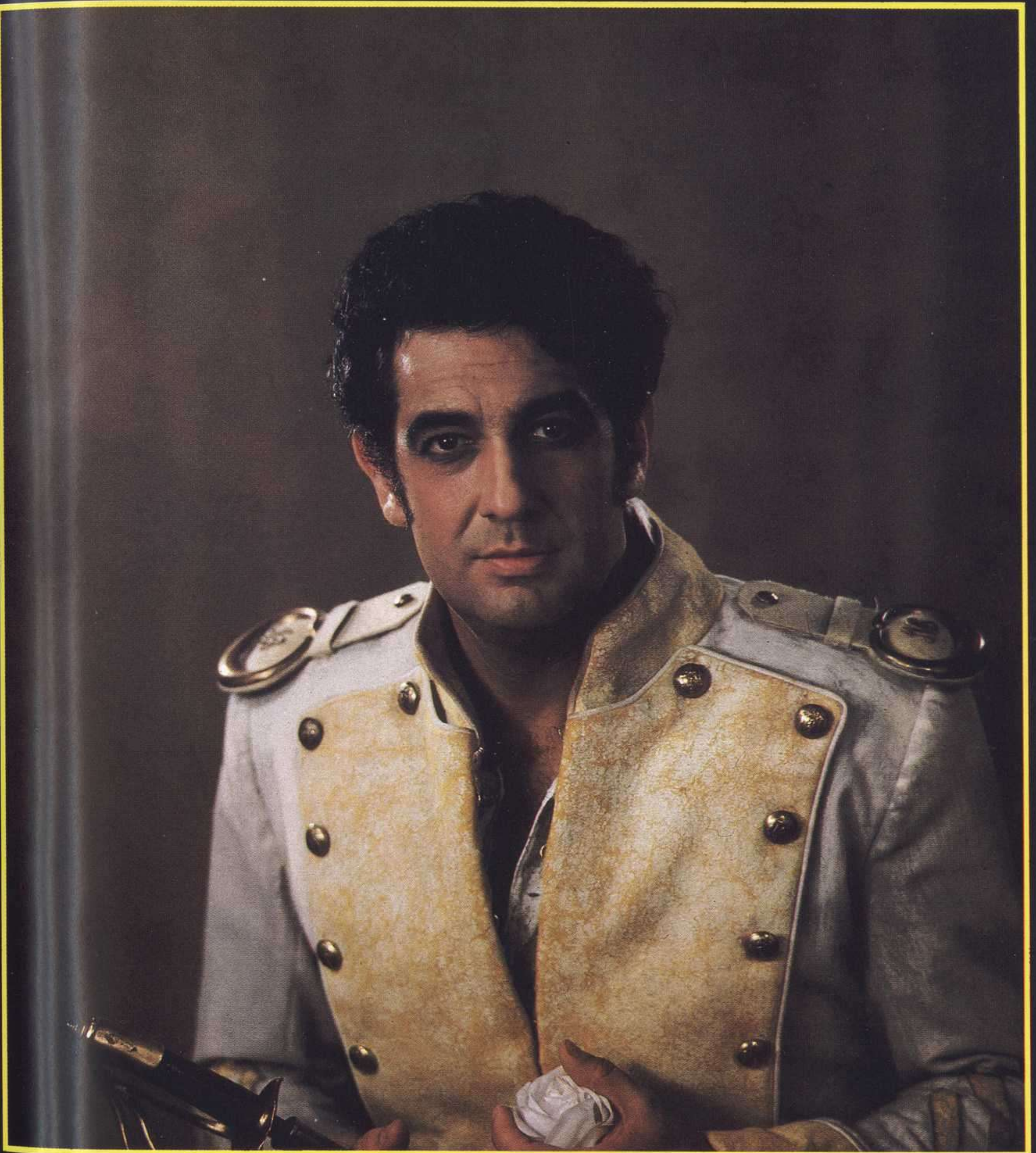


RITMO

AÑO LVIII • NÚM. 579 • JUL-AGO. 1987 • PRECIO: 525 PTAS.



PLÁCIDO DOMINGO en Discos



Entrevistas: Edita Gruberova ★ Roland Petit ★ Francisco Valls
Ensayo: Alejandro Borodin en el centenario de su muerte

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



PLÁCIDO DOMINGO
en Discos

Entrevistas: Edita Gruberova • Roland Petit • Francisco Valls
Ensayo: Alejandro Borodin en el centenario de su muerte

H. J. Lieske para Polygram

NUESTRA PORTADA:

Plácido Domingo como "Don José" en **Carmen**, de Bizet. Al cierre de la edición de este número se confirma la suspensión de la representación de **Carmen** en Madrid. El proyecto inicial preveía el montaje en la Plaza Mayor de la capital del Estado; más tarde, el lugar escogido se trasladó a la plaza de toros de Las Ventas. Por fin, el Teatro Lírico Nacional La

Zarzuela, ante una previsión de resultados artísticos no lo suficientemente decorosos, hizo pública la nota de prensa referida a la anulación del espectáculo. RITMO, que en el momento de redactar estas líneas ignora si Plácido Domingo cantará en Madrid en algún otro lugar, estuvo pendiente del asunto hasta última hora, pues era su intención elaborar un reportaje acerca del montaje de la ópera. Al cabo, no pudo ser ni una cosa ni la otra.

ENSAYOS:

- Rocío Herrero habla del recientemente desaparecido Andrés Segovia; del músico, el guitarrista y el intérprete, una figura singular e irrepetible.
- Borodin en el centenario de su muerte, por Emilio López de Saa.

DANZA:

La Martha Graham Dance Company estuvo de nuevo en Madrid.

ENTREVISTAS:

- Nuestro corresponsal de danza en Barcelona, Carlos Murias, charló con Roland Petit.
- Blas Cortés entrevista a Francisco Valls.
- José Guerrero Martín hace lo propio con Edita Gruberova.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

- Entrevista: Renata Scotto.
- Ensayo: En el centenario de Arturo Rubinstein.
- Discoteca Básica: "Rhapsody in blue", de Gershwin (trabajo que no ha podido incluirse en este número por falta material de espacio).

Sumario

	Págs.
Editorial: Andrés Segovia	5
Noticias	6
Música contemporánea	9
Ensayo: Andrés Segovia. Un modelo de difícil imitación	10
Entrevista: Francisco Valls	13
Reportaje: El "proyecto Falla" de Venecia	14
Danza:	
— Martha Graham: Una técnica, un lenguaje, un mundo	16
— La danza en Cataluña	18
— II Certamen Nacional de Danza Montepíncipe	20
Entrevista: Roland Petit	21
Pedagogía: La educación musical ante la grafía contemporánea. Cuatro piezas musicales didácticas	26
Ensayo: Alejandro Borodin en el centenario de su muerte	30
HI-HI:	
— Novedades julio 87	33
— Remasterización en digital	34
— ¿El perfecto anticopias?	35
— El sonido de...: Ortofon MC 30 S	37
Reportaje: Un gran auditorio para una gran pequeña villa	39
Opera	40
Entrevista: Edita Gruberova	45
Jazz	48
Discografía de Plácido Domingo en Deutsche Grammophon	50
Ensayo discográfico: Dos grabaciones históricas recuperadas para el compact disc	52
Crítica discográfica	54
Discos criticados	68
Cursos, becas y concursos	68
Barcelona	70
Madrid	73
Valencia	78
País musical	81
Cartelera	87
Internacional	88
Libros y partituras	94
Viejas fotografías de mi álbum: Delfín Pulido	96
Músicos del siglo XX: Harold Gramatges	97
Directorio comercial	98

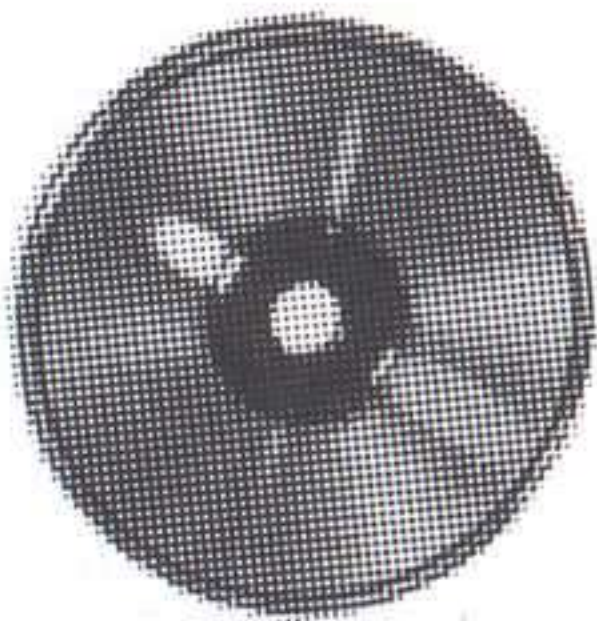
DEL 12 DE JUNIO AL 4 DE JULIO

EL MUNDO DEL COMPACT DISC



Seguro que hay muchas cosas que todavía no sabe sobre el compact disc. Por ejemplo, la perfección que puede llegar a alcanzar el sonido. O la ilimitada duración de un soporte que ni se raya ni se gasta. O que instalarlo en el equipo de Alta Fidelidad que usted ya tiene es bastante más fácil de lo que quizá cree.

Para que descubra todas estas ventajas le invitamos a visitar **EL MUNDO DEL COMPACT DISC** donde, además de poder ver la más amplia gama de reproductores C.D. y sus muchas posibilidades, encontrará hasta 5.000 títulos con todo tipo de música.



- Por la compra de tres compact discs, otro de regalo a elegir entre más de 200 títulos.



- Sorteo de 25 maletines, con 45 compact discs cada uno, de la serie Special Price de Polygram.




- En reproductores C.D., ofertas que le van a "sonar" muy bien.

El Corte Inglés

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río**Director:**
Antonio Rodríguez Moreno**Subdirector:**
Ramón Barce**Adjunto a la Dirección:**
Ángel Carrascosa Almazán**Redactor Jefe:**
Pedro González Mira**Director Comercial:**
Fernando Rodríguez Polo**Colaboran en este número:**

Rafael Banús, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, Antonio Gallego, José Guerrero Martín, Francisco Hernández, F. Hernández Girbal, Rocio Herrero, Emilio López de Saa, Alvaro Marías, Carlos Murias, Fernando Palacios, Juan Ignacio de la Peña, Gemma Pérez Zladuondo, Carlos Ruiz Silva.

Corresponsales:José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Senra (**Badajoz**), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaliza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andra-de Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Esterilch i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Mercedes Rosón (**Santiago de Compostela**), Eduardo Baixauli Morales (**Taragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanado (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asín Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).**Edita:**
LIRA EDITORIAL, S.A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID**Redacción:**
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
(horario de oficinas, 8 a 15 h)
Télex 45490**Distribución:**
S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1 28029 MADRID. Apartado 151036 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77 - 315 68 48 - 315 68 49. Télex: 45490. Telefax: (91) 315 68 49.**Suscripciones:**
España: Año, 5.775 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.). Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima, 60 dólares USA. Vía aérea, 85 dólares USA.**Diseño y fotocomposición:**
Diseño Trece, S.A.
Rufino González, 13 - 28037 MADRID**Imprime:**
Pentacrom, Miguel Yuste, 33
28037 MADRID

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

ANDRES SEGOVIA

LA muerte de un gran intérprete como Andrés Segovia es siempre noticia, y noticia universal, que llega a todas las tierras y a todas las gentes. Es el homenaje póstumo al talento interpretativo y, más aún, a la fama internacional y a sus éxitos incesantes.

Como todos los grandes divos, Andrés Segovia vivió hasta el último momento en esa ebriedad del triunfo. Esa ebriedad le hacía pensar que el intérprete era, casi en exclusiva, el verdadero protagonista de la historia de la música. Así lo manifestó públicamente en varias ocasiones. Quizá ese protagonismo le llevó a veces también a sobrevalorar su propio papel en la evolución de la guitarra. Pensaba Segovia que la guitarra había vivido en el mundo del flamenco, alejada de todo contacto con la música más elevada, y que él la había rescatado de ese bajo mundo y llevado a las salas de conciertos. Esta valoración era injusta con respecto a la guitarra flamenca, que es un arte de gran atractivo, honda expresividad y difícil técnica, y que, sin duda, muestra una perfecta adecuación con las características esenciales del instrumento.

Pero también podría discutirse la aseveración misma del papel de Segovia en esa instauración concertística de la guitarra. Sin necesidad de retrotraerse al gran músico que fue Fernando Sor, habría que recordar a sus sucesores y antecesores directos de esa revalorización de la guitarra, como fueron Dionisio Aguado y Francisco Tárrega. Para éste último, Segovia tuvo en más de una ocasión frases no muy generosas. Sin embargo, de hecho, la guitarra española había sido, desde el siglo XVIII, objeto de tratamiento a alto nivel. Y también a nivel pedagógico, pues tanto Sor como su discípulo Aguado escribieron métodos que han sido básicos en la enseñanza y difusión del guitarrismo por todo el mundo.

El gran divo, en general —y Segovia lo era en grado sumo—, busca afanosamente el éxito. Esta suele ser la razón por la que normalmente se afinca en repertorios de fácil atractivo, sea por el prestigio del autor o porque se trate de estéticas ya muy asimiladas. No es corriente, pues, que el divo se acerque a la música de su propio tiempo (excepto, claro, a la que maneja fórmulas muy tradicionales), ni siquiera que sea capaz de valorarla en algún sentido. Quizá esto reste a muchos grandes intérpretes una visión más clara, directa y coetánea de las cosas. Ese aferrarse exclusivamente a un mundo ya museísticamente estabilizado e institucionalizado ha emborronado la perspectiva de tantos intérpretes famosos. Creemos que todos hubiéramos agradecido a Andrés Segovia una mirada un poco más atenta sobre la historia y sobre el presente, además de su arte interpretativo, que todos admiramos y le agradecemos.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (CASTELL DE PERELADA)

El pasado día 4 de junio tuvo lugar la presentación de este festival, que tendrá por marcos bellos lugares como son la Iglesia, el Jardín, el claustro y las murallas del Carmen, y el primer hecho que consideramos interesante es el carácter monográfico que se le quiere dar. El director artístico del mismo, Carlos Caballé, comentó la proyección que se le quiere dar a estos ciclos, dedicando este primero al conocido binomio Mozart-Salieri, para el año próximo dedicarlo al belcantismo, y el siguiente al verismo, con la idea de representar obras poco conocidas como **Francesca da Rimini**, de Zandonai. Me parece una loable iniciativa, porque permitirá al aficionado adentrarse en caminos musicales no tan trillados y, consecuentemente, conocidos.

Para el primer concierto está previsto el Quintet Vocal de Catalunya, integrado por Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, María Gallego, (una importante promesa), Dalmau González y Enric Serra, con un programa Mozart, y que será a beneficio de la Cruz Roja Internacional; el mismo día tendremos la oportunidad de ver la ópera **Mozart i Salieri**, de Rimsky-Korsakov, y el **Requiem** de Mozart, con la intervención de Montserrat Caballé, Alicia Nafé, Peter Jeffes, Peter Petrov y el Coro y Orquesta del Liceo, dirigidos por Antoni Ros Marbá. El siguiente fin de semana nos deparará "Una hora de música", con Eulalia Solè al piano, con obras de Mozart y Beethoven, y por la noche el **Falstaff**, de Salieri, con la intervención de Joan Pons, Nuccia Pocile, Dalmau González, Carlos Chausson, Raquel Pierotti y Enric Serra, con la Orquesta y Coro del Liceo, dirigidos esta vez por Xavier Güell. En los siguientes programas tendremos la Wiener Kammerorchester con Phi-

lippe Entremont como director y solista, y Ola Rudner, al violín, con un programa Salieri-Mozart; a los solistas de este conjunto con un programa Mozart, repitiendo dicho conjunto su actuación el primero de agosto con un programa Mozart, que incluye el **Divertimento K.138**, el **Concierto para piano núm. 17, K. 452**, y la **Sinfonía núm. 40 K, 550**. El día 8 de agosto habrá un programa de "Una hora de música de cámara de Mozart", por integrantes de Solistas de Catalunya, que también intervendrán en el concierto nocturno, junto con la Coral Antics Escolans de Montserrat, con una sesión dedicada a la música masónica de Mozart.

Los posteriores conciertos estarán a cargo de la Munchner Blaserakademie, con dos programas Mozart, y otros dos de la Orpheus Chamber Orchestra, el primero con obras de J. Ch. Bach, Salieri y Mozart, y el que cierra el festival con un programa Mozart.

Se trata de un esfuerzo de organismos públicos como la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Girona, el Ministerio de Cultura, Ajuntament de Figueres y Ajuntament de Perelada, conjuntamente con sponsors privados como Fisher, Caves Castell de Perelada y Casinos de Catalunya, una iniciativa que tendríamos que ver más repetida en nuestro país, huérfano también de una política fiscal que ayude a la cultura. A destacar finalmente la bella presentación del programa, de indudable buen gusto.

Albert Vilardell



Carlos Chausson.

XXXVI FESTIVAL DE OPERA DEL PAIS VASCO

Seis son los títulos programados para esta edición, que se ofrecerán a dos funciones por ópera y con una importante novedad: el cambio de marco, que volverá a ser, después de los años, el Teatro Arriaga, cuyas nuevas y más adecuadas condiciones escénicas obligarán a redoblar los esfuerzos sobre los componentes visuales de los espectáculos. Por primera vez aparece la figura del director de escena, y es de esperar que el cambio traiga sus consecuencias.

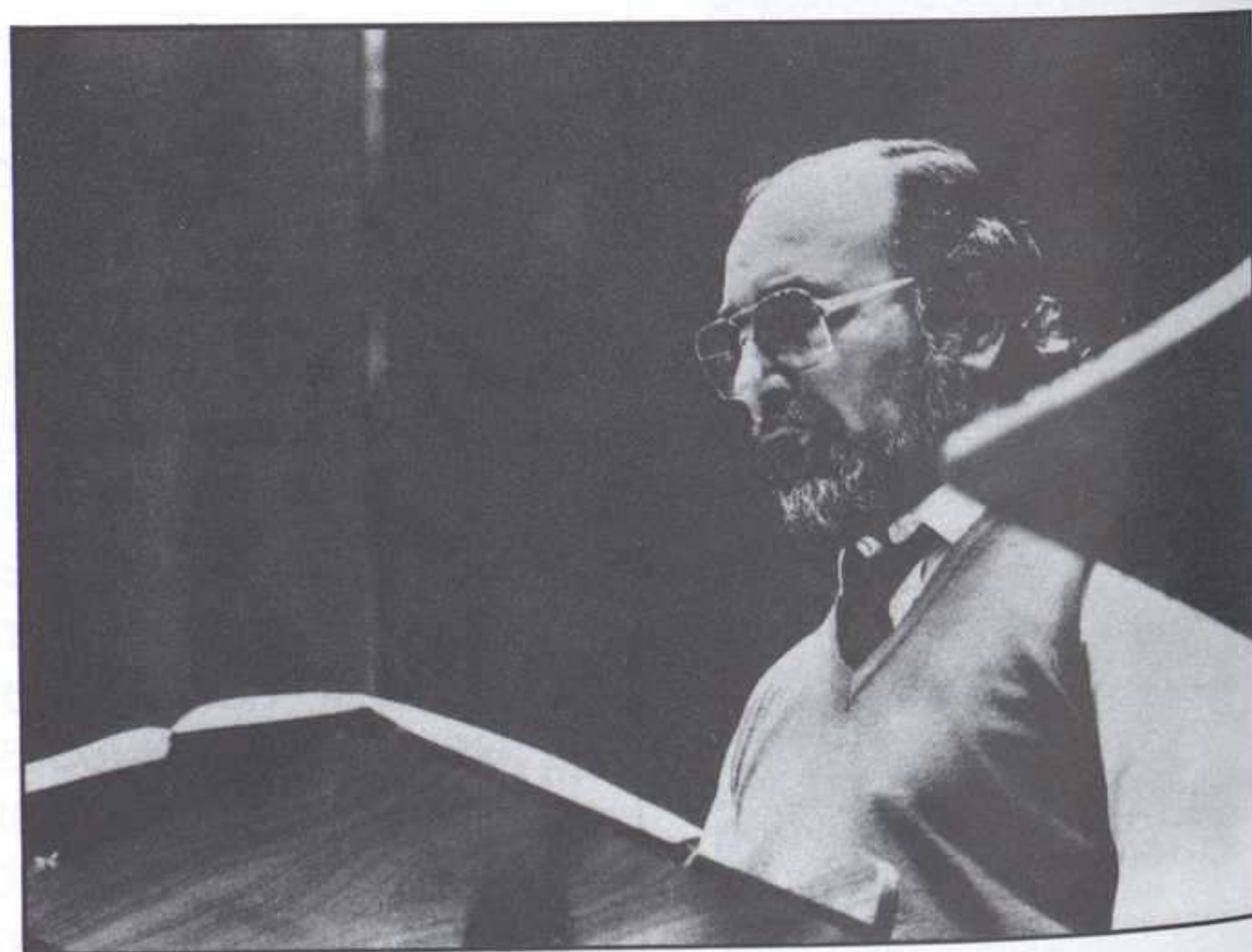
Novedad también en lo que se refiere a la ópera inaugural: unos **Cuentos de Hoffmann** (días 28 y 31 de agosto) presididos por Alfredo Kraus y Enedina Lloris, con Jean-Philippe Lafont, y dirigidos por Alain Guingal y Giuseppe de Tomasi (escena). El director francés estará también al frente de **Sansón y Dalila** (días 9 y 12 de septiembre), que contará con el tenor Nunzio Todisco y la mezzo Stefania Toczyska en los papeles estelares, y Diego Monjo como regista.

musical y dirección escénica correrán a cargo, respectivamente, de Edoardo Muller y Dario dalla Corte. El primero volverá a repetir con Verdi en la quinta de las óperas, **Ernani** (21 y 24 de septiembre), que presenta un excelente reparto: Todisco, Zampieri, Sherrill Milnes y Boris Martinovich (director de escena: G. de Tomasi, nuevamente). El barítono norteamericano hará, con toda probabilidad, su presentación española con esta actuación.

Sobre el papel al menos promete grandes posibilidades la representación —inevitable— de **Aida** (15 y 18 de septiembre), dirigida por Armando Gatto: nada menos que Ghena Dimitrova, Fiorenza Cossotto y Nicola Martinucci se dan la mano en el elenco.

A **Un ballo in maschera**, que contará con el mismo director musical y Dario dalla Corte de nuevo en la "regie", le corresponden las dos funciones de clausura (27 y 30 de septiembre), en las que cantarán Bruno Baccaria, Alessandro Cassis, Giovanna Casolla, Irina Arkhipova y Angeles Peters.

En el foso se alternarán, como de costumbre, las dos orquestas vascas, la de Bil-



Renato Bruson.

El resto, todo para Verdi. **Macbeth** será la segunda partitura ofrecida (3 y 6 de septiembre) en el Festival, y se anuncia a Renato Bruson para protagonizarla, al lado de Mara Zampieri. Dirección

bao y la de Euskadi, y las intervenciones corales las asume el Coro de la ABAO, entidad organizadora del Festival.

Carlos Villasol

PRESENTACION DEL LIBRO

"FEDERICO MOMPPOU. VIDA, TEXTOS Y DOCUMENTOS"

La presentación del libro "Federico Mompou". Vida, textos y documentos" y un concierto a cargo de Alicia de Larrocha y de Victoria de los Angeles (acompañada al piano por Manuel García Morante) integraron el homenaje que, en la sede del Banco Exterior de España de Barcelona, se ofreció al anciano compositor barcelonés en la segunda semana del mes de mayo.

No pudo asistir finalmente Federico Mompou al ac-

máximos representantes de la música catalana.

Pronunciados los diversos parlamentos, a los que correspondió con unas frases de agradecimiento la esposa del homenajeado, pudo escucharse la música de Mompou, ofrecida por dos de sus mejores intérpretes: la eximia pianista Alicia de Larrocha y la distinguida soprano Victoria de los Angeles.

Numerosas personas de la vida intelectual, artística y social de Barcelona acudieron a la velada.

El libro presentado forma parte de una colección de biografías de compositores que viene publicando el departamento cultural del Banco Exterior de España.

José Guerrero Martín



De izquierda a derecha: Gonzalo Avila (director general de la Fundación Banco Exterior), Rafael Martínez Cortiña (vicepresidente del Banco Exterior), Clara Janés (autora del libro presentado), Miguel Boyer (presidente del Banco Exterior), Macià Alavedra (consejero de Industria de la Generalitat), Ramón Martínez Fraile (teniente de alcalde del Ayuntamiento de Barcelona), Xavier Montsalvatge, Carmen Bravo (esposa de Mompou) y Eugenio Domínguez (director general del Banco Exterior en Cataluña).

to, pues el haber salido recientemente de una pulmonía doble así lo desaconsejó.

Con asistencia del presidente del Banco Exterior de España, Miguel Boyer; la autora del libro, la poetisa Clara Janés; el Compositor Xavier Montsalvatge; el consejero de Industria de la Generalitat, Macià Alavedra (en representación del presidente Jordi Pujol); del teniente de alcalde Raimon Martínez Fraile (en representación del alcalde Pasqual Maragall) y la esposa de Mompou, Carmen Bravo, en el acto se glosaron la vida y la obra de un compositor de quien se dijo es uno de los

CONCURSANTES Y JURADO DE LA EDICION 1987 DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE SANTANDER

Doscientas treinta y ocho inscripciones de pianistas de edades comprendidas entre 16 y 32 años llegaron a las oficinas del Concurso de Santander, para ser estudiadas por un comité de selección. Después de revisada la documentación que se solicita en las bases del Concurso, el Comité admitió 85 concursantes, muchos de los cuales ya han sido premiados en diversos

certámenes internacionales.

Los países del Este de Europa de mayor tradición musical han presentado candidatos de forma oficial, y la República Popular China ha enviado por primera vez a dos concursantes que, igualmente, la representan oficialmente.

Los países representados, y el número de concursantes de cada país, son los siguientes: Alemania Federal (3 concursantes), Argentina (1), Australia (1), Austria (2), Bélgica (3), Brasil (1), Bulgaria (1), Canadá (1), Corea del Sur (1), Cuba (1), Checoslovaquia (1), España (10), Filipinas (1), Francia (10), Gran Bretaña (8), Grecia (1), Hungría (3), Indonesia (1), Israel (2), Italia (4), Japón (6), Polonia (1), Portugal (1), República Popular China (2), Rumanía (1), Suecia (1), U.R.S.S. (2), U.S.A. (13) y Yugoslavia (2).

El Jurado está constituido por quince personalidades del mundo de la música, procedentes de diez países diferentes. Los nombres de estos pianistas, críticos musicales y musicógrafos son los siguientes: Joaquín Achúcarro, José María Colom, Enrique Franco y Federico Sopeña (España), Rolf Dieter Arene (RFA), Pierre Colombo y Nikita Magaloff (Suiza), Paul Badura-Skoda (Austria), Euge Istomin y Harold C. Schomberg (Estados Unidos), Hiroko Nakamura (Japón), Marlos Nobre (Brasil), Francois-Joel Thiollier (Francia), Arie Vardi (Israel) y Eliso Virsaldze (URSS).

TORROELLA DE MONTGRI: IV CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL. VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Ambas manifestaciones tendrán lugar durante los meses de julio y agosto en esa dinámica ciudad de la Costa Brava. En el marco del "Campus Musical / 87" se producirán, entre otras, las siguientes actividades: del 1 de julio al 31 de agosto el IV Concurso Internacional de Interpretación Musical, con "masterclasses" de María Curcio (piano), Irmgard Seefried (voz), Felix

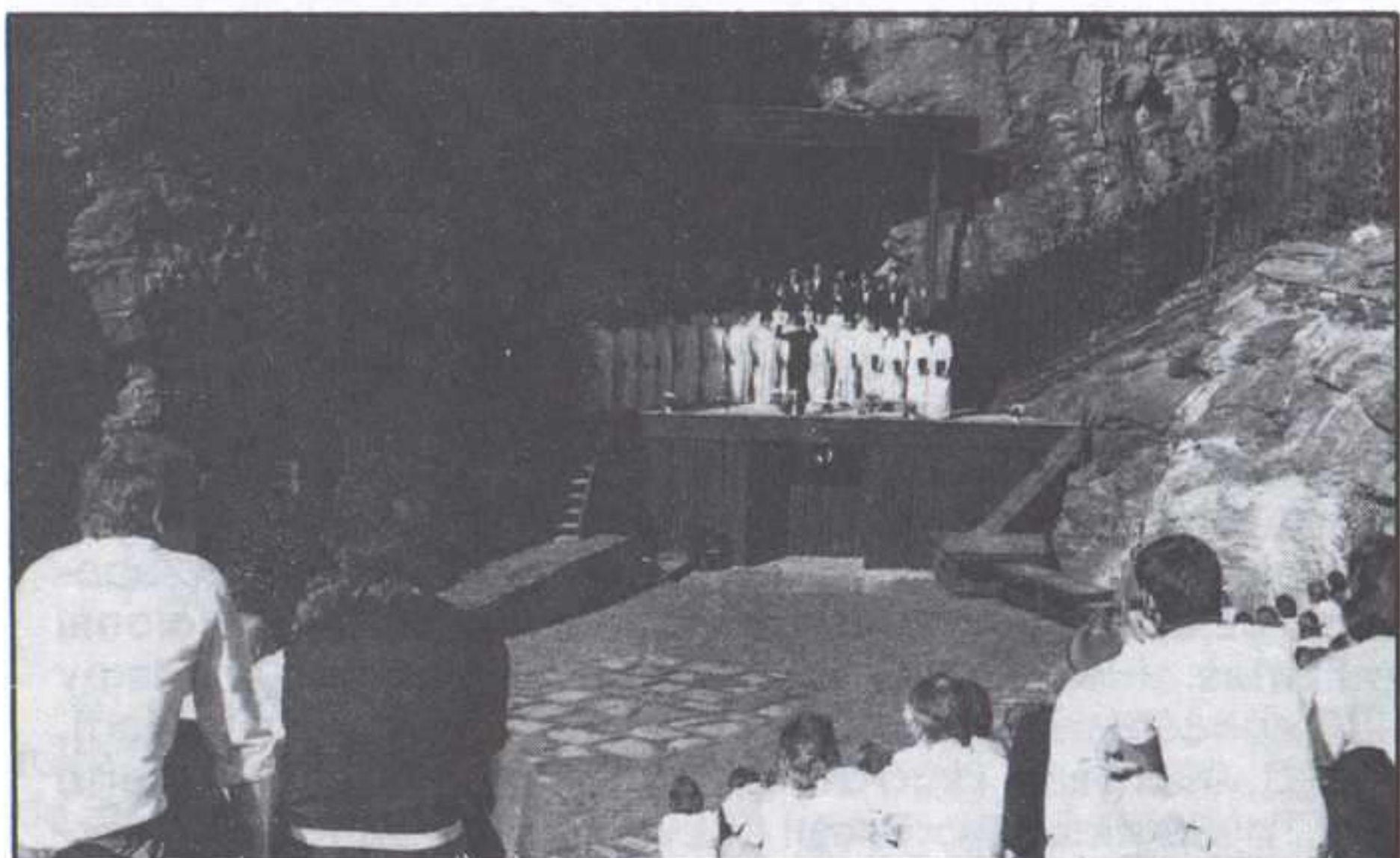
Andrievsky, Gonçal Comellas y Eva Graubin (violín), Enrique Santiago (viola), Radu Aldulescu (violonchelo), Franco Petracchi (contrabajo), Julian Jacobson y la Academia String Quartet de Milán (música de cámara). Del 1 al 21 de julio el II Encuentro Internacional de Música de Cámara con la Camerata Lysy (en colaboración con la Internacional Chamber Music Academy Yehudi Menuhin Gstaad), bajo la dirección de Alberto Lysy, quien también impartirá clases magistrales. Los citados intérpretes participan también en los conciertos del VII Festival Internacional de Música, que ofrece, por ejemplo, un concierto emblemático a cargo de los profesores del "Campus Musical/87", el 25 de agosto. Además, se podrán escuchar dentro del Festival agrupaciones e intérpretes tan prestigiosos como la Sinfonietta de Estocolmo, la Orquesta de Cámara Franz Listz de Budapest, el Trío de Milán, Victoria de los Angeles, etc.

ACTIVIDADES DE LA CORAL SALVE

La Coral Salve de Laredo ofreció el 23 y 24 de mayo dos conciertos en el Festival de Bergen, en Noruega. Uno, en el anfiteatro de Moster, construido en el siglo IX en la isla de Bonuld, y el segundo en la ciudad de Bergen.

La participación de la agrupación cántabra, auspiciada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura, se encuadra dentro de la presencia española en la programación general del Festival de Bergen, que presta atención a la figura de Federico García Lorca y a su época.

Desde su creación en 1975 por José Luis Ocejo, la Coral Salve de Laredo mantiene en su trabajo un espíritu investigador en torno a la música española. Entre sus aportaciones cabe destacar la recuperación de la música pejina, el redescubrimiento del compositor cántabro Arturo Dúo Vital; ha cultivado la habanera y la música popular española, tratada por compositores



del siglo XX. Asimismo, ha prestado atención a la música y a la poesía de la Generación del 27.

Su labor difusora, que cuenta 10 grabaciones discográficas de larga duración y cuatro discos sencillos, se ha extendido por Europa y América, así como en los teatros y salas de conciertos más importantes de nuestro país.

En el mes de junio ha realizado una gira por Alemania para participar en el Festival de Ettingen y ofrecer conciertos en Baden-Baden y Karlsruhe. Inmediatamente grabarán con la casa Philips la **Misa Criolla**, de Ariel Ramírez, con la participación de José Carreras, y en octubre actuará en el Festival de Guanajuato (México), en San Luis de Potosí, Querétaro y México, D.F.

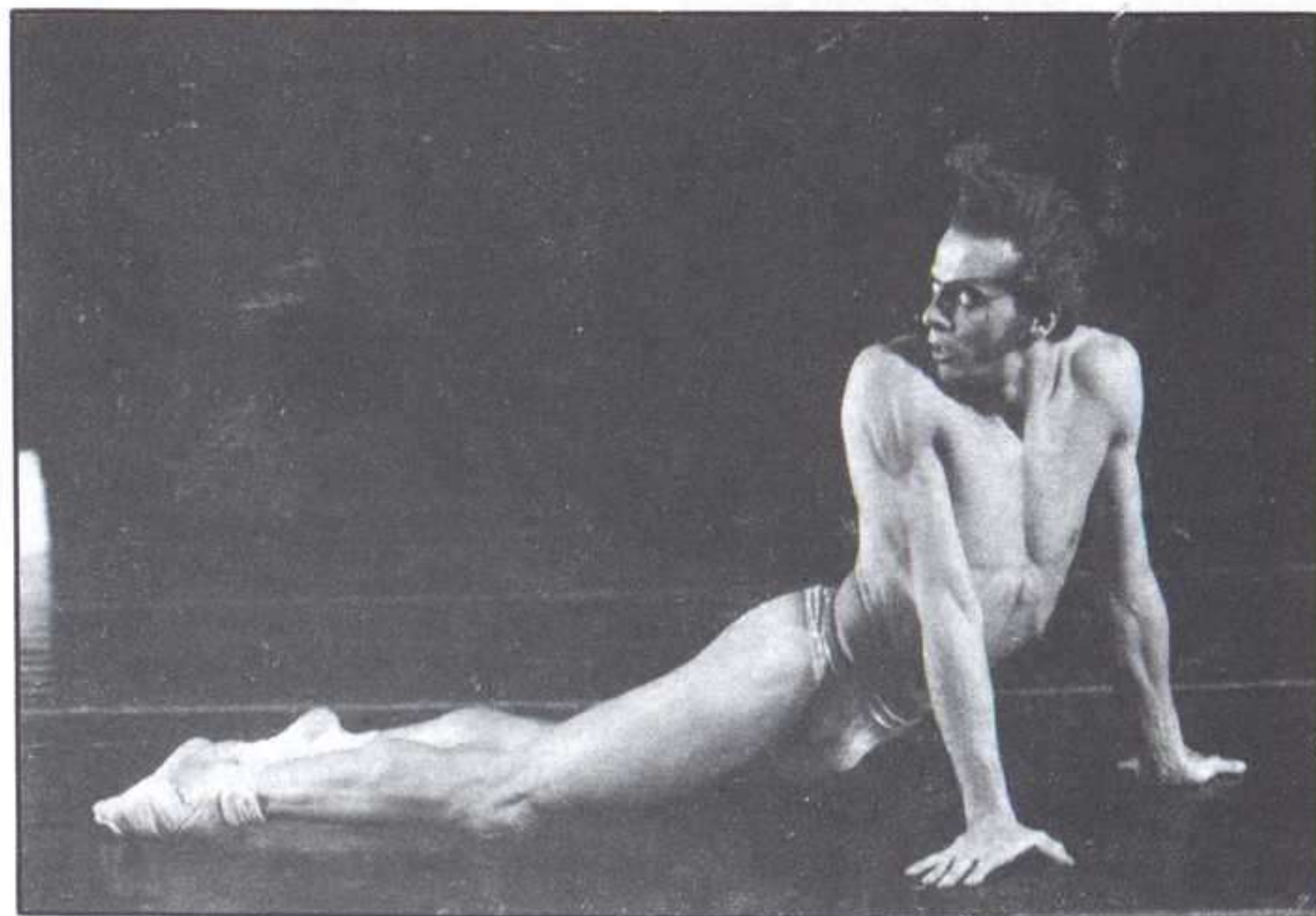
"REPITETEME", POR BOCANADA DANZA

El pasado mes de abril se celebró en Barcelona el III

Concurso Coreográfico Iberoamericano "Oscar López", en el que participó la compañía de danza Bocanada con tres coreografías: **Mumakata**, de José Manuel Bau; ... **Y cuelgo**, de M.^a José Ribot y **Quinteto para una espera imposible**, de Blanca Calvo. Las dos primeras fueron finalistas en el Concurso, y la tercera se alzó con el primer premio. Las tres piezas son parte del segundo espectáculo de Bocanada, **Repitete-me**, compuesto por un total de cinco coreografías ensambladas en un único acto de algo más de una hora de duración.

EL INAEM CONCEDE BECAS MUSICALES

El Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la Música, previa deliberación y fallo del Consejo de la Música, ha procedido a la concesión de 40 becas para el perfeccionamiento y ampliación de estudios musicales o de arte lírico en el



extranjero. Se trata de ayudas para el estudio de 19 disciplinas en el campo instrumental (cuerda, viento, percusión, clavecín y piano), Pedagogía musical y Musicología, Danza, Dirección coral, Música de cámara y Música electroacústica y electrónica. Por número, destacan las siete concedidas al apartado de piano, las cinco de violonchelo, cuatro de oboe y tres de fagot.

HOMENAJE AL MAESTRO JESUS ROMO RAVENTOS

La asociación cultural asturiana "Peña Tú", de la que son dirigentes María José Rubio y los señores Rodríguez Mediedo, Hevia e Izquierdo, rindió homenaje al maestro Romo, que acaba de triunfar con su **Retablo de la Pasión. Ubeda canta**. Romo, en los años comprendidos entre 1934 y 1953 obtuvo grandes éxitos con una decena de zarzuelas, entre otras: **El balcón de palacio, Un día de primavera o Las campanas de Madrid, El galtero de Gijón...**

El musicólogo Angel Sargadía expuso brevemente la actividad y obra del homenajeado y concurren al acto, extremadamente cordial, entre numerosos artistas y escritores: Pilar López, la soprano Fifi Arrigue, los maestros Manuel Moreno Buendía y José Pagán, el musicólogo Gómez Labad, Angel Soler, Juan Olías, el barítono Tomás Álvarez, José de Luna, representaciones de la SGAE; Casa de Ubeda, en Madrid, RITMO... El maestro Romo dio las gracias con sentidas palabras y refirió algunas anécdotas de su fecunda vida profesional relacionadas con Asturias.

REELECCION DE ALONSO MILLAN

Juan José Alonso Millán ha sido reelegido, por unanimidad, presidente de la Sociedad General de Autores, cargo que ya ostentaba, por un nuevo período de seis años, para que siga velando por los derechos de los autores españoles, tanto en España como en el

extranjero. La labor de Alonso Millán a lo largo de este último período en la presidencia de la SGAE se ha visto realzada por la constante lucha en todos los frentes para conseguir que los derechos de los autores no resultaran defraudados.

ESTRENO DEL BALLE "EL MAESTRO Y MARGARITA"

En la Sala Central de Conciertos de Moscú se ha presentado el ballet **El maestro y Margarita**, a cargo del Ballet Moderno de Leningrado, dirigido por Boris Eifman. El espectáculo, con música original de Andrei Petrov, se basa en la



novela homónima del escritor Mijail Bulgákov, muerto en 1940, que no se publicó hasta 1967 en la URSS. El ballet tiene como subtítulo **Fantasia coreográfica sobre temas de la novela de M. Bulgákov**. Son tres temas: la historia del escritor, el todopoderoso y la historia del amor sacrificado de la heroína, que forman el centro dramático del ballet. Para plasmar las imágenes en escena, Boris Eifman ha contactado con conocidas figuras del ballet leningradense: Nikita Bolgushin, Galina Mzentseva y Vladimir Adzhomov, cuya interpretación destacó por su arte peculiar y su armonía con la esencia de los personajes.

Música contemporánea

“GERNIKA”: OIR PARA VER

Por Carlos Villasol

Después de una larga y complicada serie de modificaciones de fechas, huelgas, cambios de intérpretes a última hora y otros imprevistos, se estrenó por fin en Bilbao, el pasado 25 de abril, la ópera **Gernika**. Su autor, Francisco Escudero (Zarauz, Guipúzcoa, 1913), es un compositor que se encuentra en su madurez creativa, tan apreciado en su ámbito regional como injustificadamente desconocido fuera de él. Discípulo de Conrado del Campo, en Madrid, y de Paul Le Flem y Paul Dukas, en París, representa dentro de la música española a esa promoción de creadores un tanto aislada, que sirve de puente entre las generaciones llamadas del 27 y del 51. En la música vasca ocupa un lugar preeminente, ya que puede considerarse, con toda justicia, como la única figura de relieve entre los Guridi, Usandizaga, Donostia, Isasi y las más jóvenes generaciones de Bernaola, Luis de Pablo, Larrauri o Ibarrondo. Precisamente, el transitar por ese terreno puente se ha reflejado en su obra por un marcado gusto hacia lo ecléctico, que le ha conducido a replantearse el nacionalismo de sus predecesores con una profundidad que ellos no supieron imprimirle (**Concierto para piano, Zigor**), a la vez que a abordar empeños mucho más abstractos y de corte más actual (**Concierto para violonchelo**); tareas, una y otra, resueltas gracias a una formación técnica muy completa y a una admirable facilidad de pluma que le han permitido firmar una cantidad considerable de partituras, de desigual interés, pero irreprochablemente bien construidas.

Escudero posee, además, una rara cualidad: la de invitar con su música a una especie de ESCUCHA CON LA VISTA. Buena parte de sus títulos—inclusive algunos, como la **Sinfonía sacra**, que responden a inquietudes más abstractas—tienden a una directa referencia visual, y por ende extramusical, que sirve, al mismo tiempo, de estímulo y punto de partida para la ordenación del propio material sonoro. De ahí que siempre se haya sentido cómodo en el género programático (**Aránzazu, Iciar**), el oratorio (**Illeta, Salmo vasco**) y la escena (**El sueño de un bailarín, Zigor** y, ahora, **Gernika**). Su música, básicamente, no narra, describe; no INTERPRETA, reproduce; no sugiere, ilustra, y ello hasta en el más mínimo detalle. Su poder no es, pues, evocativo, sino más bien, por tanto, figurativo.

Con un lenguaje tan eminentemente gráfico, Escudero contaba ya, de antemano, con un punto de ventaja a

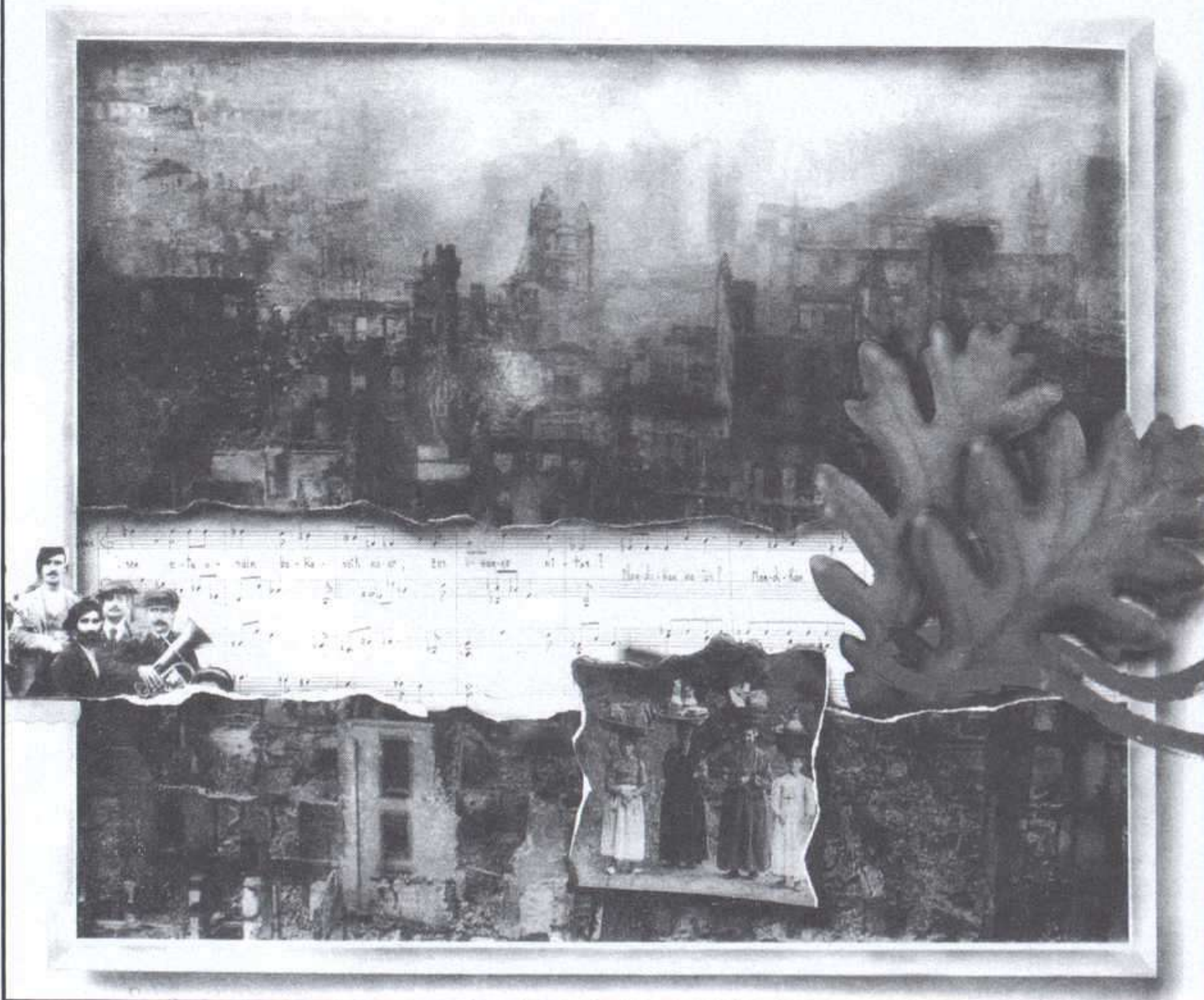
la hora de enfrentarse a un texto al que poner música para el teatro. La partitura de **Gernika** contiene una indudable fuerza dramática. Así, se nos muestra férreamente construida a partir de tres temas arquetípicos—en realidad, derivaciones de un tema único—que, a su vez, se reducen a un armazón interválico. Otros motivos, elementos de color, se van repitiendo a lo largo de sus casi dos horas de duración, de acuerdo con las necesidades del curso narrativo: una fanfarria de trompetas que anuncia al rey, unas pulsaciones regulares sobre un mismo Mi bemol en el piano, la imitación del canto de la alboka que acompaña a “Gogor” en el monte... Con esos mínimos elementos, el compositor despliega un amplio abanico de procedimientos, inquestionablemente eficaces, que incluyen pasajes de admirable depuración tímbrica (final de la escena III y principio de la IV, del Cuadro Primero, en el acto II, acaso los dos momentos más hermosos de toda la ópera), así como

otros no ya descriptivos, sino directamente onomatopéyicos, como el bombardeo, DESCRITO en el acto III.

Pero sabido es que en ópera, la música, que emana de las exigencias de la palabra, con ser primordial, no lo es todo. Y por ahí es por donde **Gernika** nos muestra su talón de Aquiles. Su argumento, un tanto forzado, no llega a integrar sus heterogéneos elementos (realismo por un lado; evocación mítica, por otro) y amenaza la unidad dramática del conjunto. El caso de **Gernika** no es uno más entre las óperas con libreto a olvidar: en la representación, la música se difuminaría por la endeblez de la parte literaria; en su versión de concierto—tal como fue estrenada—, al hallarse la música tan indisolublemente unida al acontecer escénico, se evapora gran parte de su sentido. Si se es capaz de pasar por encima de estas consideraciones, puede saborearse el placer de una música tan soberbiamente trazada como, por momentos, indiscutiblemente hermosa.

GERNIKA

FRANCISCO ESCUDERO-REN EUSKAL OPERA
KONTZERTU MODUAN
GERNIKAKO BONBAKETAREN 50. URTEURRENAREN OSPAKIZUNA



ANDRES SEGOVIA. Un modelo de difícil imitación

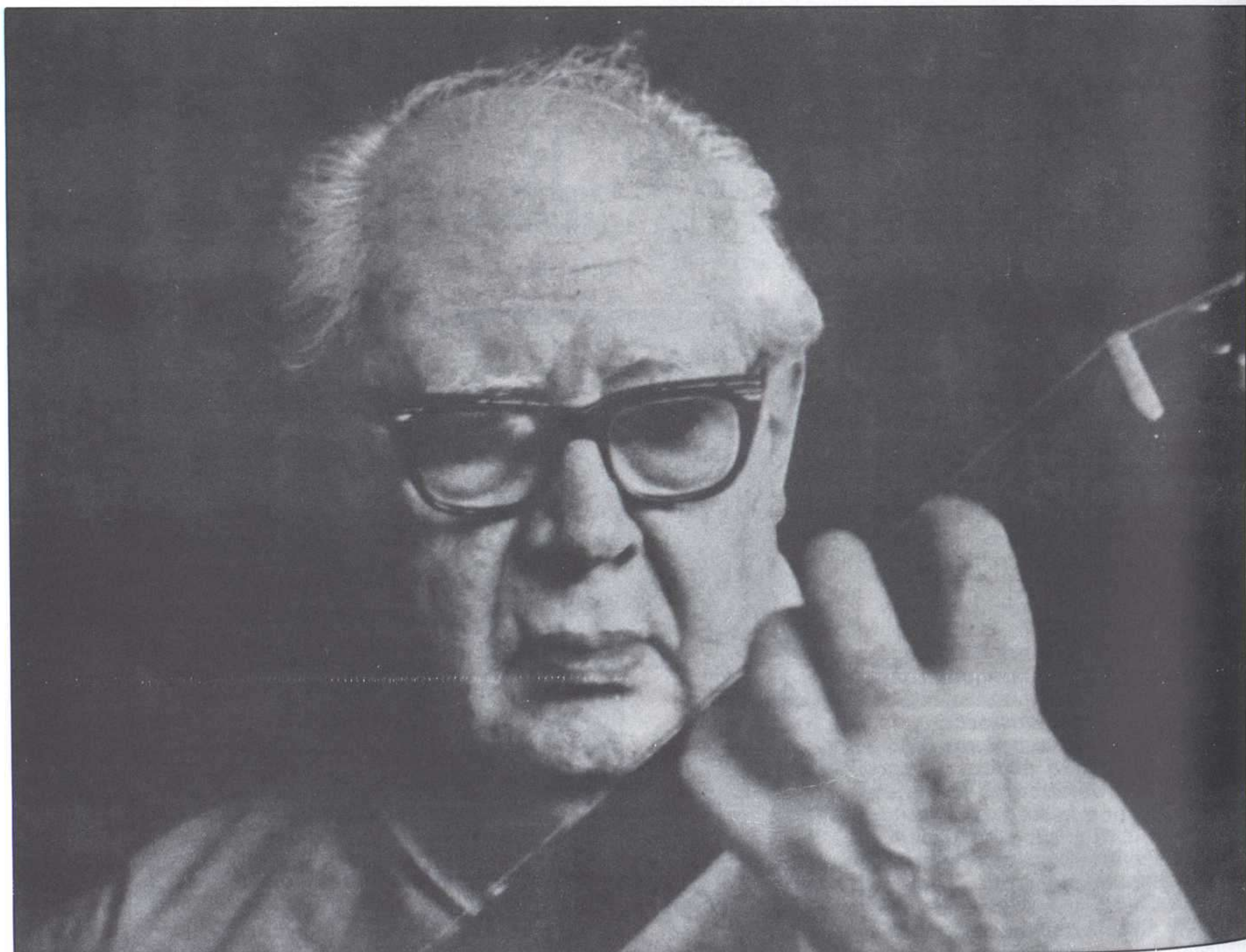
Por Rocío Herrero

El 2 de junio de 1987 fallecía Andrés Segovia. De entre los muchos ecos de su muerte, estas líneas para dejar constancia del significado de su figura en el mundo de la guitarra. Del significado que tuvo, tiene y, seguramente, tendrá durante largo tiempo su obra, ya que, por fortuna, ésta no muere con la persona. Por eso no estamos redactando una nota necrológica, sino una reflexión que igual pudo haberse escrito ayer o podría hacerse mañana. Para estos ca-

sos suele tenerse dispuesta la frase tópica: fue —es, en nuestro recuerdo— un artista singular. Apenas significa nada entre la tautología y la vaguedad. De suyo, todos los verdaderos artistas son singulares o excepcionales. Por su parte, pocas palabras como la de ARTISTA se ve sometida a la inflación de un uso tan constante e indiscriminado que acaba haciéndola perder su sentido originario. Hoy todos son o se llaman artistas a poco que destaquen algo en uno de los muchos campos en que se desarrolla la creatividad humana (la noción de creación estéti-

ca sería tal vez demasiado estricta). Pero, a veces, a los tópicos se les puede extraer un sentido oculto y original, al menos por contraste frente al sentido común. Existe, creemos, una forma significativa de decir que Andrés Segovia fue un artista singular.

Primero de todo fue un artista. No ya como condición añadida a la de músico, o a la de intérprete, o a la de guitarrista —por ir de lo más abstracto a lo más concreto— sino como condición antepuesta a cualquiera de las otras mencionadas. Fue más artista que músico, más artista que intérprete o concertista, más artista que guitarrista. Es sabido —y él mismo lo



venía a decir en cada ocasión— que Andrés Segovia careció de una rigurosa formación musical previa al aprendizaje de la guitarra. Tampoco después fue un músico académico o de escuela. Aprendió la técnica musical como la de la guitarra: a su paso, en grandísima medida de forma autodidacta, y siempre bajo el criterio máximo de una intuición infalible y fructífera. No es una receta recomendable... salvo para los grandes genios, o, para ser más exactos, salvo para Andrés Segovia. ¿De qué gran intérprete contemporáneo, en cualquier instrumento, puede decirse lo mismo? Sin embargo, Andrés Segovia obtuvo el reconocimiento unánime de los músicos todos y, lo que es mucho más importante, el reconocimiento de la guitarra en el mundo de la música en igualdad de condiciones con los demás instrumentos. Algo que antes, desde luego, no tenía.

Seguramente, la sensibilidad artística de Andrés Segovia hubiera podido mostrarse en cualquier otro vehículo musical. Cuesta, no obstante, imaginar un grado mayor de adecuación entre el medio y el mensaje, entre el instrumento y la creatividad de quien lo hacía sonar. Pensando desde un punto de vista estrictamente musical (y lo ESTRICTAMENTE MUSICAL puede ir en contra de la música misma) claro que podrían ponerse REPAROS —siempre menores— al quehacer del maestro. De hecho, se le han puesto. Una cierta arbitrariedad en la medida, en la estabilidad de los tiempos, en las respiraciones, en los acentos. La falta, acaso, de esa musicalidad reflexiva o intelectualizada que lleva a estructurar y organizar una obra en su conjunto. Desaparecen, sin embargo, como posibles objeciones cuando el oído descubre que todo, absolutamente todo, está al servicio de un resultado final de enorme belleza, con una personalidad inconfundible asentada en gran medida en aquellas peculiaridades musicales. El estilo de Andrés Segovia no es el de aquellos grandes intérpretes que dentro de los cánones introducen su peculiar lectura o versión de la obra. El maestro Segovia llegaba a trastocar el continente, la música escrita en su estricta medida y textura. Su fraseo no surgía del análisis sino del sentimiento, inventando, por así decirlo, la música a cada instante, aunque detrás de todo hubiera trabajo y sistema. Si destacaba alguna nota de forma que pudiera parecer excesiva no sufría el conjunto, sino que éste quedaba ordenado de otra manera, gravitando en torno a aquella nota maravillosa que parecía arrastrar del resto hacia el oyente. De acuerdo con las limitaciones dinámicas y de textura del instrumento y con su riqueza expresiva, buscó la belleza de pequeñas proporciones en la obra de pequeñas proporciones, el paisaje, la nota aislada, como acabamos de decir, su color, su timbre. Quizás la influencia árabe, estética, sensual, de la cuna granadina y aun la del flamenco no deben ser extrañas a este hecho.



MARIA SILVER

El público aplaude a la salida del furgón mortuario.

En cierto modo puede verse, por lo dicho, como respondiendo al paradigma de los grandes intérpretes del pasado reciente. Mas si lo comparamos con ellos, o si tratamos de definir el papel que ha desempeñado en la historia de su instrumento, surgen pronto las diferencias, el otro sentido de la singularidad, de la excepcionalidad del maestro: singular entre los intérpretes y, por supuesto, singular entre los guitarristas; no sólo por su categoría artística, sino por la forma de ejercer su arte. Con Andrés Segovia es difícil, en efecto, toda comparación.

Es un tópico decir que Andrés Segovia dio a la guitarra categoría de instrumento de concierto, a un tiempo, del pequeño mundo de la música de salón —en el sentido peyorativo del término—, donde había estado la guitarra CULTA de Fernando Sor o Francisco Tárrega, y del mundo popular del flamenco, que tanto influyó en la vocación instrumental del maestro. Pero es cierto. El mismo se mostró muchas veces orgulloso de haber protagonizado ese doble rescate. ¿Cómo lo hizo? En primer lugar, claro está, por su talla de artista inmenso, a cuyo servicio había desarrollado una técnica rigurosa, completamente trascendida en sí misma, y que, escuchándole, no se dejaba ver, si se nos permite la aparente contradicción. Parecía incluso milagroso oír aquel sonido salir de unos dedos grandísimos y como torpes, que apenas se movían y no dejaban adivinar de dónde surgían los cambios de timbre. Era una técnica de una economía y adecuación al medio anatómico y al fin musical sencillamente perfecta. Los guitarristas sabemos lo difícil que resulta, en nuestro instrumento, desembarazarse de las notas para llegar a hacer música, esa realidad misteriosa que está detrás o delante de las notas, pero que no se agota en ellas. Sabemos

también, seguramente por lo mismo y por esa suerte de mundo aparte en que ha estado la guitarra, lo difícil que es interesar a un músico con este instrumento. Andrés Segovia lo consiguió. Y como consecuencia, no sólo el reconocimiento y la entrega del público más exigente, sino la atracción para la guitarra de compositores contemporáneos quienes, más o menos de su mano, compusieron para él obras que hoy siguen siendo fundamentales en nuestro repertorio y que en su momento vinieron a colmar un poco las gravísimas limitaciones de la literatura guitarrística. La relación de compositores que escribieron entonces para la guitarra es harto conocida: Falla, Turina, Moreno Torroba, Rodrigo, Milhaud, Villalobos, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Tansman... Antes de eso —y para poder llegar a ello— Andrés Segovia tuvo que luchar con el escaso y nada bueno repertorio accesible en las ediciones comerciales de la época, que era mucho menor que el tampoco demasiado brillante que luego, con el paso del tiempo, ha ido descubriéndose y difundiéndose. Las transcripciones eran necesarias. Hay que destacar, en este aspecto, algo que no suele hacerse: Andrés Segovia, que partió —como no podía dejar de hacer— de las transcripciones hoy todavía clásicas procedentes de Tárrega y Llobet, las enriqueció considerablemente y, sobre todo, modificó el criterio que las inspiraba. Los guitarristas antes citados practicaron lo que podríamos llamar transcripciones de corte romántico: tanto por el tipo de obras transcritas —con abundancia de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin y el piano romántico y posromántico español de Granados y Albéniz— como por el estilo, que en algunas ocasiones desnaturalizaba incluso las obras no románticas, como las de Haendel o Haydn. Al mismo tiempo se desvelaba



La esposa de Andrés Segovia ante el féretro.

siempre el casi invariable origen pianístico de las obras. Andrés Segovia realizó transcripciones que, por contraste, podríamos llamar de carácter clásico, mucho más cerca de lo que hoy es aceptado como transcribible. Centró así su atención en la música renacentista y barroca: los vihuelistas españoles, Frescobaldi, Rameau, Haendel, Scarlatti, y, por encima de todos, Bach. Frente al origen pianístico de las obras, el clavecín —de cuerdas pulsadas, como la guitarra— la vihuela, el laúd, siempre más próximos en la sonoridad, o instrumentos de arco como el violín o el violonchelo. No debe olvidarse que esta clase de música, que se concibe mucho más desligada del concreto instrumento que la soporta, admite con mayor facilidad la transcripción y que ésta, de hecho, fue práctica frecuente hasta el siglo XVIII. Las pequeñas proporciones de estas

obras, además, se adaptaban especialmente bien a la natural contención de la guitarra, que les prestaba una expresividad de la que, ordinariamente, carecían en origen. Por contraste, en una obra de considerables proporciones como la "Chacona" de la **Tercera Partida para violín solo** de Bach consiguió Andrés Segovia uno de los más brillantes logros en materia de transcripciones. Su transcripción de esta chacona, vertida a tantos instrumentos —e incluso a la orquesta— supera seguramente cualquier otra, comprendida la que para piano hizo Busoni, mayor, claro está, en riqueza de matices. La práctica totalidad de las transcripciones que de esta chacona de Bach se han hecho para guitarra con posterioridad, aunque no mencionen la fuente —ingratitude o infidelidad frecuente en estos casos— reproducen en más de un noventa por ciento la versión del maestro. Ya

en el campo de la interpretación podemos recordar ahora que sus versiones de Bach serían hoy en día tal vez criticadas desde esa nueva ortodoxia que parece haberse adueñado de la ejecución de la música barroca. Mas ¿cómo olvidar la belleza intrínseca de sus interpretaciones, el hecho incuestionable de que en el mundo entero hubo quien comenzó a conocer y a amar a Bach gracias a ellas?

Si alguna comparación brota fácil cada vez que pensamos en Andrés Segovia es, sin duda, la que lo une con Pablo Casals. También él fue un artista genial y dio un nuevo brillo al violonchelo como instrumento de concierto. Sin embargo —de nuevo la singularidad—, lo que ha representado Andrés Segovia ha sido mucho más. En primer lugar, por el instrumento mismo. El violonchelo estaba ya integrado con los demás instrumentos de cuerda —lo estuvo desde que en el siglo XVIII sustituyera a la viola de gamba— en la orquesta y en la música de cámara y, sobre todo, en su enseñanza. Había una larga y sólida tradición académica. No la había en el caso de la guitarra y casi diríamos que no la hay todavía. No porque no esté integrada su enseñanza con la de los restantes instrumentos, sino porque aún no ha pasado el tiempo suficiente para que se cree una sólida y cimentada escuela de la guitarra como la habida en los demás instrumentos y, señaladamente, en el violonchelo del que ahora hablamos. Su incorporación regular a los conservatorios de música es reciente y el mérito de esta incorporación hay que atribuírselo en gran medida a Segovia. Por otro lado, Casals, creando casi personalmente una prolija escuela de violonchelistas, impulsó el instrumento a tal nivel que, con todo lo irreplicable que es su figura, hoy puede considerarse superada su forma de tocar. Parece que tampoco es el caso de Segovia. El maestro enseñó, pero —en general— lo hizo discontinua y ocasionalmente; dejó magníficos alumnos, determinó que se incorporara la guitarra a la tradición académica; pero resulta difícil afirmar que él creara directamente escuela propia y mucho más que su época pasara, que sus interpretaciones hayan sido superadas o que sus versiones sean ya sustituibles por otras ¿De qué otro intérprete nacido en el siglo pasado puede decirse lo mismo? Sigue siendo, al menos para muchos, el mejor punto de referencia a la hora de establecer esa imagen ideal que en nuestro interior solemos guardar de cada obra y, al mismo tiempo, el modelo más difícil de seguir por el intérprete que vanamente lo pretende. En pocos casos como éste la imitación —frecuente— resulta tan grosera y desvaída. Su arte singular tuvo algo de efímero e irreplicable que con él se ha ido para siempre, y quizás por esto tanto se prolongó en la vida activa. Ahora, harto consuelo nos deja su memoria.

MARÍA SILVER

FRANCISCO VALLS

Un barítono valenciano en la Ópera de Viena

Por Blas Cortés

Francisco Valls nació en Manises (Valencia). Siguió estudios en el Conservatorio de Valencia con Mari Carmen Luna y, posteriormente, en Madrid, donde obtiene una beca para estudiar en Viena, en la «Hochschule für Musik und darstellende Kunst», bajo la dirección de Erick Werba y Cristian Moller. Al tercer año es contratado como solista en la plantilla del Staatsoper de Viena. El barítono valenciano ha obtenido relevancia en numerosos concursos y actuaciones en España, Bélgica, Francia, Alemania, Yugoslavia y Holanda, entre otros países, asumiendo papeles principales como «Rigoletto», «Macbeth», «Simón Boccanegra» y «Nabucco». En la Ópera de Viena interviene en unas treinta o cuarenta representaciones anuales como barítono solista. Francisco Valls ha dado también numerosos conciertos en el Musikverein vienés. Su repertorio, además del operístico fundamentado en Donizetti, Rossini, Verdi y Puccini, incluye oratorio y papeles de bajo-barítono mozartiano. Hace pocos meses intervino en Valencia, en un concierto con la Orquesta Municipal, en el **Requiem** de Fauré, junto a la soprano Isabel Rey. Ambos se suman, pues, al interesante grupo de cantantes valencianos encabezado ya por Enedina Lloris y Mari Angeles Peters. Francisco Valls, con su sólida experiencia vienesa (allí ha figurado como «doblete» de Renato Bruson en **Rigoletto** y ha intervenido junto a Plácido Domingo en **Andrea Chenier**),



espera la oportunidad de intervenir en los circuitos operísticos españoles.

BLAS CORTÉS.—¿Se siente preparado para dar el salto a primera figura?

FRANCISCO VALLS.—Es sólo cuestión de oportunidades. Aunque uno nunca deja de perfeccionarse, creo que ahora mi voz está hecha y en condiciones. En España me gustaría hacer ópera, además de concierto. Hasta ahora quizá no he sabido darme a conocer o contactar con las personas oportunas. ¿Qué papel me gustaría para presentarme? Pensemos en el Liceo o en Madrid. No con un papel grande, primero porque obviamente no me contratarían. Pero sí lo haría con un **L'elisir d'amore**, un **Don Pasquale** o en el «Enrico» de «**Lucia**», por ejemplo.

B.C.—¿Cómo definiría su voz?

F.V.—Creo que tiene suficiente volumen y el «squillo» del dramático...; yo definiría mi voz actual en la línea de un Paolo Silveri, por dar una referencia, por forma de emisión y expresión dramática. Soy fundamentalmente verdiano por temperamento, aunque también canto de bajo barítono, como el «Leoporello» mozartiano. No tengo problemas de extensión: tengo facilidad en el registro grave y por arriba llego hasta el Do sobreaquí y hasta el Si, manteniéndolo. Lo que más me preocupa es la igualdad de registros, redondear la voz, aprovechar al máximo los resonadores...

B.C.—Recordemos las grandes voces, hoy extintas: Taddei, Gobbi, Warren, Merrill, McNeill, Bastianini... ¡qué pastosidad y que belleza de timbre la de este último!

F.V.—Sí, aunque a veces un poco engolada. A mí particularmente, como voz, me gustaba la de Merrill, la de Gramforte, y, como intérprete, Tito Gobbi. Hablamos de voces auténticamente baritonales...

B.C.—Hoy prácticamente inexistentes. Algunas triunfantes, como la de Leo Nucci, son en realidad tenores cortos que engolan como barítonos.

F.V.—Pero de los actuales yo destacaría a Capuccilli, por su técnica en el paso de los registros, y a Renato Bruson por el centro agudo y la media voz.

B.C.—He escuchado su voz en directo y en grabaciones, y me parece que tiene un color auténticamente baritonal. Me he detenido en su grabación (una toma directa de una actuación en Holanda) del recitativo y aria de «Un ballo in maschera», que en mi opinión es un test completo para barítono italiano. Me ha gustado por el dramatismo y la redondez de la voz en el recitativo y por la facilidad en el «Eri tu», aterciopelada en los pasajes más líricos. ¿Qué otras partes o papeles considera difíciles?

F.V.—Como partes, los pasajes en los que la línea belcantista aparece al descubierto, por ejemplo, el aria de **Il Trovatore**, «Il balen del suo sorriso», en la que Verdi no te da respiro, es puro canto y con paso frecuente Mi-Fa. Respecto a los papeles, los poco nítidos dramáticamente, como «Macbeth». En «Rigoletto», aunque hay mucho que cantar, hay también múltiples rincones dramáticos, respiros en donde apoyarse. Mi primera preocupación hoy como cantante es hacer míos los personajes y hacerlos personales.

B.C.—Hasta qué punto el «marketing», la propaganda, las grabaciones, contribuyen a que la imagen de muchos cantantes no se corresponda con la realidad?

F.V.—En un gran porcentaje. Hay que exceptuar, desde luego, a los más grandes, que están ahí sin discusión. Pero muchos no merecen la fama. Antes cada cual estaba más en su sitio. Yo he escuchado a muchos cantantes en directo mejores que otros de cierta fama y que graban mucho. Falta un núcleo suficiente de buenos aficionados que pongan las voces en su sitio en los teatros y que, como antes, daban prestigio a los distintos teatros. Hoy, en Alemania, Austria y otros países, la ópera es como ir al cine. Esto y las grabaciones son, por una parte, algo bueno. Pero también supone ir, escuchar **La Traviata** como ver una película entretenida y nada más... En su mayoría no es un público especialista. La ópera se ha comercializado y se mueve demasiado por la propaganda, el disco...

EL "PROYECTO FALLA" DE VENECIA

Por Antonio Gallego

El Gran Teatro La Fenice, uno de los recintos teatrales más bellos del mundo, está ya festejando su segundo centenario con la leyenda "1792-1992, Palcoscenico de Europa". Abierto a todo tipo de influencias, encrucijada de estilos y heredero e impulsor de uno propio, resumen de la ciudad y de su historia musical tan rica, La Fenice ha organizado su actual temporada en torno a un "Proyecto Falla" que está permitiendo a los venecianos repasar prácticamente toda la música de nuestro compositor.

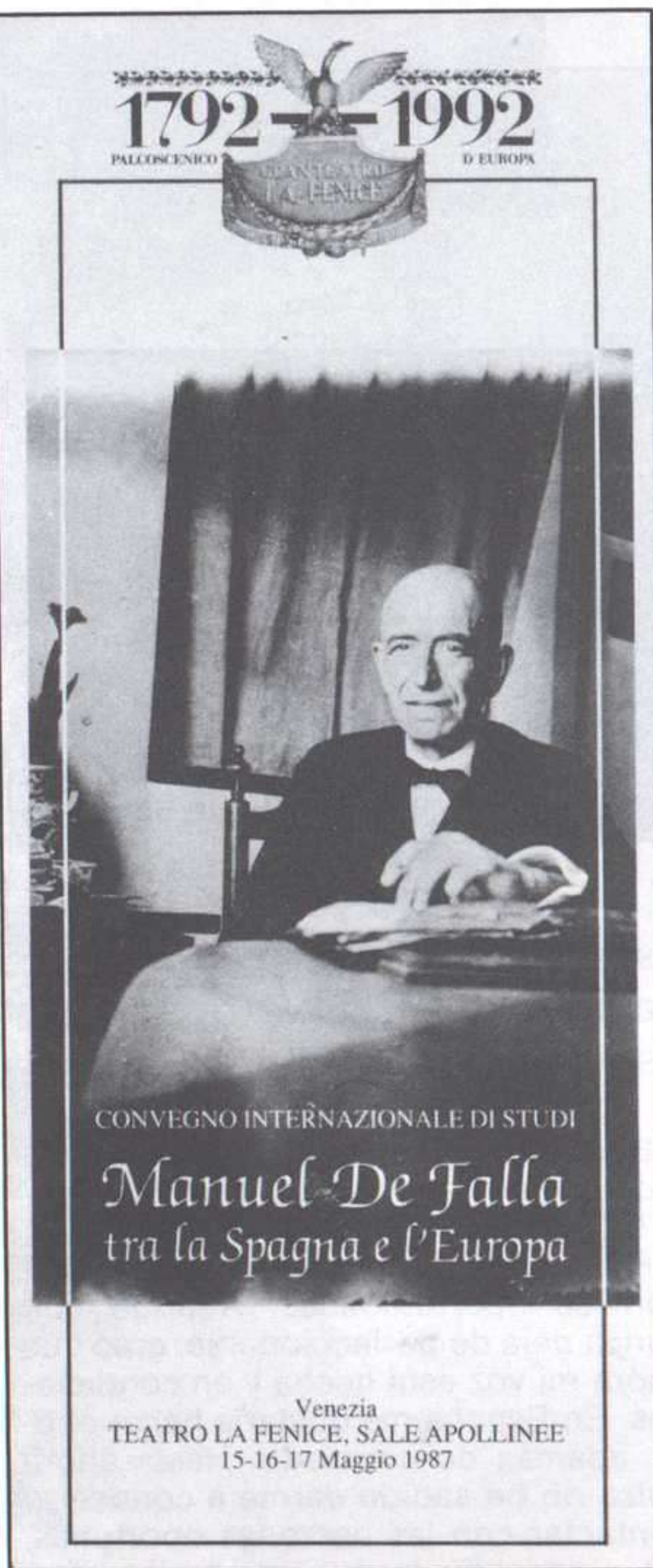
HA organizado, además, una exposición documental sobre la vida y la obra del músico gaditano, exhibida actualmente en el "foyer" del teatro, y preparada por María Isabel de Falla y quien esto suscribe con los riquísimos materiales del archivo familiar. Y ha conseguido reunir a 22 investigadores para celebrar un "Convegno Internazionale di Studi" bajo el rótulo de "Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa" entre los días 15 y 17 del pasado mes de mayo.

Un "proyecto", pues, muy completo que debemos a la iniciativa de Italo Gómez, director artístico de La Fenice, y que ha contado con la colaboración del Ministerio de Asuntos Exteriores español y del Archivo Falla de Madrid.

En cuanto a la propia música de Falla se refiere, con la ausencia de algunas de sus obras juveniles y —ésta sí, más llamativa— de **Atlántida**, el resto ha sido programado a partir del 14 de abril y hasta el próximo mes de julio.

La totalidad de su obra para canto y piano, desde **Preludios** o las dos **Rimas** de Bécquer hasta una transcripción del aria de "Pirene" de **Atlántida**, fue interpretada por Alicia Nafé acompañada por Miguel Zanetti (24 de abril). La obra pianística fundamental (**Cuatro piezas, Fantasía Baetica, Tombeau de Paul Dukas** y el **Vals-Capricho** de juventud) fue abordada por Joaquín Achúcarro (17 de mayo) en programa que se completaba con ejemplos de Albéniz y Granados. Fui testigo del grandísimo éxito que le obligó a dar tres propinas en tarde afortunadísima.

Un concierto dedicado a la obra camerística (15 de mayo) incluía el **Con-**



certo, con el incomparable Rafael Puñana al clave (hubo de repetirse, como propina, el tercer movimiento), la infrecuente y bellísima **Psyché** y la primera versión de **El amor brujo**, tal y como se representó por Pastora Imperio en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915. Llamo la atención sobre este hecho porque muestra la sensibilidad cultural de los responsables del teatro: no hace ni seis meses que tuve la fortuna de poder reconstruir en los papeles familiares esta primera versión, que se creía perdida, y no hace ni tres que pude localizar el libreto impreso de la obra, ejemplar rarísimo y nunca citado por nadie.

Con estos materiales —que también han sido mostrados a los responsables del Festival de Granada, por ejemplo, sin que les interesara lo más mínimo—, La Fenice, un teatro donde han estrenado **Cimarosa, Paisiello, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi (Ernani, Rigoletto,**

La Traviata!, y alguna más), Stravinsky, Prokofiev, Britten o Luigi Nono, entre otros, puede añadir ya otro hito a su palmarés. Porque este **Amor brujo** es algo muy distinto al ballet definitivo que todos conocemos. Escrito para quinteto de cuerda, piano y cuatro instrumentos de viento, más el percusionista del campanólogo en el número final (15 instrumentistas en total), contiene textos recitados entre y sobre la música, una ordenación distinta del material musical, un argumento diferente y alrededor de diez minutos de música que luego suprimió. Los venecianos han podido escucharla en versión no representada, bajo la dirección de Ch. Thielemann, y luego podrán compararla con el ballet que, con coreografía de Mario Maya, se representará en Campo S. Angelo del 3 al 7 de julio. Un lujo del que, hoy por hoy, carecemos en España.

Igual ocurre con el otro ballet, **El sombrero de tres picos**. En este "proyecto" ha podido contemplarse ya la primera versión, titulada **El corregidor y la molinera** (Teatro Goldoni, 14-17 del pasado abril) en versión de Angelo Corti; se verá el ballet en la coreografía de José Antonio que hemos visto este mismo año en "La Zarzuela" al Ballet Nacional, y se escucharán las **Suites de Danzas**, en el concierto sinfónico del próximo 22 de julio. No puede pedirse más.

En este concierto sinfónico citado se incluyen también la Suite **Homenajes, Noches en los Jardines de España**, con Rafael Orozco al piano, y la versión instrumental (Ros Marbá) de **Fuego fatuo**, la ópera inacabada sobre temas de Chopin, bajo la dirección de Arturo Tamayo.

El **Retablo** está anunciado para el próximo mes de julio, y, por último, hemos podido ver una producción de **La vida breve** (mayo), dirigida en el foso —su primer trabajo como director de ópera— por Cristóbal Halffter, y en un interesante experimento. Antecedida por **Il Tabarro** de Puccini, y poseída por el monodrama **Erwartung** de Schoenberg, la idea de formar un tríptico con tres obras tan distintas no cuajó del todo, y así lo ha manifestado en general la crítica, atenta al experimento y sensible a los resultados. La puesta en escena, que quiso subrayar excesivamente las coincidencias, mucho menores en todo caso que las diferencias, perjudicó sobre todo a la obra de Falla, abstraída casi por completo de la Granada imaginaria que subyace en el fondo. La ópera fue, además, excesivamente bailada por las huestes de Rafael Aguilar, quienes, por bailar, bailaron hasta el aria de Salud "Vivan los que ríen". En las escenas flamencas del acto segundo, muy aplaudidas al

igual que las danzas, Cristóbal Halffter dejó excesivamente sueltos a guitarristas y cantaores, experimento que no deja de traicionar lo que Falla escribió para ese momento, acentuando excesivamente una dialéctica de realismo que, en mi opinión —Halffter defendió la suya ante los asistentes al Congreso con mucho énfasis—, no le va bien a la obra. En todo caso, fue una versión arriesgada que interesó y fue bastante bien cantada por W. Fernández, C. González, J. Zennaro, S. de Salas y C. del Bosco, en los papeles principales.

El Congreso, dirigido por Paolo Pinamonti, quien se encargará con Federico Sopeña de la edición de las actas bajo los auspicios de la Sociedad Italiana de Musicología, se desarrolló en la Sala Apollinée del teatro los días 15, 16 y 17 de mayo. Excusada a última hora la presencia de Enrique Franco, que tenía a su cargo la ponencia inaugural, se le confió al excelente Fedele D'Amico, de la Universidad de Roma, quien, conocedor personal del propio Falla en la Venecia de 1932, trazó un excelente panorama del músico visto desde Europa.

Es imposible un resumen del resto de las intervenciones, que tuvieron en general un nivel muy aceptable. I.

Stoianova (Univ. de París) habló de Falla y el Grupo de los Cinco, con especial detención en Mussorgsky. F. Nicolodi (Univ. de Florencia) de la recepción de Falla en Italia. F. Lesure (Biblioteca Nacional, París) de la relación Falla-Debussy. G. Salvetti (Conservatorio de Milán) y Emilio Sala, joven musicólogo veneciano, hablaron de **La vida breve**. P. Rattalino (Milán) y G. Vinay (Turín) del Falla pianista y clavicembalista. R. Crichton (Eastbourne) analizó la versión definitiva de **El amor brujo**. J. Sasportes y A. Testa, relacionados con el mundo de la danza italiana, hablaron de **El sombrero de tres picos** y de las versiones italianas de los ballets de Falla. Andrew Budwig (Worcester) resumió su tesis sobre **Atlántida**, y Kurt Pahlen, el amigo personal de Falla en La Argentina, hizo una sentida comunicación sobre sus recuerdos personales. Paolo Pinamonti, cerrando el congreso, trazó las consecuencias de la lectura por Falla de la "Acoutique nouvelle", de Louis Lucas, y su reflejo en su sistema armónico.

Los españoles, por último, estuvimos encabezados por Federico Sopeña, quien leyó un precioso ensayo sobre la sensibilidad religiosa de Manuel de Falla, aportando datos y cartas has-

ta hoy desconocidos. Emilio Casares trazó su conocida tesis sobre la generación del 27, centrándola esta vez en la relación de Falla y Adolfo Salazar. Antonio Martín Moreno INFORMO sobre la tesis de una de sus alumnas sobre el tema "Falla, Picasso y las artes figurativas". Jorge de Persia aclaró con nuevos datos los siete últimos años de Falla en La Argentina, analizando detalladamente las obras de aquel período. Y quien suscribe estas líneas habló de los inéditos de Falla, sobre la base de una propuesta provisional de catálogo de su obra, que llega a sobrepasar el centenar.

En todos estos actos, que han permitido una puesta al día de los estudios sobre Falla, campeó siempre la gratitud que todos sentimos —y así se hizo constar en acta— hacia María Isabel de Falla y Elena García de Paredes, su hija, ambas presentes en Venecia aquellos días. Sin su trabajo personal en el Archivo Manuel de Falla, sin la cordialidad con que acogen a cuantos se interesan por la vida y la obra de don Manuel, este "proyecto" veneciano no hubiera podido realizarse o se hubiera realizado de peor manera. Ellas fueron, muy justamente, las protagonistas.



La ópera fue excesivamente bailada por las huestes de Rafael Aguilar.

MARTHA GRAHAM UNA TECNICA, UN LENGUAJE, UN MUNDO

Por Francisco Hernández

Del 5 al 8 de mayo, en el Palacio de Congresos de Madrid, cuatro actuaciones de la Martha Graham Dance Company. Obras: **Denishawn/Graham solos, Diversion of angels, Plain of prayer, Errand into the maze, Cave of the heart, Clytemnestra, Tentations of the moon, The rite of spring** y **Arts of light**. Músicas de diversos autores.

Si Madrid pretende dejar de ser en el terreno del ballet un villorrio perdido, en primer lugar debe hacer dos cosas: debe ser consciente de que tiene pendientes todas las asignaturas fundamentales y debe anular el poder de las personas que desde puestos decisivos han ejercido sistemáticamente, y yo creo que conscientemente, una influencia mortífera sobre el ballet.

Incuestionablemente, una de las asignaturas pendientes y fundamentales era el conocimiento de la Martha Graham Dance Company. Una formación que ya nos había visitado en días en que la vergüenza nos hace olvidar, en fechas felizmente superadas en las que los madrileños parecían querer vivir de espaldas a un género fundamental para el siglo XX. En aquella ocasión el Teatro de La Zarzuela estuvo prácticamente vacío. Ahora, a pesar de que se hizo una muy deficiente propaganda, las cuatro representaciones de un aforo de mil setecientas localidades, el del Palacio de Congresos, estuvieron abarrotadas de público.

En el alucinante drama que la danza está viviendo entre nosotros, hay consideraciones cuyo comentario es urgente. Las cuatro representaciones de la Martha Graham Dance Company, al igual que los únicos acontecimientos que en los últimos años han estado vinculados al Ministerio de Cultura, las representaciones del Nederlands dans Theater y del Ballet Cullberg, han sido gestionados por un departamento, el que dirige Javier Estrella, no sometido a los controles ejercidos por los intereses del mundo musical. La lógica contundente de los argumentos expuestos en esta publicación en defensa de la danza, se materializan cotidianamente, día a día, con triste y aplastante evidencia.

¿Quién es más grande que Martha Graham? Ella pertenece a la época de máximo esplendor coreográfico de to-



Martha Graham es el nombre fundamental de la danza del siglo XX.

da la historia del ballet: ella ha sido contemporánea de Anthony Tudor, de George Balanchine, de Merce Cunningham; ella convivió con todos ellos en la ciudad de Nueva York. Sin embargo, aunque su época es la de varios grandes autores, y aunque esta brillante etapa aún no ha escrito sus últimos capítulos, pues el genio de Cunningham está en plena actividad, no es en absoluto arriesgado afirmar que ella es la más grande, porque es la pieza decisiva de esa etapa, y es el irreversible punto de inflexión de toda la historia de la danza.

La solidez de la tradición académica estriba en que su extraordinaria belleza, por estar rigurosamente codificada, es perfectamente manejable. Exactamente lo mismo puede decirse del sistema inventado por Martha Graham.

Pero inmediatamente hemos de añadir que en todo lo demás las diferencias son profundas y conscientes. En la estética académica las poses, las líneas, son de suavidad aérea, idealista; en el sistema Graham son quebradas y abrazan la tierra. En la tradición académica la dinámica que da vida a las líneas convierte a los bailarines en seres apolíneamente hermosos; en el sistema Graham la dinámica es la pulsación humanística de la psique. La danza académica es la creación de varias generaciones de maestros a lo largo de trescientos años; la técnica Graham es el fruto del trabajo profesional de una sola persona.

Hoy, cuando la hazaña de Martha Graham está gloriosamente consumada, cuando el paso del tiempo nos permite contemplar en perspectiva su for-

midable aportación, hoy hay aspectos que las representaciones del Palacio de Congresos sitúan tenazmente en primer plano.

Desde que el formidable esplendor coreográfico de Nueva York comenzó a dar síntomas de agotamiento, la única alternativa seria y renovadora está empeñada en las mezclas, en el alumbramiento de un nuevo lenguaje nacido del matrimonio entre tradición académica y "modern dance"; el campeón de esta interesante tendencia, como es bien sabido, es el checoslovaco y neoexpresionista Jiri Kylian, director artístico del Naderlands dans Theater. En este panorama en el que campea el eclecticismo, los títulos de Martha Graham, en los que no hay un sólo movimiento que no sea Graham, tienen una presencia insólita, son un sorprendente mundo incontaminado, férreamente fiel a sí mismo.

Fuimos al Palacio de Congresos con la lección bien aprendida; es decir, hiper-conscientes de que Graham es la autora de la única técnica completamente codificada alternativa a la técnica académica. Y salimos deslumbrados por el convencimiento de que la técnica Graham es un lenguaje que le ha servido a la autora para edificar un mundo; un mundo tan grande como el mundo. Deslumbrado conocimiento que no deja de ser una enorme perogrullada, pues en la historia del arte estas cosas son siempre así.

La programación de las cuatro representaciones del Palacio de Congresos fue ejemplar: abarcaron, en la medida de lo posible, todo el universo Graham. Además de que los **Denishawm/Graham solos** nos explicaron con meridiana y deliciosa claridad la naturaleza del punto de partida de la autora, vimos dos clásicos famosos, **Diversion of angels** y **Plain of prayer**; tres inolvidables piezas griegas, **Errand into de maze**, **Cave of the heart** y **Clytemnestra**, y tres obras recientes, **Tentations of the moon**, **The rite of spring** y **Acts of light**. En todos estos ballets que no tienen nada de BONITOS, en los que la vida y la muerte son dos palabras grandes que se abrazan apasionadamente, triunfa una humanidad intensamente vital. Todos estos ballets, todos estos paisajes psíquicos, son hoy como acusaciones al chato mundo que estamos construyendo. Martha Graham pertenece a la era preinformática. Sus danzas nos muestran la belleza que tuvo, y que quizá aún pueda recuperar, el anodino ser humano de hoy.

Deberíamos de acostumbrarnos a aprovechar al máximo las oportunidades que se nos ofrecen de aprobar nuestras asignaturas pendientes. Ello debería hacerse desde las notas a los programas y desde la prensa diaria. No se hace. Por esto, recordamos aquí a quienes asistieron a las representaciones del Palacio de Congresos que la estética Graham ha influido en toda la coreografía contemporánea, hasta el



La técnica Graham es tan rigurosa y coherente como la académica. Christine Dakin en "The Rite of Spring".

punto de que obras fundamentales realizadas por autores pertenecientes a la tradición académica, para compañías inscribibles en la misma tradición, son muy claramente el resultado de una bella deformación, de una humillación del idealismo académico, para acercarse a las formas de Graham. Tal es el caso de un famosísimo ballet de Jerome Robbins, **The Cage**, y de otro no menos célebre de Maurice Béjart, **Le Sacre du printemps**. Martha Graham es, efectivamente, la aportación que lo ha cambiado todo, el irreversible punto de inflexión.

Y como los grandes de verdad, como Bournonville, como Petipa, como Balanchine, Martha Graham es también la forjadora de una gran compañía. La Martha Graham Dance Company ha venido a Madrid cuando se encuentra en un gran momento. Ciertamente, ya no posee las potentes personalidades que en el inmediato pasado la hicieron famosa; es el signo de los tiempos. Aunque tuvimos la suerte de paladear ese pasado en las intervenciones de la magistral y veterana Taka-

ko Asakawa en **Diversion of angels** y en **Cave of the heart**. Pero la mayoría de los componentes de la formación actual son un dechado de dominio técnico, de pulcritud; son, en este aspecto, superiores a sus predecesores —lo demuestran los documentos cinematográficos existentes—; esto también es un signo de los tiempos.

Hay que señalar que en esta ocasión, y a diferencia de lo que sucedió en la gira del año pasado, la Compañía trajo a todas sus primeras figuras, con la excepción de Peter Sparling. De lo visto en las representaciones madrileñas yo recordaré siempre el trabajo global de Julian Littleford, y la insuperable intervención en **Plain of prayer** de ese ser de belleza celeste que se llama Peggy Lyman: me atrevo a decir que jamás nadie ha interpretado ese papel, en el que la bailarina debe ser la encarnación de otro mundo, de otro mundo más bello y mejor, con tanto poder de convicción. Sí, en las representaciones madrileñas quienes más brillaron fueron, por este orden, Asakawa, Lyman y Littleford.

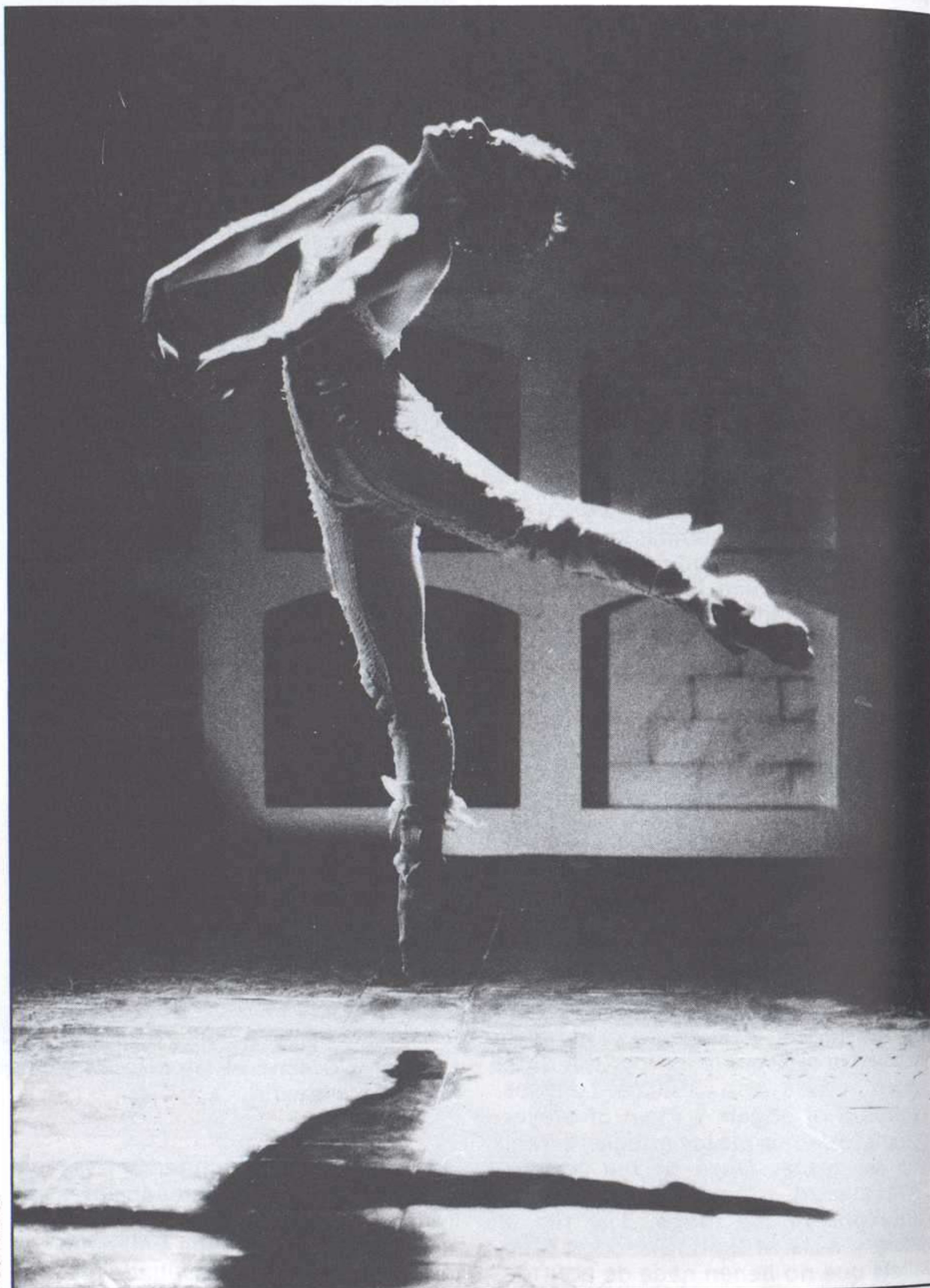
LA DANZA EN CATALUÑA

Por Carlos Murias Vila

Barcelona es la ciudad española con mayor tradición en danza contemporánea. Ya desde los años sesenta se impartía la danza jazz en el sector privado y, particularmente, en la escuela de Anna Maleras. Era precisamente Maleras la persona que más se había preocupado por la modernización de la danza en Barcelona a nivel profesional. Ella había invitado a grandes personalidades del jazz, como Walter Nicks, Mat Mattox y Alwin McDouffy, entre muchos otros. Pero al ser tachado de superficial dicho género no se añadió a las asignaturas impartidas en la Escuela Oficial de Danza del Instituto del Teatro, dirigido por Juan Magriñá, en donde se estudiaba danza académica, folclore español y catalán, esgrima y música.

Hasta el curso 1972-73 no se impartieron las primeras clases de técnica contemporánea en el Instituto del Teatro. Kjersti Engenbrigtson era una bailarina que, de nacionalidad noruega, provenía de The Place de Londres. Ella enseñó durante un año la técnica Graham. Y, debido a la tendencia clásica de muchos de los bailarines, las clases se redujeron hasta seis alumnos, considerándolas duras y raras por su minucioso trabajo de espalda y abdominales. Al año siguiente, Gian Carlo Bellini introdujo la técnica Limon durante un período de cuatro cursos, a partir de los cuales se empezaría la formación de un departamento de contemporáneo. En 1978, Gérard Collins toma el relevo de Bellini, y el profesor José Laínez (actualmente director de la compañía Yauzkari de Pamplona) realiza unos talleres de danza y creación coreográfica. El mismo año se creó la I Muestra de Danza del Instituto, y de esta iniciativa se forman agrupaciones y compañías diferentes.

En 1979, a raíz de la II Muestra de Danza, el colectivo Heura parte a presentar sus trabajos a Bagnolet, Colonia y Lyon. Al año siguiente el Ballet Contemporani de Barcelona, (BCB, formado en 1976) obtendría el primer premio de coreografía de Bagnolet y de Colonia con **Passacaglia**, de Gilberto Ruíz Lang. Mas a pesar de las inquietudes de los bailarines, no existía ningún apoyo económico para el mantenimiento de la danza en Cataluña. En 1982, a petición de bailarines y coreógrafos catalanes, se hizo presión para lograr la asignación de un presupuesto. El Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña otorga entonces una pequeña subvención a la danza, con la cual se organiza el I Ciclo de Danza Contemporánea de Barcelona, bajo el nombre de "Dansa 82" y, dos



ROS RIBAS

"Requiem", con música de Verdi y coreografía de Gilibert y Azzopardi.

años más tarde, "Dansa a Catalunya 84", tomando periodicidad bienal.

En abril de 1985, a partir de los esfuerzos y la protesta de los profesionales de la danza en reivindicación de su arte, la Consejería de Cultura recibe de manos de bailarines y coreógrafos el Memorial de la Danza en Cataluña, un documento que reivindica la creación de un marco institucional propio, que gestiona su desarrollo a partir de un presupuesto y de un personal adjunto para llevarlo a cabo. La danza, entonces, dependía del sector de música, teatro y cinematografía.

A principios del presente año, a raíz de la última y reciente reestructuración del Departamento de Cultura de la Generalitat, nació la sección de danza. La

danza, hasta ahora ausente del organigrama de la Generalitat, cobraba una entidad propia con un presupuesto de 60 millones. Asentada esta base, el Sector de Danza llevará a cabo los más importantes proyectos que pensaba realizar para este año: consolidar la danza y establecer una política de subvenciones prefijadas, tal como las ya existentes en las compañías de teatro. Sin embargo el Departamento de Cultura de la Generalitat no entra en materia de enseñanza. *Tenemos dificultades por motivos de organigrama*, explica Sabina Dufreny, responsable de la sección de danza. La danza es un producto fácilmente exportable, por ello la Generalitat se preocupa más de su difusión que de su enseñanza, la cual

se lleva a cabo en centros privados. Por cuanto concierne a cuestiones de enseñanza, Marta Tatjer (Directora del servicio de artes escénicas del Ayuntamiento de Barcelona), anunciaba uno de los proyectos más ambiciosos a nivel pedagógico y creativo en Barcelona: establecer una política de intercambios a nivel internacional. *Queremos llegar a establecer un contacto firme con la Martha Graham Company para que profesores de su compañía puedan venir a impartir clases, como también poder llegar a entablar, en último término, coproducciones coreográficas con las compañías catalanas.*

La Sección de Danza, por otro lado, reconoce la ausencia de un centro de información: *No es un proyecto caro, pero actualmente hay unas prioridades claras, unas subvenciones que se han de tender a las compañías.* De hecho, la Sección de Danza está programan-

do diversas plataformas y circuitos de difusión por las comarcas y provincias catalanas. También verá la luz la segunda edición internacional del vídeo-danza, coordinado, como en su vez anterior, por Bùgé (Centre d'Activitats de la Dansa) y Nuria Font, con la colaboración del departamento de cinematografía.

Con su función de divulgar el arte coreográfico, la Generalitat ha patrocinado un importante encuentro a nivel internacional de promotores y directores de festivales y teatros, la campaña de marketing "Abril en danza" los días 24, 25 y 26 del pasado mes.

Mercado internacional

Dentro del evento "Abril en danza", cuyo presupuesto ha sido de 2.500.000 pesetas, se ofrecieron una veintena de

coreografías con la participación de 80 bailarines. "Abril en danza" se desarrolló como una indiscutible campaña de marketing. Entre los promotores, que sumaban más de un centenar, se encontraban los más importantes del mundo de la danza, como Guy Darnet, director de la Maison de la Danse y de la Biennale Internationale de la Danse de Lyon, y Michel Reilhac, director del Centre National de Danse d'Angers, entre muchos otros directores de Festivales y Teatros. De cara a los espectáculos vistos, hubo opiniones diversas. Estas remitían la danza en Cataluña a un tiempo pasado, similar al de hace ya diez años en Francia. La influencia del mimetismo y minimalismo son las constantes en los quehaceres de los jóvenes coreógrafos catalanes. Por otro lado, se ha podido denotar una puesta en escena de la danza del movimiento en concreto, a partir de las diversas corrientes teatrales que emanan de un estilo expresionista, del cual Pina Bausch es, actualmente, su principal representante. Las propuestas dancísticas fueron consideradas como trabajos de influencias múltiples, las cuales se encuentran en un estado de gestación.

Dicho evento contó con dos importantes y esperados estrenos: **Nofres**, de Ramón Oller, en el recinto del Mercat de les Flors y **Requiem**, sobre la partitura original de G. Verdi, de Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, en el Teatro Lliure. Por otro lado, se ofreció el pre-estreno de **Eppur si mouve**, coreografía con la que Juan Carlos García obtuvo el pasado año el Primer Premio Tórtola Valencia; "Mudances", por el colectivo del mismo nombre, una selección de fragmentos de la última creación del espectáculo **Perfectamente piedra** del Ballet Contemporani de Barcelona, como también algunas escenas de **Walpurgis Night**, **La consagración de la primavera** y **Reflexions**, de la reciente creada compañía Ballet de Barcelona, cuyo debut tuvo lugar en el Mercat de les Flors el día 29 de abril.

Asimismo, se ofrecieron en el espacio alternativo La Fábrica, un pase de ocho grupos que ofrecieron, en un tiempo de 20 minutos cada uno, fragmentos de sus más representativas piezas. Agrupaciones como Dart Company de Dansa, Vicente Sáez, Andreu Bresca, Avelina Argüelles, La Dux, Dant Danza, Francesc Bravo y Margarida Gergué. La presentación de estas agrupaciones aportó, en conjunto, una cierta formalidad en cuanto al quehacer coreográfico, aunque, muy representativo, se percibían ciertas similitudes de construcción y estructura. En general, en Cataluña, la danza refleja el momento actual de una creatividad que se polariza en torno a dos temas: lo cotidiano y lo exótico; pero hay también una constante: la introspección, los estados de ánimo y el anhelo de transcendencia, que responde a las nuevas corrientes del arte plástico.



RICARDO SANCHEZ

"Nofres", de Ramón Oller. Compañía Metros.

II CERTAMEN NACIONAL DE DANZA MONTEPRINCIPE

Por Laura Toledo

El Certamen Nacional de Danza Montepríncipe concluyó su maratón con la presentación de premios según clasificación. Decimos maratón por lo larguísimo del tiempo que ocupó la sala del Palacio de Congresos y Exposiciones con su clausura. La primera parte empezó a las siete y media de la tarde y a las diez no había terminado. Después de un prolongado descanso comenzaron las actuaciones de las escuelas invitadas. Al terminar la primera parte el público se hizo bastante más escaso, y con razón, pues la función finalizó alrededor de las once y media de la noche... Por mucho que a uno le pueda gustar la danza, no hay persona en su sano juicio que aguante cuatro horas seguidas de baile amateur, con pocas excepciones.

Es cierto que todos pusieron afán, esfuerzos e ilusiones para realizar este segundo certamen, ya mejorado en calidad desde el año pasado, pero aún muy distante de la palabra mágica que pronunció reiteradamente su maestro de ceremonias: arte... Se vio mucha técnica, más o menos perfeccionada, pero en general faltó esa sangre que fluye en las venas del artista, ese duende que también se estudia y se aprende, aunque hay quien nace con él. Bien es verdad que se trata de componentes jovencísimos; sin embargo, no quita lo obvio: toda la enseñanza está concentrada en conseguir sólo técnica con el resultado de obtener unas muñecas muy bien programadas pero sin alma. En nuestra opinión, la técnica ha de ser acompañada del toque principal: los brazos, los ojos, la expresión, el sentido de un movimiento y no una evolución por sí, sin ton ni son. No se trata de ejecutar cada vez más piruetas, hay que comprender a la vez por qué se hacen y qué sitio ocupan en una variación. Un primer arabesco, por ejemplo, sin la mirada imprescindible que continúa su línea en el espacio, no es un arabesco sino un simple levantar de una pierna y de un brazo hacia adelante y otro hacia atrás. Estos conceptos, importantísimos, se enseñan. Particularmente, si España ha de llegar a la altura del resto del mundo en danza, incluso en la propia danza española: el estilo del siglo XIX de la Escuela Boleira, es preciso recalcar con el fin de salvaguardar la tradición preciosa de un pasado autóctono sin precedente. Siempre habrá tiempo para MODERNIZAR e inyectar sus danzas con lo que consideramos nuestra época, pero pri-



VIMAGEN FOTOGRAFOS

Momento de la entrega de premios.

mero hay que bailarlas lo más posible tales como eran.

En cuanto al braceo del baile flamenco, que debe representar, particularmente en la mujer, unas manos que se asemejan al encaje del volillo, lo hemos visto en Andalucía, bailado por niñas de seis y de ocho años... y ese fuego concentrado en el baile de unos niños de la misma edad a quienes tuvimos que gritarles un "olé" redondo que nos salía de las entrañas... no lo vimos en el Palacio de Congresos de Madrid aquella noche.

¡Tenemos que formar artistas verdaderos, querida colega María Consuelo Madruga Casado! ¡Viva sus magníficos esfuerzos! ¡Tratemos de superar ese nivel el año que viene, y así sucesivamente, para formar artistas que tanto hacen falta hoy día, y no sólo unos TRABAJADORES DE LA DANZA! Gracias por su ilusión, que esperamos crezca y llegue el Certamen Nacional Montepríncipe a ser el acontecimiento más importante de la danza en la capital de España.

Los premiados fueron: en clásico senior, Juan Boix Pons; en clásico junior, Ana Isabel Aguirre, primer premio, y Africa Guzmán López, segundo. En danza española senior: Silvia de la Rosa Barrera, primer premio; Esther Ponce Barco, segundo, y Purificación Méndez Guerrero, tercero. En danza española junior: María del Carmen Tobarra Fernández, primer premio, María

Dolores Puerta, segundo, y Obdulia Murillo, tercero.

Fuera del Certamen y digno de mención fue la magnífica actuación de los primeros bailarines del Teatro Lírico Nacional en el "Paso a dos" del **Cisne Negro**, Carmen Molina y Antonio Castilla. Una ovación cerrada del público colmó las brillantes evoluciones de esa gran pareja, que cerró la primera parte del Certamen.

La segunda parte fue dedicada a las actuaciones desinteresadas de varias escuelas. Ya con un público cansado por la hora tardía, se despuntó, a pesar de todo, El Centro Internacional Carmen Roche con una sutil interpretación del famoso "Paso a Cuatro" (de Jules Perrot), por las alumnas de la primera, Sandra Seijo, Carolina Armenta, Eugenia Gadeo y Cristina Cervantes.

El estudio de Luis Fuente presentó **Werbern Opus 5**, con la coreografía original y distinguida de su director. Su compañía rindió un excelente ejemplo de lo que significa una preparación teatral inculcada. Con sus jóvenes componentes, que ya poseen cierta experiencia ante el público, reflejaron precisamente esta preparación artística de la cual hemos hecho referencia anteriormente.

Tanto Carmen Roche como Luis Fuente han sabido impartir a su alumnado ese ente que eleva la simple técnica a un nivel de la danza en su esencia.

ROLAND PETIT una vida dedicada a la danza

Por Carlos Murias

“Lo esencial es estar vivo”

Roland Petit

A sus sesenta y tres años, su mirada no ha perdido la expresión de un niño curioso, puede que travieso y aventurero, que rodaba por entre los bastidores de la Comédie Française. Roland, el gran Roland, es un coreógrafo espectacular, pero, sobre todo, un hombre de teatro a quien podemos definir como narrador coreográfico, abordando así el tópico de su obra en la primera línea.

Nacido el 13 de enero de 1924 en Villemomble, Roland Petit se formó técnicamente en la escuela de la Ópera de París, y a la luz de los últimos intelectuales modernistas de la vida parisina, como Marie Laurencin, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Christian Bérard, Raymond Queneau, Jacques Prévert. Hoy monsieur Petit es un hombre al que le gusta hablar de su vida, de su mundo de quehacer fantástico. Habla con cierto paternalismo, como queriendo saborear su pasado.

CARLOS MURIAS.—En 1945, Picasso era uno de los creadores más eminentes de aquel entonces...

ROLAND PETIT.—Yo quería conocerle y fui personalmente a su apartamento en París. Llamé a su puerta, y le dije que era bailarín de la Ópera y que deseaba conocerle. El me hizo entrar. En aquel tiempo tendría unos quince o dieciséis años. Delante de mí, después de haberme hecho entrar, siguió pintando. Yo, mientras tanto, le miraba. Las paredes estaban repletas de candelabros con o sin velas, y también tenía máscaras colgadas. Veinte cuadros por lo menos, todos idénticos, los tenía colgados de la pared. En aquel



tiempo tenía pensado crear una coreografía sobre el “Guernica” con Ethéry Pagaba. Y pedí a Picasso que nos diseñara el vestuario. En cuanto supo que se trataba de “Guernica” en la sala Pleyel, delante de los cortinones negros, me dijo: *pues te pones una camisa, un pantalón negro y unas alpargatas*. Nos vestimos entonces como dijo, y fue un éxito. Estábamos convencidos de estar bailando con un vestuario de Picasso.

CM.—En su obra, que actualmente se compone de más de ciento cincuenta coreografías, parece proponer una exposición de escenas cuya “mise en scene” está delicadamente trabajada. Es a partir del decorado que algo maravilloso se trasluce. Es una visión pictórica escenificada...

R.P.—Tengo un ojo de pintor y eso los artistas los saben.

(De hecho son varios y muy importantes los pintores que colaboraron en sus producciones coreográficas. También recuerda el haber trabajado con Max Ernst para la coreografía *Turangalla*, según música de Olivier Messiaen y estrenada el 21 de junio de 1968 en la Ópera de París).

R.P.—Cuando creé *Turangalla* para la Ópera de París, el compositor Olivier Messiaen me pidió que encargara a Chagall los decorados, puesto que había pintado el techo de la Ópera. Pero como Chagall ya creara los decorados

para *Daphnis et Chloé*, quería cambiar de pintor, puesto que su estilo no lo relacionaba con la idea que deseaba poner en escena a partir de la sinfonía de Messiaen. Quería aportar algo que tuviera más fuerza y abstracción que la propia pintura del ruso. Un buen día, Max Ernst, que se había enterado de mi proyecto coreográfico, me llamó por teléfono para decirme que ya había hecho los decorados que me hacían falta. El tenía tres cuadros, pero yo quería un decorado para cada uno de los diez movimientos de la partitura de Messiaen. Al principio no quiso hacerme los siete restantes, pero al final se decidió y cada uno ocupó toda la escena de la Ópera, porque de ciertos cuadros hicimos unos “collages” pictóricos, con el fin de dar mayor relieve a la escena... A decir verdad, soy el único después de Diaghilev en colaborar tan estrechamente con el mundo de la pintura.

C.M.—Y así desfilan entre sus referencias el nombre de Viktor Vasarely, Antoni Clavé, Giordano de Chirico... Actualmente se está haciendo un libro sobre los pintores que trabajaron con Vd., que llevará el título, “Le chorégraphe et ses peintres”. Sin embargo, ¿Cree que el arte de coreografiar se halla en la “mise en scene”?

R.P.—Con ésta se llega a una poesía de lo fantástico a través de los movimientos del cuerpo humano, que requieren una “mise en valeur” de las artes aliadas a la música y a la pintura. A partir de aquí se puede hacer referencia al postulado de los Ballets Rusos de Diaghilev y de su estética.

R.P.—¿Cómo es esa idea de lo fantástico en la danza?

R.P.—Bueno... Todo gran arte es fantástico: desde el momento en que se pasa al otro lado del espejo, se crea una obra inquietante y a la vez atractiva. Siempre estamos en lo fantástico, sea cual sea el gesto o la cosa expresada sencillamente, aunque lo fantástico no sea especialmente lo sencillo, sino además lo oculto, lo ambiguo, o más fácil, lo no dicho. Es, puede ser, la creencia en un poder invisible. Es, por ejemplo, alguien que entra en escena y no sabemos por qué, pero haga lo que haga, y aun no haciendo nada, hay en esa persona una riqueza interior que llega a transmitir. Es esa cosa invisible, que le atrae de lo invisible, de lo indécible, y es la completa presencia de una sensación extraña, algo así como aquello que concluye en el surrealismo. No llego a imaginarme el arte sin esta característica, y no digo surrealismo en cuanto a un estilo de pintura, como tampoco de literatura,



CHRISTIAN DRESSE

Dominique Khalfouri y Roland Petit, en "L'Ange bleu".

sino en su sentido más amplio, en su "savoir faire".

(Roland Petit recuerda su ballet **L'Ange bleu**, estrenado el pasado año en Berlín. Es una obra a la que le tiene un afecto especial, por su carácter sombrío y al mismo tiempo cruel, pero sobre todo porque su fondo es muy diferente a las demás, que tienden a tomar un algo enternecedor. En muchas de sus obras Roland parece expresar desesperanza y soledad. Alude, también, a su ballet según argumento de Jean Cocteau, **Le jeune homme et la mort** con el que se consagró en 1946).

C.M.—¿A qué se ha debido tal éxito?

R.P.—Es una pieza con la que voy a todos los escenarios, y son muchos los bailarines que desean bailarla. Aun teniendo cuarenta años, no ha perdido su magia. Sin embargo, tendré que revisarla coreográficamente con los bailarines, porque lo que Cocteau quiso hacer y obtuvo fue creado a partir de música de jazz. Luego, cambiamos la de jazz por la de J.S. Bach, lo cual supuso a los bailarines no bailar sobre el ritmo de la música. A resultas de ella **Le jeune et la mort** dio una impresión extraña, los bailarines debían prescindir de la apoyatura de la partitura y partir de su movimiento interior. Y, actualmente, los bailarines, a fuerza de bailarla, encontraron puntos de referencia con la música y esto hizo que perdiera ese misterio inicial y tuviera que volver a trabajar a partir de la partitura de jazz.

C.M.—¿El sentido de la danza, se



J. V. MINEO

Coreografía de "Intermittences du coeur".

encuentra, en efecto, en el punto más interior de la persona, o sea en el gesto?

R.P.—Siempre he pensado que la danza puede muy bien expresarse a través de una mirada. Los ojos, las manos y los dedos tienen una importancia fundamental en el desarrollo del movimiento coreográfico, y mediante estos elementos se puede llegar a

expresar todo, porque todo movimiento proviene del interior de la persona. El gesto más modesto puede ser un artificio coreográfico

C.M.—Por otro lado, Vd. acepta la realidad de las cosas de la vida "telles qu'elles sont" ¿Piensa que cuando no se tiene nada se tiene todo y la obra aparece como más rica y con más fuerza?

R.P.—Sí, porque muy a menudo las cosas que nos parecen difíciles de afrontar son las que tienen mayor éxito, y llegas a luchar contra el obstáculo, de tal forma que rompes esa barrera de inquietudes que se te forma delante tuyo, debido a que te estás afirmando, cogiendo poder. Comienzas a creer en lo que haces, a tener fe.

C.M.—Cuéntenos cómo llevó a cabo la producción de uno de los ballets más densos de su repertorio, y con el cual se volvió un narrador coreográfico, *Les Intermittences du coeur* de Marcel Proust.

R.P.—Había leído la obra y me motivó mucho para la realización del ballet. Había comenzado a hablar de mi proyecto a Françoise Sagan, que hizo un recorte y encontré después demasiado anecdótico para que fuera un libreto de ballet. Entonces me sentí solo en la creación coreográfica y volví a leer varias veces la obra de Proust. Cuando la presenté en Francia recibí críticas como: *C'est pas Proust*, o *Proust à poil*; al poco tiempo me enteré de que los críticos no habían leído a Proust. Sin embargo, en **Les intermittences du coeur** no hay un desnudo de danza sino de situación dramática. Por otro lado, había que recordar que todo Proust está escrito alrededor del misterio de la sexualidad. Todo, aun cuando hable de arquitectura, habla de sexualidad. Y quiere decir que hacer un espectáculo que hable de sexualidad sin que haya en un momento dado un encuentro con la desnudez sería el no comprender a Proust. Además, por otro lado, Proust te da una gran libertad creadora ya que aporta muchas sensaciones al lector. El ballet tuvo, sin embargo, más éxito en Inglaterra, Estados Unidos y Rusia que en la misma Francia.

C.M.—Usted ha llevado a la danza grandes obras literarias, tales como "Carmen", "Cyrano de Bergerac", "L'Arlesienne", "Notre Dame de Paris", "Coppélia", "Nana", "Cumbres borrascosas", "La dama de picas", "Los cuentos de Hoffmann" y muchas más. Sin embargo, el mito de Don Juan no aparece en su repertorio, ¿por qué?

R.P.—El mito de Don Juan, siempre me ha atraído, pero todavía no sé por donde cogerlo, porque es un personaje que se transforma, difícil de definir. Lo que me molesta del tema es que no me gusta tratar las historias sexuales cuando no dependen más que de la sexualidad. Encuentro que el tema sexual en la realización de una obra de tal índole es indispensable, pero no es el único. Quiero encontrar algo más en el mito de Don Juan, algo que pueda hacer del espectáculo... un tanto fantástico, desde el punto de vista psicológico.

(Este hombre de estatura considerable, alto y cuadrado y a la vez simpático, no se considera intelectual, sino que se autodefine una vez más como "un homme du peuple" y también un autodidacta).



Escena de "Carmen", por el Ballet National de Marseille.



"Ma Paulova". En la foto, Dominique Khalfouri y Jean-Charles Verchere.

C.M.—¿En dónde toman bases sus ballets a la hora de coreografiar?

R.P.—En todos mis ballets, o casi todos, siempre expongo ese sentimiento o deseo que todos tenemos en la vida y que nunca llegamos a alcanzar. La perfección, eso que nunca obtendremos y en que creemos. Es la contraposición, el enfrentamiento entre la realidad y lo ideal. Lo ideal es inalcanzable. Y es evidente que en casi toda mi obra éste es un tema que vuelve, de la misma forma que en los ballets dramáticos, abstractos o "féeries". Es una idea omnipresente en toda creación artística.

C.M.—Haciendo repaso a su vida de coreógrafo, encontramos que también Orson Welles colaboró en una de sus coreografías, en *Lady on Ice* en 1953.

R.P.—Recuerdo el haber vivido en una nube de humo. Welles hablaba y no dejaba en ningún momento su cigarro. Su propuesta había sido muy interesante y la obra en sí también, si no fuera por un fallo técnico

C.M.—Su arte, puede decirse, se encuentra a caballo entre el género popular del espectáculo y la danza académica. ¿Cómo explica esta diversidad de estilos aparentes en su obra coreográfica?

R.P.—El coreógrafo ha de equilibrar su quehacer artístico sin tener que limitarse a crear en función de una línea determinada. Me gusta hacer espectáculos para un gran público, así como un music-hall al estilo de Broadway, "gros gâteaux, paquets cadeaux". Para mí, hacer esta suerte de espectáculos es como jugar. Juegas con muchos conceptos, tanto de la escena como del baile, dejas tu fantasía libre. Pero, por otro lado, prefiero crear obras que me exijan una cierta dificultad, la cual no dejaría, eventualmente, de ser presentada con cierto intelectualismo. Y es que si no cambiara de estilos y de formas de hacer ya habría perdido todo mi interés por la creación coreográfica.

C.M.—¿Su última obra, *Ma Paulova*. *Les chemins de la création* estrenada la pasada temporada de otoño en el Gran Teatre del Liceu, puede poner de manifiesto su idea sobre la danza?

R.P.—Sí. *Ma Paulova* es un ballet sin argumento, con el que no pretendo resucitar a la que fuera gran bailarina rusa Ana Paulova, sino que deseo ofrecer una suerte de viaje a través del mundo de la danza. Es una obra en mosaico con la cual expongo una serie de danzas de repertorio diferentes, sin tener que seguir, así, una línea en concreto. De esta forma *Ma Paulova* es un ballet que podré ir transformando a medida que transcurra el tiempo y en función del público.

C.M.—Para Vd., profundo conocedor del espectáculo, lo importante es contactar con el público. El espectáculo no ha de terminar en el proscenio, sino que ha de existir con y para el público. ¿De dónde le viene el gusto por lo popular?

R.P.—Cuando era joven iba mucho al teatro y entre los muchos actores que conocí se encontraban artistas de music-hall que eran mejores de lo que creía la "intelligentzia snob". Considero grandes artistas a Maurice Chevalier, Edith Piaf, Judith Garland, Fred Astaire y otros tantos más, porque creaban para el público y eran gente que, aunque no tuvieran una gran cultura, explotaban ese ALGO innato, ese instinto natural que tenían y desarrollaban en la escena. Por lo tanto, para mí, Edith Piaf tenía un gran talento de la misma forma que lo tenía María Callas. Lo mismo puedo decir de Zizi Jeanmaire, quien actualmente ya no baila ballet, pero que cuando entra en escena llena el escenario. Me gustaba bailando, pero me gusta aún mucho más en el music-hall. Y es que la espontaneidad, el rigor, la voz popular..., todo eso lo encuentro mucho más real, aunque después de todo prefiere la danza clásica que la popular y folclórica, en el sentido de un ballet viviente, presente, con una razón de ser. De la danza clásica me gusta su pureza, porque es-

ta exige y obliga a perfeccionarse. Puede que todo lo dicho parezca una paradoja, debido a que lo que concierne a la voz es lo contrario. Una voz de ópera, soberbia, no me estremece. Encuentro que la voz trabajada ha perdido su naturalidad, su forma de ser, como una cosa que ha pasado a través del tamiz de las máquinas. En cuanto a la voz popular, esa voz grave, personalizada, me pone la carne de gallina.

(También monsieur Petit trabajó para algunas de las empresas cinematográficas de Hollywood, pero afirma honestamente que el cine no le aportó satisfacciones considerables. El único trabajo que recuerda con gusto es su colaboración con Fred Astaire en "Daddy long legs", de donde surgiría una gran amistad.

La danza, como el teatro, y quizás más que el teatro, requiere inmediatez: Petit distingue entre la danza embalsamada en películas o en cintas de vídeo, y la "danse vivante").

R.P.—En una representación en directo, siempre hay un suspense, una vida. Lo esencial es estar vivo.



Zizi Jeanmaire



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

Música clásica, étnica, ópera
zarzuela, opereta, folklore
regional español.

Visite nuestra 2.^a planta, su

Casa del Disco

Teléfs: 521 19 32 - 521 21 13

Solicite una Cuenta de Librería, que le permitirá adquirir
LIBROS Y DISCOS, con la sola presentación de su tarjeta personal.



espasa-calpe

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número _____ Fecha de caducidad _____

Titular _____

CASA del LIBRO

Gran Vía, 29 • MADRID-13

✂

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERIA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería
Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

LA EDUCACION MUSICAL ANTE LA GRAFIA CONTEMPORANEA (III) Cuatro piezas musicales didácticas

Por Fernando Palacios

En esta tercera parte, y última, se muestran cuatro obritas (ver números 575 y 576 de RITMO) confeccionadas con distintas técnicas y diferentes objetivos pedagógicos, que pueden servirnos como ejemplos de cómo enfocar, con un aire nuevo, algunas que otras formas de escribir o dibujar obras musicales, siempre vistas bajo el prisma de la Educación Musical.

Como ya hemos visto en los dos capítulos anteriores, son muchas las posibilidades que un compositor o educador tienen de **ESCRIBIR** una obra musical. El tipo de sistema de escritura que pueden elegir para confeccionar una partitura condiciona de manera decisiva el resultado final de la misma, es decir, la elección del procedimiento de plasmación gráfica mediatiza a su manera cada uno de los parámetros musicales y además resulta un acto tan trascendental como la fijación de la forma, el tratamiento armónico o la delimitación de la plantilla instrumental.

Por su propia naturaleza, cada parti-

tura con escritura no convencional posee un mundo gráfico —y como consecuencia sonoro— muy determinado, exclusivo y singular, de ahí que suele introducirse, a la manera de un prólogo, un cuadro de indicaciones aclaratorias sobre la comprensión de los signos, señales, símbolos y estructuras. De todos modos, la propia sugerencia sonora del gráfico hace que sea propio de este tipo de música el ser estudiada de una manera más bien subjetiva —todo lo que las reglas del juego establecido entre el compositor y el intérprete lo permitan—, aprovechando la experiencia que el estudio de otras obras pueda proporcionar, pero sin separarse nunca del valor intrínseco de cada pieza.

La composición y recopilación de piezas gráficas didácticas puede proporcionar un extraordinario material de trabajo para el educador; con él debe procurar establecer, como principio educativo, el estudio minucioso de cada una de las partes que componen cada pieza, constituyendo un trabajo en sí mismo todas las actividades derivadas de los aspectos más característicos de cada obra. Con ello será fácil conseguir una posterior comprensión de cada

composición, de su estética y funcionamiento, así como un disfrute de todos estos tipos de ordenación sonora a través del dibujo.

De mi **Colección de veintiséis Piezas Gráficas** he seleccionado cuatro, que figuran a continuación. Todas ellas están compuestas según diferentes técnicas (recortando y pegando, letraset, máquina de escribir, dibujo a tinta); son para distintos tipos de agrupaciones (grupo no determinado, metalófonos, voces, instrumentos de plástico), utilizan lenguajes gráficos propios (símbolos, signos, palabras, notación musical contemporánea) y estructuras diversas (cánones, corales, formas de contraste, pequeños desarrollos).

Con ellas y con el breve análisis que se incluye de cada una puede observarse una vez más cómo la música se sirve de cualquier material para manifestarse ante nosotros. Los momentos de poner caras de estupefacción ante hechos sonoros habituales ya pasaron; ahora estamos en la época donde la música, y con ella todo el fenómeno sonoro, es entendida desde una gran amplitud de criterios y enfocada desde múltiples ángulos. Trasvasando todo ese conocimiento y esa nueva sensibilidad creada a su terreno, la Enseñanza de la Música cumplirá con la labor que hoy día tiene asignada dentro del ámbito educativo general.

«CANON PUBLICITARIO» (todo lo que se tenga)

Esta pequeña pieza musical utiliza exclusivamente símbolos sencillos que sugieren a simple vista conocidas sonoridades: tenis, tren acercándose, mono, baile castizo, boca abierta, teléfono,... Está **ESCRITA** a tres voces y puede ser interpretada tanto por un coro a tres, como por un grupo instrumental de cualquier naturaleza dividido en tres secciones.

La técnica de realización de esta partitura es obvia: está construida a base de recortes de periódicos —ordenados y pegados sobre papel— entresacados de anuncios publicitarios y sin ninguna otra manipulación. Se leerá de manera tradicional, es decir, de izquierda a derecha empezando por la franja superior y continuando por la inferior.

Su estructura es extraordinariamente

sencilla: podemos dividirla en dos partes, coincidentes con las dos bandas, separadas por una breve detención central indicada por la señal de tráfico **STOP** en la que paradójicamente figura la palabra «Stock». Ambas partes son perfectos cánones con resoluciones cadenciales diferentes, pues, si bien la primera termina súbitamente en el mencionado «stock» para dar paso a la segunda, ésta acaba de una forma similar a su comienzo (se van callando las voces escalonadamente), pero en sentido contrario (la primera que comienza es la última en callarse) y en menos tiempo.

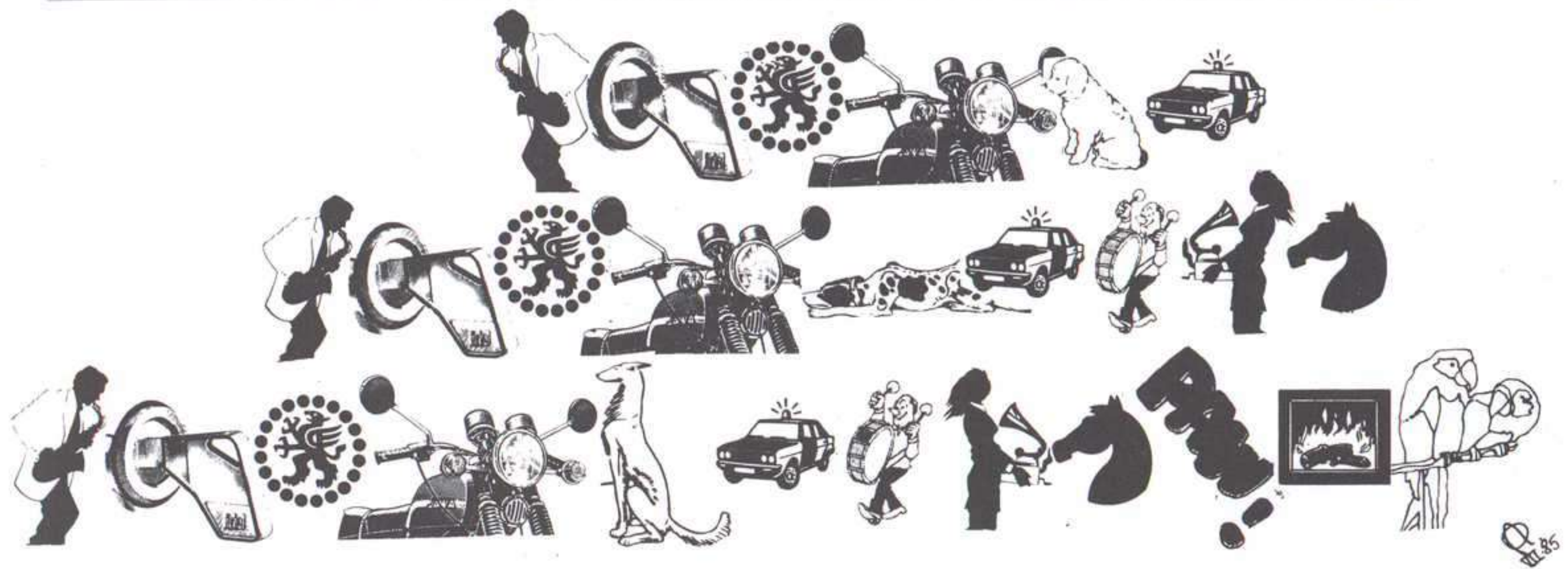
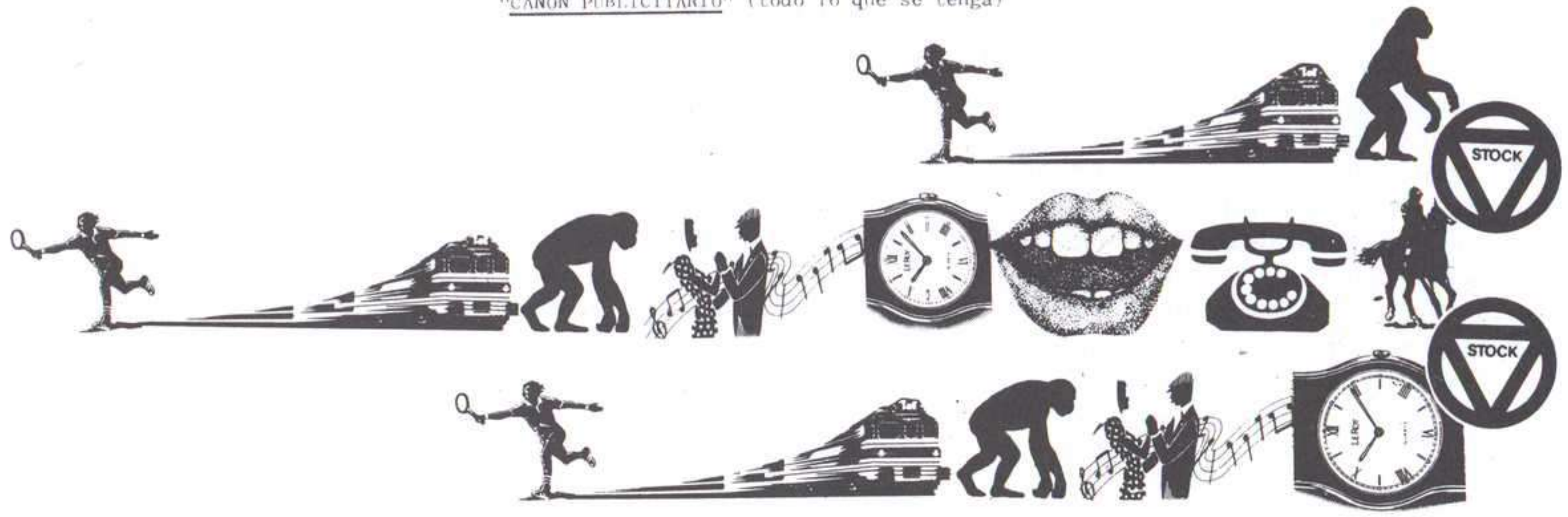
Es importante señalar que cada acontecimiento sonoro que se produzca en una voz debe coincidir en todo momento con los de las otras voces, tal y como

figura en la partitura leída verticalmente.

Ej.: en el momento en que la voz de abajo de la banda inferior esté sonorizando al «señor del bombo», la voz central estará con el «perro tumbado» y la superior con la «moto».

A la vez de trabajar el símbolo como portador del mensaje sonoro y las técnicas de recortar y pegar, esta obrita pretende servir de ejemplo e incitar al alumno a utilizar cualquier tipo de material, por raro que parezca, e incluso a saber supeditarse a lo que en cada momento se posea, despertando así la capacidad de juicio al elegir y ordenar. En estos casos, la elección del propio material condiciona enormemente el resultado, tanto de la pieza como de las posibilidades didácticas que posea.

"CANON PUBLICITARIO" (todo lo que se tenga)



«QUINTETO ESTELAR» (cinco metalófonos)

Este curioso quinteto está confeccionado con estrellas de diferentes formas y tamaños del sistema «Letrasset», de facilísima utilización.

El espacio de la partitura está repartido de la siguiente manera:

—Al igual que la pieza anterior, está dividido en dos franjas paralelas separadas por una línea continua horizontal y con el sentido de lectura tradicional.

—La parte superior de cada banda

será la más aguda y la inferior la más grave, quedando pues establecido todo el sistema de alturas del sonido según su colocación en la vertical del papel; la horizontal siempre será el tiempo.

—El tamaño de cada signo está íntimamente relacionado con su dinámica: los más pequeños son más piano y los más grandes más fuertes. Como hay cinco tamaños distintos de cada símbolo podremos determinar cinco intensidades diferentes: pp, p, mf, f y ff.

—A su vez, cada franja está dividida en cinco espacios horizontales imaginarios, cada uno ocupado por un tipo de estrella, cada una de las cuales representa un instrumento diferente:

Cinco puntas negras - parte superior - muy agudo - carrillón sop.

Puntos negros - parte cent. supe. - agudo - carrillón alto

Cinco puntas blancas - parte central - central - metalófono sop.

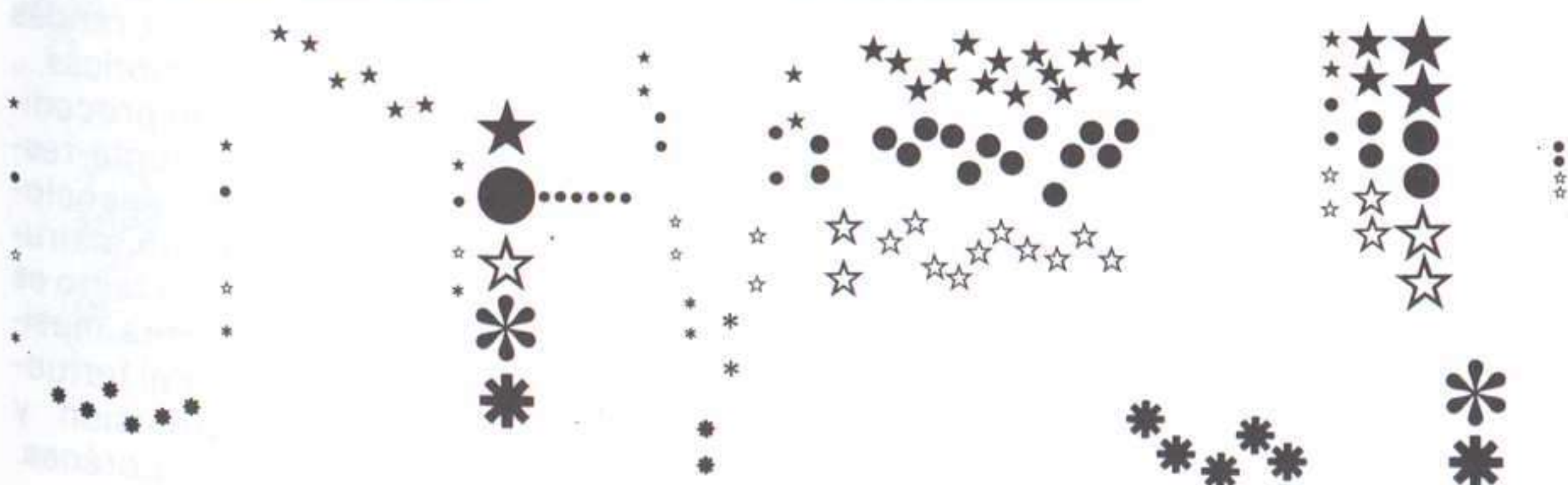
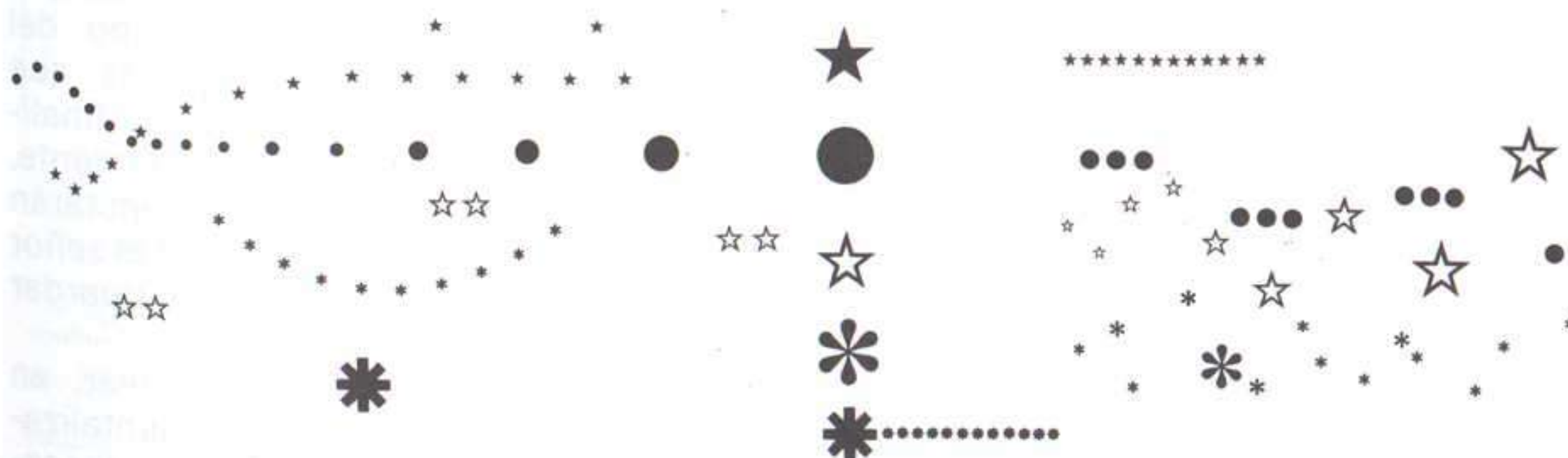
Seis puntas redond. - parte cent. infe. - grave - metalófono alto

Ocho puntas cuadra. - parte inferior - muy grave - metalófono bajo

Cada instrumentista tocará exclusivamente el símbolo que le corresponda, atendiendo cuidadosamente los momentos de intervención simultánea (cuando las distintas estrellas están en la misma vertical) y de pulsos exactos (cuando los símbolos se encuentran a idéntica distancia horizontal).

Esta pieza precisa de un estudio camerístico de gran precisión, pues su resultado estético último se basa en el encaje preciosista de todos y cada uno de sus elementos. Los ejercicios previos al estudio de esta obra requieren del alumno un considerable trabajo de relacionar tamaños con dinámicas y de crear melodías atendiendo únicamente a la colocación de los símbolos en el espacio, respetando al máximo dicha relación.

"QUINTETO ESTELAR" (cinco metalófonos)



«CORALITO» (voces)

Realizado con máquina de escribir y con las palabras POCA COSA como único material.

El espacio está distribuido de la misma manera que en el **Quinteto Estelar**: 2 bandas, lectura tradicional, altura del sonido en las verticales y el tiempo en horizontales. Aunque la dinámica no

está indicada, se recomienda utilizar una general de mf, matizando en los momentos en que la música lo requiera, que no son pocos.

Este **Coralito** tiene una forma A B C: —En la primera parte (A) asistimos a tres utilizaciones distintas del mismo material: una a base de acordes (alea-

torios), cuyas voces cambian siempre de entonación simultáneamente; otra con cambios también simultáneos, pero con transformación del acorde de nota en nota; y una tercera en la que las voces cambian sin sincronía alguna.

—La segunda parte (B) comienza con una entrada en canon con una gran caída hacia la zona grave donde se superpone un cluster sobre la sílaba PO. Continúa con un pequeño silencio una CA aguda, cuatro CO en el centro y concluye con un recogido acorde SA en el centro, que se apaga poco a poco.

—La última parte (C) también empieza en forma canónica, pero esta vez del grave al agudo, repitiendo rítmicamente POCA COSA. Un largo silencio prepara la conclusión, que solamente será una sílaba en acorde abierto como sorpresa.

Los aspectos didácticos que más trabaja esta pieza son los que se refieren a la ubicación armónica de cada intérprete (saber en cada momento el registro vocal que corresponde ocupar), al sostenimiento vocal de notas tenidas sin que se produzcan caídas de voz, a la práctica de largos fiatos, a la independencia de voces y, sobre todo, al estudio de la estrecha relación que existe entre las dimensiones en el papel (vertical-horizontal) y la melodía y el tiempo en la música que ha de interpretarse.

26 "CORALITO" (voces)

«CON CIERTO DESCONCIERTO» (para instrumentos de plástica)

Dedicado a los miembros del «Grupo de Castejón», del grupo «PIOLIN» y a todos los niños del universo.

La presente ilustración solamente contiene la mitad de la pieza, ya que nos ha sido imposible publicarla entera por falta material de espacio.

Está enteramente dibujada a tinta e inspirada en procedimientos clásicos del «cómics» y en recursos habituales de la Música Contemporánea. La utilización del espacio gráfico es la tradicional, tanto por el sentido de la lectura como por el espacio correspondiente a cada uno de los seis instrumentistas.

Cada uno de los intérpretes irá pertrechado con los siguientes instrumentos (siempre de plástico):

- una trompetilla
- una turuta grande (sólo para dos ejecutantes).
- una diminuta melódica, saxofoncito o armónica y una flauta de cualquier tipo.
- un tamborcito o pandereta y un taca-taca, maraca o carraca.
- un globo hinchado

—el director (si lo hubiere) llevará un largo tubo de los que al girar en el aire produce bellos armónicos.

Por medio de dibujos se indica, en todo momento, los instrumentos que han de intervenir y el tipo de música que debe interpretarse.

La partitura comienza con un trémolo de taca-taca (O) y su correspondiente contestación por la turuta inferior; luego serán dos trémolos con una respuesta más airada, después tres, y en la cuarta la turuta solista se abandonará a una sola nota, lo que será contestado por cinco trémolos y una posterior riña entre la primera trompetilla y la turuta, que irá calmándose poco a poco. Antes de que esta disputa llegue a su fin aparecen escalonadamente las flautas (I) haciendo líneas tenidas que crecen y decrecen; estas flautas se van sustituyendo, también de forma escalonada, por melodías y saxofoncitos (2); después por puntitos de tambores (todos

distintos) (3); y por último, fuertes frotaduras de globos (4). Antes de que desaparezcan interviene el tubo del director (5) y dos trompetillas que imitan el llanto de un niño. Para finalizar, todos los intérpretes, súbitamente, con trompetillas y en fortísimo, imitarán una escena de terror hasta que el señor del dedo en la boca mande guardar silencio.

Como bien se puede observar, en esta pequeña pieza están elementalizados algunos de los más clásicos procedimientos de la Música de Vanguardia: clusters, polirritmias, ruidos, grandes contrastes, superposiciones timbricas,... Todos ellos se articulan según procedimientos muy conocidos: pregunta-respuesta, entradas en canon, silencio-ruido,... con la utilización de un instrumental propio del juego. Por lo tanto es lógico ver en esta pequeña obra musical un intento más por allanar el tortuoso camino hacia la comprensión y disfrute de la Música Contemporánea.

F. PALACIOS
presenta

“CON CIERTO DESCONCIERTO”

para instrumentos de plástico

Dedicado a los miembros del "Grupo de Música" y al grupo "PROBUN" y a todos los niños del universo.

0

1

2 3 4 5 1

2 3 4 5 1

2 3 4 5 1 2

ALEJANDRO BORODIN EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

Por Emilio López de Saa

Borodin, uno del famoso grupo de "Los Cinco" no fue, igual que el resto de sus compañeros, profesional de la música. Este grupo lo componían Mily Alexeyevich Balakirev (científico de la Universidad de Kazán), César Cui (General de Ingenieros y profesor en la Academia de Ingenieros y Artillería de San Petersburgo), Mussorgsky (oficial del Ejército) y Rimsky-Korsakov (oficial de Marina).

Es curioso observar como los principales genios de la música rusa del siglo XIX (si exceptuamos a Glinka y a Tchaikovsky), o sea los mencionados del grupo de "Los Cinco", no vivieron de la música principalmente ni fueron profesionales de la misma, pues sus carreras oficiales fueron las mencionadas. El caso de Borodin fue verdaderamente original en la historia de la música, ya que en su verdadera profesión, como científico, destacó de forma internacional, comenzando por su tesis "Analogía del arsénico con el ácido fosfórico", viajando por toda Europa Occidental y colaborando con personalidades científicas como Sechenov y el famoso químico alemán Erlenmeyer, llegando a ser el director de la Academia Médico-Quirúrgica de San Petersburgo.

Mencionemos como dato curioso la coincidencia en las respuestas, pero en sentido inverso, cuando al famoso pianista polaco Ignacy Jan Paderewski le entrevistaron en 1919, siendo Primer Ministro de Polonia y firmando el tratado de Versalles, preguntándole *cuál era su auténtica profesión*, contestara que: *Esto de ser Jefe de Estado de mi país es mi hobby. Yo soy pianista*, ocurriéndole a Borodin lo contrario, pues al preguntarle *cuál era su verdadera profesión*, exclamó: *Mi hobby es la música, la que me sirve de sedante los sábados y domingos, que es cuando tengo tiempo para componer. Yo soy químico*. Por lo que muchas veces nos preguntamos qué hubiera legado Borodin a la historia musical de Rusia si sólo y exclusivamente se hubiera dedicado a trabajar en el pentagrama. El se lamentaba continuamente de la falta de tiempo en su existencia.



Borodin en la época de su plenitud creativa.

Su vida

Alexandr Porfirievich Borodin nació en San Petersburgo el 31 de octubre de 1833 —y no el 12 de noviembre, como se ha dicho en varios artículos publicados en España—. Era hijo natural del príncipe de Imeritia (Georgia), Luka Stepanovich Gedianishvili, cuando ya sexagenario mantuvo relaciones con la casi adolescente servidora suya Avdotia Konstantinovna Kleinecke, la cual era soltera por aquellas fechas, proporcionándole dicho príncipe después un matrimonio ventajoso con un médico de su armada. Es incierto lo que se ha escrito en España sobre este tema al mantener la tesis de que la madre de Borodin estaba casada cuando engendró al gran músico.

Por el motivo expuesto y dada la situación de la época, nuestro músico arrastró toda su vida el dolor de su estirpe, pero enfrentándose calladamente al origen de su nacimiento con una clase y una nobleza propias de un auténtico aristócrata.

Fue inscrito en los libros eclesiásticos, como era costumbre, como hijo legítimo de uno de los siervos del príncipe, llamado Borodin, del que nuestro compositor HEREDO el apellido. No obstante, su verdadero padre le procuró una completa educación, recibiendo clases de idiomas, sobre todo francés y alemán y a la edad de 10 años, dada su afición por la música, clases de piano y violonchelo. En todos los demás instrumentos, como la flauta y el oboe (que dominaba), así como en el conocimiento de la polifonía y la composición, fue autodidacta. Al despertarse en él más tarde su afición a la medicina quirúrgica y la química, ingresó en 1850 en la Academia Médico-Quirúrgica bajo las enseñanzas de Zinini, llegando a ocupar tras su perfeccionamiento en Heidelberg, la cátedra de su maestro Zinini. Al mismo tiempo, compaginaba este trabajo con la formación de su quinteto con los hermanos Kirillov, el violonchelista Gavrushevich y él mismo.



Retrato al óleo de Borodin (Museo de Leningrado).

Cuando estaba en Heidelberg conoció a la que sería su futura esposa, la pianista rusa Ekaterina Sergeievna Protopopova, la cual se esforzó en que Borodin admirara y estudiara sobre todo a Chopin, Liszt y Schumann. Transcurrido un año de este encuentro, Borodin escribió el **Quinteto en do**, con piano, famoso, y la **Tarantela en re mayor** para piano a cuatro manos.

En otoño del mismo año regresó a San Petersburgo donde comenzó a trabajar como catedrático en la Academia Médico-Quirúrgica. Allí conoció a Balakirev, quien técnicamente le perfecciona y enseña. Dada la antigua amistad y el profundo afecto que sentía Borodin por Mussorgsky, le hace al primero integrarse en el grupo de los nacionalistas rusos, conocido como "Los Cinco", volcándose hacia la música nacionalista. Borodin, en su soberana inspiración, constituye el más orientalista del grupo.

Al ser nombrado director de la Academia Médico-Quirúrgica de San Petersburgo contrajo matrimonio con la pianista Ekaterina. A partir de esta fecha es cuando comienza su mayor actividad compositiva, prosperando también en el trabajo científico. Crea sus dos primeras sinfonías, algunos de sus bellísimos lieder y la poco conocida ópera **Bogatiri**, comenzando en 1869 la creación de su mejor obra: **El príncipe Igor**.

En su matrimonio con la pianista Ekaterina no fue muy feliz, ya que además de su inmenso trabajo había de atender casi constantemente a su esposa que se encontraba enferma con frecuencia. En 1877 marchó a Alemania a conocer a Liszt, hacia el que sentía una fervorosa admiración y al que dedicó su pieza orquestal **En las estepas del Asia Central**.

La muerte de su querido amigo Mussorgsky en 1881, le causó una tremenda aflicción, quebrantando bastante su salud. Es muy probable que no solamente fuera éste el motivo sino su exceso de trabajo. En el otoño de 1885 viajó de nuevo al extranjero para visitar a la condesa belga Mercy-Argenteau, que era la protectora de su obra, entrevistándose de nuevo con Liszt en Weimar.



Borodin (segundo a la izquierda) con algunos compañeros de la Academia (Museo Glinka de Moscú).

Su obra

Fue extensa, pese a su corta vida y su continuo trabajo de científico. En el campo de la ópera, destacamos **Bogatiri**, su primera obra, estrenando en 1867 **La novia del zar**, **Mlada** y **El príncipe Igor**. En el campo orquestal compuso tres sinfonías, la 1ª en **Mi bemol mayor**, la 2ª en **Si menor** y la 3ª en **La menor** (incompleta), como también el bosquejo sinfónico **En las estepas del Asia Central**. En la música de cámara, el **Concierto en re mayor para flauta y piano**, cuatro **Tríos para dos violines y chelo**, tres **Cuartetos**, uno en **La mayor** y los otros en **Re mayor**; un **Sexteto de cuerda en re menor**, una **Sonata para violonchelo en do menor**, un **Scherzo en re mayor** y la **Serenata española en re menor**, compuesta ésta seis meses antes de morir. Para piano escribió la polca **Helene**, **Fantasia sobre un tema de Hummel**, el estudio **Le courant**, el **Adagio patético**, **Tarantela en re mayor para piano a cuatro manos**, una **Marcha fúnebre**, una **Polca**, un **Requiem** y una **Mazurka**, una **Pequeña suite** y el **Scherzo en la bemol mayor**.

También en la música vocal escribió **32 lieder**, siendo los más importantes y difundidos en conciertos —sobre todo por Chaliapin y Boris Christov—, "En su casa y en la nuestra" (texto de Nokrassov), "Canción de la selva oscura" (texto de Borodin), "Flores de amor" (Heine), "La bella ya no me ama" (Vinogradov), "El jardín maravilloso" (Collin), "La hija del pescador" (Heine), "Escuchad amigos mi canción" (E. von Kruse), "Hacia la lejana patria" (Puschkin), "El alba y la niña" (Soloviev), "Mis cantos están llenos de veneno" (Heine), "Canciones amargas y salvajes" y "El mar" (textos de G. Hall), "La princesa adormecida" (C. Purdy), "Melodía árabe" y "Orgullo" (textos de Tolstoi), "Septain" (G. Collin), etc.

La grabación más interesante de los **Lieder** de Borodin es la realizada por EMI, C-065-10147, por el bajo Boris Christov, con 18 canciones; unas con piano (con A. Tcherepnine como pianista) y otras con orquesta (Asociación de Conciertos Lamoureux, bajo la dirección de Georges Tzipine) y otras con el chelista Maud Martín-Tortelier.

Una de las principales características de sus obras fue su ingeniosa armonía —que indicó en parte el camino a Debussy y Ravel—, su ritmo rico y variado y su notable sentido melódico. Gran parte del carácter de su música procede de su predilección por los ritmos y melodías orientales. Quizá su modo de ser le proporcionara una comprensión más íntima y natural de la música del Este que a otros compositores. Lo exótico es una parte natural de su música. La importancia de las obras de Borodin respecto a la forma se advierte en algunos compositores posteriores, como por ejemplo Sibelius, cuyo sistema de construir una sinfonía está influenciado por Borodin. Pero aún es más importante la gran cualidad de intensidad y concentración de su música. Poseía una habilidad única para expresar la plenitud de belleza e inspiración en una sola frase.

En todo lo que escribió existe una profundidad de significado y una sinceridad y naturalidad sin igual. El crítico y musicólogo ruso Stasoff afirma que Borodin es como Glinka, un poeta épico, siendo aún Borodin de más sublime inspiración melódica y oriental.

Como sería extensísimo analizar cada una de las obras de Borodin, sólo lo haremos de las dos más famosas: **En las estepas de Asia Central** y **El príncipe Igor**.

Su obra más significativa en el ámbito de su original concepción estructural y melódica es el bosquejo sinfónico **En las estepas del Asia Central**, compuesta en 1880 con ocasión del 50 cumpleaños del zar Alejandro II y dedicado a Liszt. Constituye el relato de una caravana que avanza por el desierto escoltada por soldados rusos. Con su genial imaginación musical, Borodin pinta la cálida extensión de arena con un **Mi sobreagudo** encomendado a los violines, mezclando por encima dos melodías de una gran inspiración y un extraordinario poder sugestivo y melancólico: una rusa, nítida en su esencialidad temática, de carácter casi épico, y otra oriental. Los dos temas se persiguen entrelazándose, se dilatan hasta la máxima sonoridad sin cambiar nunca, hasta apagarse en la lejanía, siempre con el fondo del **Mi sobreagudo**. El dominio armónico, la soberana inspiración y el refinamiento instrumental del autor dan aquí auténtica medida de la singular personalidad del músico.

En cuanto a su más famosa obra, la ópera en cuatro actos **El príncipe Igor**, fue inspirada en una antigua leyenda que contaba las hazañas de Igor Sviatoslavich, príncipe de Novgorod, que



Ekaterina Sergeievna Protopopova, esposa de Borodin.



San Petesburgo en la época de Borodin.

constituye un retrato de los usos y costumbres de la antigua Rusia.

La inagotable eficacia de las melodías acercan esta obra al **Ruslan y Ludmila** de Glinka. La parte más aplaudida de la ópera es sin duda, por su colorismo, variedad rítmica, original y magistral inspiración, las danzas polovtsianas, consideradas como uno de los ápices de la literatura musical rusa. El otro aspecto característico de la ópera es el representado por el protagonismo de las masas, al igual que en el **Boris Godunov** de su compañero Mussorgsky, que le dan un carácter de originalidad y modernismo.

La ópera, en la que trabajó Borodin durante 18 años, no pudo ser vista por su autor, ya que falleció antes, dejándola inacabada —sobre todo la orquestación del cuarto acto—, efectuándose su estreno el 4 de noviembre de 1890 en el Teatro Marinski, de San Petersburgo, y obteniendo un éxito apoteósico. La orquestación fue finalizada por Rimsky-Korsakov, Kiadov y Glazunov. Las célebres danzas polovtsianas siguen y seguirán siendo del repertorio mundial, lo mismo sinfónica que coreográficamente, sobre todo en la famosa versión de Fokine. También recientemente Igor Moisseiev ha creado una nueva y personalísima interpretación coreográfica de esta página inmortal de la música.

Realizando algunas observaciones sobre las características de esta genial obra, diremos que se trata de la forma justamente llamada EPICA. La cuestión está en qué se entiende por tal y cómo comprenderla. Ya en vida de Borodin existían distintos criterios acerca de la poesía épica; podría hablarse incluso de diversas escuelas científicas radicalmente diferenciadas.

En nuestros días, entre los distintos enfoques dramáticos sobre esta creación de Borodin, continúan distinguiéndose dos diametralmente opuestos. Uno de ellos define dicha epopeya como un fresco gigante, estático por su propia naturaleza, en forma de tríptico. Las partes izquierda y derecha (correspondiendo a la primera el prólogo y primer acto y a la otra el último acto), configuran un cuadro general de la vida de la antigua Rusia. En el centro se desarrollan escenas polovt-

sianas que conforman el grandioso centro del tríptico, contrastando sensiblemente con los dos extremos. En plena correspondencia con el lógico desarrollo de este punto de vista, los investigadores citan con frecuencia el principio borodinista de las peculiaridades retratísticas aisladas de cada héroe. De este modo hablamos de las arias de "Igor", "Galiski" y "Konchak", de la pequeña aria libre y el llanto de "Yaroslavna", de las canciones de "Skula" y "Erochka", del arioso y recitativo de "Oblup" y de los coros rusos y polovtsianos. Todo ello se asemeja a retratos, cada uno de los cuales describe a determinado personaje o a un grupo de ellos. Según otro enfoque, la ópera de Borodin se ofrece pletórica de evidente o, a veces, soterrado dinamismo y conflictividad. La confrontación de fuerzas diversas impregna todas las composiciones de principio a fin. "Yaroslavna" y los boyardos se enfrentan a "Galiski", "El príncipe Igor" al "Khan Konchak" y el pueblo ruso al polovtsiano. Incluso en lo que respecta a la personalidad del propio héroe "Igor", en el que se debaten los deseos de acción con las dudas, y el orgullo principesco con la conciencia de su deber hacia Rusia.

En cuanto a la orquestación de la partitura diremos que el profundo erudito de la historia de los estilos orquestales, Fortunatov, mostraba las diferencias esenciales entre el esquema de la instrumentación de la marcha polovtsiana de Borodin y la redacción orquestal de Rimsky. La marcha polovtsiana orquestada por Rimsky-Korsakov se desarrolla con magnífica elegancia y cantidad de detalles, como si se tratase de una especie de cuadro exótico, amorosamente dibujado, con el hálito de la comitiva del "Zar Dodon" o el discurrir del séquito de "Chernomor". Sin embargo, en Borodin no se registran efectismos de ningún tipo. Todo es sencillo, recio, tosco incluso, absolutamente sincero. Solamente los clarines destacan con un áspero sonido, casi chillando, en un registro alto, como una inmensa multitud de carros trashumantes, suscitando por asociación aquellas palabras del antiguo relato ruso: *Chillan en la medianoche las carretas, como cisnes asustados*.

Su muerte

En el año 1883 Borodin estuvo enfermo del cólera, víctima también de la gran epidemia que por aquellas fechas asoló a Rusia. Como resultado de esta enfermedad, de la que salió milagrosamente con vida, le quedó una insuficiencia cardíaca que, unida a su continuo estrés por exceso de trabajo, fue empeorando paulatinamente. Sin embargo, en enero de 1887 reanudó con mucho ánimo su trabajo sobre la composición del cuarto acto de **El príncipe Igor**, ópera de la que no conoció su estreno ni su triunfo extraordinario. También por las mismas fechas intentaba terminar su **Tercera sinfonía**, que quedó inacabada.

El 28 de febrero de 1887, en pleno carnaval de San Petersburgo, celebró Borodin una fiesta y baile carnavalesco con sus compañeros de la Academia de Medicina. Ese día estaba animoso, eufórico y muy mejorado de su es-



Borodin a la edad de 53 años, uno antes de su muerte.

tado físico cuando, disfrazado con el viejo atuendo ruso (blusa con ancho cinturón y botas semialtas) y careta de carnaval, bailando en forma de corro con sus compañeros, cayó fulminado al suelo, mientras sus amigos seguían gritando y coreándole, creyendo que estaba bromeando. Cuando le quitaron la careta vieron el rostro de un cadáver. El gran músico había muerto tan repentinamente que se cree fue una embolia de miocardio o colapso cardíaco; no infarto, pues el infarto no es tan repentino.

A los cinco meses moría también su esposa, víctima de su enfermedad, unido a la gran melancolía por la desaparición del genial esposo que tanto la había cuidado.

De la original muerte de Borodin, tan original como su nacimiento, su obra y parte de su vida, hace este año un siglo. Cien años hace que murió uno de los compositores más exóticos, coloristas e inmensamente inspirados de la historia.

NOVEDADES JULIO 87

Por Claudio Montoro

CD Vídeo

Las innovaciones basadas en la tecnología digital se suceden con una velocidad pasmosa. Cuando el CD está en sus primeros pasos, PHILIPS anuncia el CD Vídeo que, como puede suponerse, es un Disco Compacto con sonido digital e imagen. El CDV es la unión del CD con el Laservisión, un sistema lanzado hace años y que, aunque utiliza el láser para la lectura de la imagen, es de tecnología analógica (por cierto, el Laservisión no ha tenido éxito comercial hasta ahora). El CDV se presentará en tres tamaños: 12 cm (como el CD pero dorado en vez de plateado) con un contenido de 5 minutos para audio y vídeo y 20 minutos para audio solamente; 20 cm, con 20 minutos por cara (el de 12 cm sólo tiene grabada una cara) de audio y vídeo y, por último, 30 cm, el mismo tamaño que el Laservisión, con 60 minutos por cara de audio y vídeo. Para leer los tres tamaños de CDV se lanzará una nueva generación de lectores, que también serán compatibles con los Laservisión. Todo ello parece ser que estará disponible a finales de este año o principios del próximo.

Amplificador con convertidor D/A

El convertidor digital/analógico, hasta ahora pieza clave en cualquier lector de CD, ya no es patrimonio exclusivo de estos aparatos. LUXMAN es una de las primeras marcas en producir un amplificador con este elemento. Este modelo, el LV-109, tiene un convertidor que, mediante un selector, permite escoger cualquiera de las tres frecuencias de muestreo que se utilizan actualmente: 44,1 kHz en los CD y 32 ó 48 kHz en las platinas de casete digitales. Tiene dos entradas digitales



y una gran variedad de entradas para audio y para vídeo, pero no dispone de entrada para tocadiscos; para ello es necesario el LE-109, un preamplificador para MM y MC. Su potencia es de 150 W por canal.

Nueva gama de Onkyo

Esta marca ya ha presentado su colección 87-88. Se compone de un tocadiscos, tres lectores de CD, cuatro amplificadores, tres receptores, dos sintonizadores y tres platinas de casete. El tocadiscos, CP-1116A, es semiautomático y de tracción por correa. Los tres lectores DX-530, DX-330 y DX-230, son de 16 bits con sobremuestreo, láser de tres rayos e incorporan el Opto-coupling, sistema de ONKYO para la transmisión óptica de los datos digitales que aísla la parte analógica del lector, lo que, afirma ONKYO, permite una reproducción sin la dureza en medios y agudos que se achaca a veces a los CD. De los amplificadores, el más potente es el A-8190, con 100 W por canal; le siguen el A-8170 (80 W por canal), A-8150 (60 W) y A-8130 (40 W). Los receptores son el TX-84 (60 W por canal), TX-82 (45 W) y TX-80 (33 W); todos tienen sección sintonizadora para FM y Onda Media. Tanto el T-4150 como el T-4130 son sintonizadores para FM y AM con preselección de 20 y 16 emi-

soras respectivamente. Por último, las nuevas platinas de casete son las TA-2140 y TA-2130, ambas de dos cabezas y dos motores, con Dolby B y C (la TA-2140 lleva, además, Dolby HX Pro) y la TA-W460, una doble platina que permite la copia a velocidad normal y doble; lleva Dolby B y C y dos motores para cada casete.

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

A Nakamichi le van los lectores de CD

Nakamichi, que salvo un modelo (que nosotros sepamos) nunca ha tenido en su catálogo tocadiscos, parece ser que considera muy cercano a sus planteamientos el lector de CD; a sus cuatro modelos actuales, OMS-7EII, 5EII, 4E y 3E añade el nuevo OMS-2E, dirigido, según NAKAMICHI, a los audiófilos principiantes (naturalmente, es el más asequible de su poco asequible gama). Tiene 16 bits con sobremuestreo, suspensión flotante para el mecanismo de lectura y láser con tres rayos, además de salida para auriculares con mando de volumen.

Importador: EAR.

Hong Kong también se apunta al CD

El primer fabricante de electrónica con sede en Hong Kong que ha producido un lector de CD ha sido Welton Electronics Ltd. El modelo MD400CD es el primero de una futura gama. Este lector, curiosamente, está basado en circuitos y mecánica Philips (y no japoneses, como sería de esperar); es un 16 bits con carga superior del CD y memoria de acceso aleatorio para 20 selecciones.

Importador: Hong Kong Trade Development Council, (93) 217 66 54.



REMASTERIZACION EN DIGITAL

Por Claudio Montoro

EN un estudio de grabación, una gran cantidad de micrófonos (varias decenas) se encargan de recoger el sonido de instrumentos musicales y voces y transformarlo en señal eléctrica. Las señales de estos micrófonos quedan grabadas en una cinta magnética multipista (generalmente tiene capacidad para 24), en la que cada pista puede contener la señal de uno o varios micrófonos; si el número de instrumentos y voces es pequeño, pueden asignarse varias pistas a una voz o a un instrumento. Posteriormente, se lleva a cabo el proceso de mezclas, que consiste, básicamente, en obtener una cinta de dos pistas (estereofónica) que será la que dé lugar, tras pasar por el estudio de corte, a las copias en CD o en LP.

Si la cinta multipista (llamada patrón o master) o, más exactamente, el magnetófono, es digital, se tendrá un master digital y, tras el mezclado, una estereofónica digital.

Puesto que la reproducción doméstica de la grabación se va a llevar a cabo en un equipo estereofónico, es preciso asignar a cada una de esas 24 pistas su situación en el escenario estéreo, es decir, darles un determinado nivel sonoro para los canales izquierdo y derecho. Así, por ejemplo, si se desea que el violín solista suene en el centro, se le asignará el mismo nivel para ambos canales; si se le asigna mayor nivel al canal izquierdo, el violín sonará entre el centro y el altavoz izquierdo y, en un caso extremo, si el nivel del canal derecho es cero el violín sonará únicamente en el altavoz izquierdo.

Además de la situación en el escenario, en el proceso de mezclado se asignan muchos otros parámetros: reverberación, preeminencia de determinado instrumento, presencia y brillo (ecualización), disminución de la diferencia de nivel sonoro entre pianos y fortísimos (compresión), etc... Todos ellos contribuyen enormemente a la calidad del producto final (muchas veces para peor), además de aumentar el ruido de fondo o introducir alteraciones más o menos evidentes en la señal (desfases, etc.).

Si el mezclado se realiza con una señal digital, se evitan en gran medida muchas de estas alteraciones. Por ello, las grandes compañías fonográficas ya han empezado a remasterizar en digital, lo que, a pesar de su nombre, es simplemente hacer una copia digital de una cinta master analógica. Además



415 843-2 

Wolfgang Amadeus Mozart
Eine kleine Nachtmusik
 "Posthorn" Serenade
 Vienna Philharmonic Orchestra
 Berlin Philharmonic Orchestra
 Karl Böhm



Digitally Remastered



de las ventajas en el mezclado, la master digital permite hacer gran cantidad de copias, para su uso en las fábricas de discos, sin pérdida de información musical ni aumento de ruidos.

Deutsche Grammophon ha lanzado una serie, Galleria, para la que han utilizado cintas remasterizadas en digital. Los discos de esta serie son bastante interesantes por varias razones: las grabaciones, en su gran mayoría de los años 70, son de afamados directores y orquestas; el contenido musical supera en todos los casos los cincuenta minutos, llegando en algunos a los sesenta y cinco; son importados de Alemania y, muy importante, su precio es de unas 800 pesetas.

La gran duración de estos discos (son auténticos Long Play) no se obtiene mediante compresión o pérdida de calidad en los finales de cara; tienen una dinámica bastante buena en todo el surco. Se pueden caracterizar por un cierto tipo de sonido (más bien PRESENTE), pero esto no significa que todos suenen igual; se aprecian las diferencias entre grabaciones muy logradas y otras no muy conseguidas. Lo que deja algo que desear en algunos de ellos es el ruido de superficie, lo

que, seguramente, es debido a que se han hecho muchas copias con un mismo estampador y con material plástico algo deficiente (en algo han tenido que ahorrar para venderlos a ese precio).

A los LP han seguido los CD, estos con un precio cercano a las 2.000 pts y, por ahora, con sólo una parte de los títulos ya aparecidos en LP.

En el estuche de los CD aparece, en la parte trasera y en pequeño, las letras ADD, que significan: grabación analógica, mezclado digital y formato digital (en un CD con grabación digital aparecerá DDD). El ruido de fondo en este formato es casi inapreciable, pero el que se consiga mayor calidad musical con CD o con LP dependerá, naturalmente, del tocadiscos y del lector que se utilicen.

Aunque es común desde hace años la existencia de series de LP de precio reducido, Galleria es la más lograda técnicamente, tanto por su duración como por su calidad. En cuanto al formato CD, esta serie, a la que se han unido Silver Line Classics (Philips) y Ovation (Decca), parece confirmar que ya está más cercano del día en el que los CD serán más bien baratos (o, al menos, no muy caros).

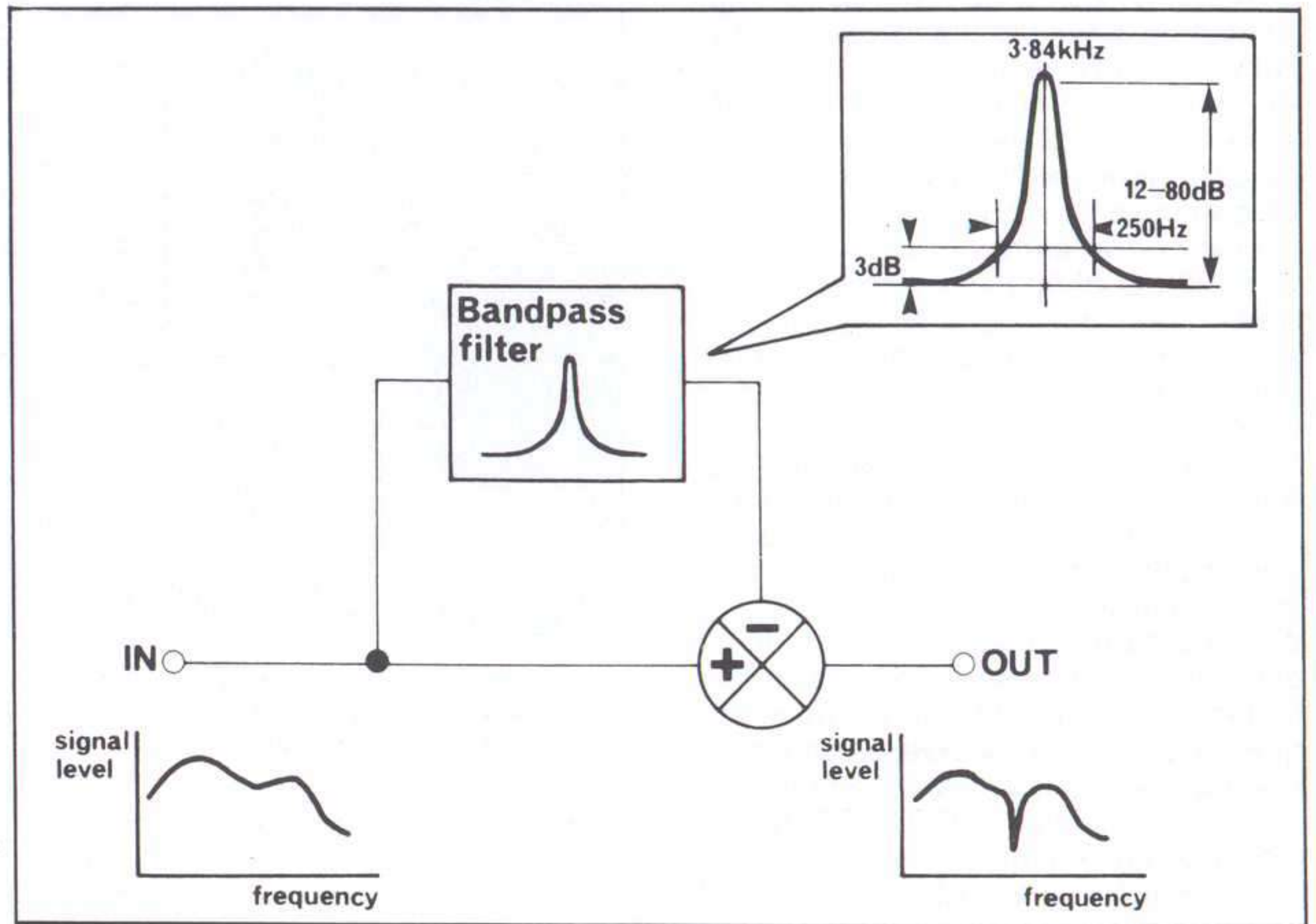
¿EL PERFECTO ANTICOPIAS?

Por Claudio Montoro

La platina de casete digital es, seguramente, el único INVENTO importante de los japoneses que, meses después de su lanzamiento en Japón, no se puede adquirir en Europa y EE.UU. La causa de este retraso es el impedimento que las autoridades han puesto a la importación de estos aparatos. Naturalmente, el hecho de que un gobierno tome cartas en un asunto de importación sólo puede deberse a problemas de salud pública (los magnetófonos, al menos hasta ahora, no son tóxicos) o de intereses económicos, y éste es el caso de las platinas digitales.

La industria fonográfica viene quejándose desde que existe la platina de casete (analógica) de las pérdidas que le supone la copia casera de los discos (al consumidor le resulta mucho más barato grabar un disco prestado que comprar una casete pregrabada). Con la platina digital el problema se agudiza enormemente puesto que con ella las copias serán idénticas al original, al menos en teoría, y además podrá copiarse de una cinta a otra un gran número de veces sin pérdida de calidad (también en teoría, pero con grandes posibilidades de que se así en la práctica) abonándoles el terreno a los PIRATAS profesionales o semiprofesionales.

Los japoneses, fabricantes de las platinas, aseguran que no es posible la copia digital —digital de un CD, es decir, mediante la salida digital que ya llevan muchos lectores de CD y la entrada digital de la platina—, dado que

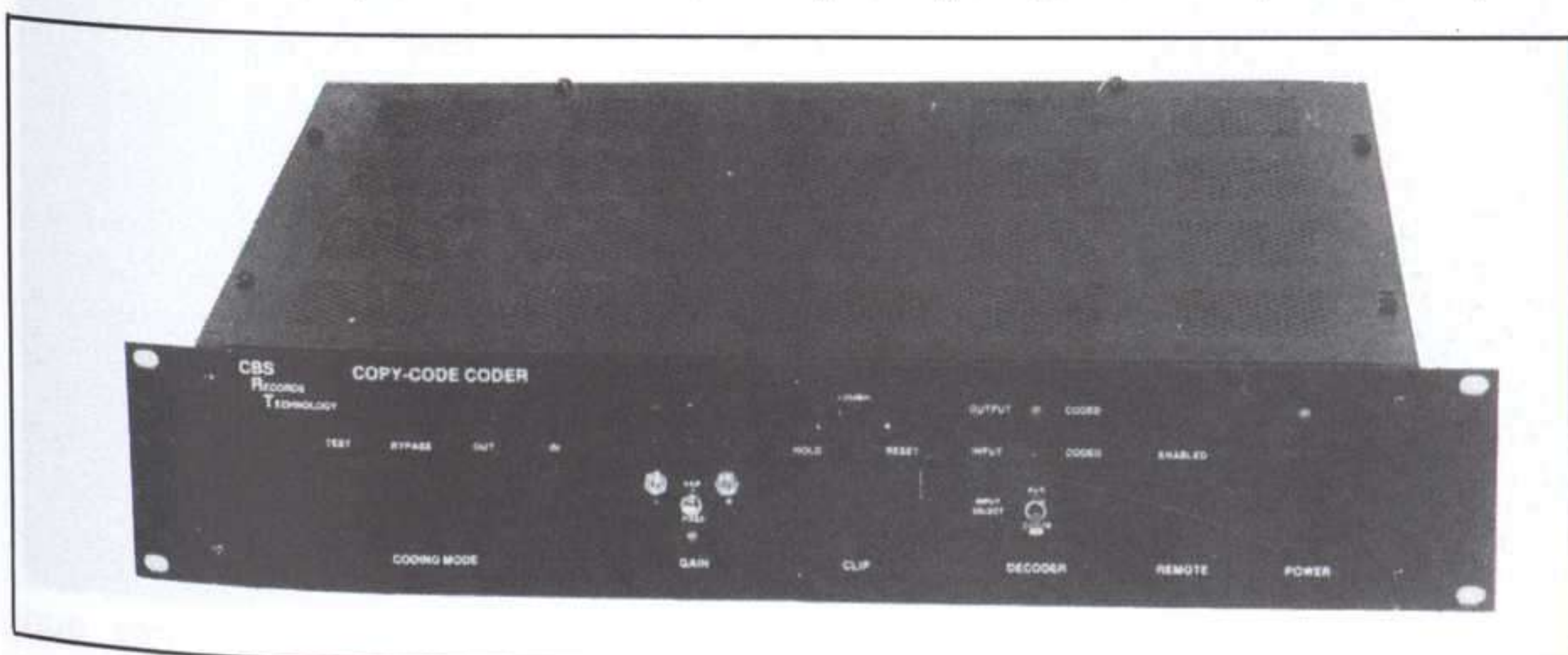


La codificación de la señal, en el Copycode, consiste en la eliminación de una estrecha banda en la zona de frecuencias en la que es más sensible el oído (peligroso).

las frecuencias de muestreo de la platina en grabación y del lector de CD no son la misma (48 kHz y 44,1 kHz respectivamente). Los propietarios de derechos de autor (la industria fonográfica, las asociaciones de músicos, etc.) responden que, además de que ya existen amplificadores que llevan convertidor D/A con las tres frecuencias de muestreo (véase novedades en este número de RITMO), la copia de un CDF analógico-digital, es decir, mediante la salida normal del lector (la que va al amplificador), que entrega una señal analógica puesto que ya ha pasado por el convertidor D/A del lector, es lo suficientemente buena como para provocar que el descenso de las ventas de discos y cassetes pregrabadas, que ya se está produciendo, siga aumentando hasta el punto de que podría llegarse a la ausencia casi total de nuevos títulos, lo que supondría que, aunque pudiéramos hacer copias casi perfectas, no tendríamos nada nuevo que copiar (un fastidio, realmente).

La solución al problema, según ellos, consiste en incorporar al material discográfico algún artilugio que impida su copia ilegal. Obviamente, esta solución se les ocurrió hace mucho tiempo (desde la platina analógica al menos) y se han intentado bastantes procedimientos para incluir en los discos algún tipo de señal que, sin interferir en la audición normal, evite que la platina los pueda grabar con calidad aceptable. Todos estos sistemas eran de una sola vía, es decir, una señal incluida en el disco que interfiriera con la platina estropeando la grabación (de ahí el nombre de "spoilers" con el que se les denomina). Unos consistían en una señal inaudible del alta frecuencia que, al ser grabada, interfería con la frecuencia de vías de la platina, originando una señal de frecuencia inferior (audible), algo así como un pitido; aunque funcionaban en el laboratorio, las dificultades para grabar una señal ultrasónica en un disco eran tan grandes que se abandonó la idea. Otros procedimientos tenían el inconveniente de que, aunque podían interferir la grabación normal, también estropeaban la escucha en el tocadiscos. Además, en la mayoría de los casos, estas señales de frecuencia inaudible se podían suprimir fácilmente sin afectar a la escucha.

Desde hace unos pocos años, CBS ha estado investigando con un sistema, el COPYCODE, para evitar las copias ilegales que, a diferencia de los anteriores, es de dos vías, es decir, el disco lleva incorporada una señal destinada a ser detectada por la platina para que



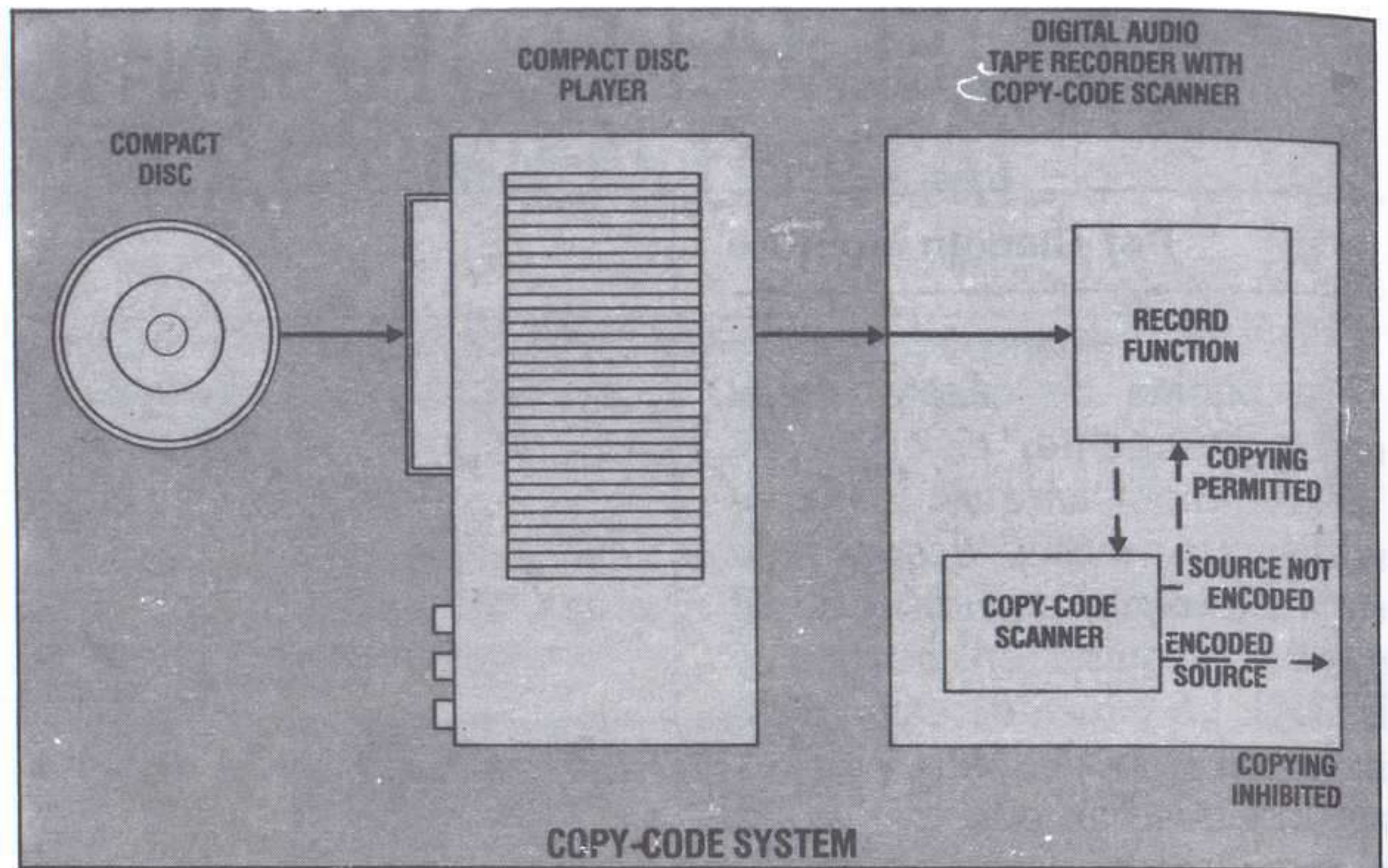
ésta bloquee la grabación. El gran inconveniente del COPYCODE es que, para que sea afectivo, es imprescindible la inclusión en la platina digital del detector y, como es natural, los fabricantes de estas platinas se han negado rotundamente hasta ahora (no les hace mucha ilusión comercializar grabadoras que no graben).

Otra característica del COPYCODE es que la señal incorporada en el disco no está en el extremo de la banda audible (20 a 20.000 Hz) sino en la zona de frecuencias en que es más sensible el oído. Esta señal consiste en la eliminación de una banda centrada en los 3.838 Hz, con una anchura de unos 250 Hz y un nivel de -60 dB. CBS afirma que se eligió esta frecuencia por ser superior a la de las notas fundamentales de la gran mayoría de los instrumentos musicales e inferior a la de los armónicos por lo que, unido a la estrechez de la banda, resulta inapreciable. Como es natural, no hace falta que CBS lo diga; en estas frecuencias resulta sumamente comprometido intentar neutralizar el COPYCODE mediante algún artilugio.

El detector que debe incorporar la platina formaría parte de su circuitería de grabación, con lo que resultaría muy costoso eliminarlo. Este detector compara la banda de frecuencias de la señal (centrada en los 3.838 Hz) con las bandas vecinas y, si nota su eliminación, lo verifica durante unos segundos para asegurarse de que no es un error, interrumpiendo la grabación durante unos 25 segundos. Este ciclo se repite continuamente, de tal forma que la grabación de un disco con este código consistiría en fragmentos de música alternados con silencios (es decir, impresentable).

La IPFI (Federación Internacional de Industrias Fotográficas), de la que forma parte CBS, ha adoptado el COPYCODE como solución para evitar las copias ilegales de material fonográfico. Durante la reunión de este organismo en Londres, en mayo, se hizo una demostración del COPYCODE, a la que tuvo acceso la prensa. Esta demostración tuvo lugar en un teatro con capacidad para unas 400 butacas y una buena acústica. David Stebbings, ingeniero de CBS, se trajo un par de CD con el COPYCODE incluido, además de una platina digital con el detector incorporado. La prueba consistió en la escucha del mismo fragmento (del primer movimiento de la **Heroica**) en dos copias de CD, una con y otra sin COPYCODE reproducidas alternativamente y sin que los asistentes supiéramos cuál estaba sonando en qué instante (el ayudante del señor Stebbings levantaba el brazo para indicar cuándo estaba sonando una y lo bajaba cuando sonaba la otra); naturalmente, ninguno de los presentes pudimos distinguirlas.

Las condiciones de escucha eran bastante aceptables, en realidad mucho mejor de lo que nos esperábamos;



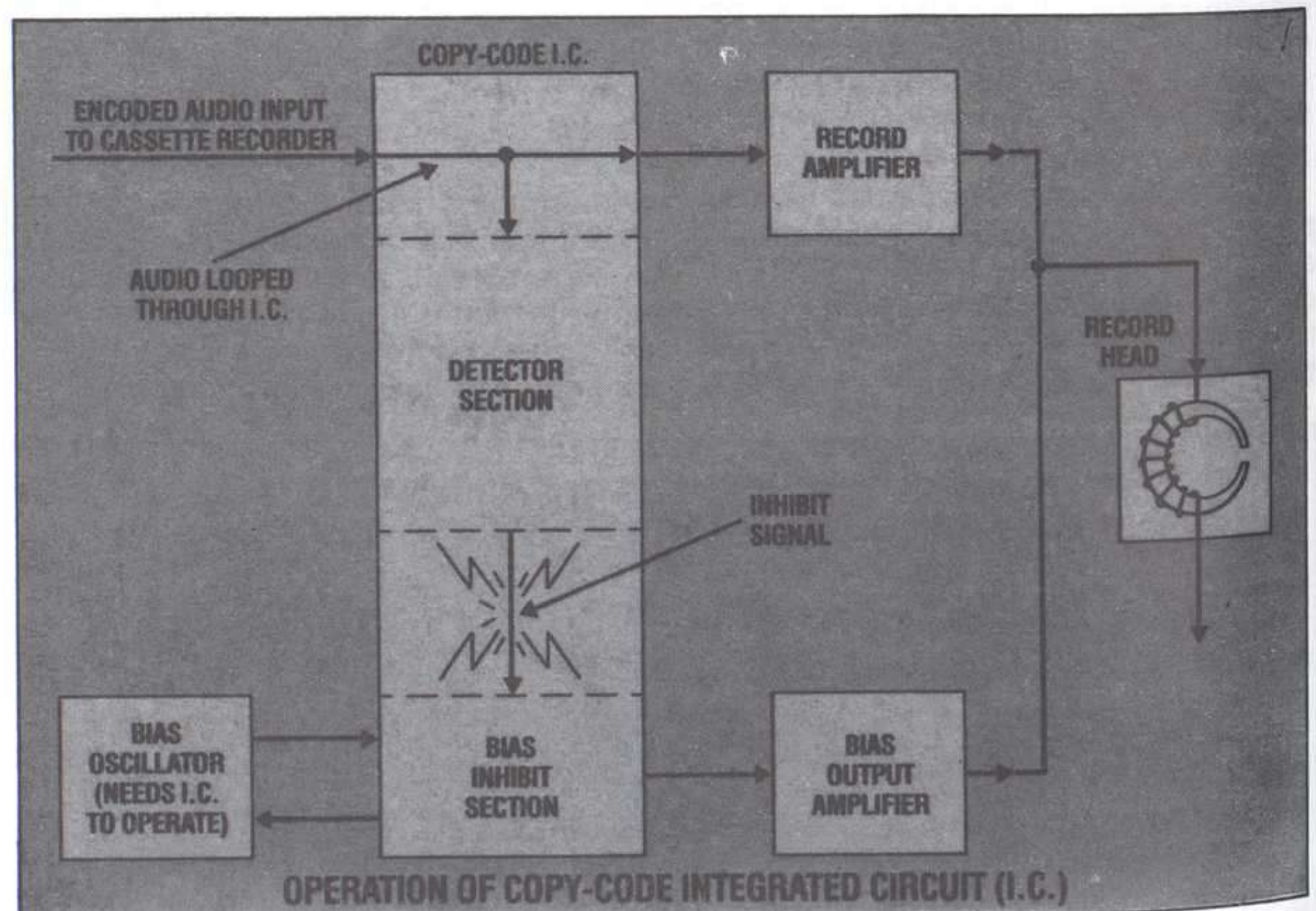
La novedad del Copycode (y, en principio, su efectividad) reside en que es un sistema anticopias de doble vía, es decir, necesita la colaboración de material discográfico (CD) y grabadora (platina digital).

las pantallas eran unas B&W 808 y la amplificación QUAD, y en esa sala el sonido que producían era bastante natural, aunque había ciertas resonancias en medios graves. Pero lo importante es que, al menos desde nuestra posición (en el centro de la séptima fila) la definición no era suficiente para apreciar ciertos matices y un juicio sobre la inocuidad del COPYCODE deberá estar basado en la escucha en condiciones normales, es decir, con nuestro propio equipo HI-FI en nuestra sala.

De todas formas, como apuntó Robert Summer, presidente de CBS, en la conferencia previa a la demostración del COPYCODE, éste es una propuesta de CBS para evitar la copia ilegal de discos, pero están dispuestos (CBS y la IPFI) a aceptar otro sistema mejor. Obviamente, no pueden permitirse incorporar un sistema que produzca de-

gradación de la calidad de escucha, puesto que en ese caso no copiaríamos pero tampoco compraríamos CD.

No parece fácil la solución de este conflicto, ya que se hallan en juego intereses hasta cierto punto contrapuestos. George Martin (productor de los Beatles) recordó que los japoneses son propietarios de una ínfima parte de los derechos de autor, mientras que Europa y EEUU poseen la inmensa mayoría; al mismo tiempo, Japón es el mayor productor de lectores de CD y grabadores de sonido. Esto, unido a la batalla comercial a alto nivel (ordenadores, televisores, vídeos, etc.) entre Japón y EEUU-Europa, hace muy probable que tengamos que esperar un tiempo para poder ver en el mercado europeo las platinas digitales (también parece probable que Japón tenga que ceder).



Funcionamiento esquemático del circuito integrado del Copycode.

EL SONIDO DE...

ORTOFON MC 30 S

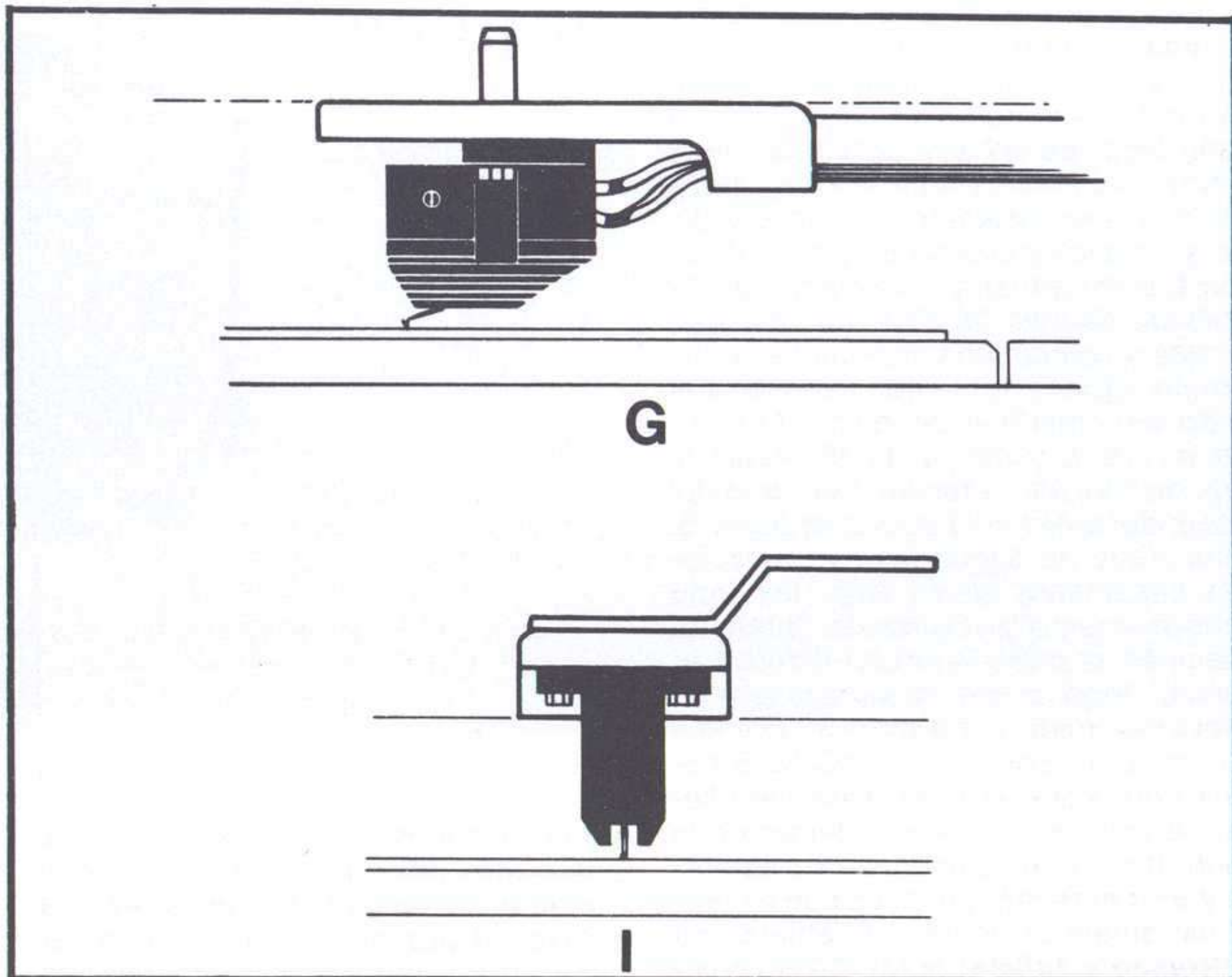
Por Claudio Montoro

Hace unos pocos años ORTOFON, el primer fabricante europeo de cápsulas para tocadiscos, se decidió a producir modelos de bobina móvil con un nivel de salida relativamente alto; hasta entonces todas sus bobina móvil necesitaban un pre-preamplificador o una entrada MC en el amplificador con una sensibilidad muy elevada, cosa no muy abundante.

El más reciente de estos modelos es el MC 30 Súper que, aunque en apariencia es similar al MC 20 Súper, difiere de él en varios elementos internos así como en el tipo de diamante empleado, un Van den Hull I en lugar del Van den Hull II de la MC 20 S. El vástago es de aluminio, con forma cónica; el amortiguador es de platino y los hilos de la bobina son de plata, elementos utilizados en su modelo más caro, el MC 1000, por lo que las aproximadamente 55.000 pts que cuesta la MC 30 S en principio tienen cierta justificación. La carcasa es totalmente metálica, igual que la MC 20 S y del mismo color dorado, y lleva en su interior una lámina de carbono para eliminar la electricidad estática de los discos (aunque, por muchas razones, la estática ya no es un problema tan común como solía ser hace unos años).

El montaje de la MC 30 S es sencillo; las aberturas para los tornillos de fijación están bien pensadas y como la carcasa es metálica se puede apretar firmemente contra el portacápsulas. Su tamaño y forma no son inusuales, por lo que no plantea inconvenientes el montarla en prácticamente cualquier brazo. Sin embargo, su peso, 9 gramos, es más bien alto, por lo que algún brazo, por ejemplo el MISSION 774, puede tener problemas con el contrapeso (habrá que ponerlo en el extremo o incluso ni así podrá compensar esta masa). De todas formas, aunque su elasticidad está calculada para que sea compatible en cuestión de resonancia con brazos de masa pequeña y media (de 5 a 15 g aproximadamente), la categoría y el precio de la MC 30 la destinan a brazos de bastante nivel, que pueden acomodar perfectamente este tipo de cápsulas.

Lo que sí es bastante delicado es su alineamiento; ORTOFON incluye en el estuche de esta cápsula un folleto, común para MC 20 S y MC 30 S, con las instrucciones de montaje y colocación que son las mismas para todas sus



La posición G es la requerida en la inmensa mayoría de los casos. La MC 30S con su diamante van den Hull I es una excepción, al menos durante las 100 primeras horas. La posición I no tiene excepciones, hasta ahora.

cápsulas, es decir, recomienda que quede paralela a la superficie del disco (y vertical vista de frente), pero no dice nada del tiempo de RODAJE que, si bien es necesario con cualquier cápsula, su cuantía varía de unas a otras. Durante este período el vástago y otros elementos van modificando su posición por lo que el ángulo vertical de lectura (el que forman el diamante o el vástago con la superficie del disco) varía, y en diamantes con un tallado como el Van den Hull tipo I este ángulo es fundamental.

ORTOFON seguramente da por supuesto que el usuario de la MC 30 S conoce estos datos y que sabe que el tiempo de RODAJE es de un mínimo de ¡25 horas!, pero creemos que esto es mucho suponer. El aficionado que adquiera una MC 30 S sin RODAR y la compare en estas condiciones con otra de inferior categoría notará una gran mejoría de calidad pero comprobará que sólo después de al menos 25 horas de funcionamiento esta cápsula suena de un modo realmente fantástico. No solamente eso, también comprobará que el realce en agudos y la evidencia del ruido de superficie del disco prácticamente desaparecen, colocando la cápsula ligeramente inclinada hacia atrás, es decir, con el brazo

no paralelo al disco sino con la parte del portacápsulas más alta que la contraria (no de forma casi inapreciable, sino más bien unos milímetros). Con esta colocación, y después del RODAJE, la espaciosidad, la naturalidad del escenario sonoro y la precisión en la situación de cada instrumento mejoran notablemente.

La habilidad de lectura (la hemos probado con un brazo ZETA montado en un MICHELL GYRODEC, un conjunto capaz de sacarle partido a cualquier cápsula) es realmente sorprendente, máxime teniendo en cuenta que es una bobina móvil y éste no es el fuerte de tales cápsulas. Lee perfectamente el nivel de 90 μ m del disco de prueba de ORTOFON y casi perfectamente el tercer nivel (+18 dB) del disco HI-FI TEST, que es un nivel reservado a las cápsulas excepcionalmente habilidosas; todo esto en posición inclinada; si está horizontal disminuye claramente su habilidad. Quizá no estaría de más revisar la inclinación del brazo al cabo de 80 o 100 horas, y recordar que esta inclinación depende de la fuerza de apoyo (nosotros hemos utilizado 1,9 g); cuanto mayor sea ésta, menor deberá ser la inclinación del brazo.

Aunque parezca lo contrario, la co-

locación de la MC 30 S en el brazo (o más bien del brazo) no es demasiado engorrosa; es simplemente cuestión de subirlo o bajarlo comprobando a oído cual es la posición más adecuada (se nota mucho). Por ejemplo, con el **Concierto para violín núm.2** de Paganini (Deutsche Grammophon, Galleria) en posición horizontal y con pocas horas de uso, la profundidad del escenario y el detalle tanto en sonidos en piano como en "tutti" son magníficos; sin embargo la separación es algo artificial (izquierda, derecha y ocasionalmente centro; violines primeros y segundos en la misma posición a la izquierda, violas, chelos y contrabajos en la derecha todos juntos) y los armónicos de violines, flautas, fagotes, etc. se confunden y forman una especie de SUCIEDAD en agudos, en la que se mezcla el ruido de superficie del disco. Al inclinar el brazo, y tras unas 25 horas de uso, disminuye claramente el ruido del disco, desaparece la SUCIEDAD, los violines primeros, segundos etc., se colocan claramente en su sitio, llenando uniformemente el escenario, aumenta aún más si cabe la profundidad y el detalle. Algo parecido sucede con la **Rapsodia para contralto** de Brahms (Böhm, DG); sólo con la MC 30 S hemos escuchado el coro masculino llenando todo el escenario, detrás de la contralto y no únicamente a su izquierda y a su derecha. En discos de excepcional dinámica como el Sheffield Lab 8 (**Romeo y Julieta**) la MC 30 S consigue que esta dinámica resulte natural y no se reduzca a una sucesión de pasajes casi inaudibles, seguidos de otros casi molestos por su dureza.

Otra cualidad de esta cápsula es su gran claridad. En grabaciones complejas (al menos para un equipo HI-FI) como **Petrushka** de Stravinsky (Muti, EMI) permite apreciar más detalles en los fragmentos más densos sin ofrecer una presentación artificiosa de la orquesta, como es el caso de muchas cápsulas (por ejemplo, los violines sonando al mismo nivel que el metal). La

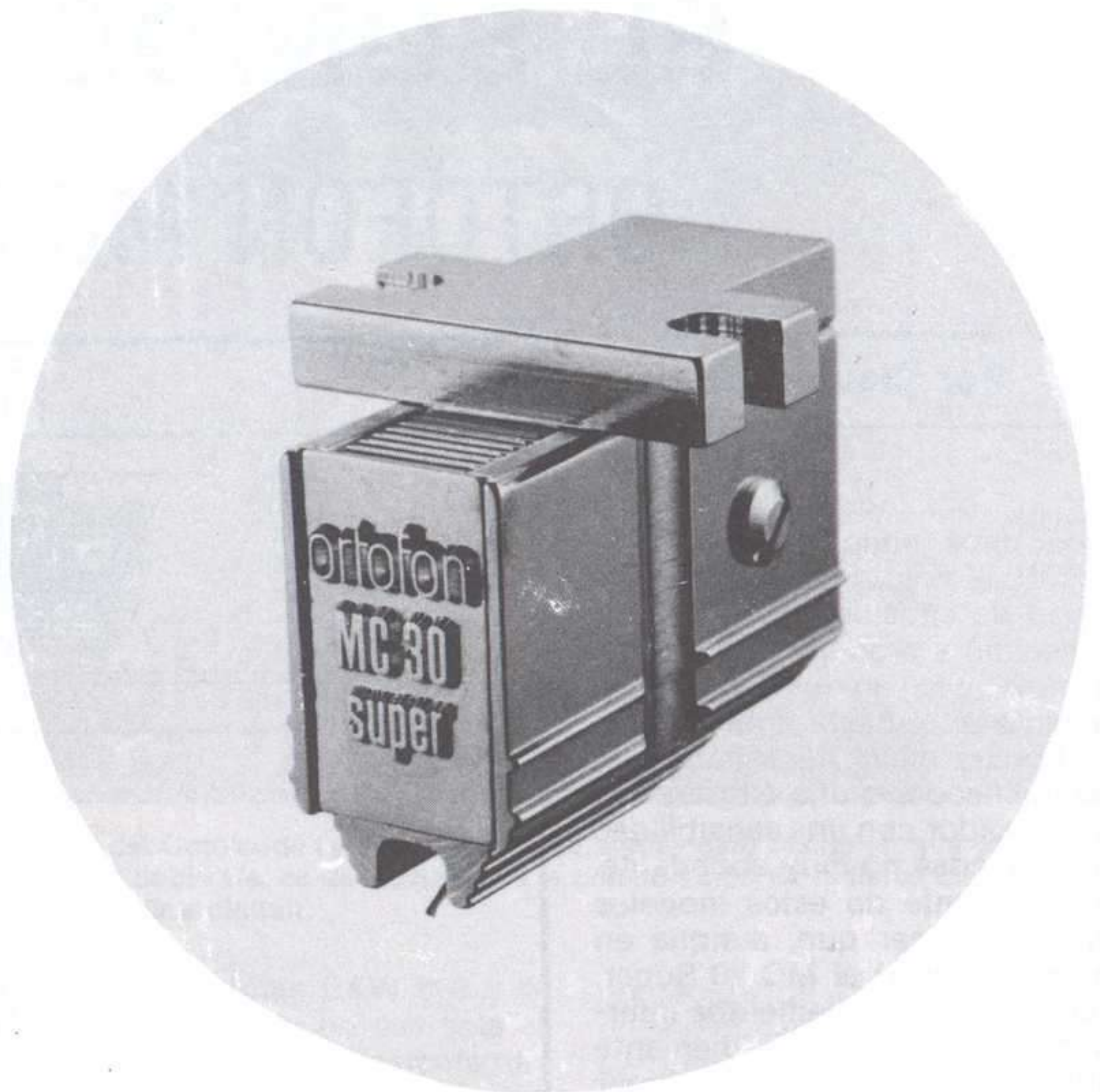
suma de todos estos detalles y otras cosas más difíciles de explicar hacen que la escucha de la MC 30 S sea una delicia. Al probar elementos de la cadena HI-FI, utilizamos fragmentos de discos bien conocidos por nosotros pero cuando el elemento a probar es de la calidad de esta cápsula, no podemos resistir escuchar el disco completo (con lo cual la prueba se prolonga más tiempo del que desearía el importador).

Aunque la MC 30 S no llega al nivel de integración y capacidad musical de las mejores cápsulas (las Koetsu y compañía) resulta claro que está en la categoría que más se aproxima a estas supercápsulas.

En resumen, la ORTOFON MC 30 S

no plantea problemas de resonancia ni de montaje con casi ningún brazo de calidad, pero sí exige un gran cuidado con su colocación (el brazo debe tener ajuste de altura). Si se tiene en cuenta su tiempo de RODAJE, de más de 25 horas, y su colocación, algo inclinada hacia atrás, la recompensa es un sonido magnífico, que permitirá REDESCUBRIR su colección de LP a muchos aficionados y comprobar que un disco tiene mucha más información musical de lo que parece; que algunos defectos achacados al prensaje o a la grabación eran debidos a la cápsula (o al conjunto giradiscos-brazo-cápsula) y apreciar mejor las buenas grabaciones.

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



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

**SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS
Y... AL MEJOR PRECIO**

SOLICITE INFORMACION • VISITENOS
C/ SAGASTA, 7 • 28004 MADRID - Teléf: (91) 445 57 83

UN GRAN AUDITORIO PARA UNA GRAN PEQUEÑA VILLA

El "Reveriano Soutullo", inaugurado en Punteareas

La villa pontevedrense de Punteareas, sobre cuya toponimia parece haberse suscitado últimamente una intensa controversia, fue adelantada en esa carrera que varias ciudades españolas han tenido a lo largo de los pasados meses de abril y mayo por la inauguración de teatros, auditorios y salas de conciertos —la propia capital de su provincia, Pontevedra, Madrid, Málaga, Valencia y Zaragoza, que recordemos—. Adelantada porque cuando se cumple ahora casi el año de su construcción, su Ayuntamiento ya la había dotado de un magnífico centro cultural y un bello y amplio auditorio con un aforo de cerca de siete centenares de localidades, centro y auditorio que han tenido incluso ya intensa actividad a lo largo del curso que acaba de finalizar, pero sin que hasta ahora tuviese su inauguración oficial.

Se llevó a cabo esta inauguración con un concierto organizado por el Ayuntamiento de Punteareas y patrocinado por la Xunta de Galicia, su propia Consellería de Cultura y Bienestar Social y la Diputación Provincial de Pontevedra, concierto celebrado el día 9 de mayo último y confiado a la Orquesta de Cámara Municipal de La Coruña, reforzada con profesores de la Orquesta de la RTVE hasta conseguir la estructura de formación sinfónica necesaria para el estreno de la última producción de Rogelio Groba, programada como obra base de la audición, dirigida por el propio compositor y director titular de la Orquesta de Cámara municipal coruñesa.

Constituía el programa, de dilatadas proporciones, una primera parte mozartiana —Obertura de *Las bodas de Figaro* y *Concierto para piano y orquesta, K.466*— y el estreno absoluto de *Confidencias*, de Rogelio Groba, su segundo concierto para violín y orquesta. Solistas, el coruñés Nicasio Gradaille, del concierto de Mo-



zart, y el madrileño Pedro León, de la obra del compositor pontevedrense.

Prologó la audición unas palabras del alcalde de Punteareas, don José Castro, para poner de manifiesto la trascendencia de esta inauguración oficial del Auditorio, honrada con la presencia del presidente de la Xunta, señor Fernández Albor, y otras destacadas personalidades del Gobierno regional, y para glosar la vocación y tradición musical de la villa, de la que eran hijos ilustres músicos de ayer, como Reveriano Soutullo, el famoso compositor lírico, que da nombre al auditorio, y de hoy, como Rogelio Groba, cuya última producción, *el estreno de esta noche* —dijo— *viene a colmar su numeroso y brillante catálogo que abarca todos los géneros musicales* (lieder, cuartetos, composiciones para piano —más de una veintena, a punto de aparecer en un registro fonográfico—, sinfonías, conciertos, etc.).

El edil aprovechó la presencia de las fuerzas vivas de la Administración regional para patentizar la necesidad de disponer de una formación sinfónica en la Región para potenciar al máximo la actividad musical de Galicia y permitir programaciones de grandes manifestaciones musicales en esos recintos que, como el auditorio construido en Punteareas, han reforzado la infraestructura del país en beneficio de la realización de grandes ciclos musicales, de ópera, ballet, conciertos, para los que, el gobierno regional, en Punteareas, puede contar con el Auditorio "Reveriano Soutullo".

Trasciende del hecho puramente musical la importancia de esta manifestación artística para la cultura de Galicia, cuya Xunta precisamente por

esas mismas fechas recibía una importante propuesta para el fomento de la educación musical del pueblo gallego. Un proyecto que afecta a la enseñanza, desde el Preescolar, pasando por la EGB hasta el BUP, proyecto del que es autora la catedrática Margarita Guerra, directora de "Ars Musicas". Por ello, no es ciertamente esencial ni era nuestro primario propósito entrar en otras valoraciones, que el reflejar tal trascendencia. Sin embargo, diremos que el nivel del concierto fue muy digno si consideramos el esfuerzo que significó el montaje de un programa de tales magnitudes con sólo dos ensayos generales llevados a efecto el mismo día del concierto.

Confidencias, el Concierto de Rogelio Groba estrenado, el segundo que ha compuesto para violín, es obra de grandes proporciones, estructurado en cuatro movimientos, saturados de múltiples vivencias, escrito en ese lenguaje ya peculiar de su autor, con ése su talante expresivo en el que coexiste un claro virtuosismo competitivo, mantenido entre el solista, la percusión y los restantes sectores orquestales, con un fondo de politonía, de "heterofonías" politonales y el lirismo tan característico y constante en la amplia producción de este compositor. Una obra muy en la línea de su anterior producción sinfónica violinística, *Nemet*, y que somete a grandes pruebas al solista, superadas en todo momento por Pedro León, con su gran técnica y musicalidad.

Rogelio Groba mantuvo en todo momento autoridad sobre el equipo sinfónico, logrando ese relieve que sólo el autor puede conseguir merced al profundo conocimiento de su partitura.

Antonio Rodríguez Moreno

Por fin Mozart tras cinco años de ausencia "COSÌ FAN TUTTE"



Por Carlos Ruiz Silva

Tras una escandalosa ausencia de cinco años —la última representación mozartiana, **La flauta mágica**, se celebró en 1982— volvió el 8 de junio el genio de Salzburgo al Teatro de La Zarzuela con una de sus obras cumbre y, por tanto, con una de las obras cumbre de todo el teatro musical: **Così fan tutte**. Afortunadamente, los responsables de la programación se han dado cuenta, al fin, de esta gravísima ausencia y para las próximas temporadas está ya asegurado un título de Mozart cada año. Para la temporada de 1988 se escenificará **El rapto del serrallo**.

NO es éste el lugar para escribir sobre esa maravilla que es **Così fan tutte** ni sobre su polémico, divertido, disparatado e imposible libreto. El genio incomparable de Mozart lo convierte todo en oro y así es esta prodigiosa **Scuola degli amanti**: una cima de la delicia sobre cualquier otra consideración.

Para las representaciones madrileñas se trajeron los decorados pertenecientes a la Opera Nacional de Gales debidos, al igual que el vestuario, a Radu y Miruna Boruzescu, unos y otros de calidad discreta dentro de la modestia de una escenografía sencilla con algunos elementos "naïf". La solución a los necesarios cambios de escena se dio con el socorrido telón cercano a la boca del escenario. No se intentaron originalidades de ningún tipo ni un enfoque nuevo o ingenioso. La dirección estuvo encomendada al norteamericano Terence Sinclair, sustituto de Liviu Ciulei, que fue quien se encargó de animar la comedia. Cumplió sin más. Una escena, pues, sin penas ni glorias.

Così fan tutte es una obra muy difícil de cantar y de interpretar. Además de voz hay que dominar el estilo, casar bien los timbres, sobre todo en sus numerosos momentos a dos voces, cuidar de no pasarse en los aspectos cómicos y tener una buena batuta que



Escena de conjunto del "Così fan tutte": ellos, al fin, han conseguido hacer caer en la trampa a las chicas...

equilibre siempre los hilos de la farsa en aras de una unidad musical y dramática que puede romperse en cualquier momento. Digamos que, en su conjunto, la representación estuvo entonada. No fue, ni mucho menos, una gran plasmación pero tampoco se cayó en la desgracia ni en vulgaridades o defectos muy notorios. Lella Cuberli tuvo a su cargo los mejores y más bellos momentos de la noche. Es cierto que "Fiordiligi" es un papel que le viene un poco grande, pero cantó con musicalidad, buen gusto y muy estimable presencia escénica. En sus dos grandes momentos "Come scoglio" y "Per pietà ben mio" quedó de manifiesto la debilidad de su registro grave que, en ocasiones, fue inaudible pero también su buena línea de canto, la belleza de su timbre y su condición de artista sensible. Además, estuvo generalmente afortunada en los recitativos en los que es fácil quedarse corto o pasarse en la expresividad. Seguramente en otros papeles mozartianos menos comprometidos desde una perspectiva vocal estaría Lella Cuberli más en su verdadero sitio. Voz menos interesante es la de la mezzosoprano Ute Walther que hizo una Dorabella sin muchos encantos, con fraseo y entonación no siempre correctos y un italiano con acento foráneo. Tal vez en la relación personaje-voz haya sido Enedina Lloris la más adecuada intérprete de la noche; hizo una "Despina" eficaz, jovial y con desparpajo, y no se pasó en las caracterizaciones del médico y del notario.

Vocalmente no tuvo problemas y cantó con frescor y adecuación, aunque tuvo con el foso algún desajuste.

En la parte masculina, tanto el tenor John Aler como el barítono Michael Ebbecke se mostraron como dos buenos intérpretes de segunda categoría. El primero tiene voz lírico-ligera no muy bella, con un estilo cuidado sin llegar a la depuración precisa; en su aria "Un'aura amprosa" se manifestó bastante plano de expresión y en general su dicción italiana dejó que desear. El segundo ofrece una voz bastante potente y aunque no sea artista que irradie sutilezas, hizo un aceptable "Guglielmo". Sesto Bruscantini, pese a sus casi setenta años, todavía conserva una voz suficiente para el cínico y viejo, "Don Alfonso", con una clara pronunciación y dando intencionalidad al recitativo; en ningún momento extremó los aspectos bufos e incluso podría decirse que su actuación escénica pecó de exceso de sobriedad, o de cierto distanciamiento.

La dirección de Antoni Ros Marbà fue uno de los puntos más positivos de la representación. El maestro catalán mostró su buena afinidad con la música de Mozart, realizando un trabajo sensible, preparado y musical, obteniendo un alto rendimiento de la Orquesta Arbós. Si en la Obertura el tempo me pareció en exceso rápido y tal vez debido a ello no se dio la deseada transparencia en la textura, en general el nivel orquestal fue alto. Pedir mayor terciopelo en la cuerda, p. ej., sería

demasiado para lo que es la agrupación de "la Zarzuela". Hubo, sí, ciertos desajustes, como, por indicar uno, las diferencias con Enedina Lloris en su aria del segundo acto y el metal no siempre se mostró infalible, pero Ros Marbá consiguió un buen clima mozartiano, con un ajustado equilibrio, acompañamiento atentísimo —sirva de ejemplo el muy bello "Soave sia il vento"— y una general disposición para plasmar convincentemente el teatro del maestro salzburgués. Las breves intervenciones del coro fueron aceptables. Representación, pues, de tono medio, cosa en absoluto desdeñable si tenemos en cuenta la dificultad general de Mozart y muy particularmente de **Così fan tutte**.

El público de la primera de abono no se mostró muy dádivo. Las diversas arias que esmaltan la ópera apenas fueron aplaudidas o no lo fueron en absoluto y aunque al final, con las consiguientes salidas individuales, los ánimos se mostraron más propicios, en ningún momento hubo manifestaciones verdaderamente calurosas. Lella Cuberli y Ros Marbá fueron los intérpretes mejor acogidos, aunque también recibieron algunos bravos Enedina Lloris y el veterano Sr. Bruscantini.

Como nota negativa hay que señalar, una vez más, que el telón no funcionó como debiera, dándose el poco grato espectáculo de ver cómo los cantantes miran una y otra vez hacia arriba en espera de que baje y al no hacer-

lo, después del tiempo de espera lógico, tener que salir por un lateral. Como pequeños incidentes de este tipo vienen repitiéndose con asiduidad en "La Zarzuela" sería de desear que los responsables solucionasen esta cuestión de una vez por todas. Como es habitual, afortunadamente, el programa de mano, y al margen de que se esté o no de acuerdo con los diversos artículos que lo forman, es de positiva calidad, con trabajos de Banús, Ruiz Tarazona, Gago, Reverter, Martín Gaité y Sabater, que, junto con el libreto bilingüe, forman un volumen monográfico de ciento cincuenta páginas, conteniendo además material gráfico y un estudio discográfico de la ópera a cargo de Angel Carrascosa.

Presentación de MARILYN HORNE

Por Carlos Ruiz Silva

El día 25 de mayo tuvo lugar la muy tardía presentación en España de la mezzosoprano norteamericana Marilyn Horne, quien a sus cincuenta y ocho años —nació el 16 de enero de 1929— ofrece una de las carreras operísticas más brillantes entre las cantantes de su cuerda y que llega a nosotros en buenas ya que no óptimas condiciones.

En torno a este recital se había formado un amplio despliegue de propaganda en una campaña publicitaria poco habitual en este tipo de conciertos. Pese a ello, el pequeño aforo de La Zarzuela no llegó a colmarse, probablemente debido a los altos precios de las localidades —de 1.000 a 8.000 pesetas—, ya que se trata de un concierto benéfico destinado a la Fundación Reina Sofía. Es seguro que si en lugar de gastarse tanto dinero en propaganda se hubiesen puesto las entradas a precios más asequibles el resultado final hubiese sido mejor.

excelente aunque ha perdido exactitud; la innegable capacidad para mover la voz rápidamente de arriba abajo y de abajo arriba tal vez sea el signo más acusado de sus capacidades vocales, aun cuando no ofrezca igual calidad en el despliegue de agilidades con unos trinos, por ejemplo, cercanos a una serie continuada de pequeñas explosiones vocales, lejos de lo que debe ser un verdadero trino. El timbre, algo irregular, no puede calificarse de bello. El registro de más calidad es el central cuando canta en piano; los graves resultan en exceso reforzados y algo hombrunos y su facilidad de emisión en este registro le llevan a utilizarlo en demasía inflándolo con dudoso gusto. Una cantante como Elena Obraztsova, por ejemplo, tiene también un grave de verdadera contralto y todavía más amplio y firme que el de Marilyn Horne, con la ventaja de ser mucho más hermoso.

El recital fue muy variopinto y ecléctico: arias de Vivaldi, lieder de Beethoven, villancicos españoles de Nin y canciones de Rossini y Aaron Copland. En las tres arias del **Orlando furioso** la señora Horne mostró ya sus cualidades vocales pero también cierta falta de sentido estilístico, pobreza de fiato y afinación no siempre perfecta. En los cinco lieder de Beethoven lo mejor se dio en "In questa tomba oscura", dicha con emoción contenida y buena línea, mientras en los lieder alemanes pareció encontrarse menos a gusto y con momentos de expresión operística. La primera parte finalizó con cuatro villancicos españoles de Joaquín Nin, cantados en un imperfecto castellano, dando —en más de un momento— la im-

presión de que no sabía exactamente qué estaba diciendo. También aquí, además de ciertos curiosos desgarros JONDOS, mostró imperfecta afinación.

La segunda parte fue un "show" de inequívoco sabor americano. La señora Horne se dirigió al público en inglés para pedirle su opinión acerca de en qué idioma quería que continuase hablando, inglés o italiano. *Los que en inglés que aplaudan primero* —parte del público aplaude—; *ahora los que en italiano* —los italianistas aplauden con más intensidad— *Allora...* y la amable cantante nos fue explicando en italiano la historia de las canciones de Rossini, lo contenta que estaba de cantar por fin en España, sus grandes éxitos con Montserrat Caballé, a quien agradecía vivamente la felicitación que su compañera le había dirigido y que figuraba en el programa, algunas cosas sobre las canciones de su país...

Las páginas de Rossini tuvieron una adecuada plasmación: fueron expuestas con brillantez, dominio de las agilidades y de la línea rossiniana en la que Marilyn Horne es donde se encuentra más a gusto y donde puede lucir sus recursos vocales. Pero todo hay que decirlo, en su Rossini queda siempre un poco de cierta vulgaridad. Es muy posible que si la señora Horne se hubiese dedicado un poco menos a este maestro y un poco más a Mozart —tal como hizo Teresa Berganza, artista, por cierto, bastante más refinada— su línea de canto hubiese tenido una mayor elegancia. El programa finalizó con cinco canciones de Aaron Copland, entre las que figuraba "I bought me a cat" tan difundida por las cantantes norteamericanas —en Madrid la incluyeron en sus recitales Federica von Stade y Lella Cuberli— (pese a que el texto pide una voz masculina), y de las que Marilyn Horne dio una excelente versión, desde el intimismo de "Long

Marilyn Horne tiene una voz importante: buen volumen, amplitud de registro, un centro amplio y un grave muy seguro y firme. La zona aguda ha perdido facilidad y fue poco prodigada a lo largo del recital y cuando la empleó se hizo en notas de paso. Su capacidad para las agilidades es todavía



Marilyn Horne caracterizada para "La Cenerentola", de Rossini.

time ago" al desenfado de la canción citada, evidenciando una afinidad mucho mayor que con el mundo de Beethoven o de Nin y mostrando que, además de en Rossini, es éste el repertorio más favorable para sus condiciones de cantante.

El público de "La Zarzuela" aclamó a la mezzosoprano a lo largo de todo el recital —la había recibido ya con inequívocas muestras de afecto— con profusión de bravos y con entusiasmo poco frecuente. Para corresponder a la calurosísima acogida, Marilyn Horne concedió cinco propinas que no hicieron sino confirmar las virtudes y defectos de su voz y de su condición de intérprete: el "Di tanti palpiti" de **Tancredi** expuesto con virtuosismo, seguridad y algún abuso de los graves, una "Habanera" de **Carmen** sin mucho encanto y una intencionalidad erótica algo gruesa, una página italiana "Del mio amato bene" de buena factura y dicha con expresividad, el "Brindis" de **Lucrezia Borgia**, pleno de vitalidad, de fuerza y de ritmo pero sin refinamiento y con un agudo destemplado y, finalmente, una agradable canción norteamericana del siglo pasado "Jeanie with the brown hair", de Stephen Foster, expresada con sentimiento y singular dominio de la línea melódica.

El pianista Martin Katz, también norteamericano, es un asiduo colaborador de Marilyn Horne y con ella ha grabado varios discos. Es notoria su buena compenetración con la cantante, a la que conoce, apoya y sigue con absoluta fidelidad. El sonido y el mecanismo son buenos para un acompañante, si bien carece de la diafanidad y sentido artístico de otros de sus colegas —Parsons, Gage o Lavilla, por poner unos ejemplos—, abusando en ocasiones del pedal y con algún roce esporádico.

Dejando aparte los aspectos publicitarios, este recital ha dado por fin al público de Madrid la oportunidad de conocer a una de las voces más admiradas del mundo en los últimos tiempos, hecho que debió haberse producido hace ya algunos años —en su período de plenitud— y como cantante de ópera, que es el verdadero campo de acción de Marilyn Horne. Pero, en cualquier caso, más vale tarde que nunca.

RECTIFICACION

En el número anterior de RITMO nos referíamos al estreno en Madrid de **La Pasión según San Lucas**, de PENDERECKI, cuando en realidad la obra ya se había interpretado con anterioridad en la capital de España. Concretamente, en marzo de 1970, con los Coros y Orquesta de la RTVE, bajo la dirección de Odón Alonso.

GRAN TEATRE
DEL LICEU

"LUCIA DI LAMMERMOOR"

La obra de Donizetti
vuelve por sus fueros

(15, 18, 21 y 24 de mayo de 1987)

Por Albert Vilardell

Desde su estreno en el Teatro San Carlo de Nápoles, el 26 de diciembre de 1835, **Lucia di Lammermoor** gozó del favor del público, que se fue internacionalizando por su estreno en París, Viena y Madrid, en 1837, y Lisboa, Barcelona y Londres en 1838, pasando a convertirse en una de las obras más conocidas y representadas de su autor, por sus propios valores, constituyendo prueba de fuego para sopranos y tenores especialmente. Donizetti supo cristalizar las situaciones con una melodía transparente, y que dentro del estilo belcantista reflejaba las situaciones con una música muy inspirada, con gran sentido melódico y que permite el desarrollo de la coloratura y del arte del bien cantar. Fue primero campo de las dramáticas de coloratura y posteriormente de las sopranos ligeras, como Toti dal Monte o María Barrientos, que se apropiaron del "role", desarrollándolo en el campo de la agilidad. Posteriormente, el fenómeno Callas la volvió a sus orígenes, pero, en general, se ha mantenido en el campo de las ligeras, en función de las voces que se desarrollan en las últimas épocas en el campo de la ópera.

Edita Gruberova es en, mi opinión, el mejor ejemplo actual de este tipo de sopranos ligeras. Dotada de un instrumento prodigioso, con una perfecta técnica, una gran facilidad en los registros altos medios, una nitidez en las agilidades y una inusitada belleza en los trinos, todo ello le permite cantar una "**Lucia**", casi perfecta en el aspecto vocal y técnico. Su facilidad expositiva, sus variaciones transparen-



Edita Gruberova, una gran soprano ligera.

tes, la belleza de sus portamenti y la seguridad en el registro agudo la llevaron a deleitarnos en su versión; además, es una cantante con una gran inteligencia, y creo que dio prueba de ello, pero igualmente pienso que debe resaltarse lo que para mí es la mejor evidencia: el hecho que los primeros días cantara el dúo del primer acto, de forma más abierta, teniendo en cuenta el estilo de sus "partenaires", mientras que el último día, con Kraus, fuera más contenida, más en canto etéreo. El único punto que no alcanzó el mismo gran nivel fue el del estilo. Su planteamiento es más vienés que italianizante, lo que hace que no resulte una fluidez emocional tan brillante, y también un cierto abuso de los portamenti, por otro lado de una belleza inusitada; en este campo es de justicia resaltar su gran demostración en un portamento perfecto, dúctil, majestuoso, que realizó el último día en el "Spargi d'amor pianto".

Para el "Edgardo" se alternaron tres tenores de características distintas: el primer día fue Peter Dvorsky, dotado de una voz bellísima, potente, vibrante, comunicativa y de una gran proyección, de las que hacía tiempo no oíamos en cantantes de las nuevas generaciones. Desde el primer momento impresionaron sus condiciones vocales, a las que acompañan una segura téc-

nica, una emisión normalmente segura, y un estilo que es muy extrovertido, y quizá por ello no del todo consecuente con un personaje romántico; por ello quizá le faltó un mayor cuidado en el fraseo, y que su canto más heroico que belcantista estuviera más acorde con obras posteriores. Es de agradecer la presencia de este tipo de cantantes, que con otras obras podrían seguramente alcanzar las máximas cotas, pero que demostró sus grandes condiciones. Brunc Sebastian, inicialmente previsto para el tercer día (ya actuó el segundo por enfermedad de Dvorsky), mostró una voz amplia, más de tenor spinto que lírico, con una técnica rudimentaria y con un estilo aún más heroico que su antecesor, a la vez con un registro agudo interesante pero no tan seguro; creo que se trata de un cantante con grandes posibilidades, ya que dispone de una voz bella y potente, aunque habrá de mejorar su técnica. El último día fue Alfredo Kraus el desgraciado protagonista, con el que volvió la esencia del belcanto; una vez superado el tiempo inicial que necesita el tenor canario en la actualidad para calentar su voz y redondearla, surgió su maestría habitual, su depurado fraseo, dando el carácter romántico, en todo el dúo, con un buen registro agudo. En el Sexteto, dentro de su línea de gran dicción, le faltó un poco de fuerza, pero la verdadera lección de Kraus fue en el último acto, donde a sus grandes cualidades, de su bien



Salvo la dirección orquestal, el resto tuvo un estupendo nivel interpretativo.

cantar y su belleza estilística, se añadió una intensidad emocional que pocas veces le habíamos visto. En resumen, un cuarto acto de los que se recuerdan.

En muchas ocasiones hemos alabado la profesionalidad y el estudio que realiza Enric Serra de sus personajes, a fin de sacarles el máximo partido, teniendo en cuenta sus limitadas condiciones vocales, y hasta ahora se había ido superando con mayor o menor éxito. Pero el cantante barcelonés tiene un límite y esta vez creo ha superado sus posibilidades. Su "Lord Enrico" necesita una voz de bello timbre, que corra fácilmente, con un registro central potente y dúctil a la vez, y un registro agudo fácil, pero a pesar de los esfuerzos del cantante los resultados fueron un aria poco ligada, un registro

alto tenso y una falta de canto ligado en su dúo con "Lucia". Creo que tanto él como el Consorci deberían plantearse qué obras puede cantar, y cuáles se apartan de sus posibilidades. Roberto Scandiuzzi hizo un correcto "Raimondo", con una voz interesante, pero que debe mejorar en el aspecto técnico e interpretativo. Muy bien M^a Angeles Sarroca, en uno de los mejores papeles que vocalmente y como intérprete ha hecho en el Liceo. Correcto Conrad Gaspá, que mejoraría si cantara de forma menos rígida, y discreto Alfredo Heilbron.

Una vez más hemos de lamentar que en el foso orquestal no hubiera un director que supiera llevar la obra. La versión de Gian Paolo Sansogno fue vulgar, no supo casi nunca dar esa fluidez, esa transparencia melódica,

ese romanticismo musical que compuso Donizetti; fue un planteamiento rústico, con excesos de volumen y con unos tempi, excesivamente lentos, no consiguiendo que la orquesta alcanzara su nivel posible. También el coro, dentro del alto nivel a que nos tienen acostumbrados, no alcanzó sus mejores días, con problemas de cohesión y faltó a veces de mayor número de componentes. La puesta en escena de Vittorio Patané se basaba en una estructura rotativa, ideada por Pier Luigi Piantanida y realizada por La Bottega Veneziana, que, si bien tenía algunos aciertos, era repetitiva y no siempre enmarcaba la escena, lo que se agravaba por una iluminación excesivamente oscura; mejor estuvo el vestuario de Luciano Cavallotti, realizado por Arrigo-Milán.

V TEMPORADA DE OPERA DE SABADELL: "Madama Butterfly" en La Farándula

Por Roger Alier

Continúa a toda vela el V Festival de Opera de Sabadell, que está cumpliendo con una misión ejemplar de divulgación del género, descentralizadamente pero lo suficientemente cerca de Barcelona como para ejercer, además, la función de segundo teatro de ópera junto al Gran Teatre del Liceu.

Efectivamente, siempre he deplorado que Barcelona no tenga, como algunas otras grandes ciudades europeas, ese segundo teatro que con sus programas complete el panorama operístico barcelonés y sea, a la vez, palestra y plataforma de lanzamiento de la multitud de buenos cantantes que están apareciendo por nuestras latitudes.

En esta ocasión, la Asociación de Amigos de la Opera de Sabadell ha presentado **Madama Butterfly**, a cargo de los ganadores del concurso que para representar esta ópera se celebró en el seno del Concurso Viñas de Canto de la edición pasada. Rieko Nooa, soprano japonesa, vencedora del certamen en esta modalidad, se presentó con una voz poderosa, de tintes dramáticos, pero no excluía una vena lírica



generosa para interpretar los numerosos momentos en que la protagonista debe expresarse con este tipo de voz. Por otra parte, su incorporación del personaje fue francamente convincente, con esa mezcla de inocencia y de seguridad en sí misma que ofrece la figura creada por Puccini.

En el papel de "Pinkerton", el joven tenor madrileño Santiago Incera, que cantó con una voz lírica muy bonita y con una elegancia que se hizo particularmente apreciable en el dúo con que termina el primer acto. Lástima que la parte de tenor de esta ópera sea reducida.

En el papel de "Suzuki" faltaba la persona ganadora del concurso, motivo por el cual cantó el mismo la siempre eficaz y competente Rosa María Ysàs, cuya interpretación fue de verdadero lujo. La voz homogénea, el timbre cálido y el personaje bien estudiado fueron sus principales atractivos, en una función que tuvo en todo momento un nivel francamente bueno, a pesar

de la presencia, en los restantes papeles, de principiantes. Entre ellos citemos también al sonoro "Sharpless" de Jean-Marc Ivaldi, otro ganador del concurso; al magnífico "Bonzo" de Stefano Palatchi y las buenas prestaciones de Manuel Garrido como "Comisario" y como "Príncipe Yamadori". Correcto, pero faltó de personalidad escénica, el "Goro" de Fernando Bañó. Muy eficaz en cambio, en su brevísimo papel, Montserrat Auladell como "Kate".

La representación era la primera de las de La Farándula, que contaba ya con la nueva orquesta, la Sinfónica del Vallés, cuya creación reciente se comenta en otro artículo. El rendimiento fue bueno, pero el director, Albert Argudo, empañó su labor correcta dando un exceso de sonoridad al conjunto, que a veces perjudicaba al equilibrio de las voces en la escena. Bien el coro y, como siempre, interesante la presentación escénica de Ignasi Roda. Especialmente notables las luces y bien el vestuario.

EDITA GRUBEROVA Una cantante en plenitud de medios

Por José Guerrero Martín

Situada hoy ya entre las máximas figuras de la ópera mundial, la soprano eslovaca —nacida en Bratislava— Edita Gruberova ha participado esta temporada en la programación del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, interpretando el papel protagonista de **Lucia di Lammermoor**. En su repertorio figuran los papeles de “Zerbinetta”, “Constance”, “Donna Anna”, “Aminta”, “Sophie”, “Rosina”, “Gilda”, “Violetta”, “Lucia”, “Amina”, “Elvira”, “María Stuarda”, “Manon”, “Adele”... Ha sido dirigida por los maestros de más prestigio: Solti, Abbado, Muti, Kleiber, Haitink... Ha grabado un gran número de discos y ha realizado no pocas filmaciones de óperas: **Hansel und Gretel**, **Ara-bella**, **Adriana auf Naxos**, **Rigoletto**... En el Liceu había intervenido en siete representaciones anteriores: en las temporadas 1977-78 (**Die Entführung aus dem Serail**) y 1985-86 (**La Traviata**).

JOSE GUERRERO MARTIN.—Hablemos un poco de sus comienzos...

EDITA GRUBEROVA.—En Bratislava, donde nací, estudié canto durante seis años en el Conservatorio. Siendo todavía estudiante, canté por primera vez el papel de “Rosina” de **El barbero de Sevilla**. Pensé que me iban a contratar, pero eso no sucedió. Entonces fui al centro del país, a un pequeño teatro de provincias situado a cuatrocientos kilómetros de mi ciudad. Estuve dos años y canté todo lo posible, incluidas obras como **La Traviata**, **Rigoletto**, **Los cuentos de Hoffmann**, **El barbero de Sevilla**... También hicimos giras de tipo cultural, para llevar la cultura por todo el país. Y después, directamente de aquí pasé a cantar a Viena. Empecé con el papel de “La Reina de la Noche” (**La flauta mágica**), e inmediatamente



fui contratada. Esto fue en 1969. Así que llevo dieciséis años cantando en Viena.

J.G.M.—En su país, ¿estudian los niños música en la escuela?

E.G.—Creo que sí, aunque en los colegios normales no tanto como en Austria o Alemania, por ejemplo. Existen escuelas de música, donde se estudia durante seis años y cuya enseñanza se recibe a la vez que la general que se imparte en el colegio. Yo no he estado nunca en una escuela de música y, en consecuencia, no sé cómo funcionan.

J.G.M.—Y en su familia, ¿encontró un ambiente propicio que le ayudara a encaminar su futuro?

E.G.—En mi familia nunca pensaron que yo pudiera dedicarme a la música. Sin embargo, siempre tuve buena voz. Desde niña canté en el colegio, en las fiestas y en la iglesia. El párroco, que conocía mi voz, me preparó para las pruebas de admisión en el Conservatorio. Con él estudié piano y todo lo necesario. Y me admitieron.

J.G.M.—¿Hay en su país muchas personas que se dediquen a estudiar ópera?

E.G.—Sí. En el Conservatorio hay numerosos estudiantes de ópera. De ahí han salido muchas buenas voces,

como Lucia Popp, Benaskowa, Dvorsky... Y yo misma. Creo que hay muy buenas voces en Checoslovaquia, sobre todo sopranos. Así como en Bulgaria, por ejemplo, hay voces más dramáticas o más graves. Y lo mismo en la URSS, donde hay buenas mezzosopranos y buenos bajos. En mi país, en cambio, hay más sopranos y tenores. Tal vez tenga algo que ver el idioma, pues éste condiciona la voz instintivamente. Los checoslovacos estudiamos con mucha facilidad el italiano. Posiblemente nos venga también de ahí esta facilidad en la impostación. Las vocales son muy parecidas... En fin, es un intento de explicar la realidad.

J.G.M.—Como espectadora, como aficionada, ¿le gusta escuchar y asistir a la ópera?

E.G.—¡Huuuum! Sí; en realidad, sí. Pero mi gran problema está en poder asistir a una representación. Por otra parte, cuando estoy actuando en cualquier parte del mundo, incluso en ciudades como Londres, Nueva York, etc., prefiero asistir a un teatro dramático que a un teatro de ópera. Dentro de lo clásico me gustaría algo superior, algo fantástico, pues lo que no puedo soportar es la mediocridad de los cantantes en la escena. Por eso, a menos que haya algo muy especial, no suelo ir a la ópera.

J.G.M.—¿Qué voces le gusta escuchar?

E.G.—La de soprano y aquellas que interpretan papeles trágicos, como "Carmen". En general, pues, me gustan las grandes heroínas encarnadas por sopranos. Un problema hoy es la falta de tenores. Yo me muevo en un repertorio en el que siempre se necesitan grandes tenores. En general, las grandes voces se van a otro tipo de repertorio: "Tosca", "Aida", "Otello"... Y en **Lucia di Lammermoor** siempre es problemático encontrar un tenor adecuado. Aquí, en Barcelona, en el Liceu, se produce una excepción, pues están Alfredo Kraus y Peter Dvorsky. Estoy muy contenta con mis compañeros de reparto. Es muy importante que tenor y soprano, las dos voces protagonistas, sean igualmente buenas, porque son las que llenan la historia y componen la ópera. Y ésta se tiene que hacer creíble, no sólo para el público sino también para los propios cantantes. El que todo sea creíble a mí me ayuda a desarrollar el sentimiento y a desenvolverme en la escena. Yo no puedo hacer teatro sin más ni más. Tengo que sentirlo. Por eso necesito de una corriente que me sugiera a través de la personalidad y la voz del compañero.

No es, por lo tanto, ningún milagro especial que esos grandes tenores sean pedidos por todos los teatros del mundo. Además, ellos también se creen los primeros porque son conscientes de que dan la apariencia apetecida, la personalidad de que hablábamos y la credibilidad necesaria. Cuando todo eso no existe, se sufre en todos los sentidos. En las pocas horas en que se está en el escenario se vive en otro mundo y no se trata tan sólo de cantar, de emitir unos sonidos, sino también de vivir uno mismo. Así que cuando lo de alrededor no funciona, es como un tormento. He de añadir enseguida que aquí, sin embargo, estoy muy satisfecha con mis compañeros.

J.G.M.—Cuando le ofrecen interpretar una obra, ¿qué le decide más a la aceptación, la música o el resto del contenido?

E.G.—Esta cuestión hay que verla en un conjunto, atendiendo tanto al contenido musical como al argumento y al texto. Al final, sin embargo, lo que permanece y prevalece es el sentimiento de la música. El compositor, claro está, ha tenido ante él tanto el argumento como el texto del libreto, pero en realidad su sentimiento lo ha expresado a través de la música. Y esto es, quizás, lo primero a tener en cuenta. Así, uno de los problemas relacionados hoy con nuestros "registas" es que no todos trabajan pensando en la música. A veces van, incluso, y es mi opinión, contra la música. Y quieren convencernos de que lo que ellos hacen es lo bueno y auténtico. A mí, por el contrario, me parece que no es así y que la cosa no marcha si no se trabaja según la música.



F. CATALÁ-ROCA

Edita Gruberova en "Lucia di Lammermoor".

J.G.M.—Cuando canta argumentos endebles, historias poco o nada creíbles, ¿no le ha dado alguna vez ganas de reír?

E.G.—¡Huum! Bueno... En las óperas de Bellini, por ejemplo, los personajes no están trabajados muy sólidamente. Toda la historia de **I Puritani**, por mencionar un título, es inverosímil. Nada que pueda tener visos de real o verdadero. Pero todo ello, a fin de cuentas, no me perturba en absoluto, porque estoy totalmente metida en la música. Esto, especialmente en Bellini. Incluso el público, siguiendo con el ejemplo de Bellini, disfruta a través de la música y del canto, y la historia queda de lado y no interesa tanto.

J.G.M.—Teniendo en cuenta su tesitura, ¿qué compositores y qué obras le van mejor?

E.G.—Para mi tesitura creo que el repertorio apropiado es Bellini, Donizetti, el Verdi de **La Traviata** y **Rigoletto**... Mi gran dominio es Richard Strauss: su "Zerbinetta" de **Ariadne auf Naxos**, y sus lieder, repertorio en el que me siento como si hubiera sido escrito para mí. Y, naturalmente, Mozart. El, por encima de todo. Porque, en realidad, Mozart es para todos nosotros como un médico. Hay música

que sólo requiere ser cantada con sentimiento, pero cuando uno se encuentra con esa genial y maravillosa música de Mozart, una música que lo tiene todo, la voz entonces se siente bien plenamente. Es el máximo grado de técnica y música combinadas. En Mozart se controla la voz propiamente.

J.G.M.—Usted, que seguramente se conoce bien a sí misma, ¿qué cualidad principal considera que tiene como cantante?

E.G.—Yo soy una soprano dramática coloratura. Por eso, papeles como el de "Zerbinetta" me van bien. Muchas sopranos cantan y encarnan a este personaje, pero no todas tienen la voz apropiada para ello. Tampoco "La Reina de la Noche" debe hacerse como a veces se hace, pues ha de ser una voz dramática, naturalmente dentro del lirismo a que nos referimos. Para una voz de coloratura como la mía, de mis características, la piedra de toque es el papel de "Zerbinetta". Porque es el que exige más técnica, pero también ese sentimiento debido. Ahí es donde yo me realizo. Creo que, en realidad, los demás no saben bien cómo canto. Al verme como una soprano coloratura, suele pensarse que todo se reduce a subir y a bajar, a trinos y agilidades,

pero todo hay que unirlo y hacerlo fluido, diciendo y cantando cada fragmento como se debe.

J.G.M.—Como cantante ¿qué puede más en usted, la cabeza o el corazón?

E.G.—Ambos son absolutamente necesarios. Alguna vez dice la gente que canto fríamente, sin corazón, y que sólo se oye una técnica. Pero no es así. La verdad es que se vive en la escena y una está metida de lleno en su personaje. Lo que pasa es que sin técnica no hay cuestión de qué hablar. Mi tesitura sin técnica no funciona. Por otra parte, hay quien sólo quiere escuchar técnica. Pero la técnica sola es pobre, si no va acompañada de la emoción.

J.G.M.—Usted ha grabado muchos discos. ¿Considera que el disco beneficia o perjudica al aficionado?

E.G.—Es importante que existan las grabaciones en discos: para nuestra publicidad, para la gente que no tiene ocasión de escuchar las obras en el teatro... Así nos conocen. Tampoco nosotros podemos estar en todos los lugares donde quisiéramos estar. Por otra parte, el disco también es una música en conserva, que tiene que estar muy bien hecha y que exige una técnica perfecta porque queda allí patente. Muchas veces, pese a lo dicho, prefiero las grabaciones en directo, "en vi-

vo", porque entonces yo estoy menos en tensión, más natural, y además es más real. En el disco, claro está, se oyen las voces solas, nítidas, sin impedimento alguno, mientras que en la grabación en directo puede haber toses, obstáculos diversos a causa del público o de lo que sea. Pero, en realidad, grabar directamente en escena es mucho más importante. En lo que a mí personalmente se refiere, en una grabación en estudio intento imaginarme que estoy sobre un escenario y que tengo ante mí al público. Todo ello para poder exteriorizar debidamente mis sentimientos musicales y artísticos. Esa tensión, sin embargo, es muy difícil mantenerla, porque la grabación

se va interrumpiendo continuamente. De ahí que sea lo más difícil de conseguir. De todas formas, el disco siempre es una buena cosa para conservar las voces para las generaciones siguientes.

J.G.M.—¿Y su opinión sobre las grabaciones en vídeo?

E.G.—Las grabaciones de las óperas en vídeo también me parecen importantes y útiles, porque asimismo sirven para que un cierto público pueda acceder a esa manifestación artística. Creo que hemos ganado mucho público para la ópera a través de los vídeos, pues así hay más gente interesada por ella que la que puede asistir a los teatros directamente.

Con Francisco Araiza, en "Manon", de Massenet.



NOVEDADES EDITORIALES

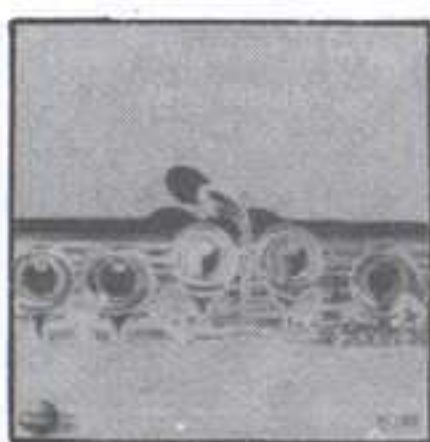


CARA A

Zóbel (T. Marco)
Minuta Perversa (F. Palacios)
Impromptu (A. Bertomeu)

CARA B

Tres bagatelas (E. Pérez Maseda)
Dos pequeñas piezas para flauta (L. Blanes)
Soplos (M. Dimbwadyo)



CARA A

Iniciales (J. L. Turina, M.^a A. Rodríguez/M. Mendizábal)
L'adieu (J. Manuel Berea, F. G. Aguado/T. Garrido)
Fantasía (L. de Pablo, E. Pausá/A. Vega)

CARA B

Narciso Abatido (A. Aracil, S. España/P. Riviere)
Casa de Campo op. 73 (J. Briz, V. Martínez/S. Aragón)
El reflejo de un soplo (P. Estevan, S. Saiz, J. Sotorres/A. G. Campa)



CARA A

Susato Suite (T. Susato)
I. La Mourisque
II. Bransle Cuatre Bransle
III. Ronde
IV. Basse Danse Bergeret
V. Ronde Mon Amy
VI. Pavane Bataille
Alleluja (H. Leo Hassler)
Echo Fantasía (A. Banchieri)

CARA B

Francies, Toyes and Dreames (G. Farnaby)
I. The Old Spagnoleta
II. His Rets
III. Tell Mee Dafne
IV. A Toyne
V. His Dreame
VI. The New Sa-Hoo
Battle Suite (S. Scherdt)
I. Galliard Battaglia
II. Courant Dolorosa
III. Canzon Bergamasque



Manuel Castillo, *Suite de los espejos*
Andrés Carreres, *Lied para una ausencia*
Jorge Fernández Guerra, *Primavera eléctrica*
Tomás Marco, *Arias de aire*
Miguel Angel Martín Lladó, *L'immagine, l'acqua alta, la schiuma ed il tramonto*
Manuel Seco, *Suite para flauta y piano*



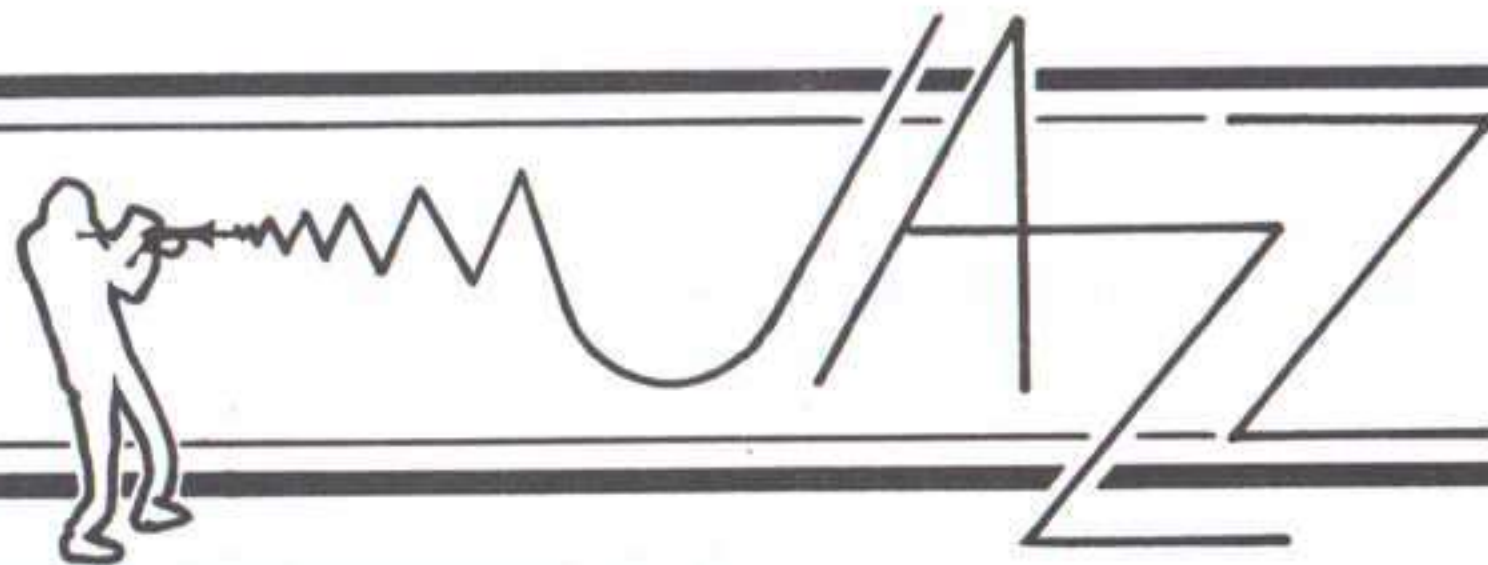
Tomás Marco Zóbel
Agustín Bertomeu
Impromptu
Luis Blanes, *Dos piezas fáciles*
Eduardo Pérez Maseda, *Tres bagatelas*
Fernando Palacios, *Minuta perversa*
Manuel Dimbwadyo, *Soplos, op. 50*



Alfredo Aracil, *Narciso Abatido*
José Manuel Berea, *L'adieu*
Juan Briz, *Casa de Campo op. 73*
Pedro Estevan-Suso Saiz, *El reflejo de un soplo*
Luis de Pablo, *Fantasía*
José Luis Turina, *Iniciales*

Para información y pedidos:

MUNDIMUSICA, S. A. C/. Espejo, 4. Teléf. 248 17 94. 28013 MADRID.



EL JAZZ EN EUROPA HOY (4) María Joao: desde el "fondo" de Europa

Por José M.^a García Martínez

Desde su primera aparición española, con motivo del Concurso Internacional del Festival de San Sebastián (1985), su nombre no ha parado de sonar en boca del aficionado; y no sólo aquí. A estas alturas, María debe estar en Japón, cantando con la pianista Aki Takase. Es la suya una voz fresca, llena de vida y procede de un país AL MARGEN de los circuitos jazzísticos continentales que, curiosamente, cuenta con otra afamada María Joao, Pires, ésta pianista clásica. *Portugal es un país que queda al fondo de Europa, es un país pobre. La música que se hace tiene que ser naturalmente limitada, porque estamos limitados a los conciertos que tenemos, que no son muchos, y a la única escuela, que es pequeñísima, Hot-Club. Es muy difícil salir de ahí y venir a Europa. Antes del 25 de abril no había nada, excepto el Festival de Cascais.*

Todos los años, la pequeña María acudía al Festival aunque no entendía nada. Un buen día decidió tomar clases en el Hot-Club donde fue admitida tras cantar unas cosas que oí por la radio. A los dos años, era comparada con Sarah Vaughan.

Me comparaban a mí, con dos añitos de vida musical, con Sarah Vaughan y Betty Carter, lo que me parece injusto. Porque no me comparan con ellas cuando llevaban cantando dos años, sino ahora, que hace cuarenta



que empezaron. Estoy segura de que también ellas, cuando empezaron, se parecían a otras cantantes.

Con ser reducido, el ambiente jazzístico lusitano parece particularmente revuelto. Las últimas experiencias de María sobre poemas de Pessoa han despertado las suspicacias de quienes jamás han perdonado al saxofonista Rao Kyao su TRAICION a la causa jazzística.

Hay una división entre los tradicio-

nalistas, que son un poco cerrados, y esos de la vanguardia. Uno de ellos, no le voy a decir quién, que es un tipo muy conocido y muy intelectual, que ha hecho discos y libros, le comenté a un pianista amigo mío, en un raro momento de humildad, que le resultaba muy difícil saber dónde quedaba el Do del piano. Solía pegar una cinta verde para saber donde estaba.

En sus recitales, María gusta de bajar a la platea en busca de la participación espontánea del público.

No me gusta la línea divisoria con el público. A mí me parece que toda la gente quiere cantar. A veces aparece gente que hace las cosas más increíbles que te puedas imaginar.

Sólo hay, recuerda, un personaje que al verla, micrófono en mano, huyó fuera del teatro: era un conocido crítico lisboeta. No obstante, María no muestra sino agradecimiento para con la crítica, unánime a la hora de constatar sus cualidades, tanto más asombrosas cuanto que la cantante carece de formación musical.

Es que yo tengo una suerte así de grande (gesticula). No sé música, pero si me invitan gentes como el saxofonista John Purcell o Aki Takase, no voy a decir que no. Es una oportunidad de aprender y disfrutar que se debe aprovechar.

Ella, Carmen, Betty, Sarah... y ahora, María Joao, la última en acceder al preciado "status" de DIVA del jazz.

Hoy en día no se puede hablar de divas, es ridículo porque ¡hay tanta gente haciendo tantas cosas buenas!

notijazz

- Joachim Kühn en el Club Clamores (Madrid), días 2, 3 y 4. Uno de los mejores pianistas de la vanguardia europea, recabó en Madrid con motivo de una grabación televisiva y tocó, con secciones rítmicas locales, diversos números standards.

- Illinois Jacquet big band en Gerona, el día 19. La última "big band" en su única fecha española. ¿Hasta cuándo la miopía de los organizadores de conciertos?

- Anita O'Day con la orq. de Woody Herman, dirigida por Buddy

De Franco (día 21 en el Teatro Principal de Valencia), y el Modern Jazz Quartet (día 26). La esperada presentación de la "prima donna" blanca del jazz empañada por un viaje maratoniano desde Suecia.

- Johnny Capeland Texas Blues Band, día 30. Gran gala de clausura del curso en el Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid.

- Festival de Jazz de San Isidro, Madrid, con las siguientes actuaciones: big band del Foro y Buddy Guy-Junior Wells blues band (día

12); Tete Montoliú-Bobby Hutcherson y Bennie Wallace (día 13); Harry Beckett-Courteny Pine, Tania Maria (día 14); big band del Taller de Música de Madrid, Didier Lockwood (día 15) y Martial Solal trío, Manu Dibango (día 16). La mayoría de las actuaciones pasaron por el Teatro Albéniz sin pena ni gloria a excepción del dúo Montoliú-Hutcherson, la espléndida exhibición de maestría violinística y eclecticismo de Luckwood y el "punch" de la big band del Taller dirigida por Dave Thomas.

DISCO DEL MES



Miles Davis: **Tutu**: CBS 925490-1.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hace tres décadas, la electrónica irrumpió en el mundo de la música. Encauzar su potencial ha sido labor de años. Finalmente, fue vencida, domesticada y utilizada en el sentido que le es propio, supeditada al supremo discurso artístico en manos de los Pat Metheny o Miles Davis.

Miles acogió en su momento el hecho electrónico para, poco a poco, darle forma en un proceso lógico que constituye una de las más apasionantes aventuras del jazz moderno. Sus sucesivos "sidemen" han tenido mucho que ver en ello. Uno de ellos, Marcus Miller, ha compuesto una verdadera sinfonía electro-acústica para **Tutu**, cuya complejidad incita a sucesivas audiciones. Además, interpreta la mayoría de los instrumentos excepción hecha de la trompeta, claro está. El contraste entre el barroquismo de Miller y la trompeta ETERNA de Miles se torna sugerente y gozoso. Sin retroceder un ápice en su progresión artística, Miles ha conseguido una obra compacta, rica... y hasta comercial, ¿por qué no?

Varios: **Bill Evans-a tribute**. Palo Alto, Fonomusic 902035/0

Interpretación: —
Sonido: ★★★★★

Catorce grandes del piano de jazz rinden homenaje a Bill Evans "el Chopin del jazz", caudal del que se han nutrido la absoluta totalidad de los teclistas del jazz contemporáneo. Catorce hermosísimos solos en los que flota

el espíritu "evansiano", por más que no siempre los números elegidos por los intérpretes lleven su autoría.

Músicos anteriores a Evans, como Teddy Wilson; jóvenes como Andy La Verne y aun aparentemente alejados de la estética del maestro, como es el caso de McCoy Tyner, componen un trabajo impecable e instructivo con momentos especialmente memorables a cargo del inglés George Shearing, el veterano Jimmy Rowles y el ecléctico Dave Frishberg. Una delicia.

Pedro Iturralde Quartet feat: **Hampton Hawes**, Hispavox, Fresh Sound Records. FSR-546.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

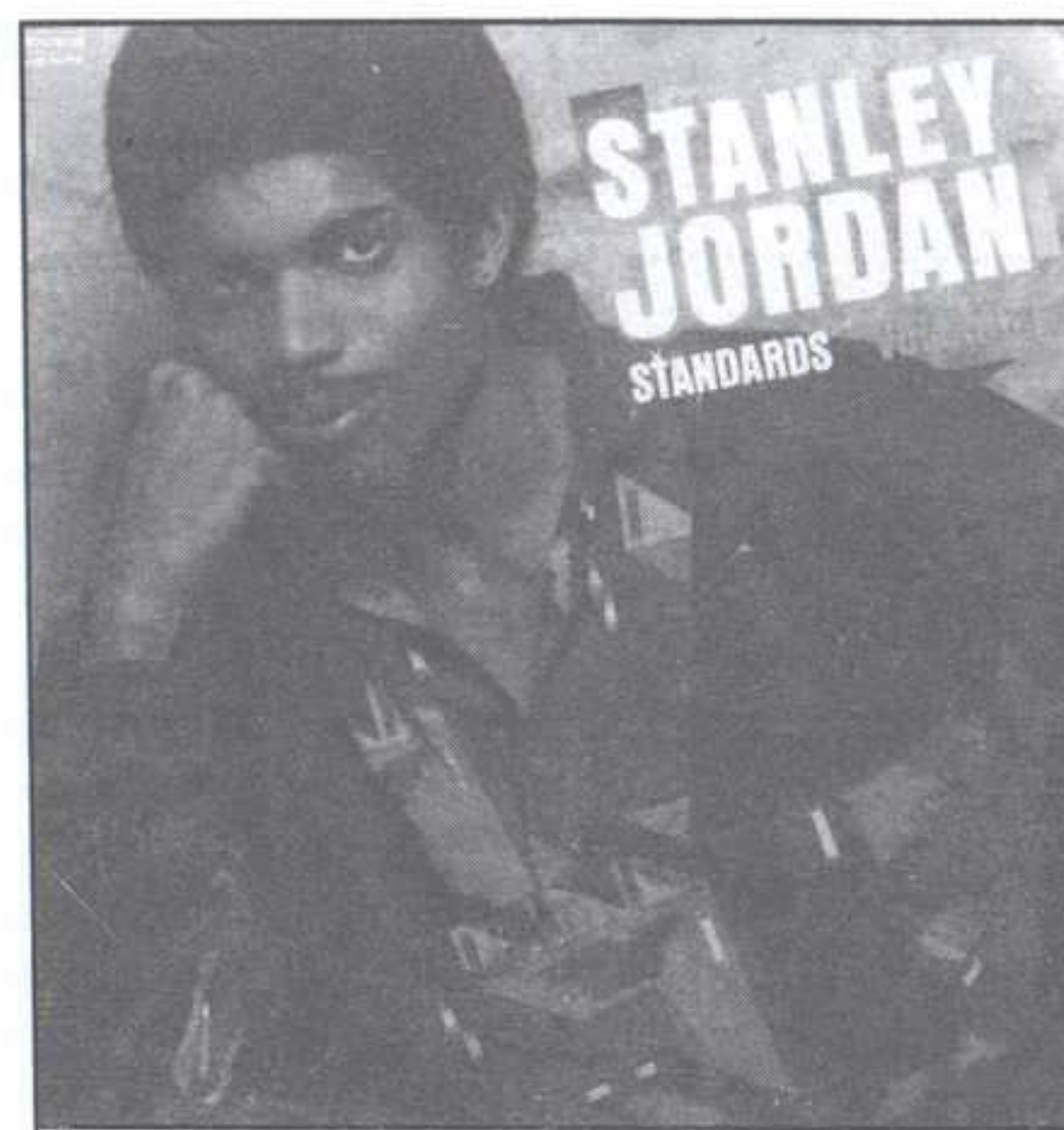
Tras el entrañable **Don Byas, those Barcelona days**, Fresh Sound Records de Barcelona nos han rescatado de los sótanos de Discophon esta sesión registrada una madrugada del mes de febrero del año 1968. Sus protagonistas, el pianista Hampton Hawes y el saxofonista Pedro Iturralde acababan de concluir una jornada más en el legendario Whisky-Jazz club madrileño y la sesión fue, pues, como una continuación de la misma. De ahí el ambiente cálido y relajado que impregna la música.

¡Qué maravilla escuchar un pianista tan sensible, perdido irreparablemente para el jazz en lo mejor de su arte! Escuchándole, averiguamos de donde ha obtenido Tete Montoliú su inspiración. Iturralde, por su parte, toca todos los saxofones con un calor que el navarro parece haber olvidado. Magnífico el encarte que culmina una edición de verdadera altura internacional.

Stanley Jordan: **Standars**, Vol. 1. Blue Note, Emi-Odeón 24 0682 1

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

El lector de RITMO conoce sobradamente la figura y significación del guitarrista Stanley Jordan, repetidamente glosado en estas páginas. **Standars**, su segunda producción para Blue Note, da cuenta del momento crucial que atraviesa su carrera. El oyente, abrumado y, por qué no decirlo, hastiado



de un timbre monótono, un fraseo superfluo repleto de lugares comunes y una articulación precipitada y defectuosa, se cuestiona la verdadera naturaleza del álbum que más bien parece un muestrario de su técnica interpretativa al estilo de aquellas MELODÍAS POPULARES al órgano Hammond destinadas a los mayoristas de instrumentos electrónicos. Jordan ha de dotar a su técnica, de nuevo cuño, de un contenido musical real, so pena de pasar a la historia del jazz como una curiosidad y poco más.

Jorge Pardo: **A mi aire**. Nuevos Medios 13 224 L.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Lo peor que tiene contradecir el criterio de un músico es que es totalmente inútil. Pese a ello, entiendo que Jorge tiene mucho más que decir en otros lenguajes que no en su actual orientación imprecisa y errática.

Jorge toca muchos campos sin dejar tiempo para reposar sus ideas en ninguno de ellos. El contenido esencialmente híbrido de su música vicia los diversos contenidos sin añadir gran cosa a cambio: el "rock" se convierte en música ambiental; su acercamiento al flamenco es conceptual y carece de la agilidad del "jondo" genuino; y, vamos a ver, ¿para qué sublimar un bolero a base de jazzificarlo cuando el bolero es, por sí mismo, insuperable? Su calidad como instrumentista está fuera de toda duda, pero no podemos por menos que añorar al Jorge Pardo jazzista, que es decir al Jorge Pardo verdaderamente creativo.

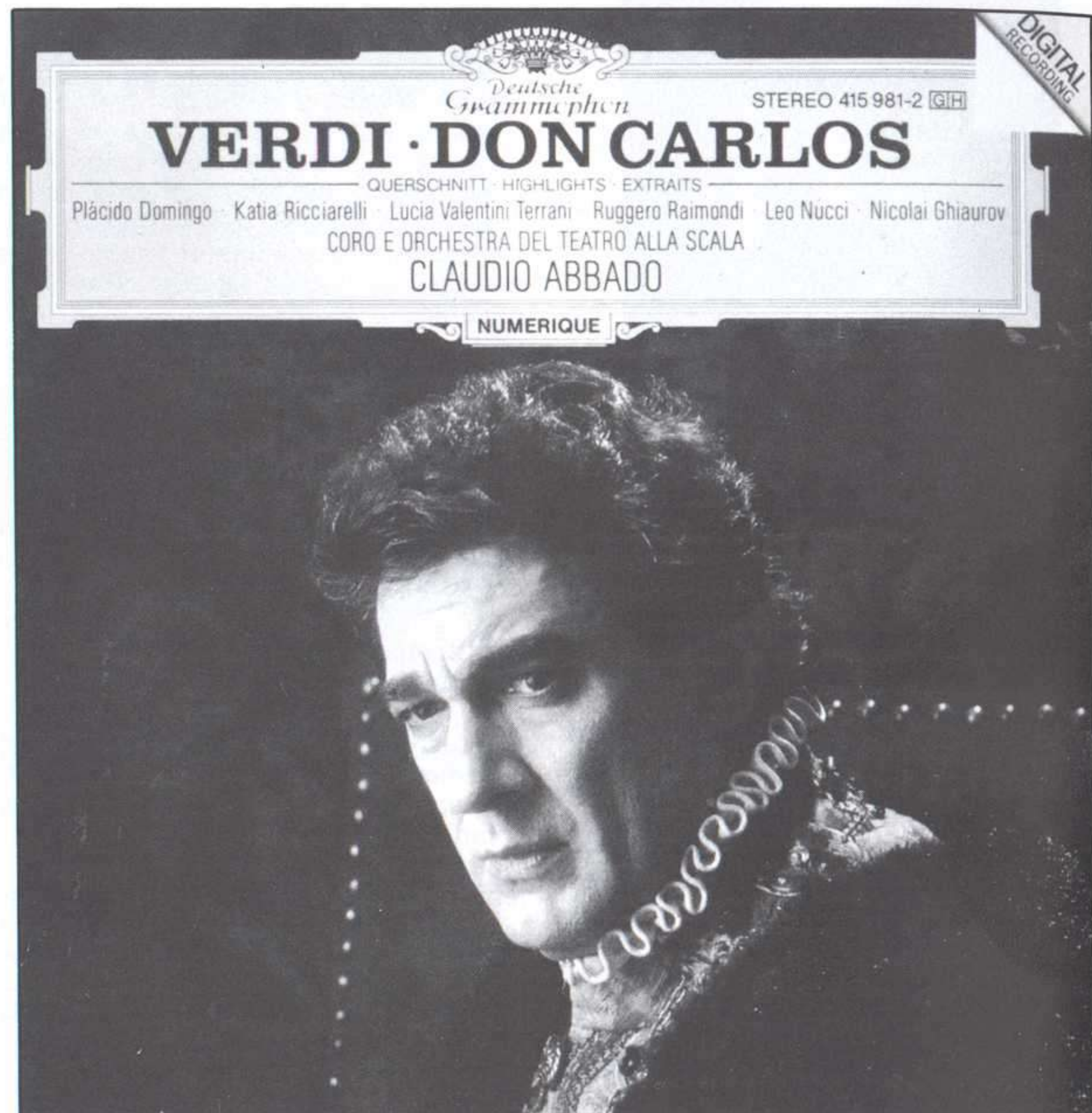
DISCOGRAFIA DE PLACIDO DOMINGO EN DEUTSCHE GRAMMOPHON

Por Rafael Banús

La discografía de Plácido Domingo para la firma D.G. presenta una amplia panorámica de autores y estilos muy diversos que permite componer una completa imagen de su actividad fonográfica. El autor al que se ha acercado Plácido Domingo en mayor número de ocasiones es a Giuseppe Verdi. En la magnífica versión de **Macbeth** dirigida con altísimo sentido dramático por Claudio Abbado en uno de sus mejores trabajos verdianos para el disco (superado únicamente por su grabación de **Simone Boccanegra**), y con una sensacional Shirley Verrett como "Lady Macbeth" poseída como nunca por la ambición, Plácido Domingo se suma a la lista de grandes tenores atraídos por el breve aunque importante papel de "Macduff" (anteriormente lo han llevado al disco Carlo Bergonzi y Luciano Pavarotti, y muy poco después José Carreras, con Erich Leinsdorf, Lamberto Gardelli y Riccardo Muti, respectivamente), y ofrece una apasionada interpretación de la hermosa aria "Ah, la paterna mano".

Otro de los papeles habitualmente encomendados a cantantes de inferior talla a la que merecen es el de "Ismaele" en **Nabucco**, al que Domingo otorga un relieve inusitado en la vibrante grabación de Giuseppe Sinopoli, junto a la autoritaria "Abigaille" de Ghena Dimitrova. Sin embargo, son los grandes personajes verdianos los que han permitido a Domingo realizar auténticas creaciones. Así, su encarnación de "Rodolfo" en **Luisa Miller** se puede considerar modélica por la fuerza y convicción con que está expuesta, la perfecta adecuación vocal y la idoneidad del timbre, apoyada en la interesante dirección de Lorin Maazel y la creación del personaje de "Miller" por Renato Bruson.

Muy importante es también su contribución como "Manrico" (únicamente con ciertos problemas en los agudos) al original **Trovatore** de Carlo Maria Giulini —no solamente por la elección de cantantes que, a excepción de Domingo, se acercaron por vez primera a esta ópera, como Rosalind Plowright o Brigitte Fassbaender—, en el que, si bien no posee la misma frescura que en su anterior grabación con Zubin Mehta, la caracterización vocal e interpretativa es superior. Con Giulini ha grabado también un magnífico recital de ópera titulado "Gala operística", en el que se incluyen arias de óperas que no ha registrado (**Lucia di Lammer-**



moor, L'Africaine, La Juive o Les Pêcheurs de Perles), junto a una versión de "Una furtiva lacrima" considerablemente mejor que la incluida en su grabación completa de **L'Elisir d'Amore**, una muy inspirada "Romanza de la flor" de **Carmen** y arias de tres títulos verdianos: **Ernani, Il Trovatore y Aida**, todo ello con una dirección de lujo. En cambio, puede considerarse un error la elección de Plácido Domingo para el "Duque de Mantua" en la extraordinaria versión de **Rigoletto**, dirigida asimismo por Giulini. Aunque el esfuerzo es muy encomiable y el retrato del libertino personaje no deja de tener atractivo, es necesario un tipo de voz más ligero y con mayor facilidad para moverse por el registro superior. Tampoco resulta especialmente afortunado su "Alfredo" en la ensalzada y discutida **Traviata** dirigida por Carlos Kleiber, si bien posteriormente ha ofrecido una muy superior interpretación del mismo en la grabación dirigida por James Levine como soporte para el film de Franco Zeffirelli.

Uno de sus mejores papeles verdianos es su estupendo "Riccardo" en **Un Ballo in Maschera**, bajo la entregada dirección de Abbado, mejor aún que su muy lograda caracterización del mismo personaje para su anterior grabación con Riccardo Muti. No obstante, con Abbado no ha vuelto a igualar el extraordinario "Radames" de la genial **Aida** de Muti. Tampoco ha mejorado con Abbado la calidad de su "Don Carlo" con Giulini, aunque en este caso se pueda achacar a la laboriosidad de esta primera grabación de la versión completa en francés, que encontró numerosos problemas para su realización y se prolongó en exceso, y a que a Abbado le faltara el nervio que animara su famosa versión televisada desde La Scala. Finalmente, se puede señalar su intervención en el **Requiem** de Verdi también con Abbado, que supera a la anterior grabación de la obra con Leonard Bernstein pero no alcanza a la posterior con Zubin Mehta.

Después de Verdi, el autor de óperas más representado es, lógicamente,

Giacomo Puccini. El "Jack Rance" de **La Fanciulla del West**, aunque queda algo relegado frente al personaje de "Minnie" (muy bien elaborado en la grabación por Carol Neblett), es un papel difícil pero con una música de elevada calidad, como la emocionante aria "Ch'ella mi creda" —no en balde fue escrito para Enrico Caruso—. Domingo le otorga relieve y personalidad en la excelente versión de Zubin Mehta con el equipo del Covent Garden. Su encarnación de "Calaf" resulta el punto de mayor interés de la **Turandot** dirigida con desigualdad por Herbert von Karajan y con un reparto femenino erróneo (Katia Ricciarelli y Barbara Hendricks), pese a los problemas en el peligroso agudo que corona el "Nessun dorma". Muy acertado también en su interpretación de "Des Grieux" en la **Manon Lescaut** dirigida con acierto por Giuseppe Sinopoli, aunque quizá no en el "estado de gracia" de su anterior grabación con Bruno Bartoletti.

Han sido también numerosas las incursiones de Plácido Domingo en el repertorio francés. Su "Don José" en la estupenda versión de la **Carmen** de Georges Bizet de Claudio Abbado, como lo había sido ya en la no menos valiosa de Georg Solti y lo sería después en la de Lorin Maazel, es una de

las mayores contribuciones a este personaje, por el ardor temperamental combinado con un extremo cuidado del canto y una gran identificación con la atormentada figura. Tampoco le falta pasión al protagonista de la versión del **Werther** de Jules Massenet dirigida por Riccardo Chailly y orientada quizá excesivamente hacia el verismo por todos sus integrantes.

Domingo ha tomado parte en tres grabaciones del ciclo Hector Berlioz dirigido por Daniel Barenboim, con resultados variables, aunque siempre interesantes. Canta posiblemente como nadie el maravilloso "Sanctus" del **Requiem**. En la deliciosa **Béatrice et Bénédict**, perfila con sugerente ironía el personaje de "Bénédict", encomendado siempre a tenores de menor entidad. La intervención más irregular es el "Faust" en **La Damnation de Faust**, papel de extraña e inclasificable tesitura, que le presenta evidentes apuros, pero que trata de solventar con inteligencia. Es difícil, en cambio, poner reparos a su "Samson" en **Samson et Dalila** de Camille Saint-Saëns, con una vigorosa dirección de Barenboim y una arrebatadora "Dalila" de Elena Obraztsova, con la que forma una pareja muy diferente a la constituida por Rita Gorr y Jon Vickers. Dentro del repertorio



El tenor español en "Il Trovatore".

francés, sería de gran interés que grabara el tremendo personaje de "Eneas" en **Les Troyens** de Berlioz, que ya ha interpretado en el teatro.

Los registros que más se apartan del repertorio habitualmente cultivado por Plácido Domingo son los que han supuesto su acercamiento a la música alemana. Ya en 1971 fue elegido por Rafael Kubelik para cantar el personaje de "Hüon" en su magnífico registro de **Oberon** de Carl Maria von Weber, que supuso la primera (y hasta ahora única) grabación comercial de dicha ópera. El papel plantea numerosas dificultades vocales, incluso hasta el punto de que los responsables de la reciente puesta en escena de la obra en Edimburgo y Frankfurt decidieran dividir la difícil aria "Von Jugend auf in dem Kampfgefeld" entre un tenor lírico-spinto (Paul Frey) y otro lírico-ligero (Philip Langridge), una solución realmente poco afortunada. Domingo se esfuerza por resolver estas diferencias de tipología, que oscilan entre el heroísmo y la contemplación lírica, y hay que reconocer que sale bastante bien parado, sobre todo en los momentos más exultantes. Posteriormente, ha profundizado en la auténtica esencia del canto alemán, de lo que da prueba en el "Walther" de **Los Maestros Cantores** de Richard Wagner, dirigidos con solidez por el recientemente fallecido Eugen Jochum y que cuentan con el maduro "Hans Sachs" de Dietrich Fischer-Dieskau. Pese a que la pronunciación deja de desear en varios pasajes, nunca se ha escuchado en este personaje una voz de tal belleza, lo que hace presagiar grandes virtudes en el **Lohegrin** de próxima aparición, con Georg Solti.

Por último, señalemos que formó parte del cuarteto vocal soñado por Karl Böhm para la última grabación de su vida, su testimonial versión de la **Novena Sinfonía** de Ludwig van Beethoven (los otros tres integrantes fueron Jessye Norman, Brigitte Fassbaender y Walter Berry). Domingo sale muy airoso de la parte marcial del último movimiento, y logra una brillante prestación.



Plácido Domingo caracterizado como "Otello".

DOS GRABACIONES MITICAS DE MUSICA DE CAMARA RECUPERADAS AHORA EN COMPACT DISC

Por Luis Carlos Gago

BEETHOVEN: Cuarteto op. 131 (versión para orquesta de cuerda). **Oberturas de "Coriolano", "Las criaturas de Prometeo" y "El rey Esteban"**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. Compact Disc Deutsche Grammophon 419439-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Tocar cualquier Cuarteto supone una dura prueba para toda una sección de cuerda de una orquesta, pero afrontar la interpretación de uno de los últimos compuestos por Beethoven —y en particular el complejo **Op. 131**, con sus nada menos que siete movimientos— es algo que pueden permitirse contadísimas orquestas. Entre éstas, sin duda, la primera es la Filarmónica de Viena, cuya cuerda, rodeada siempre de una aureola casi mítica, goza de merecida fama y prestigio. Asumir el reto de dirigir esta obra con una configuración instrumental diferente de la pensada por Beethoven parece también tarea más que arriesgada, pues no es difícil que la tentativa conduzca al suicidio, al fracaso más estrepitoso. Si la formación vienesa puede considerarse el instrumento ideal para dar vida a estos compases, Leonard Bernstein se erige desde el comienzo de la fuga que abre la obra en traductor idóneo de una música que anuncia la muerte, bien presente en el momento de la grabación para el director norteamericano, que la dedica a la memoria de su entonces recién fallecida esposa Felicia Monteleone.

No sé si será esta circunstancia la que influya de algún modo en la excelencia, la auténtica magia de esta versión registrada en vivo. Lo que sí se entrevé durante la audición —y lo que pudimos ver por televisión en el vídeo del concierto— es que estamos ante una orquesta entregada y un director transfigurado por la belleza de una música que él decide teñir de indiscutibles matices fúnebres. Tal es el enfoque que recibe, por ejemplo, el primer movimiento, en el que la manera de realizar los "sforzandi" del inicio de la fuga (hondos, largos, intensos) anuncian ya



lo que luego se confirmará como un doloroso réquiem, resignado y con una rabia siempre contenida, pero con un dolor que se percibe a cada instante (óiganse, asimismo, los "sforzandi" del final de este primer movimiento).

Bernstein descubre y nos enseña la modernidad de esta música, que nos presenta en más de un momento como hermana mayor de las **Metamorfosis** straussianas, aunque aquí el concepto último sea muy diferente. La versión que nos propone Bernstein es lenta, lentísima, hasta el punto que le dura la obra diez minutos más que al Melos, que no nos ofrecía tampoco una lectura precisamente rápida. Los hallazgos sonoros son constantes (el "Adagio ma non troppo e semplice" es un verdadero prodigio), gracias, claro está, tanto a la inteligentísima incisividad de Bernstein como a los extraordinarios músicos vieneses, que dan un auténtica lección magistral, tanto técnica como musicalmente, incomprensiblemente ignorada y minusvalorada por Domingo del Campo en su Discoteca Básica del **Cuarteto op. 131**.

Tras escuchar los últimos tres desconcertantes acordes que ponen fin a la obra sólo cabe plantearse una pregunta: ¿Es acaso posible tocar mejor? ¿Cuándo se han oído violas como las que frasean en perfecto "legato" el tema del segundo movimiento? ¿Cuándo unos primeros violines que toquen una fermata con la libertad, la unidad y la ligereza con que oímos el final del tercer movimiento? ¿O la igualdad de los trinos que preceden al "Allegretto"? ¿Cuándo unos chelos de tal belleza sonora, que se transfiguran en violas o que resuenan como contrabajos en el

"Allegro" final? ¿Cuándo unos segundos violines que resulta imposible distinguir de los primeros en los difícilísimos diálogos entre ambos del quinto movimiento? ¿Cuándo, en fin, una cuerda que suene al unísono como lo hace ésta en el famoso pasaje con "ritmo di quattro battute" del "Presto"? Ciertamente es que no todas las indicaciones dinámicas señaladas por Beethoven son respetadas escrupulosamente, e incluso se llega al extremo de que algún pp se convierte en f (compás 18 del "Allegro ma non troppo e semplice" del cuarto movimiento) y eso es criticable, obviamente, aunque no carezcan de sentido varias de las propuestas dinámicas *alternativas* de Bernstein. Lo que quizás ocurre es que éste es consciente de que no cabe matizar tan extremadamente con casi medio centenar de instrumentistas que como lo haría un cuarteto de cuerda: de ahí que opte por una dinámica fiel, pero más libre, que permite a la vez una mayor sinceridad interpretativa. No es un problema de falta de recursos, sino de ajuste entre fines y medio.

La Orquesta Filarmónica de Viena respira con Bernstein y ésta vibra también con su mano izquierda o golpea secamente con la derecha en los tremendos pizzicati del "Presto" o en los implacables ritmos —aquí casi una marcha hacia el suplicio— del "Allegro" final. Unos y otros hacen música con fervor y, lo que es trascendental en esta obra, de un tirón. La tensión que se crea en el primer "sforzando" de los violines no desaparece hasta que la música, mudada a mayor, se cierra con los tres implacables acordes finales. Entretanto, el sonido se hace denso o ligero, tierno o ácido, pero siempre con el latido constante de una fuerza interna que reviste de coherencia toda la versión (el Melos, sin embargo, optaba por un vigor más extravertido).

La grabación, con diez años ya a sus espaldas, es bien característica de su autor, Klaus Scheibe: natural, con la presencia sonora justa y absolutamente fiel, con la desconcertante belleza de la cuerda vienesa.

Las tres oberturas que completan el disco son algo más que un relleno de circunstancias. La versión de **Coriolano** es shakespeariana, llena de aristas y bruscos contrastes, como requiere la partitura, que conoce en su conjunto una versión rotunda y de un extraordinario empaque sonoro. La de **Las cria-**

turas de Prometeo es necesariamente más ligera, pero Bernstein no cae en ningún momento en blandenguerías y consigue una lectura modélica. La más infrecuente de **El rey Esteban** presenta idénticas virtudes: perfecto empaste cuerda-viento, fraseo cuidadísimo y, lo que es más importante, estilo, y sobre todo, sonido inconfundiblemente beethovenianos.

Variedad, duración (70 minutos), excelencia sonora e interpretativa, repertorio infrecuente o tratado novedosamente... Con sólo la mitad de estas virtudes merecería la pena la compra. Con las que posee este disco se roza la obligación inexcusable.

BRAHMS: Quinteto para piano y cuerda en Fa menor, op. 34. Cuarteto italiano. Maurizio Pollini, piano. Compact Disc Deutsche Grammophon 419673-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Un buen número de circunstancias hacen de este disco que ahora comentamos algo más que una grabación valorada con las máximas calificaciones. Es, en primer lugar, el único registro camerístico que conocemos de Maurizio Pollini, quien tampoco se caracteriza precisamente por sus asiduas visitas a los estudios de grabación. En segundo, es también la única colaboración del Cuarteto Italiano con un quinto intérprete, lo que motiva lo inusual del sello discográfico. Dos excepciones, pues, de entrada que justifican, cuanto menos, la curiosidad. Pero a ello hay que añadir que el **Quinteto con piano** de Brahms apenas se ha grabado, que no contamos con demasiadas versiones de primera fila y que, al menos "a priori", la combinación de un madurísimo Cuarteto Italiano, ya prácticamente en el fin de su dilatada carrera, y un siempre desconcertante Pollini podía deparar cualquier resultado, ya que no son muchas

las semejanzas entre los criterios interpretativos y musicales de éste y aquéllos. ¿Y el sonido? ¿Cómo conjugar dos mundos sonoros tan diversos?

Decir ya de entrada que estamos ante el mejor disco de Pollini y ante uno de los tres mejores del Italiano puede parecer —y lo es— arriesgado, pero son muy pocos los registros —o los conciertos— en lo que se hace música de cámara de la altura, la belleza, la sinceridad y la fuerza expresiva que aquí se escuchan. Pollini consigue desde los primeros compases algo que grandísimos intérpretes no han logrado jamás; convertir al piano en un instrumento de cuerda más, capaz de situarse en paridad, no en supremacía, con todo un cuarteto de cuerda. En una obra tan bien escrita, y con todo tan claramente indicado como este **Quinteto**, resulta imprescindible respetar la más mínima indicación dinámica o agógica, y los intérpretes lo hacen incluso en aquellos casos en que Brahms sitúa reguladores que abren y cierran en cada nota (como sucede en los compases 206-7. del "Allegro non troppo" inicial).

Este respeto perdería valor si no fuera espontáneo y, por decirlo así, unánime. Y si algo puede predicarse de esta versión es un impecable, su perfecto planeamiento formal: la más mínima transición, el más sutil proceso tensivo, el diálogo más oculto, todo tema aparentemente secundario, todo, en definitiva, recibe una interpretación fresca, nada intelectualizada, a la vez que tremendamente rigurosa con cualquier detalle de la partitura y perfectamente enmarcada en lo que pueden considerarse los ideales más o menos difusos de la musicalidad brahmsiana. El italiano contagia a Pollini su elegancia, su flexibilidad en la delineación melódica, y éste infunde en aquéllos una mordiente sonora más acusada y un sentido de lo rítmico ligeramente crispado. Ambos beben de no sé dónde (su anterior Brahms es, en ambos casos, muy diferente del que ahora comentamos) un sentido del "rubato", un calor interpretativo (fuego las más de las ocasiones: óigase, por ejemplo, el tema principal del primer movimiento en la repetición de la exposición) que, francamente, aun siendo más que bienvenido y merecedor de todos los parabienes, sorprende hasta que, seducido por la magia de la versión, uno consigue olvidarse de dar con el porqué.

Ejemplos de esta espontaneidad y unanimidad se encuentran desde el primer compás, pero pueden citarse como paradigmas el "accelerando" progresivo de los compases 122 ss. del primer movimiento, el "crescendo" previo a la reexposición del tema principal de éste en los compases 161 ss, la increíble nota final en pp del segundo movimiento (aquí está perfectamente representado ese respeto al que nos referíamos más arriba), el golpe de arco (en Pollini léase pulsación, aunque a veces parece que domina el "stacca-

to" tan bien como los cuartetistas) del fugato del Scherzo que, tras un largo "crescendo", culmina en el estallido del tema en el compás 100, el unánime descontrol en los últimos compases de este movimiento (especialmente en la repetición del Scherzo) o el inteligentísimo planteamiento del "falso final" de la obra en el compás 394, que se resuelve con una rabia que va creciendo admirablemente, hasta resolverse con esa frase retenida lo justo por Pollini, tras la cual, inevitablemente, respiramos con fuerza; tal ha sido la tensión acumulada en estos últimos compases.

Decir que la afinación del Italiano es perfecta o que su sonido es bellísimo no tiene mucho sentido a estas alturas, pero conviene reseñarlo porque ésta es una de las primeras grabaciones realizadas con Dino Ascioffa, sustituto hasta la disolución del grupo del incomparable Piero Farulli, hoy todavía en activo en el Nuovo Quartetto tras tres décadas con Borciani (el prototipo indudable de violinista aristocrático), Pegrefffi (¡qué manera de apoyar a su compañero en los numerosos pasajes que realizan por actavas!) y Rossi (un chelista siempre candidato a formar parte de un hipotético "cuarteto ideal": ¡qué modo de frasear y de cambiar el "tempo" en el inicio del "Allegro non troppo" del cuarto movimiento!). Decir que Pollini da absolutamente todas las notas tiene quizás aún menos sentido, pero la obra se las trae y Pollini, como es costumbre en él, no sólo las da, sino que encima se le oyen nitidamente y siempre, como hemos dicho, con el volumen justo y con el carácter necesario para fundir o contrastar con sus compañeros. Si es importante decir bien alto, en cambio, que estamos ante un Pollini transfigurado, muy lejos de su intelectualismo, frialdad, hieratismo o como quiera llamarse ese cierto distanciamiento que suele imponer respecto de la música que toca. Es un Pollini siciliano, encendido, de carácter y modos perfectos para traducir una música juvenil y arrebatada. Ojalá se dejase encender siempre por, si no todo, sí algunas llamas del fuego que aquí le envuelve desde el primer compás.

La grabación —realizada en la Sala Hércules de Munich— es extraordinaria y el proceso de transferencia al disco compacto ha dado unos frutos admirables: el sonido ha ganado calidad, presencia y nitidez de planos. Gracias, en fin, a Rainer Brock, que consiguió en 1980 reunir a estos cinco monstruos. Del Italiano poco podemos esperar ya, salvo que Philips edite todas sus milagrosas grabaciones en disco compacto. De Pollini sí cabe desear fervientemente que grabe más música de cámara. Si se deja guiar por este precedente puede legarnos versiones de las grandes obras para cuerda y piano que merecerán nuevamente algo más que los impersonales y simbólicos cinco asteriscos que presiden estas líneas inevitablemente entusiastas.



Crítica discográfica

Publicamos en este número únicamente comentarios referidos a disco compacto. A partir del próximo, contrariamente a lo que venía sucediendo hasta ahora, la sección **Crítica discográfica** comenzará con las reseñas de CD, a las que seguirán las correspondientes al disco en formato convencional. La cantidad de material en compacto que recibe la redacción de RITMO es aún fluctuante, pues parece que algunas firmas todavía no han entendido la implantación real del compact disc y siguen manteniéndose remisas a la hora de calcular sus presupuestos para promoción discográfica en CD. La abundancia de críticas en una y otra subsección dependerá, lógicamente, de la actitud que adopten las casas discográficas al respecto. RITMO dará preponderancia al disco compacto.

ALBENIZ: Suite Española, op. 47. Iberia. Cantos de España, op. 232. Ricardo Requejo, piano. Claves CD 50-8003/4, 2 CDs. Digital y analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (Iberia)
★★★★ (resto)
Sonido: ★★★

Nacido en Irún hace 49 años, Ricardo Requejo es uno de esos exponentes típicos de músicos (intérpretes) españoles que, teniendo una considerable reputación internacional, permanecen entre nosotros en el más puro ostracismo. Un lujo que por la no abundancia de intérpretes de auténtica talla, la vida musical española no se debería de permitir y cuya culpa cabe atribuir —en partes alcuotas— a público, crítica y organismos oficiales.

Requejo, claro, ha montado su carrera de pianista fuera de España. Estudió primero en San Sebastián, pero pronto lo haría en París (con Vlado Perlemuter) y en Ginebra (con Louis Hiltbrand), perfeccionándose a continuación junto a Helena Costa, Sándor Végh y Karl Engel. Su carrera, sin divismos, a veces asignándose un discreto segundo plano, le ha llevado a trabajar como acompañante de gente tan importante como Christian Ferras, Salvatore Accardo o Teresa Berganza, y a buen seguro que hubieron de ser enriquecedoras tales colaboraciones...

Su prestigio como pianista acompañante no era nada nuevo. Pero esta actuación discográfica como figura central era casi, casi, inesperada. Y no porque no hubiera confianza en las capacidades y aptitudes del pianista irundarra (más que demostradas, además, en la música española), sino más bien por la injusticia que supone la indiferencia que aquí, en su país, ha despertado un admirable trabajo de intérprete. Los franceses, claro, prestos a recoger talentos foráneos capaces de suplir su propio déficit, nos han dado una lección: esta interpretación de **Iberia**, grabada en Suiza en 1980, fue premiada con el "Diapason d'or", tal vez junto con el Charles Cros el

premio discográfico más relevante que se otorga en el país vecino.

La justicia del galardón es, en efecto, indiscutible: estamos ante una gran lección de pianismo; de pianismo del bueno, pues no en vano las doce piezas de **Iberia** son consideradas universalmente como una de las máximas exigencias técnicas de la literatura para teclado. Pero es que hay mucho más: estamos también ante un ejercicio de interpretación en sus dos vertientes, la intelectual (reflexiva, introspectiva, analítica) y la intuitiva (hecha de sensaciones, de íntimos sentimientos, de reminiscencias raciales). Y ojo, que esto último no es el habitual tópico, porque difícilmente se puede penetrar en la entraña popular española tan a fondo como lo hace Requejo en **El Albaicín** (núm. 7), con ese cante jondo que imprime carácter a esta pieza y que difícilmente se puede expresar, sino tan sólo SENTIR; y difícilmente se puede conseguir ese mágico DUENDE que se disfruta en **Triana** (núm. 6), preciosamente expuesto en su melancolía, con un inigualable ORGULLO TORERO y el grado exacto de subjetivismo (logrado, claro, con un extraordinario control de la agógica: acentuación, ligera irregularidad del compás, etc...). ¿Y qué decir de **Eritaña**, la pieza postrera y la favorita de Debussy? Esta elaborada sevillana constituye como un desafío, un orgulloso desafío (aque- llos finales de frase adornados), como la mano de la bailaora que describe imaginarios arabescos en el aire.

¿No constituye acaso también una vivencia la luminosa sonoridad con que nos llega la sección rápida de **Rondeña** (núm. 4)? Una intensa luz sólo comparable a la del mediodía español. También lo es —¡cómo no!— el clima de suprema concentración con que es abordado el **Corpus Christi en Sevilla** (núm. 3), y su intensidad expresiva, imposible de entender sin la cabal comprensión de la peculiar religiosidad —lacerante— ibérica.

Grandes detalles técnicos, también. Diría incluso que, más allá de este aspecto, Requejo ha sabido recrear lo que Albé-

niz hubiera querido escribir y no escribió; y lo digo por la imposibilidad material de sobrepasar los límites que impone la escritura sobre papel pautado. Con esto lo que quiero expresar es que si la escritura pianística de **Iberia** es genial siempre, recreada así lo es mucho más aún. Podría hablar, por ejemplo, de la excelente dosificación de intensidades en **Evocación** (núm. 1), con una métrica ligeramente irregular que acentúa el clima nostálgico, de ensueño...; los adornos de **El Puerto** (núm. 2), tan bien resueltos; el amplísimo arco expresivo del **Corpus**, encauzado en el implacable tema de marcha; el exquisito acompañamiento de la mano izquierda en **Rondeña**, con magistral empleo del pedal; la pulsación en **Almería** (núm. 5), con la sorda y profunda figura de acompañamiento en los bajos, casi intangible pero siempre presente, y también el escrupuloso seguimiento de la indicación *dulce, expresivo y bien cantado* (sobre todo esto último); la óptica humorística de **El Polo y Lavapiés** (núms. 8 y 9); nuevamente la pulsación en **Málaga** (núm. 10), sutilísima y elegante y, en fin, la sonoridad resplandeciente y la dicción pulquérrima —fantástico mecanismo— en **Jerez** (núm. 11), con un estupendo carácter racial imprimido a los cromatismos de las soleares. Sonido pianístico siempre bellissimo, debido a la técnica del intérprete y a la finura del instrumento, un Bösendorfer.

Las versiones de la **Suite Española** y **Cantos de España**, siendo notables, quedan bastante distanciadas. No es cuestión de exenderse en pormenores para no alargar el comentario, pero puede decirse que la mayor tangibilidad —y por ende menor capacidad de abstracción e idealización— de estas piezas parece motivar o sugerir en menor medida las capacidades del intérprete español.

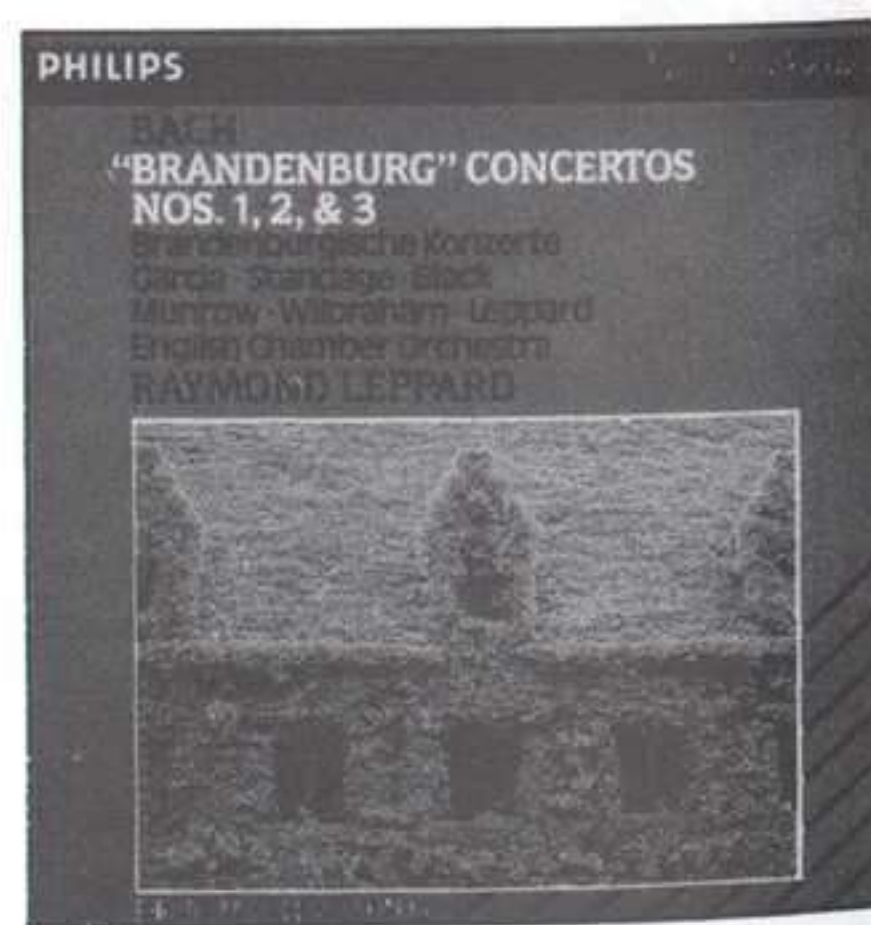
Gran **Iberia**, comparable —y a ratos superior— a la de la extraordinaria Alicia de Larrocha (Decca, 1972). Buen complemento y dos compactos que están en los 73 minutos cada uno. ¡No está nada mal!

Juan Ignacio de la Peña

BACH: Conciertos de Brandemburgo 1, 2 y 3 y 4, 5 y 6. English Chamber Orchestra. Director: Raymond Leppard. Compact Disc Philips, Silver Line Classics 420 345-2 y 420 346-2 (serie media). Analógicos. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

En mi opinión, junto al que incluye la **Música Acuática** y la **Música para los Reales Fuegos Artificiales** de Haendel, también por Leppard, estos dos compactos constituyen las JOYAS de la primera entrega de la serie media de CD, Silver Line Classics. Es de constatar que un artista tan en general poco comercial como Leppard haya sido incluido en el lanzamiento antedicho, y lo que ahora habría que ROGAR es que se continúe con tales recuperaciones: ahí están sus discos con **Oberturas** y **Conciertos** de Haendel, los **Conciertos para clave** de Bach, las **Cantatas BWV 80 y 140** del mismo autor, etc., etc..

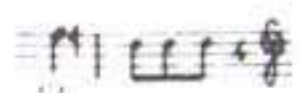


Estos **Brandemburgo** son mis favoritos entre las versiones que pudiéramos llamar tradicionales (utilizo este término sin mucha fe, para entendernos, aunque en propiedad no me parece correcto). Por todo: dirección, intervenciones solistas, sonido, calidad de grabación, etc. Leppard, que también se encarga de las partes de cembalo, impone un criterio interpretativo para toda la serie con el que me siento absolutamente identificado: rítmica precisa y marcadísima; acentuación fuer-

te; "tempi"; animados, muy plásticos; fraseo generoso pero objetivo, nada psicologista; dinámica amplia, a pesar de utilizar una orquesta pequeña; nula utilización de variaciones agógicas; ataques enérgicos; maravillosa, por justa, utilización de adornos, etc. Naturalmente, todo ello le es posible porque cuenta con un instrumento ideal para conseguir tales fines, la Orquesta de Cámara Inglesa, y unos solistas, a cuál más impresionante individualmente, que se escuchan continuamente en un hacer musical coordinado cual mecanismo de relojería (David Munrow, José Luis García, Neil Black, Martin Gatt, por citar sólo algunos). En el aspecto sonoro es una versión que se puede situar en las antípodas de lo romántico, pues los timbres, metálicos, de color natural, siempre magistralmente empastados, en ningún momento rozan lo más mínimo el manierismo de esa suavidad de barniz tan a la moda hoy en agrupaciones presuntamente en la misma onda interpretativa. Por último, en lo que a la toma sonora se refiere, en NEGRO la grabación ya resultaba buena. Ahora, al pasar a disco compacto, ha multiplicado (o puesto de manifiesto de verdad, si se quiere) sus virtudes: presencia, definición tímbrica, volumen, acústica general, dinámica real, etc..

Por todo lo antedicho, mi recomendación de estos compactos es total. Para aquellos a los que no les interesen las interpretaciones con instrumentos originales (otra denominación de significado dudoso) estos compactos son indispensables. Para los que estén a todas y quieran lo mejor en todos los casos, lo mismo. Y a los que sólo admiten trabajos tipo Harnoncourt, Hogwood, etc., les pediría que, al menos, volvieran a escuchar estas versiones. A lo mejor, a modo de regresión, volverían a degustarlas como antaño.

Pedro González Mira



BACH: Cantata del Café, BWV 211. Cantata Campesina, BWV 212. Emma Kirkby, soprano. Rogers Covey-Crump, tenor. David Thomas, bajo. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Compact Disc Decca L'Oiseau-Lyre 417 621-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Ultimamente tenemos la oportunidad de escuchar las realizaciones de la que podría-

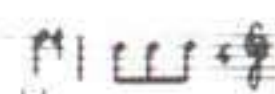
mos llamar ESCUELA INGLESA DEL BARROCO (Hogwood, Pinnock, Preston, Gardiner...), que, después de explorar largamente Haendel y Purcell, se adentra en la obra de Johann Sebastian Bach. El cambio de lenguaje musical a interpretar es notable, y ello hace que las grabaciones aporten productos de resultados muy variables: no es tan fácil acertar en Bach para un grupo inglés, pues a menudo suele faltar una tradición en retaguardia que avale las opciones tomadas.

Las dos cantatas profanas que comento ahora son las más conocidas, tanto por su perfección musical como por el humor exquisito que las envuelve. Los enfados caseros en torno al vicio del café, o la llana simplicidad campesina dibujada por un elegante burgués. Hogwood ha decidido presentar unas versiones altamente características, en las cuales los personajes dramatizan considerablemente su papel. Así, el bajo David Thomas hace un PAYES muy definido, mientras que la soprano Emma Kirkby prefiere dedicar su lenguaje delicado y astuto para la Lieschen de la **Cantata del Café**. Pero, frente a la gran calidad de los cantantes, que se han LANZADO en sus papeles, el director ha quedado algo al-corto: le falta más mordiente, mayor acentuación de los ritmos bailables (que son la mayoría). Eso hace que, a mi gusto, el disco se puntúe con los 4 asteriscos, y no con los 5.

Hogwood, como se sabe, utiliza instrumentos originales. Hay pocas grabaciones con ellos, pero abundan las versiones MODERNAS. Entre ellas, acertando plenamente el estilo y el ambiente, la de Peter Schreier (Archiv). En Compact Disc (pues este disco es de los que marcan el inicio de una nueva política de promoción por parte de las multinacionales que hasta ahora se resistían a enviarlos a crítica) salió hace poco la de Marriner con Julia Varady y Dietrich Fischer-Dieskau, pero defrauda bastante (Philips), ya que el gran barítono no es ya lo que era.

Excelente presentación del disco que comentamos, como es habitual en la marca. Sonido digital de excelente calidad.

Santiago Bueno Salinas



BEETHOVEN: Concierto para violín. Arthur Grumiaux, violín. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Sir Colin Davis. **Romanzas para violín y orquesta núms. 1 y 2.** Arthur Grumiaux, violín. Orquesta New Philharmonia. Director: Edo de Waart. Compact Disc Phi-

lips Silver Line (serie media) 420 3482. Analógico.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Los contrasentidos de nuestro mercado discográfico ha dado lugar a que, con 13 años de retraso, aparezca por primera vez, dentro de una serie de precio medio en CD, el famoso registro de Arthur Grumiaux del **Concierto de violín** de Beethoven junto a Colin Davis, ampliado muy oportunamente con las dos **Romanzas** de Beethoven, extraídas de otro y muy interesante disco (Philips 412 372-1) que incluía obras de Beethoven, Berlioz, Tchaikovsky, Wieniawski y Svendsen. En cualquier caso, bienvenida sea esta versión excelente de la obra completa para violín y orquesta de Beethoven protagonizada por el recientemente fallecido violinista belga.

La versión de Grumiaux del **Concierto** de Beethoven es, como casi todo lo que grabó este músico, extraordinariamente personal. El, célebre y formidable mozartiano, gran conocedor del estilo clásico, aborda la obra desde una perspectiva bastante romántica, para lo cual adapta, como todos los grandes intérpretes, su sonido a una determinada estética; abandona las sonoridades cristalinas de su violín mozartiano para buscar un tipo de sonido más denso, más apasionado; intensifica su vibrato, siempre dentro de los límites del mejor gusto, para otorgarle una mayor pasión y una mayor humanidad. En suma, enfoca la obra de un modo voluntariamente poco preciosa —tendencia que ha dado frutos espléndidos como el registro inigualable de Menuhin/Klempner— para adoptar una postura más abiertamente romántica, quizá hasta cierto punto más verdaderamente beethoveniana. Así, se separa de una larga línea de interpretaciones (Menuhin, Francescatti, Ferras, Zukerman) para sumarse a la tradición más romántica representada en nuestra época por violinistas como Stern, Szeryng, Oistrakh o Perlman. Al lado de esta postura, de este situarse en una actitud moderadamente decimonónica, en una actitud romántica que no supone exceso romántico alguno, Grumiaux muestra una preocupación muy característica en él y que es a nuestro juicio más propia de los directores de orquesta que de los solistas instrumentales: una preocupación por mantener firmemente la obra en su conjunto, una visión arquitectural de la música, que le permite no recrearse demasiado en los detalles para atender a que el edificio musical no flaquee, para que la música no pierda su interés, su lógica y

coherencia, su tensión interna. Quizá su gran experiencia como músico de cámara —el músico de cámara es en cierto modo el DIRECTOR de la música que interpreta— le otorgó esta capacidad para ver el conjunto, para salirse en cierta manera de su papel de solista, para situarse POR ENCIMA de la música más que DENTRO de ella. De ahí que Grumiaux no se deje llevar demasiado por la fantasía, por el ensueño de los arabescos del violín en el primer movimiento, que tantas veces se viene abajo a pesar de su hermosura; de ahí que escoja un tiempo abiertamente ligero en el "Larghetto", al que hace caminar más de lo habitual. Diríamos que se trata de una actitud más propia del intérprete EN VIVO, del concertista, que del músico que graba un disco. Grumiaux se hace escuchar como si se tratara de un concierto, en el que el intérprete está constantemente preocupado porque no se le escape la atención del oyente, porque la música sea en primer lugar eficaz, aunque sea a costa de algunas renunciaciones. El propio Grumiaux manifestaba su preocupación en este sentido y manifestaba que le habría gustado hacer discos EN VIVO. *En cualquier caso —declaraba poco antes de su muerte— el mejor disco será siempre aquél con el menor montaje posible... Algunos artistas a veces prefieren fría perfección a emoción: el resultado sonoro es siempre casi perfecto, y sin embargo uno siente que esos supremos virtuosos no tienen nada que decirte, que algo se está perdiendo.*

Grumiaux tiene, desde luego, mucho que decir en su interpretación de Beethoven, y en consecuencia podemos estar de acuerdo o en desacuerdo con ese algo; se sitúa, como todos los grandes intérpretes, en un plano comprometido, susceptible de controversia, como sucede con todo aquél que verdaderamente defiende una idea. Para ello, cuenta con el excelente trabajo de uno de sus más íntimos colaboradores, Colin Davis, que sabe adaptarse con infrecuente ductilidad a la postura de su solista, sin traicionarla ni maniatarla, como tan a menudo hacen los directores con los solistas abiertamente personales.

Dentro de una estética más clásica, más mozartiana —y con un sonido bien diferente— Grumiaux interpreta con enorme belleza las dos **Romanzas** de Beethoven, muy correctamente acompañadas por Edo de Waart.

En resumen, una preciosa grabación, con la fuerza de un concierto, en las antípodas de lo que ridículamente se denomina una VERSION DE REFERENCIA.

Alvaro Marías

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 4; 32 Variaciones sobre un tema original en Do menor, WoO 80. Claudio Arrau, piano. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir Colin Davis. Compact Disc Philips, 416 144-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Las posibles pegadas que podrían ponerse a este **Cuarto** de Beethoven caerían, y poniéndose bastante quisquilloso, dentro del terreno de lo muy personal; o bien serían de orden técnico, aunque muy leves, en el caso de Arrau, un pianista de increíble magisterio musical, pero, por desgracia para todos los amantes de la música auténtica, algo mermado ya en sus facultades. Vayamos por partes.



Colin Davis diseña una dirección extremadamente clásica, exageradamente ortodoxa, sin permitirse la más leve desviación. Así, los tiempos segundo y tercero se pueden calificar de extraordinarios, en lo que a acompañamiento se refiere. Pero al primero, supercantado, le falta una pizca de energía, resulta algo LARGO. A pesar de ello, su trabajo es de director grande en todos los sentidos, y, como decía al principio, lo que para mí puede ser un inconveniente a otros les puede parecer un mérito. En cuanto a Arrau, lo peor no es que alguna vez (pocas, muy pocas, sorprendentemente pocas) se equivoque de tecla; el problema es de concentración interpretativa: junto a frases y pasajes magistrales, extraordinarios (en el segundo movimiento sobre todo), muestra ciertas pasadas de largo por secciones que son fundamentales en la obra y toca como si apenas le motivaran. En todo caso, y curiosamente, es siempre Arrau quien tira de Colin Davis, cuando éste se DUERME, cosa que sucede más de una vez en el primer movimiento. ¡Hay que ver el viejo Arrau, qué ganas de vivir las suyas! En fin, una gran versión del **Cuarto** de Beethoven, a pesar de las observaciones antedi-

chas, que no he dudado en puntuar con el máximo permitido. Frente a sus inconvenientes, son tantos los aciertos, es tanta la música que hay en ella, que no me atrevería a restarle ni un solo punto.

Otro tanto se podría decir de la interpretación de Arrau de las infrecuentes **Variaciones sobre un tema original WoO 80**, una grabación del 85 (dos años después de la del **Concierto**). Problemas con los dedos tiene, pero las interpreta tan bien, con tanta fuerza, entrega, entusiasmo y buen criterio estilístico que uno se olvida de la cuestión con extremada rapidez. En mi opinión, una verdadera lección la manera en que Arrau consigue arrancar la emoción propia a cada una de las variaciones, algo que en este género Beethoven ponía de manifiesto con versatilidad incomparable. Quizás se podría esperar una versión más totalizadora, menos fraccionada, pero, en todo caso, tal y como la plantea el pianista chileno cae dentro de las opciones interpretativas posibles, y, desde luego muy disfrutables.

Un compacto de excelente sonido, por otro lado, que no dudo en recomendar. El acoplamiento de obras es original y las versiones de gran talla.

Pedro González Mira

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 8. Obertura de Fidello, Op. 72b. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Compact Disc Deutsche Grammophon "Galleria" 419051-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
★★ (8.ª)

Sonido: ★★★★★

De acontecimiento extraordinario hay que calificar la reciente presentación en Compact Disc de la serie "Galleria" (al menos, en una primera entrega), por la calidad técnica y musical de la mayoría de sus registros, por su buen aprovechamiento en cuanto a minutaje (en este caso 62' 05"), por la traducción de los textos al castellano y, sobre todo, por su precio razonable. Enhorabuena, pues, a la Deutsche Grammophon y felicidades a todos los aficionados al CD.

Dicho esto, es preciso manifestar nuestra más enérgica protesta a los directivos de la famosa firma alemana por la verdadera INTOXICACION a que nos están sometiendo a base de ciclos de Beethoven por Karajan. A pocos meses del espectacular lanzamiento del ciclo de los AÑOS 80, y cuando aún los

establecimientos están invadidos de ejemplares del mismo, aparece en compacto el ciclo —idéntico, por lo demás— de los AÑOS 70. ¿Por qué no se aprovechó esta edición económica para sacar en compacto alguno de los ciclos —superiores todos al de Karajan— de Böhm, Kubelik o Bernstein? ¿Cuándo contaremos también con ellos?



En mi opinión —justo es reconocerlo—, la **Quinta Sinfonía** es lo único salvable del poco afortunado beethovenismo karajaniano. Esta versión enérgica, titánica, subyugante de comienzo a fin, ha sido siempre uno de los mayores logros de la batuta del maestro salzburgués; y ello (junto a una nobilísima lectura de la **Obertura de Fidello**) es lo que justifica los cuatro puntos de la calificación. Porque la **Octava**, en visión vertiginosa y rígidamente prusiana, no merecería más de un dos.

El sonido digital, obtenido a partir de grabaciones de 1970 (la **Obertura**) y 1977 (las **Sinfonías**), es excelente por su presencia y realismo, aunque los hay más claros. Tampoco en este aspecto hay mucha diferencia con respecto al nuevo ciclo de Karajan, lo que aún hace más absurda la duplicación.

No hay muchas más alternativas —me refiero, en compacto— a estas dos Sinfonías beethovenianas. La **Quinta** de Giuliani (DG) es magnífica, pero un CD de 36 minutos de duración es de entrada, poco recomendable. Quizá lo más razonable sea esperar a que la EMI se decida a importar más ejemplares (los pocos que llegaron se agotaron de inmediato) del disco correspondiente a la integral de Klemperer, que incluye precisamente estas mismas obras en sendas interpretaciones magistrales.

Luis Sales

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 2. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Direc-

tor: Zubin Mehta. Compact Disc Decca "Ovation" 4177102. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La nueva serie económica "Ovation" de la Decca nos ha presentado, en Compact, una selección de conocidas grabaciones de los años 60 y 70, en la que —a despecho de algunos registros de interés— echamos de menos muchas de las verdaderas JOYAS discográficas que la marca inglesa atesora en su catálogo. Esperemos que en sucesivas entregas la oferta sea más sustanciosa.

El disco objeto de este comentario es, sin duda, uno de los más interesantes de la presente edición. La versión que en 1967 grabaron Ashkenazy y Mehta del **Segundo Cinciero** de Brahms es magnífica en todos los aspectos y tiene muy poco que envidiar a las versiones consideradas DE REFERENCIA: Barenboim/Barbirolli (EMI Acorde), Barenboim/Mehta (CBS) y Zimerman/Bernstein (DG, disponible en CD). Ambos intérpretes están mejor en este registro que en los que posteriormente habrían de realizar, Ashkenazy con Haitink (Decca, disponible en CD) y Mehta con Barenboim (CBS). La conjunción entre ellos es perfecta en este caso y, en consecuencia, los resultados son de alto nivel artístico.

La mayoría de los registros Decca de los años 60 son de una calidad técnica altísima. Ello queda demostrado con este disco, cuyo sonido, espléndido, en nada se diferencia de una grabación actual.

Luis Sales

FAURE: Obras para piano. Kathryn Scott. Compact Disc Conifer CDCF 138. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Poco a poco parece que la elegante, refinada y, en principio, minoritaria música de Gabriel Fauré va encontrando una mayor proyección en los mercados discográficos. Nos llega ahora un recital variado de la pianista Kathryn Scott, de la que el disco que comento no dice ni una sola línea de su curriculum, aunque la fotografía que lo preside nos haga pensar en una mujer joven y presumiblemente británica. En principio no soy muy partidario de ese tipo de discos en los que se ofrece un poquito de todo, aun-

que tal vez como introducción a un autor puede ser útil o incluso conveniente. Aquí la señorita Scott nos ofrece tres *impromptus*, cuatro *barcarolas*, tres *nocturnos* y tres *romanzas* sin palabras, todo lo cual puede darnos una aceptable idea global del piano de Fauré en los 63 minutos que dura la grabación. La elección de las diversas piezas parece venir dada por la variedad y la representatividad más que por criterios de unidad. En cualquier caso, el nivel medio de esta música es muy alto y en ese sentido el disco es perfectamente recomendable.

La interpretación de Kathryn Scott es por lo general satisfactoria. Fauré es un autor difícil porque parte de un ámbito siempre tendente a lo exquisito, su música plantea al pianista problemas de virtuosismo, un virtuosismo en la línea de Chopin, no en la de Liszt, a veces escondido pero que requiere una técnica tan sólida como un estilo depurado. Kathryn Scott ofrece buenas dosis de musicalidad, brillantez y adecuación estilística, pero a veces se producen ciertas desigualdades sonoras, especialmente en la mano izquierda y algunos finales son un poco bruscos. Por otra parte, se echa en falta una mayor riqueza cromática, o una delicadeza más sutil que nada tiene que ver con la cursilería o el sentimentalismo. Tomemos dos ejemplos: en el gran *Nocturno Op. 63*, en Re bemol mayor, la gama dinámica es muy amplia pero hay ciertas brusquedades en los ataques en "forte" y "fortissimo", mientras que el juego de los pianos en arpeggios no logra toda la deseada transparencia. Es un Fauré sólido, incluso a veces levemente agresivo, vital y más romántico que impresionista. Estos mismos elementos pueden encontrarse en la visión que la pianista tiene de la *Barcarola Op. 26* en La mayor, lejos de la ensoñación y de la atmósfera que asociamos con este tipo de piezas y a la que la pianista dota de una reciedumbre poco común. Desde luego, una interpretación que se aparta de los caminos habituales en la exploración del universo fauriano. Lo cual no indica que Kathryn Scott no sea una pianista interesante y personal, lo que ya es mucho para una carrera que está empezando. Sólo que éste no es precisamente el Fauré que me parece más auténtico.

La calidad sonora del registro Conifer, realizado en 1986, es buena aunque personalmente encuentro el timbre del piano en exceso brillante, sobre todo en la zona aguda, que da la impresión de ser ligeramente metálica, aunque esa impresión pueda estar también producida por los dedos de Kathryn Scott.

Carlos Ruiz Silva

FRANCK: Sinfonía; Psyché. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Carlo Maria Giulini. Compact Disc Deutsche Grammophon, 419 605-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

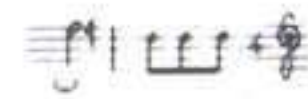
Esperaba con interés, casi con urgencia, esta nueva versión discográfica de la *Sinfonía* de César Franck. Pensaba que después de uno y otro fracaso de cuantos directores la habían grabado en los últimos años, quizás Giulini podría ser la alternativa ideal, un poco cansado ya de tener que recurrir a las viejas interpretaciones de Furtwängler y Klemperer, las únicas que me motivaban para ponerme a escuchar esta maravillosa y maltratada obra. Pues bien, no sólo no me he sentido defraudado con la versión de Giulini, sino que ésta ha superado con creces las expectativas antedichas. Es simplemente genial. En todos los aspectos; y además, al fin, una versión inserta en una toma sonora como Dios manda.



Muchas veces me he preguntado por qué esta *Sinfonía* es tan difícil de interpretar con resultados al menos presentables. Por qué hay buenas, excelentes versiones en disco de las *Sinfonías* de Brahms, pongo por caso, y de ésta, salvo las antes citadas, ninguna. A lo mejor porque la obra no es carne ni pescado, es decir, ni música alemana ni francesa; porque, así, requiere un tratamiento ciertamente singular, que entremezcle dulzura y pasión sin escoramientos a lo uno o lo otro. Claro, semejante equilibrio entre sobriedad y sensualidad no es cosa sencilla de conseguir: como poco, requiere un director de orquesta que, además de una considerable técnica y musicalidad, responda a un retrato robot especial: algo así como un CANTOR nato, que añada a ello una enorme capacidad de construir estructuras musicales con peso, con solidez. Giulini ni más ni menos es esto, así que su versión, como era de esperar resulta perfecta.

No hay mucho más que añadir, salvo que el compacto se completa con otra pequeña maravilla: una versión de *Psyché* que como mínimo está a la misma altura que la de su hermana mayor, la *Sinfonía*. Desde luego propongo este disco como candidato a los Premios RITMO de este año en el apartado correspondiente.

Pedro González Mira



GOUNOD FAUST. Kiri Te Kanawa (Margarita); Francisco Araiza (Fausto); Evgeny Nesterenko (Mefistófeles); Andreas Schmidt (Valentin); Pamela Coburn (Siebel); Marjana Lipovsek (Marta); Gilles Cachemaille (Wagner). Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis. Compact Disc Philips 420 164-2, 3 CDS. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Grabada en Munich en 1986, se presenta esta versión con todo lujo de detalles, con un solvente reparto, atractivo empaque y completísimo contenido de 3 horas 13 minutos de duración. La dirección de Colin Davis reviste una notable claridad, apoyada por la excelente calidad técnica de la grabación, y se caracteriza, en primer lugar, por una especial sensibilidad analítica, unida a una emotividad contenida que rehúye los efectismos innecesarios y los volúmenes excesivos, pero que sin embargo acentúa con verdadera expresividad teatral y rotunda solemnidad los momentos más apropiados, cuidando al mismo tiempo con mucho celo los matices. Se trata, en definitiva, de un enfoque quizá más musicalmente intelectual que el de otras versiones más extrovertidas, impulsivas o nerviosas, como denota por ejemplo el tratamiento cuidadoso y fluido del coro, lo que sin embargo no le resta efectividad.

El equipo de cantantes está en general a muy buena altura, pero no es excepcional. Kiri Te Kanawa es una "Margarita" sensible, musical, con un metal de voz atractivo, acariciador y sugerente. La dicción tiende a ser algo oscura y refinada, y la expresividad dulce aunque un poco retraída, faltándole un toque de ingenuidad y coquetería. Vocalmente, resulta algo apurado el agudo final del aria de las joyas, y algo desvaída la afinación en la escena final. Comparándola con otras "Margaritas" en disco, no cabe duda que supera a Joan Sutherland (con Bonyngé, Decca), pero Caballé es francamente superior (con Lombard, Erato), de timbre

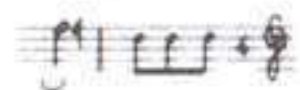
más luminoso y sutil y con facultades más exuberantes; y Victoria de los Angeles aún más (Cluytens, EMI) por su inefable expresividad y belleza tímbrica. En cuanto al tenor Francisco Araiza, aceptable en líneas generales, adolece de un timbre áspero, oscuro y con algo de trémolo en el centro y medio agudo, muy desproporcionado con el registro agudo, que se hace más etéreo y ligero. La expresión además es vehemente pero burda y brusca en los pasajes más dramáticos, y algo blanda en los más líricos. En orden de preferencia es comparable a Corelli (Decca), superado por Aragall (Erato), que goza de más homogeneidad y belleza tímbrica, y aún más por Gedda (EMI), por su musicalidad y expresividad excepcionales. En cuanto al "Mefistófeles" de Nesterenko es seguramente lo más solvente del reparto, por su voz esmaltada y rotunda, nobleza tímbrica y expresión especialmente bien en la Canción del segundo acto y en la Sereñata. Muy lejos, no obstante, del genial e incomparable Christoff (EMI), y también de Ghiaurov (Decca), de exuberante caudal y desenvoltura expresiva; y comparable a Paul Plishka (Erato), de voz más oscura y profunda aunque algo irregular. El joven barítono alemán Andreas Schmidt es un "Valentin" aceptable, de voz noble, lírica y musicalmente sensible, algo inferior a Ernest Blanc (EMI), más vibrante y emotivo, pero preferible a Robert Massard (Decca) y a Huttenlocher (Erato). El resto del reparto ("Siebel", "Marta" y "Wagner") es simplemente aceptable, mientras que los Coros de la Radio de Baviera resultan magníficos.



Resumidamente, se trata de una versión de un notable nivel. Dejando aparte las dos versiones antológicas y probablemente insuperables de Cluytens, de reparto idéntico en los tres protagonistas (de los Angeles, Christoff, Gedda) se coloca a mi parecer en segundo lugar después de la de Lombard (Caballé, Plishka, Aragall) y supera ampliamente la de Bonyngé (Sutherland, Ghiaurov, Corelli). El sonido es realmente excelen-

te, buen balance y profundidad, superando claramente al de las restantes versiones, y la presentación viene acompañada de un cuaderno completísimo con libreta en 4 idiomas, varios artículos interesantes, fotos e información sobre los artistas.

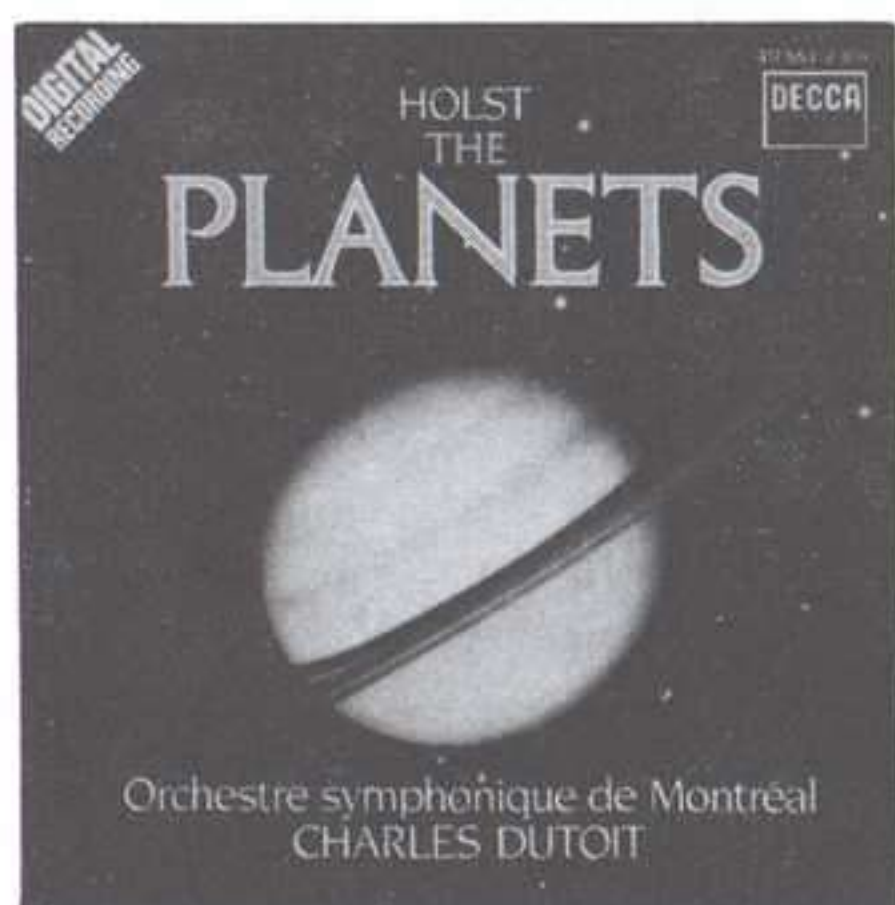
Francisco Chacón Marín



HOLST: Los Planetas. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: Charles Dutoit. Compact Disc Decca 417 553-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

El Gobierno canadiense está empeñado en una importante labor de promoción de la Orquesta Sinfónica de Montreal (a veces excesiva, por la cantidad de dinero que dedica a publicidad fácil). En este contexto se podría enmarcar esta espectacular pero poco sustanciosa versión de **Los Planetas**, aunque supongo que la firma discográfica no tendrá que ver con el asunto. Ciertamente, la Orquesta ha prosperado mucho, pero, a pesar del empeño, en absoluto se la puede situar todavía entre las grandes. Suena mucho, la verdad, aunque, en el mejor de los casos, no pasa de ser aún un gran diamante en bruto. Como medios no le falta, es de esperar que se pule, sobre todo musicalmente, y alcance el nivel de calidad que sus actuales maneras parecen presagiar.



Dutoit ha demostrado en más de una ocasión (por más que su irregularidad le traicione a menudo) ser un director de orquesta excelente dotado en lo técnico (musicalmente menos, aunque cuando acierta lo hace plenamente; ahí está su espléndido Honegger). Pero no es buen camino el del éxito fácil; el que se consigue grabando piezas comerciales con criterios de dudoso gusto y musicalidad y aplicados a obtener con rapidez los parabienes del gran público y la crítica más

amarillista e interesada. Tal es el caso de esta toma sonora de **Los Planetas**, una versión llena de concesiones y efectismo, que sólo al poco entendido (o al, repito, interesado) puede convencer. No pormenorizaré en el análisis de su interpretación, poema a poema, y únicamente diré que cuando el ruido no es excesivo, la sentimentalidad hace acto de presencia de forma peligrosa. Ya se sabe: es la vía más sencilla para levantar el aplauso; eso que en interpretación musical causa tantos estragos, los CONTRASTES. Así, entre tanto pianísimo sutil o fortísimo espectacular, Dutoit se olvida de lo verdaderamente bueno que tiene la obra, esas amplias frases de la cuerda de "Júpiter", que dirige sin convencimiento y de manera sosa; esa luz de texturas de "Mercurio"; la transparencia de "Neptuno" y, sobre todo, del magnífico "Saturno" la densidad sonora, el carácter: resulta moroso y considerablemente blando.

La toma sonora es magnífica, pero naturalmente ello no es suficiente. Si se quieren unos **Planetas** en CD, los de Karajan (Deutsche Grammophon) siguen siendo primera opción. Aunque es de esperar que la obra se vuelva a grabar más veces y haya donde escoger en el futuro.

Pedro González Mira



LLOYD, George: Sinfonías núms. 2 y 9. Sinfonía núm. 7 Orquesta Filarmónica de la BBC. Director: George Lloyd. Compact Disc Conifer 139 (núms. 2 y 9); 143 (núm. 7). Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Estos dos discos compactos (digitales ya desde la grabación) constituyen un bonito ejemplo de cómo se trata la producción nacional en algunos países. Así, la BBC Philharmonic Orchestra, organización que lleva dando a conocer en grabaciones, giras y emisiones las obras de este compositor desde hace ya muchos años, y Conifer, la casa grabadora, que también ha corrido con la edición de otros trabajos de Lloyd (**Concierto núm. 4 y Sinfonía núm. 11**) han dedicado tiempo y esfuerzo a este compositor inglés. Gracias a estas iniciativas, George Lloyd, compositor muy poco conocido para el gran público y el cual, en lo bibliográfico, no ha salido aún de las obras de especialista fuera de Inglaterra, ha sido asumido como músico activo e importante

dentro de la historia musical contemporánea inglesa, ávida siempre de maestros.

Frecuentemente, ha sido catalogado como heredero y continuador de la tradición musical inglesa, si bien él mismo rechaza este nombramiento, encontrando su inspiración musical en Berlioz. Al oír estas Sinfonías, no tenemos más remedio que optar, nosotros también, por esta última opinión.

La **Segunda Sinfonía** data de 1933, si bien fue revisada por su autor en 1982. Su primer movimiento, eminentemente bailable, es muy melódico y fácil de oír, colorista y brillante. El segundo, lírico, clásicamente contrastado con el primero, se basa en una emotiva y romántica melodía, muy fraseada. El tercero es una marcha que a su vez contrasta con el cuarto, más lento.

La **Novena** data de 1969. El cambio en el lenguaje musical empleado se hace patente, si bien en ningún momento abandona su clasicismo de fondo y forma. Este es un trabajo quizás más intelectualizado que el anterior, en el que el autor se ve motivado por unos planteamientos más profundos en cuanto a su inspiración se refiere, si bien el resultado musicalmente hablando no está lejano al de su **Segunda Sinfonía**.

El segundo de los discos compactos lo ocupa íntegramente la **Séptima Sinfonía**, la más larga en duración de las tres, unos cincuenta minutos. Es también la más elaborada de ellas, la más lírica y la de mayor calidad.

En ninguno de los tres trabajos hasta aquí expuestos se aparta Lloyd del diseño clásico de sinfonía. Utiliza con generosidad los recursos orquestales, logrando partituras que facilitan, por su colorido, el lucimiento de una orquesta sinfónica.

Por lo demás hay que señalar una vez más la enorme diferencia de audición que proporcionan las fuentes digitales (compactos) frente a las analógicas (disco clásico), lo que hace que sea una delicia la escucha de obras como las reseñadas, si además, como es el caso, la interpretación es francamente buena.

Gemma Pérez Zalduondo



MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4, "Italiana". El sueño de una noche de verano: fragmentos. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Sir Colin Davis. Compact Disc Philips "Silver Line Classics" (precio medio) 420 653-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Sinf.)
★★★★ (Sueño)
Sonido: ★★★★★

Otro gran disco de la serie media de Philips, admirablemente seleccionada en cuanto a repertorio, intérpretes y grabaciones. La que se comenta, realizada en el Symphony Hall de Boston en 1976, podría disputar con cualquiera de las más modernas en cuanto a prestación sonora, de un nivel altísimo original, pero mejorado aún por el reprocesado digital y el paso al soporte sonoro del compact disc.

Por otra parte —y ésta es en todo caso su baza más importante— este disco presenta una interpretación por completo extraordinaria, la de la **Sinfonía "Italiana"**. Yo no sé si puedo decir que es la mejor interpretación que conozco en disco de esta obra archigrabada, pero sí puedo decir con la mayor sinceridad que, globalmente, es la que más me gusta; y ello tanto por lo que concierne al concepto y a las ideas de la batuta rectora como en lo tocante a la ejecución material, con una actuación portentosa (virtuosa, refinada, transparente) de ese prodigio llamado Boston Symphony.

Tal vez el gran acierto de Davis en su versión sea el eclecticismo, el término medio en lugar de elegir una vía unidireccional; en su versión encontramos lo mejor de otras notables versiones; la claridad de líneas (auténticamente mozartiana) de Leppard; la ligereza y la tersura de Dohnanyi; la ambición de gran sinfonismo de Karajan y Bernstein; la intensa luminosidad, en fin, y el talante meridional (ese sentido especial del canto) de un Sinopoli.

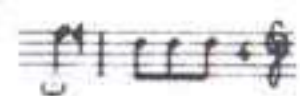
Sir Colin dista muy mucho, sin embargo, de ofrecernos una versión impersonal. Todo lo contrario, es una muestra, un compendio de sus mejores cualidades rectoras; ahí están, como ejemplos escogidos, fragmentos como el gran fugato del primer movimiento, cuyo desentrañamiento polifónico es todo un curso de dirección; o la elegancia (proverbial en el maestro de Weybridge) del "andante con moto"; o la tremenda intensidad sinfónica (auténticamente amenazadora) del "saltarello" final o de la misma conclusión del primer movimiento, donde por cierto cuanto más fuerza la sonoridad la Boston Symphony, mejor suena. Versión extraordinaria.

El disco se completa con cuatro números de la música incidental sobre **El sueño de una noche de verano** de Shakespeare: la Obertura, el Scherzo, el Nocturno y la celeberrima Marcha Nupcial. Gran versión también, donde prima la finura expresiva, el buen gusto, la

transparencia de líneas y la tersura sonora, aunque aquí el liderazgo han de ostentarlo por derecho propio los sensacionales trabajos de Klemperer y Previn (ambos EMI, 1961 y 1977, respectivamente); de ahí la calificación de cabecera ligeramente inferior. La actuación orquestal es aquí nuevamente excepcional.

Buena oportunidad de adquirir un magnífico compact disc a precio medio. Esta versión de la "Italiana" es con mucho la mejor de las disponibles en este formato (Marrimer, Solti, Abbado, Tennstedt, Sinopoli), si bien ésta última es la que más se aproxima. Y, como he dicho antes, probablemente también es la mejor considerando los restantes soportes sonoros. Así pues, recomendabilidad absoluta.

Juan Ignacio de la Peña



MOZART: Divertimento núm. 15 en Si bemol mayor, K 287. Divertimento en Si bemol mayor, K 137. Philharmonia Quartet Berlin. Compact Disc Denon 33CO-1057. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Si el **Divertimento K 137** —como sus compañeros los **K 136** y **138**— es obra muy frecuentada por cuartetos y por orquestas de cámara, y cuenta en consecuencia de una rica discografía, el **Divertimento K 287**, para cuarteto de cuerda y dos trompas, es página relativamente infrecuente, cuya aparición en Compact Disc por partida doble (la que aquí comentamos y la del Conjunto de Cámara de la Academia de St. Martin-in-the-Fields, Philips 412 y 7402) podemos saludar con alegría.

El Philharmonia Quartet Berlin es un cuarteto de cuerda formado por miembros de la Orquesta Filarmónica de Berlín que acusa las características prototípicas de los conjuntos de cámara formados por miembros de grandes orquestas: excelente calidad técnica, absoluta profesionalidad y buen criterio estilístico, unido como contrapartida a un grado variable de falta de personalidad, de pensamiento musical diferenciado. Sin duda tendríamos que hacer salvedades, como la del Octeto de Viena, que ha hecho gala siempre de un raro talento interpretativo y de una unidad y coherencia difícilmente superables.

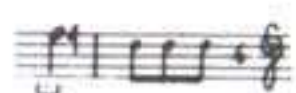
El Philharmonia Quartet Berlin es un excelente cuarteto de cuerda, que toca extraordinariamente afinado y ajustado y con un buen equilibrio gene-

ral, aunque me parece innecesario doblar con contrabajo la parte de violonchelo en el **Divertimento K 137**, lo que hace el bajo excesivamente pesante y menos transparente que las tres voces restantes.

Hemos de distinguir entre las interpretaciones de las dos obras incluidas en el disco. El **Divertimento K 287** es tocado de manera harto académica, dentro de una calidad excelente. Se diría que falta un punto de gracia, de vida, de inspiración: cuando se dan estos elementos se hace evidente que estas obras, pretendidamente menores, no lo son en modo alguno. Con todo, si comparamos esta interpretación con la del Octeto de la Filarmónica de Berlín (incluido en la edición Mozart de Philips), encontramos que la aquí comentada posee un carácter más reposado y un ritmo más estable que aquella, que era tal vez un poco más vital.

Mucho más emotiva es la versión del **K 137**, que se diría es obra más de repertorio —y por tanto más madurada— del conjunto. Aquí la lectura es marcadamente apasionada, en cierto sentido beethoveniana, con tendencia a las sonoridades orquestales —debido en parte a la presencia de contrabajo a la que nos referíamos antes— y a las dinámicas fuertes: una interpretación llena de fuerza y dramatismo pero sin el refinamiento, el clasicismo y la ternura un punto nostálgico de que hace gala una interpretación tan espléndida como la del Cuarteto Italiano. Un Mozart, pues, de gran calidad pero no extraordinario, un poco a mitad de camino entre la música de cámara y la concepción orquestal.

Alvaro Marias



MOZART: El Rapto en el Serrallo. Edita Gruberova, Kathleen Battle, Gösta Winbergh, Heinz Zednik, Martti Talvela, Will Quadflieg. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir Georg Solti. Compact Disc Decca 417 402-2, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La carrera discográfica de Georg Solti como director mozartiano es cada vez de mayor calidad y rigor estilístico. Después de sus grabaciones de las dos últimas sinfonías con la Orquesta de Cámara de Europa y de sus excelentes **Bodas de Fígaro** (una de las mejores versiones de la discografía de ésta

ópera, tanto por la dirección como por el reparto), nos hallamos con un producto aún más logrado desde el punto de vista de la batuta en esta reciente grabación del **Rapto en el Serrallo**. Con una óptica indiscutiblemente moderna, Solti subraya los elementos **TURCOS** de la partitura desde el punto de vista dramático y no con matiz puramente decorativo. No estamos ante una visión eminentemente cómica, como pueda ser la de Beecham, sino dotada de un trasfondo mucho más profundo. Desde esta óptica, reciben una nueva visión los personajes de "Konstanze" y "Osmin". Las arias de la primera no están dirigidas como simples arias de bravura, sino que en ellas Solti sabe colocar toda la desolación, valentía y desafío del personaje (que Edita Gruberova, por su parte, expresa a la perfección desde el punto de vista vocal), y las intervenciones del segundo son casi salvajes, sin apenas lugar para el humor. Solti obtiene un rendimiento maravilloso de la Filarmónica de Viena. Como ejemplo puede servir su excelente dirección del aria "Martern aller Arten", a modo de sinfonía concertante, en la que los instrumentos dialogan con auténtica personalidad con la voz de "Konstanze". Se puede decir también que Solti da un paso más adelante que Josef Krips (cuya dirección era hasta la fecha la más equilibrada para esta obra) en el hallazgo de ese carácter dramático que no siempre se le otorga a este título.

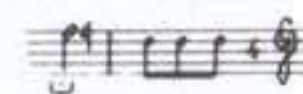
Los dos personajes citados de "Konstanze" y "Osmin" son los más logrados desde el punto de vista interpretativo. Edita Gruberova regresó al personaje para esta grabación, después de haber dejado de cantarlo en la escena. La técnica sigue resultando admirable, si bien la emisión resulta en algunos momentos estridente en el agudo y los "pianos" algo entubados. Sin alcanzar la perfecta claridad de Arleen Augér en las agilidades ni el cálido entusiasmo de Anneliese Rothenberger, sabe dotar a su "Konstanze" de una mayor personalidad y definición, más resuelta, vehemente, y también intimista y doliente, en una sublime versión del aria "Traurigkeit". Posiblemente sea la más completa intérprete del personaje en la actualidad.

Martti Talvela confiere a su "Osmin" acentos rudos, vengativos y rencorosos, muy alejados de los simplemente humorísticos. Para ello, resulta idónea su voz por el color, aunque ha perdido rotundidad (no puede igualar a Kurt Moll), si bien el retrato sigue siendo de enorme calidad y muy bien comprendido.

Kathleen Battle hace una "Blöndchem" encantadora, con un toque sofisticado que le va

bien al papel, aunque no tiene la soltura de la joven Lucia Popp y encuentra mayor dificultad en el sobregado del aria "Durch zärtlichkeit und Schmeicheln". Tampoco tiene la picardía de Reri Grist, aunque el timbre es mucho más redondo, timbrado y grato. Gösta Winbergh posee, con Francisco Araiza, la voz más hermosa que se ha acercado al personaje de "Belmonte" desde Fritz Wunderlich. La intención juvenil e idealista se atiende también al papel, y la línea de canto es correcta en líneas generales, aunque sin elegancia de fraseo de Leopold Simoneau, Nicolai Gedda o incluso Peter Schreier. La inclusión del aria "Ich baue ganz auf deine Stärke", que no aparece en todas las grabaciones ni representaciones, le plantea graves dificultades en las agilidades y la coloratura, no muy bien realizada, así como desafinaciones y el tener que recurrir al falsete (posiblemente, esta aria fue grabada posteriormente al resto de la obra, pues la diferencia está demasiado marcada). Heinz Zednik es un discreto "Pedrillo", con la voz algo mermada (aunque nunca ha sido bella) y sin el carácter de un Gerhard Unger (no es lo mismo destacar como el "Mime" o el "Loge" de Wagner que como el simpático pícaro de Mozart). Will Quadflieg se mantiene en la línea de los "Bassa Selim" algo engolados del teatro alemán. La grabación es extraordinaria, en la que brillan los peculiares efectos instrumentales con especial nitidez. Se incluye la ópera completa en dos discos, y con una deliciosa presentación.

Rafael Banús



SCHUBERT: Sonatas para piano núms. 16, D.845 y 18 D.894. Radu Lupu, piano. Compact Disc Decca, 417 640-2. Import.

SCHUBERT: Sonata para piano núm. 21, D.960; Fantasia "Wanderer" D.760. Vladimir Ashkenazy, piano. Compact Disc Decca, 417 327-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Lupu y Fantasia)
★★★★ (Ashkenazy, D.960)
Sonido: ★★★★★

He aquí dos pianistas (dos músicos como la copa de un pino) que con planteamientos distintos se aproximan a una música que pide reactualización a gritos. Uno, Radu Lupu, un excéntrico artista que no amplía repertorio porque necesita su tiempo para la que es su

DISCOGRAFIA DE PLACIDO DOMINGO EN



OBRAS COMPLETAS:

BEETHOVEN: Sinfonía No. 9
Norman, Fassbaender, Berry
Coro de la Opera Estatal, Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
Karl Böhm
2 LP 2741009/2 MC 3382009
2 CD 4137212 DIG. (+ Sinfonía No. 6 "Pastoral")

BERLIOZ: Beatriz y Benedicto
Minton, Cotrubas, Denize, Soyer,
Fischer-Dieskau, Macurdy
Coro y Orquesta de París
Daniel Barenboim
2 LP 2707103

BERLIOZ: La Condenación de Fausto
Minton, Fischer-Dieskau, Bastin
Coro y Orquesta de París
Daniel Barenboim
3 LP 2740199

BERLIOZ: Requiem
(Gran Misa de Difuntos)
Coro y Orquesta de París
Daniel Barenboim
2 LP 2707119



BIZET: Carmen
Berganza, Cotrubas, Milnes
Coro Ambrosian
Orquesta Sinfónica de Londres
Claudio Abbado
3 LP 2740192/3 MC 3371040
(Selección: LP 2537049/MC 3306049)

MASSENET: Werther
Obraztsova, Auger, Gründheber, Moll
Coro de Niños de Colonia
Orquesta Sinfónica de Radio Colonia
Riccardo Chailly
3 LP 4133041/2 MC 4133044

PUCCHINI: La Fanciulla del West
Neblett, Milnes. Coro y Orquesta de
la Royal Opera House, Covent Garden
Zubin Mehta
3 LP 4132851/2 MC 4132854/2 CD 4196402

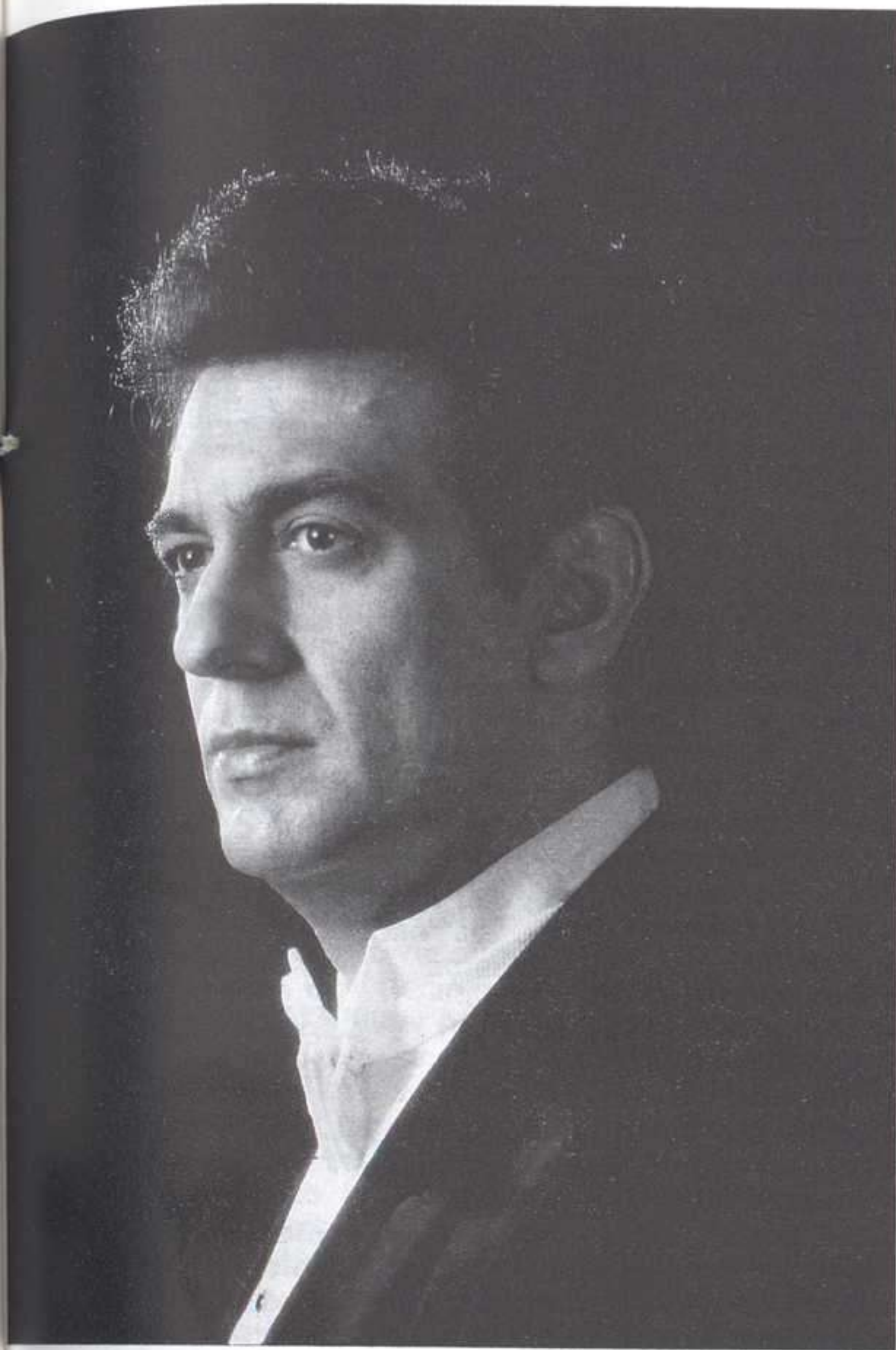
PUCCHINI: Manon Lescaut
Freni, Bruson, Rydl, Fassbaender
Coro del Covent Garden
Orquesta Philharmonia, Londres
Giuseppe Sinopoli
2 LP 4133521/2 MC 4133524/2 CD 4133522 DIG.



PUCCHINI: Turandot
Ricciarelli, Hendricks, Raimondi, Hornik,
De Palma, Araiza, Zednik, Nimsgern
Coro de la Opera Estatal, Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
Herbert von Karajan
3 LP 2741013/3 MC 3382013/3 CD 4100962 DIG.
(Selección: LP 4106451/MC 4106454)



SAINT-SAENS: Sansón y Dalila
Obraztsova, Bruson, Lloyd, Thau
Coro y Orquesta de París
Daniel Barenboim
3 LP 2740215/2 MC 4132974



VERDI: Macbeth
 Cappuccilli, Verrett, Ghiaurov
 Coro y Orquesta de La Scala, Milán
 Claudio Abbado
 3 LP 2740158/3 CD 4156882

VERDI: Nabucco
 Cappuccilli, Dimitrova, Nesterenko,
 Valentini Terrani, Popp
 Coro y Orquesta de la Opera Alemana, Berlín
 Giuseppe Sinopoli
 3 LP 2741021/2 MC 3382021/2 CD 4105122



VERDI: Rigoletto
 Cappuccilli, Cotrubas, Ghiaurov,
 Obraztsova, Moll, Schwarz
 Coro de la Opera Estatal, Viena
 Orquesta Filarmónica de Viena
 Carlo Maria Giulini
 3 LP 2740225/3 MC 3371054/2 CD 4152882

VERDI: La Traviata
 Cotrubas, Milnes
 Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera
 Carlos Kleiber
 2 LP 2707103/2 MC 3370024/2 CD 4151322

VERDI: Il Trovatore
 Plowright, Fassbaender, Zancanaro, Nesterenko
 Coro y Orquesta de la Academia
 Santa Cecilia, Roma
 Carlo Maria Giulini
 3 LP 4133551/2 MC 4133554/3 CD 4133552 DIG.

VERDI: Aida
 Ricciarelli, Obraztsova, Nucci,
 Ghiaurov, Raimondi, Valentini Terrani
 Coro y Orquesta de La Scala, Milán
 Claudio Abbado
 3 LP 2741014/3 MC 3382014/3 CD 4100922 DIG.



VERDI: Un Ballo in Maschera
 Ricciarelli, Bruson, Obraztsova, Gruberova
 Coro y Orquesta de La Scala, Milán
 Claudio Abbado
 3 LP 2740251/3 MC 3378111/2 CD 4156852

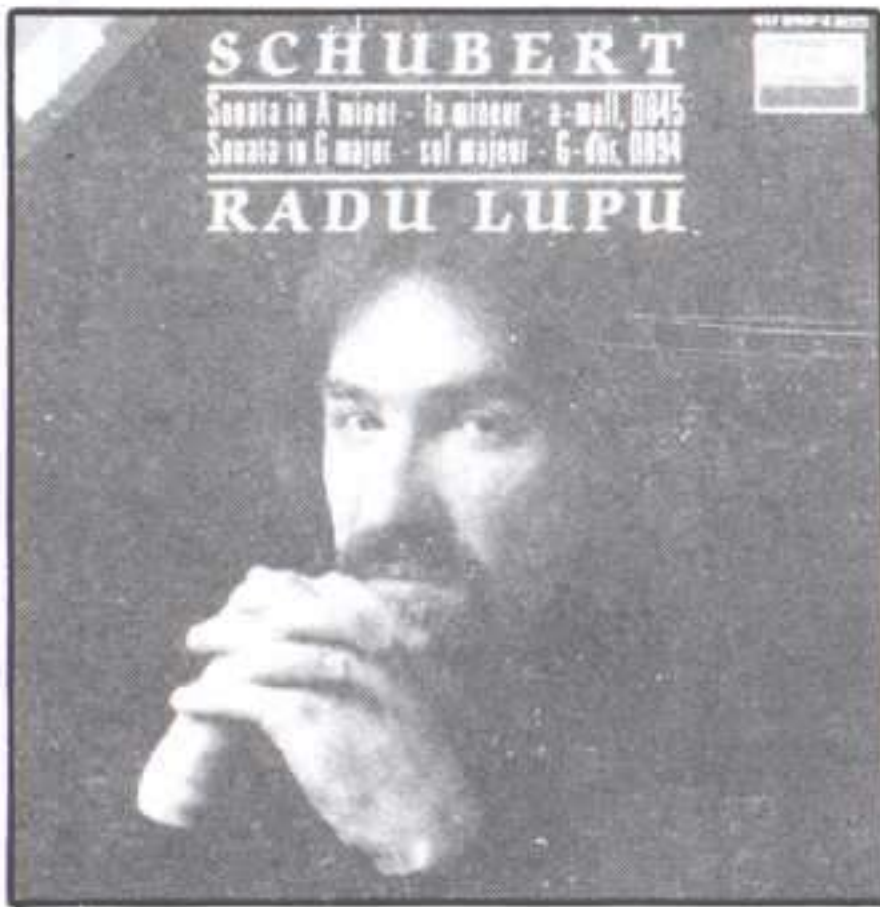
VERDI: Don Carlos (en francés)
 Ricciarelli, Raimondi, Valentini Terrani,
 Nucci, Ghiaurov
 Coro y Orquesta de La Scala, Milán
 Claudio Abbado
 5 LP 4153161/3 MC 4153164/4 CD 4153162



WAGNER: Los Maestros Cantores
 Fischer-Dieskau, Ligendza, Ludwig, Hermann
 Coro y Orquesta de la Opera Alemana, Berlín
 Eugen Jochum
 5 LP 2740149/4 CD 4152782

WEBER: Oberon
 Nilsson, Grobe, Prey, Hamari, Auger, Schiml
 Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera
 Rafael Kubelik
 2 LP 2726052

máxima pasión, el "bridge" (a lo mejor por ello graba poco), y otro, Vladimir Ashkenazy, pianista y director de orquesta que se mete con todo (o casi todo), demostrando prácticamente siempre una capacidad de asimilación francamente pasmosa. Lupu no es nuevo en la plaza: de su Schubert se sabe bastante, no hay más que repasar su grabación de los **Impromptus** (Decca, opción discográfica primerísima; en España sólo disponible en disco compacto), aunque a veces, sobre todo cuando no marcha solo, pincha estrepitosamente (véase su grabación —CBS— con Perahia de la **Fantasia para piano a cuatro manos D.940**). Ashkenazy, sin embargo, sí es casi primerizo en esta música. Los dos, por unas razones u otras, aciertan con Schubert, por más que, para mi gusto personal, prefiera el de Lupu.



De entrada, y aunque ya lo haya dicho en más de una ocasión desde estas páginas, lo repetiré ahora: no se sostiene ya un pianismo schubertiano basado en presupuestos VIENESES, modelado bajo el signo de un falso clasicismo de salón. Durante años ciertos especialistas se han empeñado en verlo así, lo que al día de hoy no deja de ser auténtico y flagrante anacronismo, si no un tremendo error de apreciación estelística y musical. Ello ha sido así, probablemente, porque cada compositor arrastra la cruz del tópic, y en el caso de Schubert tal no es más que su tan hasta la saciedad repetida capacidad de sacar melodías hasta de debajo de las piedras. Y claro, con tanta HORIZONTALIDAD, los intérpretes se olvidan de leer en vertical y enterarse de lo que hay detrás. Además, no se puede hablar de melodismo, a secas, en Schubert; melodismo sí, pero terrible, lleno de sumideros de tensión, de terrorismo emocional... Afortunadamente, hay los Sviatoslav Richter, Barenboim, Lupu, que ponen las cosas en su sitio y componen un Schubert para SUFRIR, que es lo que su música pide cada cuatro o cinco compases: en absoluto hay que acariciar las teclas del piano, pero de tener que ser así



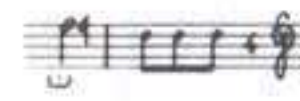
hay que hacerlo como si fuera la última, definitiva y más auténtica caricia, la de la despedida permanente y sin remedio, a contracorriente, con verdadera impotencia y mucho, mucho sufrimiento. Y cuando toca ejecutar con fuerza, hay que hacerlo golpeando el piano, buscando la belleza psicológica del sonido BIEN roto. Lupu, en estas **Sonatas**, hace, literalmente, todo esto. Así que no tengo nada más que añadir.

El Schubert de Ashkenazy, magnífico por otras causas, no llega sin embargo, a mi juicio, a la genialidad del de Lupu. Se trata de una concepción que no incurre en el manido y cargante preciosismo a que más arriba hice referencia, pero de una línea musical más lírica, menos angustiosa que el de Lupu (incluso en el caso de la "**Wanderer**", de la que realiza una tensa versión). Espléndidamente tocado y sonado, no alcanza en general la madurez deseable, fundamentalmente porque el análisis del discurso no es siempre igual de minucioso; no en todo momento se EXPRIME la partitura al cien por cien, como sucede con las versiones de Lupu. En fin es una cuestión relativa; probablemente si sólo conociera el Schubert de Ashkenazy quizás no repararía en lo que he dicho con tanta meticulosidad. Pero, las cosas son como son; hoy en día son tales los saltos cualitativos que uno puede encontrar en materia de interpretación musical que necesariamente ha de estar bastante atento a lo que sucede aquí y allá. Realmente, y sin entrar en juicios de valor sobre nada y sobre nadie, no entiendo cómo puede haber comentaristas que den la espalda a lo que está sucediendo con algunos intérpretes en repertorios muy significativos, para seguir, en actitud bastante nostálgica, defendiendo a capa y espada la manera en que se tocaba el piano e interpretaba hace 20 ó 30 años.

En resumen, dos discos muy recomendables (particularmente el primero de los reseñados). Además, para la **Fantasia "Wanderer"** sigue estando ahí, como primera opción, la de Sviatoslav Richter, que por cierto pronto saldrá en disco compacto, aun-

que a nosotros los españoles esto nos afecte menos, dado el tremendo retraso con que EMI española saca aquí los CEDES: ¿ineptitud o, simplemente, ignorancia?

Pedro González Mira



SCHUBERT: Tríos de cuerda D.581 y 471. HAYDN: 3 tríos de cuerda op. 53. Trío de Viena. Compact Disc Calig 50847. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

No figuran los dos **Tríos para cuerda** de Schubert entre sus grandes composiciones camerísticas, pero no carecen de interés. El **Primero** de ellos, en Si bemol mayor, está incompleto pues el maestro vienés sólo concluyó el primer movimiento e inició el segundo. Tenía 18 años. Es un "Allegro" muy de salón pero que posee el clásico encanto del autor. Es lástima que el Trío de Viena no se decidiese a grabar los 39 compases del "Andante", que es lo único que se conserva de este movimiento aunque sólo fuese como curiosidad.

Tampoco era Schubert precisamente un compositor maduro cuando a sus veinte años escribió el **Trío en Si bemol mayor**, una obra de modestas proporciones —no alcanza los veinte minutos— tono amable y buena factura, en la que sobresale de manera particular el **Muñeco**, una página inconfundiblemente schubertiana con un trío en el que el protagonismo de la viola le confiere un sabor especial. Para los amantes de la música de cámara en general y de Schubert en particular, dos obras que pueden muy bien añadir a su colección.

Distinto es el caso de los tres breves **Tríos op. 53** de Haydn que datan de 1784, es decir, cuando el compositor había pasado ya de los cincuenta. Son tres preciosos ejemplos de la madurez del autor perfectamente desarrollados con un gran dominio del equilibrio formal y una elegancia típicamente dieciochesca. Constan de sólo dos movimientos y aconsejo a los interesados los cotejen con las **Sonatas para piano núms. 40, 41 y 42** (del catálogo Hoboken), pues se trata en realidad de dos versiones diferentes de la misma música. Hasta ahora no ha sido posible saber cuál es la versión original y cuál la adaptación. En cualquier caso, unas partituras muy dignas de conocerse.

La interpretación del Trío de

Viena es de buena clase. Los tres instrumentistas parecen entenderse bien y dominan sus respectivos instrumentos. Pero al igual que en su concierto del pasado mayo en el Palacio Real de Madrid, existe un cierto desequilibrio —menos notorio en la grabación que en la sala de conciertos— entre la amplitud del primer violín y la sonoridad algo más escasa de viola y violonchelo. Por lo demás, tanto en Schubert como en Haydn se muestran seguros, musicales y justos en los "tempi". Tal vez en Haydn no hubiese venido mal un poco más de sabor cortesano. En resumen, un disco con obras camerísticas poco prodigadas en interpretación seria y solvente, ya que no deslumbrante. El sonido de la grabación Calig —realizada en Suiza pero de producción alemana— es excelente por todos conceptos.

Carlos Ruiz Silva



SCHUMANN: Sinfonía núm. 1, "Primavera". Sinfonía núm. 3, "Renana". Orquesta Estatal de Berlín. Director: Otmar Suitner. Compact Disc Denon 33CO-1516. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★ (1ª)
★★★★ (3ª)
Sonido: ★★★★★

Otmar Suitner es un director austriaco de 65 años, discípulo de Clemens Krauss, que desde hace más de 20 años tiene su principal fuente laboral en la República Democrática Alemana. En Berlín Este, desde 1964, ostenta el puesto de "Generalmusikdirector" en la Staatsoper de Berlín, el viejo coliseo de la Unter den Linden Allee, cuyo foso está servido precisamente por la centuria que aparece en esta nueva grabación Denon: la Berliner Staatskapelle. Suitner ya había grabado con esta orquesta y bajo este mismo sello discográfico estimables —algunas excelentes— versiones de las Sinfonías de Beethoven y Schubert, y algún Mozart con la Sinfónica de la NHK de Tokyo. Ahora aborda con este disco (grabado en julio de 1986) un nuevo ciclo sinfónico: el de Robert Schumann, el cual, a la vista de esta primera entrega, tendrá el mismo nivel de corrección y plausibilidad ya acostumbrado y tal vez hasta alcance escalones aún superiores.

Para la **Sinfonía "Primavera"** Suitner ha decidido acudir al manuscrito original de febrero de 1841, que difiere bastante de la partitura impresa por Breitkopf & Härtel, la habitualmente interpretada; esta última corresponde a una segunda redac-

ción, con sustanciosas modificaciones llevadas a cabo durante el otoño de ese mismo año, 1841, y otra vez en 1853. Las diferencias estriban a veces en la instrumentación, pero otras afectan decididamente la estructura de los movimientos: por ejemplo el Scherzo sólo tiene un trío, seguido de una coda esquemática, y el finale comienza con una inusitada cadencia de la flauta tras el breve motivo ascendente del "tutti" inicial para luego derivar en un trabajo motivico diferenciado de la edición habitual, con detalles de orquestación también muy diferentes. Yo, pese a la aseveración del propio Schumann (*El original es en general el mejor*), creo que esta redacción original es más pobre y más torpe en el manejo de la gran estructura sinfónica, algo que sabemos le pasaba al compositor de Zwicau y que él mismo reconocía.

La versión, a mi juicio, y pese al interés de Suitner por esta redacción primitiva, se resiente por este lado. Tiene un nivel de gran corrección general, no es en absoluto irritante y presenta buenos detalles aislados, pero hay ciertos baches discursivos, algún que otro desmayo; las transiciones (de importancia decisiva en todo el sinfonismo clásico-romántico) no siempre están suficientemente cuidadas y, en fin, algunos detalles de color orquestal no muy logrados. Quizá lo más censurable, desde mi personal óptica, se da en el ya mencionado cuarto y último tiempo.

Por el contrario la "Renana" se beneficia de una gran interpretación, comparable a muchas de las mejores (Kubelik, Haitink, Barenboim, Karajan, Tennstedt, Giulini, Sawallisch...), y sólo cierta ocasional irregularidad de línea me ha llevado a no calificarla con la máxima puntuación. En todo caso, excelente interpretación, aunque al escucharla no tengamos esa sensación que se experimenta ante versiones irrepetibles.

Lo mejor de la lectura del maestro austriaco se da, sin duda alguna, en los movimientos extremos y en el lento y solemne cuarto tiempo (verdadero centro neurálgico sentimental de la obra). En los "allegros" de apertura y clausura aparece ese imprescindible vigor intelectual, esa exaltación de sentimientos, ambos despertados en el compositor por el contacto con el país renano. En el primero de ellos, es admirable el ímpetu con que está articulado el exultante tema principal, magníficamente modelado también en lo sonoro (ésta es, posiblemente, la página orquestal de Schumann mejor resuelta en el plano instrumental, y en esta versión, muy acertadamente, la densa textura orquestal suena más próxima de Brahms que

nunca). Al final del desarrollo (a partir del compás 400) se produce uno de los mejores momentos de la batuta cuando la fanfarria de las trompas y un aumento progresivo de la tensión discursiva prepara la triunfal reaparición del tema principal en la reexposición; esta triunfal vuelta del tema provoca de esta manera una maravillosa sensación de NECESIDAD SATISFECHA.

Algo parecido puede decirse del movimiento final, en cuanto a estilo y visión interpretativas; se mantiene el clima de exaltación y la de por sí despaciosa versión (amplia, noble, GERMANICA) se vuelve aún más solemne en la recapitulación y la coda, de amplísima solemnidad. En cuanto al cuarto movimiento (inspirado en la grandiosidad gótica de la catedral de Colonia), es otro de los aciertos, con su concentración y solemnidad (imponente la segunda de las fanfarrias). El segundo y tercer movimientos, dentro de su alto nivel, son los que presentan esas irregularidades a las que he aludido al principio.

La orquesta, finalmente, tiene una estupenda actuación. Sin ser de un nivel excepcional, es una muy estimable centuria, con las cualidades proverbiales de las orquestas germanas: grandeza y densidad sonora de la cuerda, sonoridad abierta en los metales, muy armónicos, igualdad tímbrica, empaste, etc... Y, sobre todo, familiaridad con el repertorio: un ya famoso "bouquet" de la denominación de origen germana y, por desgracia, muy poco corriente en nuestras propias sobremesas sinfónicas. ¡Suerte la de ellos...!

Juan Ignacio de la Peña



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Semyon Bychkov. Compact Disc Philips, 420 069-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Primer disco que el joven director soviético (35 años), exiliado en EE.UU., graba para Philips, después de firmar un contrato en exclusiva con la firma holandesa. La carrera de Semyon Bychkov está siendo fulgurante, a lo que sin duda ha contribuido no sólo la amable apertura de puertas que ha encontrado en Occidente, sino las opiniones (casi siempre laudatorias) de la crítica internacional, así como, naturalmente, el apadrinamiento moral que supone que el Sr. Karajan haya DADO PERMISO a un director bisoño para situarse al frente de su



orquesta, la todopoderosa Filarmónica de Berlín. No conozco ningún otro trabajo de este nuevo valor de la dirección orquestal, pero si he de realizar un juicio por esta **Quinta** de Shostakovich, diría que la cosa no es para tanto. O mejor dicho, tengo ganas de conocer otras versiones, y en otros repertorios, por Bychkov, pues, por las razones que a continuación expondré, no me parece que Shostakovich pueda erigirse en punto de referencia para valorar al maestro soviético, criado, educado y formado musicalmente más allá del telón de acero.

Me ha gustado poco esta **Quinta** de Shostakovich (mejor, me ha interesado muy poco). Pero es comprensible, y muy explicable. Mientras no se demuestre lo contrario, lo que a uno le enseñan de pequeño, por más que después intente quitárselo de encima, marca. Bychkov trabaja ya en Occidente; aquí la idea que se tiene de Shostakovich está cada día más lejos de lo que una y otra vez nos han mostrado los grandes directores soviéticos a partir de Mravinsky, pero Bychkov lo dirige de forma similar a como se lo hemos escuchado a éstos: muy contemporizador (léase bonito), de tonos suaves y perfiles poéticos, a veces bastante blando e insustancial y, en suma, desprovisto de carga crítica. O sea, Semyon Bychkov, en su primer disco en el MUNDO LIBRE, ha hecho lo que le han enseñado en su país de origen.

Ahora bien, creo también que estamos ante un excelente director, de una grandísima técnica, que es capaz de matizar hasta donde le da la gana con la orquesta, y ante un buen músico. Por consiguiente, se le adivina un estupendo porvenir, quizás en otro repertorio. Volviendo al asunto que nos ocupa, mi recomendación discográfica para esta obra pasa por las versiones de Haitink (Decca) y Previn (EMI).

Pedro González Mira

SPOHR: Die letzten Dinge (El Juicio Final). Mitsuko Shirai, soprano. Marjana Lipovšek, mezzo-soprano. Josef Protschka, tenor. Matthias Hölle, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Gustav Kuhn. Compact Disc Philips 416 627-2. Digital. Import.

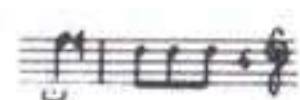
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

En nuestros días se conoce a Louis Spohr (1784-1859) preferentemente como compositor de música de cámara —como ejemplo valgan sus estupendos **Octeto** y **Noneto**, que conocemos gracias a la grabación del Octeto de Viena—. La retransmisión radiofónica de su ópera **Jessonda** y la grabación de algunos de sus lieder por Julia Varady y Dietrich Fischer-Dieskau han mostrado la importancia de su producción vocal, a la que habría que sumar ahora la primera grabación del oratorio **Die letzten Dinge (Las Postrimerías o El Juicio Final)**, su obra más popular en el siglo XIX y un evidente eslabón entre el oratorio de Haydn y el de Mendelssohn. Estrenada en Kassel en 1826, ante dos millares de personas, **El Juicio final** toma un texto de Friedrich Rochlitz sobre la revelación de San Juan, cuya lectura era muy frecuente en las logias masónicas, y es una visión del Apocalipsis llena de fuerza expresiva. La orquesta lleva el peso principal del oratorio, remarcando con tremendos golpes de arco, vigorosos trombones y potentes golpes de timbal las alucinantes imágenes del episodio bíblico. Después del número en que nos es sugerido el castigo que acacera a Babilonia, las aguas vuelven a su remanso en un número lleno de poesía, en el que el cuarteto solista y el coro entonan las mismas palabras que utilizará más tarde Brahms para su **Requiem Alemán**, y en el que Spohr alcanza el nivel de los más grandes compositores corales. En muchos pasajes se puede disfrutar de la inspiración melódica que caracteriza a los posteriores oratorios de Mendelssohn.



La interpretación me ha parecido sencillamente extraordinaria. Gustav Kuhn es un director ideal para una obra de estas características, grandiosa y llena de efectos casi teatrales (cuidado, no efectista), que son expuestos con solemnidad, autoridad y carácter. Acierta a plasmar este lenguaje de reminiscencias clasicistas pero ya inscrito en el primer Romanticismo, sabiendo orientar estos elementos, según sea el caso, a un lado u otro de la balanza. Cuida, por otro lado, con gran atención de utilización del contrapunto y la fuga, y consigue una admirable prestación de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart, de muy notable sonido. El Coro de la misma emisora, preparado por el experto Frieder Bernius, es una magnífica agrupación, y siempre canta con perfectos afinación y empaque, así como con contagiosa entrega a las comunicativas maneras del director. El cuarteto solista es irreprochable. La soprano Mitsuko Shirai está perfecta en lo estilístico y expresivo y cuenta con una voz de gran belleza, que recuerda por su pureza a la de la joven Gundula Janowitz (aunque sin la frialdad interpretativa de ésta). La mezzo-soprano Marjana Lipovsek posee una voz cálida y uniforme, sin fisuras, que utiliza con emotivos acentos. El tenor Josef Protschka canta con muy buen gusto y sensibilidad, aunque la agradable voz lírica es de menor entidad que las de sus compañeros. Matthias Hölle ofrece la satisfacción de encontrarnos ante una auténtica voz de bajo, sin sucedáneos, muy bien utilizada y perfectamente entonada en el conjunto. La excelente grabación fue realizada en vivo en 1984 en el Festival de Bad Urach, junto a Stuttgart. Una última observación: el compacto dura más de setenta y dos minutos.

Rafael Banús



R. STRAUSS: Ariadna en Naxos. Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Kathleen Battle, Gary Lakes, Hermann Prey. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: James Levine. Deutsche Grammophon 419 225-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Al contrario que otras óperas de Richard Strauss, **Ariadna en Naxos** no ha tenido tanto éxito en la discografía. Ni Elisabeth Schwarzkopf ni Herbert von Karajan estuvieron tan acertados como en otras ocasiones en la grabación EMI de

1954. La oscura voz y los cambios de color de Leonie Rysanek dañaron su inteligente encarnación en 1960 para RCA, dirigida por corrección pero con blandura por Erich Leinsdorf. La pareja protagonista (Hildegard Hillebrecht y Jess Thomas) empañó una lectura interesante, con una fuerte acentuación de los elementos cómicos, por parte de Karl Böhm para DG en 1969 (y que la poco afortunada toma sonora no permite apreciar en toda su dimensión). A la vigorosa lectura de Georg Solti en 1978 para Decca, con la mejor "Zerbinetta" (Edita Gruberova), llegó demasiado tarde Leontyne Price. La versión más completa hasta la fecha sigue siendo la grabada en 1967 por Rudolf Kempe para EMI, con una dirección que consigue establecer a la perfección esa incomparable mezcla de comedia y tragedia, en la que se encuentran los momentos para mí más inspirados de toda la producción straussiana, en especial en toda la parte de "Ariadna" y en el sensacional dúo final.

Es una lástima que no se haya publicado la versión que dirigiera Böhm en Salzburgo en los últimos años de su vida ante una Filarmónica de Viena transfigurada, con un increíble trío femenino (Hildegard Behrens, Trudeliese Schmidt, Edita Gruberova) y un James King algo fatigado, pero siempre gran cantante.



En los últimos años se han acercado al papel de "Ariadna", uno de los más fascinantes de la historia de la ópera, muchas de las grandes sopranos de nuestra época (Margaret Price, Eva Marton, Montserrat Caballé, Rosalind Plowright, Jessye Norman o Teresa Zylis-Gara —que antes hiciera un estupendo "compositor" para Kempe—), lo que prueba la fascinación que ofrece el mismo. En la versión que comentamos, Anna Tomowa-Sintow nos da su interpretación más consumada como intérprete de Strauss. Después de acertar plenamente como "Mariscala" y en una de las mejores interpretaciones de la escena final de **Capriccio** y los **Cuatro últimos lieder**, siempre bajo la dirección de Karajan, se puede llegar a decir que es la mejor de las "Ariadnas" en

disco, capaz de ser comparada a una Gundula Janowitz en plenitud con Kempe, aunque con un acento mucho más cálido y comunicativo que ésta. La voz es de incomparable homogeneidad, se expande con naturalidad y sin atisbos de fatiga, se convierte en parte de la orquesta de Strauss y forma unidad con ella. La vehemencia de su sentimiento hace que se entregue plenamente a los sentimientos que la dominan, desde el ansia de muerte hasta el descubrimiento de la pasión amorosa.

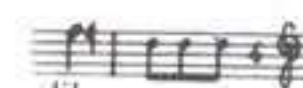
Acentos apasionados posee también el arrebatador "compositor" que delinea Agnes Baltsa, que, como en su reciente grabación de la "Preziosilla", vuelve a acertar plenamente, vocal y expresivamente, en el personaje, al que dota de una insolencia juvenil muy adecuada. Como ya probara con creces en el "Octavian" del **Caballero de la rosa**, la belleza y características de su voz convienen al estilo del compositor bávaro. Kathleen Battle se aleja de la imagen tópica de la "soubrette" para "Zerbinetta", y además de resolver su endiablada parte con la técnica y la seguridad de cantante consumada, sabe poseer el necesario encanto que les falta, por ejemplo, a Roberta Peters o Reri Grist (que salen bastante airoso del empeño).

Gary Lakes, el tenor que sustituye al inicialmente previsto Plácido Domingo, es un cantante sensible y musical, aunque la voz es algo nasal y le falta el timbre heroico para "Bacchus", por lo que resulta menos autoritario e incluso algo frágil. No obstante, su labor es muy encomiable, más teniendo en cuenta la dificultad del papel. El resto del reparto destaca principalmente por el gran cuidado vocal de todos ellos (desde el "maestro de música" del veterano Hermann Prey —modélico "arlequín" con Kempe—, aunque no llega a igualar en su recreación a Fischer Dieskau y Walter Berry, hasta las tres ninfas —Barbara Bonney, Helga Müller Molinari y Dawn Upshaw—, pasando por el cuarteto de cómicos —Urban Malmberg, Josef Protschka, Kurt Rydl y Hans Sojer, el primero de ellos un verdadero descubrimiento en la "serenata"—, así como el irónico planteamiento del papel hablado del "mayordomo" por el actor y director escénico Otto Schenk, responsable de los diálogos en la grabación), y convierten a esta versión en la más equilibrada desde el punto de vista canoro.

Y llegamos a la dirección de James Levine. Como nuestros lectores sabrán, sus recientes grabaciones desmerecían del renombre del director americano, como también sus intervenciones en el Metropolitan de Nueva York que han sido televi-

sadas. A mi juicio, su labor en este **Ariadna** es uno de los mejores trabajos que ha realizado en los últimos años. Partiendo de una Filarmónica de Viena a la que nunca ha cuidado tanto como en esta grabación, ofrece una atractiva visión, centrada en el aspecto nostálgico y evocador de Strauss. Únicamente se pueden poner objeciones en el dúo final, que no llega a expresar toda la pasión y el arrebatado, así como en una cierta frialdad que la hace ver la obra con cierto distanciamiento (óptica que, por otro lado, le da un indudable encanto). Otros aspectos destacados de esta versión es la extraordinaria toma sonora, posiblemente la mejor de todas las grabaciones de la obra, y el hecho de que se incluya en dos discos en lugar de los tres habituales.

Rafael Banús



TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6, "Patética". Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. Compact Disc Deutsche Grammophon 419 604-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Discos como éste refuerzan la postura de aficionados que, como yo, piensan que en interpretación musical queda bastante por hacer. Porque no estamos hablando de un trabajo sobre una obra nueva o poco grabada; se trata, ni más ni menos, que de una versión de la "Patética" (!). ¿Es posible a estas alturas redescubrir una pieza como ésta mediante una interpretación realmente distinta a todo lo conocido en disco? Bueno, Klemperer ya lo hizo (particularmente en lo que al tercer movimiento se refiere; se podría decir que casi reescrito) pero de manera excesivamente personal. Bernstein no inventa nada; su versión es ROMÁNTICA, tradicional y todas esas cosas. Lo que sucede es que la dirige mejor que nadie; que la tensión que encierra esta partitura en su negro melodismo, angustia radical y sinceridad desatada es llevada a un límite emocionalmente al borde de lo soportable. Siempre se ha dicho: la "Patética" es la gran obra sinfónica de Tchaikovsky; y se ha añadido, por su sinceridad. Pienso, después de escuchar la versión del director judeo-americano, que tales afirmaciones no pasaban de la pura intuición. Ahora sí lo veo claro: es ésta una de las músicas más geniales que nunca se hayan escrito. Y ello gracias a una interpretación; una versión absolutamente genial,

técnica y conceptualmente; rigurosamente incomparable.

Siento pudor al expresarme en los términos anteriores: el lector bien puede pensar que sólo es producto de una transitoria locura maximalista. Sin embargo asumo el riesgo, pensando que quien esto lea al menos se molestará en escuchar la interpretación en cuestión. Eso me tranquiliza porque estoy seguro de que difícilmente se podrá sustraer a ARREBATO similar. Y es que cuando cae en manos de uno un disco como éste, se le quitan las ganas de expresarse en términos más RAZONADOS: en estos casos, creo yo, hay que decir las cosas que más arriba se han dicho y de la manera que se han dicho.



ración. Karajan, por su parte, no cae aquí en su habitual tendencia a acaparar el protagonismo en detrimento del solista; por el contrario, en esta legendaria interpretación se percibe un saludable y equitativo MANO A MANO entre ambos artistas, en beneficio, naturalmente, de la música. El disco se completa con otro CLASICO del catálogo de la Deutsche: cinco de los **Preludios** de Rachmaninov en memorable interpretación de Sviatoslav Richter. (La duración total es de 50' 12").

El sonido es, sin duda, el mejor que puede obtenerse a partir de grabaciones ya antiguas: 1960 (**Preludios**) y 1962 (**Concierto**). En ambos casos es resaltable la pureza tímbrica del piano y su notable presencia; en cambio, la orquesta queda algo más distante y más pobre de colorido. En todo caso, la recomendación es máxima.

Luis Sales

VERDI: Canciones. Margaret Price, soprano. Geoffrey Parsons, piano. Compac Disc Deutsche Grammophon 419 621-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Después de grabar varios recitales dedicados, respectivamente, a Schubert, Schumann, Brahms, Liszt y a autores españoles y franceses, Margaret Price se ha interesado por las mucho menos populares **Canciones** de Giuseppe Verdi y ha realizado este disco, en el que incluyen quince de la veintena de piezas para voz y piano, compuestas por Verdi, casi todas ellas entre 1838 y 1847, entre **Oberto** e **I Masnadieri**. Es frecuente encontrar en ellas ecos de famosas melodías verdianas, como la subyugante línea ascendente del aria de "Leonora" en el primer acto de **Il Trovatore** en **In solitaria stanza**, la emocionada plegaria de "Fenena" de **Nabucco** en la invocación de Margarita de "Fausto" **Deh, pietoso, og Addolorata**, o el germen del famoso coro de **I Lom-**

bardi en **La seduzione**. En todos los ejemplos incluidos en este disco, brilla la personalidad verdiana en un género mucho más intimista, en el que el compositor de Busseto hace gala siempre de facilidad de invención, vivacidad rítmica (escúchese el alegre acompañamiento de **Stornello**), intensidad dramática (**Nell' orror di notte oscura**), elementos populares (**Lo spazzacamino**) e inteligente plasmación a la vocalidad italiana de textos de la literatura clásica (una impresionante **Perduta ho la pace**, equivalente al **Meine Ruh ist hin** de Schubert, sobre el "Fausto", o al **Ave Maria**, sobre el texto atribuido a Dante, escrito originariamente para soprano e instrumentos de arco, y que puede competir por su calidad con los otros dos ejemplos verdianos sobre el mismo tema, los incluidos en **Otello** y en las **Cuatro piezas sacras**, ambas obras de los últimos años de su vida). A pesar de la constante presencia de todas estas cualidades evidentes, se advierte también con bastante claridad que el campo de Verdi es el teatro, que sólo aflora con plenitud en la citada melodía **In solitaria stanza** o en la rabiosa frase "Maledetta la memoria/Di colui che la tradi", de **Nell' orror di notte oscura**, verdaderamente conmovedora. En otras, quedamos ante unos ejemplos muy atractivos de canciones italianas que intentan imitar la tradición liederística alemana a su manera (**Il tramonto** o **Ad una stella**, según sendos textos de Maffei), o se acercan a una declamación melodramática (el extenso **L'esule**) o a una estampita pintoresca (**La zingara**).

A todas estas melodías, indiscutiblemente verdianas, Margaret Price aporta su extraordinario instrumento, pastoso, amplio y esmaltado, con una emisión relajada y sin desequilibrios, únicamente con cierta dureza en el ataque de algunos agudos y en la realización de las escasas agilitades que aparecen en las piezas. Incluso estos problemas, lógicos al tratarse de una voz de tales características, están abordados con una sutil inteligencia. La expresión tiene las mismas características: franqueza, exuberancia, naturalidad. Comparando



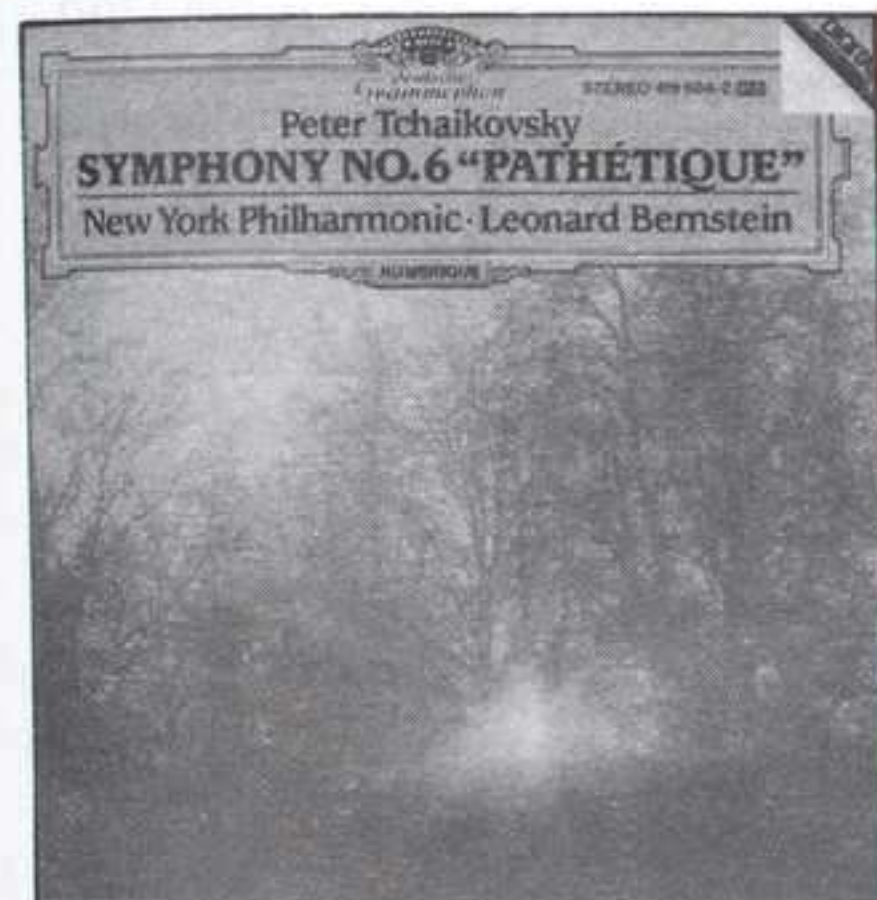
estas versiones con las que grabara hace años Montserrat Caballé para Alhambra, con siete de estas piezas, las de la soprano galesa resultan más auténticas en su expresividad y algunas de ellas están también mejor resueltas musicalmente. En cambio, se echan en falta algunos de los recursos en los que es experta la soprano catalana, como la limpieza de los "filados" o un estilo verdiano más consumado. Margaret Price sabe ser más irónica en **Stornello** e imitar mejor el canto popular en **Lo spazzacamino**, a la vez que encontrar la intensidad dramática de las mejores canciones antes mencionadas, como las tres sobre texto de Goethe en la poco feliz traducción italiana de Luigi Balestra. La labor como acompañante de Geoffrey Parsons tiene su habitual calidad, y sabe dar un inusitado realce, vivacidad y atmósfera a la parte pianística de estas canciones. La grabación es magnífica, con una reproducción de la increíble voz de Margaret Price verdaderamente asombrosa.

Rafael Banús

VERDI: La Forza del Destino. Rosalind Plowright, Agnes Baltsa, José Carreras, Renato Bruson, Paata Burchuladze, Juan Pons, John Tomlinson, Jean Rigby. Ambrosian Opera Chorus. Philharmonia Orchestra. Director: Giuseppe Sinopoli. Compact Disc Deutsche Grammophon 419 203-2,3 CDs. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El polémico e irregular director italiano Giuseppe Sinopoli nos ofrece en esta reciente grabación (enero de 1986) su trabajo verdiano más convincente y acabado hasta la fecha. Después de un rutilante, algo anárquico e indiscutiblemente atractivo **Nabucco** (muy influido por la genial dirección de Muti en su versión), un **Macbeth** descontrolado aunque con hallazgos sorprendentes y una evidente teatralidad y un **Rigoletto** bastante más centrado, si bien con indudables extravagancias, su labor en esta **Forza del Destino** se puede calificar en líneas generales como más coherente, equilibrada e incluso inspirada, y son escasos (aunque no han desaparecido) los momentos en los que juega a ser original. **La Forza** es un título particularmente difícil en el catálogo de Verdi, con varios añadidos de los que se resiente la globalidad de la obra, pero en el que predomina ese AMOR LOCO del Romanticismo más exaltado, que permite a Verdi desplegar su intensa vena melódica en algunos de los momentos más inspirados de toda su



Recomendación total. Firmísimo candidato a los Premios RITMO de este año. Espero que mis compañeros de sección, como me ha sucedido a mí, venzan la pereza de escuchar OTRA "Patética"; posiblemente así no seré el único en defender la candidatura.

Pedro González Mira

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano y orquesta núm. 1.
RACHMANINOV: 5 Preludios para piano. Sviatoslav Richter, piano. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. Compact Disc Deutsche Grammophon "Galleria" 419 068-2. Analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Gran acierto el de presentar en compacto esta versión antológica del **Concierto** de Tchaikovsky, verdadera REFERENCIA junto con la de Horowitz y la otra del propio Richter. El pianista ruso, en posesión de un dominio técnico sorprendente, da una soberana lección de pianismo y madurez interpretativa en una versión sobria, majestuosa y alejada de toda exage-

producción. Sinopoli ha conectado inmediatamente con el lado apasionado de la partitura (después de una obertura algo amanerada y que no está a la altura de las más grandes versiones) y lo ha creído hasta bajar a los abismos con sus protagonistas —algo que no ocurre totalmente en la también reciente versión de Muti (que, por cierto, aunque ha aparecido en el mercado con anterioridad a ésta, no ha sido enviada a crítica), en la que la teatralidad no siempre es sincera, curiosamente—. Con la ayuda de una excelente Orquesta Philharmonia, unos entregados Ambrosian Opera Chorus y un interesante —aunque no perfecto— reparto, Sinopoli se preocupa porque no haya altibajos dramáticos ni musicales. De ahí el sorprendente brío, casi demoníaco, que alcanzan las escenas en el campamento, incisivas y no un mero guiño al espectador de la época. El atractivo juego de contrastes (que, personalmente, sólo encuentro excesivo en la primera intervención del coro en "La vergine degli angeli") le sirve para dotar a los momentos líricos de una exquisita precisión que llega a conmovir, y de una fuerza arrebatada y de un vigor que no resultan forzados. A la dirección, con todo, le faltan los visos geniales y visionarios que sólo le supo dar Dimitri Mitropoulos en la ya legendaria versión PIRATA de 1953.

El aspecto más sorprendente de la publicación reside en la sensacional "Preziosilla" de Agnes Baltsa, que dota a este casi siempre inútil —o insoportable— personaje un inusitado relieve gracias a una prestación vocal antológica, que supera todos los problemas de la nada fácil tesitura, una personalidad arrebatadora y un temperamento que sabe extraer hasta el menor matiz de cada frase. Sin duda, es la estrella de la grabación en el plano vocal, y su labor una de las más logradas de su discografía. Por supuesto, deja atrás a todas las demás "Preziosillas". En cuanto a la interpretación dramática y musical, le sigue José Carreras como "Don Alvaro", que expresa a la perfección las tensiones internas del personaje, desde el delirio hasta la confesión, con una emocionante entrega y una irrepachable línea vocal, únicamente empañada por la dificultad (ya casi imposibilidad, aunque resuelta con valentía) en el registro agudo.

Renato Bruson también encuentra ciertos problemas en su aria "Urna fatal", en concreto en la "cabaletta" final, si bien su "Don Carlo" guarda la habitual calidad de sus interpretaciones y contiene momentos verdaderamente memorables, así como un retrato del personaje mucho más rico psicológi-

camente de lo habitual. Rosalind Plowright es una de las escasas sopranos que actualmente pueden con la "Leonora". Su voz, de gran volumen y extensión, no es especialmente bella, aunque sí timbrada y resistente. La línea vocal es correcta, aunque a veces algo impersonal. Por eso, frente a su entrega en las partes más dramáticas, se resienten los momentos líricos, en los que parece que a la soprano británica, que no resulta inadecuada en su estilo, le falta tradición verdiana (sin duda, aquí no ha estado tan controlada como en *Il Trovatore* con Giulini). En cuanto a la emisión, únicamente hay que criticar la destemplada tendencia a abrir los agudos en los "forte", que pierden así redondez. No hace olvidar a Renata Tebaldi en el que fue quizá el papel de su vida (sobre todo, en la citada versión en vivo de los cincuenta), a la Montserrat Caballé de los setenta o a la Eva Marton de los ochenta, en una excelente actuación en el Liceo de Barcelona.

El "Padre Guardián" de Paata Burchuladze muestra la triste confrontación entre un material vocal único y una total asepsia, no sólo interpretativa, sino también musical. Muy adecuado, en cambio, el "Fra Melitone" de Juan Pons, con voz de lujo que sabe aprovechar para encontrar los recovecos del entrañable personaje y dotarle ese peculiar humor picaresco. En cuanto a los secundarios, señalar que van desde la corrección del "Marqués" de John Tomlinson y la "Curra" de Jean Rigby hasta el insoportable "Alcalde" de Richard van Allan y el desabrido "Trabuco" de Mark Curtis (¿No se podía haber llamado a Piero de Palma?). La grabación es extraordinaria, la mejor que se ha hecho de la obra en cuanto a lo sonoro.

Rafael Banús

VIVALDI: Los 6 Conciertos Op. 10 para flauta, cuerda y continuo. Alain Marion, flauta. Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest. Director: János Rolla. Compact Disc Denon 33CO-1406. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Son ya numerosas las versiones existentes de la *Op. 10* vivaldiana, no ya en disco negro, sino incluso en Compact Disc. Nuestro mercado ofrece al melómano dos diferentes registros de Jean-Pierre Rampal junto a I Solisti Veneti y Scimone (el ya antiguo, pero excelente, grabado para Erato y el nuevo y algo inferior editado por CBS, ECD88189 y MK39062 respectivamente), otro de Ja-

mes Galway junto a la New Irish Chamber Orchestra (RCA RD85316), y con instrumentos antiguos la grabación para Decca de Stephen Preston y la Academy of Ancient Music (414 685-2). Como en esta última versión, junto a un excelente trabajo de la orquesta, la interpretación de Preston deja ciertamente mucho que desear, mientras llega a España la espléndida grabación de Frans Brüggen, para Seon, aparecida ya en compacto en el extranjero, el melómano ha de escoger entre las interpretaciones con instrumentos modernos.

Entre ellas seguramente sigue llevándose la palma el registro de Erato de Rampal/Scimone, pero la grabación de Alain Marion y la Orquesta Franz Liszt que aquí comentamos es de una categoría que no tiene mucho que envidiar. Marion es uno de los grandes flautistas de nuestro tiempo y es una buena noticia que se haya incorporado al mercado del disco de la mano de la firma Denon. Aunque es en el repertorio romántico y moderno donde más brilla el arte del discípulo de Rampal, su interpretación de la colección vivaldiana es muy notable. Claramente dentro de la tradición de Rampal, Marion toca un Vivaldi muy vital, espontáneo, lírico y lleno de contrastes. Sin llegar a la sutileza casi impresionista de la timbrica de Rampal, Marion hace gala de su precioso sonido, de su amplia dinámica y de su expresivo aunque tal vez un poco excesivo "vibrato". El sonido de Marion es de enorme belleza: regular en todos los registros, extraordinariamente concentrado, definido y nítido (un sonido con mucho centro y poca aureola). Si le buscáramos con lupa algún defecto, cabría decir que a veces —sólo a veces— el pianísimo se torna un ápice opaco, y que también en ocasiones el fuerte pierde calidad acaso por una presión excesiva. Dentro de su suprema calidad, Marion no llega a la calidad milagrosamente transparente, cálida y al tiempo aérea de Rampal, ni tampoco a la brillantez extraordinaria del sonido de alta presión y gran concentración de un Galway. Con todo, el de Marion puede figurar tranquilamente entre la media docena de mejores sonidos de flauta existentes en la actualidad.

El mecanismo de Marion es absolutamente impecable, y los Conciertos de Vivaldi le proporcionan una buena ocasión para exhibir la calidad, nitidez y poderío de su articulación, con los grandes alardes de doble y triple picado a que se sienten obligados los flautistas modernos después de las interpretaciones de Rampal.

Desde un punto de vista musical, Marion se caracteriza por

su extraordinaria vivacidad, su ímpetu y su espontaneidad. Sin tratarse ni remotamente de una versión historicista, el estilo vivaldiano es natural y se escucha con gusto, incluidas las ornamentaciones realizadas por Marion que si estilísticamente no se pueden tomar muy en serio, en todo caso no son de mal gusto ni resultan extemporáneas. En la misma línea se mueve la Orquesta Franz Liszt, que realiza un trabajo impecable desde el punto de vista técnico y muy digno desde el musical, incluida —cosa rara entre los conjuntos modernos— la realización clavecinística del continuo.

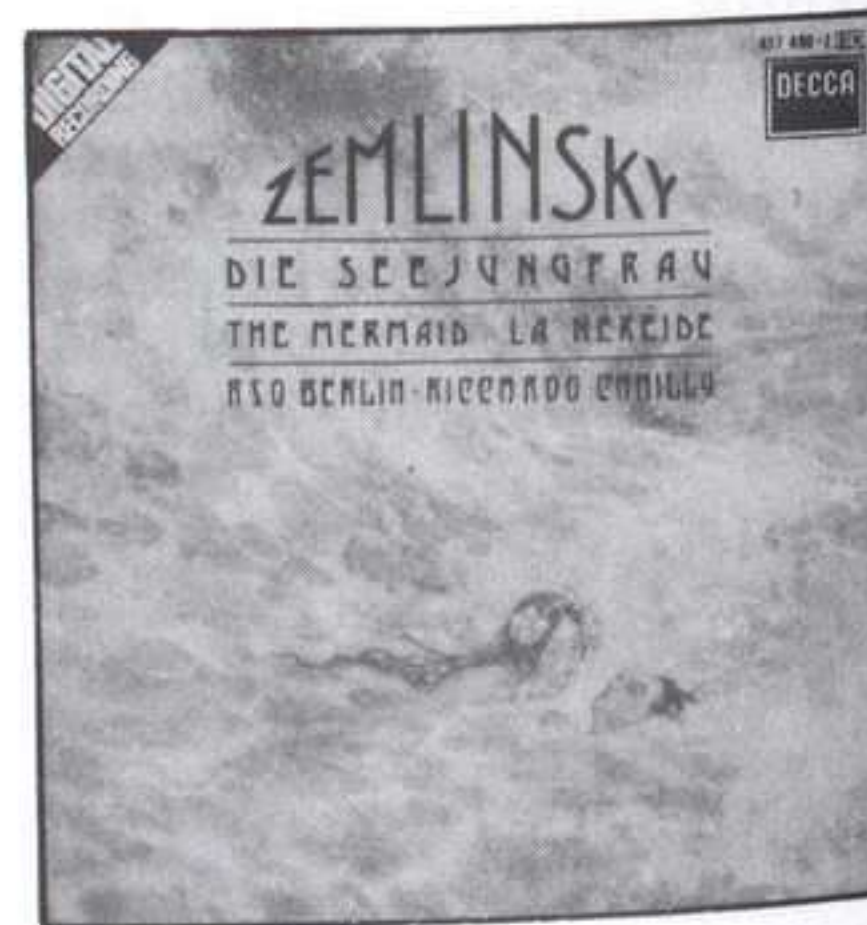
En resumen, una versión de gran interés flautístico y de muy correcta factura musical, dentro de la interpretación no especializada del barroco veneciano.

Alvaro Marías

ZEMLINSKY: Die Seejungfrau (La Sirena). Salmo XIII, Op. 24. Coro de Cámara Ernst Senff. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Riccardo Chailly. Compact Disc Decca 417 450-2. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

En los últimos años estamos asistiendo al descubrimiento de uno de los compositores más fascinantes del posromanticismo, el austriaco Alexander Zemlinsky (1877-1942). La discografía nos ha permitido acercarnos a obras del interés, la importancia y la belleza de sus **Cuartetos de cuerda**, su espléndida **Sinfonía Lírica**, las óperas en un acto **El cumpleaños de la infanta** y **Una tragedia florentina** o las **Canções sobre textos de Maeterlinck**, a las que habría que añadir las dos obras incluidas en este disco, ambas creo que en primera grabación. Acu-



sado de eclecticismo por sus propios contemporáneos, entre ellos su alumna Alma Mahler, Zemlinsky permaneció en su tiempo a la sombra de su futuro yerno Schönberg como compositor y de Gustav Mahler como director.

El poema sinfónico **Die Seejungfrau (La Sirena)**, basado en el cuento de Andersen, se estrenó en Viena en 1905 por el propio Zemlinsky, en el mismo concierto en que se interpretó por primera vez **Pelleas und Melisande** de Schönberg (con la que guarda indudables características formales comunes), y fue revisada en 1930. No se ha vuelto a tocar hasta 1984, después de reunir el primer movimiento, que estaba en Viena (y del que había elaborado una edición el director Christoph von Dohnányi), y los dos restantes, que habían ido a parar a América en el exilio de Zemlinsky. Partiendo de una idea wagneriana —el nacimiento de la música desde las profundidades marinas, Zemlinsky plantea nuevas vías al sinfonismo, al disolver las fronteras entre la música programática que obedece a la narración y la música absoluta, con una opulencia sonora que recuerda al Schönberg de los **Gurre-Lieder**. El motivo de la sirena da unidad a la obra, y aparece como tema recurrente a lo largo de la misma. Los juegos de sus hermanas y la música de la boda del príncipe trae a nuestra memoria los pasajes más delicados de **El cumpleaños de la infanta**, con una suavidad sonora casi impresionista. Contrastan con el vibrante sonido del mar y del viento en la tempestad, el ruido de la naturaleza incorrupta y salvaje, que consigue dominar en la obra.

En 1930, cuando Zemlinsky abandona su puesto de director en la Opera Kroll de Berlín, donde también había sido eclipsado por la fuerte personalidad de Otto Klemperer, se dedica de lleno a la composición, aunque las obras de sus últimos años tienen si cabe aún menor éxito que las anteriores. Es el caso del **Salmo XIII**, tercer acercamiento del autor a un texto bíblico, compuesto en 1935 y no estrenado hasta 1971. Zemlinsky da vida a un imponente fresco coral, en el que demuestra un magistral conocimiento del contrapunto, en la línea de la mejor tradición austriaca de la música sacra de Bruckner, aunque por su lenguaje visionario y apocalíptico se acerca más al mundo de la **Octava Sinfonía** de Mahler.

La labor de Riccardo Chailly está determinada por la convicción en la calidad excepcional de esta música, y ello se transmite a través de una dirección arrebatada, pasional, con predominio de efectos dramáticos y muy vigorosa, rica en contrastes y de gran poder sonoro, a la que únicamente se podría exigir un mayor refinamiento, como el que logra Gerd Albrecht con la misma orquesta en sus versiones de las óperas de Zemlinsky. La interpretación del **Salmo** es extrovertida, monumental y muy afín, por lo tanto, a los de-

seos de su autor. En él tiene una actuación extraordinaria el Coro de Cámara Ernst Senff. La toma sonora es de excelente calidad, y habría que destacar el hermoso y moderno diseño de la portada.

Rafael Banús

RECITALES

"MUSICA FRANCESA PARA ARPA". Ursula Holliger, arpa. Peter-Lukas Graf, flauta. Cuarteto de Die Kammermusiker, Zurich. Compact Disc Claves CD 50-280. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Reúne este disco a tres autores franceses: Debussy, Ravel y Caplet. Dentro de lo minoritario de la música de cámara, las obras de los dos primeros son conocidas y apreciadas y tanto la **Sonata para flauta, viola y arpa**, de Debussy como la **Introducción y Allegro** para arpa, cuarteto de cuerda, flauta y clarinete de Ravel han recibido atención de las casas discográficas. No es así el caso de André Caplet (1878-1925), maestro olvidado y del que apenas existen grabaciones, por lo que las dos obras que figuran en este recital constituyen una interesante aportación. Amigo de Debussy, Caplet fue compositor y director de orquesta —el autor de **Pelléas** lo consideraba el mejor intérprete de su música— y escribió, ya solo ya en colaboración con Debussy, las orquestaciones de **El martirio de San Sebastián**, **La boîte a joujoux** y **El rincón de los niños**, entre otras. Creador de un buen número de canciones y de música de cámara, la grabación Claves nos ofrece dos **Divertimentos** para arpa y una singular partitura titulada **Cuento fantástico**, para arpa y cuarteto de cuerda, basada en una de las historias de Edgar Allan Poe, "La máscara de la muerte roja", en la que cuenta cómo el fantasma de la peste roja acaba con la vida de un príncipe y sus cortesanos que se habían refugiado en una fortaleza en la que nadie podía penetrar. Compuesta en 1919, utiliza un lenguaje muy avanzado para la época y es una partitura verdaderamente interesante. Las dos piezas que forman los **Divertimentos —a la francesa, a la española—** son también valiosas y constituyen una estimadísima aportación a la más bien menguada literatura para arpa del siglo XX.

Un buen conjunto de solistas encabezados por Ursula Ho-

lliger realizan unas adecuadas interpretaciones. Quizá a la obra de Ravel le falta un poco de ensoñación, de sensualidad —la tendencia de los instrumentistas a los "tempi" más bien rápidos puede contribuir también a ello— y a Debussy un mayor sentido del color, pero el conjunto general es satisfactorio. Peter-Lukas Graf es el excelente flautista que interviene en Ravel y Debussy mientras que el Cuarteto de cuerda, de envidiable nivel, pertenece a "Die Kammermusiker" de Zürich. La artista Ursula Holliger, protagonista de la grabación, muestra su destacada técnica y su probada comprensión y afinidad con la música de nuestro siglo, destacando especialmente en las dos obras de Caplet.

La grabación es muy buena técnicamente. Un disco, pues, recomendado para todos los que tengan interés en este tipo de música. A descubrir las aportaciones de André Caplet.

Carlos Ruiz Silva

WALTER, Bruno: "CONCIERTO DE DESPEDIDA". SCHUBERT: **Sinfonía núm. 8 en Si menor, "Incompleta"**. MAHLER: **Sinfonía núm. 4 en Sol mayor. 3 lieder**. Elisabeth Schwarzkopf, soprano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Bruno Walter. The Bruno Walter Society. Compact Disc Denon CD-705 (2), 2 discos. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Llega ahora al disco compacto uno de los testimonios clásicos recogidos por la discografía PIRATA: el último concierto dirigido por Bruno Walter a la Orquesta Filarmónica de Viena, en mayo de 1960, dos años antes de su muerte. Se trata de uno de esos acontecimientos difíciles de valorar, pues a los méritos puramente musicales se añaden los afectivos, en una ocasión tan señalada como la despedida de un insigne rector, que ha influido decisivamente en la interpretación de nuestro siglo, a una gran orquesta con la que, a pesar de no haber sido nunca su titular, siempre mantuvo una importante relación.

Realmente, en los últimos años de su vida, no se puede esperar por parte de Bruno Walter una orientación diferente a la que otorga a la **Incompleta** de Schubert y la **Cuarta** de Mahler, y en este sentido hay que saber valorar la total coherencia con el modo de enfocar la música en sus grabaciones de estos años, en concreto de la obra de Mahler. Para este concierto escogió dos obras que podían prestarse a esta manera positi-

vamente resignada de ver la música. Su versión de la **Incompleta** parte de un primer movimiento de tensiones sometidas para dar peso a una resolución en cierto modo optimista o, al menos, sin el dolor de, por ejemplo, la última grabación de Karl Böhm. Una interpretación la de Walter muy interesante y válida, especialmente por la convicción con que está realizada y por la calidad humanista de la misma.

En cuanto a la **Cuarta Sinfonía**, que es sin duda la menos compleja de su autor en cuanto al mensaje, recibe una interpretación plácida y serena, de gran conocedor del lenguaje mahleriano, con un tercer movimiento de antología, seguido de un cuarto movimiento con cierta blandura, en el que Elisabeth Schwarzkopf, aunque está admirable, no tiene la misma intención que en la versión de Klemperer. Como tampoco alcanza el mismo nivel que en la versión de Szell **Wo die schönen Trompeten blasen**, en el que la dirección de Walter no me parece tan acertada, pues cae en una fácil simplicidad. Después de una edulcorada interpretación de **Ich atmet' einen linden Duft**, con otro de los **Rückert-Lieder** llega lo que es sin duda la joya de la presente grabación: una sensacional versión de **Ich bin der Welt abhanden gekommen**, en una de esas mágicas integraciones de voz y dirección para conseguir un momento histórico. Aquí, Walter está absolutamente sobrio y doliente, y Schwarzkopf canta e interpreta con auténtica unción. La prestación de la Filarmónica de Viena es de lujo en todo momento, como corresponde a la magnitud del acontecimiento (sólo el primer oboe llega a desentonar por un fraseo algo raquítico). El sonido, como se podrá comprender, no es extraordinario, aunque se puede perdonar frente a la calidad irrepetible de la ocasión, y ha ganado considerablemente en disco compacto.

Rafael Banús

RECTIFICACION

En la relación de "OPERAS RECOMENDADAS EN COMPACT DISC" del núm. 577 hemos advertido las siguientes erratas: tras la **Aida** de Verdi dirigida por Muti debería ir la siguiente versión de la misma ópera:

Ricciarelli, Domingo, Obraztsova, Nucci, Ghiaurov, Raimondi. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Abbado. Deutsche Grammophon 4100922, 3 CDs. Digital (4/4).

El siguiente reparto que aparece se refiere a **Un ballo in maschera**, que debía ir precedido de esta otra versión de ese título:

M. Price, Pavarotti, Bruson, Ludwig, Battle. Coro de Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Solti. Decca 4102102, 2 CDs. Digital (5/5).

Por otro lado, **Tannhäuser** de Wagner dirigida por Solti es una grabación analógica y sus calificaciones son: (5/5).

Discos criticados

ALBENIZ: Suite Española; Iberia; Cantos de España (Requejo)	54
BACH: Conciertos de Brandemburgo (Leppard) ...	54
BACH: Cantata del café; Cantata campesina (Kirkby, Covey-Crump, Thomas/Hogwood)	55
BEETHOVEN: Concierto para violín (Grumiaux/Colin Davis)	55
BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 4; Variaciones sobre un tema original WoO 80 (Arrau/Colin Davis)	56
BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 8; Obertura de Fidello (Karajan)	56
BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 2 (Ashkenazy/Mehta)	56
FAURE: Obras para piano (Scott)	56
FRANCK: Sinfonía; Psyché (Giulini)	57
GOUNOD: Faust (The Kanawa, Araiza, Nesterenko, Schmidt, Coburn, Lipovsek, Cachemaille/Colin Davis)	57
HOLST: Los Planetas (Dutoit)	58
LLOYD: Sinfonías núms. 2, 7 y 9 (Lloyd)	58
MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4; El sueño de una noche de verano (Colin Davis)	58
MOZART: Divertimentos núm. 15 y K. 137 (Cuarteto Filarmónico de Berlín)	59
MOZART: El rapto en el serrallo (Gruberova, Battle, Winbergh, Zednik, Talvela, Quadflieg/Solti)	59
SCHUBERT: Sonatas para piano D. 845 y D. 894 (Lupu)	59
SCHUBERT: Sonata para piano D.960; fantasía "Wanderer" (Ashkenazy)	59
SCHUBERT: Tríos de cuerda D.581 y 471. HAYDN: 3 Tríos de cuerda Op. 53 (Trío de Viena)	62
SCHUMANN: Sinfonía núm. 1; Sinfonía núm. 3 (Sutner)	62
SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5 (Bychkov)	63
SPOHR: El Juicio Final (Shirai, Lipovsek; Protschke, Hölle/Kuhn)	63
R. STRAUSS: Aridadna en Naxos (Tomowa-Sintow, Baltsa, Battle, Lakes, Prey/Levine)	64
TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 (Bernstein)	64
TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1.	
RACHMANINOV: 5 Preludios para piano (Richter/Karajan)	65
VERDI: Canciones (Margaret Price)	65
VERDI: La fuerza del destino (Plowright, Baltsa, Carreras, Bruson, Burchuladze, Pons, Tomlinson, Rigby (Sinopoli)	65
VIVALDI: Los 6 Conciertos Op. 10 para flauta, cuerda y continuo (Marion/Rolla)	66
ZEMLINSKY: La sirena; Salmo XIII, Op. 24 (Chailly)	66

RECITALES

MUSICA FRANCESA PARA ARPA (Ursula Holliger, Graf/Cuarteto Kammermusiker)	67
WALTER, Bruno: "Concierto de despedida" (obras de Schubert y Mahler)	67

EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES NOS FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE SUSCRIPTOR.

Cursos, becas y concursos

□ Del 29 de junio al 12 de julio se celebrarán las **V Jornadas Pedagógicas Internacionales de Danza en Valencia**. Organizadas por la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, incluirá diversas disciplinas, tales como Danza Clásica (profesores: Luis Fuente, Gora Benador-Freiberg, Guillermina Coll y Patricia Carey), Danza Española (Eloy Pericet y Julia Grecos), Danza Contemporánea (Karmen Larumbe), Danza Creativa (Bobette Goeders) y Danza Jazz (Bernard O'Reilly). Información: Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Valencia. Camino de Vera, s/n, 46022. Valencia. Tel.: 362 43 11.

□ Del 3 al 13 de agosto tendrá lugar en Daroca (Zaragoza) el **IX Curso Internacional de Música Antigua de Daroca**, que incluye estudios de vihuela, guitarra, órgano, clavecín, canto, flauta dulce, violín, viola de gamba y teoría musical, en cursos dirigidos por prestigiosos profesores. Paralelamente, se celebrará el **IX Festival Internacional de Música Antigua de Daroca**, entre el 8 de julio y 12 de agosto, con participantes invitados así como profesores del curso. La inscripción al mismo tiene como fecha límite el 15 de julio y deberá acompañarse de un "curriculum vitae" del solicitante. Para más información: Secretaría del Curso, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Diputación Provincial, Plaza de España, 2. 50004 Zaragoza. Tel.: 22 96 52.

□ Patrocinado por el Ayuntamiento de Jávea, y con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Conservatorios de Valencia y Alicante, Musinova y Patronato Municipal de Música y Danza de Jávea, tendrán lugar en la ciudad alicantina, entre el 12 y 25 de agosto, sendos cursos de flauta, oboe, clarinete, fagot y mú-

sica de cámara, trompa, conjunto de metales, violonchelo y contrabajo, dentro de la denominada **Escuela de Música de Verano**. Bajo la dirección artística de Walte Boeykens, un espléndido plantel de profesores, la mayor parte de ellos extranjeros, desarrollarán sus clases en el Instituto Musical de Jávea, con horarios de 10 a 14 horas. Asimismo, darán conciertos públicos, a los que los alumnos tendrán libre acceso. La Organización facilitará una lista de pensiones, hoteles y campings existentes en Jávea para aquellos alumnos que lo deseen. Para más información: Instituto Musical de Jávea, Avda. Juan Carlos I, 55. Tel.: 579 36 43. Jávea (Alicante).

□ Entre el 1 y 14 de agosto se celebrará en Sant Cugat del Vallès (Barcelona) el **XVI Curs Internacional de Guitarra, "José Luis Lopategui"**, con patrocinio del Ayuntamiento de Sant Cugat y colaboración de la Generalitat catalana. El programa comprende diversas áreas, tales como Mecanismo y técnica de la guitarra, Pedagogía de la misma, Interpretación musical, etc., así como un homenaje a Heitor Villa-Lobos. La fecha de inscripción finaliza el 24 de julio. Para más información: Centre Borja, carrer Llaseres, 30. Tel.: 674 11 50. Sant Cugat del Vallès (Barcelona).

□ Del 17 al 29 de agosto se celebrará en Madrid (Colegio Mayor Elías Ahuja) el **IX Curso de Música Barroca y Rococó**. Los derechos de matriculación para cada una de las asignaturas (14 en total) ascienden a 8.000 pesetas (primera escogida) y 2.000 por cada una más. Para los cursos monográficos (ocho), 2.000 pesetas. Los alumnos que lo deseen podrán alojarse en el Colegio Mayor, en régimen de pensión completa (36.400 pesetas). Para más información: Francisco de Rojas, 9 - 5.ª dcha. E, 28010 Madrid.



FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO

CONVOCATORIA DE PREMIOS

1. III Premio Internacional de Guitarra 1987 S.A.R. La Infanta Doña Cristina. Dotado con un primer premio de 1.000.000 de pesetas y un segundo premio de 500.000 pesetas. La inscripción se cerrará el 9 de Octubre de 1987.
2. I Premio Internacional de Piano Fundación Guerrero 1987. Dotado con un primer premio de 1.000.000 de pesetas y un segundo premio de 500.000 pesetas. La inscripción se cerrará el 1 de Octubre de 1987.
3. IV Premio Jacinto Guerrero 1988 a la mejor obra Lírica. Dotado con cuatro millones de pesetas y un accésit de un millón de pesetas. La presentación de originales podrá realizarse hasta las 13,00 horas del 10 de Octubre de 1988.
4. III Premio Internacional de Canto 1988 Fundación Guerrero. Dotado con un millón de pesetas y doscientas cincuenta mil pesetas al mejor intérprete de obras del maestro Guerrero. La inscripción se cerrará el día 10 de octubre de 1988.
5. II Premio Internacional de Piano Fundación Guerrero 1989. Dotado con un millón de pesetas y un segundo premio de quinientas mil pesetas. La inscripción se cierra el 1 de Octubre de 1989.

Las condiciones y bases de estas convocatorias están de manifiesto, a cuantas personas interesen, en el domicilio de la Fundación:

Datos: Gran Vía, 78. Teléf. 247 66 18. 28013 MADRID

ANDRE PREVIN Demiurgo de un fascinante mundo sonoro

Por José Luis Vidal

Por la pureza, riqueza y esplendor lujoso del sonido, desde la primera hasta la última nota; por la precisión, gradación, ductilidad y refinamiento en la ejecución; por la excelencia, en fin, en todos los órdenes de la impresión acústica la Orquesta Filarmónica de Los Angeles nos introdujo de golpe en otra galaxia sonora, algo así como la primera audición de un espléndido compact-disc, después de muchos años de microsurco. Esa materia sonora, además, contó con un sapientísimo demiurgo en la persona de André Previn, lúcido, inteligentísimo, cuidadoso hasta el extremo pero inflexible ante el peligro del preciosismo, del que le distanciaron siempre olímpicamente una curiosa combinación de exquisitez y de rigor. Las cosas no podían menos que salir muy bien, aunque también muy personalmente expuestas. Personalísimas —casi provocadora a fuerza de empírica y ANTIMETAFISICA— la versión del poema sinfónico **Don Quijote** de Ricardo Strauss, edificada, en primer lugar, sobre una concepción clara, narrativa, curiosa y sugestivamente abierta y exploradora de matices y alusiones al programa que sostiene el poema sinfónico. Para crear un "Don Quijote" severo y noble, de aterciopelada encarnadura, Previn contó con el violonchelo de Ronald Leonard, así como con la viola de Heichihiro Ohyama para dar vida a un "Sancho" jugoso y realista. A tal orquesta, tales instrumentistas: uno no sabe si destacar antes su grado de perfección individual o la armoniosa adecuación al "tutti" y a la concepción rectora de Previn. Nada en demasía en esta versión, donde los hermosísimos soliloquios de "Don Quijote-violonchelo" se acunaban sobre el profundo pedal de la orquesta, amorosamente dispuesto por el director; nada inflado ni dramatizado —hasta la máquina de viento emitía su música tan integrada como, por ejemplo, las propias cuerdas. ¿Echamos de menos algo de misterio, de empaque profundo, de retórica más aparentemente straussiana? No personalmente: cuando "Don Quijote" se murió dulce y gravemente en los brazos del atento ordenador del poema sinfónico, no asistíamos —porque no debíamos asistir— a la última y agónica pincelada de un poema lírico cuya brumosa acción se desarrollaría gravemente en los alpes bávaros, sino a la armónica conclusión de una acuarela magistral cuyo tema, novelesco y humanísimo, se desarrolló



André Previn se mostró lúcido, inteligente y cuidadoso, pero inflexible ante el peligro del preciosismo.

bajo el sol de la Mancha, aunque fuera un sol tamizado sutilmente por la elegancia minuciosa de André Previn.

Si se nos permite decirlo en términos aproximativos y, desde luego, más cercanos al tono de la tertulia que al del análisis crítico, los resultados de la sólida técnica constructiva que John Harbison (compositor norteamericano nacido en 1938) emplea en su **Sinfonía núm. 1** nos evocan, a veces, los grandes pedales brucknerianos con sus inmensos "crescendi" y pianos y fuertes "subiti"; a veces, en cambio, las grandes páginas de Shostakovitch, con sus épicos "ostinati" y su restallante orquestación. En cualquier caso se trata de una página que parecía creada a la medida de las inmensas posibilidades sonoras y de virtuosismo de los filarmónicos de Los Angeles y especialmente apta para ser abordada desde el rico y sabio análisis de Previn. Unos y otros consiguieron en la espléndida interpretación del cuarto tiempo, "Tempo giusto", lo que podría ser el momento culminante del concierto en cuanto a perfección formal: un fascinante friso de ritmos, síncopas y timbres de gran audacia virtuosística.

Si Previn nos había demostrado que un poema sinfónico straussiano gana en perspectivas inusuales y magníficas abordado desde una perspectiva de luz, claridad y análisis narrativo, huelga decir que esos criterios se revelaron eficientísimos para abordar la lectura de una página a la que convienen naturalmente, esto es, a los tres "bocetos sinfónicos" que componen, bien pictóricamente, **La Mer** de Debussy. Pero

algo faltó en la realización de Previn de un plan teóricamente tan válido e interesante: la irreprochable atención a los planos, gradaciones y matices sonoros y tímbricos no estuvo siempre agitada, como lo exige esta sutil página impresionista, por el refinamiento y la exquisitez cuya insinuación —más que declarada expresión—, aleteando sobre las ondas sonoras debussyanas, suele ser la más idiomática característica del impresionismo. Esas ondas rompieron, en verdad gigantes y magníficas, sobre los atriles de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, feliz y sabiamente gobernadas por la mano maestra de Previn en un "Diálogo del viento y la mar" de desusada e inolvidable hermosura.

La Orquesta Filarmónica de Los Angeles actuó también en Madrid, aunque con distinto programa: **Mi madre la oca** y **La Valse**, de Ravel, y la **Sinfonía núm. 1** de Elgar. Omitimos la reseña correspondiente en la sección "Madrid", pero diremos que el colaborador que se encargó de cubrir el concierto vio en las interpretaciones de las obras de Ravel dos magníficas versiones. La de la **Primera** de Elgar, por el contrario, le pareció una versión bien construida pero no del todo ajustada al lenguaje sonoro del compositor británico. En su opinión, la Orquesta demostró encontrarse entre las grandes del momento.

EUROCONCERT, o las aventuras y desventuras de un empresario en contra de los elementos

Por Xosé Aviñoa

Un concierto a celebrar el 4 de junio a cargo de I Musici, organizado a última hora para sustituir el anunciado de Montserrat Caballé, que por segunda vez se ha visto impedida a participar en el ciclo, cerrará definitivamente la temporada más accidentada del emprendedor Antoni Sàbat. De todo ha habido en este ciclo de conciertos que, poco a poco, y gracias a la inteligente y hábil organización de sus responsables, está haciéndose un hueco en la programación estable de la ciudad: desde cancelaciones de última hora a desaparición de partituras que han amenazado con la suspensión del concierto. Sin embargo, y aun antes de cerrar el ciclo, podemos atrevernos a opinar que Euroconcert cumple un cometido específico y que es necesario mantener y estimular. El tan exigente público de la ciudad —que tantas veces se rompe las manos aplaudiendo

al intérprete circense de moda—, ha de saber ver también dónde está el esfuerzo y la calidad comedia, nada aparente, pero muy real.

Este fue el caso de la intervención de los Solistas de Zagreb, que perdieron el equipaje por obra y gracia de un desaprensivo y hubieron de improvisar un repertorio sin partituras. El concierto tuvo lugar el 8 de mayo y oficiaba de solista invitado Claudi Arimany, un joven flautista catalán que ya empieza a no necesitar presentación en los ambientes especializados por su buen quehacer interpretativo que demostró con creces en la **Suite núm. 2 en si menor BWV 1067** de J. S. Bach. Sin embargo, y a fuerza de parecer un tanto original en la crítica, me parece digno de mención el contrabajista de los Solistas de Zagreb que en nada se parecía al desolado y aburrido protagonista de la novela de Patrick Süskind, tan de moda últimamente; en efecto, aun con tener un papel secundario, que no irrelevante, el desconocido bajista dio un recital de seriedad y emo-

ción interpretativa que da la pista de la categoría del resto.

De extraordinario fue calificado el concierto en Homenaje a Pau Casals que tuvo lugar, dentro del mismo ciclo, el 28 de mayo, contando con la presencia de las autoridades de Prada y la Generalitat. Intervinieron Gerard Claret, Régis Pasquier, Bruno Pasquier, Lluís Claret, Michel Lethiec y Karl Engel para ofrecer, bordar diría yo, un elenco de obras camerísticas mozartianas. Sin duda alguna ésta es la temporada mozartiana por excelencia y sin saberse muy bien por qué. En cualquier caso, la música de cámara no admite términos medios; o es muy mala o despierta una adhesión y ternura sin igual. Tal fue el caso que nos ocupa. Claro que el mérito se lo llevó el equipo de intérpretes unidos por una común colaboración en los Festivales de Prada. Por una vez, y por la razón que fuere, el Palau de la Música catalana se llenó para asistir a un concierto de música de cámara, lo que es digno de los mejores elogios.

LA MAL LLAMADA ORQUESTA NACIONAL NOS DIO “UN” CONCIERTO EN BARCELONA

Nos sorprendió a todos, público y crítica, enterarnos que la mal llamada Orquesta Nacional había llegado a la cifra de tres mil conciertos. A juzgar por las veces que hemos visto a la mencionada orquesta en nuestra ciudad (o en Valencia, o en cualquier otra ciudad DE PROVINCIAS) hubiéramos creído que apenas había pasado del par de centenares. Pero dejemos este fatigado asunto y hablemos del Concierto número 3.000 que, sin duda para paliar un poquito (pero sólo un poquito) esa absoluta desatención de la ON al resto del país, se nos concedió a los barceloneses.

La Orquesta Nacional llegó precipitadamente, con el tiempo justo de sentarse frente a sus atriles. No es extraño, por lo tanto, que la primera parte del programa, la **Sinfonía núm. 41** de Mozart (“Júpiter”) saliera tan mal parada. El primer movimiento fue, realmente, inaceptable. Flojedad y desconcierto en la dirección, pésima rutina en las maderas y metales, entradas a destiempo, todo cuanto pueda caracterizar a una orquesta desorganizada se dio cita en ese primer tiempo. Luego, las cosas fueron mejorando en el segundo: parecía que los músicos se iban

serenando y Jesús López Cobos iba recuperando el control de la orquesta. El Minueto del tercer tiempo fue francamente bueno, a pesar de algún pasajero problema, y el cuarto resultó realmente soberbio, con toda clase de matices y con un excelente juego de exhibición contrapuntística puesto de manifiesto por la batuta, con lo que se logró borrar la mala impresión inicial.

La segunda parte del concierto la formaba la gigantesca **Séptima** de Bruckner, que recibió una interpretación francamente buena, sólida y bien resuelta. El segundo movimiento, en particular, con sus ecos más o menos lejanamente wagnerianos, resultó es-



pecialmente evocador. En conjunto, una magnífica versión y un concierto memorable. El público aplaudió largamente y fue obsequiado finalmente con una PROPINA wagneriana.

Roger Alier

ACERCA DE LA GENERACION DEL 92

Nuevas tecnologías exigen una readaptación de los mecanismos de conexión del intérprete con su público; esto lo están sabiendo hacer muy oportunamente los responsables de Live music now!, que en Barcelona han tomado el nombre de Invitación a la música y se están llevando el gato al agua en cuanto a originalidad comunicativa. Además de los conciertos en lugares poco habituales, como es el caso de las prisiones (uno de los objetivos de la entidad) de los que ya hemos dado puntual referencia en RITMO, acaban de llevar adelante un original sistema de difusión de la música: el experimento se ha llamado MUSICALIDA 87 y ha consistido en la inundación de tres escenarios populares, sitios en el Casco Antiguo de la Ciudad Condal, de un alud de conciertos.

La experiencia venía anunciada por otra no menos original: la del envío por correo de una cassette de música clásica y popular de excelente calidad de grabación que servía de estímulo y acicate para hacer acto de presencia en los conciertos de Musicàlida 87. El eslógan consistía en *Es necesario romper con la rutina. Los viejos maestros de la música te esperan de la mano de los mejores jóvenes músicos que viven y trabajan en Cataluña*. No hay duda de que, aparte del éxito que tuvo la convocatoria, realizada en el Patio de la Casa de l'Ardiaca, en el que intervinieron intérpretes clásicos como Albada Olaya y Albert Guinovart, intérpretes de jazz como Jazz Classic Quintet, flamencos y de otros ámbitos musicales, la propuesta de Musicàlida 87 aporta elementos interesantes en el campo de la música, por ejemplo, el de la consideración de la música como un fenómeno único, de géneros diversos, pero con una finalidad común, la de aportar el ingrediente cultural, la excusa de diversión, en un mundo tan ajetreado como el nuestro.

Víctor Cucurull, el responsable de la idea, sabe perfectamente la importancia que tiene para el hombre de hoy la propuesta musical que, aunque se está diversificando todavía no llega a todos los rincones.

Xosé Aviñoa

ORQUESTA SINFONICA DEL VALLES (Concierto inaugural)

El 28 de marzo último se presentó en el Teatro de La Farándula de Sabadell una nueva Orquesta Sinfónica. Las orquestas de este tipo no nacen así como así, y la aparición de una nueva entidad merece, por lo tanto, los parabienes de rigor.

Más aún, porque la nueva orquesta nació con buena salud, si hemos de juzgarla por sus primeros conciertos: el inaugural, con su repetición (debida a la afluencia de público) y el que tuvo lugar en Montserrat, una semana más tarde. En las tres ocasiones el programa inaugural fue interpretado eficazmente bajo la batuta de Alberto Argudo.

Constaba el mismo la **Sinfonía 35 "Haffner"** de Mozart. Para algunos, esta pieza tenía el valor de introducción, pero lo cierto es que Mozart casi puede decirse que sirve mejor como modo de calibrar el funcionamiento de una orquesta, por su transparencia, fácilmente empañada, que las grandes sinfonías del repertorio romántico. En todo caso, Albert Argudo logró dar al conjunto la coherencia necesaria y una adecuada elegancia y superó el escollo con limpez.

En la segunda parte se ofreció la **Séptima Sinfonía** de Beethoven. No podemos afirmar que fuera una interpretación de gran clase: la bisoñez de la formación y su falta de RODAJE no lo hubieran consentido; pero sí que puede afirmarse que dadas las circunstancias, la versión fue francamente satisfactoria, que todo estuvo en su sitio, y que la experiencia fue una velada musicalmente agradable y la satisfacción de ver que la OSV puede llegar a ser un instrumento eficaz en la revitalización musical de las poblaciones de su comarca. Por otro lado, la Orquesta tendrá a su cargo la parte orquestal de las representaciones operísticas de Sabadell que entran, así, en una nueva etapa de expansión. Si el camino emprendido no se tuerce, se habrá dado un importante paso hacia la profesionalización de la música en las comarcas catalanas, antes siempre dependientes de la aportación de las formaciones barcelonesas.

Roger Alier

VICTORIA DE LOS ANGELES CANTA COMO LOS ANGELES

La actividad concertística de Victoria de los Angeles, que no ha cesado en ningún momento, se ha visto potenciada en estos últimos meses por sus excelentes recitales en Barcelona. Uno a principios de la temporada, en el concierto benéfico a favor de Ayuda en Acción, que fue debidamente reseñado por RITMO, y el que hoy nos ocupa, celebrado con motivo de la puesta en funcionamiento del canal de música clásica de Catalunya Radio, el canal Catalunya.

Fue un recital parecido, pero no igual al de Ayuda en Acción, basado en una exquisita selección de lieder de Schubert y otros autores románticos de los que Victoria de los Angeles ha calibrado con gran atención no sólo el contenido musical, sino el literario y expresivo para convertirlos, en su interpretación, en un verdadero prodigio de sensibilidad y buen gusto. La sesión comprendió también varias canciones de Fauré (sabido es el estilo impecable con que Victoria de los Angeles se ha aproximado siempre a la música francesa) y también la sorpresa de oír de labios de nuestra cantante un par de canciones de Chopin ¡en polaco!

Finalmente, la última parte del recital consistió en una serie de canciones populares catalanas que la soprano sublimó hasta convertirlas en verdaderos lieder (en el sentido universal de la palabra), utilizando una y otra vez ese fabuloso recurso de sus interpretaciones, que no tiene equivalente y que yo intento expresar siempre con una definición: Victoria de los Angeles es capaz de introducir su amplia y generosa sonrisa en música.

El entusiasmo del público no se podía contener en los límites del simple aplauso; pese a lo prolongado del recital, la cantante no tuvo más remedio que acceder a las constantes peticiones de prolongación del recital con una magistral interpretación de "Près des remparts de Séville", de la **Carmen** de Bizet, para terminar, después de otros regalos, con **El cant dels ocells**, emotiva-

Roger Alier

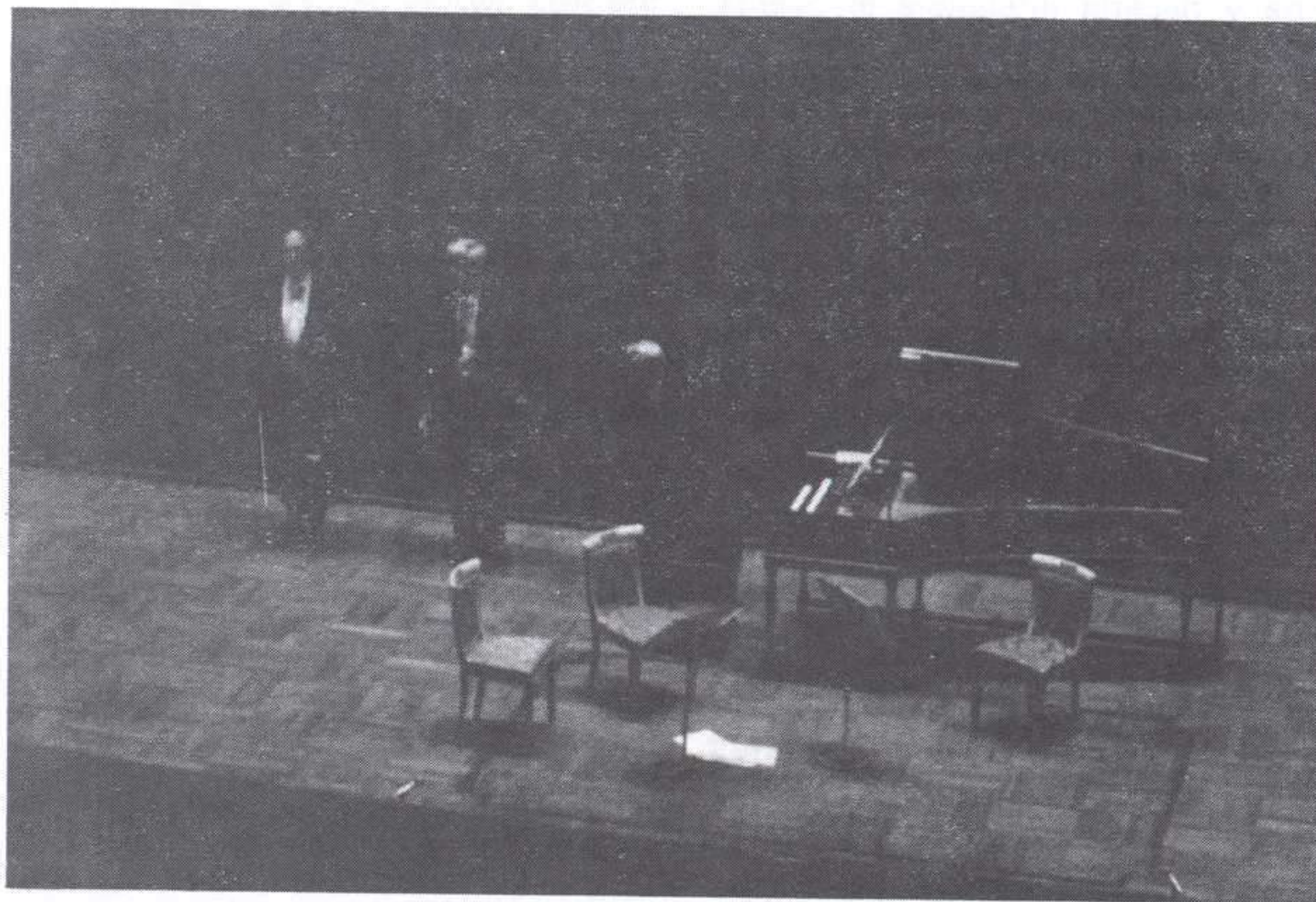
FRANS BRÜGGEN, GUSTAV LEONHARDT Y ANNER BYLSMA La lección de tres grandes holandeses



Por Alvaro Marías

Una vez más la Caja de Pensiones de Cataluña ha ofrecido una versión resumida de su Festival de Música Antigua en Madrid, que en esta ocasión ha comenzado con un verdadero acontecimiento musical: un recital monográfico dedicado a música italiana del XVII a cargo de tres mitos vivientes: Brüggen, Leonhardt y Bylsma. El interés de la sesión, sin duda una de las más bellas que hemos podido disfrutar durante el curso, era fuera de serie. En primer lugar, claro está, por la personalidad y categoría de los intérpretes, pero también por lo infrecuente del programa, centrado en uno de los momentos más apasionantes de la historia de la música, más desconocidos y de más difícil y compleja interpretación: el manierismo musical italiano.

Ariesgo de infravalorar la cultura de nuestros lectores recordemos brevemente en qué consiste el manierismo: el manierismo es una tendencia estilística —no un período, tan sólo un movimiento artístico— que consiste fundamentalmente en poseer “manera”. Dicho con palabras de hoy: un ESTILO que consiste en POSEER ESTILO y por tanto en ser esencialmente y no accidentalmente ARTIFICIOSO. Justamente en el momento de crisis del Renacimiento, cuando las leyes del arte barroco están aún sin definirse, surge en Italia un movimiento extraordinariamente desconcertante que rompe el equilibrio clásico del arte renacentista sin anticipar gran cosa del naturalismo barroco. Un arte culto, erudito, minoritario, casi sectario, que une de algún modo a muchos de los hombres más



Brüggen, Leonhardt y Bylsma saludando, después de su recital en el Real madrileño.

cultos de Europa. Arte frío, cerebral, un tanto deshumanizado en el sentido orteguiano de la expresión, que pretende ante todo asombrar, impresionar, antes que emocionar; acaso porque no le queda más remedio. Es precisamente la actitud contraria al ideal barroco tan fielmente enunciado por François Couperin: *Declaro de buena fe que prefiero aquello que me emociona a aquello que me sorprende.*

Como resultado, este arte hace alarde y virtuosismo técnico —no sólo en música, sino en todas las artes— y dentro de la música representa uno de los momentos históricos de más rabioso y endiablado virtuosismo, tanto de cara al compositor como de cara al intérprete.

La música del manierismo se caracteriza por su indefinición, por su desorden formal, estructural, y va a morir en el preciso instante en que las formas barrocas comienzan a definirse. La música del manierismo persigue la constante sorpresa, el quiebro inmediato de cualquier dirección apuntada; la música manierista huye de la melodía, abortada una y otra vez cuando comienza a dibujarse; explota lo que de obsesivo pueda tener el contrapunto imitativo; yuxtapone secciones aparentemente incoherentes; modifica los

“tempi” y el compás con una libertad que no volveremos a encontrar hasta el siglo XX; como la música de nuestro tiempo, se complace en el rebuscamiento, en el efecto, en la constante desazón, en la frustración del oyente que termina por sentirse desorientado al tiempo que deslumbrado por la caleidoscópica brillantez de la perpetua e imprevisible sorpresa. Es la música que va a crear el más artificial de los géneros musicales, la ópera, a través del estilo recitativo, en complacida servidumbre a algo que le es totalmente ajeno, la palabra hablada, ocurrencia que habrá de tener poderosas consecuencias en el arte barroco a través de la RETORICA MUSICAL. En este preciso instante, que combina lo enfermizo de las decadencias con la fuerza de la nueva savia de un estilo que está a punto de brotar, se está consolidando la tonalidad, la melodía acompañada y la nueva técnica “taquigráfica” del bajo continuo, el florecimiento de la música instrumental en un sentido nuevo y por si fuera poco, el músico está luchando por encontrar nuevos moldes formales a su todavía informe materia musical. ¿Es imaginable tamaña encrucijada histórica? ¿Qué engendro puede salir de ella? El engendro, desconcertante y bello, monstruoso y deslum-

brante, es precisamente el de la música escuchada —salvo Corelli, naturalmente— en el concierto que comentamos; música que al cabo de tres siglos y medio conserva la fuerza de la música de nuestro tiempo; música que sigue suponiendo para intérprete y oyente una de las más duras pruebas a las que se puede someter; y música, finalmente, casi desconocida incluso para el estudioso —no digamos para el público en general—, que hay que ir a buscar a la biblioteca, al facsímil, para desentrañarla, desbrozarla, comprenderla y hacerla inteligible al oyente. Labor ardua y gloriosa para el intérprete, que tiene necesariamente que ser eso: INTERPRETE que convierta en comprensible algo que no lo es, que traduzca un contenido musical que no es evidente. Ilustre función que convierte al intérprete en artista de primera fila y no en ciego, mimético reproductor de convenciones vigentes cuyo mérito no le corresponde y cuyo talento a menudo ni tan siquiera se le alcanza. Brüggen, Leonhardt y Bylsma han tocado esta música con una fuerza, una violencia y una brillantez sonora que ahora parecen haber cedido, haberse dulcificado de manera extraordinaria, hasta el punto de que muchos de estos contrastes, de que el artificio de la música misma, pasen casi inadvertidos. ¿Es esto fruto de la madurez, de la comprensión total de la música? Tal vez; resultado es que esta música se aparece como más próxima al barroco, no tan diferente de la sonata de Corelli como realmente es, más fácilmente asimilable, pero, como contrapartida, pierde parte de su capacidad de deslumbrar, de sorprender, de violentar al oyente. Se diría que se trata de un proceso similar al de algunas interpre-

taciones actuales de música de Stravinsky, Schoenberg o Ravel, en las cuales se ha perdido gran parte de la violencia, de la fuerza con que nacieron, pero gracias a esto precisamente el público oye esta música como algo familiar, que no supone esfuerzo ni conflicto. ¿Es esto un proceso natural para todo arte de vanguardia? Tengo mis dudas ya que creo que el arte puede conservar a lo largo del tiempo incólume la energía con que fue alumbrado.

En cualquier caso, desde los **Fragmentos sobre "Anchor"** de Vincenzo Spadi, hasta las dos propinas regaladas fuera de programa (la **Bernardinia** de Frescobaldi a la **Canzon seconda Flautin overo Corneto** de Giovanni Riccio) pudimos disfrutar de una colosal lección de música, de música pura, inmediatamente anterior a la dramatización de la música occidental acaecida durante el Barroco y vigente hasta nuestro siglo.

Antes de terminar, meditemos brevemente sobre lo que hay detrás de un concierto como el que comentamos. Cada uno de los instrumentos empleados supone el resultado final de la labor de organólogos y constructores realizada durante los tres o cuatro últimos decenios. Por poner un ejemplo, la maravillosa flauta Ganassi en sol de marfil empleada por Brüggen es el resultado de una serie de largas investigaciones realizadas por el australiano Fred Morgan para reproducir hipotéticamente un instrumento —y por tanto un sonido— cuya sorprendente descripción había llegado hasta nosotros en la "Fontegara" de Sylvestro Ganassi (Venecia, 1535), pero de la cual no había sobrevivido ningún ejemplar hasta nuestros días. El diapason utilizado

fue el correspondiente a un La 466 Hz. (salvo para Corelli, con La-415), es decir, un semitono por encima del diapason actual, propio de la música del manierismo italiano. El temperamento de las flautas Ganassi empleadas por Brüggen era mesotónico, extraordinariamente alejado del temperamento igual vigente en nuestro tiempo. Quizá sea difícil para el lector imaginar la dificultad de conseguir una afinación prodigiosa en estas circunstancias. Quizá sea complicado hacerse una idea de la dificultad de utilizar cuatro flautas, cada una de las cuales tiene diferente diapason, diferentes digitaciones, diferente temperamento. Tal vez no sea fácil saber la dificultad de realizar un bajo continuo de la fantasía y sobriedad del realizado por Leonhardt, tan rico y tan austero en su descomposición de acordes, en sus imitaciones, en sus diseños ornamentales. Tal vez no esté al alcance de cualquier profano saber lo que es tocar cambiando a cada paso la "escordatura" del violonchelo, o imaginar la técnica que hace falta para tocar el **Ricercar** de Domenico Galli. Para lograr todo esto hace falta ser un músico genial y además haber dedicado una vida entera al estudio y a la investigación, con una audacia, un valor y una ética artística a toda prueba. Llegar a la perfección partiendo casi de cero, sin la menor tradición a la que agarrarse, es una proeza que muy pocos intérpretes han tenido ocasión de realizar a lo largo de la historia. Resulta inconcebible que aún queden en nuestro país ignorantes capaces de sonreír despectivamente ante la interpretación de la música antigua e impostores dispuestos a hacerse pasar por tales a través de la más absoluta falsificación.

EL RELAJANTE CONCIERTO DE LA CAMERATA DE BOSTON

Por Rafael Banús

Después del concierto antológico de Gustav Leonhardt, Frans Brüggen y Anner Bylsma, el segundo concierto que la Caja de Pensiones ha presentado en el Teatro Real, coincidiendo con el Festival de Música Antigua de Barcelona, a otro conjunto legendario en la interpretación de la música antigua, The Boston Camerata, con un bellissimo programa formado por música del reinado de Isabel I de Inglaterra, muy inteligentemente dividido en los siguientes bloques: "Elisa, la más bella" (la juventud de la reina, con madrigales de Pilkington, Edward Johnson y William Byrd), "Via Crucis"

Los Boston Camerata ofrecieron un interesante y entretenido concierto.



(la música sacra, con motetes de Thomas Ravenscroft, Thomas Tomkins, Thomas Campion, Dowland y Byrd), "El crepúsculo de la reina" (una bellísima y delicada selección para acompañar la solitaria vejez de la monarca, con piezas de Dowland, Byrd y, como culminación, la sensible pieza instrumental **The Queen's good night** de Thomas Robinson), "En el bosque verde" (la cara popular de la época, con canciones basadas en la figura de Ro-

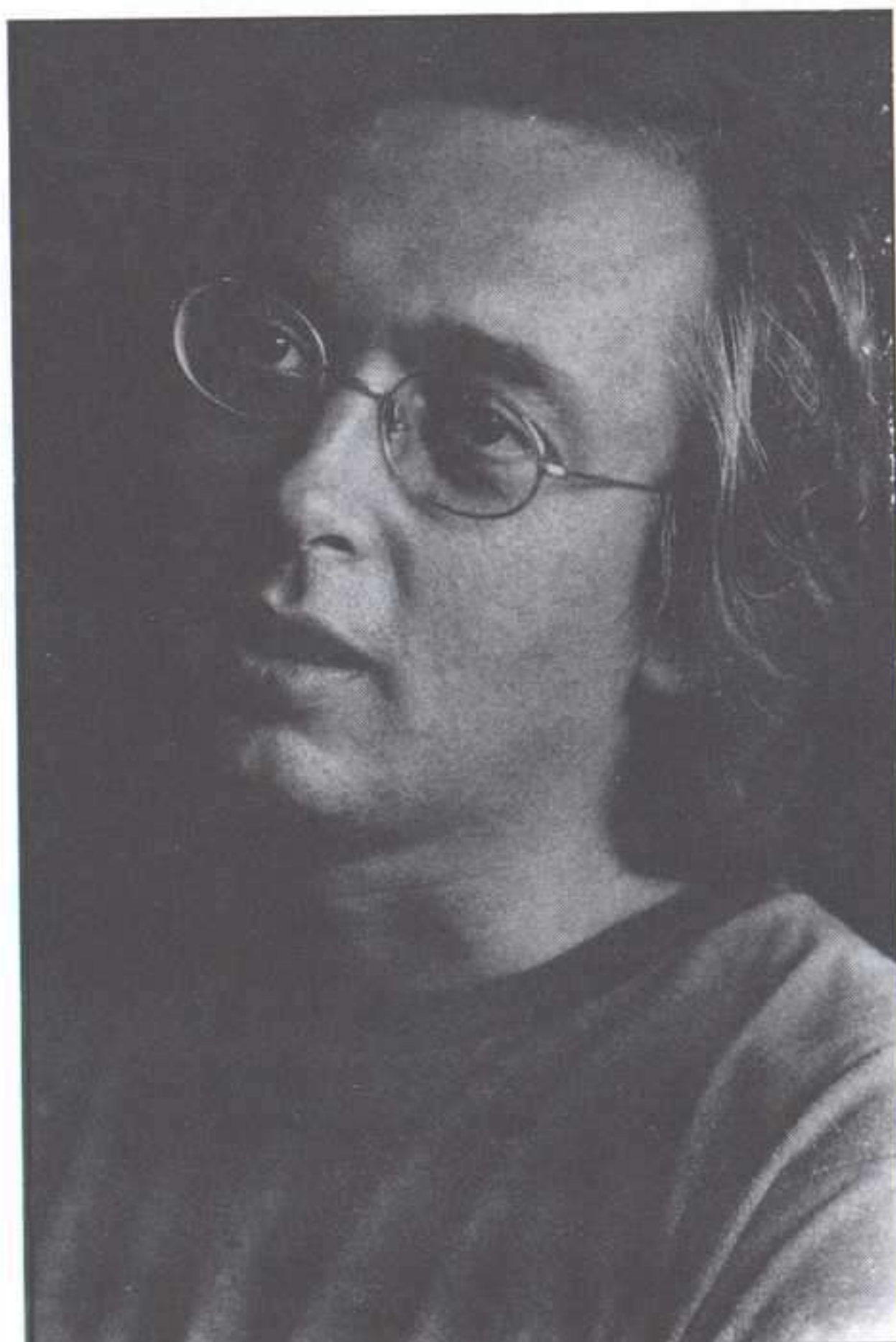
bín de los Bosques, muchas de ellas anónimas) y, para terminar, "In nomine" (el paso de una misma melodía desde un extracto de la **Misa Gloria tibi Trinitas** de John Taverner hasta los gritos del deshollinador en **The cries of London** de Orlando Gibbons). Un concierto atípico, que mostró la versatilidad de todos los componentes para pasar de la monodía gregoriana a la canción popular, del madrigal italianizante a la acción escénica. Destacó

la técnica, el estilo y el empaste de las seis voces, junto a la impecable intervención de los tres instrumentos de cuerda, de auténtica exhibición, y a la musicalidad del laudista Joël Cohen, animador y director del grupo desde 1968, que presentó las distintas piezas en un francés no siempre inteligible aunque lleno de humor. El público, en esta ocasión, llenó el aforo del Real, no como en el primer concierto de la serie.

HERREWEGHE, Un auténtico genio de la dirección coral

Por Fernando Palacios

Philippe Herreweghe no es un desconocido entre nosotros —o por lo menos no debiera serlo—, dado que este inquieto músico belga se ha dejado ver en nuestro país de vez en cuando (Curso de El Escorial, Semanas de Cuenca y Barcelona...) y además es relativamente fácil encontrar sus grabaciones en alguna buena tienda de discos, al frente de su Collegium Vocale de Gante o su Ensemble Vocal y Orquesta de la Chapelle Royale de París, en interpretación de músicas de la máxima exquisitez: J. S. Bach y familia, Lully, Rameau, Du Mont, Lasso, Mendelssohn, Brahms, etc...



Philippe Herreweghe, un genio de la dirección coral.

recuperar la buena o injustisimamente olvidada música de nuestro Barroco (¡qué pocas obras vocales del XVII y XVIII español se interpretan!) y, además, puesta en funcionamiento gracias a la labor de dos musicólogos (Pujol y López Calo) y de un auténtico genio de la dirección coral, como es Herreweghe, al frente de un grupo de intérpretes españoles seleccionados para esta ocasión; ese doble compromiso, como decimos, es algo a lo que no estamos muy acostumbrados por estas tierras. A lo mejor es por eso, por no estar acostumbrados, por lo que observamos, atónitos, como estos conciertos de música antigua tienen una mínima acogida, al menos entre el público de Madrid. Da lo mismo que sea Leonhardt, Brüggem, Bylisma, Cohen o Herreweghe, aquí sólo se acude en masa a la ópera y a las grandes sinfonías.

Por lo menos, los pocos que asisti-

mos a este concierto pudimos apreciar la gran labor de preparación de solistas y coro (J. Cabero), la quizás no tan conseguida de la pequeña orquesta (E. Moreno) y como, al final, todos en manos de Herreweghe eran capaces de traducir la música de manera asombrosa. Si bien la orquesta mostraba un sonido algo nasal, caído, poco timbrado y con algunos desajustes, el coro, sin embargo, lucía una gran calidad vocal, una perfecta dicción y una transparente soridad, siempre atenta a las precisas indicaciones de su director. Entre los solistas había de todo, desde algunos con escaso dominio de su emisión a otros con unas calidades verdaderamente inhabituales.

Aunque la **Misa de difuntos** de Cererols obtuvo una mínima ovación de reconocimiento, supongo que más bien fue debido a la sorpresa que todavía produce esta sencilla polifonía en los oídos poco acostumbrados a las músicas pre-barrocas que a la versión brindada por Herreweghe que, a mi modo de ver, resultó acertadísima no sólo por la elección del estupendo pequeño grupo instrumental de apoyo, sino en la manera de hacer RESPIRAR la música, siempre obedeciendo a un mismo movimiento impulsor. La obra terminó súbitamente en el "Agnus Dei", sin "Communio" ni "Liberate me"... Desconocemos el motivo.

La **Misa "Scala Aretina"** parece que conectó mejor con la sensibilidad del público. Es una música con un tejido polifónico muy bien planteado y con una consecución de alternancias de distintas combinaciones de coro, solistas y orquesta que mantiene un alto interés. La orquesta casi nunca pasa a un primer plano, siempre se mantiene en el substrato del gran entrelazado de voces. Con esta preciosa y sencilla música, Herreweghe demostró una vez más la talla de gran director coral que tiene, con una perfecta técnica direccional, un sentido del tempo y del fraseo prodigioso y, en definitiva, una naturalidad que sólo los grandes talentos musicales saben imprimir a la música que interpretan.

De su colaboración con la impecable y clarividente promotora musical de la Fundación Caja de Pensiones —y después de los éxitos del año pasado con Bach— nos esperábamos algo sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta que este año se cumplía el décimo aniversario del Festival de Música Antigua. Todas las expectativas han quedado ampliamente superadas por la producción que se nos ha presentado, ya que, resumiendo, podríamos decir que reúne un doble atractivo: por una parte, la recuperación de dos obras maestras del barroco catalán, como son la **Misa de difuntos** de Joan Cererols y la **Misa "Scala Aretina"** de Frances Valls; y, por otra, la formación de un Coro y una Orquesta Barroca especialmente para este montaje. Esta feliz iniciativa de

EL NUEVO DIRECTOR DEL CORO DE RTVE

En un concierto extraordinario, fuera de abono y con entrada libre, el Coro de RTVE ofreció, bajo la dirección de su nuevo titular desde febrero de este año, Jordi Casas (que tiene a sus espaldas una abundante labor coral en Cataluña), un programa infrecuente y original, formado por cuatro canciones de Rossini (con los habituales contrastes del compositor, desde las danzables *I Gondolieri* y *La Passeggiata* y la humorística *Toast pour la nouvelle* hasta el recogido *Ave Maria*), las *Cançones gitanas* de Brahms y las ensoñadoras y decadentes *De las montañas bávaras* de Elgar, en las que el compositor británico conjunta la tradición coral inglesa con las canciones populares alemanas. Tanto en la elaboración de un programa tan atractivo como en la preparación del mismo se aprecia la sensibilidad de Jordi Casas. Actualmente, el Coro canta con mayor musicalidad y empaque, y también superior definición y personalidad, aunque aún hay que limar asperezas y evitar tan bruscos contrastes en los "forte", en los que aún se oyen voces destempladas. El concierto contó con el acompañamiento de lujo del pianista Sebastián Marín, siempre atento a la unión con las voces y con el suficiente humor para Rossini, temperamento para Brahms y nostalgia y sabor popular para Elgar.

Rafael Banús

Partitura de una canción de concierto recientemente editada por

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

de EMILIO LOPEZ DE SAA

sobre un poema de Federico García Lorca, titulada

"ROMANCE DE LA LUNA, LUNA"

DOS VIEJOS CONOCIDOS

Por Luis Carlos Gago

Dos de las más prestigiosas orquestas de cámara europeas de las últimas décadas han visitado recientemente Madrid. La primera, la Academy of Saint Martin-in-the-Fields, lo hizo el pasado 9 de mayo dentro del extraordinario ciclo organizado por Ibermúsica, casi lo mismo que decir Alfonso Aijón; la segunda, I Musici, los días 27 y 28 de mismo mes, como colofón del conservador y repetitivo Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma que dirige José Peris.

Cualquier visita del grupo londinense lleva aparejada una cosa segura: la ejecución, sea quien sea el director, será siempre de la máxima calidad. En esta ocasión fue Iona Brown —su habitual concertino— la responsable, desde el primer atril, de las versiones del *Divertimento K. 136* de Mozart, *Noche Transfigurada* de Schoenberg y *Souvenir de Florencia* de Tchaikovsky, que pudimos escuchar en el Teatro Real. Entre el Mozart de la excelente violinista británica y el de Sir Neville Marriner existe una gran diferencia: aquél es pulcro, bonito y, casi siempre, insulso; éste, al menos en la mayoría de las ocasiones, es hondo, vivaz y de un notable empaque sonoro, ausente en la medida deseable en la versión del inevitable *Divertimento* mozartiano (¿por qué no uno de sus dos compañeros de colección o cualquiera de los escritos para cuerda?).

Algo parecido ocurrió con la *Noche Transfigurada* de Schoenberg, que la Brown tradujo como una partitura posromántica despojada de sus innegables atributos preexpresionistas. Ejecución, una vez más, memorable, pero concepción TRASNOCHADA o, cuanto menos, discutible y de contrastes demasiado livianos. Magnífica, en cambio, la versión del difícilísimo "*Souvenir*" tchaikovskyano, una música mucho más amable y sin ese aura de tremendismo de la *Op. 4* del compositor vienés. Los instrumentistas de la Academy rozaron la perfección —lo cual aquí no es fácil— e Iona Brown se hizo acreedora de nuevo a su condición de excelente músico, de extraordinaria instrumentista que, salvo cuando es dirigida partiendo de diferentes presupuestos (*Segundo Concierto* de Bartók con Rattle, por ejemplo), opta

por, si no lecturas blandas, sí amables y poco conflictivas de las obras que interpreta o dirige. En cualquier caso, y conviene no olvidarse de esto en ningún momento, escuchar a la agrupación londinense sigue siendo un auténtico lujo.

Muy otra fue la impresión que nos causó el veterano conjunto italiano, que presentaba la novedad de un nuevo concertino, un sustituto de la añorada Pina Carmirelli, lo que suponía una oportunidad ideal para valorar en su justa medida lo que ha supuesto la aportación de aquélla al estilo interpretativo de I Musici, un estilo que ella vino a modificar, a rejuvenecer decisivamente.

Federico Agostini es mucho más joven que la prestigiosa violinista y, sin embargo, se acerca al Barroco con un enfoque mucho más serio, más antiguo incluso. Y esto, desgraciadamente, logra contagiarlo a sus compañeros, que tocaron en apariencia mucho más desmotivados que en ocasiones anteriores, hasta tal punto que no sólo se produjeron desafinaciones —algo insólito en ellos—, sino que fueron frecuentes. El sonido ha perdido, asimismo, gran parte de su personalidad, de su encanto, de su frescura y de su capacidad para transformarse en uno u otro contexto. Ahora es más plano, más anodino y, en cualquier caso, mucho menos homogéneo. Estamos muy lejos —si tenemos en cuenta el tiempo transcurrido— de ese Vivaldi lleno de entusiasmo de la Carmirelli, quien ahora se nos aparece como el verdadero artífice de los logros alcanzados por I Musici en los últimos años, que han sido numerosos e importantes.

Lo de su última visita a Madrid quizá fueron sólo dos malas noches. Ojala, pero no tenía aspecto de eso y, o mucho mejora y se asienta de nuevo el grupo romano o, por fin, sus grandes detractores proclamarán sus críticas con fundamento cierto.

Una última palabra referente al ciclo que organiza José Peris y que se cerraba con estos conciertos de I Musici. ¿Acaso no hay otras orquestas de cámara en Europa que las que, año tras año, trae al Teatro Real? ¿Es que Vivaldi compuso únicamente *Las cuatro estaciones*? Mal puede enseñarse con tanta reiteración, tan escasa imaginación y tan poco espíritu universitario como para permitir que la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por Karl Münchinger (ambos en un estado calamitoso), mutilaran alegremente en otro de los conciertos de este mismo ciclo el *Arte de la Fuga* de Bach.

El concierto de la Orquesta Saint-Martin-in-the-Fields tuvo lugar, con el mismo programa, en Barcelona.

LA SABIA MADUREZ DE TERESA ZYLIS-GARA

Por Rafael Banús

Con la anulación del esperado recital de Luciano Pavarotti (al parecer, el 29 de junio estará cantando el **Requiem** de Verdi en La Scala de Milán con Riccardo Muti), el concierto de Teresa Zylis-Gara del 27 de mayo puso el punto final al IV Ciclo de Grandes Recitales Líricos (y posiblemente último, pues no se indica su continuación). Ante esta incertidumbre, no es momento para hacer balance de este ciclo y los tres anteriores (al que habría que añadir uno aislado en "La Zarzuela"), que ha permitido escuchar en vivo a varios grandes cantantes que aún no habían cantado en Madrid (Margaret Price, Shirley Verrett, Christa Ludwig, René Kollo, Hermann Prey, Francisco Araiza), junto a algunos que ya no están en su mejor momento (Edda Moser, Katia Ricciarelli, Frederica von Stade, Gwyneth Jones, Martti Talvela), otros que escogieron fragmentos de ópera (Renata Scottó, Alfredo Kraus, Pilar Lorenger, Montserrat Caballé, Agnes Baltsa), los que permitieron disfrutar de la juventud de los nuevos valores (Anne-Sofie von Otter, Lella Cuberli) y de la sabia madurez de los veteranos (Janet Baker, Elena Obraztsova, Ileana Cotrubas, Brigitte Fassbaender).

La soprano polaca Teresa Zylis-Gara ha llevado una admirable carrera, sobre todo en el campo de la ópera y el oratorio, un tanto al margen del estrellato, sin prisas y con gran versatilidad de géneros y estilos, desde Bach hasta Penderecki. Por todo ello, la voz conserva sus principales virtudes: un timbre de extraordinaria calidez y un gran poder sugestivo, de resonancias eslavas, carnoso y de importante volumen, que sólo pierde redondez en el agudo, bien emitido aunque algo tirante. La musicalidad es intachable, así como el poder dramático



La voz de Zylis-Gara conserva sus principales virtudes.

y el rigor estilístico, como es lógico en la que ha sido la "Doña Elvira" oficial del Festival de Salzburgo después de Elisabeth Schwarzkopf, y de la que podemos admirar su creación en la versión discográfica en vivo de Karl Böhn. El programa estuvo formado por obras de cuatro autores cercanos geográfica y culturalmente a la cantante, aunque corrió el peligro de una cierta monotonía. Las cinco canciones de Moniuszko, autor de la ópera nacionalista polaca **Halka**, dejan entrever con exceso la influencia de la música centroeuropea, aunque se escuchan con agrado y fueron expuestas con perfecta intención. Muy superiores en cuanto a música son las seis de Tchaikovsky, entre ellas las extraordinarias **¿Por qué?** y **Yo era una pequeña hierba en el campo**, que interpretó de modo menos trágico que, por ejemplo, Elena Obraztsova o Elisa-

beth Söderström, aunque no menos expresivo. Los mejores momentos del recital se alcanzaron con las cuatro canciones de Rachmaninov, con títulos tan geniales como **La doncella de Grusia**, **Ondas primaverales** y **Cristo ha resucitado**, en los que la soprano polaca alcanzó gran pasión. Las **Canciones gitanas** de Dvorak fueron expuestas desde una perspectiva racial, manifestando los componentes populares de las mismas, sin ningún atisbo de sofisticación.

Entre las propinas incluyó unas acertadas **Coplas del Curro Dulce** de Obradors, sin ninguna afectación pero con temperamento. El pianista Christian Ivaldi tuvo una actuación superior a su acompañamiento a Shirley Verrett hace unos años, lució una notable técnica y un elegante sonido, aunque con cierta blandura.

NO HUBO SORPRESAS EN EL PALAU

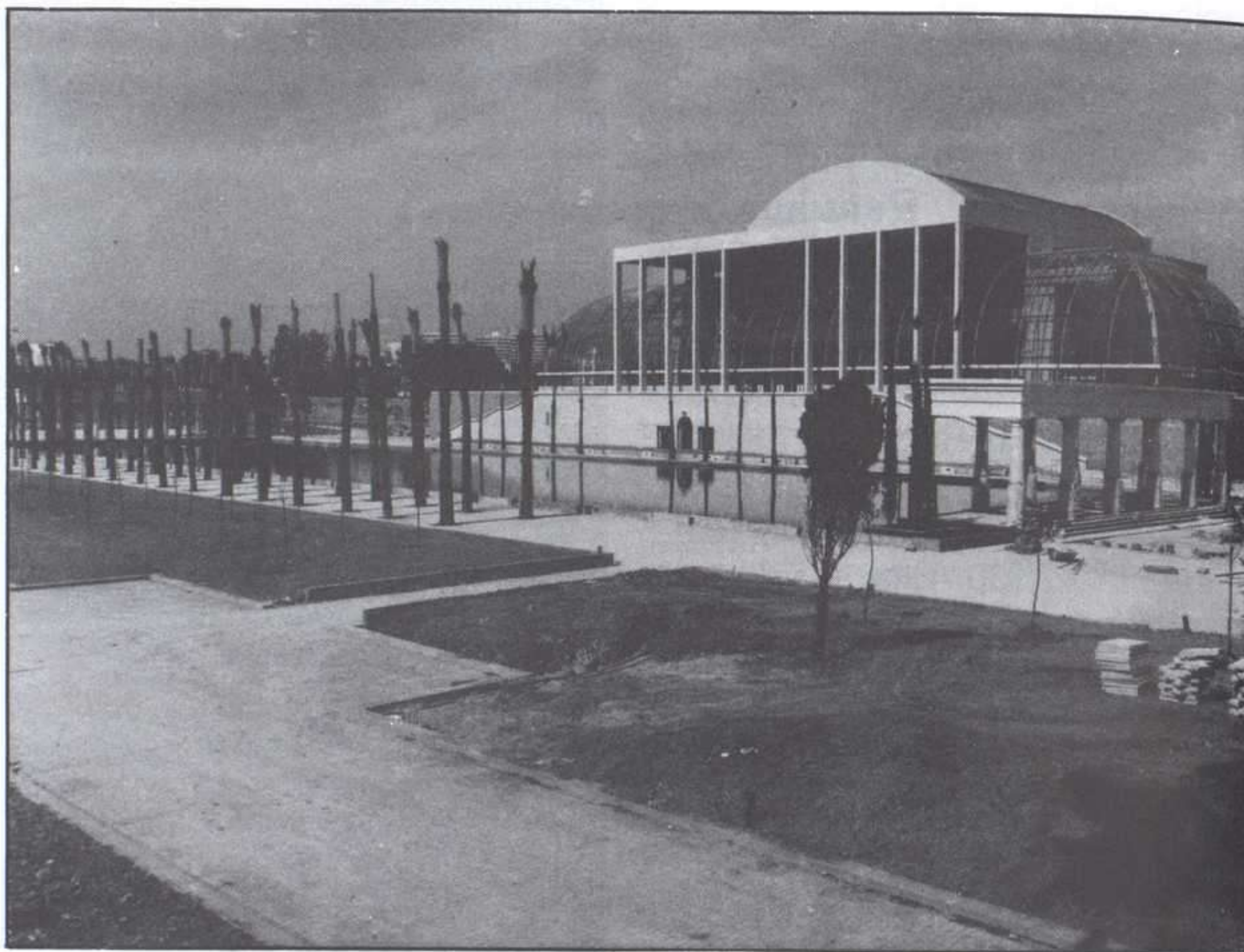
Por Gonzalo Badenes

La apretada sucesión de actos que jalona la andadura inicial del Palau de la Música y Congressos de Valencia (actos que rebasan la esfera concreta de la música e inciden en sectores sociales y políticos) viene a ser el campo de prueba, donde se someten a observación los comportamientos (físico-acústicos) de las salas y (sociológicos) del público valenciano.

No se han producido sorpresas, en uno y otro, para quienes practicamos un cierto seguimiento de la vida musical valenciana. Como se anticipó en RITMO, meses atrás, la respuesta del público (estimada en más de veinte mil asistencias, en las tres primeras semanas) se orienta preferentemente a los conciertos sinfónicos GRANDES (entendemos los encomendados a conjuntos prestigiosos, como la Philharmonia Hungárica, Royal Philharmonic, Sinfónica de la RTV Soviética, Nacional de España, y basados en el repertorio tradicional). Los de la Orquesta Municipal de Valencia suscitan márgenes más modestos (entre un 45 y un 70 por cien de la capacidad total de la Sala "A", que es de 1.674 espectadores) pero no inferiores a los producidos con anterioridad, en el Principal, máxime si consideramos el hecho de ser programas con edición doble (cuya segunda, matinal de los sábados, se colmaba por un público numerosamente estudiantil, aún no compareciente en el Palau).

Aquellas cifras más abultadas de asistencia a los conciertos GRANDES admitirían ser ponderadas en razón de la variable de billetes no sacados a la venta. Este factor pudo inquietar a los aficionados que guardaban religiosamente su turno frente a las taquillas del Palau y en algún caso (concierto de la Royal Philharmonic) aceptó matizaciones, más o menos interesadas, en la prensa local (1). Su valoración escapa e este comentario, aunque no la observación directa de actitudes concretas más propias del ajeno (cuando no, ignorante) al hecho musical que del espectador con "pedigree" filarmónico (2).

Un aspecto sometido a debate (incluso dentro del Palau) ha sido la política restrictiva acerca de la venta de



Vista externa del Palau de la Música y Congressos de Valencia.

abonos. Hay un hecho objetivo: los 520 ofertados (a 7.000 ptas., con validez para todo el ciclo) se agotaron en cuestión de horas. Aunque hubo alguna instancia a favor de ampliar el cupo hasta 1.000 abonos, inexplicablemente se mantuvo el límite anterior (3). Aquí convendría hacer una profunda reflexión sobre los planteamientos a seguir, en el futuro, ya que la del Palau no es una empresa de carácter teatral (por tanto no son válidos los criterios aplicados en este campo) y la gestión debe apuntar a la estabilización de una actividad que, nadie se llame a engaño, goza hoy de un plus de NOVEDAD por parte del público. Cuando éste toque a su fin, el Palau deberá disponer de mecanismos (de programación, promoción) capaces de afrontar el posible FRENADO del público.

Dentro de esta línea, el diseño artísticamente válido de un ciclo puede revelarse como decisivo (y como ejemplo basta el actual, que Javier Casal cuidó con esmero, independientemente de los IMPREVISTOS que hayan podido modificar, en más o en menos, la cota media alcanzada).

Como muestra de una política acertada, cabe consignar los conciertos de la Banda Municipal de Valencia, que los domingos por la mañana congregan a un público numeroso y fiel (la entrada es libre). Asimismo, la programación de ciclos como el de Música Antigua y Barroca y de Jóvenes Intérpretes responde a unas necesidades bien definidas. Y es en esta vía donde

se impone un ejercicio de imaginación, de cara al futuro, al objeto de no desvirtuar esta función eminentemente social (tanto para los intérpretes como para el público).

La "paradoja" acústica

He aquí un breve reflejo de la controversia de pareceres observable en la valoración de la acústica del Palau. Para Penderecki, Walter Weller e Ingrid Haebler, ésta es magnífica. López Cobos apunta *resonancias a corregir, para el barroco, mientras que para Mozart es ideal* (4). Profesores de la Orquesta Municipal de Valencia valoran como excesivo el tiempo de reverberación, particularmente a la hora de ensayar (con la sala vacía). Encuentran dificultades en la coordinación del movimiento de la batuta frente a la permanencia de sonidos precedentes. El ingeniero de sonido del Palau, Alfonso García Sencherms, sostiene que los tiempos de reverberación máximo y mínimo de la Sala "A" son 3,3 y 2,02 segundos (a sala vacía y totalmente llena, respectivamente). Pero, dado que el LLENADO no siempre se produce, el tiempo medio suele rondar los 2,3 segundos. Por sugerencia del director titular de la OMV, Manuel Galduf, se estudia la instalación de algún elemento absorbente (quizá colchonetas) a efectos de ensayos únicamente (5).

¿Y el aficionado DE A PIE? En muchos casos, no ha asimilado del todo

ese enorme SALTO desde la acústica SECA del Principal (0,8 segundos de tiempo de reverberación) a esta atmósfera sonora nueva, en la cual su propio cuerpo actúa dentro de la caja de resonancia y, consiguientemente, influye en los resultados acústicos.

Sostienen los expertos que el actual desequilibrio dinámico entre los planos anteriores y posteriores (que favorece a metales, percusión y coro en detrimento de la cuerda) podrá ser corregido en el momento en que se instale el órgano (todavía en construcción y que, según datos oficiales, no estará dispuesto antes de la temporada 1988-89).

Otro dato que viene a incidir en la característica brillantez acústica del Palau es el relativo amortiguamiento de las frecuencias bajas (sonidos graves) frente a las altas (sonidos agudos). En la textura sinfónica se aprecia un reforzamiento de las voces exteriores sobre las internas. O sea, escuchamos con superior nitidez la línea melódica pero no tanto su soporte armónico. Fácilmente puede deducirse la consecuencia de este hecho sobre la ejecución de música barroca, en la cual el bajo proporciona la BASE, aquí más recortada su presencia (6).

No quisiera que estas observaciones fueran interpretadas como crítica negativa, ya que estoy persuadido de que nadie aspira a deteriorar una realidad, tan añorada desde siempre, por todos los melómanos. La necesidad de la autocrítica está, seguramente, en el ánimo de los responsables. Nosotros sólo aspiramos a estimular su ejercicio, sin duda imprescindible, para REDONDEAR esta espléndida obra que es el Palau.

La Orquesta Municipal y el Palau

Nadie habrá de cuestionar que la razón de ser del Palau es la práctica de la actividad musical (jamás relegable en aras de otro género de actividad). Dentro de ella, es básica la de la Orquesta Municipal de Valencia, único conjunto sinfónico profesional dentro de nuestra comunidad. Pero hay más: la OMV va a ser potenciada al máximo con dotaciones económicas impensables años atrás. Desde el IVAEM (Instituto Valenciano de Artes Escénicas y Musicales) se promoverá su reconversión en Orquesta Sinfónica, con ámbito de actuación en la Comunidad Valenciana. La denominación de este conjunto (cuya plantilla de base será la de la OMV, ampliados sus efectivos hasta ciento diez profesores) no debería ser objeto de una de las ya clásicas GUERRAS DE NOMBRES, tan frecuentes en Valencia. Modestamente, pienso que el nombre de la orquesta habrá de conjugar eufonía, brevedad y precisión. (¿Valdría acaso el de Orquesta Sinfónica Valenciana, caso de no poder utilizar, por razones legales, el de Orquesta Sinfónica de Valencia?).

En tanto llega ese momento, la OMV



José María García de Paredes, arquitecto del Palau.

prepara su nueva temporada, para el ciclo 1987-88 (del que confiamos ofrecer, en breve, algún avance). Ya se anuncia la intervención de la Municipal en el X Ciclo de Cámara y Polifonía, en el Teatro Real, el 6 de octubre. Manuel Galduf dirigirá una selección de la ópera **El árbol de Diana**, de Martín y Soler —solista, Enedina Lloris— y la versión escénica de **El sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn. Se apunta que la OMV ofrecerá durante este ciclo (de octubre a junio) tres programas mensuales, en edición doble (viernes tarde y sábado mañana) en el Palau y un cuarto en alguna otra localidad de nuestra Comunidad. Se habla de hacer un alto en la temporada sinfónica (hacia febrero) con objeto de preparar alguna ópera. La primera podría ser representada en el propio Palau (que, como se sabe, dispone de foso para la orquesta) aunque la actividad se centraría en el que es su escenario NATURAL, esto es, el Principal. Reacondicionado el foso de éste, una programación inteligente (que aprovechara producciones de otros teatros) nos pondría en camino de recuperar la ópera, de manera NORMALIZADA, colmando así una de las aspiraciones más mayoritariamente compartidas por los aficionados.

Dentro de esta producción de la actividad musical, me ha parecido estrambótico el rumor acerca de un ciclo de grandes orquestas... que tendría como marco el Auditorio de Cheste. La primera parte del proyecto me parece valiosísima, pero no puedo ocultar mi perplejidad ante la segunda. El Auditorio de Cheste ha demostrado ser un ámbito totalmente negado para la audición musical (ello pudo comprobarse hace poco más de un año, con ocasión de los conciertos de la Philharmonia y de la Orquesta Juvenil de la Co-

munidad Europea). Estoy convencido de que la idea será oportunamente encaminada y que no se caerá, una vez más, en una absurda querrela de reinos de taifas.

Panorama Sinfónico de la Sala "A"

De los tres programas confiados a la Orquesta Municipal de Valencia la crónica deberá destacar el monográfico Mozart, muy por delante de los dirigidos por Friedrich Heider (8,9-5-87) y del escasamente memorable Bach (10-5-87) a cargo de Joaquín Soriano y su grupo de alumnos. Manuel Galduf dirigió (15,16-5-87) las oberturas mozartianas de **La flauta mágica** y **Così fan tutte**, donde se pusieron de relieve tanto los progresos alcanzados como las vías en que habrá de insistirse en el futuro, Galduf prestó cuidado concurso a Ingrid Haebler, manteniendo atenta a la OMV en sus diálogos con el piano, a los cuales aportó el conjunto positivas intervenciones solistas del viento. Todo funcionó con justeza en los dos conciertos (**K. 466** y **537**) pero fue en los dos últimos tiempos del "**de la coronación**" donde Haebler desplegó con mayor libertad sus planteamientos interpretativos. Estos podrán ser tenidos como menos MODERNOS que los de Ashkenazy, Perahia o Barrenboim, al circular por caminos de levedad, intimismo y contención expresiva (y parecer, por tanto, más apolíneos que dionisiacos). Pero es indudable el hechizo del PEQUEÑO Mozart en versiones como la de la **Sonata en Do mayor, K. 545**, quizá el punto culminante del bellísimo recital ofrecido por la Haebler (11-5-87) para los socios de la Filarmónica. Si la tensión de la **Fantasia en Do menor K. 475** y de la **Sonata en Do menor K. 457** admite enfoques más dramáticos (al menos, hoy pueden éstos pasar como idóneos, tras la prospección de Hildesheimer en el alma mozartiana), la pianista vienesa se mantuvo en su línea de sobriedad, dentro de una ejecución milagrosa por la nitidez de la articulación y la exactitud de la propia pulsación. El Schumann de las **Kinderszenen** (espléndidamente diferenciados, todos los lances) nos llevó a un Schubert (**Sonata en La menor D. 537**) de particular emoción en el segundo movimiento y prolongado por el bis del **Impromptu Op. 90/4**, en cuya sección central alcanzó Haebler un clímax de alta temperatura dramática.

Tres conciertos fueron encomendados a otras tantas orquestas españolas invitadas. El de menor entidad artística se produjo con la Ciutat de Barcelona (19-5-87) y aquí es general el rechazo a la labor rectora de Franz Paul Decker. La de López Cobos con la Nacional (16-5-87) tuvo, en principio mayor interés. No tanto en la hiperromántica lectura de la "**Júpiter**" (observadas las repeticiones y medida a un "tempo" significativamente amplio llevó su mi-

nutaje a niveles por encima de lo habitual, incluso de lo conveniente). La **Séptima** de Bruckner aceptó con menor violencia la concepción GRANDIOSA (alguien dirá grandilocuente) y se benefició de una saludable moderación en los "tempi". La sonoridad rotunda (en ocasiones excesiva, por el fácil desequilibrio entre metales y cuerda) fue premiada por un público proclive al desafuero (como al aplauso extemporáneo) y suscitó un Preludio III de **Lohengrin**, "grosso modo", y lo que es peor, un epílogo folclórico-sentimental apoyado en la euforia del Himno Regional, coreado por el público en pie. Tampoco Gómez Martínez anduvo remiso en el "show", en su concierto con la Radio Televisión Española (23-5-87). Su recorrido desde Gershwin a Musorgsky no se apartó de la FACILIDAD (a la que se accede desde la propia del maestro granadino en ORGANIZAR el sonido, superior a la de TRASCENDERLO. Una **Tzigane** (con Angel Jesús García) de FACIL olvido, una percutiente **Boda de Luis Alonso** y una 1ª **Danza húngara** de métrica controlada completaron esta sesión, tan rica en decibelios como pobre en música.

La Sinfónica de la RTV Soviética (6-5-87), espléndido instrumento merecedor de un programa de mayor fuste, y el más modesto de la Filarmónica de Kosice (21-6-87) con un monográfico

beethoveniano) tuvieron el contrapunto (14-5-87) de una Royal Philharmonic (DECAPITADA, se ha dicho; yo anoto LASTRADA) por una dirección de Walter Weller que, en verdad, otorgó escaso margen a la inteligente organización de las obras. Su **Pastoral**, insufrible en la primera mitad, se salvó sólo gracias a la categoría de los solistas (en el tercer tiempo). La **Cuarta** de Brahms confirmó a este vulgar MARCADOR que, a guisa de obsequio, convirtió la **Danza húngara núm. 5** en embarullada CARGA DE LA BRIGADA LIGERA. Por suerte, la música retornó al Palau con el concierto de la Sinfónica de Odense (24-5-87). Su director, Tamás Veto, es un maestro a la vieja usanza: con la partitura sobre el atril, pero dentro de la cabeza (no a la inversa), sobrio en lo gestual, serio, nada divo. Su **Leonora III** tuvo calidad (pese a fallos en la madera y una excesiva libertad en la retención del "tempo"). La **Sinfonía Concertante K. 297b**, de Mozart, fue una auténtica delicia (todo en su sitio, perfectamente delineadas las variaciones del último movimiento). Pero fue la **Cuarta** de Nielsen la que se convirtió en obra estrella, no sólo del concierto, sino quizá de todo el ciclo. La perfecta arquitectura musical, la capacidad para generar y resolver las tensiones, la progresión (además de dinámica y rítmica, EMOCIONAL) fueron impe-

cables. El éxito, clamoroso, tuvo el regalo de una **Danza Húngara** (¡por tercera vez!, la **núm 5**) y un bienhumorado **Cancán del Champagne** (sinceramente... habría preferido otro Nielsen; ¿por qué no **Pan y Syrinx?**).

De los conciertos de la Sala "B" (con los "Ensems 87") se dará cumplida información en un próximo número de RITMO.

(1) "Las Provincias" (20-5-87) publicó una carta en la que se preguntaba cuál había sido el destino de las 713 entradas que, según el comunicante, no fueron puestas a la venta.

(2) Así, los conatos de aplauso tras los primeros movimientos de las sinfonías, la inquietud observable durante la ejecución de la música...

(3) Sin embargo, ello habría permitido un ingreso inmediato de siete millones de pesetas, poco en todo caso para un ciclo que ha rondado los cincuenta millones.

(4) Aparente contradicción que resuelve al hacer un Mozart denso, plenamente ROMANTICO.

(5) El tiempo de 2,02 segundos se refiere a las frecuencias medias, ya que las extremas (altas y bajas) van de 2 a 1,8.

(6) Un ejemplo extremo se dio en la audición de los conciertos para varios teclados de Bach, con dos, tres y cuatro pianos enfrentados a trece instrumentos de cuerda, que materialmente SE COMIAN la sonoridad de los pianos.



El Mozart de Ingrid Haebler, impecable en su intimismo y contención expresiva.

A LICANTE

La Orquesta Nacional inaugurará el Tercer Festival de Música Contemporánea

Tomás Marco, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, adelantaba en una reunión celebrada en el Ayuntamiento las líneas generales del Tercer Festival de Música Contemporánea de Alicante. La programación está en fase de elaboración por lo que todo lo anunciado es susceptible de modificaciones.

El Festival se celebrará del 13 al 20 de septiembre. Cuenta con un presupuesto de 38 millones de pesetas de los que 30 corresponden al Ministerio de Cultura, cinco al Ayuntamiento y tres a la Generalitat. Los escenarios de los conciertos serán el Teatro Principal, con entradas a precios populares, y los auditorios de la CAAM y la CAPA, en los que la entrada será libre.

La Orquesta Nacional inaugura el Festival con dos conciertos que se celebrarán los días 13 y 14. El primero de ellos será dirigido por Maximiano Valdés con un programa integrado por obras de Larrauri, Saint Saëns, Debussy y Ravel. En el segundo Víctor Pablo Pérez dirigirá partituras de Sardá, Halffter y **El sombrero de tres picos**.

Uno de los máximos atractivos del Festival son los dos conciertos que, si no se producen variaciones, ofrecerá la London Sinfonietta, una agrupación idónea para la música contemporánea, los días 17 y 18. Cerrando la programación oiremos dos conciertos de la Orquesta de la Radio de Holanda. Por consiguiente, nos encontramos ante un claro avance en el nivel de calidad de las formaciones orquestales extranjeras intervinientes con respecto a los certámenes anteriores.

En el ámbito camerístico se anuncia la actuación del Grupo Nacional de Metales, el Cuarteto Arcano, Francis-

co Martín y Elisa Ibáñez. También se estudia la posibilidad de ofrecer de forma paralela a las actividades del Festival un Curso de composición dirigido por Luis de Pablo.

En septiembre, un mes en el que el clima alicantino es particularmente agradable, los aficionados a la música tienen una cita obligada en Alicante.

El guitarrista Ignacio Rodes en el Wigmore Hall de Londres

El guitarrista alicantino Ignacio Rodes ha cosechado un nuevo éxito en su carrera musical. El pasado día 26 de abril ofreció un recital en el prestigioso Wigmore Hall de Londres, integrado por obras de Dowland, Bach, Barrios Dodgson, Bardwell, Ascensio y Turina. El público inglés admiró su técnica brillante y precisa y su refinada sensibilidad. Ignacio Rodes, ganador de la Competición Internacional de Guitarra. "Andrés Segovia", en 1983, se consagra con sólo 26 años de edad como uno de los mejores guitarristas españoles del momento.

La programación del la Sociedad de Conciertos

El violonchelista Radu Aldulescu, acompañado al



El violonchelista Radu Aldulescu.

piano por Antoni Besses, ofreció un recital integrado por obras de J.S. Bach, Beethoven, Brahms y Nin. Pudimos admirar la dicción delicada, técnica limpia y

sonido naturalmente lírico de este gran intérprete. El Cuarteto Emerson dio una soberbia lección de música de cámara, destacando el equilibrio de las voces en el **Cuarteto opus 54/1** de Haydn, aunque faltó profundidad en el **Opus 131** de Beethoven. El presente curso se cerrará con un recital de Tamas Vasary.

Pedro Beltrán

B ADAJOZ

El Orfeón de Castilla

El primero de mayo actuó en la Catedral de Badajoz el Orfeón de Castilla bajo la dirección de Marcos Vega. Concierto programado por el Conservatorio local. Extenso repertorio abrazando varios siglos de arte. Destacamos la interpretación de la polifonía renacentista y obras del siglo XX como el gracioso **Venerable barba capuchinorum**, del P. Donostia; **Audul meo**, de E. Mocoora; **Balada del recientemente desaparecido A. Barja**; la angustiosa y original **Cantiga núm. 330**, de Daugherty y la fresca **Rosa Amarella**, de Villalobos.

Como colofón, se unieron algunos miembros del coro pacense para la interpretación del **Canticorum Jubilum**, de Haendel, con la participación del organista Joaquín Fernández Picón. Notable disciplina y compacto bloque de voces, dando bello colorido y logrados matices a las obras ejecutadas. El Orfeón estuvo presto a las indicaciones del conductor, cumpliendo fielmente con sus órdenes, y, realmente, consiguieron óptimos resultados.

Un trío con "alma"

Sólo diez años de existencia y parece como si hubieran trabajado toda una vida. El "Alma Trío" está integrado por Eva Kaniaková (violín), María Kohutová (violonchelo) y María Synoková (piano), tres féminas

de armas tomar, arrolladoras en expresión y más que suficiente técnica. El grupo checo ofreció el pasado ocho de mayo un concierto patrocinado por el Conservatorio Superior de Música de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz.

Dos interesantes cursillos

Uno de guitarra y otro de piano a cargo de América Martínez, decana de los profesores de guitarra de España y el otro impartido por Rosa María Kucharski. Dichos cursillos tuvieron lugar a finales de abril y principio de mayo en el Conservatorio de Badajoz.

Plazas cubiertas

Han obtenido plazas de profesores numerarios en el Conservatorio pacense: don Antonio Cotoí (viento-metal), don Alfonso Ramos (violín-violá), doña Concepción Ibáñez (violonchelo-contrabajo), don Juan G. Burgos (guitarra) y don José L. Corral (música de cámara).

Recital de Joaquín Parra

El 13 de mayo ofreció un recital el pianista Joaquín Parra en la Casa de la Cultura en acto organizado por el Ayuntamiento de Badajoz. El programa estuvo integrado por obras de autores españoles como Albéniz, Granados, Falla y Antonio José.

Enrique Molina Senra

B ILBAO

Conciertos sacros

Tradicionalmente se viene ofreciendo en Bilbao, en vísperas de la Semana Santa, un breve ciclo de conciertos bajo la ambigua denominación de "sacros". Por lo general, la serie se reduce a dos programas a cargo de la Sinfónica de la villa,

integrados por obras de inspiración religiosa, aunque no necesariamente concebidas para la iglesia —de ahí lo no muy adecuado del título—. Lo más logrado de su función estriba en acercar al público partituras poco frecuentadas junto a otras inexplicablemente ausentes de la programación habitual. Así han desfilado, a lo largo de los últimos años, **La Segunda sinfonía** de Mendelssohn; el **Exultate, jubilate**; el poema de César Franck **Redención**; el **Requiem en re menor** de Cherubini; el **Magnificat** de Zelenka; **Le miroir de Jésus**, de Caplet (que en su día supuso estreno en España), junto a los inevitables **Requiem** de Mozart, Brahms, Verdi y Fauré, la **Missa Solemnis** o **La Creación**.

El reverso de la moneda ha sido invariablemente funesto: año tras año, la empresa ha ido fracasando con estrépito. Directores de probada competencia se han estrellado una y otra vez en estos ciclos, como se ha ido estrellando la propia orquesta. ¿El motivo? Siempre el mismo: improvisación, falta de preparación... o una selección de solistas o coros locales a todas luces inadecuada.

Pero eso, ante los resultados contemplados en esta última edición, no sería injustificado felicitar: en país de entuertos, la corrección es rey...

En el primer concierto ofrecido (7 de abril) se repone la **Pasión según San Juan**, largos, larguísima años ausente de Bilbao. A pesar de ser un buen conocedor de la partitura y, sobre todo, de la tradición coral en que se encuadra, Peter Schmelzer no realizó una versión especialmente afortunada. Tal vez por no disponer de un margen más amplio de ensayos, su labor se centró casi en exclusiva en controlar los dos pilares del edificio sonoro: el coro y el bajo continuo. Al procedimiento no puede negársele eficacia, pero el precio a pagar suele ser, a cambio, demasiado caro: la orquesta, conducida por lo general a velocidades extremadamente rápidas, sonó forzada, descuidada en el matiz y, en no pocas ocasiones, asfixiada. Los contrastes dinámicos muy acusados, los

"ritardandi" exagerados y los reguladores excesivamente largos cargaron a Bach de una expresividad artificiosa, que para colmo hubo de enfrentarse a una acústica, la del Teatro Arriaga, nada recomendable. Las voces de la contralto Giesela Pohl, el bajo Esa Ruuttunen y el tenor Thomas Schulze fueron lo más memorable de la velada.

La tensa y hermosísima **Sinfonía Sacra** (1972), de Francisco Escudero —verdadera Pasión sin palabras—, y la juvenil **Misa de Gloria** pucciniana, obras ambas ciertamente inhabituales en los programas, conformaron el segundo de los conciertos (9 de abril). García Asensio derramó sobre el conjunto su personal claridad y seguridad: todo sonó en su sitio. ¿Se abre un nuevo horizonte para los Concursos Sacros bilbaínos, o estamos ante una simple excepción que confirma la regla?

Sociedad Filarmónica

Con el paréntesis impuesto por la Semana Santa y la cancelación a última hora del concierto del Carnegie Mellon University Trio —cuyo atril de violín ocupa el conocido director Werner Torkanowsky—, la Sociedad Filarmónica vio reducida su actividad de cámara correspondiente al mes de abril a una única sesión (día 11), la vigesimosegunda de su temporada 86-87. En ella hizo su presentación en Bilbao, precedida de las mejores críticas, el Cuarteto Emerson, de Nueva York. Las expectativas no fueron defraudadas: se trata de una formación homogénea, perfectamente integrada —los dos violinistas acostumbran a intercambiar sus respectivos atriles, sin que el equilibrio general se resienta lo más mínimo—, flexible, de sonido fresco y terso. Trajeron, además, un programa de bravura, el **Hob. III/58**, de Haydn; el **núm. 13** del ciclo de Shostakovich, sereno y resignado, en un único movimiento Adagio, para concluir con el magno **Opus 131** beethoveniano.

Carlos Villasol

CÁCERES

Lucía Simón, soprano ligera formada en España y en Alemania, alumna predilecta de la famosa Erika Köht, que llegó a presentarla en la Televisión Alemana como su sucesora, volvió a España después de muchos años de pasearse por aquellos escenarios. Lucía Simón se presentó en Cáceres en un recital de canto y piano, compartido con el pianista Joaquín Parra.

En un programa en el que se incluyeron canciones napolitanas, romanzas de zarzuela y arias de ópera, la voz, muy bella, de Lucía, pendiente siempre de la pureza de emisión y su estilo



El Cuarteto Emerson hizo su presentación en Bilbao.

refinado, conjugó con habilidad un programa no totalmente afín a sus condiciones vocales, pero especialmente brillante cuando alcanza la zona más alta de su voz. Los sobreagudos son rutilantes, la coloratura siempre muy lúcida, perfecta de entonación, claras las agilidades... son cualidades sobresalientes de su trabajo.

Joaquín Parra, que le acompañó con gran eficacia, intervino como solista en cuatro composiciones de música española. Sus interpretaciones sobre Mateo Albéniz, Padre Soler y Manuel de Falla fueron sendas lecciones de cómo acometer el estilo galante o dieciochesco y el del gaditano universal. El recital se enmarcó dentro de la programación de la Asociación musical cácerense que en el mes de abril ha contado también, entre otros artistas con Juan

Miguel Moreno Calderón, joven pianista cordobés que hizo un programa con **Kreiseriana**, de Schumann y con obras de Granados, Albéniz y Debussy, que resultaron de muy buena factura, si acaso ligeramente perturbadas a veces por el no del todo perfecto uso del pedal. Gran brillantez, asimismo, revistió el concierto del Quinteto de viento del Teatro Nacional de Praga con obras de Rossini, Danzi, Stockhausen y Krejcicon. Un conjunto que trabaja mucho la música contemporánea y que tiene un cálido sonido y que está integrado por profesionales de primer orden.

El Ayuntamiento de Cáceres, por su parte, celebró un año más el Ciclo de Canto y Música en la Semana Santa en diferentes templos de la capital. El recital, que se inició a cargo de Mariana You Chi Yu, soprano, y Esteban Sánchez, piano, fue una buena ocasión para constatar la bien cimentada escuela de la soprano china y el entendimiento perfecto y firme apoyo con el piano del músico extremeño.

Paquita García

CASTELLÓN

Aldulescu y Besses en la Filarmónica

En la Filarmónica actuó el célebre violonchelista rumano, nacionalizado italiano, Radu Aldulescu, acompañado del pianista catalán Antoni Besses, que ofrecieron un digno concierto, saludado por los aplausos del respetable que obligó al dúo a bisar la **Habanera** de Ravel, de la que ofrecieron una romántica y sensitiva versión, en la que abundó más el sentimiento que el concepto tímbrico impresionista.

Esta apreciación, a nuestro juicio fue la que dominó a lo largo de todo el concierto, pues Aldulescu, que es un chelista excepcional, con un dominio del instrumento absoluto, un mecanismo fuera de serie, una claridad

en la dicción pulquerrima —aunque de escasa dinámica sonora— plantea las obras dentro de un concepto personal, huyendo un poco de hacer historicismo. Su visión posee un sentido romántico acusado, que se evidenció muy bien en el bello tema del adagio de la **Sonata Op. 5** de Beethoven expuesto con recreada lentitud y buen fraseo, que cayó hondo en la sensibilidad del público. Evidentemente, en contraposición, su Bach sonó quizás romántico, en esa línea nunca olvidada que trazara Casals y que hoy, aunque se escucha con placer, parece estar superada por criterios más historicistas.

En la primera parte de la audición, con la **Sonata en Re** de Bach y las dos de Beethoven, el pianista, muy atento a su papel y a su carácter de concertista, se empeñaba en anular al chelo, que tocaba con sentido del matiz y se veía casi siempre dominado por el mayor poder del pianoforte, que fue más lo segundo que lo primero. Las cosas cambiaron en el segundo tiempo. La bellísima **Sonata núm. 10** de Brahms fue, indiscutiblemente, lo mejor del programa. Aldulescu, demostró conocer al dedillo la compleja musicalidad del autor de Hamburgo, ofreciendo con su acompañante una lectura introspectiva, seria, densa, equilibrada, en donde lució el instrumento de cuerda un sonido redondo desde las notas más graves hasta los más agudos armónicos, emitidos con justeza y límpido acento. Besses pareció olvidarse del poderío del piano para ceñirse a su compañero.

Acabaron el concierto con una sentimental lectura, llena de pasión y, al tiempo, de aire nacionalista, de **Cantos de España** de Nin, en donde hubo color, emotividad, virtuosismo, técnica y acento, puestos al servicio de una partitura más efectista que otra cosa, y que arrancó ovaciones del respetable, que, en menos número que otras veces —es un síntoma que cabe tener en cuenta—, asistió al Principal castellanense.

A. Gascó

GERONA

Merce Puntí y Modest Moreno i Morera en concierto

Mercè Puntí, acompañada al órgano por Modest Moreno i Morera, ofreció un exquisito concierto con arias de Händel, Franck, Caccini, Bach y Vivaldi, en el milenar Monasterio de Santa María de Ripoll el día 25 de abril, con motivo del "X Aniversario del órgano de Santa María de Ripoll (1977-1987)" —instrumento contruido por Gabriel Blancafort— y dentro del Ciclo "Concerts de Sant Jordi". El concierto estuvo organizado por el "Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès" contando con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y l'Ajuntament de Ripoll.

J.V.

NAVARRA

Ballet Yauzkari

José Lainez director y coreógrafo del Ballet sigue con su trabajo original, duro y riguroso, de descubrimiento constante en los nuevos ademanes corporales y con unos apoyos escenográficos sorprendentes y de rara belleza. En **Pie junto a pie**, un trabajo pensado para la sede del Teatro Estable Navarro, Lainez nos muestra toda la riqueza de su estilo y de sus bailarines, vemos solos de ballet tradicional, vemos cuadros de simetría de todo el cuerpo de baile, vemos la escena fraccionada, y todo con un apoyo y distribución escénica que causan en el espectador la sorpresa y el entretenimiento. En el **Pim**, volvemos a ese FEISMO típico del Yauzkari que impacta por su fuerza expresiva, y que contrasta con esos magníficos momentos de luz que interpreta muy bien el bailarín primero Javier Redrado.

REAL MONESTIR DE SANTES CREUS (TARRAGONA)

XIIIe. CICLE DE CONCERTS DE MUSICA CLASSICA 87

"DISSABTES MUSICALS"

- 11 jul. 22,15 h. KAMMERENSEMBLE DE KARLSRUHE. Straus, R. Wagner y G. Mahler.
- 18 jul. 22,15 h. ORQUESTRA DE CAMBRA DEL PALAU DE LA M.C. Corelli, Bach y Mozart.
- 25 jul. 22,15 h. ORQUESTRA FILHARMONICA DE BUDAPEST. Kodaly, Bartok y Txaiskoski.
- 1 agost. 22,15 h. THE SCHOLARS (Grp vocal). Música Ss. XVI-XX.
- 8 agost. 22,15 h. ORQUESTRA DE CAMBRA TEATRE LLIURE. J. Strauss, Schoenberg, Debussy, Mahler.
- 14 agost. (Divendres). 22,15 h. ORQUESTRA DE C. CONCERTANTE OF LONDON. Festival Bach. Concert.
- 15 agost. 19,30 h. ORQUESTRA DE C. CONCERTANTE OF LONDON. Recital.
- 15 agost. 22,15 h. ORQUESTRA DE C. CONCERTANTE OF LONDON. Concert.
- 16 agost. 13,00 h. ORQUESTRA DE C. CONCERTANTE OF LONDON. Recital.
- 16 agost. 19,30 h. ORQUESTRA DE C. CONCERTANTE OF LONDON. Recital.
- 16 agost. 22,15 h. ORQUESTRA DE C. CONCERTANTE OF LONDON. Concert.

VIIIe. CICLE DE CONCERTS DE MUSICA SACRA 87

- 28 agost. (Divendres). 22,15 h. COR FILHARMONIC DE PRAGA. Mozart (Motets), Palestrina (Missa del Papa Marcel).
- 5 seten. 22,15 h. SCHOLA DE CANT GREGORIA. Recital de Cant Gregoria.
- 12 set. 22,15 h. CORAL SICORIS. Mozart (Miss KV 15, Dvorak, Bruchner, Mendelshon).
- 19 set. 22,15 h. ORGUE-TROMPETA. Sir Nicholas Jackson-Murphy. Música Ss. XVI-XX.

Xe. CURS INTERNACIONAL DE CANT GREGORIA 87

19 al 30 de juliol. Curs Teòric-pràctic.

Història del Cant Gregorià. Semiologia. Tècnica vocal. Expressió corporal. Teoria i pràctica del Cant G.
 PROFESOR-DIRECTOR: Mr. Michel Levron. Professora: Ma. Angels Civit.
 INFORMACIO: Secretaria de l'Obra Cultural Santes Creus.

ORGANITZA:

"OBRA CULTURAL SANTES CREUS"
 Logotip Generalitat.
 Excma Diputació Provincial de Tarragona.
 Ajuntament d' Aiguamúrcia.

INFORMACIO.

SECRETARIA DE L'OBRA CULTURAL SANTES CREUS.
 Carretera Tarragona, Dist. IV. n.º 130.
 Telf. 977-30 35 55. REUS (Tarragona)
 OBRA CULTURAL SANTES CREUS
 Plaça de l'Església, n.º 2.
 Telf. 977-63 83 28. SANTES CREUS (Tarragona).
 AMB EL SUPORT DE LA CAIXA DE PENSIONS "LA CAIXA"



Portadilla del programa del Ballet Yauzkari.

La densa programación de la Orquesta Santa Cecilia

Ya casi a punto de acabar el curso vemos que la orquesta titular navarra va cumpliendo, con rarísimas excepciones, el apretado programa que se había propuesto. Hemos asistido a estrenos mundiales, hemos visto variedad en la forma de dirigir de los que han pasado por el pódium y hemos asistido a veladas importantes por lo que en ellas se hacía de programación infrecuente en Pamplona, como por ejemplo la sinfonía wagneriana que interpretó la Orquesta a las órdenes de Masimo Oliriz el subdirector, así como las diversas interpretaciones mozartianas que siempre pone en el atril. De Jacques Bodmer, el director titular, hay que decir que ha ofrecido estrenos muy comprometidos para la orquesta y ha conseguido bellos conciertos con coros como el celebrado recientemente con el **Te Deum** de Bruckner, potente y ajustado, muy bien llevado y brillante.

Los Conciertos Sacros

Como es tradicional el Ayuntamiento de Pamplona organiza en la Semana Santa los conciertos sacros, este año sin la participación del Orfeón Pamplonés, ya tradicional, con el **Miserere** de Eslava, por su compromiso de gira con la Filarmonía Húngarica. La programación era muy atractiva a priori, dos grandes **Requiem** de repertorio (Verdi y Mozart) y los coros a capella de la Catedral y Cámara de Pamplona; por otra parte, dos partituras aquí muy queridas, el **Requiem** de Fauré y las **Siete palabras** de Dubois. Como siempre mucho público y mejor organización que otros años en el modo de poner el escenario. Muy bien estuvo la interpretación del **Requiem** de Verdi por la Orquesta de Bilbao y la Coral, que aunque es un coro joven, su trabajo se empieza a ver en estas grandes obras. La Coral de Villava se atrevió con Fauré, aunque en versión para órgano. La Coral de Cámara, ya consolidada en su nueva etapa. La Capilla de la Catedral de Pamplona rescató preciosas partituras de su archivo y, bajo la dirección del Maestro de Capilla Aurelio Sagaseta dio unas versiones limpias y bellísimas con una María José Bayo espléndida en el estreno de la **Lamentación** de Julián Prieto. **Las siete Palabras** de Dubois, conocida obra que aquí se interpreta todos los años, fue muy aplaudida por su potente y contrastada interpretación con unos solistas que demostraron calidad y profundidad y que hicieron que la obra fuera escuchada como nunca: Iñaki Fresán, bajo con una musicalidad fuera de lo común, demostrada hasta en los recitativos; J. M. Echarri, tenor, potente como siempre y entusiasta y M. J. Bayo, impecable en el **Oh vos omnes**.

Los Ciclos extraordinarios

El Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona han organizado un ciclo extraordinario con la intervención de la Orquesta de la URSS que dio un programa ruso. Y la Filarmónica

Húngarica, que junto al Orfeón Pamplonés interpretó la **Misa en Fa menor** de Bruckner como concierto final a las diversas interpretaciones que ambas entidades han efectuado en Cuenca y Bilbao, bajo la dirección de Hollreiser. Impresionante la versión de todo el conjunto, que antes habían interpretado el **Parsifal** de Wagner en Cuenca y Bilbao con gran éxito de crítica y público.

Francisco Javier Monreal Arizmendi

SEGOVIA

Crónica Musical de cuatro meses

Numerosas han sido las programaciones musicales en Segovia en lo que va de año. Por seguir un orden en las múltiples actividades que han tenido lugar en la ciudad, citaremos en primer lugar a la Sociedad Filarmónica, que había cerrado brillantemente el ciclo del año 86, con tres sucesivas y sobresalientes actuaciones orquestales (Sinfonía de Varsovia, I. Concertanti y Orquesta Sinfónica Nacional Rumana). En enero ofreció el primer recital musical del año con el Collegium Musicum de Zagreb. En febrero y siguiendo la tradición de dar por lo menos un concierto de guitarra por temporada, costumbre mantenida desde el memorable concierto de Andrés Segovia, escuchamos al joven valor, José Manuel Estebane. Con él se estrenó nuevo auditorio, el bellissimo de la iglesia de San Millán contribuyendo todo ello al gran éxito artístico. En el mes de marzo se presentó el Trío Tchaikovsky, precedido de gran expectación, que colmaron con su sonido lleno, valiente y de gran riqueza de matices, presidido por una singular claridad de expresión. Después también invitado por la Filarmónica, sir Nicholas Jackson, dio un recital de órgano, en el del Evangelio de la catedral.

La veterana Sociedad Filarmónica sustenta desde

hace muchos años una auténtica infraestructura, a partir de la cual han sido posibles algunas aventuras hoy totalmente consolidadas. Prueba de ello son las semanas de Música de Cámara para el próximo verano, en su XVIII edición. Es éste un certamen que goza de reconocido prestigio y atractivo internacional, y en cuya gestación y primeras andaduras estuvo presente la Filarmónica. Los conciertos, de gran altura, que amparan el Festival de Segovia, por su origen de composición variada, resultan sobresalientes por su ingrediente musical.

Punto y aparte merecen los marcos que acogen este quehacer. Un auténtico rosario de bellísimas iglesias románicas, tan aptas por su acústica y tan adecuadas por su recogimiento, intimidad y estética. La ciudad precisa contar con el concurso del teatro Juan Bravo, el único que reunía las cualidades indispensables. Segovia espera con ansiedad su puesta a punto, ahora que paradójicamente se habían resuelto en gran medida los problemas asistenciales y económicos.

En este telegráfico panorama general hacemos alusión al hecho de que está cobrando mucho auge la música coral, de la que existen en la ciudad dos destacadas y prestigiosas agrupaciones. Con la organización de la Coral Segoviana "Agora", se celebró la VII Muestra de Masas Corales, del 18 al 22 de marzo. Participaron, "Castilla", de Burgos; Tak, de Madrid; Terra Nosa, de Santiago de Compostela; Escolanía "Virgen de Mirasierra"; Coro Universitario de León; Grupo "Neocantes" y Capilla Clásica de Valladolid. El cierre corrió a cargo de los anfitriones "Agora". El desarrollo de la convocatoria constituyó todo un éxito debido al alto nivel de los participantes y atención del público que llenó la iglesia de San Millán. No se habían apagado los ecos de la última audición cuando de nuevo, los días del 11 al 17 de abril se celebra la V Semana de Música y Polifonía Sacra de Segovia. Esta vez la organización depende de la coral "Voces de Castilla". La virtud de la semana ha pue-

to de manifiesto que se ha ido creando auténtica afición, que se está haciendo un trabajo serio y profundo por parte de las corales segovianas, organizadoras que mantienen una sana y noble competencia. Con la solvencia y afinación en los programas que constatamos, hizo la presentación el profesor Oriol Martorell, director de la Coral Sant Jordi. Intervinieron también: Danok Bat de Portugaleta; Santo Tomás de Aquino, de Madrid; Coral de Soria; Corazón de María, de Aranda de Duero; Voces de Castilla, la organizadora y la coral de Santa María de Solvay, de Torrelavega. Todas ellas cantaron en la iglesia del Seminario. Uno de los días se dedicó a un concierto de órgano en la Catedral, por Pedro de Aizpurúa. Dieron recitales la soprano Carmen Quintanilla, y la contralto Lola Casariego, acompañadas por la Orquesta de Cámara "Ensamble Musical" y el Coro femenino Virgen de Loreto.

Paralelamente, en el Conservatorio se han dado conciertos, y en la extraordinaria iglesia románica de Sotosalbos, pueblo de resonancias literarias, paso obligado del famoso Arcipreste de Hita, se mantiene vivo el rescoldo del canto gregoriano por medio del grupo Congregámini et Psallite, que con bastante frecuencia se reúnen, añadiendo sus impresiones musicales a las misas y otros actos litúrgicos. Destacamos el hecho de haber buenos especialistas en el entorno segoviano para este sutil arte. También contribuye positivamente a la vida musical la Caja de Ahorros de Segovia, con su mecenazgo y programación de algún recital.

Remacha

VALENCIA

Música de Cámara en la Caja de Ahorros de Valencia

Iniciado el pasado mes de febrero, continúan las actividades del "I Cicle de Música de Cambra à la Caixa

d'Estalvis de València" organizado y patrocinado conjuntamente por la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana y la Caja de Ahorros de Valencia. Los conciertos tienen lugar en el Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja y hasta ahora han concurrido el Alexander String Quartet de Nueva York, la mezzo soprano alemana Yvi Jaenicke, el Trio Llinares, Salanova, García Chornet, la pianista filipina, Leonor Kilayko, el pianista Robert Taub, el Trío Holandés de Guitarra, el pianista Thomas Duis (segundo premio del Concurso Internacional de Piano Gina Bachauer), la soprano valenciana Angeles López-Artiga, y la violinista argentina Brunilda Gianneo. Esta última ofreció un magnífico concierto, acompañada por la pianista mexicana María Elena Barrientos, convocando a un público atentísimo que llenó el Centro Cultural, premiando el trabajo riguroso de ambas artistas con bravos y ovaciones que dieron prueba de la profunda impresión que sus versiones musicales hicieron a los asistentes.

La violinista argentina posee un sonido que arrebató más por su color aterciopelado que por la sutileza de su volumen. Experiencia y sensibilidad le sirven a la Gianneo para conducir su discurso musical por la vía del lirismo, sin arrebatos ni brusquedades teatrales tan de moda en los nuevos intérpretes. Y así escuchamos un Vivaldi que ella entiende en un contexto menos barroco que lo habitual, fraseado con pulcritud y sin excesos ornamentales. De ahí pasó a la **Sonata Op. 23** de Beethoven, una pieza que exige madurez de concepto y comprensión de estilo, y ambas cosas se dieron en su actuación. Una de las obras más hermosas del repertorio violinístico del siglo XX es, sin duda alguna, la **Sonata** de César Frank, una obra en la cual no sobra ni falta nada, pero que lo exige todo de los intérpretes. Bastaría el arranque del Allegro de Franck para justificar la asistencia a este concierto. Como homenaje a Ravel la **Pieza en forma de habanera** y la **Tzigane**, obras que elevaron la tensión y fijaron la



III SERENATES MUSICALS AL CLAUSTRE DEL PATRIARCA

VALENCIA
SEPTIEMBRE 1987

Día 3

Concert inaugural.
JOAQUIN
ACHUCARRO, piano
(País Basc).
Obres de Falla i Debussy.

Día 4

KAMMERORCHESTER
MERCK de
DARMSTADT.
ZDENEK SIMANE,
director (Alemania).
LEONOR KILAYKO,
piano (Filipines).
Obres de Samuel Barber,
Mozart, Dvorak i Haydn.

Día 10

IEUAN JONES, harpa
(Anglaterra).
Obres de Britten, Fauré,
Tailleferre, Glinka,
Grandjany y
Parish-Alvars).

Día 11

MARIA ANGELES
PETERS, soprano
(València).
GIUSEPPE DE MATTEIS,
baix (Italia).
BERTOMEU JAUME,
piano (Balears).
Obres de Donizetti,
Bellini, Rossini i Verdi.

Día 17

MICHA MAKARENKO,
balalaika (França).
ANNE PERCHAT, piano
"França".
Obres tradicionals ruses
Rachmaninoff, Bach,
Lully i Joplin.

Día 18

COR DE CAMBRA LLUIS
VICH (València).
Obres de Hassler, Gallus,
Jeep, Victoria, Morley,
Purcell y Ravenscroft.

Día 24

ORQUESTRA
MUNICIPAL DE
VALENCIA.
MANUEL GALDUF,
director (València).
KAROLY MOCSARI,
piano (Hungria).
Primer Premi Concurs
Inter. de Piano F. Liszt de
Budapest, 1986.

Día 25

MIGUEL DA SILVA, viola
(Portugal).
FRANCK RIVIERE, piano
(França).
Primer Premi de Música
de Cambra de Paris,
1985.
Obres de Bach,
Honneger y Brahms.

Día 30

JUAN LLINARES, violí
(València).
PERFECTO G.^a
CHORNET, piano
(València).
Obres de Mozart, Brahms
i Beethoven.

Día 31

Concert de clausura.
MIAO QING, mezzo
soprano (Xina).
Primer Premi del
Concurs Intern. de Cant
de Toulouse, 1986.
Primer Premi del
Concurs Intern. de 's
Hertogenbosch, 1986.
Obres de Brahms,
Mahler, Fauré, Mozart,
Donizetti, Bellini,
Mascagni, Gounod i
Verdi.

IX CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA DE DAROCA

IX COURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE ANCIENNE
IX INTERNATIONAL COURSE OF OLD MUSIC

AGOSTINO CIRILLO

flauta traviesa barroca - flûte traversière baroque - traversiere baroque flute

JORGE FRESNO

viola, lute y guitarra barroca - viola da gamba, lute and baroque guitar

JOSE L. GONZALEZ TRIOL

organo - organ

JAN WILLEM JANSEN

clave y continuo - clavecin et continuo - harpsichord and continuo

ROSEMARIE MEISTER

canto - chant - song

PEDRO MEMELSDORFF

flauta de pico - flûte à bec - recorder

EMILIO MORENO

violín barroco - violon baroque - baroque violin

PERE ROS

viola da gamba

CLARE SHANKS

oboé barroco - hautbois baroque - baroque oboe

ALVARO ZALDIVAR

teoría musical - théorie musicale - music theory

3 al 13 de agosto de 1987

DAROCA, Zaragoza

(España)

Secretaría: Institución Fernando el Católico, Sección Música Antigua.
Diputación Provincial, Plaza de España, 1 - 50001 ZARAGOZA (España)

INSCRIPCION

Incription - Inscription

La tarjeta de inscripción será enviada junto con el "curriculum" antes del 15 de julio de 1987 a la SECRETARIA DEL CURSO. — Le questionnaire doit être assorti du "curriculum" avant le 15 juillet 1987 au Secrétariat du Cours. — The form, together with a "curriculum" should be sent before July the 15th 1987 to the Course Secretary.

DERECHOS DE INSCRIPCION

Droit d'inscription Fees

- EJECUTANTE
Exécutant - Participant 7.500 ptas.
 - OYENTE
Auditeur: Auditor: 4.000 ptas.
- SE PAGARA EN EL CURSO

País musical

atención del público a cotas muy altas. La labor de María Elena Barrientos fue igualmente espléndida, acompañando en segundo plano, pero asumiendo protagonismo cuando la partitura así lo exigía. Se trata de una verdadera pianista que conoce su "métier" y que, además, por si fuera poco, hace música.

José Domenech Part

Estreno de José Evangelista en Canadá

El compositor valenciano José Evangelista, residente en Canadá desde 1969, ha estrenado su obra **La porte** el pasado 9 de abril. La obra es un monodrama sobre textos de Alexis Nous que se convierte en la primera obra dramática de este importante compositor galardonado en España con los premios del Ministerio de Cultura, Federación de Cajas de Ahorros, etc.

La obra tuvo una segunda representación el día 10 de abril y ambas tuvieron lugar en el Nouveau Theatre d'Outrement de Montreal, dentro de la serie Musiques 1987 de la Sociedad Musical Les Evenements du Neuf.



José Evangelista estrenó "La Porte", en Montreal.

Esta es la segunda obra de Evangelista estrenada este año. Su **Piano Concertant** se escuchó por primera vez en Lausanne, el pasado día 2 de marzo, con la pianista canadiense Louise Bessette y la Orquesta de Chambre de Lausanne bajo la dirección de Michel Tabachnik.

José Domenech Part

ZARAGOZA

Salas del Palacio de Sástago

La Sala de Música del Palacio de Sástago de la Exma. Diputación Provincial fue escenario del concierto ofrecido por la soprano aragonesa Pilar Torreblanca, que ante un numerosísimo público, interpretó obras de Mozart, Haendel, Donizetti, Verdi, Guerrero, Chapi, García Morante, Guridi, Rodrigo, Ginastera, Falla y Turina, un apretado programa que la soprano salvó dignamente.

Jesús A. Tejada, a la guitarra, continuó con la programación de Sástago; escuchamos composiciones de François Campion, S. L. Weiss, J. S. Bach, y en la segunda parte, obras de Ponce, Walton, A. Ramírez, Lauro y del propio Tejada.

El dúo José Javier Belda, oboe, y Miguel Angel Tapia, al piano, fue el protagonista del magnífico concierto celebrado el 12 de marzo. Con un precioso sonido y perfecta conjunción, interpretaron a Albinoni, F. Reizenstein, G. Grovler y Poulenc, siendo Miguel Angel Tapia al piano el ejecutante de tres **Valses** de Chopin y de tres **Novetas** de Poulenc.

El día 26, tuvo lugar el concierto a cargo del Quinteto de Viento del Conservatorio de Zaragoza; estos estupendos solistas, todos ellos profesores de nuestro Conservatorio, nos presentaron una amenísima sesión con composiciones de Vinter, Danzi, Ibert, Milhaud y Hindemith.

El "Centro de Estudios Musicales Manuel de Falla", presentó el 31 de marzo la audición de sus alumnos más aventajados, resultando esta demostración del máximo interés, dado el alto nivel de sus participantes.

Actividades en el "Estudio Profesional de Música J.R. Santa María"

En los meses de octubre 86 a junio de este año 87 se viene celebrando un curso sobre Acústica Médica, Fisi-

ca, Arquitectónica y Musical a cargo de los Profesores Ebrí Torné, Marín Velázquez, Pérez Latorre y Zaldívar Gracia. Cada uno de los profesores desarrolla un amplio temario relacionado con la acústica en muy variadas problemáticas. También el profesor Zaldívar impartió unas clases de perfeccionamiento en el Departamento de Estética e Historia de la Música sobre "Factores estéticos, estilísticos, formales y acústicos-organo-lógicos en el desarrollo de la Música Occidental". El sábado 7 de marzo el profesor Mensat dictó una clase sobre "La educación en el mundo grecolatino", con los temas La educación y la música en Atenas, Esparta y Roma" y "La métrica Clásica".

El Departamento de estética e Historia de la Música de este centro organizó una conferencia ilustrada con el título "La Guitarra Española en los Siglos XVI, XVII y XVIII en España, Italia y Francia" a cargo del profesor Jorge Fresno.

El profesor y pianista Humberto Quagliata ha impartido un curso sobre "La Moderna Ejecución Pianística" basado en el método Leimer-Giesecking. También el Profesor y violinista Joaquín Palomares han dado un curso los días 24 y 26 de abril, con el tema "Técnica e interpretación del violín".

VII Ciclo de Introducción a la Música

El pianista zaragozano, tan querido en su tierra, Luis Galve nos mostró el nacionalismo de la **Suite Española** de Albéniz y la **Iberia** del mismo autor, para continuar con Granados, muestra más que considerable en las interpretaciones sensibles y musicales del gran pianista.

El concierto del 8 de marzo que tuvo el título de "Falla y la Música del siglo XX", contó con la intervención de la Orquesta de Cámara "Nova Schola Pratensis de Madrid", dirigida por Abilio E. Blázquez Alonso. Se estrenó la obra de F. Félix Pérez, "**Danza Scherzosa**", del también aragonés A. Oliver Pina. Oímos la **Pequeña Suite al Estilo Antiguo, Tiempo**

de Sonatina, de Arteaga, el **Concierto para clave**, de Falla, con Mariano Fernández como afortunado solista, para finalizar con la **Serenata** de Turina.

La Generación Musical del 27 tuvo al Trío Mompou como actuantes; nos presentaron música de Mompou, Taverna Bech, Groba, Marco, Montsalvatge y F. Blanco.

El Grupo instrumental Phonos se encargó de hacernos oír "La Música Electrónica Contemporánea". En esta nueva forma de expresión musical escuchamos obras de Russinyol, A. Martínez, J. J. Ordinas, D. Ríos y Jep Nuix.

Para dar fin al VII ciclo de Introducción a la Música, se preparó un magno concierto llamado "Estrenos de Obras de Autores Españoles Contemporáneos". La Orquesta de Cámara "Juan Crisóstomo Arriaga", con Gorka Sierra en la dirección, María Folco, mezzosoprano, el coro Itxas Soinua de Lekeitio y María Rosa Calvo Manzano, fueron los músicos encargados de la interpretación de los estrenos de las composiciones del aragonés Juan Briz y de los **Poemas de Somosaguas** sobre textos de Lucía Bosé, con música de G. Sierra. Además se hicieron obras de Turina y Arriaga.

SALON DEL PRADO

CAFE
CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C Prado, 4 - Telef. 429 33 61
28014 MADRID

Durante los meses de julio y agosto, no se celebrarán conciertos. Nuestras actividades musicales se reanudarán en el mes de septiembre.

Cartelera

BILBAO

Teatro Arriaga

28 y 31 de agosto.—**Los Cuentos de Hoffmann**, de Offenbach. Kraus, Lafont, Lloris, Bravo, Pacetti, Zilio, Casinelli. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Alain Guigal.

GRANADA

Palacio de Carlos V

1 de julio.—Angel Jesús García, violín. Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Director: Miguel Angel Gómez Martínez. Obras de Gershwin, Ravel y Mussorgsky.

2 de julio.—Angeles Gulín. Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Director: Miguel Angel Gómez Martínez. Obras de Conrado del Campo, Manuel de Falla y Francisco Alonso.

10 de julio.—Orquesta de París. Director: Pierre Boulez. Obras de Bartók, Boulez y Stravinsky.

11 de julio.—Orquesta de París. Director: Pierre Boulez. Obras de Boulez y Ravel.

Jardines del Generalife

3, 4 y 5 de julio.—Ballet de la Opera de Viena.

7 y 8 de julio.—Ballet Nacional de España.

Patio de los Arrayanes

6 de julio.—José Miguel Moreno, vihuela y guitarra. Obras de Pisador, Valderrábano, Fuenllana, Narváez, Milán, Mudarra y Sor.

Auditorio Manuel de Falla

9 de julio.—Elisabeth Laurence, clavecín. Ensemble Intercontemporain de París. Director: Pierre Boulez. Obras de Varese, Stravinsky, Falla y Boulez.

MADRID

Teatro Albéniz

30 de junio al 5 de julio.—**La linda tapada**. Compañía Lírica Nacional. Director: Antonio Amengual.

7 al 12 de julio.—**La calesera**. Compañía Lírica Nacional. Director: Antonio Amengual.

2 al 9 de julio (noche).—**Marina**. Compañía Lírica Nacional. Director: Antonio Amengual.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

4, 8 y 12 de julio.—**Romeo et Juliette**, de Gounod. Ana María González, Ascensión González, Ifigenia Sánchez, Alfredo Kraus, José Ruiz, Pedro Gilabert, Riccardo Coviello, Luis Alvarez, Vicente Esteve, Agostino Ferrin, Antonio Borrás, Alfonso Echevarría. Director: Alain Guingal.

PAIS VASCO Y NAVARRA

6 de agosto (Deba), 7 (Laguardia) y 10 (Zarauz).—Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Matthias Kuntzsch. Obras de Stravinsky, Mozart, Gounod y R. Strauss.

6 de agosto (Lekeitio), 7 (Nájera) y 10 (Tafalla).—Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Félix Ayo. Obras de Vivaldi, Mozart y Boccherini.

22 y 23 de agosto (San Sebastián).—**El barbero de Sevilla**, de Rossini. Bowman, Roni, Bladin, Montague, Trimarci. Director: Mario Venzago.

31 de agosto (San Sebastián).—**Theodora**, de Haendel. Owens, Bowmann, Dawson, Doghan. Coral Andra Mari. Director: Nikolas Kraemmer.

SANTANDER

Plaza Porticada

1 y 2 de agosto.—Orquesta de Cámara de Europa. Director: Claudio Abbado. Obras de Brahms, Schubert y Stravinsky (día 1) y Schubert y Mendelssohn.

3 y 5 de agosto.—Finalista del Concurso Paloma O'Shea. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos.

6 de agosto.—Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Mozart y Bruckner.

10 de agosto.—Ballet Nacional de España. Director: José Antonio.

13 y 14 de agosto.—Nikolais Dance Theatre.

18, 19 y 20 de agosto.—Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. Obras de Prokofiev y Tchaikovsky (día 18) y Bruckner (día 19).

25 y 26 de agosto.—Ballet del Gran Teatro Bolshoi de Moscú.

27 y 28 de agosto.—Ballet del Badischesstaats theatre de Karlsruhe.

29 de agosto.—Joel Thiollier, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obras de Ravel.

31 de agosto.—Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. **Atlántida**, de Falla.

Claustro de la Catedral

3 de agosto.—Cuarteto Chiligran.

7 de agosto.—Nikita Magalov, piano. Obras de Chopin.

11 de agosto.—Cuarteto Enesco. Obras de García Román, Dvorak y Ravel.

17 de agosto.—Joaquín Achúcarro, piano.

Santuario de la Bien Aparecida

8 de agosto.—The Escolars. Obras de Angel Barja.

9 de agosto.—Coro Nacional de España. Directora: Carmen Helena Téllez. Obras de Mompou, Britten, Brahms, Orrego-Salas, Villa Lobos, Barja, Esplá y J.A. García.

23 de agosto.—Coro de la Filarmónica Checa. Director: Lubomir Matl. Obras de Bach y Rachmaninov.

VIGO

Centro Cultural "Caja de Ahorros"

30 de julio.—Orquesta de Cámara Fran Liszt de Budapest.

VIENA

(Austria)

Por Gerardo Leyser

"Idomeneo"

El reciente estreno de un nuevo montaje de la ópera **Idomeneo** de Mozart constituye la primera etapa de la renovación total del repertorio mozartiano de la Opera del Estado de Viena que culminará en 1991, año del bicentenario de la muerte del compositor. Contrariamente a lo que hizo con su ciclo Mozart en Zurich, de cuya Opera fue director antes de pasar a Viena a comienzos de esta temporada, el Dr. Drese no le concederá la realización de todo el ciclo a un equipo fijo (en Zurich fueron Harnoncourt/Ponnelle) sino que confiará las obras a diversos escenógrafos y directores escénicos y musicales. Resulta casi lógico que le haya encomendado la responsabilidad musical de este primer montaje del ciclo a Nikolaus Harnoncourt con quien celebró tantos triunfos en Zurich (ciclos Monteverdi y Mozart). Resulta igualmente legítimo que tras varios decenios de actividad musical en Viena, Harnoncourt finalmente dirija en la Opera del Estado. Y ello más aún si se tiene en cuenta que Harnoncourt se ha dedicado con particular ahínco al estudio de los aspectos particulares de la interpretación de la música de Mozart, creando un nuevo estilo mozartiano hoy día ampliamente reconocido y aprobado. **Idomeneo** es en la actualidad la más desatendida entre las grandes obras maestras escénicas de Mozart y es particular mérito de Harnoncourt el haberle devuelto su



Peter Schreier, en "Idomeneo". Su actuación no fue la ideal.

grandeza y dinamismo a través de una serie de interpretaciones magistrales que culminaron con esta última en la Opera de Viena. Contrariamente a lo que suele suceder con frecuencia en Viena, la producción escénica, confiada al director Johannes Schaaf y al escenógrafo David Fielding (vestuario: Tobias Hoheisel), no se limitó a seguir los cómodos y trillados senderos batidos de una mal entendida tradición. Schaaf se preocupó por interpretar las diversas situaciones dramáticas y psicológicas de las figuras del drama, confiriéndole a la acción una inusual vitalidad. Sus personajes son seres humanos llenos de vida, que reaccionan con vehemencia ante los conflictos y dan libre curso a sus sentimientos. El color adquiere particular importancia como medio de expresión y es así que "Electra" pinta un gran corazón colorado en el suelo mientras canta el aria

"Idol mio ..." en que declara su amor por "Idamante". En otra escena "Idomeneo" descarga su furia y frustración contra "Neptuno", lanzando un baldazo de pintura amarilla a un busto del dios del mar. Pero Schaaf se ciñe fielmente a la acción propuesta por el libreto, exceptuando la gran aria final de "Arbace" en que hace que éste se autosacrifique ritualmente con miras a salvar al rey del pueblo de Creta, tal como declara, en el texto, estar dispuesto a hacer.

Harnoncourt usó, para esta producción, la versión primera de Mozart, compuesta para Munich, en la que la parte de "Idamante" debe ser cantada por una mujer (a falta de "castrato"). En este caso se trató de la excelente Delores (sic) Ziegler. Peter Schreier no fue el cantante ideal para la parte de "Idomeneo". Si bien sigue siendo un extraordinario cantante, su estilo vocal se adecuaba más para el lied, el oratorio o partes en alemán que para el género italiano.

Excelente, en cambio, resultó la actuación del tenor Thomas Moser en la parte de "Arbace", mientras las dos damas Marie McLaughlin y Suzanne Murphy, que cantaron respectivamente las partes de "Ilia" y "Electra", merecen los mayores elogios por su encomiable labor vocal y artística.

"Rusalka", de Antonin Dvorak

Fiel a una vocación cultural y musical centroeuropea, se acaba de estrenar en la Opera de Viena la casi desconocida ópera **Rusalka** de Antonin Dvorak. En esta oportunidad se presentó una escenografía creada por Günther Schneider-Siemssen para la Opera del



Noriko Sasaki y Gabriele Sima, "ondinas" en "Rusalka".

Estado Bávaro en Munich, y que responde a lo que uno esperaría ver en un "Disney World" operístico. Francamente, tanto romanticismo y AMBIENTE DE CUENTO DE HADAS se torna difícil de soportar para el ciudadano común de fines del siglo XX. De la chatísima dirección escénica de Otto Schenk (llena de gags ridículos —por ejemplo el "Genio acuático" expele agua por la boca al emerger de las profundidades como el monstruo de la laguna, y ello repetidas veces, cuestión de que el público no deje de darse cuenta de que efectivamente acaba de salir del agua, y ello a pesar del realismo exacerbante de los decorados) más vale ni hablar. Pero felizmente queda la interpretación musical y esa sí, fue de maravillas. ¡Con cuánta dedicación y amor debe haber trabajado el director checo Vaclav Neumann para lograr una función de nivel tan elevado como homogéneo! También debe mencionarse que el reparto no pudo haber sido mejor, comenzando por los cantantes checoslovacos, la estupenda Gabriela Benacková-Cap, una magnífica "Rusalka", el muy bien dispuesto Peter Dvorsky, un soberbio "príncipe" y Eva Randova que cantó dos partes, la de la "bruja" en los actos I y III, y la de la "princesa foránea" en el acto II. Igualmente fenomenal la actuación de Evgeny Nesterenko en la larga y difícil parte del

"genio acuático". Finalmente, cabe mencionar a las impecablemente bien ensambladas tres "ondinas", Noriko Sasaki, Gabriele Sima y Margareta Hintermeier, todas miembros del elenco estable del teatro y que deben de haber redoblado esfuerzos para cantar con tal corrección y soltura en checo. En cuanto a la música, se encuentra al nivel de las mejores obras de Dvorak y resulta sorprendente que esta ópera no goce de mayor popularidad a nivel internacional.

"Le Cid", de Massenet, en versión de concierto

Otra rareza operística se presentó en versión de concierto en el Konzerthaus de Viena, una Sociedad de Conciertos siempre ávida por presentar programas interesantes y alternativos. En esta oportunidad se brindó una versión de concierto de *Le Cid*, de Massenet, con un notable elenco de solistas encabezado por Plácido Domingo en la parte de "Don Rodrigo". Domingo, que es uno de los cantantes más queridos y festejados por el público vienés, fue un "Cid" avasallador, vocalmente impecable. Más aún, su voz volvió a sonar limpia y descansada como en sus mejores momentos. Pero además

de su voz, sus mayores virtudes son carisma y su capacidad de movilizar al público y a su entorno musical. En este sentido, gran parte del enorme éxito de la velada recayó sobre su persona, aunque no con exclusividad ya que también resultó formidable la actuación de Mara Zampieri ("Jimena"), sin dejar de mencionar al veterano —a veces un poco inseguro— Giuseppe Taddei en la parte del "Rey". Completaron el elenco la soprano Sona Ghazarian ("Infanta"), el barítono italiano Paolo Gavanelli ("Conde de Gormas" y "voz de Santiago") y el tenor mexicano Ramón Vargas ("Don Arias") y el correcto aunque cavernoso bajo de Sergei Kopcaki. Al frente de la orquesta, solistas y gran coro el sobresaliente Luis Antonio García Navarro, un director de pura sangre que no sólo sabe lo que quiere sino que sabe transmitirlo y conseguirlo. García Navarro igualmente cosechó merecidas ovaciones del público. En cuanto a la obra, es de fácil audición con partes muy logradas y otras un tanto superficiales. Pero si cayó en el olvido es probablemente debido a las dificultades que debe presentar su montaje, ya que la misma no sólo necesita un importante conjunto de solistas, sino que consta de gran número de escenas, la mayoría de las cuales exigen la movilización de importantes masas corales y de comparsas.

Festivales de Navarra Nafarroaren Jaialdiak

Agosto 1987

PROGRAMA OLITE

- 31 de julio: Ballet del Teatro Lírico Nacional.
- 1 de agosto: Ballet del Teatro Lírico Nacional.
- 7 de agosto: Compañía de Teatro Popular. "Rudens" de Plauto.
- 8 de agosto: Compañía Atis Theatre de Atenas. "Las Bacantes".
- 14 de agosto: Dissidenten.
- 15 de agosto: Compañía Opera Cómica de Madrid. "Viva la Opera".
- 21 de agosto: Ballet Folklórico de Filipinas.
- 22 de agosto: Orquesta Olsztyn de Polonia y Orfeón Pamplonés.
- 28 de agosto: Dagoll-Dagom. "El Mikado".
- 29 de agosto: Dagoll-Dagom. "El Mikado".

- El Programa incluye también las secciones:
 - Sección Abierta (Pamplona).
 - Zonas (Alsasua, Sanguesa, Estella y Tudela).
 - Cursos Artísticos: V Curso Sebastián Albero de Música Barroca.
II Curso de Flauta y Música de Cámara.
 - Cursos Abiertos: "Los fenómenos de la música actual". Dirige Carlos Tena.
 - Concurso y Exposiciones.

Información en Festivales de Navarra/Nafarroako Jaialdiak,
c/ Ansoleaga, 10. 31001 PAMPLONA. Telf. (948) 22 60 00

GAN CAJA DE AHORROS
DE NAVARRA



Gobierno de Navarra
Departamento de Educación y Cultura

MINISTERIO DE CULTURA
Dirección General de Cooperación Cultural

LONDRES

(G.B.)

Por Agustín Blanco Bazán

El Rey avanza sobre Francia. Tercera ópera del compositor finlandés contemporáneo Aulis Sallinen con libreto de Paavo Haavikko encargada conjuntamente por la Royal Opera House del Covent Garden, el Festival de Savollinna y la British Broadcasting Corporation (BBC). Premiere mundial: Festival de Opera de Savollinna, 7 de julio de 1984. Premiere en La Royal Opera House del Covent Garden: 1 abril de 1987 (en idioma inglés). Director de orquesta: Okko Kamu. Cantantes principales: Mikael Melbye ("el Príncipe"), Stafford Dean ("Primer Ministro"). Las "tres pretendientes": Sarah Walker, Valerie Masterson, Jane Turner. Producción escénica de Nicholas Hytner.

La primera ópera comisionada por el Covent Garden favoreció poco al compositor. Carlos Maria von Weber percibió 500 libras por derecho de autor y un adicional de 225 libras por dirigir 12 funciones de **Oberon**. En precios actuales 500 libras equivalen a 10,531 libras. Weber, en situación financiera desesperada, aceptó.

Su fallecimiento se produjo en Londres siete semanas después del estreno, como consecuencia de una salud debilitada por el tiempo londinense y el excesivo esfuerzo físico consumido en los ensayos.

Los comisionistas de **El Rey avanza sobre Francia** fueron los tres mencionados al comienzo. Aun cuando no he podido obtener información de lo que pagaron, cabe esperar una mayor generosidad que para con Weber. En el caso del Covent Garden, es comprensible que su director general, Sir John Tooley, se haya interesado en un compositor finlandés, autor de dos óperas que en su país de origen se representan a sala llena. **El jinete** y **La línea roja**. Con raíces seguramente asentadas en la tradición de Merikanto Kokkonen. Sallinen es una figura destacada en este popular renacimiento de la ópera finlandesa, que como ocurre con todo buen movimiento operístico que quiere tener éxito con su público local, expresa, sanamente, un cierto fervor nacionalista. El último acto de **El caballero** tiene lugar en un bosque entre los estados ladrones de Suecia y Rusia. Finlandia pertenecía al primero antes de 1917, y perdió Karelia en favor de los rusos. También hubo de defen-

ESTRENOS EN LONDRES DE DOS ENCARGOS MUSICALES: "EL REY AVANZA SOBRE FRANCIA", DE AULIS SALLINEN, Y "EL TITULO DIVINO", DE GEOFFREY BURGON



Escena de la nueva ópera de Sallinen, "El Rey avanza sobre Francia".

der con gran coraje y éxito su independencia frente a Alemania y Rusia durante la Segunda Guerra Mundial. Las penurias de la guerra y el heroísmo son, pues, lo suficientemente recientes en Finlandia como para ofrecer material a su moderna ópera nacional. Pero por encima de su vocación finlandesa, Sallinen y el poeta libretista Haavikko nos demuestran con **El Rey avanza sobre Francia** que sus ideales políticos son definitivamente humanistas y ecuménicos.

La ópera es extrañamente metafísica: tiempo y espacio se confunden en un argumento cuyo objeto principal son los ideales y egoísmos de un gobernante intemporal. En algún momento futuro, el "Príncipe de Gales" (futuro rey), decide invadir Francia para escapar de la nueva edad de hielo que hace sentir su influencia en Inglaterra. Junto con su primer ministro, cuatro pretendientes de matrimonio, su amada y su pueblo, cruza un canal de la Mancha helado, que le sirve de puente. La llegada a Francia es el comienzo de una situación intemporal donde el pasado y el futuro se hallan fundidos. En su avance sobre Francia, el "Príncipe", ya convertido en Rey, vuelve a librar la batalla de Crecy, ganada por su antecesor Eduardo III al comienzo

de la Guerra de los Cien Años (1346). Luego se reproduce el sitio de Calais. Pero según lo explica el Rey, la guerra tiene tres objetivos: conquistar París, capturar y condenar al Rey de Francia, y, (fundamentalmente) el objetivo inicial que los llevó a abandonar Inglaterra: alcanzar el sur, la primavera y el vino nuevo. La creciente crueldad, la estupidez y el despotismo demostrados por el Rey a medida que se asienta en sus triunfos y en el poder político, se transforman finalmente en secundarias ante su conversión al mito de la eterna juventud y primavera que anida en cada ser humano. La ópera que ha servido para hacer resaltar lo absurdo y corrupto de la guerra y el poder, termina con un canto a los ideales más vitales puros e infantiles. El compositor ha reconocido que pensó en una era de post-guerra atómica, donde el imaginar la primavera de algunos eventuales sobrevivientes constituye la única esperanza posible.

Las notas explicativas de la obra en el programa del Covent Garden indican que Sallinen *redescubrió la tonalidad a través de la atonalidad*. La música del "Rey..." corrobora esta observación. Las secciones atonales se ubican dentro de una tonalidad general que recuerda a Shostakovich y un ocasio-

nal lirismo en el cual se advierten influencias de Janacek. La tesitura es transparente y una expresividad directa no ajena a influencias de Ravel responde a la convicción del compositor en el sentido de que la música debe hablar directamente al oyente, sin necesidad de tener que ser explicada por el compositor.

A pesar de estas características, la obra no alcanzó a convencer a la mayoría del público y la crítica. En mi opinión, ello se debe a que la substancia metafísica y psicológica de la acción conspira contra la teatralidad necesaria para conmover al espectador. Una ópera consistente en un viaje al futuro, que es una repetición del pasado y a un lugar que se llama París pero que en realidad es la eterna juventud, difícilmente permite armonizar música y actuación escénica. Los coros, las tímidamente bellas melodías y la ciertamente valiosa alegoría poética de la obra son tal vez más rescatables en una versión de concierto, donde la imaginación del oyente puede tal vez superar la fantasía de cualquier puesta en escena. La música de **El Rey avanza sobre Francia** no precisará tal vez de mayores explicaciones para hacerse comprensible. Con la acción dramática que esta música pretende describir ocurre todo lo contrario.

El título divino. Ciclo de canciones para soprano y orquesta del compositor inglés Geoffrey Burgon (nacido en 1941) sobre poemas de Emily Dickinson. Obra comisionada por la Royal Philharmonic Society y estrenada en el Royal Festival Hall de Londres el 22 de abril de 1987, por Heather Harper (soprano) y la Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por sir Charles Mackerras.

La Royal Philharmonic Society celebra su 175 temporada de conciertos. Algunos de sus encargos, como la **Novena Sinfonía** de Beethoven y el **Requiem** de Verdi parecen desmentir los prejuicios que ven elementos artísticamente espúreos en las composiciones musicales. Cuando la Royal Philharmonic Society da un concierto, coloca un busto blanco de Beethoven en la parte posterior de la orquesta. El efecto es irremediablemente cursi pero resulta un eficaz recordatorio de que la **Novena** se debe no sólo a Beethoven, sino a los que le pagaron por escribirla.

El joven Geoffrey Burgon recibió dignamente los aplausos frente al busto del comisionado alemán. Su musica-

lización de seis poemas de la poetisa norteamericana Emily Dickinson me parecieron un excelente ejemplo de música que tanto se concentra en ayudar a la expresividad plena de la palabra, que termina por insinuar una poesía sonora adicional. Luego de vivir una primera juventud extremadamente liberal, Emily Dickinson (1831-1886) decidió convertirse en solterona y concentrar su eros en una mística introversión, de la cual salieron numerosos y bellísimos poemas. Burgon eligió seis de entre aproximadamente dos mil. **El título divino** del primero se refiere al título de Emperatriz del Calvario, la esposa de Cristo. El segundo de los poemas elegidos que sigue a la fantaría agitadamente triunfante del primero, es un bellissimo andante "molto sereno" titulado "Better...than Music" ("¡Mejor que Música!"). En él la soprano casi constantemente en la zona de "passaggio" medita sobre un sonido que en su indefinida y superlativa belleza es mejor de cuanto ha oído antes. Sigue un expresivo "moto perpetuo" de cuerdas, madera, vibráfono y arpa que acompaña una impresionista descripción de un viento que como un clarín sopla y castiga el pasto, las casas y los ríos. ("There came a wind like a Bugle"). Un sentimiento indefinido de zozobra es articulado con la ayuda de un austero acompañamiento orquestal en "It was not Death" ("No era la Muerte"). El quinto poema "It was a quiet way" ("Era un camino tranquilo"), lleva con una serenidad pastoral a una ingenua visión del cielo: *Estuve en el cielo. Era una pequeña ciudad.*

Luego de escuchar la interpretación de Heather Harper, me pregunto si no es la única soprano en la actualidad capaz de lograr expresividad plena de cada palabra y cada frase a través de una impresionante técnica respiratoria, una afinación perfecta y homogeneidad de timbre. Los poemas fueron cantados con una rara combinación de espontaneidad y de articulación capaz de transmitir la inquietante mística de la palabra y la música. Sir Charles Mackerras dirigió con seguridad y contenido lirismo los acompañamientos orquestales, sin que en momento alguno éstos excedieran su estricta función interpretativa de la palabra.

Burgon que ha alcanzado fama como compositor de música de series televisivas es también autor de un **Requiem**, varios ciclos de canciones y obras corales. El nuevo encargo de la Royal Philharmonic Society es sin duda un importante aporte al lied británico post-britteniano.

BERLIN

(R.D.A.)

LA IX MUSIK-BIENNALE

La IX Musik-Biennale, dedicada como siempre a la música contemporánea y que organiza la Unión de Compositores y Musicólogos de la República Democrática Alemana se celebró en la capital berlinesa del 13 al 22 de febrero pasado, y tuvo especial brillantez debido a que a lo largo de todo este año se conmemora el 750 aniversario de la fundación de Berlín. El número de actos y congresos científicos y artísticos programados es verdaderamente impresionante, así como en empuje espectacular dado a la reconstrucción del Berlín histórico, especialmente los alrededores de la Nikolaikirche y el antiguo Gendarmenmarkt (hoy Plaza de la Academia), que con las dos monumentales iglesias francesas y alemana (del siglo XVIII) y el reconstruido Schauspielhaus de Schinkel se convierte de nuevo en uno de los conjuntos urbanos más hermosos de Europa.

El enorme número de sesiones —hasta cinco algunos días— no permitía, por supuesto, acudir a todas. Sí, en cambio, ofrecía una amplísima gama de posibilidades. Además de los habituales conciertos de orquesta, de grupos, de cámara y de solistas, hubo sesiones con presentación y discusión de obras actuales, música electroacústica, ópera y ballet. De las óperas señalaremos especialmente **La rosa blanca (Die weiße Rose)**, de Udo Zimmermann (1981), uno de los compositores más activos de la Alemania Democrática (nuestros lectores tienen ya conocimiento de él a través de una entrevista publicada en el número 564 de RITMO, y también por el artículo de Bimberg aparecido en el número de marzo pasado). Se dio en versión de concierto en la Apollo-Saal de la Staatsoper (una sala de unas 300 plazas y con óptima acústica), cantada espléndidamente por la soprano Grazyna Sklarecka y el bajo Olaf Bär, con el conjunto Música Viva de Dresde dirigido por el autor.

EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES NOS FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE SUSCRIPTOR.

Obra de gran homogeneidad y amplio trazo. La adecuada utilización expresionista de la voz cantada y hablada y la refinada textura instrumental la convierten en una página muy atractiva. Hora y media de duración. El público, que llenaba la sala, ovacionó largamente a autor e intérpretes.

Tuvimos ocasión de asistir a otra ópera de Zimmermann (1982) en la Deutsche Staatsoper: **La zapatera prodigiosa (Die wundersame Schusterfrau)**. El texto de Lorca, en traducción de Enrique Beck, ha sido tratado con sobresaliente eficacia escénica. La música sirve con sencillez al texto. Hay cadencias andaluzas, una clara influencia de **El retablo de maese Pedro** de Falla, y diversas citas textuales de canciones populares españolas ("La Tarara", "el Zorongo"). Especialmente notable el "Zapatero", Rolf Haunstein. Dirigió la Staatskapelle Gert Bahner, y la escena Erhard Fischer. En la misma Ópera del Estado vimos **Jenufa** (1904) de Leos Janáček. Un clásico de nuestro siglo que fue bien interpretado por Eva-Maria Bundschuh, dirigido por Heinz Fricke y escenificado sobriamente por Erhard Fischer. Es emocionante recordar que en este mismo teatro, Erich Kleiber dirigió **Jenufa** el 17 de marzo de 1924, consiguiendo así para el anciano Janáček, que presentó la representación, un éxito internacional. Hay un bello texto del compositor —que reproduce el programa de mano— en el que habla de su viaje a Berlín aquellos días.

De los ballets, el más atractivo fue **Los cuentos de Hoffmann**. Obra reciente de Tom Schilling con música de Gerd Natchinski sobre temas de Offenbach. La versión, en la Komische Oper que mantiene la brillantísima tradición de Felsenstein, fue admirable. No sólo por la coreografía y la deslumbrante puesta en escena de Schilling y por el buen trabajo de todo el ballet, sino también por el vestuario de Eleonore Kleiber y los decorados de Reinhart Zimmermann. El libreto (de Bernd Köllinger) es, como la música, un sentido homenaje a Offenbach.

En un concierto en el Schauspielhaus, la Filarmónica y el Coro Beethoven de Dresde interpretaron, junto a los no muy apetecibles **Canti di prigionia** de Dallapiccola y **Requiem** de Duruflé, la hermosa **Cantata profana** de Batók, con Armin Ude y Hermann Christian Polster de solistas. Otros, entre los muchos compositores programados, fueron Ernst Hermann Meyer, Lutoslawski, Messiaen, Tippett, Eisler, Kabalewski, Apostel, Schönberg, Kochan, Denisov, Ligeti, Cerha, Katzer, Varese, Schnebel, Goldmann, Dittrich, Henze, Dessau, Martinu, Ruth Zechlin, Strawinsky, Matthus, Rautavaara, Reiner Bredemeyer, Schenker, Kurt Weill, Carlos Chávez... Hubo un número considerable de estrenos y mucho público. La mayoría de los conciertos se realizaron en el reconstruido, suntuoso y evocador Schauspielhaus, donde se



Entre la de otros autores se programó música de Lutoslawski.

estrenó **Der Freischütz** de Weber en 1821. Como en otro tiempo, Berlín recupera su posición central en el mundo de la música. Intérpretes, compositores y musicólogos de veinticinco países convivieron unos días de extraordinaria animación. Con nosotros estuvieron Albert Sardá, Pablo Buitrago, Zbigniew Rudzinski, Edgardo Martín, Harold Gramatges, Guido Bimberg, Dimitter Zenguinov, José Loyola y otros muchos colegas y amigos. Los directivos de la Unión de Compositores (Wolfgang Lesser, Dr. Peter Spahn, Dr. Andreas Damm) nos atendieron con la máxima simpatía y hospitalidad.

Hizo una temperatura muy baja; nevaba constantemente sobre el suelo helado. No obstante, nos animamos a hacer una escapada a Weimar: tres horas y media de tren a través de llanuras blancas y árboles pelados. La pequeña

ciudad, envuelta en la nevasca, era de una belleza única. La tierra de Cranach y la Bauhaus, de Goethe, Schiller y Wieland, de Bach y Liszt; la ciudad donde Nietzsche pasó sus últimos días, parece un ensueño. La casita de Liszt es especialmente encantadora: un hotelito de dos plantas, un pequeño jardín con dos pinos y un tejo, frente al parque. Al otro lado del parque está la Escuela de Arquitectura, donde trabajaron Schlemmer, Gropius y Kandinsky. Entramos en una tienda para comprar velas multicolores y fotografías de Liszt. Antes de regresar al tren, un alto en el acogedor café Goethe, donde hay un surtido de esas exquisitas tartas alemanas, y donde, con un estilo muy weimariano, las camareras son gráciles y cordiales, y todo respira la indefinible y deliciosa Gemütlichkeit germánica.

III FESTIVAL INTERNACIONAL "FLORENCIO REPOLLES"

Tarazona-Veruela, Agosto de 1987

Programa:

Día 15. Monasterio de Veruela. (Iglesia).
ORQUESTA "CONCERTO ITALIANO".
Rosa María Meister (soprano).

Día 16. Tarazona (Iglesia de)
NELA ANFUSO (Mezzosoprano).
LUIS ANTONIO GONZALEZ MARTIN (Clave).

Día 21. Monasterio de Veruela (Iglesia).
TRIO DIABELLI.

Día 22. Monasterio de Veruela (Jardín del claustro).
JOSEP COLOM.
Integral de la obra para piano de Ravel. I.

Día 23. Monasterio de Veruela (Jardín del claustro).
JOSEP COLOM.
Integral de la obra para piano de Ravel. II.

Día 29. Monasterio de Veruela (Iglesia).
Orquesta "I SOLISTI AQUILANI".
NELA ANFUSO (Mezzosoprano).

Día 30. Monasterio de Veruela (Iglesia).
Orquesta "I SOLISTI AQUILANI".
HUGO ORLANDI (Mandolina).
CLAUDI ARIMANY (Flauta).

CURSO DE INTERPRETACION

Veruela, del 17 al 27 de agosto

Profesor: Doctora NELLA ANFUSO

Programa:

1. EL ESTILO REPRESENTATIVO EN LA PRIMERA MITAD DEL SEISCIENTOS.
Monteverdi, Caccini, Peri, Francesca Caccini, D'India, etc.
 2. LA OPERA VENECIANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SEISCIENTOS.
Cavalli, Ferrari, Strozzi, Laurenzi, etc.
 3. EL ORATORIO Y LA CANTATA EN ROMA EN EL SEISCIENTOS.
Luigi Rossi, Carissimi, Marazzoli, etc.
 4. LA OPERA SERIA ITALIANA EN EL SEISCIENTOS.
Scarlatti, Porpora, Ariosti, Bononcini, Haendel, etc.
 5. LA CANTATA PROFANA ITALIANA EN EL SEISCIENTOS Y SETECIENTOS.
Pasquini, Scarlatti, Haendel, Gasperini, Bononcini, Pergolesi, etc.
- Elementos básicos para la realización virtuosa y expresiva de la música italiana.

Información: Secretaría de la "Institución Fernando el Católico", Palacio Provincial, Plaza de España, 2
50004 ZARAGOZA, Teléfonos: (976) 22 96 52 - 22 18 80.

Libros y partituras

ADALID, Marcial del: *Mémoires pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia.* Edición de Margarita Soto Viso. Fundación Pedro Barrié de la Maza, (La Coruña, 1985) X más 466 (más 23) págs.

Marcial del Adalid (1826-1881) fue un compositor gallego cuya obra, aún en su mayor parte inédita, es amplia y variada. Como en otros casos, la conciencia autonómica, en busca de elementos de autoidentificación histórica, se ocupa de la cultura musical (especialmente de la preterita); y bien sea desde la organización autonómica misma, bien desde el mecenazgo privado, se va haciendo posible una labor de recuperación que antes parecía inabordable.

Así, en Galicia comienza a notarse un interés por compositores antes apenas recordados, como Gaos, Baudot o Adalid, así como por los hechos más generales y sociológicos de la historia musical gallega. En toda esta trabajosa (y no siempre bien comprendida ni apoyada) labor es de justicia señalar el papel que corresponde a los musicólogos jóvenes como Margarita Soto Viso.

A Margarita Soto se debe esta nutrida edición de las canciones para voz y piano de Marcial del Adalid, autor sobre el que trabaja desde 1978 y al que ha dedicado ya numerosos artículos (uno de ellos en RITMO) e incluso una biografía (premiada en 1983 por el Ayuntamiento coruñés) todavía inédita. Estas canciones se distribuyen en dos grandes grupos. Uno, con las *Mémoires pour chant et piano*, con predominio de textos franceses (Silvestre, Jules Barbier, V. Wilder, Beranger, Musset, y especialmente Lamartine y Victor Hugo), pero también con algunos en italiano, en alemán («Der König von Thule» de Goethe), latín y castellano (además de los de Fanny Garrido de Adalid y populares, González Pedroso, Arnao, Espronceda y varios de Selgas). Un material literario perfectamente romántico y una música igualmente romántica, que oscila entre el lied alemán (Schumann, pero también Loewe, e incluso quizá Franz y Brahms) y la canción de salón. Algunas de estas canciones tienen cierta complejidad armónica; otras, en cambio, son muy elementales. Lo mismo podría decirse del estilo melódico.

La segunda colección está constituida por canciones con texto gallego y se titula *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (título que Adalid dio a la edición que hizo de 25 piezas del grupo). Aunque hay algunas con texto en francés y en castellano, el carácter gallego no está sólo presente

en los textos (muchos de ellos populares), sino en la música misma; como otros compositores de su época, Adalid ha de contar-se entre los precursores más caracterizados del nacionalismo; este rasgo es importante y será preciso desde ahora tenerlo en cuenta para nuestra historia musical.

Margarita Soto ha utilizado para su edición varias fuentes, y ha dispuesto de materiales inéditos muy considerables (tres manuscritos autógrafos conservados en el Biblioteca de la Academia Galega), así como de las ediciones existentes. Por ello y por el cuidado con que se ha realizado el trabajo, disponemos ahora de un corpus de obras de Adalid realmente amplio (87 canciones) y en perfectas condiciones para su estudio e interpretación.

Ramón Barce

BARRIO, Adelino: *Tratado de armonía. Teoría y práctica.* Vol. I. Musicinco, S.A., Madrid 1986. 329 págs.

Bajo la rúbrica «tratado de armonía» se alberga hoy una multiplicidad de enfoques que va desde la reconsideración del sistema tonal (Schönberg) hasta el buceo iniciático en los sistemas microtonales (Hába). Pero, independientemente de estas reflexiones sobre el material mismo de la música y sus posibilidades de renovación, continúan editándose tratados clásicos que tienden a cubrir las necesidades de estudio en los planes concretos que siguen incluyendo, como materia básica, la armonía tradicional.

A este grupo pertenece este tratado de Adelino Barrio. En él se expone detenidamente esa armonía tradicional, desde el acorde hasta los problemas de la modulación. Cada aspecto es tratado minuciosamente y con una gran abundancia de ejemplos y de ejercicios; todos ellos son sin duda fruto de una experiencia de largos años y cumplen su objetivo con extraordinaria claridad. El detalle en la exposición y el gran número de ejemplos sirve, desde el punto de vista pedagógico, tanto para su utilización como libro de texto en clases regulares como para su empleo para el estudio autodidáctico.

Una novedad del libro es la inclusión de una casete con la grabación de veinticinco ejemplos musicales característicos y especialmente definitorios. La originalidad de este complemento sonoro es que cada ejemplo ha sido interpretado y grabado cua-

tro veces consecutivas: con piano, con cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo), con cuarteto de viento (flauta en sol, oboe o corno inglés, clarinete y fagot), y con cuarteto vocal (soprano, contralto, tenor y bajo). Pienso que es una idea interesante, que permite comprobar la sonoridad de los enlaces, de los acordes y de las posiciones con timbres distintos y valorarlos así debidamente. La percusión de las notas en el piano, por ejemplo, produce un efecto auditivo completamente distinto de la voz humana, del ligado de la cuerda o de la respiración del viento.

Creo que puede también valorarse positivamente el empleo de las cuatro claves tradicionales para los ejercicios a cuatro voces (do en primera, do en tercera, do en cuarta y fa en cuarta). Si bien su lectura rápida puede originar al comienzo alguna dificultad (si en el solfeo no se han practicado lo suficiente esas claves), después puede resultar beneficioso su conocimiento práctico. Precisamente porque los movimientos musicales contemporáneos se alejan paulatinamente de sus ancestros, conviene no descuidar el estudio de los elementos históricos. El tratado de Adelino Barrio es en su conjunto una exposición amplia, clara, muy didáctica y omnicomprensiva de toda la armonía clásica.

Dentro de esa buena calidad didáctica hay que señalar también la excelente impresión del texto y de los ejemplos, la espléndida presentación del libro y el cuidado de las grabaciones.

Ramón Barcé

NOVIKOVA, L.I.: *Estética y técnica. ¿Alternativa o integración?* Trad. del ruso por Alberto Suárez Durán. Editorial Arte y Literatura, La Habana 1986, 277 págs.

La autora enfoca este análisis considerando la actividad estética como *atributo invariable de la práctica social, sin la cual es imposible el progreso social y, por ende, el progreso científico-técnico*. Esta inevitabilidad (positiva) sirve de punto de partida para un planteamiento muy original de algunos de los conflictos entre la explicación estrictamente social y la estrictamente individualista de la actividad artística.

Para Novikova, el impulso básico de la tarea estética parte del inferior del individuo *sin objetivos externos; la capacidad estética se convierte en necesidad que se vuelve estímulo interno del autodesarrollo*. Hay, sin embar-

go, algún punto en el que el ideal social se encarna en el ideal estético, y convierte así el resultado de ese impulso individual en una creación de valor colectivo. Parece que la concienciación del individuo y la difusión masiva del arte pueden coadyudar decisivamente a la inmediata incorporación del ideal social. Como Walter Benjamin, L. Novikova piensa que *la transmisión sincrónica de los valores artísticos a un auditorio prácticamente ilimitado*, gracias a los medios de comunicación contemporáneos, permitirá el aprovechamiento de toda la energía espiritual de la creación estética, sacándola de cualquier localismo limitador. Ese mismo aprovechamiento reforzará el sentido explícito del arte como función social.

Resultan especialmente atractivos los capítulos dedicados a la estética en la actividad científica. El famoso segundo teorema de Godel es glosado aquí de manera múltiple y convincente en el sentido de que la investigación científica incluye razones artísticas, por ejemplo *la tendencia a la perfección en los resultados* o la búsqueda de una armonía (Kedrov cita el ejemplo de Mendeleev y su tabla periódica de los elementos). Las mismas hipótesis científicas, sobrecargadas de datos, *se liberan del exceso de información incluyendo la estética*. Este tránsito no puede hacerse sólo con los elementos — lógicos y semánticos — de la propia hipótesis, sino recurriendo a esa creatividad estética que posibilita la trascendencia del resultado científico. A su vez ese resultado, contemplado luego como un nuevo dato rebasable, se convierte, en cierto modo, en un objeto estético.

La metáfora, la paradoja y la CARNAVALIZACIÓN son procedimientos artísticos de carácter instrumental que sirven a la investigación científica. Ejemplos ilustres, como Einstein (señalado por Kusnetzov), Maxwell o Umov (éste proponiendo la hipótesis de procesos antientrópicos), son oportunamente mencionados por Novikova. Otros muchos aspectos de la trama estético-científica (como la *estética de la historia* descubierta por el historiador soviético Guliga en 1974) ilustran este denso ensayo, que termina con una propuesta que podría desarrollarse muy ampliamente: *Al proceso de la influencia de la renovación científico-técnica en la cultura estética, en el arte, corresponde un proceso contrario: la penetración de la actividad estética, de los métodos de la creación artística, de los medios de expresión del lenguaje artístico en el sistema de la actividad científico-técnica y productiva*.

Ramón Barce

BASSO, Alberto: Sui sentieri della musica. A cura di Alberto Conforti. Prefazione di Luciano Berio. Idealibri, Milan 1985. 195 págs.

Los músicos siempre viajaron mucho, ya desde los aedas griegos y los juglares españoles. Se movían por el territorio cultural propio (y a veces traspasaban sus fronteras en busca de otras tierras) no sólo por necesidad, sino también por curiosidad intelectual y vital. En tiempos en que viajar era una difícil y rara aventura, reservada casi solamente a los reyes y su corte y a los acontecimientos bélicos, los músicos, viajeros y turistas mucho antes de época, promovían así contactos artísticos que hicieron cambiar la historia de la música.

Alberto Basso ha reunido en este bello libro una información extraordinariamente variada y amena sobre este tema. Desde los trovadores y los polifonistas medievales hasta los albores de nuestro siglo, el catálogo de los viajes musicales es verdaderamente asombroso. A menudo no se trata de meros desplazamientos, sino de traslados de una ciudad a otra, de un país a otro, en busca de mejores condiciones económicas y artísticas. Tales traslados, no siempre coronados por el éxito, son a menudo emocionantes y dra-



máticos, pues son el reflejo de la eterna incompreensión humana hacia la creación artística, y de la pobre valoración de la música en tanto no produzca de inmediato buenos dineros. A veces, excepcionalmente, el compositor encuentra un ambiente adecuado, una sociedad más sensible o al menos una personalidad protectora.

Independientemente de la peripecia personal, estos viajes resultan trascendentales para la evolución de la música. El contacto vivo de los compositores,

su influencia directa sobre un medio o una ciudad determinada, aunque aparentemente limitada, termina por modificar los estilos, introducir novedades, provocar el ascenso o el declive de un género, sintetizar corrientes de distintas procedencias nacionales. La movilidad de los músicos italianos, especialmente puesta de relieve por Basso, genera un influjo omnipresente en toda Europa, especialmente en la ópera.

El libro, modestamente calificado de "divertimento" por su autor, se apoya en un material gráfico deslumbrante, vertido en reproducciones generalmente de gran calidad, siempre oportunas y algunas sorprendentes, y enriquecido con buen número de mapas en los que se exponen los itinerarios de Bach, de los hijos de Bach, de Burney, de Lasso, Victoria, Dufay, Cherubini, Paer... Es, sin duda, un hermoso libro para regalo, pero también una original aportación histórica, tratada con singular encanto.

Ramón Barce

Sr. Director:

En el número 575, correspondiente al mes de marzo, y en la sección "Libros y Partituras", he leído el comentario que su colaborador Francisco Chacón Marín hace de mi obra "Fleta. Memoria de una voz". Escribo "comentario" porque me parece pretencioso hablar de crítica en la referencia de un folio para enjuiciar un trabajo que, mejor o peor, ha recorrido toda España, media Europa y una buena parte de América.

Con independencia de esta consideración, quisiera puntualizar ante el citado comentarista que padece un serio desconocimiento de la intrahistoria de Fleta, al afirmar que fue Puccini quien recomendó el nombre del español para el "rol" de "Calaf", en el estreno mundial de su ópera **Turandot**.

El señor Chacón Marín debería saber, o por lo menos enterarse, que Puccini señaló para la ocasión a uno de estos tres tenores: Gigli, Martinelli y Lauri Volpi. La opción Fleta fue decisión, personal e incondicional, de Toscanini (extremo documentado por Barblan, Francoli, Gatti Casaza, Sachs, etc., al que puede sumarse el testimonio de Tonio, el hijo del genio de Lucca).

También quiero significarle al Sr. Chacón Marín que los datos históricos y culturales que envuelven al personaje, no son *morcillas*, como él supone. Las "morcillas", Sr. Chacón, sólo tienen encaje en el lenguaje de la chacinería o en el "argot" teatral para cualificar la conducta

de ciertos cómicos proclives a introducir frases o palabras no previstas por el autor.

Hay un punto que, por su generalidad, no entiendo: así cuando dice que *la idea está plasmada con cierta torpeza y a menudo con falta de conexión*. Yo le pediría al Sr. Chacón un desarrollo del concepto. Afir-mar sin apoyo de argumentos me parece una pavorosa frivolidad. Hago extensiva la demanda a otro aserto, según el cual *la obra adolece de algunas incorrecciones de técnica y contenido musical*.

Ya ve que le estoy exigiendo respuestas concretas Sr. Chacón Marín. En lo que no voy a exigirselas, en cambio, es en lo concerniente a que mi estilo literario le parezca —sin decir por qué— *poco atractivo, descajado y brusco*, en razón de que el gusto es libre, si bien voy a decirle que en cuestiones de estilo sólo admito valoraciones respaldadas por una legitimación cultural. Y por esa vereda, cuento con datos tan significativos como los aportados por don Pablo Bilbao Aristegui o don José María de Areilza, entre otros. Y si salgo de España, me encuentro con la Mención Honorífica "Alessandro Brussoni", otorgada por los críticos de la RAI a los valores literarios de una obra de *contenido musical*.

Agradeciéndole, de antemano, la publicación de estas líneas, reciba el atento saludo de su affmo.

Alfonso Carlos Saiz Valdivielso

Contestación a D. Alfonso Carlos Saiz Valdivielso

Contesto gustosamente a su carta de 8/5/87 y lamento que mis comentarios le hayan molestado, pues no ha sido mi intención negar los méritos de la importante labor que ha supuesto recopilar y ordenar tantos datos sobre la vida del insigne tenor, que como mencionaba en mi crítica son de interés por no existir a la fecha otra publicación tan completa al respecto. Agradezco, por otra parte, la precisión de que no fue Puccini quien propuso a Fleta para el estreno de **Turandot**, detalle que por supuesto no tengo motivos para poner en duda, ya que es Vd. el especialista en el tema. En realidad, de lo que se trataba era sencillamente de destacar la importancia que tuvo en la vida profesional de Fleta el haber sido elegido para tan prestigioso cometido. No obstante, es labor del crítico señalar, para información de los

lectores, tanto los aspectos positivos como los negativos del objeto criticado, a la luz de su sincero parecer. Como me pide concreciones, seguidamente paso a enumerar unos cuantos ejemplos de lo que he descrito como incorrecciones técnicas: al hablar de "Celeste Aida" afirma que el aria culmina con un "Si natural" (P. 83) cuando en realidad es un "Si bemol"; al comentar el segundo acto de **Tosca**, dice que "un Do fulgurante traspasa el grito de Vittoria" (P. 91), pero la partitura señala un "La sostenido"; al referirse al "Nessun Dorma" de **Turandot** (P. 228) atribuye a Gavazzeni la afirmación de que Fleta tenía problemas con el "Si bemol", cuando en realidad se trata de un "Si natural" y al describir la "Donna è mobile" de Fleta dice que la hace desembocar en una cadenza "que recorre toda la escala hasta llegar al Do sostenido sobreagudo, resolviéndola en La Si natural" (sic). Aparte de que no sé lo que es un "la si natural" (puede tratarse de una errata de imprenta), seguidamente reproduce un pentagrama con la citada cadenza, pero en ella no aparece el mentado Do sostenido por ninguna parte.

En cuanto a la palabra "morcilla" la he utilizado en el sentido recogido por el Diccionario de la Real Academia Española: "Añadidura abusiva de palabras..." aludiendo a las referencias que a lo largo del libro se hacen a lo que va sucediendo en el entorno de la época, que repito me parece buena idea, pero a veces no encajan bien con el contexto. Por ejemplo, al narrar que Fleta toma un barco en Burdeos hacia Argentina, (P. 128), a continuación pasa a explicar con todo lujo de detalles la muerte en Madrid del torero Granero, hablando de la cornada en el muslo derecho, de que tenía una novia en Valencia, de que ese día se había hecho una foto en la calle Alcalá, etc. y pocas páginas después, al narrar la temporada en el Colón de Buenos Aires, de pronto pasa a describir cómo el Obispo de Coria cabalgaba por las Hurdes "a lomos de un jarmelgo" y cómo Jacinto Benavente contaba que el torero Niccanor Villalta tenía el defecto de codillear, etc., todo lo cual creo que son "añadiduras abusivas". En lo que respecta al estilo literario, me alegra conocer los premios que su libro ha obtenido y no le quito los méritos. Simplemente he expuesto lo que sinceramente opino, y no creo que para ello sea necesario exhibir títulos de literato, al igual que para comentar **Rigoletto** no es necesario saber cantarlo en un teatro.

Atentamente, le saluda.

F. Chacón Marín

Viejas fotografías

de mi álbum

DELFIN PULIDO

por F. Hernández Girbal

¡Qué voz más hermosa la de este tenor toledano! Quienes tengan la suerte de encontrar algunos de los discos que grabó para las casas Columbia y Regal, con fragmentos de las zarzuelas que estrenó, podrán comprobarlo. Era de gratisimo timbre, de fácil emisión y sabía manejarla con buen gusto, musicalidad y excelente técnica. Por eso sonaba briosa en "Fiel espada triunfadora", de **El huésped del Sevillano**, dulcísima en la preciosa romanza "Mi amor es una rosa", de **Las hilanderas**, y llena de ardor patriótico en "Esta historia de amargura", de **Los de Aragón**. Gracias a tan ricas cualidades se convirtió en uno de los cantantes preferidos, no sólo del público, sino de los autores y empresas.

Delfín Pulido nació en un ambiente bien ajeno a la música, aunque mostró desde muy joven disposiciones para el canto. Su padre se dedicaba a trabajos de herrería y carpintería en el taller que poseía en el pueblo de Santa Cruz de la Zarza donde el futuro tenor vio la luz. Ocioso es decir que el muchacho ayudó en las labores artesanas hasta que salió soldado y conoció otros lugares. Ardía entonces la guerra con Marruecos y a ella fue con su regimiento hasta que, cumplido el servicio militar, regresó a la Península licenciado. No había dejado de demostrar sus facultades en cualquier ocasión y entonces sintió con más fuerza que nunca la atracción de la música. Decidió estudiar canto y lo hizo con don José María Elvira. Muchos y rápidos debieron ser sus progresos, por cuanto enseguida se fijaron en él. Su primera actuación fue en un acto de homenaje a la famosa actriz María Guerrero y después participó en otro, celebrado en el Teatro Real, dedicado al poeta portugués Camoens con la presencia de los Reyes y el cuerpo diplomático.

Siguió estudiando, animado por un entusiasmo creciente, y al fin consiguió hacer realidad el mayor de sus sueños: cantar en la última temporada del Teatro Real la ópera **Rigoletto** junto a figuras tan eminentes como la soprano Regina Pacini, después esposa del presidente argentino Irigoyen, y el gran barítono Carlo Galeffi. Los principios no podían ser más afortunados.

Esto le hizo pensar que debía perfeccionarse en Italia y marchó a Milán seguro de que el porvenir se le abriría espléndido. No es necesario decir que allí siguió el calvario de tantos y tantos jóvenes ansiosos de

fama. Pero como valía, al cabo halló lo que con tanta fe esperaba. Después de dar muchas audiciones, un empresario que formaba compañía le seleccionó entre doce tenores y durante algunos meses realizó una gira, cantando con éxito en muchos teatros de Italia. El repertorio que hizo no fue fácil porque iba de **Elisir d'amore** a **La Sonámbula**; de **El amigo Fritz** a **El barbero de Sevilla** y de **Lucia de Lammermoor** a **Don Pasquale**. Con ésta celebró su primera "serata d'onore".

Creyó sin duda Delfín Pulido que su carrera como cantante estaba en aquella nación hermana, pero el destino, siempre caprichoso y tomadizo, dispuso las cosas de otro modo. Visto que el Teatro Real se hallaba ruinoso, su activo director, don Luis París, organizó durante la Navidad de 1925 en el Teatro Apolo una corta temporada de ópera italiana a base de cantantes españoles. En ella participó Delfín Pulido, que obtuvo un gran éxito con **El barbero de Sevilla**, acompañado por Angeles Ottein y Damiani. Y casualmente se encontraba en Madrid cuando el 3 de diciembre de 1926 se estrenó en aquel teatro la zarzuela de Reoyo y Luca de Tena, música de Guerrero, **El huésped del Sevillano**. El éxito fue resonante y sólo quedó empañado por la desdichada actuación del tenor mejicano Ricardo G. de Lara. Ante el fiasco era urgente buscar otro tenor y Guerrero se acordó de Pulido que aceptó. En veinticuatro horas aprendió la parte de Juan Luis y el triunfo que alcanzó fue total y entusiasta. Hasta el punto de que siempre se le consideró como el tenor que estrenó la obra, y así figura en el reparto.

Cantó **El huésped** más de ciento cincuenta noches en Apolo y después recorrió España con diversas formaciones. Entre otras obras estrenó **Las hilanderas** y **Los de Aragón**, de Serrano, **El Romeral**, de Díaz Giles, **La marchanera**, de Torroba, **María la Tempranica**, de Giménez-Torroba y **Al dorarse las espigas**, de Balaguer, todas las cuales tuve el placer de oírle.

En 1931 formó compañía con la extraordinaria tiple Felisa Herrero, y durante más de tres años recorrieron Centro y Sudamérica. La guerra civil les sorprendió en Madrid cuando preparaban una gira que habría de empezar por Ceuta y Melilla, agitadas por la sublevación. El proyecto se vio truncado y Delfín Pulido permaneció en la cercada capital de España durante aquellos días terribles. Como pese a ello los espectáculos mal o bien funcionaban, actuó principalmente en el Teatro Pardiñas. Al callar las armas, por este solo hecho se vio postergado co-



mo tantos otros españoles. El injusto trato, que se prolongó unos años, le hizo abandonar amargado la escena para dedicarse a la enseñanza. En esta labor le sorprendió no hace mucho la muerte, pues falleció el 18 de noviembre de 1986, a los ochenta y ocho años, olvidado de todos.

Con él desapareció uno de los mejores tenores de nuestra zarzuela. Como ya hemos dicho pasó a ella desde la ópera, al igual que Marcos Redondo y Juan García. Otros lo hicieron a la inversa, como José Mardones y Alfredo Kraus. Lo importante es que en uno y otro género Delfín Pulido dio gloria a España.

Estimado Sr. Girbal:

El motivo de mis líneas es expresarle mi felicitación más sincera por lo interesantes que vienen resultando todos sus artículos, al tratarse siempre de grandes artistas del pasado que siempre han llegado a los oídos de cualquier buen aficionado, a modo de grandes mitos de la lírica cuyas vidas son en muchos casos prácticamente desconocidas, al menos en lo que a mí respecta.

Celebraría de veras que el contenido de mi carta le animase a continuar adelante en la preparación de estos artículos que, independientemente de su interés, los hace Vd. maravillosamente.

Con mi saludo más cordial,

José Antonio Solano

Próximo artículo
Maruja Vallojera

por Ramón Barce

HAROLD GRAMATGES



VIDA Y OBRA

EN el rico panorama de la música cubana actual —uno de los más variados e interesantes de toda América— Harold Gramatges ocupa un lugar importante. Nacido en Santiago en 1918, estudió en el Conservatorio de esa ciudad y luego en el de La Habana con Amadeo Roldán y José Ardévol, ampliando más tarde sus conocimientos en el extranjero. De 1944 a 1958 fue profesor en el Conservatorio de La Habana, en el que fundó y dirigió una orquesta. Presidió desde su fundación en 1951 la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que tuvo una gran trascendencia en la vida intelectual y artística cubana, ya que defendió siempre los valores más progresistas en un tiempo en que la vida cultural vivía amenazada por la dictadura de Batista. Tras del triunfo de la Revolución en 1959, Gramatges ha ocupado numerosos cargos (fue embajador en Francia de 1961 a 1964) y ha trabajado en la reorganización de la vida musical de Cuba.

Desde su juvenil pertenencia al Grupo Renovación Musical (1942-48), Gramatges se acercó a la música con un talante de objetivación más derivado de las formas sonoras que de influencias exteriores. Así lo hace notar Alejo Carpentier cuando, después de apuntar la independencia de Gramatges con respecto tanto del folclore cubano como de las solicitaciones de su tiempo (Falla, Stravinsky, las escuelas parisina y centroeuropea), escribe: «La música de Gramatges desconoce totalmente la anécdota. El dibujo es fino y distinguido. Ignora las rudezas de lo popular. Pero tampoco pretende seducir, sino convencer. Frena constantemente su lirismo en busca de una madurez lograda con el razonamiento». Un cuarto de siglo más tarde, Edgardo Martín calificará así su música: «Compone con amplitud, trazando en cada obra un discurso absolutamente nítido, seguro, sólido y sin vacilación técnica o estilística».

Yo añadiría que en las obras de Gramatges hay una clara disposición hacia lo dialéctico sonoro entendido como oposi-

ción constructiva mucho más que simbólica o evocativa; y esto tanto cuando aparecen elementos popularistas como cuando, en textos absolutamente atonales, surgen pasajes tonales o populares completos (a veces en forma de cita). Se construye así una oposición que sorprende por sus aristas cortantes pero que consigue una áspera y dramática unidad. Considero obras representativas en este aspecto las orquestales **In memoriam** y **La muerte del guerrillero** (ésta con recitante para un texto de Nicolás Guillén), así como el **Diálogo** para violín y piano que dio a conocer en España el Dúo Tielles. En esta última pieza se incluyen fragmentos de sonatas de Beethoven y Brahms en un contexto violentamente (casi diría deformadamente) contemporáneo. Sin embargo, hay páginas de Gramatges —especialmente algunas para piano, o para guitarra— de simplificada y homogénea nitidez.

Esta breve semblanza no quedaría completa sin mencionar algún contexto extramusical del compositor. La personalidad de Harold Gramatges se caracteriza por su inextinguible idealismo y por su elegancia espiritual. ¡Parece imposible hablar de Gramatges sin emplear los términos "elegancia" o "distinción"!

OBRAS

ORQUESTA

- Sinfonía en mi** (1945).
- Serenata para cuerdas** (1947).
- Dos danzas cubanas**, versión orquestal (1948).
- Sinfonietta** (1955).
- In Memoriam, Homenaje a Frank Pais** (1961).
- La muerte del guerrillero**, texto N. Guillén (1968).
- Concierto para guitarra y orquesta** (1974).

CAMARA

- Icaro**, ballet para Alicia Alonso, percusión y piano (1943).

- Sonata** para piano (1943).
- Dúo**, flauta y piano (1944).
- Trío**, clarinete, violonchelo y piano (1944).
- Capricho**, flauta, clarinete, viola, violonchelo (1945).
- Concertino**, piano y viento (1945).
- Divertimento**, cuarteto metal (1957).
- Tocata**, bandoneón (1961).
- Móvil I**, piano (1969).
- Móvil II**, 6 instrumentos (1970).
- Diálogo**, violín y piano.

VOZ

- Tríptico**, voz y piano, José Martí (1957).
- Canción de la paz**, coro, Raúl Ferrer.
- Tierra de azules montañas**, coro, Nicolás Guillén.
- Cantata para Abel**, narrador, coro, 10 percusión (1974).
- Y diversas obras sobre textos de Juan Ramón Jiménez, Góngora, Alberti y Justo Rodríguez Santos, escritas en 1940-42.

ESCRITOS

- Bosquejos de la música cubana** (en "Buenos Aires Musical", Buenos Aires, oct. 1957).
- Presencia de la Revolución en la música cubana** Ed. Letras Cubanas, La Habana 1983 (Reúne seis ensayos sobre: la Revolución, Ardévol, J. Nin-Castellanos, Amadeo Roldán, Brouwer, La guitarra en Cuba).

BIBLIOGRAFIA

- Alejo Carpentier: **La música en Cuba**, F.C.E., México 1946.
- Alejo Carpentier: **Ese músico que llevo dentro**, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- Edgardo Martín: **Panorama histórico de la música en Cuba**, Universidad de La Habana 1971.
- Gerard Béhague: **La música en América Latina**, Monte Avila, Caracas 1983.
- Helio Orovio: **Diccionario de la música cubana**, Ed. Letras Cubanas, La Habana 1981.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A. INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1. (esquina a Arenal, 14).

Teléfs. 232 85 88.
28013 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines.

Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A. INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A. INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,
etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A. INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

para la buena musica...

RÖNISCH

buenos instrumentos.

vealos en :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY | - ALCOY MUSIC |
| ALMENDRALEJO | - MUSIEXTRESA |
| BARCELONA | - IBER MUSICAL |
| HUESCA | - JOSE PARDO |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO |
| LA CORUÑA | - BAMBUCO |
| MADRID | - GARRIDO BAILEN |
| MADRID | - RINCON MUSICAL |
| PAMPLONA | - ARILLA |
| PONTEVEDRA | - ALBA SOLO MUSICA |
| SABADELL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA



SCHIEDMAYER®



**IMPORTADOR PARA ESPAÑA:
BILBAO TRADING, S.A., CARACAS, 6- 28010 MADRID
TELF: 419 94 50**