se levantaban pedidos».

Los mecanismos de la economía de mercado, de la vieja ley de la oferta y la demanda, casi siempre funcionan, Madrid, con su Institución Ferial, tenía en oferta una feria musical (dirigida en principio y con buena lógica al disco) sin feriantes. Un colectivo significativo de los comerciantes españoles de la música demandaba una Feria pues las que hasta ese momento se les ofertaban no les interesaban. IBERDISCO 85 (futura EXPOMUSICA, según creemos) renació cuando un grupo de jóvenes relevantes del comercio musical español, atentos a la oferta en el aire de IFEMA, demandaron y aceptaron el reto y el compromiso formal de montar IBERDISCO 85 en Madrid, como la feria de la Música y del «show business» de España. Entre los próximos días 24 al 28 de abril se celebra en Madrid la segunda edición de IBERDISCO 85. Un salón de carácter nacional en el que se mostrará la oferta nacional de los sectores de instrumentos musicales, sonido profesional, iluminación espectacular, editorial, contratación artística y discográfico. El Salón se celebrará en el Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid, siendo su horario ininterrumpido de 10 a 20 horas. Los días 24, 25 y 26 abril estarán reservados únicamente para visitantes profesionales.—FERNANDO RODRIGUEZ POLO

Por María T. Rivera de Stahlie

ATILIANO AUZA



VIDA Y OBRA

Pese a la enorme distancia geográfica que separa a Bolivia de los centros musicales de Europa y Estados Unidos, el desconocimiento general de su quehacer musical no es del todo justificable, máxime si hay cerca de una decena de compositores contemporáneos, entre los que destaca Atiliano Auza, que merecen ser conocidos, y que en Bolivia se dan las tres condiciones que, según Aaron Coplan, son indispensables para que una música tenga significación universal: perfil propio, sentido de la cultura musical con una base de arte folklórico y popular y una actividad musical importante.

Para entender la tradición musical con que cuenta el maestro Auza y los contemporáneos bolivianos, y la evolución de la estética musical en Bolivia, hay que remontarse un poco en la historia, reconociendo que ya en las culturas pre-colombinas asentadas en la región, la música tuvo relevancia. Así lo atestiguan por ejemplo la cerámica, dibujos y pinturas de los Tiwabakos, los Collas y los Callawayas, por citar tres de estas culturas.

Son herencia de los Incas que establecieron su imperio en época posterior, una gran mayoría de instrumentos de viento, entre los que está el «siku» o zampoña —flauta en hileras a semejanza de la flauta de pan de los griegos— que junto con la «quena» —flauta de sonido muy dulce— goza hoy en día de igual popularidad entre los TROVADORES del siglo XX que pasean estos instrumentos por el mundo con lo que dan en denominar

MUSICA ANDINA y que consta principalmente de melodías y ritmos de Bolivia.

La herencia musical europea surge en el siglo XVI cuando concretamente Sucre, la capital de Bolivia, llamada así en homenaje al libertador Antonio José de Sucre, primer Presidente de la República, era el centro cultural por excelencia de la América colonial.

La Plata fue el nombre original que le dió su fundador don Pedro de Anzures, capitán de las huestes del conquistador Gonzalo Pizarro, en 1538. También se la conocía con los nombres de «Chuquisaca» o Puente de Plata en lengua Quechua, y «Charcas», por los indios charcas habitantes de la región. Justamente, la Real Audiencia de charcas establecida en aquella ciudad tuvo vasta e importante jurisdicción en territorios que incluían a Buenos Aires, Paraguay, Tucumán y otros.



Fiestas indígenas en Bolivia, durante la época virreinal (Nueva Crónica , de Poma de Ayala)



Danza boliviana de los sicuris.



Danza del sol.

La Plata, Chuquisaca o Charcas, era entonces activo centro de comercio debido a los ricos yacimientos de plata de su territorio. Su vecindad con la Villa Imperial de Potosí, cuyos yacimientos de plata siguen hoy produciendo este mineral después de más de quinientos años de explotación, le añadía prestigio e importancia.

Entre los centros de estudio que se fundaron, destaca la Universidad Real y Pontificia de San Francisco Xavier que atrajo a lo más granado de la América hispana. Era lógico entonces que la actividad musical fuese igualmente excelsa.

Las catedrales e iglesias que se construyeron, tanto en La Plata como en la Villa Imperial de Potosí requerían de música y músicos, y allí se congregaron maestros españoles e italianos que tuvieron a su cargo la formación de los primeros creoles o criollos (y los hijos de los caciques) que estudiaron bajo su tutela. La impresionante colección de música barroca que guarda, tanto la Catedral de Sucre como la Iglesia de San Felipe de Nery en Sucre, atestiguan la enorme importancia de aquel centro musical y cultural. Diestros fabricantes de instrumentos como Sebastián de León trabajaban para cubrir la gran demanda, y naturalmente que gozaban de prestigio los oficios en la enseñanza de la música y el canto.

Justamente es en Sucre, la ciudad de los cuatro nombres, donde Atiliano Auza León nace el 5 de octubre de 1928. Su formación musical la recibe en la Escuela Normal de Maestros de la capital, donde obtiene su título en provisión nacional. Estudia después en el Conservatorio de Música de La Paz y termina su formación académica en Buenos Aires, en el Instituto Torcuato Di Tella bajo la dirección del maestro Alberto Ginastera.

La enseñanza musical va a ser luego su principal ocupación, paralelamente a la de la composición. La Normal de Música «Simón Bolívar»,

de La Paz, y la Escuela de Música de Tarija, de donde es director, son dos de las prestigiosas instituciones donde presta servicios, además de ser miembro fundador de varios centros de enseñanza en el país. Dirige los coros de las universidades de Tarija y Sucre, con los que realiza giras de conciertos que le dan oportunidad de continuar su labor pedagógica a través de las charlas y conferencias que ofrece. Amplía esta labor con artículos que escribe periódicamente y que se publican también en algunos periódicos en Argentina, Chile y Estados Unidos. Entre los libros que tiene escritos figura una **Historia de la Música Boliviana** que está ya en su segunda edición.

Como Vaughan Williams, Atiliano Auza extracta la esencia de la música popular y le da un tratamiento muy personal, mostrando cómo un compositor puede enriquecer su creatividad con elementos de la música autóctona. Desde la forma del «lied» alemán en sus canciones para soprano o tenor, con textos de los poetas bolivianos Campero Echazu y Oscar Alfaro, Auza va hasta el serialismo en su álbum de **Música Moderna para Piano**, editado en Bolivia en 1979. Sus «Danzas Bolivianas» del **Ciclo Runa** escritas para violín, son excepcionalmente bellas.

Es autor de **Incallajta** o **Tierra del Inca**, la primera ópera boliviana, sobre un libreto de Norma Mendez de Paz, cuya presentación en 1982 fue un verdadero acontecimiento artístico en Bolivia. En **Incallajta**, Auza utiliza un lenguaje musical contemporáneo con frecuentes citas e insinuaciones del folklore. Para el ballet de la ópera, utiliza ritmos y danzas folklóricas, y explota también el virtuosismo de los instrumentos autóctonos incorporados por primera vez a la orquesta sinfónica. La ópera es cantada en castellano con vocablos en el idioma quechua de los Incas. Actualmente se realizan gestiones para llevar a escena **Incallajta** en Madrid.

OBRAS

Música Vocal: Ramillete Sonoro (tres tomos con canciones y coros escolares, **Cinco Canciones para soprano o tenor**, textos de Campero Echazú y Oscar Alfaro. **Album de Melodías y Canciones de Tarija** (recopilación y arreglos). **Tres Canciones para mezzo con acompañamiento de orquesta sinfónica. Música Coral** (Edición Universidad «San Andrés» de La Paz).

Música para Piano: Album de Música Moderna para Piano con dos sonatas, una suite y cinco obras menores. Editado en La Paz en 1979.

Música para Piano y Violín: Tres Fantasías. Dos Sonatas. Seis Danzas Bolivianas del Ciclo Runas.

Música de Cámara: Nebulosas, quinteto de cuerdas. **Cuarteto de cuerdas. Dos Tríos para viento y cuerda**, respectivamente.

Música Sinfónica: Concierto para violín y orquesta (Obra compuesta por encargo del Comité del Sesquicentenario de la Fundación de la República). **Estructuras**, para once solistas (obra compuesta por encargo del Ministerio de Cultura y Educación). **Incallajta**, ópera en tres actos (encargo privado). **Sinfonía Boliviana**, para orquesta de cuerdas, dos cornos violín solista. **Doble concierto para violín, piano y orquesta sinfónica** (inedito). **Oda a Méndez**, cantata.

Libros y Artículos: Dinámica Musical en Bolivia, 1967, Edición Burillo, La Paz. **Música Contemporánea**. Texto Edición Don Bosco 1967, La Paz. **Historia de la Música Boliviana**, 1982, Edición Tupaj Catari de Sucre. Artículos y comentarios sobre conciertos, pedagogía musical, folklore e historia universal de la música fueron reproducidos en casi todos los órganos de prensa del país. **El Mercurio** de Chile y periódicos de Buenos Aires y Estados Unidos también han reproducido sus artículos.

BIBLIOGRAFIA

Enciclopedia Salvat. Músicos de América, del Torcuato Di Tella. **Almanaque Mundial 1979-80. Catálogo de la Bibliografía Boliviana** de Arturo Costa de la Torre, La Paz, 1968 (dos tomos). **Bibliografía** de Werner Guttentag. Edición Amigos del Libro, Cochabamba 1980.

pianos, órganos y acordeones

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.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal,
14).
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID



ROIG-SEDILES

Instrumentos de música
y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
28015 MADRID

VIETRONIC, S.A.º

Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
08020 BARCELONA



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99.
28015 MADRID

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

La gama más estensa
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás
Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
28004 MADRID

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA

Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
28013 MADRID



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
29008 MALAGA
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28013 MADRID

material didactico musical

instrumentos musicales

Garijo

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.

Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
28043 MADRID

hi-fi



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
39008 SANTANDER

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡Reemplázela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

INDICE DE ANUNCIANTES

HAZEN	2
DISCLUB	6
CENTRO MUSICA	19
CBS	30
ORFEO	35, 37, 39
OXFORD	46
POLIDOR	64
EMI	69
FERYSA	71
ADAGIO	83
BILBAO TRADING	84



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein

Dietmann

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

Pearl River

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

CASIO®

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

 **viscount®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.

Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA. Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tif.: 419 94 50 - MADRID-4.