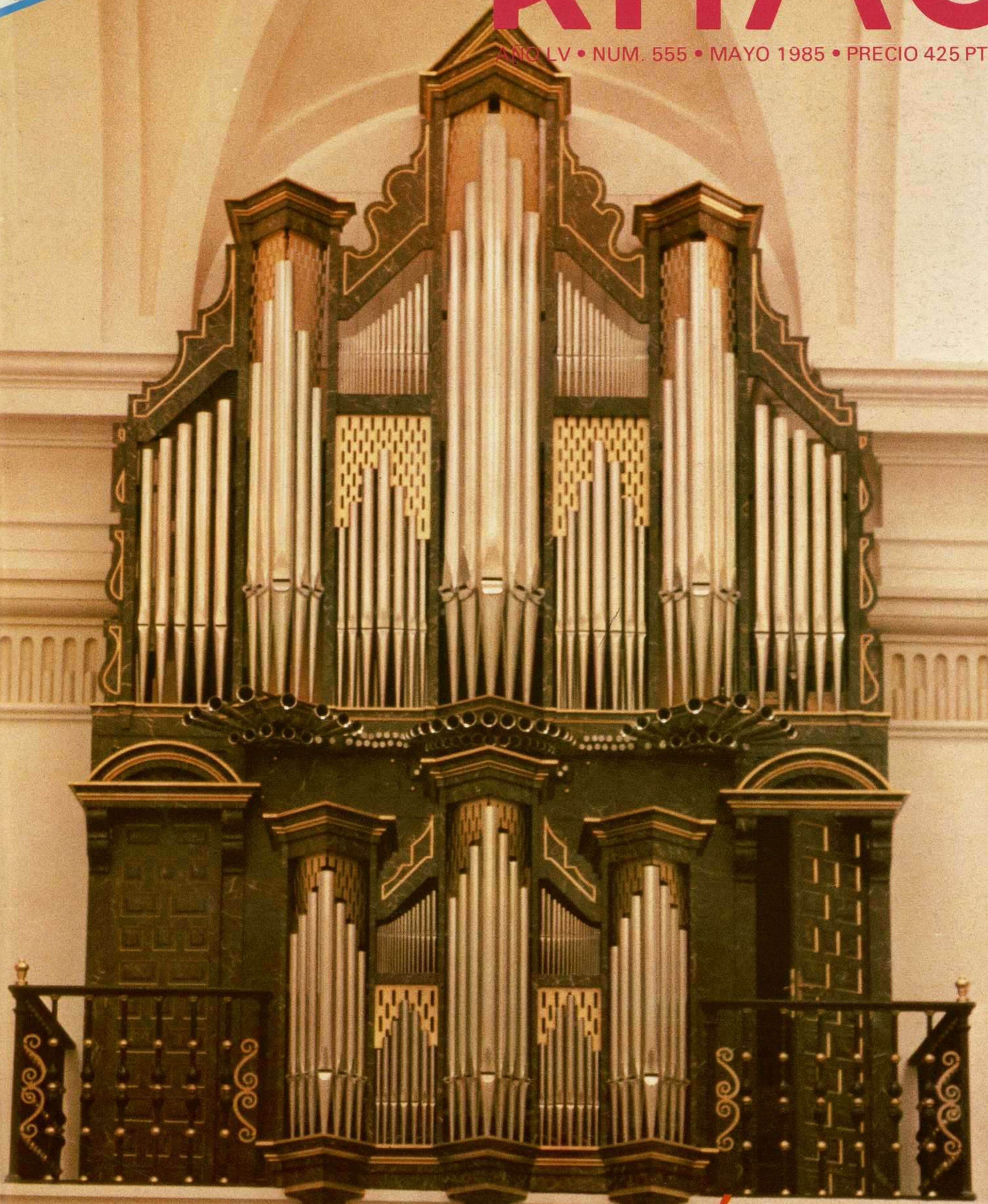


ERIAS MUSICALES
EN ESPAÑA

RITMO

AÑO LV • NUM. 555 • MAYO 1985 • PRECIO 425 PTAS.



LA OBRA ORGANÍSTICA DE BACH EN RADIO 2

Rne.



Nuestra portada:

El órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, obra del organero Blancafort, donde se ha realizado el ciclo de Radio 2 dedicado a la obra organística de Bach. Este ciclo, junto con los Lunes Musicales, la emisión de veinticuatro horas de música del maestro de Eisenach el día 21 de marzo y otras actividades dentro y fuera de los estudios de Radio 2, forman parte de los actos programados por

la emisora nacional para conmemorar el Año Europeo de la Música. Detalle de todas estas actividades puede encontrarse en la página 28



Danza:

RITMO rinde homenaje a una de las grandes figuras de la danza de nuestro siglo: Balanchine. Artículos sobre la vida y la obra del coreógrafo, así como una entrevista con Patricia Neary, del New York City Ballet, realizada por Ricardo Cué, Jefe de Producción del Ballet Nacional, en página 64.

Discoteca Básica y Ensayo Discográfico:

Una vez más nuestra sección discográfica se amplía para acoger dos hitos en la historia de la música: Las Sonatas para piano, de Beethoven y la obra de Alban Berg. La primera parte de esta amplia Discoteca Básica dedicada a las Sonatas de Beethoven se publica en página 36. El comentario a la edición discográfica de la obra publicada de Alban Berg, en página 32.

Mercado:

Durante esta primavera se han realizado en nuestro país dos importantes ferias de música en las que RITMO ha estado presente: Iberdisco 85 y la Feria de Valencia. La información de ambas así como las novedades presentadas en ellas pueden encontrarlas en la página 84.

NUESTRO PROXIMO NUMERO

Especial dedicado a Cantabria.

	Págs.
Editorial: Los cambios en el Ministerio de Cultura	5
Entrevista: María Folcó, una mezzo atípica y sin prisas	6
Ensayo: Gafori, humanista del sonido	10
Musicología: Joaquín Martínez V	14
Reportaje: La Orquesta de RTVE, en un oscuro pozo	17
Intérpretes: El Orfeón Universitario de Valencia	20
Jazz: IV Festival Internacional del San Juan Evangelista	23
Mercado Común: El impacto del avance tecnológico en la vida de los músicos	26
Radio 2 y el Año Europeo de la Música	28
Ensayo discográfico: Una edición histórica de la obra de Alban Berg	32
Discoteca Básica: Las 32 Sonatas para piano de Beethoven (I)	36
Crítica discográfica	47
Discos editados	58
Opera: «Macbeth», un rebuscado e inepto montaje	60
Danza: Homenaje a Balanchine	64
Don Taddeo in Barcellona: Ibercamera, Any Europeu de la Música	70
Madrid: La Orquesta de Cámara Europea con Paavo Berglund	74
XXIV Semana de Música Religiosa de Cuenca	78
País Musical	80
Mercado: Ferias musicales de primavera	84
Cursos, becas y concursos	90
Cartelera	91
Noticias	92
Músicos del siglo XX: Francesco Cilea	95

Gibson

CONN

Zildjian

REMO USA

tosco

LATIN PERCUSSION

Armstrong

Ludwig musser

Artley

HOHNER

Shiro

MOECK

Rico

Epiphone

VANDOREN

BLESSING

Parrot

CAMAC

Skylark

EKO

Sandner

Dallapé

LaBella

Wittner

SYNARE

SIMMONS

Aria

HONSUY

KÖNIG & MEYER

Lera

MADRID MUSICAL, S. A.

DISTRIBUIDORA DE INSTRUMENTOS DE MUSICA

Málaga, 8 / Tel. 441 71 98 / Madrid-3

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río.

Director:
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:
Ramón Barce.

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

Redactora Jefe:
Amelia Díe.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:
Rafael Banús, Jacinto Berzosa, Ricardo Cué, Francisco Chacón, María José Díaz, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Francisco Hernández, Sabas de Hocés, José López-Calo, Enrique Martínez Miura, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Jordi Ribera Bergós, Carlos Ruiz Silva, Daniel Stéfani, Tarteosos y Laura Toledo.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
José María Parra Cuenca (Albacete), Victoria Casares (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Enrique Molina (Badajoz), Tadei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), José María Vinardell Crespó (Cádiz), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (Castellón), Juan Miguel Moreno Blanco (Córdoba), Grupo Gárnata (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Julio Andrade Malde (La Coruña), Carmelo Dávila Nieto y José Luis Gallardo (Las Palmas), José García Morales (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Pere Estelrich (Palma de Mallorca), Francisco Esnaola (San Sebastián), Ricardo Hontañón Acha (Santander), Carlos Villanueva y Francisco F. Rico (Santiago de Compostela), José Manuel Delgado (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domenech (Valencia), María Isabel Núñez (Valladolid), Alejandro Luis (Vigo), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (Vizcaya), Eduardo Fauquie (Zaragoza), Néstor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), Nicolas Koch Martin (Bélgica), Leticia Pagano (Brasil), Agustín Blanco Bazán (Gran Bretaña).

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

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

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

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

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

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

LOS CAMBIOS EN EL MINISTERIO DE CULTURA

Esperamos poder informar próximamente a nuestros lectores del alcance y significado, en lo que respecta a la Música, de los recientes cambios efectuados en el Ministerio de Cultura. La Dirección General de Música y Teatro desaparece para dar lugar al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (un nombre, entre paréntesis, demasiado largo), que gobernará el hasta ahora Director General de Música y Teatro. Habrá, además, un gerente, cuya figura, como en general toda la reestructuración ministerial, parece inclinarse hacia una mayor agilidad presupuestaria y hacia una mejor gestión de los servicios. Las entidades que englobará dicho Instituto serán, aparte de las estrictamente teatrales, el Ballet Nacional, la Orquesta y Coro Nacionales, la Joven Orquesta Nacional, y el Teatro de la Zarzuela.

El titular del Ministerio, Javier Solana, afirma que estos cambios tienden a reforzar los servicios culturales directos. Es decir: a ocuparse de manera específica de tareas organizativas por medio de Institutos, en tanto que las áreas más específicamente administrativas permanecen como Direcciones Generales. A falta de una información más precisa y detallada, y en espera de que el funcionamiento de esta remodelada estructura se haga visible, sólo nos resta plantear un interrogante sobre un punto que ya preocupa a entidades y personas del mundo musical.

Las competencias sobre Música han sido ya, según parece, totalmente transferidas a las diecisiete Autonomías. Pero, evidentemente —y en contra de los que apresuradamente abogan por la desaparición del Ministerio de Cultura—, las tareas de atención cultural y artística no se agotan con ese reparto de competencias y de presupuestos. Hay parcelas importantes que continúan siendo de ámbito nacional, no ya por su radio de acción geográfico, sino por sus características intrínsecas. La atención a esas parcelas, ¿de qué organismo va a depender? No parece que el citado Instituto sea el organismo adecuado. Son tareas, sin duda, que caen fuera de su gestión. Cuando de problemas nacionales se trate, ¿a quién habrá que dirigirse? ¿A la recién creada Dirección General de Cooperación Cultural, que parece más bien orientada hacia una colaboración interautonómica? El problema es importante. Naturalmente que el Ministerio tendrá ya su solución administrativa. Pero nos tememos que resulte desbordada y exija quizá disponer nuevos departamentos. Pues, aunque parezca lo contrario, pensamos que, pese a la extensa y profunda descentralización operada, los problemas culturales de ámbito nacional —insistimos— no sólo no desaparecerán, sino que en cierto modo crecerán de nivel y de significación.

MARIA FOLCO



Una mezzo atípica y sin prisa

Por Carlos Villasol

Nació en Colombia, pero reside desde niña en Bilbao, en cuyo Conservatorio realizó sus estudios musicales, alternándolos con la carrera de Filosofía y Letras. Pese a su juventud, su nombre se va poco a poco imponiendo en los principales núcleos musicales del país, como lo demuestran sus últimas actuaciones, que han tenido por marco el Festival Internacional de Santander (con la Orquesta NDR de Hamburgo), el Teatro Real (con la Nacional) y, más recientemente, el Victoria Eugenia de San Sebastián (en **El Rey David** de Honegger, junto al Orfeón Donostiarra y la Orquesta de Euskadi). Su madre, Fina Folcó, murió hace un año.

Maria Folcó inició su carrera de cantante de forma un tanto accidental: «Al

«Al comienzo de la carrera de cantante hay que superar la prisa y la ambición, y tener sentido del humor»

*ser mi madre profesora de canto y, por tanto, al estar constantemente escuchando música —y no sólo música: en mi familia ha habido siempre un buen ambiente cultural y artístico—, empecé a tomar afición desde niña. Sin embargo, como “en casa del herrero, cuchillo de palo”, mi madre nunca quiso que me dedicara al canto, pues el encontrar un importante impedimento en el escenario la había decidido a dedicarse a la enseñanza. Comencé a estudiar solfeo, piano, armonía y acompañamiento, música de cámara..., simultaneándolo más tarde con la carrera de Filosofía y Letras. Recuerdo que antes, en el colegio, formé un pequeño coro, de esos que todos hemos hecho alguna vez con mayor o menor fortuna. En cierta ocasión, el coro con el que mi madre trabajaba pretendía montar la **Misa de la Coronación de Mozart**. En mucha música sinfónico-coral, especialmente Mozart, la parte de alto es dura, árida y suele pasar desapercibida; es necesario tener musicalidad, ser segura, medir y, sobre todo, una exactitud total: si te equivocas, pronto se percibe, mientras que si lo haces bien casi nadie se da cuenta. Para aquella oportunidad mi madre no encontró una persona suficientemente segura y digna de la partitura, a pesar del interés que siempre ha tenido por sacar adelante a gente joven, a gente nueva. En última instancia pensó en mí, que entonces estudiaba sexto de piano y había cantado ocasionalmente, y de este modo hice Mozart».*

Esta eventualidad sirvió para que se

planteara seriamente la idea de estudiar canto, siendo aún muy joven. «De esto puede hacer diez u once años; tenía yo entonces diecisiete o dieciocho años. Naturalmente, comencé a estudiar con mi madre aprovechando la ventaja de tenerla en casa —una cosa es pretender un título, y otra, tener interés por aprender—. Sin embargo, en contraste con ella, ya me gané los primeros BUENOS AUGURIOS... Coincidiendo con esta época, se creó el ciclo de conciertos del Santuario de la Bien Aparecida, en Santander, una empresa solitaria, contra marea, que incluso hoy tiene problemas económicos. Allí, gracias a la confianza que tuvo en mí José Luis Ocejo, hice primeramente el **Stabat Mater** de Pergolesi; después Carissimi y bastantes autores más. Yo entonces tenía muy poquita voz aunque, eso sí, no desafinaba nunca; era segura, firme, pero lógicamente tenía poquita voz».

Su actividad en Bilbao y en el ciclo de la Bien Aparecida es cada vez más inten-

«La música de cámara, especialmente la barroca, es la mejor escuela para un cantante»





«Trabajar con el Orfeon
Donostiarra y Antxon
Ayestarán es motivo
de orgullo para
cualquiera»

que se nos fuera el público —que no solía consistir en más de diez o doce personas—, pero no sólo no ocurría eso, sino que incluso aumentaba el número y se nos volvía a contratar. El trabajo con el Trío ha sido elemental para mi forma de entender la música. A veces he tenido que cantar bajo condiciones, tanto físicas como mentales, muy difíciles, y jamás he suspendido un concierto. Ello ha sido posible, sin lugar a dudas, gracias al hábito de trabajo adquirido en él. A Begoña Aguirre nunca le agradeceré lo suficiente por haber confiado en mí en aquella oportunidad, y por haber tenido la ilusión que siempre ha tenido. Ha sido una de las personas decisivas en mi carrera».

Las grabaciones de María Folcó comenzarían pronto. Para la radio, primero: «Tras escuchar una cinta mía, Tomás Marco me propuso realizar una grabación para Radio Nacional. Más tarde también hice un Lunes Musical, siempre con programas tan TRILLADOS y FACILITOS como las **Canciones** de Henri Duparc...». Luego, en 1982, de música antigua, con el Grupo Universitario de Cámara de Santiago, que dirige Carlos Villanueva, dos discos que han sido unánimemente bien acogidos.

Desde sus tiempos de estudiante ha estado vinculada a todo tipo de iniciativas culturales de carácter popular e independiente, lo que ha ayudado a conferirle cierta aureola de «enfant terrible» de la que disfruta todavía —para regocijo suyo— en algunos medios, no distinguidos precisamente por su amor hacia las novedades. «Colaborando con Luis Iturri y el Grupo de Teatro Akelarre, estrenamos en Bilbao una obra de Bertolt Brecht. Después dimos diversas representaciones en otras capitales y en distintas poblaciones de la provincia. Allí fue donde establecí el primer contacto con Carlos Ibarra, el pianista con quien hoy formo dúo». Entre esas iniciativas se incluye la organización de conciertos populares, aunque «de ninguna manera puedo apropiarme el protagonismo de aquéllas. Era un momento en que la Sinfónica de Bilbao atravesaba graves dificultades y apenas aparecía en público,

«No hay un pueblo de
Euskadi en el que
no hayamos actuado las
tres «cucarachas»: Belén y
Nelly Aguirre y yo»

sa. El hecho más importante en estos primeros años sería la intervención como solista en la **Misa en si menor** de Bach, oportunidad que le ofreció el Orfeón, Donostiarra. «El trabajar con Antxon Ayestarán, que aparte de sus muchas cualidades musicales es una personalidad muy admirable, y con el coro que dirige, es motivo de orgullo para cualquiera. Desde entonces, comencé a participar asiduamente en las **Semanas Bach** que el Orfeón organizaba cada año en San Sebastián. Para mí fue, es hoy y seguirá siendo siempre un honor colaborar con el Orfeón Donostiarra, con quien me siento cantando como en mi propia casa. Aparte de ello, siempre supone un agradable recuerdo de aquella primera ocasión».

Uno de los escasísimos grupos de cámara estables que existen hoy en Euskadi es el Trío Barroco (voz, flauta y violoncello), del que María Folcó forma parte junto con las hermanas Begoña y Nelly Aguirre. La actividad de esta agrupación reviste una importancia especial, tanto por desarrollar un repertorio poco común —Monteverdi, Bernier, Literes, etcétera—, como por su labor difusora de la música fuera de los círculos especializados. «En aquel mismo concierto de San Sebastián entablé relación con la flautista Begoña Aguirre. Hablamos de formar un grupo y, en cuestión de muy poco tiempo, nació el Trío Barroco. No creo que quede un pueblo de Euskadi al que no hayamos acudido las tres CUCARACHAS con el **Dos caballos**, el violoncello y mucha ilusión. Nuestro mayor temor era

en que era muy difícil acceder a ciertas instituciones, de por sí excluyentes, y en que se daba esa tendencia, casi moda, de movimientos populares. Al haber en estos grupos iniciativas en este sentido y desconocer el medio, acudían donde había gente que podía colaborar. Es de este modo por el que yo he participado en la organización de estas actividades. Pero lo puedo decir que yo HE, sino que ME HAN DICHO que yo HE, esto es, que no es algo que haya partido en mí, sino en lo que sencillamente he colaborado. Por otra parte, y es una lástima, esos conciertos tampoco tuvieron la continuidad deseada, porque, como sabes, cuando algo funciona con mayor o menor éxito, siempre hay alguien que se apropia de ello: es una manera más, para algunos, de obtener votos».

Su paso por el Conservatorio bilbaíno coincidió con lo que se ha dado en llamar su EPOCA DORADA, un período plagado de reivindicaciones e inquietudes, que parecen hoy haberse evaporado para siempre. «Eran los últimos años del anterior régimen, una época muy conflictiva, de efervescencia, de asociaciones. Todos teníamos mucha ilusión por mejorar, por hacer un Conservatorio mejor, pero no luchábamos contra la forma, sino contra el fondo, es decir, contra esa permisividad de lo mal hecho e incluso de lo ilegal. Por vez primera se formó una junta de alumnos, de la que yo me fui desligando poco a poco por diversos motivos, principalmente porque la idea preconcebida de que bajo una dictadura no se puede hacer música y que hay que limitarse a estudiar y callar durante años, antes de acceder a un nivel digno, me parecía perjudicial para nosotros mismos. Yo estaba convencida de que la única manera de realizar algo es, evidentemente, trabajando, haciendo. Hoy en día estoy muy alejada de este asunto, no conozco las ilusiones o las aspiraciones que hoy puedan tener los estudiantes. En efecto, quizá falte esa inquietud que nosotros tuvimos, pero la razón puede encontrarse hasta cierto punto en el hastío. Bien es sabido que existe una gran masificación, aunque esto no implique que haya que buscarle causas inmediatas. No entiendo bien por qué mil, tres mil o nueve mil personas tengan que estudiar piano. En un conservatorio han de estar únicamente los mejores, los que piensen dedicarse a la enseñanza o a hacer una carrera. Cuantos más conocimientos se tengan, mejor para la propia persona y para la sociedad, por supuesto, pero ello no indica que todo el mundo tenga que aspirar a ser pianista, cantante o violoncellista. Sencillamente, me parece absurdo».

Una de las personas a quienes más debe la música en Bilbao es, sin lugar a dudas, Fina Folcó. Profesora de un buen número de cantantes —entre los que se encuentra, como queda dicho, su hija—, así como maestra vocal de los principales coros de Vizcaya en el momento de su mayor auge, su insustituible labor no siempre ha sido reconocida lo suficiente. En ocasiones, incluso, ha llegado a ser deliberadamente infravalorada: «Hay personas y trabajos que, por principio, quedan siempre en la sombra, aunque por desgracia existen también quienes procuran que así sea. Mi madre ha tenido una ilusión constante por el canto, especialmente por la investigación sobre la

voz. Al concluir sus estudios en París comenzó una larga carrera como profesora, a la vez que colaboraba con distintos coros vascos. Con ellos hizo importantes estrenos —recuerdo el **Stabat Mater** de Dvorak o la **Oda a Santa Cecilia** de Haendel— y, en general, programas de gran envergadura, si tenemos en cuenta que esos coros eran de procedencia popular, de fábricas alguno, incluso. Precisamente el trabajo más destacado lo llevó a cabo con una Coral perteneciente a una parroquia. Considero a mi madre como la artífice de cierta inquietud que hoy existe en los coros vizcaínos, y si acaso, de haber creado una determinada forma de cantar en ellos. Por lo demás, sobre lo que haya podido suceder humanamente en torno suyo, no creo que merezca la pena redundar. Sí es verdad que ha sufrido pequeñas mezquindades, e incluso pequeñas crueldades, que no tienen mayor importancia si somos conscientes de que estamos expuestas a ellas al dedicarnos a ciertos trabajos».

En lo que se refiere al apartado de las becas o ayudas recibidas, de presencia casi obligada en el curriculum de todo cantante, el caso de María Folcó es —como en tantos otros puntos— atípico. «Nunca he solicitado becas, simplemente porque no las he necesitado. Considero, en un concepto de ética si se quiere un tanto antiguo, que han de ser demandadas únicamente por gente que lo necesite por problemas económicos y, claro está, con capacidad suficiente. Aunque no siempre suele ser así; a veces no se encuentran calificativos para definir el modo en que son concedidas, al menos por estas latitudes. Soy partidaria, sin embargo, de ellas, siempre y cuando se otorguen a quienes las merezcan: jóvenes con cualidades, personas a quienes realmente hacen falta. Tampoco pretendo ningún apoyo o ayuda extraoficial, ya que, aunque para muchos esté aún en funcionamiento, la Corte de los Esterházy hace ya algún tiempo que desapareció. El único apoyo que debe darse al músico que empieza es la confianza, el que no te hundan en el primer concierto que haces en tu vida si no eres una Janet Baker. A cambio, se tiene que percibir en ti una capacidad, un afán de superación, un criterio

Aunque, de haberlas solicitado, quién sabe si hubiera podido conseguir tales ayudas, pues determinados vetos por parte de algunas entidades han sido, precisamente por aquel halo de TERRIBILIDAD, una constante en su carrera.

«He tenido vetos muy concretos, es cierto. Hoy en día sé que con ciertas agrupaciones no puedo trabajar, independientemente de la calidad que yo pueda tener. Es una situación ridícula que no deja de ser curiosa, ya que a las personas responsables ni siquiera tengo el gusto de conocerlas. Pero también es verdad que existe gente —y es la que interesa— que contrasta con ellas, y es la que permite que las cosas funcionen con normalidad».

Desde la música antigua a la contemporánea, su repertorio abarca ya prácticamente todo el espectro de géneros y estilos, ópera y lied romántico inclusive. Junto a los grandes autores, ha dado a conocer obras importantes escasamente

«Cuando algo funciona con éxito siempre hay alguien que se apropia de ello. Es una manera más, para algunos, de obtener votos»



frecuentadas u olvidadas, estrenó en España obras como la **Misa Brevis** de Hermann Reutter, las **Chansons** de Duparc, **Le miroir de Jésus** de André Caplet; además de su difusión de la obra de Melchor López, Halffter, P. Donostia, entre otros compositores. Un detalle especial y muy significativo es —cosa nada habitual— su cultivo del recital monográfico. «A la hora de comenzar una carrera se suelen dar bastantes errores de criterio. Generalmente, el cantante novel desea realizar muchos recitales, lucirse, triunfar. No se puede olvidar nunca, por el contrario, que el número de conciertos ha de ser proporcional a la cantidad y a la calidad de voz que se tiene, y se ha de seguir siempre un principio de seriedad, de rigor. La música de cámara, especialmente la barroca, es la mejor escuela para un cantante. Para mí es la única manera de detectar tus propios errores, de adquirir

«Mi madre, Fina Folcó ha creado una determinada forma de cantar en los coros vizcaínos»

una disciplina y de aprender a medir con precisión. En resumen, te ayuda a formar tu propio criterio musical, aunque después haya que desarrollarlo más a fondo. Para ello hay que poseer, necesariamente, criterio en muchos otros terrenos, con lo que se ha de tener también información, que a su vez implica cultura. Hasta que el Conservatorio —y con esto retomamos el tema anterior— no se convierta en universidad o similar, la media de cultura será muy pobre, perdiéndose así profundidad y capacidad de creación, y también, por qué no, de placer, de felicidad. El hacer programas monográficos, pese a la dificultad y el agotamiento que supone, puede ser muy útil como forma de ahondar en un estilo y en un concepto de música determinados. Siempre existen, obviamente, autores a los que trabajas mejor, con cuya música conectas mejor. Pero al margen de todo esto, hay que huir del peligro de encasillarse porque es claramente perjudicial para un intérprete. Sin embargo, no se debe confundir ENCASILLARSE con ESPECIALIZARSE. Desde este mismo punto de vista, soy de la opinión de que no existen obras difíciles si se trabajan rigurosamente y con interés».

Hay una diferencia entre las características de la voz humana y las del instrumento musical en general, que es terminante. Si para un instrumento cualquiera la evolución sólo puede tener lugar en aquel que lo maneja, en el caso del cantante instrumento e instrumentista son inseparables. «La evolución de la voz es algo que no termina nunca, que exige estar constantemente estudiando. De este modo, nunca se convierte en rutina. Es precisamente este continuo estar estudiando lo que más me atrae de la profesión. Me parece maravilloso investigar, aprender, no terminar nunca de saber, del mismo modo que prefiero ensayar a estar en concierto. Los ensayos son siempre en función de lo que se quiere que sea; son, pues, pura creación. El concierto, en cambio, nunca sale como se desea. Ni siquiera se sabe si se va a tener delante a una señora haciendo punto o a un señor con el SONOTONE, o con esos horribles relojes que hacen bip-bip y que cuando uno tiene la hora de Zurich, otro marca la de Tokyo».

Dejando a un lado las puramente técnicas, tres cualidades son indispensables para María Folcó al comenzar la andadura como cantante: «Lo primero que se debe superar es la prisa, que por cierto es un mal bastante generalizado en los cantantes jóvenes. Nuestro instrumento requiere un cuidado especial porque siempre se lleva consigo. Es, por tanto, algo sensible a los estados de ánimo y al medio. Por otra parte, el exceso de ambición también es contraproducente, ya que implica cierta presunción, muy pernicioso a la hora de trabajar en serio. Una cualidad de primera necesidad para superar esas primeras zancadillas que todo el que empieza sufre, es el sentido del humor, el «savoir vivre». Es además muy útil cuando, en ese concierto que has esperado con emoción, todo a tu alrededor se derrumba en la escena, y una entrada de la orquesta que debería ser maravillosa, suena de repente a Semana Santa en Sevilla. ¿No es cierto?».

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '85

VIII · FESTIVAL · DE MÚSICA · ANTIGA

Del 15 al 30 de Maig

CONCERTS

Palau de la Música Catalana
Dimecres, 15 de maig, a les 21 h.

♦ **«L'Orfeo» de Claudio Monteverdi**
Taverner Players | Taverner Consort

Saló del Tinell
Dijous, 16 de maig, a les 21.30 h.

♦ **L'orgue domèstic**
Bernat Bailbé, orgue.

Saló del Tinell
Dilluns, 20 de maig, a les 21.30 h.

♦ **Música de l'època de Ferran i Isabel,
a Anglaterra i Espanya**
Taverner Consort | Taverner Players

Saló del Tinell
Dimecres, 22 de maig, a les 21.30 h.

♦ **Amor i plany a la França medieval**
Sequentia (Conjunt de música medieval, de Colònia)

Saló del Tinell
Divendres, 24 de maig, a les 21.30 h.

♦ **La foscor i la llum**
«Música de tres segles per a corda»
Pere Ros, viola d'arc. Wolfgang Praxmarer, tiorba i viola de mà.

Saló del Tinell
Dilluns i dimarts, 27 i 28 de maig,
a les 21.30 h.

♦ **El violoncel barroc**
Anner Bylisma, violoncel.

Saló del Tinell
Dimecres, 29 de maig, a les 21.30 h.

♦ **«Lute-songs» i «Airs de cour»**
Josep Benet, tenor. Eugène Ferré, llaüt.

Saló del Tinell
Dijous, 30 de maig, a les 21.30 h.

♦ **Il cortigiano**
Andrew Lawrence-King, contratenor, arpa i arpa doble.

Centre Cultural de la Caixa
Passeig de Sant Joan, 108

ACTIVITATS

Dimarts, 14 de maig, a les 19 h.
Dimarts, 28 de maig, a les 19 h.

♦ **Conferències**
Jordi Llovet
José Vicente González Valle

Dies 21, 22, 23, 24 i 25 de maig,
a les 17 i les 19 h.

♦ **Cinema**
Crònica d'Anna Magdalena Bach.

Dimarts, 28 de maig, a les 21 h.

♦ **Master class**
Anner Bylisma



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Abonaments:

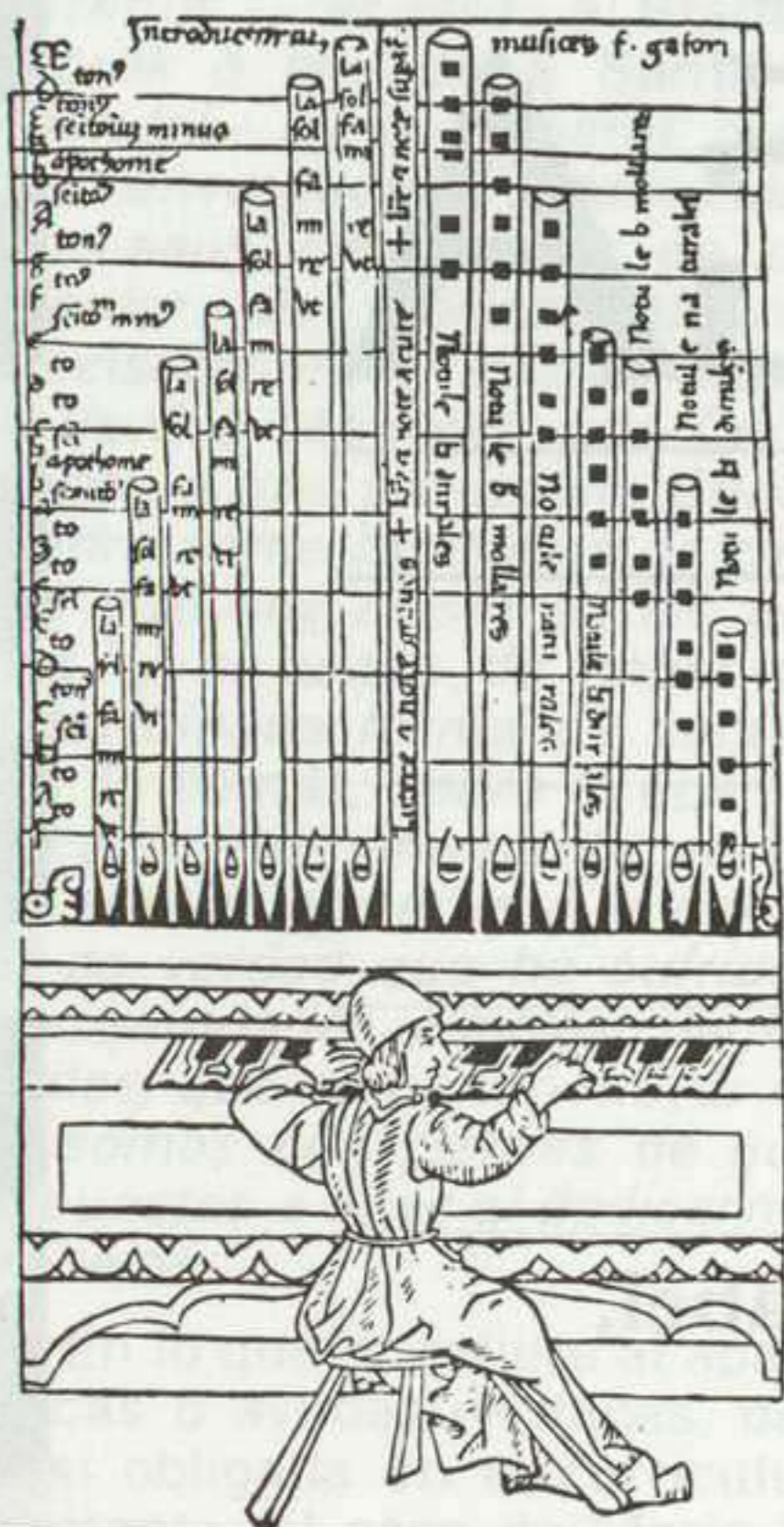
A les taquilles del Palau de la Música Catalana (c/ Amadeu Vives, 1, teléf. 301 11 04), cada dia laborable, d'11 a 13 i de 17 a 21 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).
Abonats als anteriors Festivals del 15 al 20 d'abril.
Nous abonaments: del 22 al 27 d'abril.

Localitats:

A partir de l'1 de maig fins a la data dels concerts, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, a partir de les 17 h.

Mateix dia del concert: per als concerts al Palau de la Música Catalana, des de les 17 h., a les taquilles del Palau. Per als concerts al Saló del Tinell, des de les 18 h., davant del Saló.

GAFORI, HUMANISTA DEL SONIDO



Gafori al órgano. Xilografía de la «Theorica Musicae», Milán, 1492.

La música de la Italia renacentista no ha alcanzado una difusión mínimamente paragonable al prestigio universal de que gozan las manifestaciones artísticas plásticas correspondientes al mismo período. La producción polifónica nacida de los mismos ideales humanistas es muy poco conocida en la actualidad.



Jubal, padre de la música, según la «Theorica Musicae» de Gafori.

Por Enrique Martínez Miura

La atención contemporánea sólo comienza a fijarse en el punto final del proceso, es decir con el advenimiento de Palestrina. En la etapa identificada como RENACIMIENTO PLENO (entre 1450 y 1530, aproximadamente) se encuadra la vida y la obra de Franchino Gafori. Su figura, en el terreno musical, es paralela, en significación y trascendencia, a la de los gigantes del intelecto que renovaron el panorama estético italiano con la mirada puesta en el clasicismo del mundo antiguo. No hay fisuras, pues, entre las tendencias más avanzadas de las artes plásticas y las correspondientes en el mundo de los sonidos.

Las últimas décadas del siglo XV hacen del cosmos italiano un centro de irradiación cultural de primerísimo orden. La música disfruta de un auge extraordinario merced al apoyo de diversos mecenazgos políticos: los Visconti y luego los Sforza en Milán, los Malatesta en Rimini, los Gonzaga en Mantua y, por fin, los Médicis en Florencia. La actividad musical, sin embargo, no es patrimonio único de los italianos. La presencia extranjera, sobre todo flamenca, en las capillas de estos grandes señores es muy considerable. Dufay, Josquin, Obrecht, Willaert y otros muchos autores de menor calibre lograrán puestos

importantes en las cortes de la península. La creatividad puramente italiana, pese a la situación oficial, de gran viveza, reaccionará con prontitud. Lo autóctono se dejará sentir en oleadas sucesivas que contrapesarán la influencia del norte. La sencillez y espontaneidad de tipo popular se irán incorporando a la creación culta por medio de una amplia y cambiante gama de canciones: frottola, canzone, strambotto, bazelletta... Esta vital corriente pronto llenaría la composición más docta de signo polifónico. Gafori, autor especialmente representativo de las tendencias de su tiempo, sería uno de los músicos y teóricos que adoptaría para su obra esta línea trasparente y simple.

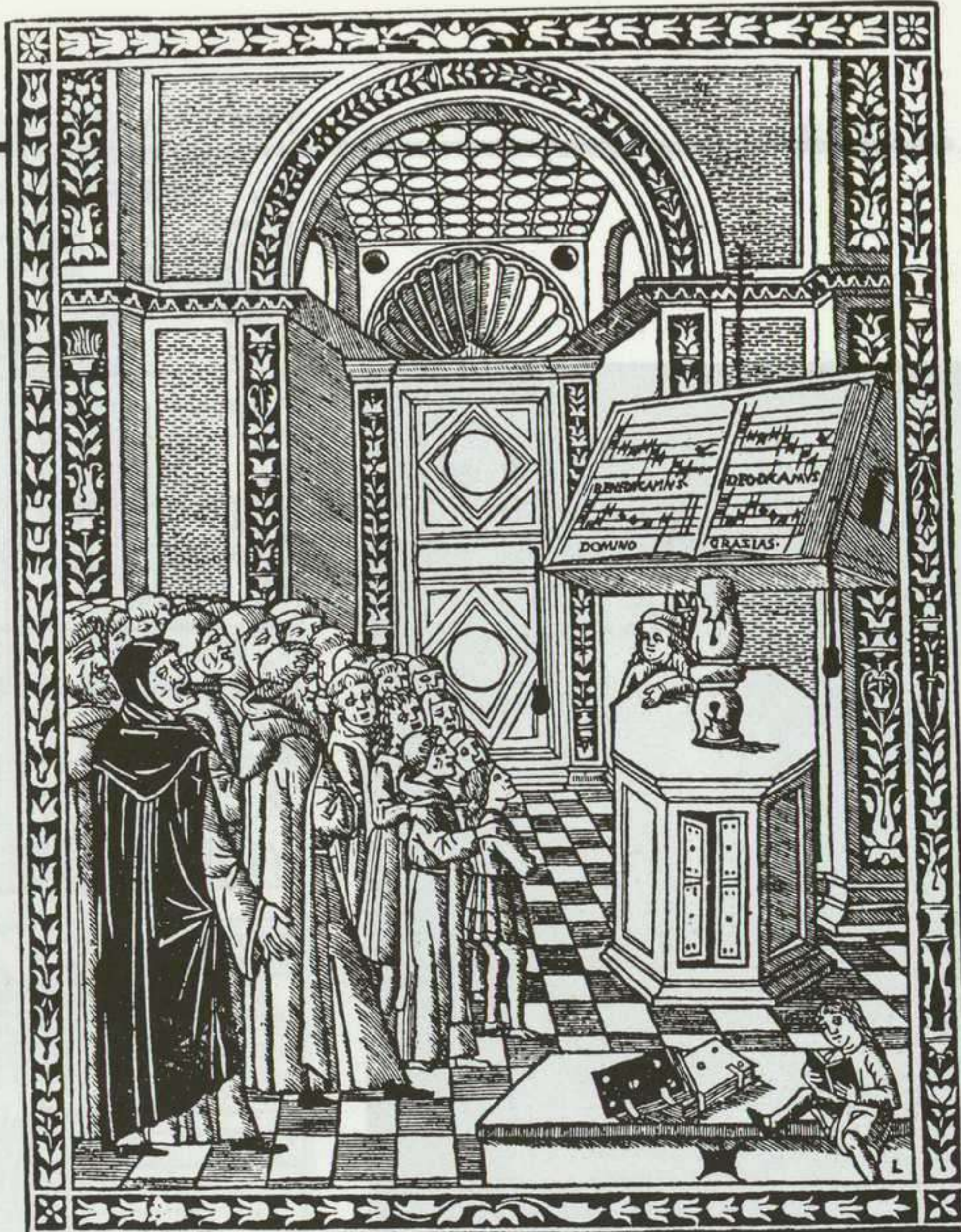
Curso vital

Gafori nace en Lodi el 14 de enero de 1451 y muere en Milán el 25 de Junio de 1522. El ambiente familiar no puede decirse que fuera adecuado para que de él se derivasen aspiraciones artísticas. Su padre, Bettino, era soldado de fortuna; mientras que su madre, Caterina Fissiraga, aunque procedía de una familia medianamente acomodada, tampoco se interesaba por la música. Será la temprana dedicación del joven Franchino la

que posibilite su toma de contacto con este arte. Gafori se inicia, hasta sus veintitrés años, en el estudio de la teología, las lenguas clásicas y su literatura, y se formará musicalmente en las ideas del pitagorismo y sus epígonos medievales. El año que recibe órdenes —1474— sigue a su padre a Mantua y entra al servicio de los Gonzaga. En esta ciudad dará a conocer su primer trabajo (**Flos Musicae**, no conservado), fruto de una constante inquietud teórica, proseguirá otros sobre el canto llano y escribe sus primeras obras compositivas. En Mantua se hace Gafori con un renombre que inmediatamente llegó a otras ciudades italianas. Prospero Adorno, dogo de Génova, se interesó por la actividad profesional del músico establecido en Mantua y lo llamó a su lado. Una vez en su nuevo destino, es sabido que el maestro de Lodi se entregó a la composición. Las obras de este período no parecen contrastarse entre las que han sobrevivido hasta nuestros días. El tranquilo acomodo de Gafori en la capital de Liguria no duraría mucho tiempo. Llegado 1478 las fuertes revueltas políticas obligaron al músico y a su aristocrático patrono a buscar refugio en la más sosegada corte de Fernando de Aragón en Nápoles. Pero la vida de Gafori se encontraba bajo el signo de una estrella viajera. Muy poco



Supuesto retrato de Gafori. Escuela de Leonardo. Pinacoteca Ambrosiana.



Portada del libro «Música Práctica», de Gafori (1512), aparecido en 1496.

después, una epidemia de peste forzó a nuestro autor a dejar atrás su privilegiada posición en la corte napolitana. Sus pasos se dirigieron, en esta ocasión, a su Lodi natal. El obispo Carlo Pallavicino lo tomará entonces a su servicio. El nuevo cargo implicaba una gran dedicación a la enseñanza, con toda seguridad la gran pasión de Gafori, que no perdería hasta el final de sus días. El curso ascendente de la carrera musical de Franchino Gafori prosiguió su marcha. En 1483 fue nombrado director de la capilla musical de la catedral de Bérgamo. La culminación de las aspiraciones profesionales del músico se completará cuando, a comienzos del siguiente año, es elegido maestro de capilla del Duomo de Milán. Este momento puede tomarse como el reconocimiento más alto de la valía del compositor milanés. Gracias a su trabajo en Santa María Maggiore, Gafori podrá concebir y realizar lo más madurado de su pensamiento teórico y su labor compositiva. Gafori se erigió en DICTADOR MAXIMO de todos los aspectos musicales de la vida de la catedral. Tenía para ello plenos poderes, ciertamente, pero eran muchas también las obligaciones: cantar en el coro (seguramente como solista), dirigir la capilla instrumental, educar musicalmente a los niños que entraban en el coro infantil, dotar al conjunto de un repertorio (muchas veces con obras suyas) y llevar las directrices de la organización. En este último aspecto, Gafori tendió a mostrarse inflexible. Desde junio de 1484 acometió una emprendedora tarea de reformas con vistas a lograr la máxima efi-

cia funcional y obtener los mejores resultados artísticos. Se deshizo, con la mencionada finalidad, de los incompetentes e indisciplinados. Elevó el número de cantantes de cinco a diez. Consiguió atraer a la actividad de su capilla algunos cantantes de fama (entre ellos los tenores Litta y Biumo). Reformó y aumentó el coro infantil, prestigiándolo hasta el punto de que los hijos de las familias más influyentes de Milán entraban gustosamente en sus filas. Gafori alcanzó su objetivo, consistente en que todos los miembros de capilla fueran italianos. La otra gran capilla musical que funcionaba en el Milán de ese tiempo, la de la casa ducal de los Sforza, estaba decisivamente marcada por la presencia flamenca, bajo la dirección de Weerbecke (1). Gafori puso su propia capilla a un nivel, técnica y artísticamente, similar al de la importantísima formación de los Sforza. Como consecuencia inmediata de este logro se seguirá un continuado y rico intercambio de una a otra capilla. En este flujo habrá obras de Gafori expresamente compuestas para la capilla regentada por Weerbecke. Por su parte, el músico de Lodi dará a conocer, por medio de su conjunto, obras de los flamencos integrados en la capilla ducal.

En 1490 viaja de nuevo Gafori a Mantua. En 1506 lo encontramos en Varese, donde precedido de su fama ha sido llamado para organizar la capilla de Santa María al Monte.

Gafori desarrollaría una actividad musical en Milán que duraría 38 años. Su trabajo no solamente fue creacional

u organizativo, aspectos ya reseñados, sino que igualmente tenía una clara vertiente pedagógica. Desde 1492 ocupó el cargo de profesor de música en el Gymnasium fundado por Ludovico Sforza. Esta institución era una compleja universidad, que aglutinaba en su interior preeminentes figuras de los más variados campos del saber humanístico. En sus aulas se encontraron, junto al músico de Lodi, el gran matemático Luca Pacioli y el genio total de Leonardo da Vinci. Está casi plenamente comprobado que Gafori y Leonardo establecieron muy estrechas relaciones de amistad, siendo el **Retrato de músico** (Gafori) de la Pinacoteca Ambrosiana la prueba visible de las mismas. El cuadro, aunque algunos pongan en duda la autenticidad de la atribución leonardesca, es indudable que pertenece, cuando menos, a la escuela pictórica vinciana y para nosotros es todo un símbolo de la interrelación de las artes en la corte milanese de "el moro". Gafori había reunido una gran biblioteca de temas humanísticos y musicales. Diversos testimonios nos confirman en la certeza de que Leonardo bebió en estas fuentes, afianzando así sus conocimientos tanto musicales como literarios. (2)

La invasión francesa de Milán no supuso para Gafori la pérdida de sus cargos. Ello nos demuestra que el músico había logrado edificarse una posición de gran solidez frente al poder político del duque Sforza.

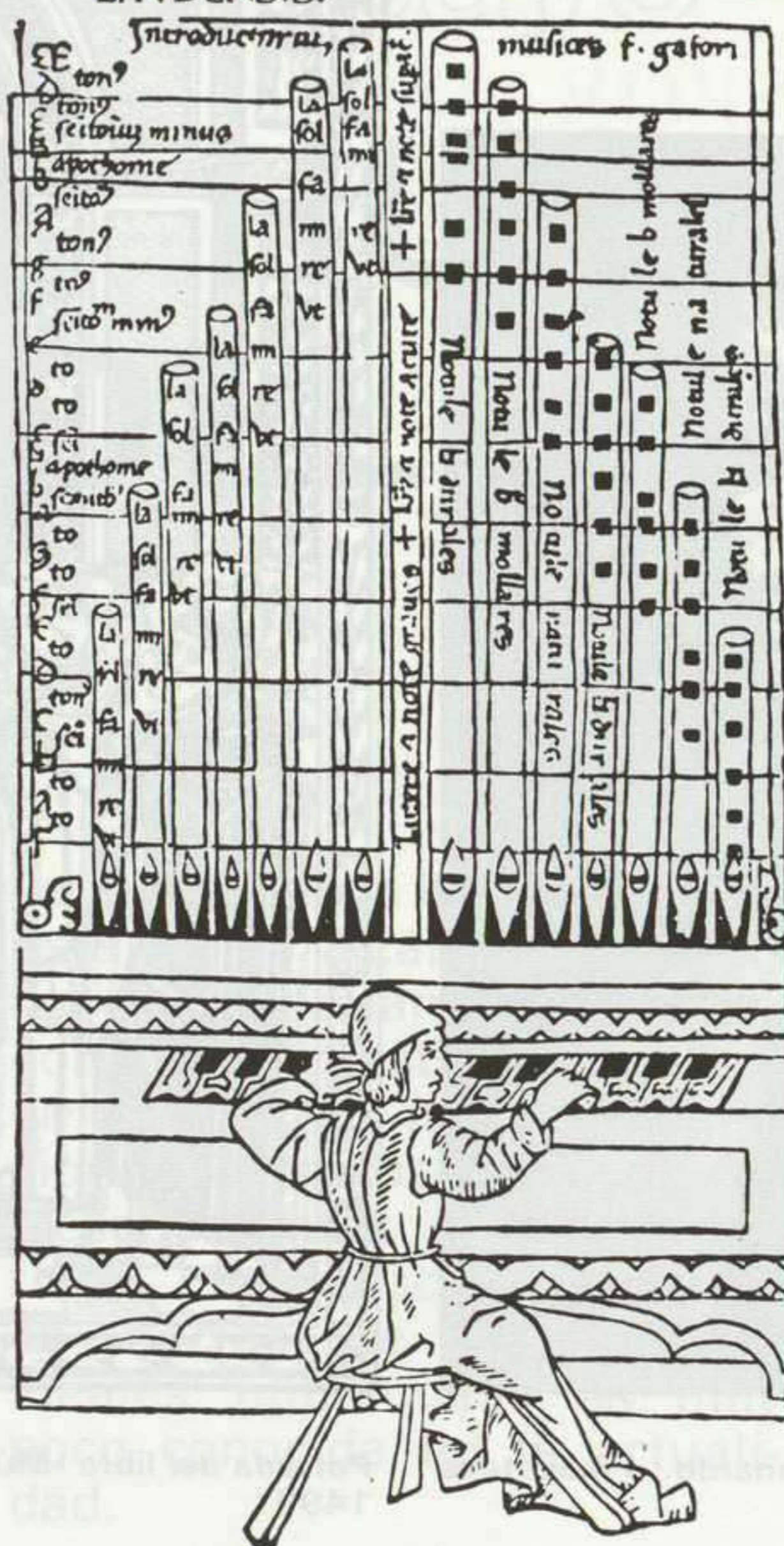
La aportación teórica

Gafori ha venido siendo considerado

THEORICA MUSICE FRANCHINI GAFVRI
LAVDENSIS.



Autorretrato de Leonardo. Galería Uffizi (Florencia).



hasta muy recientemente tan sólo como un gran teórico. En efecto, nuestro músico elaboró un meditado y complejo entramado de pensamiento musical, pero eso no menoscabó, como luego veremos, su capacidad esencialmente creadora. La teoría gaforiana tuvo su mejor expresión en la magnífica trilogía: **Theoricum Opus Musicae Disciplinae** (Nápoles, 1480), **Practica Musicae** (Milán, 1496) y **De Harmonia Musicorum Instrumentorum** (Milán, 1518). Los tres manuales, redactados en latín como aún era habitual para los autores que deseaban hacerse respetar, están concebidos como una unidad. Se trataría de compendiar en este amplio curso todo el saber instructivo para mejor componer según los conocimientos y cánones de la época.

Las primeras ideas de Gafori procedían, como queda dicho, de los maestros flamencos. Con todo, lo italiano comienza a dejar sentirse con la asimilación de la obra del escritor Ugolino d'Orbiato (3). La ideología musical de Gafori acabará siendo la afirmación de su fuerte personalidad sobre las innumerables influencias recibidas. Al comenzar su carrera, los estudios tradicionales habían configurado en él un pensamiento medieval con una concepción de la música de aspectos marcadamente geométricos. Con posterioridad, el estudio directo del saber musical de la antigua Grecia aligeró de dogmas obsoletos la mente del músico, e impregnó su ideología sonora de la armonía musical pitagórica. Esta vuelta atrás, esta marcha a los orígenes, representó, paradójicamente, un real

avance en las posturas generales de Gafori. El paso se completó con la comprensión de Boecio (4), relectura latina de lo griego en muchos sentidos. El punto final de la evolución llegaría con la recepción del influjo de un MODERNO: Tinctoris (5).

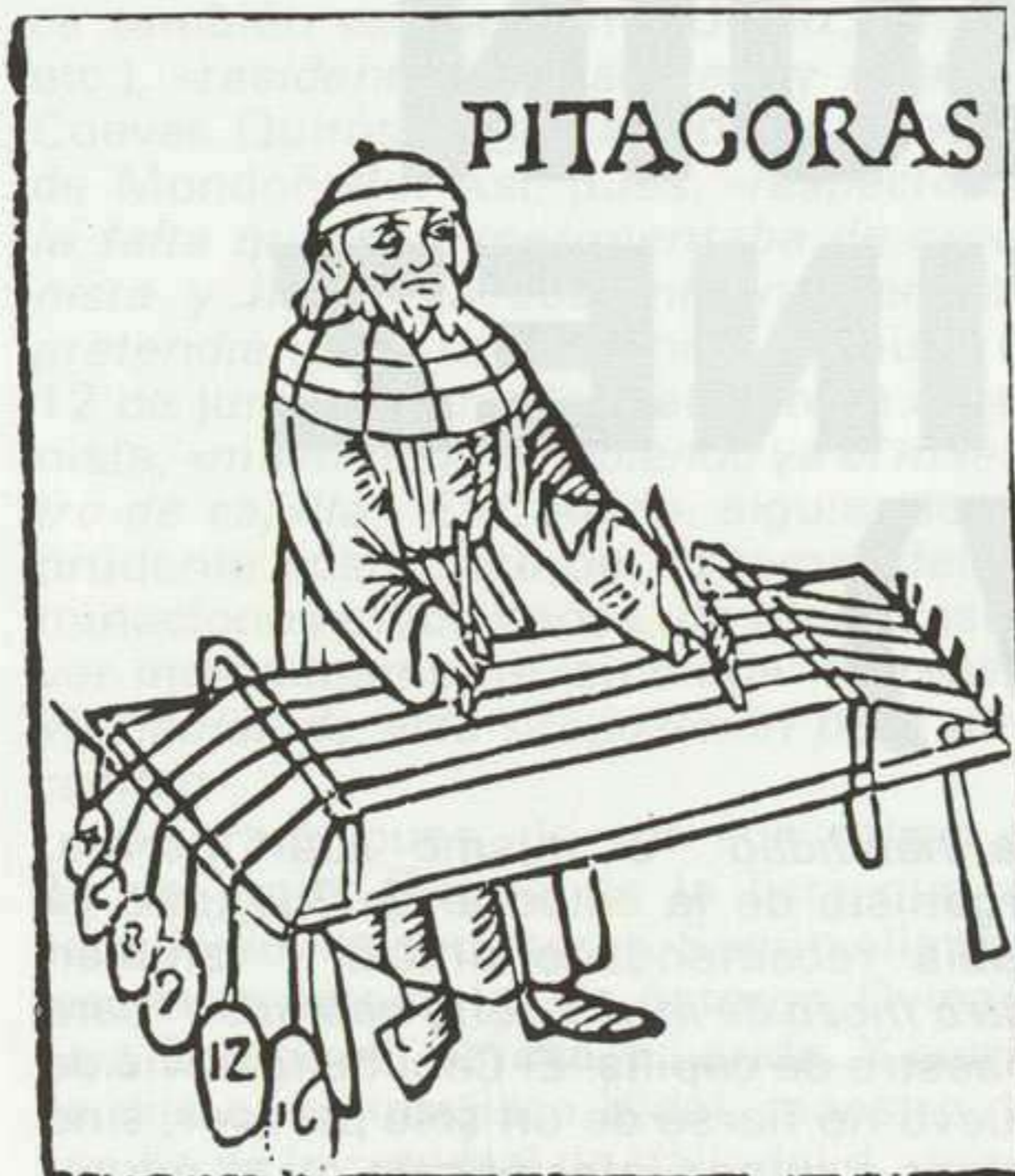
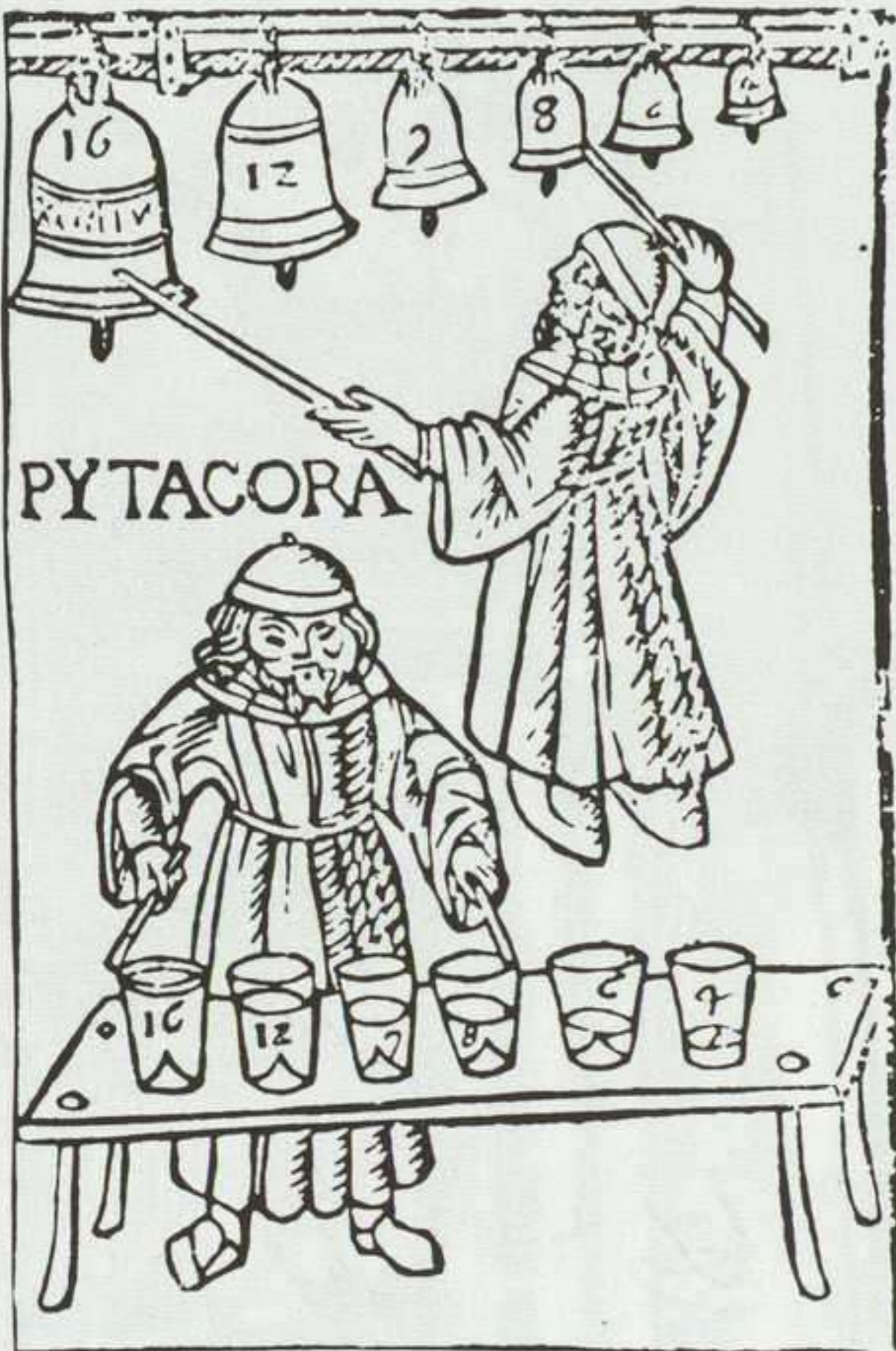
Los escritos de Gafori, consecuencias de un proceso largo, complejo y no siempre equilibrado, son una mezcla de tendencias que hoy se llamarían progresismo y conservadurismo. Lo más ágil de su pensamiento, y lo más interesante a la luz de los derroteros posteriores de la historia de la música, se encuentra en su «Practica Musicae». El autor milanés, aunque en principio parece aceptar los modos eclesiásticos, en realidad se muestra como un decidido partidario del acorde y de las formas primitivas de tonalidad. En los textos de Gafori se llega también a sugerir el temperamento.

La música de Gafori

Gafori se inició como compositor en el monasterio de Lodivecchio. En estos años de juventud compaginó los estudios musicales con los de literatura latina, que pasado el tiempo, y ya se vio, daría al músico una acusada personalidad renacentista. El mentor de su formación técnica fue Johannes Godendag (6), carmelita flamenco afincado en Mantua. De su maestro obtuvo Gafori una firme sabiduría teórica y un exhaustivo conocimiento de los métodos contrapuntísticos de escritura imperantes en los

países del norte. Franchino Gafori progresó con rapidez y pronto ingresó como cantor en la catedral de Lodi, escribió los primeros tratados y se introdujo por el camino estrictamente creacional. Las obras primerizas de Gafori no nos han llegado, pese a esto, es lógico suponer que siguieran las formas típicas del hacer flamenco, que no denotasen todavía, por lo tanto, el estilo de claridad que luego sería característico en su autor.

Durante su estancia genovesa Gafori tiene ocasión de escribir una serie de obras de circunstancias, debido a su cargo en la corte del dogo Adorno. Son canciones y madrigales. También se sabe de varios motetes salidos de su pluma interpretados en San Lorenzo. Gafori no debió quedar muy satisfecho de su lenguaje sonoro en estas sus primeras obras, no identificando su estilo como el que aspiraba a alcanzar. El abandono momentáneo de la composición parece venir a corroborar lo dicho. Cuando lo encontramos en Nápoles el músico dedica todas sus energías a la investigación teórica. Son los años en que recibe la influencia de Bernardus Ycaert, Guilelmus Guarnier y la mencionada y decisiva de Tinctoris. El saber teórico de Gafori es ya enciclopédico, su propio pensamiento, por otra parte, comienza a salir a la superficie. En 1478 escribe **Theoricum Opus Armonice discipline**, trabajo dedicado al cardenal Giovanni Arcimboldi, libro que fue uno de los primeros editados en Nápoles conteniendo xilografías. Los avances en el estudio teórico posibilitarán grandemente los siguientes cambios en el terreno creativo.



Lo esencial de la obra compositiva de Gafori nace en Milán y está dirigida a la capilla que el músico regentó cerca de 40 años. El «corpus» gaforiano está compilado en los cuatro volúmenes de los denominados **Códices Gafori**. La colección reúne multitud de obras polifónicas de carácter religioso con las que Gafori nutrió su propia capilla. También se conocen los himnos **Hostis Herodes** y **Christe redemptor**, conservados en la Abadía de Montecassino y las cuatro canciones profanas de la Biblioteca de Parma. Lo conservado en Milán es suficiente para apreciar el estilo y el enfoque de originalidad de la obra de Franchino Gafori. Sus Misas siempre aportan novedades. La conocida por **Missa trombetta** destaca por la escritura solista del instrumento, que recorre varios tonos en la sucesión de las partes de la celebración litúrgica. El autor de Lodi recogió igualmente temas de procedencia profana en sus Misas, así ocurre en las **Missa de carnaval** y **Missa Angelicum**. Gafori escribe Misas que constan tan solo de tres secuencias: Gloria, Credo y Sanctus. Otro procedimiento, muy infrecuente en la época, adoptado por el músico es la construcción de una Misa con la yuxtaposición de varios motetes, muchas veces utilizados con anterioridad. Puede haber, en realidad, dos caminos, bien el motete sustituye una parte de la Misa, bien toda una composición religiosa de este tipo es conformada a base de diversos motetes. Los motetes MISALES de Gafori estuvieron destinados, en su gran mayoría, a sostener las actividades musicales de la corte Sforza. Al

duque Ludovico «el moro» dedicaría precisamente Gafori su motete **Salve Deus genitoris**, en el que se querían exaltar las cualidades del director de la vida política milanesa de estos años. Gafori crea y acuña para la nueva forma el término definitorio de **Missa Brevis**. Hay varios ejemplos en su catálogo: **Missa brevis eiusdem toni**, **Missa brevis et expedita** y **Missa brevis octavi toni**.

El estilo de Gafori es una síntesis del contrapuntismo flamenco y el fluido melodismo italiano. El sello flamenco en su formación ha sido repetidamente señalado. Esta penetración en su afirmación posterior de italianismo musical no es totalmente rechazada. El compositor hará de ella una cuestión de originalidad, una aportación completamente nueva si la ponemos en relación con sus coetáneos, mucho más encorsetados al seguir las directrices flamencas. El descubrimiento del teórico de Lodi consistió en unir a su creación culta la sublimación de influencias populares que le llegaban en mareas sucesivas. La voz personal de Gafori se volvió, de esta forma, clara y transparente, pero sobre unos presupuestos teóricos de gran solidez. Por medio de la aplicación de una armonía suave y una fluida línea melódica, Gafori aspiraba a lograr la sencillez y la expresividad del clasicismo. Los estudios más recientes sobre Gafori vienen a afirmar que su obra fue esencial para la evolución que cristalizaría con la genial personalidad creadora de Palestrina.

Acabamos de realizar un breve recorrido por la vida, la obra y la significación de Gafori. Queda que alguien capacitado

se decida a volver a hacer sonar, después de siglos, los enterrados códices de Milán.

NOTAS

- (1) Gaspard van Weerbecke (Audenarde hacia 1455, Roma hacia 1515). Fue cantor de la capilla pontificia (1481-9). Se conservan ocho misas suyas.
- (2) Para mayor información sobre las relaciones Gafori-Leonardo y las actividades musicales de éste último puede consultarse mi **Leonardo y la música**, RITMO núm. 522, mayo 1982, pp. 30-36.
- (3) Músico italiano (hacia 1380, Ferrara; después de 1457). Su gran obra teórica **Declaratio Musice Discipline** tuvo gran resonancia en Italia. Sus composiciones, que gozaron de gran fama entre sus contemporáneos, se han perdido casi totalmente.
- (4) Manlio Severo Boethius, filósofo romano (hacia 475-hacia 525). Su **De Institutione Musica** fue el modelo teórico adoptado durante toda la Edad Media y principios del Renacimiento. Se ocupó con detalle de la armonía.
- (5) Teórico flamenco cuyo verdadero nombre era Johann Verwere (hacia 1435-octubre 1511). La enorme obra teórica que produjo se erigió en la enciclopedia de los conocimientos en este campo en su momento. Compuso cuatro Misas y varios motetes.
- (6) También conocido por su italianización del nombre: Bonadies. Vivió durante la segunda mitad del siglo XV. Su obra teórica conocida se conserva en el **Codex Bonadies**.

Serie tercera:

Catedral de Palencia

JOAQUÍN MARTÍNEZ (V)

Por José López-Calo

Final palentino

Sin duda alguna, no consideró Martínez suficientes las garantías que el Cabildo palentino le daba de cuidar de su familia en caso de faltar él, por lo que cuando tuvo la oportunidad de asegurar este punto fundamental de su vida la aprovechó, aceptando por ese motivo el puesto de organista que la catedral de Toledo le ofreció. Así lo asegura él explícitamente en su memorial al Cabildo de Palencia. Pero de nuevo vuelve a aparecer la gran persona que era Joaquín Martínez: al pedir al Cabildo la licencia para marcharse le pide también que le permita seguir en su servicio hasta después de Pascua, a causa de las solemnes funciones de Semana Santa y de Resurrección. He aquí el acta completa, digno colofón del paso de este gran músico y gran persona por la catedral de Palencia:

«Leyóse petición de don Joaquín Martínez, organista mayor desta santa iglesia, en que dijo haberle recibido la de Toledo por tal organista suyo, y que tiene ya aceptada esta honra, con la que le ofrecen de mirar por su familia, por lo cual pidió perdón al Cabildo de sus muchos defectos, y asimismo el que le permita estar en su servicio hasta después de Pascua de Resurrección, para que pueda hacer las funciones de Semana Santa»(1).

Estrictamente hablando, ese hermoso gesto suyo, no fue el colofón o final de las relaciones de Joaquín Martínez con el Cabildo y la catedral de Palencia. Sucedió así lo que aún vino después:

De nuevo se ofrecieron muchos organistas y maestros de capilla a venir a Palencia para las dos plazas dejadas vacantes por Martínez.

La primera oferta vino de José Urroz, quien escribió a un capellán del coro de Palencia amigo suyo, sugiriendo para organista «un discípulo suyo de muy bue-

na habilidad»: el mismo Juan Correa, organista de la catedral de Tuy, que ya había recomendado antes; y también «otro mozo de muy buena habilidad» para maestro de capilla. El Cabildo resolvió de nuevo no fiarse de un solo parecer, sino volver a tomar informes de otras personas, en particular respecto de Juan Correa (del candidato para maestro de capilla no dan el nombre de las actas)(2). El 28 de marzo se leyó en cabildo otra petición: la de Blas de Caseda, maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

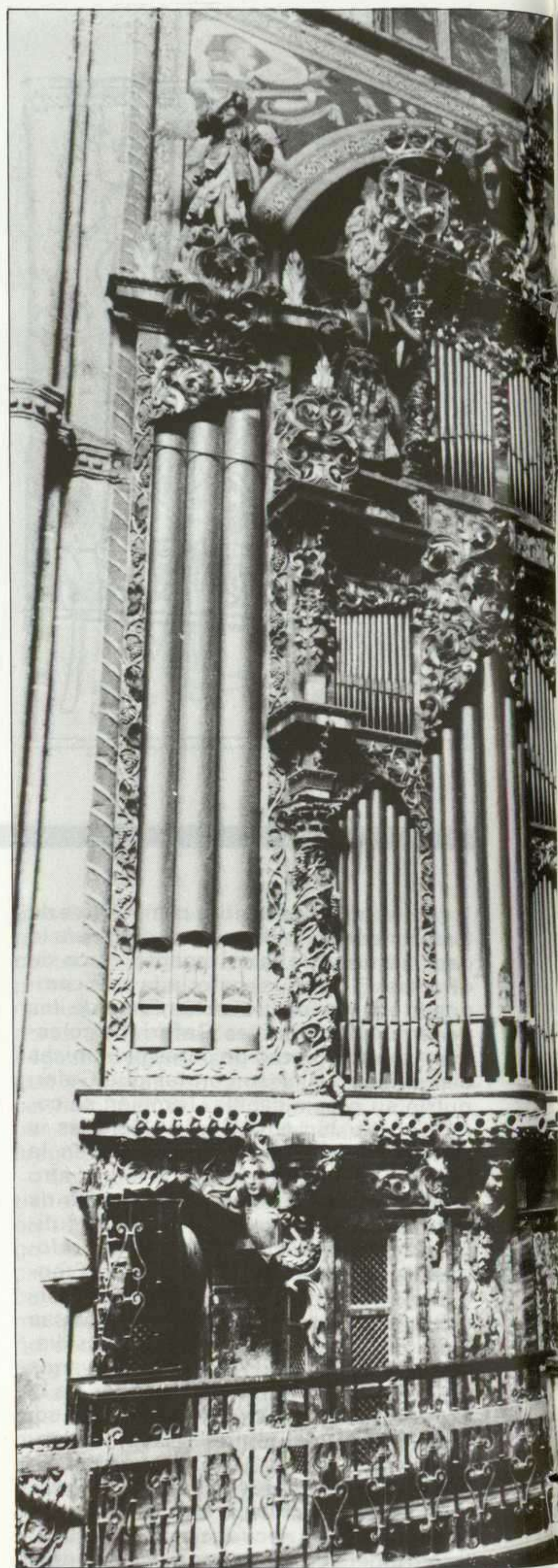
«en que expresa los vivos deseos que tiene de venir a estar a servir dicho ministerio de maestro de capilla».

El Cabildo decide reservar el asunto «para cabildo pleno».

Luego se recibió una carta de Mateo Pocerul, organista de Astorga, que volvía a pretender la plaza. Estos son los nombres y solicitudes que aparecen en las actas; pero debió de haber más, porque el 5 de abril el Cabildo, «con ocasión de haberse leído algunas peticiones y cartas de pretendientes, así al magisterio de capilla como a la plaza de organista, que al presente están vacantes en esta santa iglesia», ya se sintió seguro y decidió antes de pasar a la elección propiamente dicha, fijar los salarios, y las condiciones en que se darían las plazas, tanto al maestro de capilla como al organista.

Aún siguieron viniendo peticiones de aspirantes, lo que obligó al Cabildo a una nueva demora: el 10 de abril se leyó una carta de Francisco Pascual Ramírez y Arellano, canónigo y maestro de capilla de la catedral de Astorga, en que decía que, «por la proximidad a su patria» (era natural de la villa de Aillón, en el norte de la provincia de Segovia), deseaba emplearse en el magisterio de capilla de Palencia, por lo que «suplicaba al Cabildo le atendiese en esta pretensión; y para facilitarla remitió algunas obrillas, que se alegrará sean de el gusto y agrado de el Cabildo».

El 14 del mismo mes de abril se leyó una de don Francisco Javier (sic en el acta, era Francisco García, sin que conste su segundo apellido), organista de la catedral de Valladolid.



Fachada del órgano mayor de la Catedral de Palencia, e

«en que pretende las dos ocupaciones vacantes en esta santa iglesia, de maestro de capilla y de organista, y que si el Cabildo determinare separar estos dos empleos se alegrará le elija para el uno de ellos».

Una semana después (21 de abril) fue el maestro de capilla de la misma catedral de Valladolid, Francisco Vidal, quien pretendía la plaza de maestro, ofreciéndose al Cabildo a



... mismo que tocaba Joaquín Martínez.

«remitir todos los papeles y obras que pidiere y necesitare para el culto de la iglesia en el ínterin, y para que tome el tiempo necesario para la elección de maestro de capilla».

Luego llegaron las cartas de Roque Lázaro, maestro de capilla de Alfaro, de Juan Luengo, «residente en Segovia», y de José Rezabal, maestro de capilla de Antequera.

Como ya había tantos pretendientes,

el 8 de mayo acordó el Cabildo pasar ya a la elección. La votación se verificó el 12 del mismo mes, y «en primero escrutinio» salió elegido Francisco Pascual Ramírez de Arellano.

Para organista, además de los pretendientes anteriores, aparecieron otros dos, cuyas cartas se leyeron en el cabildo del 9 de junio: Antonio Uráiz (sic, aparece también escrito como Urzáiz, Urráiz, etc.), «residente en Daroca», y Antonio Cuevas Quirós, organista de la catedral de Mondoñedo. Así, pues, «respecto de la falta que se experimentaba de organista y haber ya bastante número de pretendientes», un canónigo propuso el 12 de junio pasar a la elección de organista, «mayormente habiendo ya el maestro de capilla». El Cabildo, siguiendo su prudente costumbre de no tomar determinaciones precipitadas, no quiso resolver inmediatamente, sino que «se reservó hablar de esta proposición para otro cabildo».

Se trató, pues, de ello con calma el 26 de junio. Sorprende la lista que el acta da de los opositores. Según ella son los de las catedrales de Astorga, Oviedo, Tuy, Zaragoza, Daroca y Lérida. Y como se dijo que Francisco Vidal, maestro de capilla de la catedral de Valladolid, «tiene algún conocimiento de los pretendientes», se acordó que el secretario le escribiese en nombre del Cabildo.

«proponiéndole estos seis, para que de ellos ponga solos tres por más principales, haciendo su informe en conciencia, pues según el intento de el Cabildo es el que sólo los dichos tres que dijese de los seis propuestos vengan a ser oídos» (3).

El 21 de julio, el maestro de capilla, Francisco Pascual, entró en cabildo, para «informar al Cabildo sobre sujetos que fuesen aptos para la plaza de organista mayor, y habiendo dicho que los sujetos que podían venir a ser oídos le parecía eran uno de Tuy, otro de Oviedo y otro de Daroca, y que para que el Cabildo se enterase mejor de sus habilidades le parecía también conveniente que no viniesen juntos, sino es que viniesen en distintos tiempos. Y oído se acordó que el presente secretario les escriba de orden de el Cabildo, y que les señale día poco más o menos en que cada uno venga: que el primero, que es el de Tuy, esté aquí a ser oído el día 28 de el mes de agosto primero que viene, el de Daroca para el día 15 de septiembre y el de Oviedo para el día 30 de dicho mes de septiembre de este presente año» (4).

El 14 de agosto se leyó una carta de Francisco Vidal

«en que decía que deseando cumplir con las finezas de el Cabildo y confianzas que le debe, le pondera la habilidad de don Gregorio Clozelli [sic], organista de Barcelona(5), y que si el Cabildo gustare le hará venir a ser oído. Y entendida por el Cabildo acordó que el Sr. Verdugo responda a dicho maestro que, teniendo satisfacción de que el referido organista vendrá a ser oído se le den (?) para ayuda de costa, y para que no alegue ignorancia se le escriba la renta que el Cabildo ha señalado en caso de parecer bien y ser recibido»(6).

Joaquín Martínez aprovechó la cir-

cunstancia de que la plaza de organista tardara tanto en cubrirse y de que el Cabildo dudara tanto, para volverse atrás de su resolución, y el 27 de septiembre se leyó en cabildo una carta suya en que «con todo rendimiento» suplicaba al Cabildo le volviese a admitir como su organista.

Era ya tarde. Quizás el Cabildo se hubiese cansado de las ideas y venidas del bohemio Martínez. Por otra parte, ese mismo día Antonio Urráiz, que, según la orden recibida, había venido a Palencia a hacer la oposición, apremió al Cabildo para que le diera una respuesta rápida. Y en esa misma sesión capitular el maestro de capilla informó al Cabildo del resultado de los exámenes de Urráiz, por los que constaba «que era organista hecho, y decente [=conveniente] para esta santa iglesia». Y, efectivamente, el mismo día fue elegido Urráiz por organista de la catedral(7).

La herencia palentina: alumnos de Joaquín Martínez en Palencia; composiciones musicales

En el acuerdo capitular de 25 de octubre de 1718, ya transcrito, el Cabildo palentino acordó que cuando Joaquín Martínez estuviese enfermo y, según las «tablas de oficios», hubiese que tocar el órgano grande, le supliese en el empleo «alguno de los discípulos de el dicho don Joaquín», más bien que el organista segundo («organista menor») Juan Martín de Eleta.

Aclaremos, ante todo, que esto no significa, en modo alguno, que Eleta fuera mal organista. Al contrario: ya en el momento de su examen y admisión (28 de junio de 1701) dio muestras de ser un organista cabal. Lo que sucedía era que había un «estatuto» que disponía que el organista menor no pudiese tocar el órgano principal, sino sólo el órgano pequeño, y el Cabildo se guardaba muy bien de ir contra tal ordenación.

De todas formas, es claro que al menos algunos de los discípulos de Joaquín Martínez eran suficientemente hábiles como para que el Cabildo les autorizase a tocar en el órgano grande en los días más solemnes.

De todos ellos sólo conocemos, por el momento, el nombre de uno: Joaquín de la Costa, «niño de coro que fue de esta santa iglesia y a quien está enseñando don Joaquín Martínez para el ejercicio de organista», quien en diciembre de 1718 acudió al Cabildo pidiendo una capellanía de coro «para poder aprender con alguna conveniencia», pues, según dice, espera «en adelante habilitarse de modo que pueda servir al Cabildo en dicho ejercicio»(8).

No conocemos los nombres de otros discípulos, que ciertamente los habrá tenido, como era normal en los organistas de entonces y como afirma explícitamente el acta citada del 25 de octubre de



Detalle del órgano de Joaquín Martínez.

1718. Más aún: por otra acta de la misma catedral de Palencia sabemos que también tenía discípulas, al menos una, pues el 6 de octubre de 1719 concede el Cabildo licencia al mismo Martínez (*organista mayor y maestro de capilla*), «para que vaya al monasterio de Vega a llevar una discípula suya para religiosa y organista de dicho monasterio» (9). Se trataba, sin duda, de un caso excepcional, motivado expresamente por el caso concreto de que esa aspirante a religiosa necesitase aprender a tocar el órgano, pues era normal entonces que a las que tenían esa habilidad se las dispensaba de la dote.

En cuanto a la composición, hay que decir, ante todo, que los organistas de nuestras catedrales en el siglo XVIII —y lo mismo los de los demás siglos— no tenían obligación alguna de componer música, ya que, en la mente de entonces, la actividad de un organista era preferentemente la de improvisar (aparte los momentos en que tuviese que acompañar al coro o a la capilla de música). Los pocos organistas españoles que escribieron sus composiciones son excepción, y mucho más lo son los que las publicaron. Por eso no es de extrañar que no se nos haya conservado música de órgano de Joaquín Martínez.

Muy diverso era el caso del maestro de capilla. Una de sus principales obligaciones era precisamente la composición. Y ya hemos visto que al momento de recibir a Martínez como maestro de capilla, el acta afirma categóricamente que el oficio de maestro de capilla, al menos tal como se le encomendaba a él, era «componer villancicos, lamentaciones y misas, y otras cosas pertenecientes a dicho magisterio».

Evidentemente, Martínez cumplió —tenía que cumplir, pues de esta obligación no se podía eximir un maestro de capilla, y cuando en ella había cualquier deficiencia el Cabildo reaccionaba inmediatamente exigiendo al maestro el fiel cumplimiento de tan importante obligación, incluso, en casos extremos, encargando la composición al organista o a otro músico hábil, PAGADOS POR CUENTA DEL SUELDO DEL MAESTRO DE CAPILLA—. No queda en las actas capitulares rastro de deficiencia alguna en este punto, lo cual significa que Martínez cumplió con fidelidad esta obligación.

Tan sólo una vez, por un motivo particular, aparece en las actas una noticia acerca de esto: fue el 15 de noviembre de 1720, cuando Martínez

«suplicó al Cabildo le diese ganados a lo menos 8 días, que necesitaba para adelantar el trabajo de los villancicos de Concepción y Navidad por el motivo de haber tenido noticia que los amanuenses que tiene para copiarles tienen resuelto ir, el uno, que es Francisco Martín, niño de coro, a la oposición de la plaza de tenor de Calahorra, y el otro, que es Pedro de los Ríos, a la de organista de Ampudia. Y oído le concedió el Cabildo la gracia de los dichos ocho días que pidió» (10).

Desgraciadamente, no se conserva casi ninguna de las composiciones que Joaquín Martínez escribió en Palencia, lo mismo que sucede con las que habrá compuesto en Zaragoza. Tampoco en Toledo se conserva música suya (11). Lo más que probable es que cuando él se vino de Zaragoza a Palencia habrá traído consigo todas sus composiciones —una de las poquísimas que se conservan en Palencia data de 1709 (12)— y lo mismo

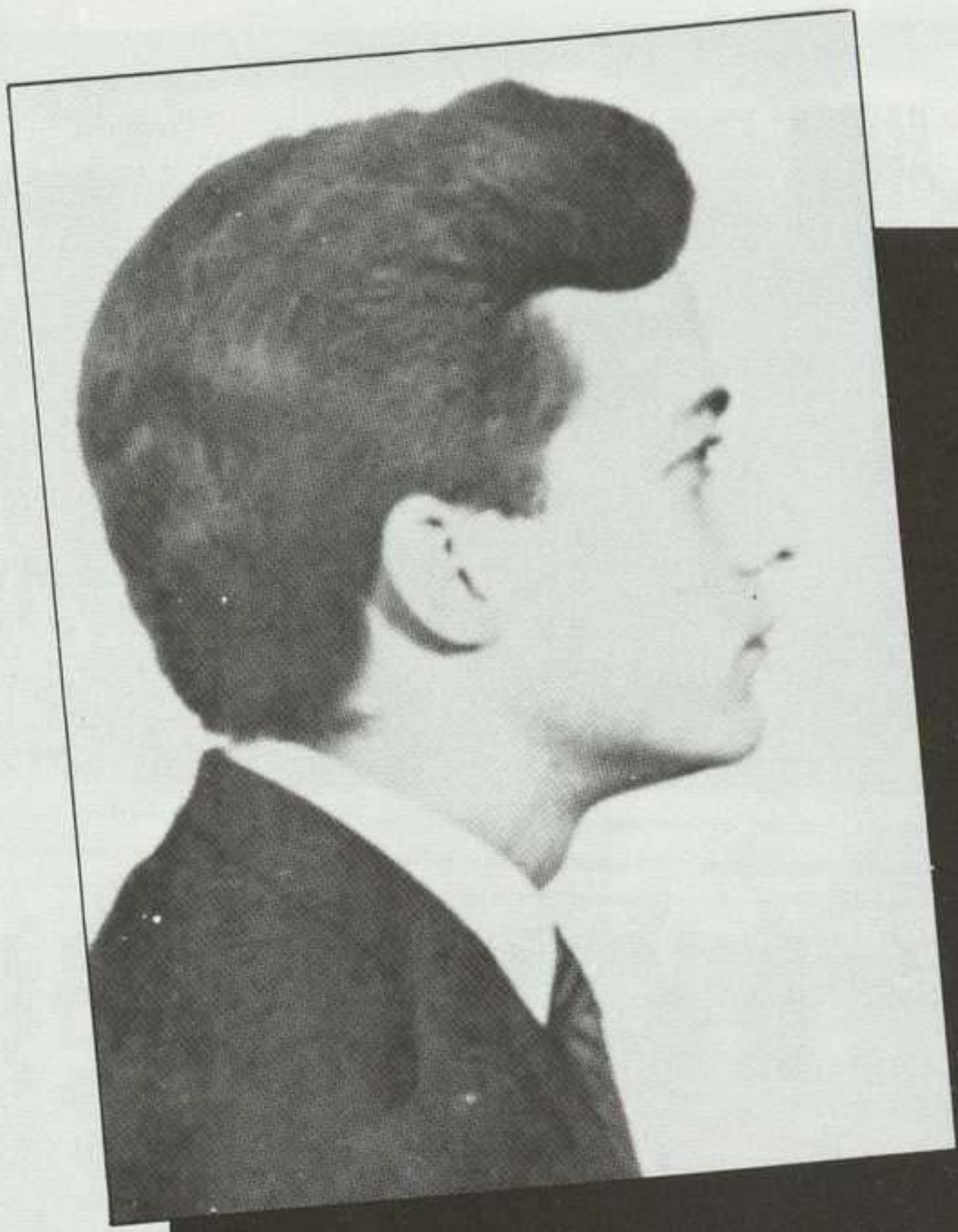
habrá hecho cuando se fue de Palencia a Toledo. Luego ya se sabe lo que sucedía: en el mejor de los casos los inmediatos herederos vendían esos «papeles de música» a la respectiva catedral, con lo que se conservaron, incluso, en algún caso verdaderamente excepcional, los vendieron a subasta; generalmente no sucedía lo primero, ni menos lo segundo: pasaban de mano en mano de los herederos —si es que llegaban a tanto—, terminando por destruirse como papel inútil. Pérdida grande para la cultura musical, e incluso para la fama posterior de los mismos compositores, pero justo castigo de su egoísmo, tanto más digno de condena, cuanto que, estrictamente hablando, propiedad de los compositores no eran más que las partituras originales: las copias pertenecían a la catedral, que las costeaba, pagando a los copistas y, a veces, incluso el papel (13) ■

NOTAS

- (1) Actas Capitulares, vol. de 1723 a 1725, fol. 16. Cab. del 2 de marzo de 1723
- (2) *Ibid.*, fols. 18v y 19v. Cabildos de 15 y 24 de marzo 1723.
- (3) *Ibid.*, fol. 34.
- (4) *Ibid.*, fol. 38v.
- (5) Conviene, para entender esa proposición, tener en cuenta que Francisco Vidal había sido maestro de capilla en la catedral de Lérida (Juan Mujal Elías: *Lérida. Historia de la Música*, Lérida, 1975, pág. 111), y que debía de ser de esa ciudad, pues allí se fue, siendo maestro de capilla de Valladolid, durante una larga enfermedad y allí murió en diciembre de 1730 (Actas Capitulares de la catedral de Valladolid, vol. de 1704 a 1737, fol. 446v). Entre el magisterio de Lérida y el de Valladolid desempeñó el cargo de organista de la catedral de Valencia (Mujal Elías, *loc. cit.*) y de hecho en Valencia se encuentran varias obras suyas (José Climent: *Fondos musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*, Valencia, 1979, pág. 456).
- (6) Actas Capitulares de Palencia, vol. de 1723 a 1725, fol. 41.
- (7) *Ibid.*, fol. 46v.
- (8) Actas Capit., vol. de 1717 a 1719, fol. 143. Cab. de 10 de diciembre de 1718.
- (9) *Ibid.*, fol. 189v.
- (10) Act. Capit., vol. de 1720 a 1722, fol. 57. La razón de ese permiso estriba en que el maestro de capilla gozaba cada año de ciertos períodos de permiso para no ir al coro, excepto en algunos días u horas canónicas más solemnes, a fin de componer —y luego ensayar con los músicos— los villancicos de las fiestas en que se cantaban muchos, sobre todo Corpus y Navidad y, en Palencia por esta época, también la Inmaculada, Asunción, San Antolín, etc. Los cuales villancicos, según la costumbre de la época, debían ser siempre nuevos, sin poderse usar, salvo casos excepcionales, los de años anteriores o los de otros compositores, sino que tenía que componerlos precisamente el maestro de capilla de la propia catedral. Las copias de que habla Martínez son las de las particellas para los cantores e instrumentistas.
- (11) Felipe Rubio Piqueras: *El archivo musical de la catedral de Toledo*, en *Tesoro Sacro Musical*, 1927, 90ss.
- (12) Villancico al Santísimo *Ay, qué bien suena el amor*, núm. 1.193 de nuestro catálogo del archivo de música de la catedral de Palencia.
- (13) La lista completa de la música conservada de Joaquín Martínez será presentada, junto con un estudio, en un capítulo próximo de esta misma serie.

Por María José Díaz

LA ORQUESTA DE RTVE, EN UN POZO OSCURO



La Orquesta de la RTVE quedó confinada al mutismo de sus actuaciones en público; decisión nada caprichosa y sí impuesta como medida de sanción por el Ente Público a algunos miembros de la Orquesta. Con ello culmina un proceso del que todavía no puede preverse el fin.



El público que acudió la noche del 23 de marzo al Teatro Real, vio frustrado todo intento de aplaudir el trabajo de la Orquesta de RTVE, porque a la primera sorpresa de serles impedida la entrada, se añadió otra segunda: la suspensión del concierto previsto; suspensión que fue anunciada por algunos de los miembros de la Orquesta ante las herméticas puertas del Teatro madrileño.

En el interior se gestaba ya una maraña de acontecimientos que fueron encadenándose y uniéndose a otros nuevos sucesos hasta llegar a desembocar en una penosa situación: una suspensión de empleo y sueldo por un mes, posteriormente reducida a 16 días y la desagradable sensación de desencanto de aquellos que desde fuera contemplan el desarrollo de unos hechos dominados por devaneos económicos.

En el fondo de todo el problema subyace efectivamente el polémico tema de una cantidad económica que, al parecer, debía haberse pagado y no ha sido así; pero no son sólo esas exigencias económicas —establecidas y pactadas en fechas muy anteriores a los incidentes— las únicas reivindicaciones que quedan en entredicho, el problema adquiere otras dimensiones cuando son valores como «la verdad y la justicia» y las propias personas las que salen a relucir, y

no precisamente muy bien paradas.

El motivo por el que la Orquesta se niega a tocar en el último momento de la jornada del 23 de marzo, surge a raíz de la negativa por parte de la delegación a cumplir algo a lo que, aseguran los músicos y niega el delegado, se comprometió en un pacto verbal, según declaran miembros integrantes de la Orquesta. El pacto (del cual el delegado no admite su existencia), comprendía la realización de un ciclo de cuatro conciertos extraordinarios, para la Universidad Autónoma de Madrid.

Esto supone, en primer lugar, que el pacto, al igual que lo que pueda significar un «pacto de rodaje», representan una fórmula perfectamente válida y muy utilizada entre orquestas y sus representantes en los casos de establecer condiciones para dar conciertos en los días de descanso de los músicos. Si bien es cierto que dichos pactos no están contemplados en la ordenanza laboral, sí que están dentro de la legalidad normativa del derecho.

En este caso concreto, el pacto verbal sirvió para concretar unas retribuciones económicas que no pueden ser consideradas como horas extraordinarias, porque están dentro de los días libres de estos profesionales, y para ellos, esos conciertos debían haber sido pagados como trabajo realizado fuera del horario



establecido de la orquesta. En este sentido, algunos profesores nos expresaban así sus opiniones: «*Cuando nosotros realizamos un concierto, éste es el equivalente a una jornada de trabajo. Estos señores pretenden tomar esto como si se tratara de dos horas extraordinarias, lo que equivale a unas dos mil pesetas. Yo me pregunto: ¿a qué orquesta del mundo se le puede exigir que en su tiempo libre realice un concierto por la irrisoria cantidad de dos mil pesetas?*»

Nuevos datos recogidos por nuestra revista de diversas fuentes, indican que durante el pacto verbal estaban presentes tres miembros de la comisión consultiva (votada por la Orquesta en Asamblea en presencia del Comité de Empresa, este último, único representante legal de los profesores), el coordinador de la Orquesta (que dimitió a raíz de estos acontecimientos), el director titular (Miguel Angel Gómez Martínez, que no ha tomado postura alguna en el conflicto) y el delegado Miguel Angel Coria. Este pacto, según nuestras fuentes, establecía una cantidad retribuable para estos conciertos concretos, práctica habitual de esta y otras orquestas, pero que no está contemplada en el Reglamento de Régimen Interno en vigor desde primeros de diciembre pasado. Al parecer, el delegado justificó esta cantidad ante la secretaría como horas extraordinarias y puso el número de ellas que correspondía a la cantidad pactada. El número de horas, desde luego, no eran las dos que emplean los profesores en dar un concierto, así que, también por esa vía, la retribución era injustificable. Generalmente, en otras ocasiones, se justificaba la cantidad por otros conceptos distintos al de horas extraordinarias.

El segundo aspecto referido al «*incumplimiento del pacto*», nos lleva a reflejar

una opinión unánime en la que todos coinciden en afirmar y que así lo expresa el representante de la orquesta, Francisco Comesaña; la imposición de nuevas y diferentes condiciones por parte del delegado general de la orquesta, Miguel Angel Coria. «*El delegado — afirma Comesaña — se desmarca del compromiso adquirido con el pacto, y esas nuevas condiciones la orquesta no está dispuesta a admitirlas*». Desde ese momento, las tensiones entre las partes empiezan a adquirir proporciones desmedidas que se reflejan en una serie prolongada de acusaciones hacia la persona del delegado general y, a medida que el acercamiento entre las dos partes se hace más impensable, las soluciones también se vislumbran lejanas.

Un miembro del comité de empresa manifestaba la siguiente acusación: refiriéndose a la actuación de Miguel Angel Coria: «*Es un irresponsable. No conoce sus atribuciones y propicia un pacto con la orquesta para hacer unos conciertos extraordinarios; un pacto que se traduce en unas certificaciones económicas acordes con las cantidades que él había pactado. El coordinador de la orquesta hizo esas certificaciones por escrito, con el sello y firma del delegado, con el fin de permitir cobrar esas cantidades. Pero luego no cumple lo pactado*».

Por su parte, Miguel Angel Coria se mantiene en la actitud verbal de negar reiteradamente la existencia de tal pacto. Desgraciadamente, estas fueron las pocas palabras que conseguimos arrancar de sus labios. Inútiles resultaron los intentos de concertar una entrevista con el delegado general —tentativas que comienzan en los albores de abril—, como banal fue también el momento del deseado encuentro; ya que una vez que nos es concedida tal audiencia (la prudencia y la reflexión fueron las dos razo-

nes infalibles que Coria esgrimió ante nuestras preguntas) tan sólo se comprometía a romper el preciado silencio en el caso de que se le facilitara un cuestionario al que él contestaría por escrito, enviándolo posteriormente (al cierre de esta edición aún continuamos a la espera).

En el expediente sancionador, que culminó con la suspensión de empleo y sueldo durante un mes, se acusa a los profesores de la orquesta, de forma individualizada, de cargos entre los que figuran «*el abandono del puesto de trabajo, con detrimento del prestigio de RTVE, incumplimiento de las funciones encomendadas por sus superiores, produciendo graves alteraciones y perjuicios para el servicio, de insubordinación manifiesta con el delegado general de la orquesta...*»

Además de celebrar numerosas asambleas y reuniones, los miembros de la Orquesta piensan llevar a cabo una serie de medidas que en el ámbito laboral de la empresa se traducen en «*una denuncia a Miguel Angel Coria por abuso de autoridad y por irresponsabilidad*» (esta última iniciativa, del comité de empresa).

Fuera del ámbito laboral también existe un expediente iniciado; muchas son las ocasiones en que reiteradamente los miembros de la Orquesta expresan el deseo de que el delegado dimita, deseo que él no tiene en su ánimo el conceder.

Esperamos que sea un desenlace feliz, como en los cuentos, el que ponga el colofón a la historia, aunque mucho me temo que las aguas tardarán en volver a su cauce. De cualquier forma, el escándalo ya se ha extendido y ello perjudica seriamente a aclarar la verdad y a aumentar el prestigio de la imagen de la Orquesta que hoy día atraviesa una seria crisis.



Schiller PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
PZA. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

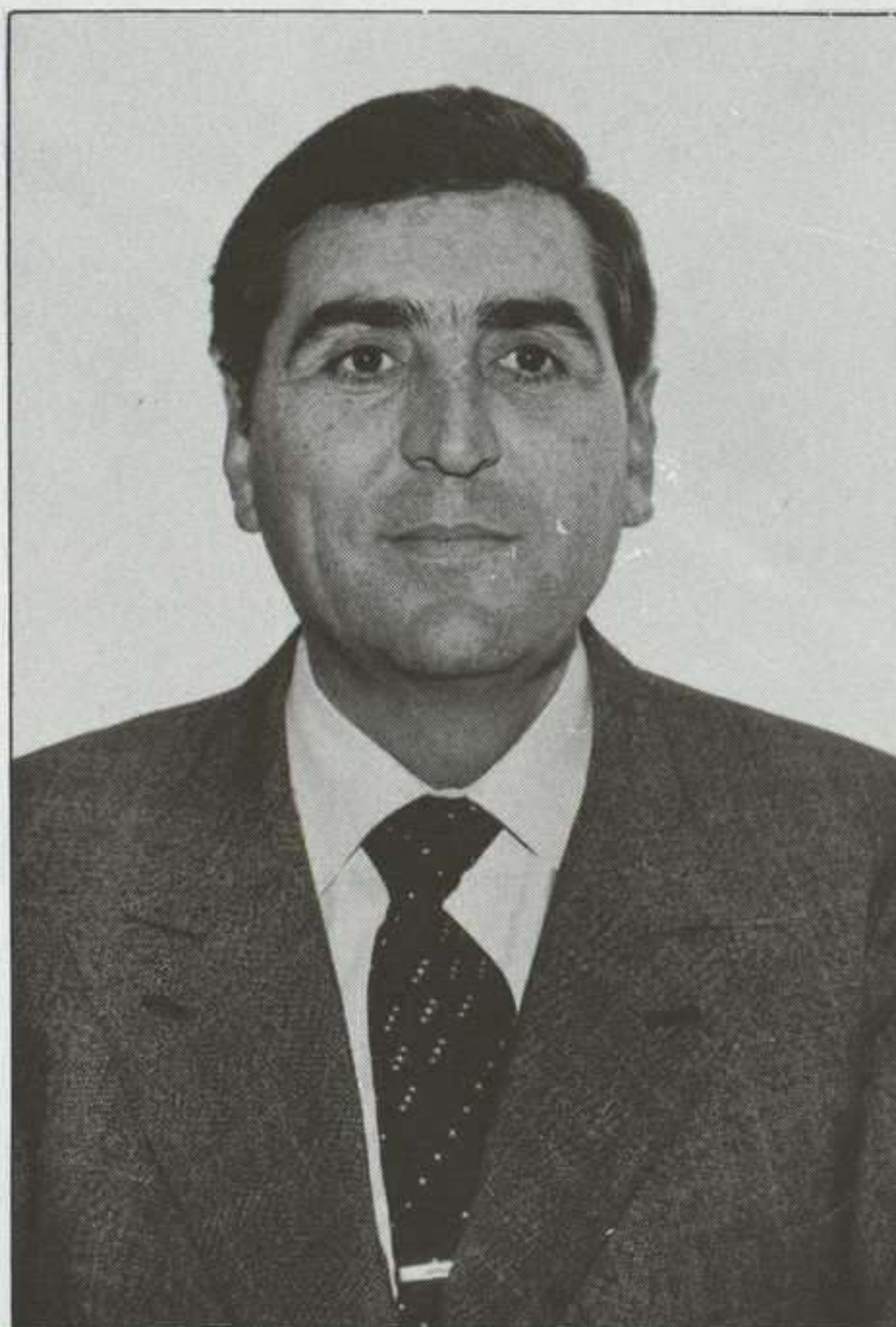
SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/s.a.
Tel. (96) 3514477



EL ORFEON UNIVERSITARIO DE

Por Gonzalo Badenes

A finales de septiembre de 1984, el Orfeón Universitario de Valencia obtenía el primer premio del Concurso Internacional de Coros Universitarios, celebrado en Pardubice (Checoslovaquia). Este triunfo, alcanzado gracias a la unánime decisión del jurado internacional, coronaba una actividad ininterrumpida de más de tres décadas, jalonadas por numerosos galardones nacionales y extranjeros. A la vez, suponía para los orfeonistas y su director, Eduardo Cifre, una renovada exigencia de superación, de cara al futuro.



Eduardo Cifre, director del Orfeón.



El Orfeón Universitario de Valencia.

En 1947, Jesús Ribera Faig, un universitario que había completado estudios musicales con el maestro Lamotte de Grignon, reunía a un grupo de jóvenes, estudiantes en la propia Universidad de Valencia, con la idea de constituir un conjunto vocal, de carácter «amateur». La idea cuajó pronto en ilusionada realidad, permitiendo que, ya en 1954, saliera el Orfeón de gira por Italia. En 1955 obtenía el Primer Premio en el I Certamen Nacional de Coros Universitarios, éxito que se repetiría en tres ediciones consecutivas.

De 1955 data la primera colaboración del Orfeón Universitario con la Orquesta Municipal de Valencia: la **Misa núm. 16 en Do mayor (Coronación) K. 317**, de Mozart, dirigida por Alberto Blancafort. En 1960, protagonizan el estreno valenciano de los **Carmina Burana**, en el arreglo de Carl Orff, con dirección de Ximénez Caballero y al año siguiente, la primera audición en España del **Alexander Nevsky**, de Prokofiev, siempre con la O.M.V.

Proyección internacional

Entre 1956 y 1962, el Orfeón Universitario participó en el Festival Cultural Internacional Universitario de Lille y en el International Eisteddfod de Llangollen en el que consiguió, por dos veces, el Segundo Premio de Coros Mixtos y el Tercer Premio de Coros Folkloricos. En 1964 se produce una gira por Bélgica, durante la cual interviene en la Segunda Copa Europea de Coros Mixtos, en Knocke, alcanzado el premio único de dirección. En 1965 es el único coro español que participa en el Primer Festi-

val de Coros Universitarios, en el Lincoln Center neoyorkino. El 21 de septiembre pudo leerse en **The New York Time**: «Extraordinario concierto el escuchado ayer en el Rockefeller Center al Orfeón Universitario de Valencia, de España». A continuación, gira por Estados Unidos y Canadá.

En 1964 el Orfeón cantó, por vez primera en España, el oratorio de Berlioz **La Infancia de Cristo**. En 1966, en el marco de la V Semana de Música Religiosa de Cuenca, el **Magnificat BWV 243**, de J.S. Bach y el estreno mundial del **Salmo De Profundis**, de Oscar Esplá, bajo la dirección de Eduardo Cifre. Volvieron allí en 1968, con Odón Alonso, para el estreno español del monumental **Budavari Te Deum**, de Kodály. Al año siguiente premiere de la **Misa de Lledó**, una de las partituras con mayor aliento de Matilde Salvador.

A nivel internacional, se produjo, en 1966 y 1968, la participación en el Festival Folklorico de Billingham y, en 1969 y 1970, en el Día Internacional del Canto Coral de Barcelona.

Eduardo Cifre, director del Orfeón

Desde finales de los cincuenta, el Orfeón había establecido la tradición de interpretar, en vísperas de Navidad, una selección de populares villancicos y canciones relacionadas con estas fiestas, pertenecientes al repertorio español e

internacional de todos los tiempos. Es el clásico programa «**El mundo canta ante una cuna**», uno de los momentos de mayor efusión y comunicatividad entre el coro y su público, que abarrota el Principal y aplaude con intensidad inusitada cada actuación, siempre en busca de la propina golosa y archipopular.

Eduardo Cifre Gallego había dirigido, en numerosas ocasiones, el Universitario, en los años 60. Nació en Villanueva de Castellón (Valencia), estudió piano, armonía, composición y dirección de orquesta en nuestro Conservatorio. Gracias a una pensión, pudo ampliar estudios en Bonn, con Volker Wangenheim y posteriormente, con Celibidache y Markevich. También asistió a cursos de pedagogía musical, en Hungría. Entre 1957 y 1972, fue director de la Sociedad Musical Santa Cecilia de Cullera y de la Unión Musical de Liria, además de haber fundado varios coros, en la región valenciana, y dirigido diferentes corales. Era, por tanto, la persona idónea para asumir la dirección titular del Orfeón Universitario. Esto sucedía en 1972, en un momento en que el Orfeón orientaba sus ambiciones artísticas hacia un repertorio vocal de mayor alcance que el de las canciones de corte popular.

De Stravinsky a Cabanilles

García Navarro y la Orquesta Municipal de Valencia vivían en aquella época su etapa de mejor entendimiento, que

VALENCIA



dio frutos tan positivos como el estreno valenciano de **La Consagración de la Primavera** —quizá, el de mayor relieve ofrecido por la O.M.V. en muchos años— o de la **Cuarta** de Bruckner, sesión de un valor testimonial indiscutible. Es lógico que, en aquella atmósfera de renovación —no repetida hasta la incorporación de Manuel Galduf— el Orfeón Universitario se aprestara a la preparación de un repertorio, más propio de un coro profesional que de su ilusionado amateurismo. Pero Cifre consiguió calidades que casi hicieron olvidar este carácter básico del Universitario.

En 1972, un hermosísimo programa Stravinsky, íntegramente ofrecido en primera audición española: **Threnhi, Sermón, Narrativa y Plegaria**. García Navarro dirigió la sesión, estrenada en la XI Semana de Música Religiosa de Cuenca. Radio Nacional grabó aquellas interpretaciones que, durante muchos años, han sido la única versión difundida por sus antenas. En 1973, además de acudir al Festival de Coros Universitarios de Portugal y al IX Día Internacional del Canto Coral en Barcelona, el Orfeón estrenó otra página contemporánea, inédita en España: **El Canto de los Bosques**, de Shostakovich.

En 1974 se produce la recuperación de una de las grandes obras polifónicas de Juan Bautista Cabanilles: **Ah! de la región celeste**. El repertorio del Orfeón se amplía con Hindemith, Bartók, Kodály, Ravel y Debussy, autores que serán

ya de inserción permanente en sus conciertos. En 1975, nuevo estreno en España: **Catulli Carmina**, de Orff, que se da en el Real madrileño, con enorme éxito. En 1976, nueva gira —Francia y Suiza— y actuación en la XV Semana de Cuenca, con un programa de equilibrio ejemplar: **Letanías al Santísimo**, de J.B. Comes; **Magnificat**, de Pergolesi y **Harmoniemesse**, de Haydn. También de ese año, es la interpretación del **Gloria**, de Vivaldi y de otra página de Comes, **Al Nacimiento del Niño Jesús**.

En 1978 se produce el estreno de la **Misa núm. 3 en Fa menor**, de Bruckner, dentro del ciclo de conciertos de la Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de García Asensio. Sergiu Celibidache, que está presente en el Real, felicita, después del concierto, a Cifre y sus orfeonistas. Asistencia a la IX Semana de Polifonía y Organo, en Avila, a la que volverán en 1979. De este año es la gira de conciertos por Tailandia, India y Filipinas, con participación en el Primer Festival Internacional de Coros de Manila. Y la interpretación de la **Christmas Catata**, de Daniel Pinkham.

A 1980 corresponde una nueva actuación con la Orquesta Municipal, en base a los **Psalmi XXII y CXVI**, de E. Halffter, comentada en su día por RITMO (1). Nuevas páginas contemporáneas se incorporan al repertorio: de Hindemith, Poulenc, Kodály, R. Halffter, E. Toch, A. Koscewsky y F. Llácer Pla. En 1981 actúa en varias universidades andaluzas, en la Semana de Polifonía y Organo en Avila y de forma muy destacada, en el I Festival Coral del País Valencia, acontecimiento que recibió en RITMO un amplísimo tratamiento (2).

Nueva gira internacional, en 1982: por Francia, Alemania, Austria, Hungría e Italia. En 1983, actuación en el II Festival Coral del País Valencia, con obras de Mateu Fletxa (el vell), Gabrieli Cererols, Bruckner, F.P. de León, Morera, Blanquer y Dadap (3). Y ya en 1984, el 14 de febrero, actuación en el Teatro Real de Madrid, con un programa de música barroca valenciana: obras de Comes, Cabanilles y Pradas. Programa retransmitido y grabado por Radio-2, que se repitió, pocas fechas después, para la Sociedad Filarmónica de Valencia (4).

Dos importantes apariciones internacional en 1984: el I Festival Internacional de Coros Universitarios, en Roma, y el Festival Internacional de Coros Universitarios en Pardubice. Este festival acoge un concurso internacional de coros universitarios, IFAS, que se viene celebrando desde 1968. El primer premio ha sido otorgado, sucesivamente, a corales de Brno, Pardubice, Stettin, Budapest y Bratislava. El Universitario de Valencia fue el único coro de Europa occidental seleccionado para la edición del 84. El IFAS 84 incluyó actuaciones de coros de Bulgaria, República Democrática Alemana, Checoslovaquia, Unión Soviética, etc., hasta un total de ocho. El jurado internacional estaba formado por los directores de los conservatorios de Viena, Praga y Budapest, el director del Coro de Voces Blancas de Praga y un catedrático de dirección de orquesta del Conservatorio de Moscú. Además de la obra obligada —**Chceme, my se chceme**, de Martinu— el coro valenciano interpretó composiciones de

Gallus, Victoria, Flecha, Pedro de Cristo, Guerrero, Bruckner, Dadap, Poulenc, Debussy, C. Halffter, Groba, Blanquer y Toch. La decisión del jurado fue unánime: primer premio al Orfeón Universitario de Valencia. El segundo premio fue compartido por los coros universitarios de Berlín, Praga y Sofía, correspondiendo el tercero al coro universitario de Pardubice.

El Orfeón, que había actuado, asimismo, en varias localidades checoslovacas, se trasladó a Budapest y allí, el 4 de octubre, dió un recital, en la Sala Liszt, junto al coro universitario de Budapest.

Discografía

Además de alguna ya descatalogada grabación de los años cincuenta, el Orfeón Universitario, dirigido por Eduardo Cifre, grabó, con destino a la **Antología de la Música Valenciana**, un disco de música barroca valenciana (Comes, Cabanilles y Pradas), que no se ha comercializado. Al margen de esta distribución OFICIAL, el Orfeón tiene editadas una serie de «cassettes», con interpretaciones tomadas en vivo: **Música Barroca de Navidad**: Con la Orquesta del Conservatorio de Valencia, dirigida por Cifre, obras de Gabrielli, Schütz, Ripollés, Bach, Buxtehude, Soler, Telemann y Vivaldi. Sonido aceptable. Repertorio interesantísimo, con títulos inéditos en el catálogo español. **Música del Siglo XX**: Canciones de Hindemith, Poulenc, R. Halffter, Llácer Pla, Koszewski, Toch y Kodaly. Tomado en el claustro del Real Colegio Seminario del Corpus Christi, este registro ofrece un contenido variado y muy poco frecuentado. Mejor sonido. **Concierto de Música Barroca Valenciana**: Se trata del recital ofrecido en el Teatro Real de Madrid, el 14 de febrero de 1984. El sonido no es todo lo bueno que sería de desear. Pero el interés de las obras y el nivel de la interpretación justifican su audición. Xirivella Records ha editado recientemente un primer disco titulado **El mundo canta ante una cuna** (XLV-001), con motivo del XXV aniversario de esta serie de conciertos. Tomas de 1979 y 1982, de actuaciones en el Teatro Principal. Con la Orquesta del Conservatorio y los solistas Estrella Estévez, Rodolfo Salinas, Lamberto Clement y Ricardo Gozalbes, en obras de Gabrielli, Telemann y A. Soler. Y con el Grupo Barroco de Alzira, la **Christmas Cantata**, de Daniel Pinkham. Se anuncia, por último, la publicación de un disco, patrocinado por el Conservatorio valenciano, recogiendo la práctica totalidad del concierto del Real, de febrero de 1984. De él se informará en RITMO.

NOTAS

(1).—RITMO núm. 505, octubre 1980.

(2).—RITMO, núm. 519, febrero 1982.

(3) y (4).—RITMO, núm. 543, mayo 1984.



ACORDE



OFERTA ESPECIAL LIMITADA



BEETHOVEN:
CONCIERTO PARA VIOLIN



HAYDN:
SINFONIAS 'SORPRESA' y 'MILAGRO'



FAURE: REQUIEM



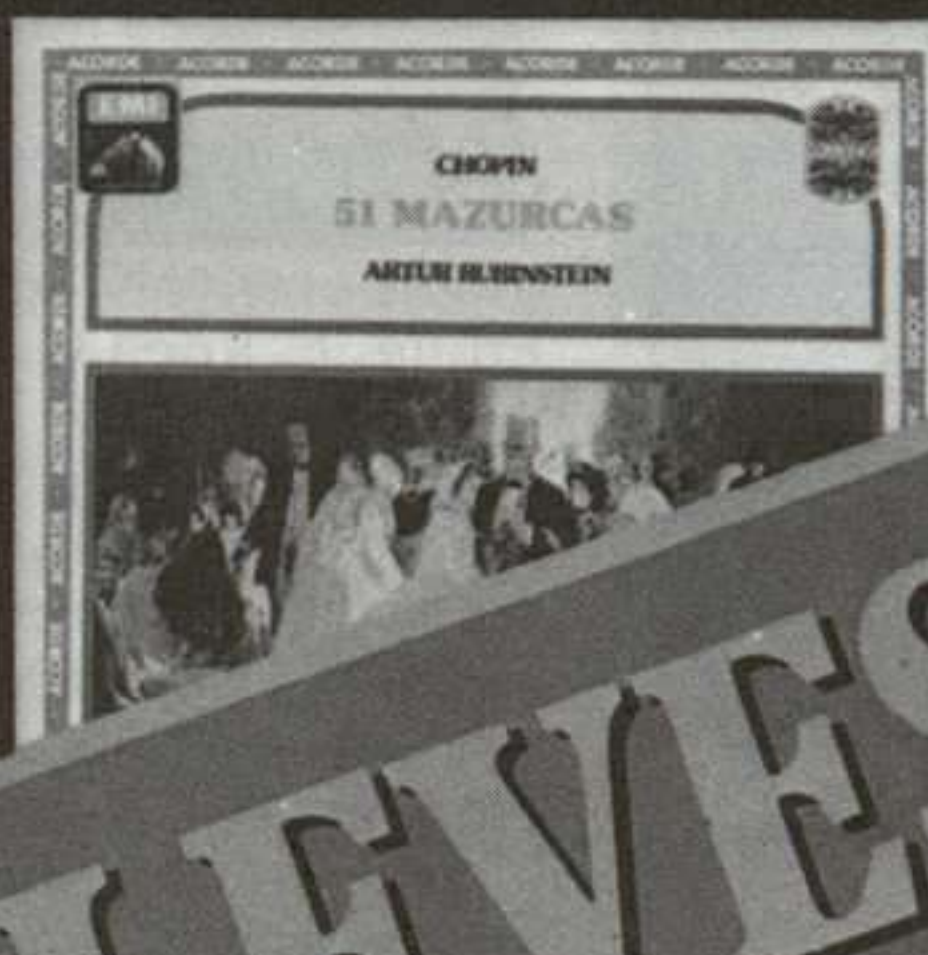
BRAHMS: SINFONIA N.º 1



MOZART:
CONCIERTOS PIANO 14 y 19



BACH - MOZART:
CONCIERTOS PARA PIANO



CHOPIN:
51 MAZURCAS



BACH:
LAS 4 SUITES PARA ORQUESTA



TCHAIKOVSKY:
EL LAGO DE LOS CISNES
LA BELLA DURMIENTE



OBRAS DE RESPIGHI, BERLIOZ, LISZT



SAINT-SAENS: SINFONIA N.º 3 CON ORGANO



OBRAS DE
BACH, VIVALDI Y HAENDEL



LISZT:
CONCIERTOS PIANO 1 y 2

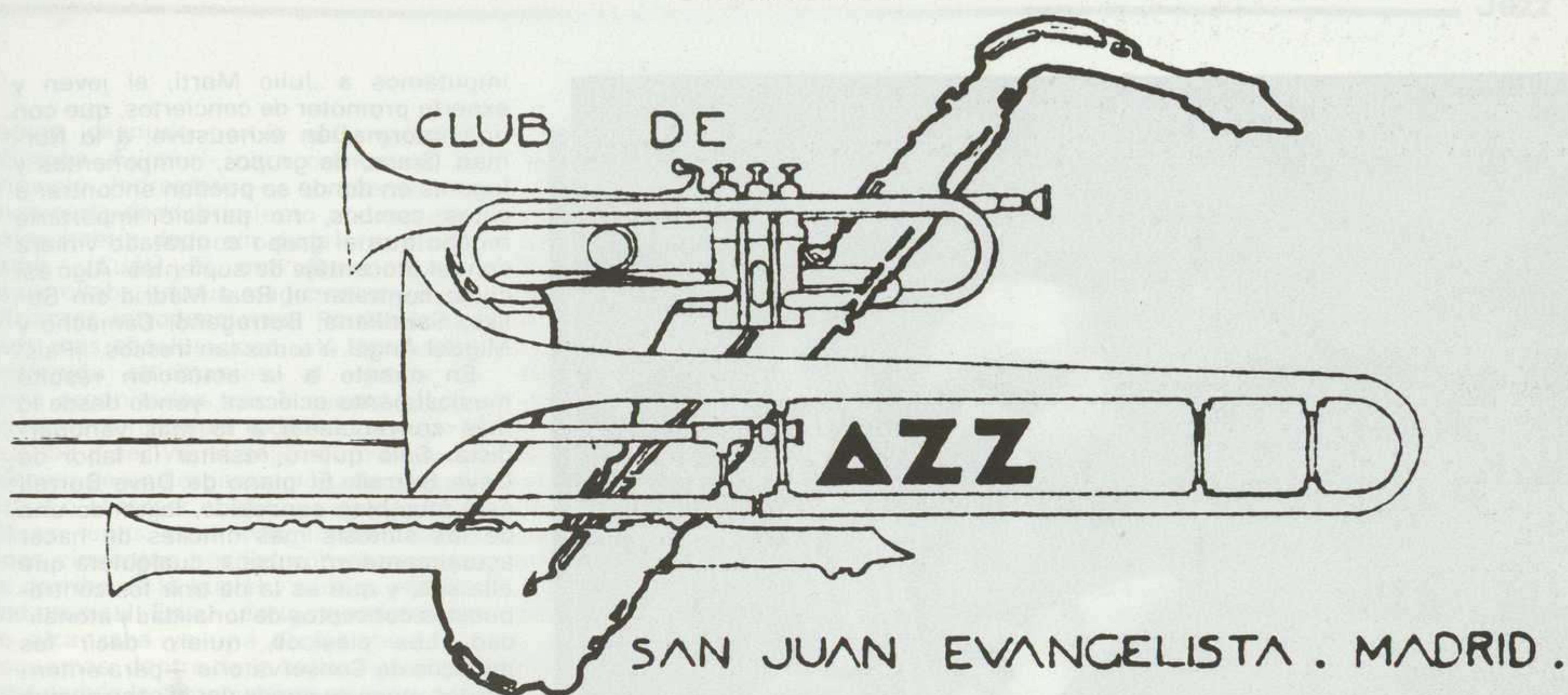
LLEVESE UN DISCO DE REGALO
POR LA COMPRA DE TRES
DE TODO EL CATALOGO ACORDE

OFERTA LIMITADA
DEL 6 DE MAYO AL 30 DE JUNIO

Solicite Folleto Informativo



MOZART:
CONCIERTO PARA FLAUTA Y ARPA



IV Festival Internacional del San Juan Evangelista

Por Sabas de Hoces

El Club de Música del Colegio Mayor San Juan Evangelista de la Ciudad Universitaria de Madrid (fárrago denominativo, heredado de los tiempos clericalautoritarios, que hoy el estudiante de vaqueros y zapatillas reduce al apelativo cheli de: «*el Johnny*») celebra en este curso su decimoquinto aniversario y quieren hacerlo

por todo lo alto. En el presupuesto jazzístico han tirado la casa por la ventana, al traer a tres magníficos grupos, que nos permitieron disfrutar de esos otros tantos ingredientes establecidos para el éxito de toda convocatoria artística y muy especialmente si es musical: riqueza sonora, variedad expresiva e invención constante. En suma, un eclecticismo musical de alta calidad, capaz de dejar satisfechos a muchos por exigentes que sean.

El jueves 14 de marzo por la noche abrió el Festival el pianista Cedar Walton, en trío con Dave Williams al bajo y Billy Higgins a la batería. Al titular, Cedar Walton, ya lo vimos en el pasado Festival de Madrid —cuya maratónica paliza acabó con la sensibilidad de nuestros glúteos en el inhóspito Palacio de los Deportes, donde hemos prometido no volver nunca jamás a oír música— así como anteriormente en los sanisidros del 83. La ventaja, ahora, estaba en oírle en protagonista y no como sideman de mayores grupos. Confirmamos la impresión averiguada de anteriores ocasiones. Es un músico muy completo, con una comprensión de la forma, perfectamente asimilada, que le permite hacer de sus improvisaciones unas pequeñas piezas maestras, de lo que tiene que ser un desarrollo, a partir



Billy Higgins



Cedar Walter



Joe Farrell

de un tema bien expuesto y con los imprescindibles compases finales, a manera de desenlace melódico en el mayor clima con la armonía planteada y las propias concepciones rítmicas. Excelente, sin reservas, puesto que además es de los intérpretes que no muestra intenciones de eclipsar a sus acompañantes. Por el contrario los arropa, ensalza y entrega bien los turnos. Billy Higgins nos mostró una vez más, no ya su arte, sino su carácter de «gentleman» optimista, combinando alegría y técnica de forma envidiable. En cuanto al bajo Dave Williams resultó el menos brillante al desarrollar sus ideas por caminos poco acertados. No digo que no las diera (jestaría bueno en un solista americano! jesto se queda para la panda de voluntariosos marrulleros aborígenes que proliferan ahora por éstos pagos, con más ganas que conocimientos

armónicos!) sino que las que daba, no eran desde luego las mejores. No hubo demasiada asistencia en esta primera sesión. Había notables vacíos. Es comprensible si reparamos en que Madrid se va poblando poco a poco de un abundante y ecléctico ambiente cultural.

Absorbidos por este y otros profundos temas de conversación con distinguidos colegas y amigos concurrentes —Wlady Bas, Alejandro Reyes, Juan Claudio Cifuentes...— y ávidos de nuestra cosmopolitización, asistimos al segundo concierto del Johnny. Se trata de una «troupe» de músicos llamada la French Horn Connection, encabezada por Beaver Harris, batería y cuyos demás titulares, lamentablemente, no aparecieron en el cuarenta por ciento de sus componentes, que eran siete, pero que vinieron con tres sustitutos, lo que al parecer alcanza un tanto lo indecoroso, se lo

imputamos a Julio Martí, el joven y experto promotor de conciertos, que con una información exhaustiva, a lo Norman Granz, de grupos, componentes y lugares en donde se pueden encontrar a estos combos, no pareció importarle mucho que el grupo contratado viniera con tal porcentaje de suplentes. Algo así como contratar el Real Madrid sin Stille, Santillana, Butrageño, Camacho y Miguel Angel. Y todos tan frescos... ¡País!

En cuanto a la actuación resultó musicalmente ecléctica, yendo desde lo más convencional a lo más vanguardista. Sólo quiero resaltar la labor de Dave Burrell. El piano de Dave Burrell está muy bien concebido, logrando una de las síntesis más difíciles de hacer actualmente en música, cualquiera que ella sea, y que es la de unir los contrapuestos conceptos de tonalidad y atonalidad. Los clásicos, quiero decir los músicos de Conservatorio —para entenderlos, pues se puede dar el caso de que un clásico vanguardista, no haya pisado en su vida un Conservatorio... Y se les nota un montón...— Suelen hacer, salvo excepciones, una separación muy tajante de estos dos conceptos. Pero el músico de jazz ha acertado mejor a conseguir un híbrido generalmente aleccionador, debido a su base de partida desde la tonalidad, que por desfiguración espontánea y progresiva le fue encaminado hacia la atonalidad del «free jazz». En cambio la vanguardia clásica, se saltó la etapa técnica de enmedio, por razones históricas, encontrándose tras un Mahler, de sopetón con un Schoenberg, que no es que partiera de la tonalidad, sino que la negaba. El fallo estético y técnico de los vanguardistas clásicos a lo largo de todo este siglo XX, fue creerse esa barbaridad del genial Schoenberg, que en cierto modo anduvieron reparando después tras el agotamiento de la Escuela de Viena (los genios tienen siempre algo de bárbaros y energúmenos). En cambio el jazz, que ha hecho su propia evolución en la calle y al margen de cualquier academia, sin tener ni siquiera idea de que existió un señor llamado Arnold Schoenberg, hubo de padecer el sufrido estudio —en el que perdió un montón de años— de ese puente entre la forma melódico-armónica tonal y la atonal, que les ha hecho maestros muy superiores a los vanguardistas clásicos —¡lo que pasa es que los vanguardistas clásicos no lo saben!— en el dominio de tales conceptos, más como práctica que como teoría. Digo esto a propósito de las magistrales introducciones temáticas expuestas al piano por Dave Burrell. En cinco minutos hacía pasar la tortuosa historia de los genios del jazz —Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp...— que fueron resolviendo esos problemas técnicos a su manera, por pura intuición, sin papeles, sin pizarras, sin esquemas dodecafónicos, sin elucubraciones seriales, sin leyes de rigurosa obediencia típicamente de origen germánico, ni los latinos ni los negros, habrían descubierto jamás el atonalismo por el procedimiento schoenbergiano, es decir a puro cerebro. Lo habrían hecho cuando fuese, después de una mala digestión, como consecuencia de una orgía y en medio de algún cachondeo, como cuando el griegoafricano Arquímedes, salió de la

bañera desnudo por la calle gritando «¡Eureka, Eureka!» para comunicar su principio hidrostático— y además, el imaginado descubrimiento por meridionales habría dado sin duda otro atonalismo. ¿Cuál? El que Dave Burrell desarrollaba en sus magistrales y escafofrantes introducciones. Partiendo del caos más absoluto, con una densidad y contenido aplastantes, al minuto ya tenía organizadas tres o cuatro células que parecían romper todo ese caos, en lo que iba a ser ya, al segundo minuto, el germen de una organización menos caótica. En el tercer minuto ya se percibían claras, unas columnas tonales sobre unos cimientos hechos con el material de derribo de la inicial y caótica atonalidad musical. En el cuarto minuto, aquello alcanzaba ya una configuración de esquemas, dentro de la belleza y la inestabilidad de la armonía diatésarónica— es decir por cuartas, como el piano de Bill Evans o Herbie Hancock en lenguaje jazzístico o también como el de Scriabin o Charles Ives en lenguaje académico— por fin en el quinto minuto, el teclado de Burrell ya no hacía simples armonías clásico-tonales, sino que desprendía de la caja del instrumento, frisos del Partenón, capiteles de la Acrópolis y cariátides del Erecteón. Otras veces la introducción era al revés, partiendo de una belleza figurativa (que yo quiero imaginar helénica) acababa en el material de derribo del atonalismo. Del Cosmos al Caos. A mí, después de estas introducciones, los organizadores del concierto—Alejandro Reyes, Julio Martí...— ya no me debían nada. Lo demás fueron menudencias, más o menos agradables, como una hermosa balada interpretada por el conjunto llamada «If I could Know it», o el sólo con trompa—ni cuerno francés, ni gaitas, colegas, era simplemente una trompa de armonía en Fa ¡qué mal estais algunos en fisonomía instrumental, vulgo organología, en cuanto salimos del saxo tenor!— a cargo del simpático y sentimental Vicent Chancey para recordar en un bis final ¡cómo nó! a Monk y su inefable tema «Round Midnight», de cuyo voluntarioso estudio mío, publicado en la revista **Músicos**, he recibido parabienes de algunos profesionales que agradezco desde aquí y en particular al admirable y prominente jazzman Pedro Iturralde.

Y asistimos a la tercera y última sesión, para oír a un quinteto de los más interesantes que se podrían formar actualmente, si reparamos ya sólo en el encabezamiento de sus dos líderes Joe Farrell y Woody Shaw, tenor y trompeta respectivamente. Expectación y lleno a pesar de ser lunes. O sea, en la juventud universitaria de Madrid se hila ya muy fino en asuntos de jazz. Aquí hay que mencionar la meritisima, perseverante e impagable labor, de un auténtico CAPITAN DE EMPRESA llamado Alejandro Reyes de nombre y Domene Rodríguez de apellidos. La primera vez que me topé con este personaje, increíble por su tesón, capacidad resolutoria y competencia adquirida infatigablemente, fue hace la friolera de quince años, justamente cuando él, colegial de reciente ingreso, se propuso hacer lo que ha hecho musicalmente en la Universidad madrileña y que cuando nos lo explicó a algunos, de los que entonces nos desesperábamos despotricando ineficazmente, por la pésima ambientación cultural universitaria, le tomamos por un HIDALGO LOCO recién llegado a la paramera del parainfo madrileño. La verdad es que no le hacíamos demasiado caso, pero gracias a sus alucinantes iniciativas, yo sólo puedo decir que mi modesto nombre de luchador por la cultura musical—de la que casi me avergüenzo ante la labor de Alejandro Reyes— tiene hoy el honor de figurar en la primera página de la memoria de incontables trabajos realizados a lo largo de quince años por tal Club de Música, junto al de otros intervinientes iniciadores como Luis de Pablo, Sergiu Celebidache, Esteban Sánchez, Carlos Tena, Federico Sopeña, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y cabezones así... Gracias Alejandro, pero conmigo te excedistes, porque no sabía que yo hubiera sido digno alguna vez—¡hace quince años!— de figurar entre semejante cuadro de lumbreras, con una envergadura facultativa, que está a cien años luz de mi pobre y frustrada capacidad musical. A la inversa, si yo fuese propietario de, pongamos por caso, Galerías Preciados, la primera medida que tomaría sería nombrarte Director-Adjunto, con la seguridad de que a plazo inmediato, tal entidad iba a ser una empresa boyante...

En cuanto a Joe Farrell y Woody Shaw, en quinteto con otros excelentes

solistas—Niel Swaison al bajo, Ronnie Burrage batería y Jean Adler al piano— hay que decir que es un grupo con una fuerza sonora y una solidez arrolladora. Cada instrumentista cubre a tope su función, aunque tardaron en calentarse casi medio concierto. El «hard-bop» evolucionado, que es la tendencia que nos mostraron, es un género jazzístico, que no da resultados convincentes antes de un calentamiento muy prolongado. Mostró más flexibilidad—fuerza y finura al mismo tiempo— la trompeta de Shaw que los saxofones de Farrell. El pianista Jean Adler resultó ser el más discreto. La batería de Ronnie Burrage es una especie de carro de combate sacudiendo ruidosos balazos, zambombazos y metrallazos—tosca imagen del uso de platos, bombo y timbales con la caja— contra todos los horizontes. A mí—y a Wlady Bas— el que más nos convenció, fue el bajista Niel Swaison. Hay muy poca gente que sepa escuchar y seguir a los contrabajistas y repare en ellos. Mis oídos, en cuanto le cazaron no le abandonaron ya y visualmente demostró tener una técnica inmutable. No salía de la cruz del instrumento, es decir, la zona media entre el diapason y el comienzo de la caja armónica. Ahí las daba todas; sin necesidad de mayores desplazamientos, ni hacia el clavijero, ni hacia el puente. Wlady Bas, el músico español que no falta nunca a los conciertos de jazz ¡Eso es ganas y no tener ningún complejo de autosuficiencia! me confirmó al final mis impresiones: «¡Desengañate Sabas, cuando veas un contrabajo «bronquista» que sube, que baja y no para, malo...!». Como anécdota hay que apuntar los ejercicios gimnásticos-filosóficos de tai-chi, que Woody Shaw practicaba en el lateral derecho del escenario, cuando no intervenía en las improvisaciones. Suponemos que la sabiduría china no perjudica a nadie. Pero de lo que estamos convencidos es de que como Woody Shaw no fuese, antes que nada, el musicazo que es, no le iba a servir para mucho, ni la mismísima práctica de la levitación mística. Así que Woody, sigue tocando la trompeta que es lo tuyo y déjate de paridas orientales, que en este hemisferio lo único que nos convence, desde tu compatriota William James, es la razón práctica.



L'Acord

L'Orfeo

BD-5200

BD-5070

Cuidamos del sonido.

Cuando elija su equipo de Alta Fidelidad, conceda la máxima importancia a las pantallas acústicas. El buen aficionado conoce muy bien su importante papel en el resultado final del sistema. Sólo un equipo de **expertos en electroacústica** puede crear auténticas pantallas de Alta Fidelidad, que permitan reproducir todo el realismo y naturalidad de las últimas técnicas de grabación.

Es el caso de **ACUTRES, S.A.** Quince países aprecian y disfrutan la calidad de nuestras pantallas acústicas **VIETA**. Sea Vd. exigente como ellos.

Cuidamos del sonido porque amamos la música. Porque nos gusta el trabajo bien hecho.

Si desea estar informado de nuestras realizaciones, envíenos sus señas a:

acutres s.a.
Aptdo. 21063. 08020. BARCELONA Tel. 307 47 12

Fabricación y distribución de las pantallas acústicas **VIETA**



Con este artículo de Jacinto Berzosa, Secretario General del Sindicato Profesional de Músicos Españoles, iniciamos en RITMO una nueva sección dedicada a analizar las repercusiones que, para nuestro ámbito musical, tendrá la pertenencia de España a las Comunidades Europeas. El análisis de la vida musical en los países europeos, las nuevas tecnologías, las posibles influencias en la industria discográfica y editora, en el mercado de trabajo de los ejecutantes, en el trabajo de los compositores, etc. serán objeto de comentario y análisis en esta sección que RITMO incorpora para hacerse eco no solamente del aspecto artístico de la música sino también del profesional, industrial y laboral.

EL IMPACTO DEL AVANCE TECNOLOGICO EN LA VIDA DE LOS MUSICOS

Por Jacinto Berzosa *

Nos encontramos de lleno inmersos en el desarrollo de los diferentes actos programados con motivo de haber sido declarado 1985 Año Europeo de la Música, a iniciativa del Consejo de Europa y de las Comunidades Europeas, que tiene como finalidad esencial, entre otras, la de concienciar a los Gobiernos y a la opinión pública de la importancia y el papel que el músico tiene y ocupa en nuestra Sociedad.

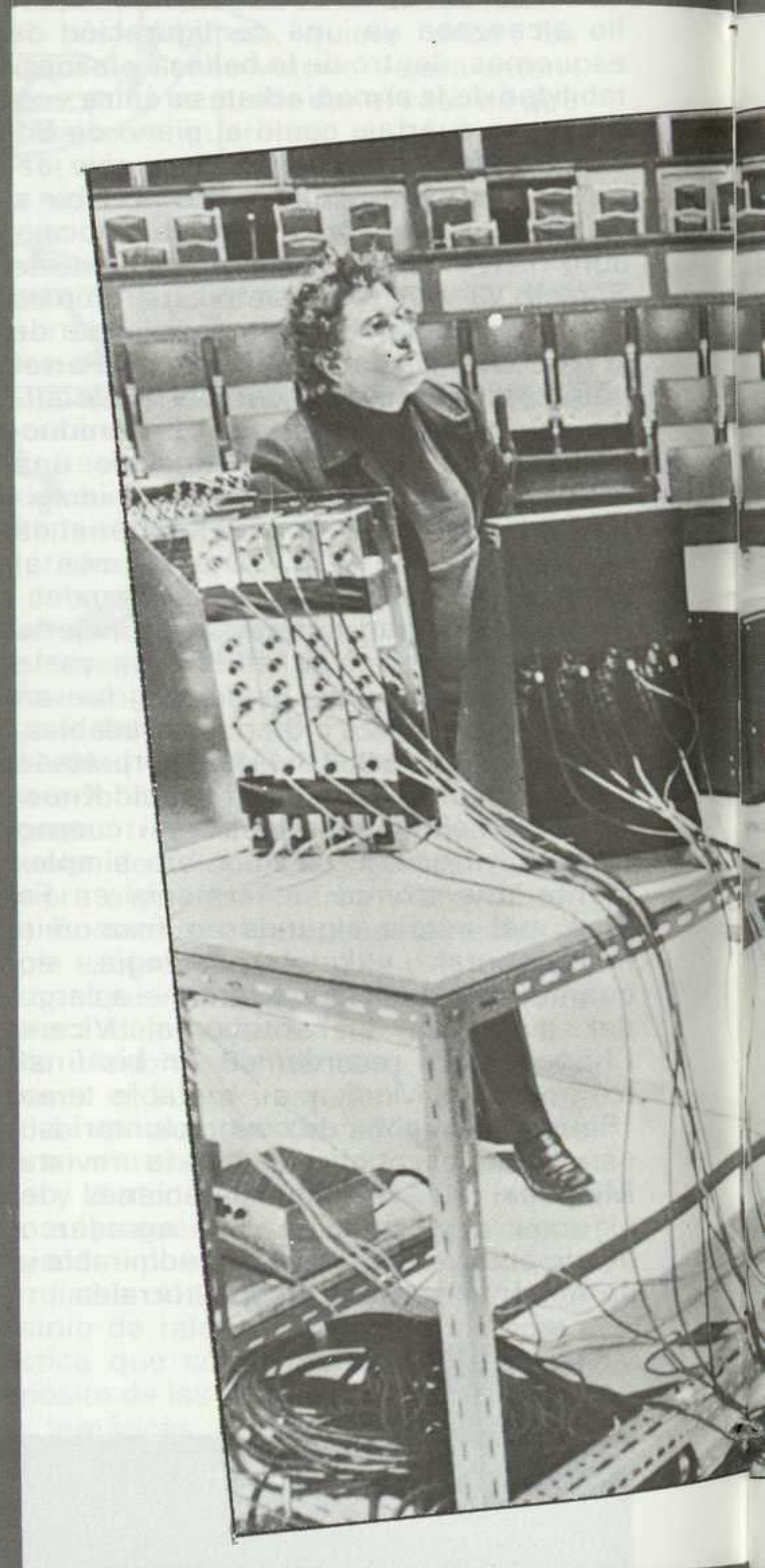
Asumido este principio, cometeríamos un grave error si no aprovecharíamos este acontecimiento continental para sacar a la superficie uno de los temas trascendentales de nuestro tiempo, como es el de la acusada incidencia de los avances tecnológicos que están generando profundos cambios en las pautas de comportamiento humano y, a su vez, en cualquier otro campo de la vida cultural y social.

El auténtico protagonista de nuestro siglo XX no es otro que la TECNOLOGIA, y este factor condicionante ha sido, en el curso de las últimas décadas, tema permanente de deliberación entre cuantos están implicados en la vida musical. Los debates efectuados en el seno de organizaciones internacionales de músicos y artistas, como la Federación Internacional de Músicos (FIM), la Federación Internacional de Artistas (FIA) y de organismos internacionales como la UNESCO, la OMPI/WIPO y la OIT, han contribuido primordialmente a resaltar la indiscriminada utilización de diversas técnicas y medios para el ALMACENAMIENTO, y la distribución de diferentes tipos de música.

Es incuestionable que el disco o fonograma, el videograma, la radio y la televisión (por cable o vía satélite), vienen prestando un indudable servicio al permitir ampliar enormemente el círculo de los que pueden conocer AUDIOVISUALMENTE las interpretaciones de un determinado artista o músico. Este hecho ha permitido ensanchar las posibilidades materiales de grupos concretos de intérpretes o ejecutantes, pero a medio plazo ha producido efectos contrarios. La utilización secundaria de las prestaciones artísticas de los mismos mediante los diferentes medios tecnológicos de difusión, se ha adueñado del mercado, y están desapareciendo de forma alarmante sus posibilidades de trabajo. Las interpretaciones grabadas sustituyen a las interpretaciones con músicos en directo, es decir, con música en vivo.

Debemos recordar que durante los años de 1982 y 1983 los representantes de distintos Ministerios de asuntos culturales de Europa, así como de organizaciones internacionales relacionadas con cuestiones culturales, se vieron forzadas a introducir en sus programas de trabajo, de forma concreta, el problema básico para los músicos, es decir, la amenaza que para las profesiones de artistas intérpretes o ejecutantes representaba la utilización de mecanismos técnicos para la reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones artísticas. Se logró MENTALIZAR a dichas representaciones que el desempleo reinaba entre los artistas de numerosos países y una gran parte de ellos no percibían prestaciones por desempleo. Como contrapartida se habían inaugurado nuevas emisoras e introducido avances tecnológicos aún más perfeccionados para la distribución de tales interpretaciones. El problema en su conjunto no podría ya contemplarse a nivel nacional, sino que tenía que ser resuelto mediante los esfuerzos coordinados a nivel europeo.

Yngve Akerberg, Presidente de la Asociación de Músicos Suecos, que ocupa una de las vicepresidencias de la Federación Internacional de Músicos (FIM), decía en una conferencia pronunciada en 1984: «*la situación es, desde luego, grave desde el punto de vista político-cultural. La creación e interpretación de música no pueden racionalizarse como cualquier actividad industrial normal. La música no puede considerarse como un producto elaborado en*

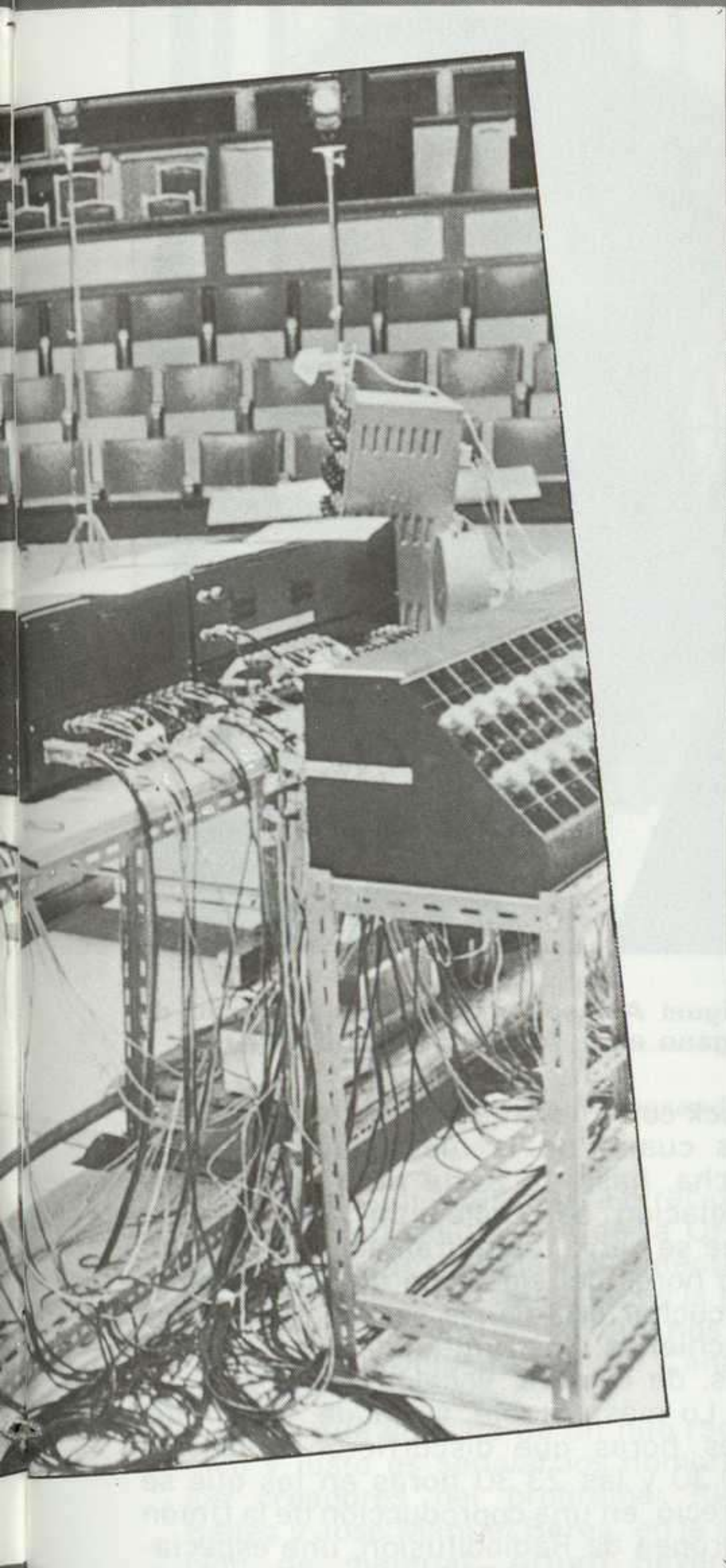


serie del que sólo entonces puede hacerse una tirada para un círculo hambriento de consumidores, mediante los canales creados por la técnica. «La música en vivo en un entorno vivo» es y debe ser la base para el desarrollo de una vida musical y para una cultura musical nacional profundamente arraigada».

Apenas hay límites actualmente para lo que puede producirse cuando se trata de crear sonidos e interpretaciones con

la ayuda de instrumentales electrónicos que pueden sustituir a los músicos en directo». Es claro que no puede detenerse la evolución técnica que lo hace posible. Y si pudiéramos detener esta evolución, detendríamos también el desarrollo positivo que ha hecho posible la técnica. No obstante es evidente que los músicos y sus organizaciones deben influir cerca de los gobiernos para contrarrestar el abuso que es sin duda un hecho. La cuestión es como debe hacerse.

En este sentido, considero que el problema primordial es, ante todo, neutralizar los efectos negativos de este desarrollo tecnológico, que sólo puede lograrse mediante una cooperación con todos



los que están implicados en la vida musical. Los ministerios competentes, las organizaciones profesionales de músicos y de artistas deben velar por una legislación socio-laboral que es función del legislador y por unas disposiciones legales que regulen específicamente los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, para cubrir lagunas existentes o mejorar otras, actualmente desfasadas. La Convención de Roma de

1961 supuso un indudable avance, pero debe ser perfeccionada. No podemos ignorar que hay que convertirlo en el «live motiv» decisivo de la vida musical, no sólo a nivel nacional, sino supranacional, para que las medidas que se adopten dentro de toda política laboral y cultural partan del hecho, incrustado en la vida diaria, y es que nunca la sociedad se ha visto inundada por tanta música, y que, como una paradoja, los intérpretes sufren sobre sus espaldas un hecho reiteradamente expuesto, que cada fijación de sus prestaciones artísticas, en cualquier medio tecnológico, reproductor de sonidos y de imágenes, tienen repercusiones perjudiciales sobre sus posibilidades de trabajo.

Son impresionantes los datos que ponen de manifiesto la disminución del número de músicos en todos los países desde 1950 a 1980. En la OIT se encuentran datos y estadísticas sobre esta materia. Si el Consejo de Europa quiere hacer algo en defensa de la vida musical del continente, tiene que interesarse también en el mantenimiento de la profesión de los músicos intérpretes o ejecutantes.

El hecho de que se lancen al mercado prestaciones artísticas fijadas por discos, no significa que sea un perjuicio para la vida cultural de Europa. El daño comienza en el momento en que se utilizan discos o copias de ellos EN LUGAR de ejecuciones en directo. La utilización indiscriminada de los medios mecánicos supliendo al músico, son las principales causas para la disminución alarmante de la profesión.

En determinados foros internacionales, la Federación Internacional de Músicos se vio precisada a salir al paso de manifestaciones equívocas, tales como que «la rueda del progreso no podía detenerse ni dar marcha atrás; cuando se introdujo el automóvil, los caballos se quedaron ociosos en sus establos y los cocheros tuvieron que buscarse otros empleos». Esta comparación fue calificada como defectuosa, puesto que «los caballos no desempeñaron papel alguno en la fabricación de automóviles. Un disco, sin embargo, o un programa musical, no podrían producirse y emitirse sin la participación inicial de los músicos intérpretes o ejecutantes y el subsiguiente permiso para fijar y/o emitir sus interpretaciones o ejecuciones».

Terminamos este espacio que nos ofrece la prestigiada revista RITMO, puntualizando la misión que corresponde al músico en nuestra sociedad y el que corresponde inevitablemente a todo gobierno como generador obligado de una política cultural y social, que defienda el protagonismo del músico en un mundo cambiante y en continua evolución tecnológica.

Debe entenderse que una cultura autónoma tiene su precio, y debe velar porque el coste que asuma uno de sus protagonistas, el músico, no suponga una lesión a sus posibilidades de trabajo, y el de seguir ocupando un puesto digno en una sociedad como la española, que pretende ser la de un país culturalmente desarrollado.

* Jacinto Berzosa es Secretario General del Sindicato Profesional de Músicos Españoles.

CAMPUS MUSICAL/85

II CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL

Torroella de Montgrí
(Costa Brava)

Director: Radu Aldulescu
Secretario técnico: Josep Lloret
Organiza: Joventuts Musicals de
Torroella de Montgrí y
Secretariat de Joves Músics de Catalunya

Julio-Agosto 1985

24.7

Jean-Pierre Rampal/París
flauta

15-31/8

Maria Curcio/Londres
piano

Gonçal Comellas/Madrid
violín

Félix Andriewsky/Londres
violín

Dino Asciolla/Roma
viola i música de cámara

Radu Aldulescu/Roma
violoncelo

Julian Jacobson/Londres
música de cámara

19-31/8

Franco Petracchi/Roma
contrabajo

V Festival Internacional de Música

12.7 Narciso Yepes, Nicalor Zabaleta. 13.7 Coral Cármina, Collegium Musicum de Catalunya. 19.7 Camerata Lysy, Jeremy Menuhin. 20.7 Camerata Lysy, Alberto Lysy, Hu-kun, Mikyung Lee, Antonio Lysy. 25.7 Jean-Pierre Rampal, Radu Aldulescu, Miquel Farré. 26.7 The Guildhall String Ensemble of London, Jean-Pierre Rampal. 2.8 Montserrat Alavedra, Angel Soler. 3.8 Septimino de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. 9.8 Coral y Orquesta J.S. Bach de Darmstadt. 10.8 Gonçal Comellas, Josep M^o Colom. 16.8 Orquesta de Cámara Franz Liszt de Budapest, Radu Aldulescu. 23.8 Gonçal Comellas, Dino Asciolla, Radu Aldulescu, Franco Petracchi, Julian Jacobson. 30.8 Dimitri Sitkovetsky, Mischa Maisky, Gerard Caussé.

Información
Joventuts Musicals Ap. 70
Oficina de Turismo (972) 758910

Radio-2 y el Año Europeo de la Música

Por Gerardo Queipo de Llano

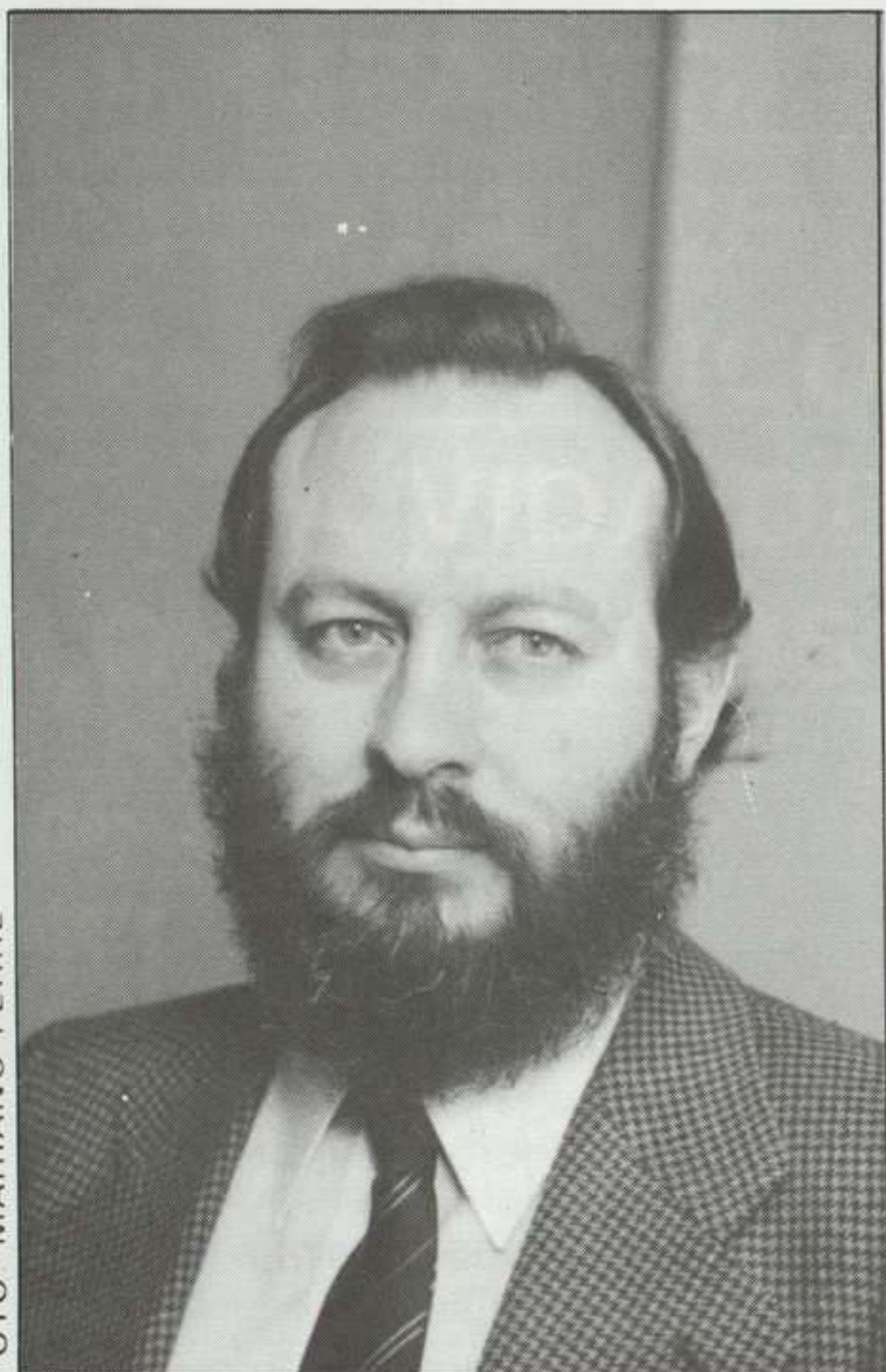


FOTO: MARIANO FERRE

Arturo Reverter, director de Radio 2.

Tras la crisis sufrida por los medios radiofónicos en la década de los 60, a causa del impacto de la televisión, este medio no sólo se ha recuperado sino que ha alcanzado cotas de audiencia e interés desconocidas hasta la fecha. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la radio es hoy un medio de comunicación más vivo, directo e influyente que en cualquier otra época de su no excesivamente vieja historia. Y nuestro deseo es que lo siga siendo.

Y hablar de radio en el ámbito de nuestro arte es referirse, si no con exclusividad, sí con notable preferencia a Radio 2 de Radio Nacional. Los 96'5 del dial en FM son obligados para todo buen aficionado que desee encontrar una programación dedicada a música clásica, zarzuela y jazz, durante las veinticuatro horas del día.

Sin perjuicio de análisis posteriores de la total programación de la emisora, es nuestra intención centrarnos ahora en los espacios que se dedican especialmente a conmemorar el Año Europeo de la Música, y, asimismo, a los conciertos organizados por la emisora estatal fuera de sus propios estudios.

En su delicioso libro **Música Cortesana** (Londres 1980), el gran teclista y director inglés Christopher Hogwood califica el año 1685 como «Annus mirabilis». Sin duda un año en el que nacieron nada menos que Bach, Haendel y Scarlatti es cuando menos admirable, irreplicable en los anales de nuestro arte. RITMO se está ocupando a lo largo de este año, designado como el Año Europeo de la Música, de las múltiples celebraciones, conmemoraciones y toda clase de actividades que se desarrollan dentro y fuera de nuestras fronteras. Este artículo pretende analizar, bien que sea someramente, la labor desplegada por Radio Nacional de España, Radio 2 en tan especial efeméride.

Como es natural, la programación ha buscado acentos especiales en la obra de los tres grandes maestros barrocos cuyos tricentenarios celebramos este año. Dentro de los programas actualmente en antena resultan especialmente importantes los de Alvaro Marías y Domingo del Campo dedicados a Bach y Haendel en tratamiento de especial hondura, así como el específico de las **Cantatas** de Bach a cargo de Daniel Vega, de una calidad intachable.

Veinticuatro horas de Bach

Quizás lo más llamativo, por cuanto supone de esfuerzo y novedad, se ha dado hasta el momento en la emisión del día 21 de marzo fecha en la que nació Juan Sebastian Bach, en la que en un alarde de medios y dedicación, se emitieron 24 horas de música del maestro de Eisenach. Seleccionar entre la obra del compositor es fácil y complicado, a la vez, pero sin duda todo lo emitido tuvo su interés. Desde la inicial versión del **Concierto de Brandemburgo núm. 2**, en la fulgurante lectura de Trevor Pin-



Miguel Alonso, programador del ciclo de órgano en la Academia de Bellas Artes.

nock con The English Concert, emitida a las cuatro de la madrugada de dicha fecha, hasta la **Suite núm. 3** en interpretación del Collegium Aureum, con que se cerró la programación a las cuatro horas del siguiente día, se pudieron escuchar una densa selección de obras bachianas: instrumentales, concertísticas, de cámara, vocales, religiosas.

Lo más notable, sin duda, fueron las tres horas que discurrieron entre las 20'30 y las 23'30 horas en las que se ofreció, en una coproducción de la Unión Europea de Radiodifusión, una especialísima versión de **El Arte de la Fuga**, quizás única en la historia de la interpretación musical. Intervinieron en ella, a través del «multiplex», dieciocho países, cada uno de los cuales aportó una instrumentación, libremente escogida, o encargada, de uno de los Contrapuntos que integran la colosal partitura bachiana. Personalmente guardo como un tesoro esta emotiva grabación en la que el esfuerzo de dieciocho países europeos culminó un homenaje sin precedentes. España intervino con un arreglo para cuarteto de maderas de Francisco Cano. Entre las versiones más destacables del



El organista noruego Ketil Haugsand.

conjunto hay que reseñar la ofrecida por Les Arts Florissants y la de la ORF de Austria que presentó la instrumentación de Mozart para trío de cuerda y la novedosa de la CBC de Toronto que nos ofreció la versión electrónica del Canadian Electronic Ensemble.

Creo que se trata de un hito radiofónico y justo es señalar los nombres de los creadores del programa: Ricardo Bellés y José Manuel Berea, en la selección de material; Arturo Reverter y Alfredo Aracil en la programación y ordenación y José Luis García del Busto, redactor del guión.

Sugerir algo parecido con la obra de Haendel y Scarlatti parece excesivo, pero quizás quepa pedir alguna programación específica para ambos compositores.

Lunes Musicales

Pero la actividad de nuestra Radio oficial no se ha limitado a los esfuerzos de

programación por las ondas. Siguiendo una política hace tiempo iniciada, y ahora reforzada, el equipo de Radio 2 ha hecho especial hincapié en la organización de ciclos y conciertos, especialmente en Madrid y Barcelona.

Dentro del ciclo de los Lunes Musicales de Radio Nacional, que se desarrolla entre los meses de enero y mayo en la Sala Fénix de Madrid se pueden encontrar programas como los desarrollados por Cristina Bruno, Andras Schiff, Pablo

Cano (clave) y Manuel Pérez Bermúdez (tenor), y José Rada. Todos estos programas han sido, o serán retransmitidos en directo por Radio 2.

De las actividades de Radio 2 desplegadas en Barcelona destacaré el concierto celebrado el día 13 de febrero pasado en el que el magnífico conjunto Collegium Vocale de Colonia, y bajo el título de **Centenario de Schütz y Bach** ofreció obras de ambos autores y parodias de las de Schütz realizadas por Gabrielli y Monteverdi. El día 27 del mismo mes, Pablo Cano programó diversas piezas para clave de J.F. Haendel y durante el mes de marzo se pudieron escuchar programas dedicados al clave de Scarlatti, las **Sonatas de flauta** de Haendel, por el grupo La Stravaganza y otro más con obras de Bach y Haendel en versión del Albicastro Ensemble.

Ciclo de órgano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Especial mención y referencia, dentro del esfuerzo de Radio 2, hemos de hacer al ciclo de órgano dedicado a la obra organística de Bach en el órgano Blancafort de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El lugar, los intérpretes, la selección de obras e instrumento en sí, y determinadas circunstancias sociológicas a las que posteriormente aludiré, así lo merecen.

Con ocasión de la serie de conciertos organizados por la Comunidad Autónoma de Madrid el pasado otoño, tuve oportunidad de referirme a las condiciones excepcionales de belleza del salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a las maravillas técnicas y sonoras del órgano allí instalado, fruto de la creación de uno de nuestros mayores organeros: el catalán Gabriel Blancafort. Para mí fue todo un descubrimiento y pienso que se trata de uno de los logros artísticos más importantes de nuestra ciudad, que con esta instalación se ha colocado a un altísimo nivel. Recomiendo vivamente a los lectores que no se pierdan la próxima ocasión de disfrutar del sonido de este instrumento y de la exquisita estética del salón de actos.

Radio 2, con un acierto que nunca agradeceremos bastante, ha tenido la excelente idea de solicitar la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes para organizar un ciclo dedicado a la obra organística de Bach. El primer éxito lo ha constituido la propia colaboración entre las dos instituciones. La Real Academia se ha volcado en dar toda clase de facilidades, no sólo de tipo material, sino

Discos de MUSICOS GRANADINOS ACTUALES

Selecciona: Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar»

Solicite información (o pida directamente) a:
PLECTRUM, Ediciones Fonográficas Colonia San Sebastián, bloque 10 GRANADA (18.006)

mediante el apoyo de todos sus académicos, con dos especialistas musicales a la cabeza: Federico Sopena y Antonio Fernández-Cid. Ellos, quizás más que el resto de sus ilustres compañeros, sabrán apreciar el gran servicio prestado a la música y a la afición musical.

Además, se ha producido con ello un hecho sociológicamente contrastado y de gran trascendencia. Una institución de tan rancio abolengo, pero quizás alejada del gran público, ha visto cómo sus puertas abiertas han dejado paso a que la gente, el aficionado musical normal, haya entrado en contacto directo con ella y aprecie en todo su valor la realización de actividades culturales, sean musicales o no. Las relaciones entre la música y la Real Academia empiezan a ser distintas y más vivas. El camino emprendido es altamente esperanzador, y de ello nos felicitamos.

Desde el punto de vista estrictamente

excelente, extrayendo del órgano sonoridades adecuadas a los distintos Contrapuntos y Cánones. Un comienzo de la serie magistral.

Quizás el punto más alto se logró en el segundo de los conciertos en el que Hubert Meister nos dió una lección asombrosa. Precedido de gran fama en Alemania por su peculiar manera de entender la obra del maestro de Eisenach, los dos primeros volúmenes de su integral de la obra organística de Bach, son fiel reflejo de cuanto señalo. Aun no han aparecido en el mercado español, pero tuve la fortuna de escuchar algunos discos durante mi estancia en León con motivo del I Festival Internacional de Órgano, y al respecto me limitaré a señalar que su publicación por estas tierras causará sensación. Como lo causó su intervención en el órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Baste como ejemplo su lectura

ría, como nunca se había oído en Madrid.

Ha sido tal éxito, justificado como ya he señalado, que la colaboración entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Radio 2 puede dar en un futuro inmediato unos resultados inimaginables.

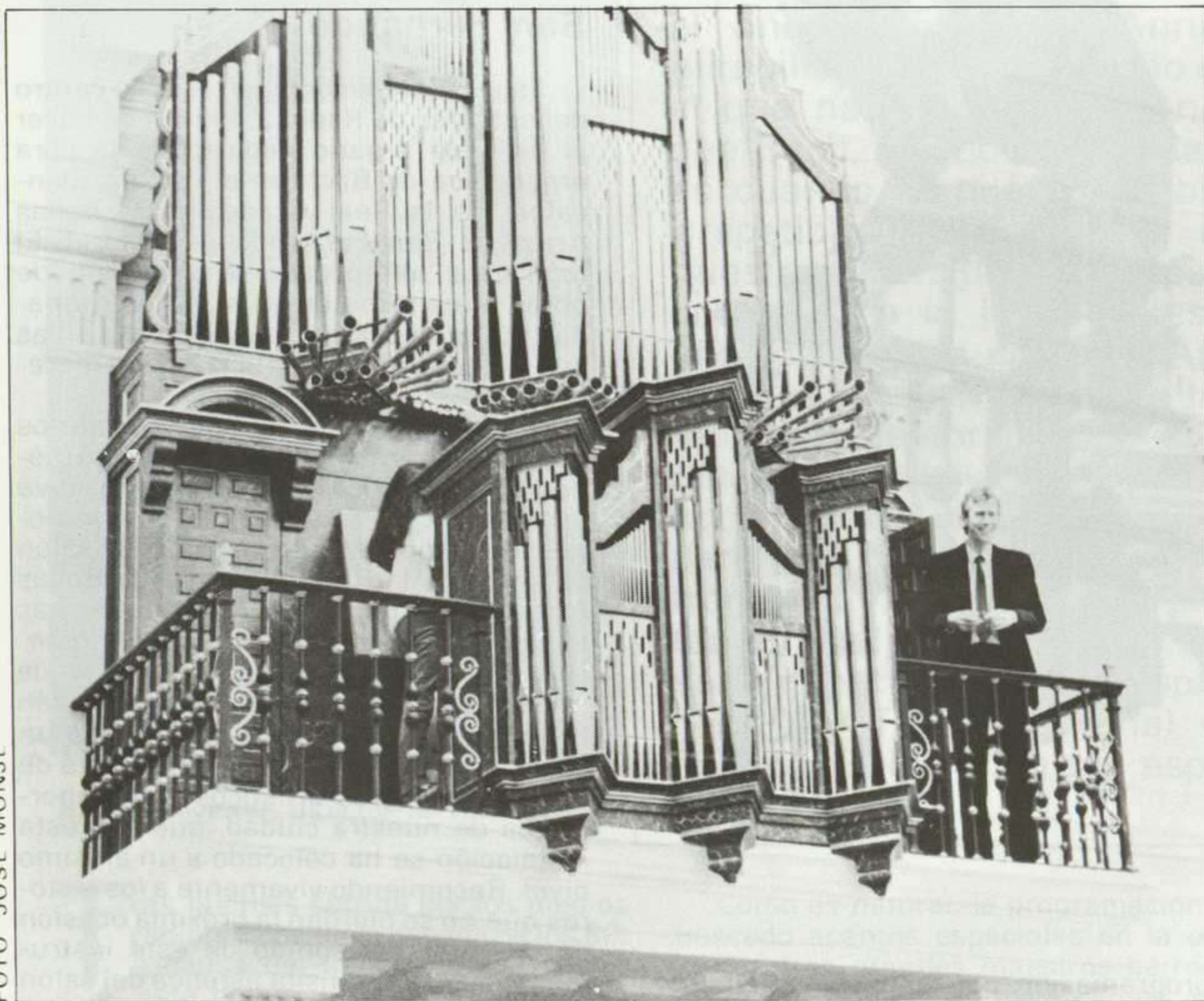
Según me han informado, próximamente se programará un ciclo de órgano español, desde Cabezón a nuestros días, que puede resultar del más alto interés. Se piensa ya, incluso, en el próximo año; tema: el órgano romántico en conexión con las conmemoraciones en honor de Franz Liszt.

Ciclo de Compositores e Intérpretes Españoles

Para completar el panorama del esfuerzo de Radio 2 en este Año Europeo de la Música, señalaré que entre los meses de mayo y julio se ha programado un ciclo denominado Compositores Españoles Actuales y Jóvenes Intérpretes Españoles, aunando así dos facetas no siempre cuidadas como son la creación e interpretación de nuestros jóvenes. Este ciclo pretende conmemorar, asimismo, el Año Internacional de la Juventud.

La conclusión es pues muy positiva. Se están haciendo cosas importantes, nuevas. Radio 2, que ha sido criticada al amparo de las censuras dirigidas a Radio 1, en conexión con la pérdida de audiencia de dicha emisora, no está en ese caso. Su labor en pro de la música no tiene parangón. Los aciertos y los errores existen y existirán, pero esfuerzos como los aquí comentados no caerán en saco roto y merecen ser dichos en voz alta y a todos los vientos.

La experiencia personal de quien esto escribe al acercarse a la radio es concluyente. El excelente equipo profesional y humano de Radio 2, ha encontrado en la nueva dirección encomendada a Arturo Reverter, no sólo la savia joven que ya se empieza a notar, sino el esfuerzo, la dedicación y la profesionalidad de quien ama a la música de verdad.



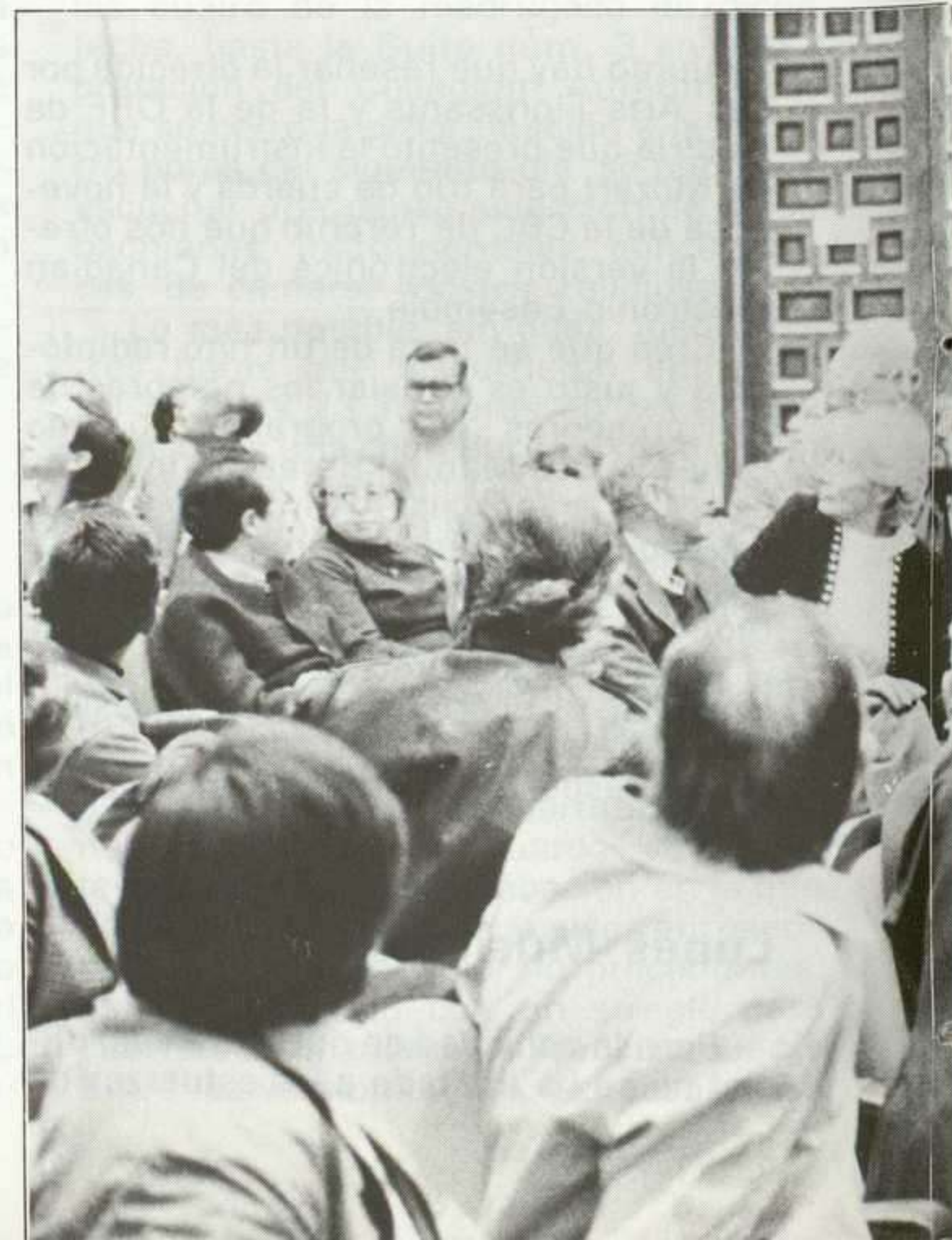
El órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obra de Gabriel Blancafort.

musical, el ciclo ha sido un importante triunfo. Bien concebido, con intérpretes de alto nivel, la acogida de público y crítica ha sido excelente. Las retransmisiones realizadas en directo por Radio Dos, en las que se incluía un amplio comentario y entrevistas a los organistas, completa un panorama admirable. A ello hay que añadir el sencillo y excelente, a la vez, programa de mano con comentarios a cargo de Miguel Alonso, verdadero impulsor del ciclo, a quien hemos de pedir que siga en tan encomiable labor.

El ciclo estaba integrado por cinco conciertos. El primero de ellos a cargo de Konrad Philipp Schuba, organista titular de la Cátedra de Constanza y profesor en la Escuela de Música de la Iglesia en Rothenburg. Su programa era exclusivamente **El Arte de la Fuga**. Su lectura, llena de hondura y sabiduría técnica, fue

del **Preludio y Fuga en Mi menor BWV 548**, cargado de emoción, intensidad y ajustadísimo a la partitura. La técnica es envidiable y el concepto inatacable, por sorprendente que pueda parecer a algunos. El virtuosismo quedó patente en la **Trío-sonata en Do menor BWV 526**; la claridad expositiva, en la **Passacaglia y Fuga BWV 582**. Excelentes también los tres **Preludios corales** y la ascética y desgarrada visión de la **Toccat y Fuga en Re menor**, con la que finalizó el concierto.

Los tres conciertos siguientes tuve que conformarme con oírlos en la grabación a que me obligó mi ausencia. En cualquier caso, resultó suficiente para apreciar la calidad de cada uno de ellos. José Manuel Azcue, la japonesa Kei Koito y el noruego Ketil Haugsand completaron un ciclo de primerísima catego-



Jornadas dedicadas a la obra de Bach en los Lunes Musicales de Radio Nacional

Los conciertos que se vienen celebrando en la madrileña Sala Fénix ofrecen, en el tramo final de la presente temporada, una programación consagrada en su integridad a obras de Johann Sebastian Bach. La serie de sesiones, que se retransmite en directo por Radio 2, completa así su ciclo con el protagonismo de uno de los compositores cuyo tricentenario justifica la denominación de Año Europeo de la Música para 1985. El curso que dirige Miguel Alonso ha fijado con antelación su mirada sobre tan importante celebración. Recordaremos con rapidez los conciertos de **Visiones pianísticas** de Scarlatti y Haendel (Cristina Bruno, 11 de febrero) y Bach (Andras Schiff, 18 de febrero). Muy interesantes, tanto por enfoque como por la novedad que suponían, las sesiones tituladas **La influencia monteverdiana en las Cantatas de Vivaldi, Bach y Haendel** (Manuel Pérez Bermúdez, Pablo Cano; 25 de febrero) y **Cantatas inéditas de Doménico Scarlatti** (Nella Anfuso, James Gray; 4 de marzo). Casi como un anticipo de los conciertos monográficos que comentamos puede considerarse la interpretación del clavecinista José Rada de las **Variaciones Goldberg**, de Bach (11 de marzo). Rada es uno de los valores jóvenes a tener en cuenta en el apartado de la recreación barroca con garantías en nuestro país. Su visión de tan monumental partitura, sin embargo, puso de relieve las deficiencias que aquejan sus realizaciones, originadas en correctos planteamientos conceptuales. Hay que citar, finalmente, la programación de **Obras corales** de Doménico Scarlatti (Coro RTV, Pascual Ortega; 1 de abril).

Debe recibirse muy elogiosamente la decisión de la dirección de los «Lunes» de destinar estos conciertos a obras fundamentales de Bach que difícilmente encuentran el cauce adecuado para llegar hasta el oyente madrileño. Su emisión radiofónica, desde luego, multiplica considerablemente la recepción de este tipo de acontecimientos. En su momento volveremos a ocuparnos de los mismos desde las páginas de RITMO, para reseñar más en detalle sus resultados estéticos. Sirvan estas líneas de llamada de atención sobre la importancia del hecho. Se ha seleccionado un muy significativo conjunto de obras instrumentales de Bach. El que las colecciones se hayan de dar en su integridad aumenta más aún el interés de la oferta. Se cuenta también, y no es lo menos importante, con un sobresaliente grupo de especialistas. La organización ha optado con decisión por representantes de las tendencias más inquietas en orden a la autenticidad estilística. Teniendo en cuenta la pobreza que caracteriza a la vida musical madrileña en este apartado, poder acceder a una muestra como la preconizada por los Lunes Musicales de Radio Nacional es ya un evento digno de ser resaltado.

Las **Partitas** para clave, a cargo de Aline Zylberach (15 y 17 de abril), han abierto ya este miniciclo en el instante de redactar esta rápida crónica introductoria. Fiando de la memoria, hay que remontarse más de una década para encontrar otra integral en Madrid de las **Partitas** bachianas, la escuchada a Pablo Cano en el Conservatorio. Zylberach es una clavecinista en alza, si bien todavía no madura. Hemos hablado con anterioridad de ella en RITMO con motivo de sus actuaciones en El Escorial. En poco tiempo ha dado dos programas Haendel en Madrid en colaboración con Alvaro Marías y Christophe Coin (Teatro Real, 5 de marzo), que han de

comentarse en estas páginas; y de nuevo con Marías junto a Grimbergen, Moreno, Casademunt y Romaní (Fundación Juan March, 20 de marzo).

Nadie duda de la condición de obras maestras de las **Suites para violoncello solo** de Bach. Pero tomar contacto con la colección completa en Madrid no es nada fácil. Recordamos la interpretación, que no dudáramos en calificar de penosa, de Henri Honegger (13 y 15 de diciembre de 1977). Wouter Moller es el encargado de protagonizar la presente integral (22 y 23 de abril). El holandés, a quien pusimos alguna pega en nuestra crítica al Curso de El Escorial del año 1982, ofrece las suficientes garantías como para acometer las **Suites**.

Las **Sonatas para violín y clave** son páginas del catálogo bachiano de escucha todavía más inusual entre nosotros. Serán objeto de atención de las dos siguientes sesiones (29 y 30 de abril). Carol Lieberman y Mark Kroll han sido los intérpretes escogidos para este cometido.

La audición de **El clave bien temperado** (6 y 8 de mayo) constituye, a priori, la cumbre de esta serie de conciertos. Se tiene la suerte de contar con Bob van Asperen, uno de los primerísimos clavecinistas del presente.

Muy atractiva la sesión que presentará las **Suites para laúd**, pensada inicialmente para el 10 de abril, ha sido diferida hasta el 13 de mayo. Ni siquiera el propio instrumento es muy frecuente en los conciertos madrileños. José Miguel Moreno es un estupendo intérprete al que pulsar su momento actual será de sumo interés.

Como se ve, una programación cuidada con el aliciente suplementario de la gran altura general de los intérpretes a los que se les ha confiado.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

MUSICA PORTUGUESA

António da Silva Leite (1759-1833)

ESTUDO DE GUITARRA

fac-simile da edição de 1795

João Domingos Bomtempo (1775-1842)

3 SONATAS DE PIANO, op. 18

fac-simile da edição inglesa de 1816

Cláudio Carneiro (1895-1963)

CANTO E PIANO/1

CATALOGO GERAL DA MUSICA PORTUGUESA

- I fichas de obras de Alvaro Cassuto, Claudio Carneiro, Berta Alves de Sousa, Maria de Lourdes Martins, Fernando Correia de Oliveira, Filipe Pires
- II fichas de obras de Armando José Fernandes, Joly Braga Santos, Jorge Croner de Vasconcelos.

Edições do
INSTITUTO PORTUGUES DO PATRIMONIO CULTURAL
1799 LISBOA CODEX/PORTUGAL



Una edición histórica
de la obra de
Alban Berg

ALBAN BERG
1885 1985

DIE VERLEGTEN WERKE
PUBLISHED WORKS · ŒUVRES PUBLIÉES



SERIE GALERIE · GALLERY SERIES

Por Enrique Martínez Miura

BERG: La obra publicada. Diversos intérpretes, entre ellos: Daniel Barenboim, piano; Pinchas Zukerman, violín. Ensemble InterContemporain, director: Pierre Boulez. Margaret Marshall, soprano; Geoffrey Parsons, piano. Margaret Price, soprano; Orquesta Sinfónica de Londres, director: Claudio Abbado. Orquesta Filarmónica de Berlín, director: Herbert von Karajan. Cuarteto LaSalle. Itzhak Perlman, violín; Orquesta Sinfónica de Boston, director: Seiji Ozawa. Evelyn Lear, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Coro y Orquesta de la Opera Alemana de Berlín, director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon 413797-1, 10 discos. Importación.

Interpretación: Véase texto. Valoración global muy alta.
Sonido: ★ ★ ★ ★

La doble celebración de las fechas de Alban Berg, centenario del nacimiento: 9 de febrero, y los cincuenta años de su muerte: 23 de diciembre, no están encontrando todo el eco que sería deseable en la vida musical española. Su figura va a quedar un tanto oculta por la DESDICHADA circunstancia de la coincidencia con el tricentenario de los tres grandes barrocos. Por fortuna, el mercado discográfico se ha visto considerablemente enriquecido con esta propuesta de importación. Los discos que la componen habían sido editados con anterioridad en buena parte; pero, como en el caso del clásico **Wozzeck** de Böhm, no eran ya encontrables. La reunión ahora efectuada, por lo de más, justifica con mucho la «edición del centenario». La selección realizada se acerca, sin alcanzarla, a la obra completa bergiana. Esta amplísima antología se centra en las obras publicadas, aunque no parece que quede muy claro qué se entiende por este concepto, pues se incluyen páginas editadas póstumamente, situación del lied **An Leukon**, mientras que otras han sido excluidas. Cuantitativamente, la ausencia más significativa es

la del gran número de lieder escritos entre 1900 y 1905. Faltan igualmente las **Doce Variaciones para piano sobre un tema original**, que datan de 1908 e impresas únicamente en 1957 por Redlich. Tampoco han merecido atención, quizá justificadamente, los **Tres Fragmentos** extraídos de **Wozzeck** estrenados por Hermann Scherchen en Frankfurt en junio de 1924. Finalmente, no se incluyen, ya que en realidad no son obras bergianas autónomas, los arreglos de las partituras vocales de **Der ferne Klang** de Schreker y de los **Gurrelieder** de Schoenberg.

La primera etapa creativa de Alban Berg está estrechamente vinculada al lied. Hasta 1912 redacta sólo obras de este género, si exceptuamos la **Sonata para piano** y el **Cuarteto de cuerda**. Los **Sieben frühe lieder** (1905-8) pertenecen al Berg cuya órbita no ha sido completamente CAPTURADA por la atracción de Schoenberg. El peso de Mahler o Wolf es aquí decisivo. La versión orquestal de la obra (1928) es moderadamente respetuosa con este primitivo mahlerianismo, pese a salir de las manos de un músico que cuenta ya en su haber con **Wozzeck** y la **Suite Lírica**. Margaret Marshall, acompañada por Geoffrey Parsons, interpreta esta colección juvenil desde una óptica de transición, dotándola de una inclinación hacia lo que debía venir luego. La versión orquestada, a cargo de Kari Lovaas y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo conducida por Herbert Blomstedt, nos acerca aún más al Berg maduro por el ENVOLVIMIENTO tímbrico de los poemas. También dos versiones merece el texto de Theodor Storm **Schliesse mir die Augen beide**, en 1907 y 1925 respectivamente. Se trata en este caso de dos musicalizaciones radicalmente dispares, la segunda de ellas ya dodecafónica. Su escucha consecutiva es sumamente esclarecedora del cambio sufrido por la sensibilidad musical occidental en este lapso de 18 años. **An Leukon** (1908), sobre palabras de Gleim, enlaza directamente con los **Cuatro Lieder Op. 2** (1909-10), que pertenecen a su temprana madurez. Toda una revelación la interpretación de Fischer-Dieskau con el pianista Aribert Reimann, en grabación

fecha en 1971. El gran cantante explora todas las posibilidades comunicativas de estos lieder. Se echan en falta más registros de Fischer-Dieskau con obras de los vieneses. Marshall y Parsons son también los encargados de recrear **An Leukon** y las dos versiones de **Schliesse mir die Augen beide**. Especialmente valorable la ductilidad de la soprano, que le permite exponer adecuadamente tanto el lirismo post-romántico de la primera redacción del último poema citado, como la expresividad honda y de nuevo cuño de la segunda puesta en música.

Coincidiendo con la apertura de numeración de su catálogo, Berg descubre que su vía estética pasa directamente por la «terra incognita» que está abriendo Arnold Schoenberg. La preocupación por la forma, que nunca abandonará al músico y recibe una respuesta incluso en sus óperas, toma su expresión primera en la **Sonata para piano Op. 1** (1907-8). Este EJERCICIO bajo la tutela de Schoenberg, cuyo desarrollo hubiera debido responder al plan inicial en tres tiempos, nos brinda una imagen de la futura hiperexpresividad característica en Berg. La lectura de Daniel Barenboim es uno de los grandes logros de este artista en su condición de pianista. Como director, Barenboim siempre aporta enfoques interesantes de las obras de la Escuela de Viena; en su teclado, la **Sonata** es una obra plenamente convincente. La versión se vuelca hacia el lado más expresivo de la partitura, pero sin una desmedida sobrecarga.

El **Cuarteto de cuerda Op. 3** (1910) es para muchos la primera página original de Berg. No puede negarse, sin embargo, que los primeros cuartetos de Schoenberg no tengan un peso decisivo sobre la obra. Sus dos únicos tiempos suponen novedosas visiones de formas clásicas: sonata y rondó. Todo vestigio de armazón en base a la tonalidad ha sido eliminado. El **Cuarteto** nos conduce a la serie de obras maestras de los años siguientes. El Cuarteto LaSalle es un conjunto insustituible interpretando obras de nuestro siglo. Recuérdese su fundamental registro de cuartetos de la Escuela de Viena (DG 2720029), donde ya figuraban las lecturas del **Cuarteto Op. 3** y de la **Suite Lírica**. El **Cuarteto Op. 3** es en su interpretación una total obra maestra. La ejecución del LaSalle es poco menos que definitiva por profundidad expresiva y color instrumental.

Todavía un retorno al lied en 1912. El punto de partida no podía ser más trivial: los poemas sobre tarjetas postales de Peter Altenberg. Los **Cinco Lieder Op. 4** de Berg son, con todo y eso, una realización revolucionaria. La atomización musical y una tímbrica inédita son los valores sobre los que descansa el ahondamiento en la «dramatización del sonido», en expresión de Luis de Pablo. El estreno de los **Altenberg-Lieder** el 31 de marzo de 1913, bajo la dirección de Schoenberg, provocó un escándalo mayúsculo. Extraordinaria la versión de Abbado al frente de la Sinfónica de Londres. No cabe duda de que el italiano es uno de los grandes intérpretes de Berg del momento actual. Sorprendente Margaret Price, siempre magnífica en el repertorio tradicional del lied, tanto

vocalmente, llegando con soltura a los agudos extremos, como por su captación del sentido de las obras, en las que se adentra al máximo.

Las **Cuatro Piezas para clarinete y piano Op. 5** (1913) son prácticamente la única incursión de Alban Berg en el terreno de la miniatura, investigado precisamente en esas fechas por Arnold Schönberg y Anton Webern. Las páginas de Berg basculan entre sus rasgos de apuntes poéticos y la ultraconcentración de su escritura. Anthony Pay y Daniel Barenboim aciertan de pleno con el tono apropiado de estas PINCELADAS. Los valores de color son especialmente subrayados.

De 1914-15 proceden las **Tres Piezas para orquesta Op. 6**, tríptico que podríamos tomar como la QUASISINFONIA de Berg. La dramatización de una música desprovista de nexos externos es llevada hasta sus últimas consecuencias. Con una lógica aplastante se impone en el

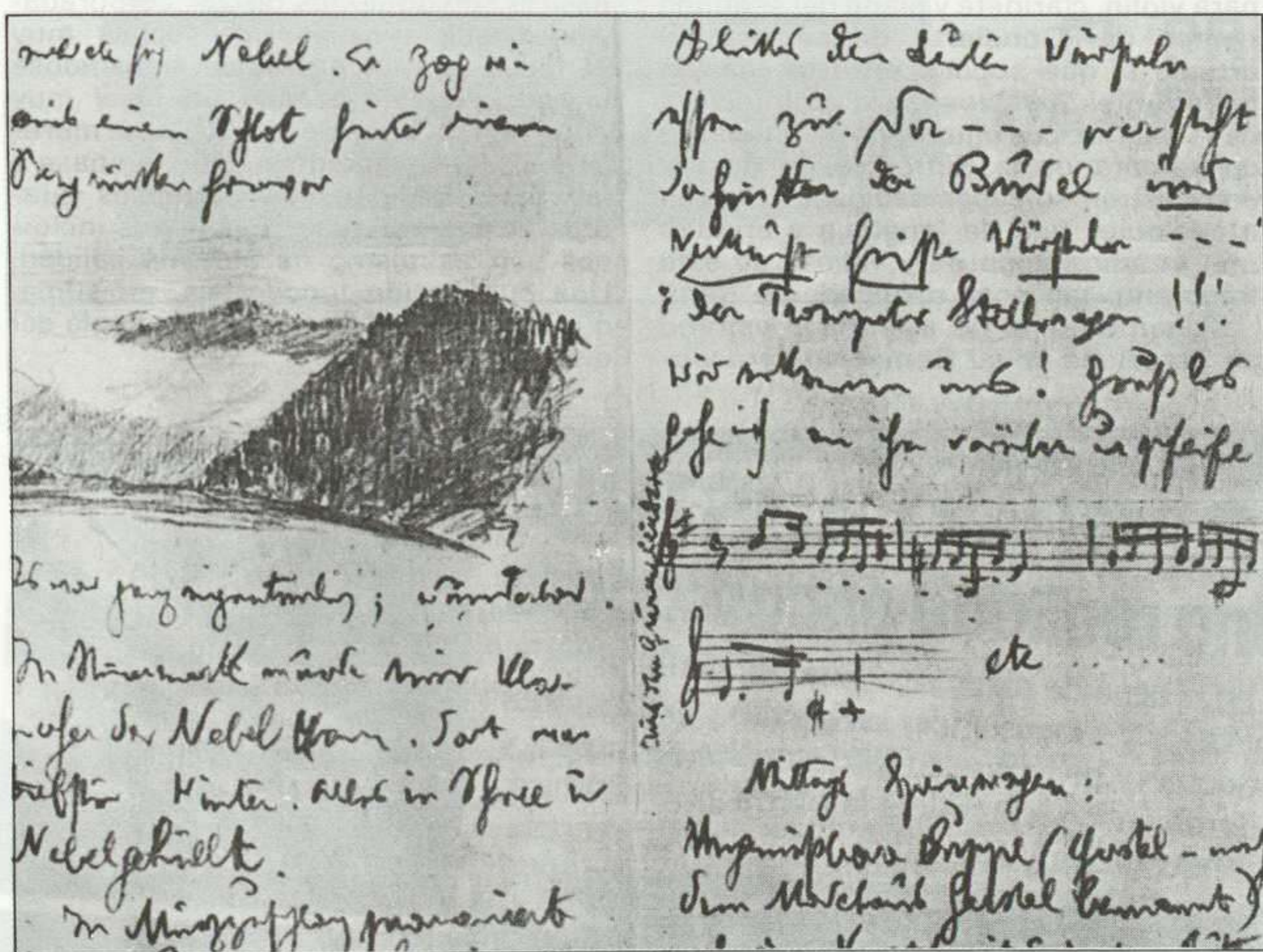
significación de esta ópera, que por sí sola ha determinado la mayor parte del curso posterior del género. Bastará señalar su extraordinaria cohesión formal, la radical novedad de su idioma sonoro y la profundidad psicológica, por momentos aterradora, en el tratamiento de los personajes. El nombre de Karl Böhm estuvo fuertemente ligado al **Wozzeck** de Berg. Su versión aquí presentada, con la Orquesta de la Opera de Berlín, se alza como un entendimiento clásico de la partitura. Lecturas posteriores pueden haber incidido más agudamente en los aspectos más novedosos de la genial creación, pero difícilmente cabe afirmar que se haya dado una superación. La dirección de las voces, su integración con la orquesta, es realmente soberbia. Böhm cuenta además con Dietrich Fischer-Dieskau en plenitud de sus capacidades —la grabación es de 1965—; su encarnación del personaje roza muy de cerca lo arquetípico.

man y el Ensemble InterContemporain, dirigido por Boulez, logran una versión apenas superable. La clarificación de líneas, cimentada en una grabación excelente, alcanza cotas muy elevadas, A Boulez le falta quizá un punto de sentido del humor, pero la estructuración de la obra responde a una lógica implacable.

Después de la segunda puesta en música de **Schliesse mir die Augen beide**, antes comentada, Berg acomete otra de sus transcendentales obras maestras: la **Suite Lírica**, para cuarteto de cuerda (1925-26). El camino recorrido desde el **Cuarteto Op. 3** es astronómico. La **Suite lírica**, una de las obras que mejor defienden el credo musical de Berg, posee una fuerte carga autobiográfica y dramática, asociada en un fascinante «tour de force» al cuarteto de cuerda, género por excelencia de música absoluta. Lo que aquí nos interesa subrayar es la magistral consecución del aglutinamiento de los elementos polarmente opuestos que Berg dispone para la elaboración de la obra. Modélica de nuevo la lectura del Cuarteto LaSalle. Su atención a cada uno de los valores integrantes en la composición acercan su interpretación a lo perfecto.

Las **Tres Piezas de la Suite lírica para orquesta de cuerda** (1928) nacen a instancias de una sugerencia del director de Universal Edition. Los cambios en la nueva presentación de los movimientos segundo, tercero y cuarto son de mínima entidad, que no afectan para nada a la estructura. Algo manierista la versión de Karajan de estas **Tres Piezas**. La depuración del sonido y la obtención de todos los efectos rayan a la máxima altura, aunque esto conlleve una peligrosa vía cercana a la superficialidad. Impresionante la ejecución de la sección de cuerda de la Filarmónica de Berlín.

Desde 1928 se enfrasca Alban Berg en **Lulu**, su segunda ópera, a partir de dos obras de Franz Wedekind, **El espíritu de la tierra** y **La caja de Pandora**. El viejo asunto de la mujer devoradora de hombres que acaba por autodestruirse merece el despliegue más extraordinario de los recursos del genio bergiano. La síntesis y suma de su arte musical. La expresividad es llevada hasta lo paroxístico y la escritura accede a cotas vírgenes de virtuosismo. **Lulu** ocuparía a Berg hasta su muerte. La necesidad de acabar nuevas obras le impediría poner el punto final al tercer acto, aunque éste nos llegase en un estado lo suficientemente avanzado como para que Friedrich Cerha lo completase plausiblemente. La versión de **Lulu** en tres actos se estrenó en París el 24 de febrero de 1979, siendo dirigida por Pierre Boulez. Los editores de estos discos, que cuentan en su catálogo con la versión terminada de **Lulu** (Boulez. DG 2740213.4), han optado por escoger aquello que salió íntegramente de las manos de Berg. La interpretación se debe igualmente a Karl Böhm y la Orquesta de la Opera de Berlín en grabación de 1968. El lenguaje más avanzado de **Lulu** concuerda con las características del gran director. En esta dirección, Boulez explota mucho más globalmente las posibilidades de la partitura. Por el contrario, la **Lulu** de Böhm está notablemente mejor cantada que la debida a Boulez. Evelyn Lear, cantante



Carta de Berg a su mujer, Elena Nahowsky, del 14 de diciembre de 1924.

compositor la necesidad de su acceso a la ópera. **Wozzeck** se gesta con lentitud. La aparición en 1974 de los discos de Karajan consagrados a la Escuela de Viena levantó un cierto revuelo entre la crítica. Hoy la estimación ha descendido en algunos puntos. Su visión de las **Tres Piezas Op. 6** sigue siendo sumamente interesante. Probablemente, un tanto neorromántica, pero válida. Lo cierto es que un Abbado obtiene una traducción mucho más integral de la página.

En 1914 asiste Alban Berg a una representación de **Woyzeck**, drama inacabado de Georg Büchner. La sintonización es instantánea. Berg comienza de inmediato a trabajar en su ópera. La gran guerra europea interrumpe la composición. El compositor permanece movilizado entre 1915 y 1918. Una vez reanudada la obra, **Wozzeck Op. 7** es acabada al fin en 1922. No es esta crítica el lugar indicado para insistir en la

Inmerso en la escritura de **Wozzeck**, realiza Berg la transcripción del vals de Johann Strauss **Vino, mujeres y canciones**. Producto de circunstancias muy menor, pero que revela su talento como arreglista al conservar el sentido original de la pieza. Deliciosa a la par que interesantísima la recreación de los miembros del Conjunto de Cámara de la Sinfónica de Boston.

A escasa distancia de **Wozzeck** sale de la pluma de Berg una nueva obra maestra, el **Concierto para piano, violín y trece instrumentos de viento** (1923-25), composición que es toda una declaración de principios en defensa de la TRINIDAD vienesa. Primera de sus partituras rigurosamente dodecafónicas, el **Concierto** maneja un material temático proveniente de la notación alemana de los nombres de los tres músicos. La obra nos da el lado más irónico de la música instrumental de Berg. Barenboim, Zuker-

en ocasiones discutible, se encuentra aquí en su terreno. Su incorporación del personaje es antológica. El resto del reparto se sitúa también a gran altura.

Der Wein es la obra con que respondió Berg en 1929 al encargo de la soprano Ruzena Herlinger. Los textos escogidos pertenecen a Baudelaire: **L'âme du vin**, **Le vin des amants** y **Le vin du solitaire**, en la traducción alemana de Stefan George, un poeta muy vinculado a la escuela vienesa. La proximidad del trabajo en **Lulu** se deja sentir muy palpablemente en este «aria de concierto». La obra queda en un segundo plano en la producción de Berg, pese a sus bellezas innegables. Sabine Hass y la Sinfónica de Viena, dirigida por Genadi Rozhdestvensky, en grabación tomada de un concierto del Festival de Bregenz de 1982, ofrecen una interpretación aceptable pero pálida, que no logra obviar las endeblesces de la obra.

Las **Piezas sinfónicas de Lulu**, o **Suite Lulu** (1934) siguen la misma idea que los **Tres fragmentos de Wozzeck**, no recogidos en estas grabaciones: dar a conocer parte de una obra para interesar en la recepción de su integridad. Su valor radica en los dos movimientos finales pertenecientes al tercer acto, fuente primordial en la reconstrucción de Cerha. Nueva muestra en este caso de la sabiduría bergiana de Abbado al frente de la Sinfónica de Londres. Magnífica también Margaret Price en su intervención.



Alban Berg en 1904

Adagio (1935) es la transcripción para violín, clarinete y piano del segundo tiempo del **Concierto de cámara**. El arreglo sí que supone en esta ocasión importantes cambios en la arquitectura de la página. Los miembros del Conjunto de cámara de la Sinfónica de Boston demuestran su capacidad de adaptación a cualquier tipo de lenguaje y brindan una interpretación muy valiosa de este fragmento tan poco divulgado de Berg.

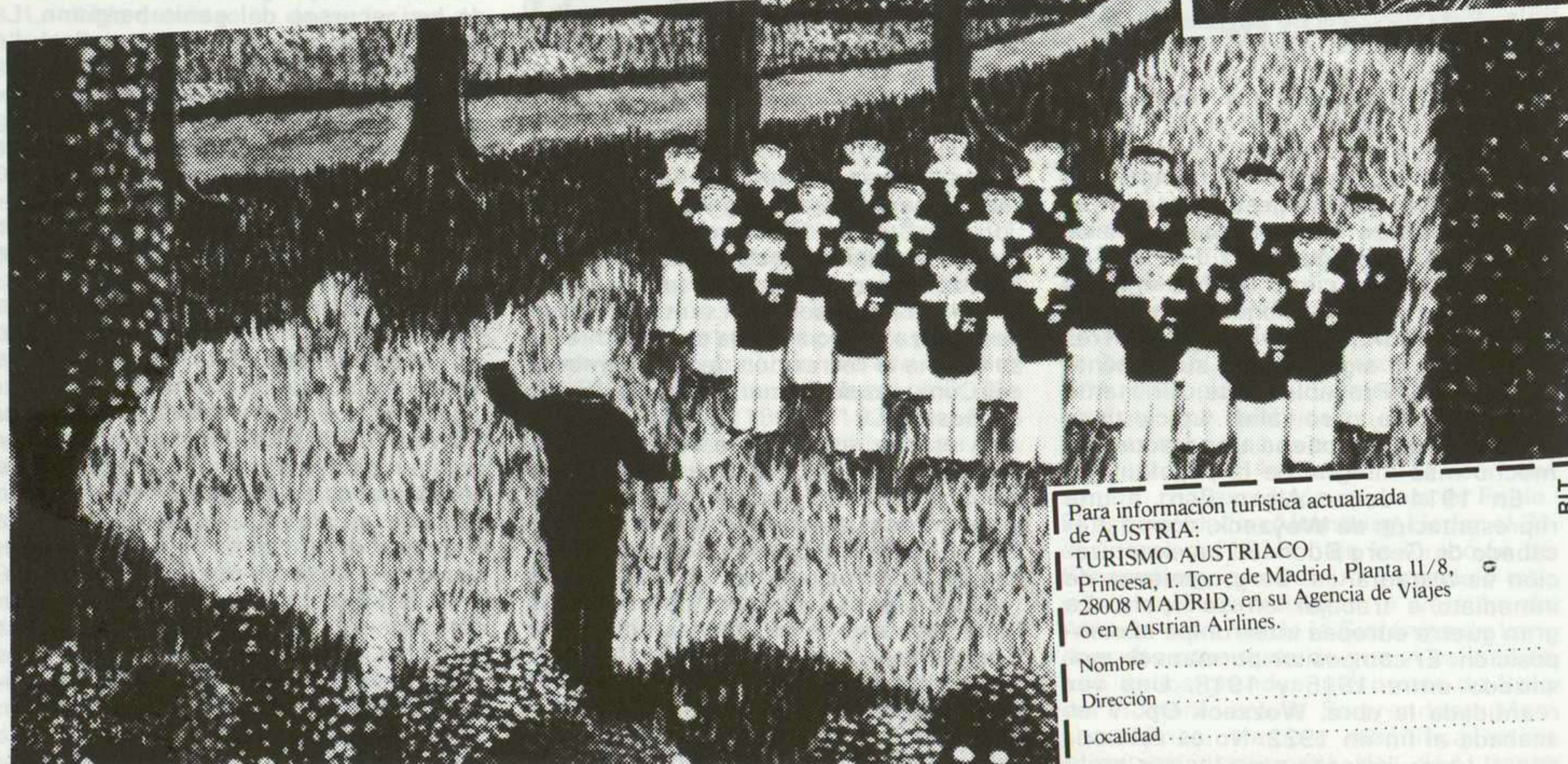
Alban Berg ya no asistiría al estreno en Barcelona de su **Concierto para vio-**

lín el 19 de abril de 1936. Una septícea puso término a su vida el 23 de diciembre anterior. La última obra que acabara nació del encargo de Louis Krasner, protagonista de la primera audición. Este **Concierto**, clásico inimitable del género de nuestra centuria, sobrepasa con mucho su conocido motivo de inspiración. Berg nos ofrece aquí la síntesis más pulida de los elementos de su poderoso arte musical. La gran obra final de Berg recibe una interpretación extraordinaria, constituyéndose en uno de los instantes punteros de esta publicación. Itzhak Perlman, ultra-expresivo, demuestra una vez más que es uno de los más grandes violinistas actuales. Gran trabajo el del acompañamiento de Ozawa conduciendo la Sinfónica de Boston.

Resumiendo lo que antecede en pocas palabras; estamos ante unos registros con sensacionales versiones de las obras de Alban Berg, algunas de las que tardarán en ser siquiera igualadas. El sonido de los discos, con grabaciones que proceden de fechas muy variadas, es muy estimable, habiéndose logrado en esta edición un nivel muy homogéneo. Consideración aparte merece la presentación de la serie, en base a las reproducciones de hermosos cuadros de Egon Schiele. Los textos incluidos son asimismo de altísima calidad. Una publicación fonográfica, en suma, que es todo un hito para la ideología del disco como cultura.

DESTINO AUSTRIA Una realidad encantadora

La cultura puede ser divertida y estar llena de sorpresas. Descubra en Austria el encanto de los castillos, palacios y monasterios, las iglesias y poblaciones medievales. Disfrute del arte moderno y diviértase en los festivales de música y manifestaciones folklóricas. También le sorprenderá la oferta gastronómica, deportiva y recreativa que le brinda Austria.



Para información turística actualizada de AUSTRIA:
TURISMO AUSTRIACO
Princesa, 1. Torre de Madrid, Planta 11/8,
28008 MADRID, en su Agencia de Viajes
o en Austrian Airlines.

Nombre
Dirección
Localidad

RIT.

CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL PARA BANDAS - "VILLA DE ARAFO"



AGOSTO, 1985

ILTRE. AYUNTAMIENTO DE
LA VILLA DE ARAFO
PROVINCIA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Información: en oficinas del Ayuntamiento, Teléfonos: (922) 51 17 11-12
Fecha límite de presentación de trabajos, 30 de Junio 1985

De conformidad con el acuerdo adoptado por el Pleno de la Corporación Municipal en sesión ordinaria celebrada el siete de marzo de 1985 se convoca

EL PRIMER CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL "VILLA DE ARAFO"

BASES

- 1º.— Este Concurso está dotado con un premio de 100.000.— Ptas., indivisibles, no pudiendo ser declarado desierto y se otorgará a la mejor composición para Bandas de Músicas.
- 2º.— Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen, sin distinción de edad ni sexo, sujetándose a estas Bases.
- 3º.— Las composiciones presentadas serán originales e inéditas y no deberán haber sido interpretadas en público anteriormente, pudiéndose adaptar a cualquiera de las formas: Poema Sinfónico, Suite, Obertura, Rapsodia, Concierto, etc., inspiradas sobre motivos populares canarios y escritas en forma tradicional. La duración de la obra ha de ser entre 10 y 20 minutos. El incumplimiento de estas normas será motivo de anulación del premio adjudicado.
- 4º.— Es obligatorio presentar las composiciones completamente instrumentadas para la plantilla siguiente: flauta y flautín, oboe, requinto, 4 clarinetes, 2 saxofones mi b, 2 saxofones tenores si b, 1 saxofón barítono mi b, 2 fliscornos, 3 trompetas, 4 trompetas mi b, 3 trombones, 2 bombardinos en do, 2 bajos en do, bombo y platos, caja y timbal. Además de la partitura y una reducción de la misma.
- 5º.— La partitura, el guión y el material instrumental no debe ser firmado ni presentar signo alguno que pudiera sugerir el nombre del autor. Llevarán todos el título de la obra. Este título se reproducirá en una plica cerrada, que debe presentarse con las obras conteniendo en su interior el nombre, dirección y teléfono del autor.
- 6º.— Los trabajos deberán tener entrada en el Ilmo. Ayuntamiento de Arafo (Tenerife) antes de las catorce horas del día 15 de junio de 1985.
- 7º.— El jurado estará formado por compositores de reconocido mérito y competencia.
- 8º.— La obra premiada será estrenada en las fiestas patronales de San Juan Degollado, de Arafo, por la Banda de Música de ésta Villa, que, conforme al turno rotatorio establecido, le corresponda actuar el último domingo de Agosto, en que se celebra la festividad de dicho Patrón, donde el autor recibirá el premio en efectivo y un diploma testimonial del galardón obtenido.
- 9º.— El fallo del Jurado es inapelable, entendiéndose que los concursantes, por el sólo hecho de optar al mismo, aceptan todas y cada una de las condiciones contenidas en estas Bases.
- 10º.— El autor premiado conservará todos los derechos que la Ley de la Propiedad Intelectual concede con respecto a las audiciones públicas, privadas, ediciones o grabaciones o cualquier otro reconocido por la Ley, pero en todos los casos será obligado mencionar el siguiente tema: "PREMIO DE COMPOSICION MUSICAL VILLA DE ARAFO 1985", asimismo el Ilmo. Ayuntamiento de Arafo puede promocionar la edición de la obra premiada.

Lo que se hace público para general conocimiento
Villa de Arafo, 21 de Marzo de 1985.—

EL ALCALDE

Las 32 Sonatas para Piano de Beethoven (I)

Por Pedro González Mira

Con motivo de la aparición en el mercado discográfico español de la nueva integral de las **Sonatas para piano** de Beethoven, por Daniel Barenboim, RITMO publica la presente Discoteca Básica, que por razones de espacio quedará dividida entre éste y un próximo número.

obras. En primer lugar, quisiera mostrar mi disposición a defender la ya muy extendida opinión de que hay que ROMPER la consabida teoría —aplicada a las **Sonatas para piano**— de las tres etapas de composición en la evolución musical de su autor: Beethoven es ya Beethoven desde la **Sonata núm. 1**, pero no siente ningún pudor al mirar atrás —cosa que a través del ciclo le apetece bastantes veces—, INVENTA cuando quiere, y nunca se permite la licencia de copiarse a sí mismo. De esta manera, pienso que el único grupo de **Sonatas** que guarda una relación de continuidad y una afinidad de ideas con cierta constancia es el que conforman las comprendidas entre la **núm. 28 en La mayor, Op. 101** y la **núm. 32 en Do menor, Op. 111**. En las veintisiete primeras hay saltos, evolucion-



Es cierto que en el ciclo de las **32 Sonatas para piano** no está TODO el piano de Beethoven; que desde siempre, ese gran monumento pianístico ha eclipsado y sigue eclipsando a otros no menos pequeños (las **33 Variaciones sobre un vals de Anton Diabelli, Op. 120**, por ejemplo) y a su importantísima producción de miniaturas para el teclado (piénsese en las **Bagatelas** de 1823, por citar una muestra representativa). Pero también lo es, y aquí es justo reconocer que el tópico se aproxima fulminantemente a la realidad, que las **Sonatas para piano** constituyen la auténtica senda que dirige la HISTORIA de la escritura pianística beethoveniana: las dos obras citadas anteriormente a modo de ejemplos puntuales del OTRO piano de Beethoven, fueron compuestas cuando el ciclo de **Sonatas** estaba ya concluido, y algo semejante se podría decir de otras no menos OLVIDADAS, excluidas con frecuencia de los más REPRESENTATIVOS catálogos de la obra para piano del maestro de Bonn. Puestas así las cosas, y admitiendo —aun a regañadientes— que el resto de la obra para piano Beethoven guarda un cierto carácter subsidiario hacia el ciclo sonatístico, no parece descabellado concluir que es en éste, fundamentalmente, donde deben buscarse los hallazgos musicales que Beethoven legó al penúltimo —y, desde luego, también al último— pianismo romántico.



Grabado de Beethoven improvisando al piano para sus amigos: el barón Van Swieten, el príncipe Lichnowsky, el príncipe Lobkowitz y Karl Czerny.

Primeras impresiones después de largas escuchas

El haberme sometido a la escucha de las —por lo menos a mi juicio— más representativas, integrales, discográficas del ciclo grabadas en los últimos veinticinco años, me ha llevado a reconsiderar posturas al respecto y a revisar algún que otro concepto acerca de las propias

nes parciales, todas las REVOLUCIONES que se quiera y una cantidad ingente de nuevas propuestas para el piano; pero también a la postre, vueltas atrás en busca de una posible recuperación de un clasicismo que Beethoven ve escapársele de las manos sin que esté muy convencido —al contrario de lo que parece indicar el estereotipo fabricado con el tiempo alrededor de su figura— de que el asunto le satisfaga plenamente.

En segundo lugar, la escritura. La de las **Sonatas** es pianística donde las haya, no cabe duda. Sin embargo, he podido comprobar que el piano de Beethoven puede ir más lejos; que las **Sonatas** admiten una lectura tímbrica, atmosférica y sensorial que las puede aproximar al último pianismo de Liszt, por no ir todavía más allá.

Tercero: las estructuras. Las **Sonatas para piano** de Beethoven, como es natural, pueden encontrar diversas respues-

tas interpretativas, tanto en el aspecto estético como en el puramente formal. Así, se puede encontrar en ellas desde un Haydn quintaesenciado hasta un Beethoven propiamente dicho muy heroico o irresistiblemente lírico; pero también —si se tiene intención y MEDIOS para profundizar y recrear los aspectos estructurales más avanzados de las obras— una música que abraza con sano placer el mundo de la inconcreción tonal, que no acaba de participar del MISTERIO algo masoquista que respira el Primer Romanticismo, y se aproxima PELIGROSAMENTE a ese otro MISTERIO ROTO del Expresionismo. Dicho de otra manera: en estas obras también cabe una concepción formal basada en la búsqueda del valor expresivo intrínseco de cada instante musical, y no exclusivamente en la del dibujo melódico, algo que, por otro lado, sucede casi siempre, pues son más abundantes las visiones interpretativas escoradas hacia lo lúdico, aspecto éste muy propio de la música clásica.

Por último, la cuestión virtuosismo. Durante mucho tiempo, y a juzgar por los registros discográficos existentes, los intérpretes, siguiendo la pauta marcada por la mayor parte de los comentaristas y estudiosos especialistas en Beethoven, han aceptado el virtuosismo como característica poco menos que esencial de una buena parte de las **Sonatas para piano**. Y no es que esté mal que así haya sido; lo verdaderamente reprochable es que aquéllos no hayan sido capaces de llenar —en gran parte de las ocasiones— ese virtuosismo de contenido. Así, y salvo en piezas del calibre de las **Sonatas 21, «Waldstein» o 23, «Appassionata»** —o, evidentemente, las cuatro últimas de la serie— en las que todo el mundo acepta que la forma justifica el fondo, en una parte muy considerable de las versiones fonográficas del resto de las obras del ciclo, lo retórico —en nombre de una pretendida brillantez falazmente prelisztiana— campea a lo largo y ancho de las mismas, convirtiendo las respectivas piezas en insustanciales piezas de salón.

Las Obras

No ha lugar, aquí y ahora, realizar un análisis pormenorizado de cada una de las **Sonatas** de la serie; pero para que el

lector tenga puntos de apoyo al leer las opiniones que más adelante verteré sobre las diferentes versiones discográficas de las mismas, pienso que sí es conveniente intentar una somera aproximación a cada pieza del ciclo. Espero que de esta forma, además, queden más claras algunas de las apreciaciones generales expuestas con anterioridad.

Las tres primeras **Sonatas** —en **Fa menor, La mayor y Do mayor**, respectivamente— fueron escritas en 1795 —en el caso de la **Primera** partiendo de material melódico elaborado algunos años antes— y dedicadas a Haydn, músico por el que, a pesar de todo, Beethoven guardaba una gran admiración. Publicadas en 1796 como **Op. 2** y escritas en cuatro movimientos, son piezas en las que se produce una extraña contradicción entre los conceptos que encierran —el juego de tensiones musicales guarda un absoluto respeto a la más estricta ortodoxia clásica— y la técnica pianística específica que se pone al servicio de la exposición de los mismos. Hay en ellas un aire evidentemente haydniano; sin embargo los recursos pianísticos que se están exigiendo al intérprete (versalidad en la pulsación, matiz, incluso definición tímbrica) inducen a pensar en una música algo más que incipientemente romántica. Ejemplos justificativos de lo dicho serían el tercer movimiento de la **Primera** y, sobre todo, el «Adagio» de la **núm. 3**.

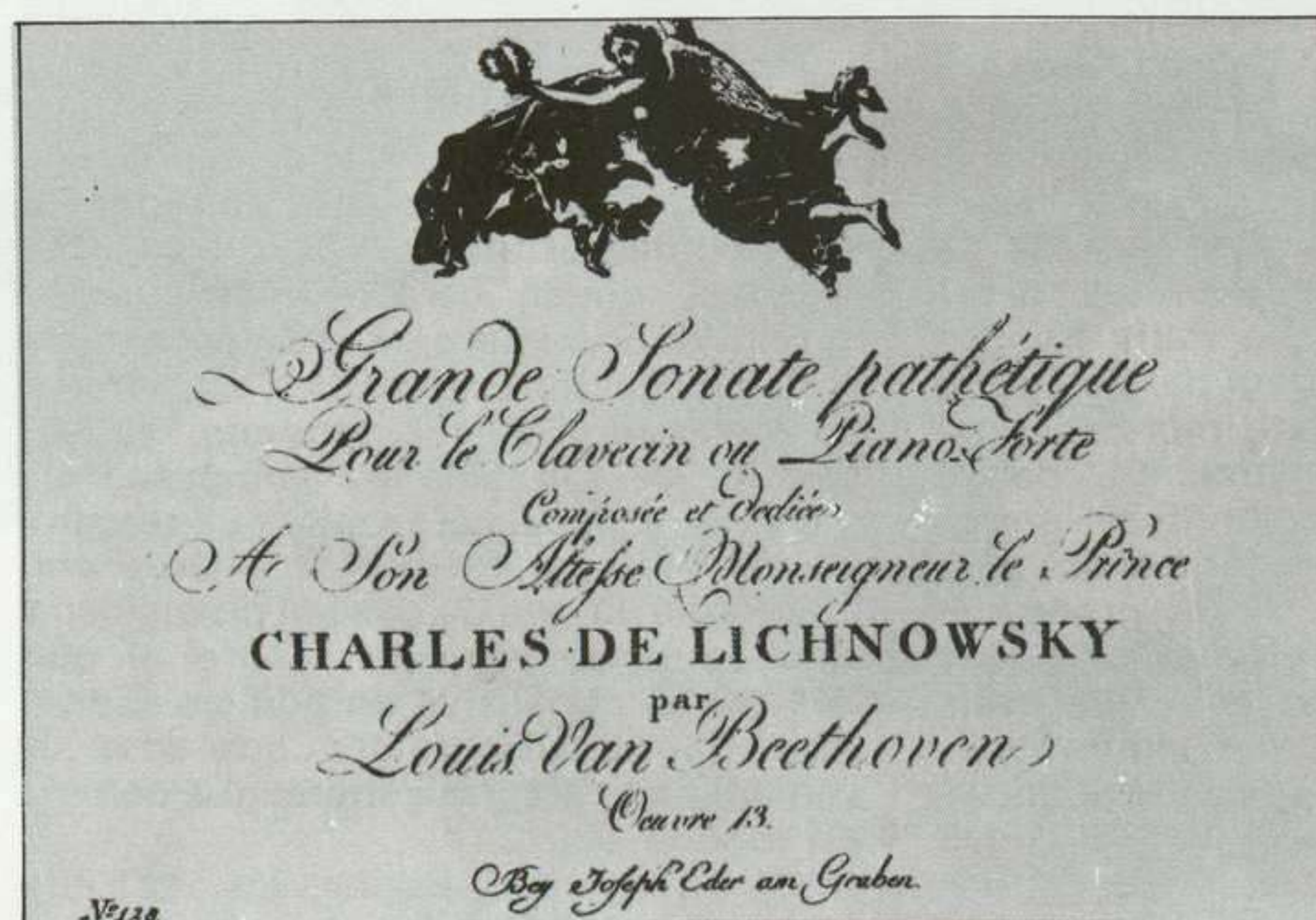
Decía más arriba que en las veintisiete **Sonatas** se pueden encontrar todo tipo de **SALTOS**: la **núm. 4 en Mi bemol mayor, Op. 7** (1796) constituye, sin duda, el primero de ellos. Beethoven la bautizó como «*Grande Sonate*», y aunque el título es justo en cuanto a duración de la pieza se refiere, lo es más por el nuevo mundo expresivo que define; particularmente en su hondo movimiento lento. En este espléndido trozo de música —primero de los grandes monólogos pianísticos que Beethoven situará en el epicentro de sus más redondas **Sonatas**— nos encontramos ya al hombre que habla consigo mismo, que reflexiona acerca de la condición humana. Con esta **Sonata** Beethoven supera, es probable que por primera vez en su vida de compositor, el componente lúdico de la música, consiguiendo transmitir un mensaje personal de gran autenticidad. Junto a esta faceta SENTI-

MENTAL, hay que reseñar que en lo técnico esta **Sonata**, a pesar de seguir estando escrita en cuatro movimientos, supone un importante paso hacia delante, tanto por la utilización de una gama dinámica muy ancha, cuanto por la flexibilidad en el uso de la tonalidad.

Del siguiente «opus», el **Op. 10** (1796-98), configurado por un nuevo grupo de tres **Sonatas** —las **números 5, 6 y 7**, escritas en **Do menor, Fa mayor y Re mayor**, respectivamente— ha dicho Basil Lam que «*atestiguan la absoluta integridad de un compositor cuya música de piano tenía que ser siempre mucho más difícil de interpretar de lo que podía parecer*». Efectivamente, no hay en estas piezas el esplendor virtuosístico de las de la **Op. 2**, pero sí más música, situaciones emocionales más definidas y una mayor densidad sonora. Otra vez hay que destacar los movimientos lentos de las **núm. 5 y 7** como paradigmas de autenticidad expresiva.

Frente al **Op. 10**, bastante olvidado, la **núm. 8 en Do menor, Op. 13** (1798), conocida como «**Patética**» —nombre de autor incierto— gozó de los favores del público desde el primer momento, cosa que en la actualidad sigue sucediendo gracias a lo mucho que de la misma se ocupan las casas discográficas. La «**Patética**» es la primera **Sonata** en la que Beethoven ensaya la introducción para el primer movimiento, y la verdad sea dicha no son muchas las ocasiones futuras en las que logre con tanta fortuna que aquélla consiga una inmersión tan inmediata del receptor en el espíritu y la atmósfera de la partitura. Por lo demás, y como se va a ir confirmando progresivamente en sus próximas **Sonatas**, en esta pieza Beethoven ya comienza a medir el esfuerzo técnico que el intérprete ha de realizar utilizando como unidad el contenido expresivo de la música y no el virtuosismo exhibicionista.

Tanto las dos **Sonatas** del **Op. 14** —**números 9 y 10**, en **Mi mayor y Sol mayor**, respectivamente— como la **núm. 11 en Si bemol mayor, Op. 22** (las dos primeras escritas entre 1795 y 1799; la tercera en 1800) suponen un claro **PASO ATRAS** en la evolución del pianismo beethoveniano. Pero como ya dejé entrever anteriormente, no se debe ello entender en sentido peyorativo: es cierto que, en general, el **Op. 14** mira hacia un clasi-



Sonata núm. 8 en Do menor, «Patética».



Dos Sonatas del Op. 14.

cismo COMODO y en ocasiones algo insustancial; pero también lo es, por ejemplo, que el movimiento lento de la **Op. 14, núm. 1** emana ya un cierto aroma del Brahms más otoñal y contemplativo. La **núm. 11**, por otro lado, es demasiado amplia para la cantidad de sustancia musical que encierra: el movimiento lento, por ejemplo, resulta demasiado LARGO.

La **núm. 12 en La bemol mayor, Op. 26** (1801) es una pieza de enorme interés, que supone un importante paso adelante en la producción pianística de su autor. El primer movimiento, escrito en forma de variaciones, queda extrañamente DESCOLGADO de la obra, ya que su material temático no guarda relación alguna con el resto de la misma. Después de un «scherzo» enérgico, la **Marcha fúnebre sulla Morte d'un Eroe** crea una atmósfera sombría que va progresando hasta alcanzar su punto de máxima tensión en el «trío», en el que se sugiere la muerte del héroe mediante una clara imitación de redoble de tambor.

Las **Sonatas 13 y 14 en Mi bemol mayor y Do sostenido menor Op. 27, 1 y 2** (1801) llevan el sobrenombre de «quasi una fantasía». En ellas Beethoven ESCAPA hacia delante permitiéndose innumerables LICENCIAS con respecto a la ortodoxia formal imperante. La **núm. 13** es una pieza fantástica, extraña y excitante donde lo agresivo, lo lírico y lo onírico se funden en una atractiva simbiosis. La **núm. 14** —«Claro de Luna», según

pone la **Sonata núm. 15 en Re mayor Op. 28** (1801) del mismo nombre. Se trata de una pieza bellísima que poco tiene que ver con sus hermanas anteriores: parece que aquí, después de haber EXPERIMENTADO con la forma en las dos precedentes, vuelve al equilibrio y la serenidad del clasicismo de mejor cuño, ambiente éste que vuelve a desaparecer en el siguiente «opus» (1802) integrado por los números **16, 17 y 18 en Sol mayor, Re menor y Mi bemol mayor, Op. 31, 1, 2 y 3**, respectivamente. La primera constituye una típica composición del período central beethoveniano por los medios sonoros que moviliza. La segunda, compuesta entre la **Segunda y Tercera Sinfonías**, incluye un reconcentrado «Adagio». Y en cuanto a la tercera, la más brillante de las tres, se podría decir que está en la línea de las de los primeros «opus», por más que aquí, a mi juicio, la inspiración sea menor.

Las dos **Sonatas del Op. 49** — números **19 y 20, en Sol menor y Sol mayor**, respectivamente—, pequeñas composiciones calificadas por los especialistas de **Sonatinas**, fueron compuestas hacia 1796, aunque publicadas en 1805, fecha para la que Beethoven ya había compuesto las **Sonatas «Waldstein» y «Appassionata»**. Son dos deliciosas y relajantes obritas de las que destacaría el inefable «minueto» de la **Op. 49, núm. 2**.

Con la **Sonata núm. 21 en Do mayor Op. 53 «Waldstein»** (1804) la serie

1804 conoce el nacimiento de dos **Sonatas más: la núm. 22 en Fa mayor, Op. 54 y la núm. 23 en Fa menor, Op. 57 «Appassionata»**. Con la primera Beethoven vuelve al esquema de la **Op. 49 (Sonatinas en dos movimientos)**; la segunda, muy en la línea de la «**Waldstein**», se alza como verdadero arquetipo de la épica beethoveniana de este período, junto con la **Sinfonía Heroica**, también de ese mismo año. Al igual que sucediera con el **Op. 53**, vuelve a sorprender la tremenda amplitud del registro sonoro utilizada por Beethoven, aunque ello partiendo de una enorme concisión de las ideas musicales planteadas: todo es de una extrema sencillez y, sin embargo, los resultados alcanzan una grandeza extrema.

Durante los siguientes cinco años, Beethoven no compone ninguna otra **Sonata para piano**; eso sí, para 1809, fecha de composición de las tres siguientes de la serie, ya ha publicado las **Sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta**, las **Leonora I, II y III**, el **Cuarto Concierto para piano** y los **Tríos Op. 70** (con piano). Con las **Op. 78 en Fa sostenido menor «A Therese» (núm. 24)** y **Op. 79 en Sol mayor (núm. 25)**, escritas en dos y tres movimientos, respectivamente, Beethoven vuelve a utilizar la fórmula de las **Op. 49 y Op. 54**. Son, de nuevo, piezas frescas y exentas de grandes conflictos que contrastan con la severidad de otras como la **Obertura Egmont** o el **Quinto Concierto para piano «Emperador»**, escritas el mismo año.



Sonata núm. 14. Claro de Luna



Sonata núm. 23. Appassionata.

título asignado por el escritor romántico Ludwig Rellstab— tiene poco que ver con dicho nombre. Escrita un año antes que el Testamento de Heiligenstadt, exhala más bien un cierto descriptivismo psicológico desarrollado sobre la progresión de tres estados de ánimo distintos, representados en cada uno de los movimientos: un primero —absolutamente genial el diseño de tresillos que le da vida— en tono de lamento; un segundo cual delicada y suave pincelada al pastel; y un turbio y arrebatador tercer movimiento en el que Beethoven deja claro hasta qué punto está dispuesto a aceptar lo que, por otro lado, es ya inevitable: la tara física de su sordera.

Siete años antes de la publicación de la **Sinfonía Pastoral** Beethoven com-

alcanza su primera gran cima. El inmenso poderío sonoro de esta obra puede ser consecuencia de la toma de contacto de Beethoven con el nuevo piano que recibió desde París (instrumento que en la zona aguda alcanzaba el Do 4). Verdaderamente impresionante resulta el primer movimiento, donde melodía y acompañamiento se entremezclan en un todo orgánico del cual emerge el volcánico efecto producido por el persistente diseño de corcheas que domina todo el tiempo. El segundo movimiento original (hoy Andante Favori) fue sustituido por una breve Introducción que da paso al rondó final, cuya melodía inicial se puede situar entre las músicas más inspiradas de su autor.

Cada uno de los tres movimientos de la tercera **Sonata** de 1809, la **núm. 26 en Mi bemol mayor Op. 81a «Les Adieux»**, queda caracterizado por un subtítulo. El primero, «**Les Adieux**», está configurado por una música de extrema pureza melódica. El segundo, «**L'Absence**», de tan sólo 42 compases, es sombrío y desesperanzado. El tercero, por último, «**Le Retour**» comienza con una fanfarria que da paso al prodigioso y sencillo tema principal, sobre el que Beethoven construye un edificio sonoro de extraordinaria solidez, que sirve de vehículo a la alegría general que domina en todo el trozo.

Otra vez van a ser cinco los años que separen la última **Sonata para piano** escrita con anterioridad, de la **núm. 27**



Estos son algunos de los modelos más recientes de RCF. Todos con el sello común de su calidad indiscutible. Todos, también, ofrecen la solución inteligente para cada fin específico.



L15P/200

Con sus extraordinarios 600 W (300 W RMS), bobina de 100 mm. Ø y bajísima frecuencia de resonancia (29 Hz), proporciona unos graves secos y energéticos que le hacen recomendable para utilización en discotecas.

L15/554

De elevada sensibilidad (102 dB/W), y baja frecuencia de resonancia (32 Hz), admite potencias realmente altas (400 W programa, 200 W RMS) gracias a su bobina de 100 mm. Ø. Excelente altavoz para ampliaciones comprometidas, es ideal para sonorización de grupos en directo.

L18/551

Su excepcional baja frecuencia de resonancia (22 Hz) convierte a este altavoz de 18" en el elemento idóneo para instalaciones que requieran una excelente gama de subgraves.

N580/N380

Nuevos motores de calidad superior, presentan una respuesta amplia y suave, eliminando resonancias y coloraciones indeseadas. Se adaptan no sólo a las bocinas RCF, sino a las de las principales marcas del sonido profesional.

Potencia: 60/120 W (N580); 40/80 W (N380).

Sensibilidad con H3709: 103 dB/W (N580); 101 dB/W (N380).

H-3709

Bocina de aluminio fundido, tamaño reducido y amplia dispersión (120° x 110°); se adapta directamente a los motores N580 y N380. Interesante para cajas compactas, monitores, etc.

Representante exclusivo para España



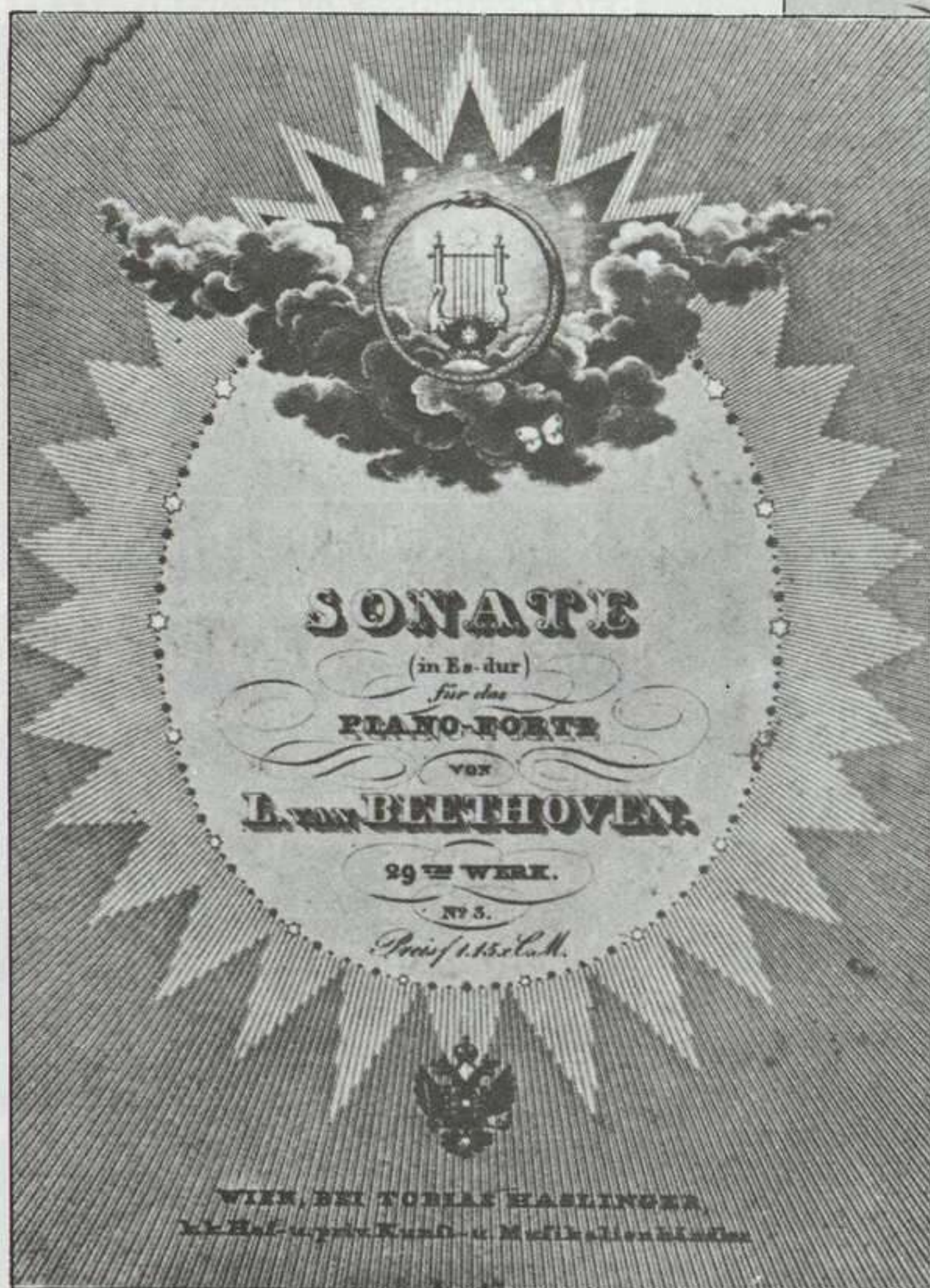
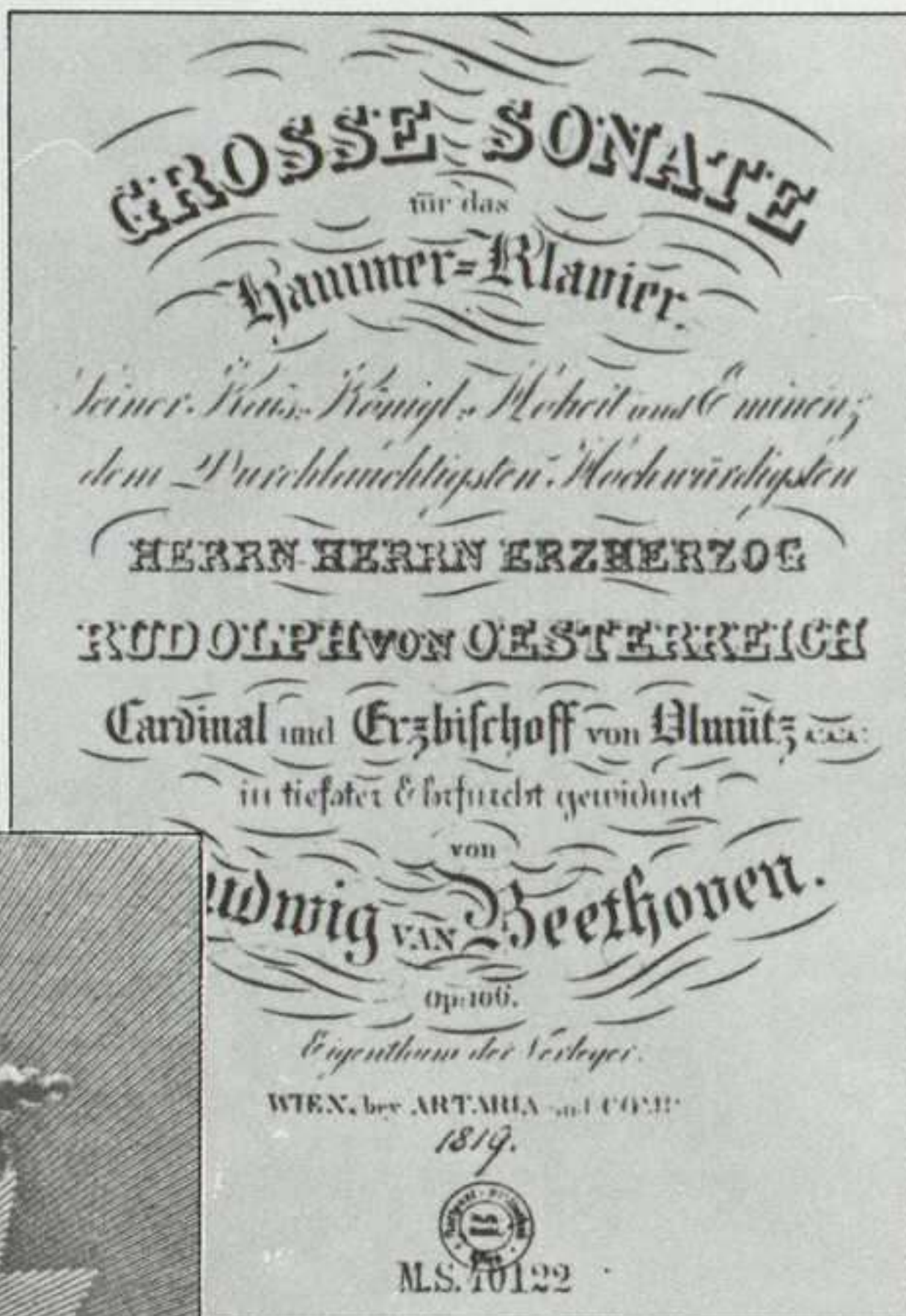
Pº de la Castellana, 268-270. MADRID-16
Tel. 733 68 00 - Telex: 44481 ASTC E

CARACTER PROFESIONAL

en **Mi menor Op. 90** (1814). Como sucederá también en la siguiente (núm. **28 en La mayor Op. 101**), Beethoven subtitula los movimientos en alemán lo que no parece casual si se observa con cierto detenimiento el carácter de esta música. Se trata de una obra sobria y de un marcado acento melancólico, cuyo segundo movimiento —nuevamente estamos ante una **Sonata** bipartita—, un «*lied*» en toda regla, encierra tanta sencillez como inefable belleza. El primer movimiento de la núm. **28** —«un tanto vivo y con el más fervoroso sentimiento»— tiene algo de coral y a la vez posee el intimismo conciso de las **Romanzas** sin

«*mausoleo al dolor humano*», y Alfred Brendel se refiere, al explicar la progresión tonal generada al pasar del Si

Octava Sinfonías y estaba ya enfrascado en la composición de la **Novena** y la **Missa Solemnis**. Son ya, pues, las PENULTIMAS grandes obras de un músico que dos —o quizás tres— años después de escribir su última **Sonata para piano**, abordaría la tarea de recuperar la senda del cuarteto de cuerda, abandonada unos catorce años antes, para, definitivamente, ofrecer a las futuras generaciones su más importante legado: los **6 últimos Cuartetos de Cuerda**. De la **Sonata para piano núm. 30**, escrita en tres movimientos, los dos primeros en forma sonata y el tercero en forma de tema y variaciones, Brendel dice que «se retira, a media voz, casi de puntillas, hacia un mundo aparte». El tema del tercer movimiento —16 escuetos compases— recuerda a Bach, aunque a un Bach MULTIPLICADO en el aspecto dinámico. La núm. **31**, quizás la más íntima de las tres, está de nuevo presentada en tres movimientos. El primero es generado por cinco núcleos temáticos básicos que se suceden entre sencillos y económicos desarrollos. Una vez más sorprende que, partiendo de materiales tan sencillos, se pueda llegar a resultados de tamaña riqueza expresiva. El segundo movimiento, de duros contrastes dinámicos, encierra una música llena de enigmas y fantásticos presen-



Arriba, la Sonata núm. 29 «Hammer-Klavier». A la izquierda, la núm. 31, Op. 110. A la derecha, la última Sonata, núm. 32, Op. 111.



Palabras. El segundo, una potente marcha, da paso al breve y reconcentrado tercero —«lento y con vehemencia»—, para acabar la obra entre grandes alternancias de registros en un movimiento que siendo el más enérgico de los cuatro, NUNCA, como sugirió Wagner, llega a «perder los papeles».

La Sonata núm. **29 en Si bemol mayor Op. 106 «Hammerklavier»**, compuesta por Beethoven entre 1818 y 1819, es la más larga de la serie (consúltese tabla de tiempos de las diferentes interpretaciones que se publicará en la segunda parte de esta Discoteca Básica) y la de más problemática interpretación (de hecho hay muy pocas versiones discográficas de la misma que pasen de ser aceptables, y son escasísimas las de alto nivel musical). Es una obra fascinante, plagada de severos conflictos emocionales, cuya extrema complicación psicológica la convierte en una música de extraordinario vuelo romántico. Lenz veía en ella —al referirse a su movimiento lento— un

bemol mayor —tonalidad base de la obra— al Si menor (tonalidad de la que Beethoven escribió «*Si menor, tonalidad negra*»), después de la recapitulación del primer movimiento, al «*conflicto entre la luz y la oscuridad*». El último movimiento (400 compases; sólo 5 menos que el «*Allegro*» inicial), que es preparado después del «*Adagio sostenuto*» a través de una secuencia «*Largo*»-«*Allegro*»-«*Allegro risoluto*», estalla en una «*Fuga*» de proporciones gigantescas, elaborada a base de diversos episodios salpicados de salvajes trinos y endemoniadas escalas... En fin, se trata de una de las páginas pianísticas más impresionantes que jamás se hayan escrito.

Las tres últimas **Sonatas** del ciclo (núm. **30 en Mi mayor Op. 109**; núm. **31 en La bemol mayor, Op. 110** y núm. **32 en Do menor, Op. 111**) fueron escritas en 1820, 1821 y 1822, respectivamente. Hacía ya tiempo que Beethoven había publicado sus **Séptima** y

gios. El tercero, *Adagio ma non troppo-Fuga*, es un complicado fresco donde alternan un «*Arioso*» («*lamento fatigado*»), en indicación expresa de Beethoven; vuelve a recordar a Bach, concretamente el aria «*Todo ha concluido*» de la **Pasión según San Juan**) y una *Fuga* con su correspondiente inversión. Total: un increíble monumento polifónico, extraña síntesis entre lo barroco, lo clásico y lo romántico. Otro tanto se podría afirmar de la última pieza del ciclo, la **Sonata núm. 32**: el barroquismo y la extrema sencillez se vuelven a dar cita en una música en la que, como pocas, los silencios adquieren máximo significado. Escrita en dos movimientos (Beethoven insiste hasta el final en la utilización de las formas bipartitas al estilo barroco), un «*Allegro*» y una «*Arietta*» con variaciones, el primero es faústico y volcánico, mientras que con el otro, más reposado, Beethoven lanza uno de sus últimos y más sentidos lamentos musicales.

Las versiones

Sé de la existencia de catorce integrales discográficas de las **Sonatas para piano** de Beethoven, y es casi seguro que algunas más habrá. De ellas he podido escuchar nueve (Kempff-II, Backhaus, Gulda, Arrau, Barenboim-I, Brendel, Ashkenazy, Gilels —todavía inconclusa— y Barenboim-II), y no he llegado a poder contar para la realización de este trabajo con las de Schnabel —de la que tengo referencias de lo más variopintas—, Kempff-I —en grabación monoaural—, Malcolm Binns —tocada en «forte piano»—, Ives Nat y John Lill. Pienso, de todas maneras, que con las nueve antedichas se puede tener una visión bastante amplia de lo que el ciclo ha podido dar de sí para el disco hasta el momento presente. A partir de ahora, por consiguiente, escribiré refiriéndome únicamente a las mismas. De éstas, cinco son las publicadas durante la década de los 60: Kempff-II (editada en 1963), Backhaus (grabada entre 1961 y 1970, con algún que otro reprocesamiento de discos monaurales), Gulda (publicada en 1969), Arrau (grabada entre 1962 y 1967) y Barenboim-I (registro realizado entre 1967 y 1970). Puesto que el objetivo inicial de esta «Discoteca Básica» está relacionado con la publicación de la segunda integral fonográfica de Daniel Barenboim, dejaré para el final el comentario de su primer ciclo, para desarrollarlo en términos comparativos con su nueva grabación, centrándome ahora sólo en las otras cuatro versiones.

Wilhelm Kempff: un beethoveniano trasnochado

Desde mi punto de vista, Kempff fue un excelente músico (en la actualidad se encuentra retirado de los escenarios de las salas de conciertos y de los estudios de grabación), pero más lo hubiera sido si hubiese nacido unos cuantos años después (este año cumplirá 90). Se diría que no le dio tiempo, a pesar de haber dedicado una gran parte de su vida a la música, a SACAR toda la que llevaba dentro de él. De otra manera: fue un artista serio, al que hoy se debe seguir respetando, pero algo LENTO —teniendo en cuenta el tiempo que le ha tocado vivir— a la hora de asumir la necesaria evolución que caracteriza al intérprete inquieto y verdaderamente creador. Esta apreciación —que desde luego, y como siempre, no conviene llevar más allá de los límites de los gustos personales de quien la defiende— casa bastante bien con el juicio de valor que, a mi entender, puede y debe hacerse acerca de su segunda grabación del ciclo pianístico beethoveniano: en él hay de todo —bueno, regular y bastante flojo— pero siempre desde una aproximación conceptual que mira con demasiada complacencia hacia el pasado y nunca hacia la música del siglo XIX. Del **Op. 2** destacaré las versiones de las **núm. 1 y 2**, muy apolíneas y elegantes, aunque sólo correctamente resueltas en el aspecto técnico. La digitación (1) es algo pesada y la dinámica algo estrecha. Son,

en todo caso, versiones aceptables y bastante musicales. No sucede lo mismo con la tercera **Sonata** de la serie, cuya versión resulta inexpresiva, lineal y un tanto imprecisa en cuanto al aspecto técnico se refiere. Con la **núm. 4, Op. 7** Kempff comienza a utilizar ciertos recursos expresivos que, a mi juicio, son del todo reprobables por su rebuscamiento y artificiosidad: tirones en los «tempi», por ejemplo, o una persistente tendencia a recargar la ornamentación en detrimento de la sustancia musical. La versión de la primera **Sonata** de la serie **Op. 10** podría calificarse de excelente —el primer movimiento es una maravilla— si no fuera por algunos momentos de un preciosismo excesivamente trivializante. Algo parecido sucede con las **Op. 10, núm. 2 y núm. 3**, versiones amables y ligeras, de una evidente falta de vuelo musical y, una vez más, poco profundas (véase, por ejemplo, lo asépticos que resultan los respectivos segundos movimientos). La versión que de la **Sonata Patética** hace Kempff se puede tildar, como poco, de flojísima. Es volátil y estrecha en cuanto a atmósfera sonora; blanda y parca por lo que a contenido dramático se refiere; y muy elemental en el aspecto técnico: digitación, uso del pedal y volumen sonoro son insuficientes para la envergadura de esta música. El siguiente opus (**Sonatas 9 y 10**) mantiene la línea interpretativa de las anteriores versiones —a excepción de la **Patética**—: realizaciones construidas con mesura y elegancia, pero tendentes a lo ligero, y en algunos casos un tanto sosas. La **núm. 11, Op. 22** está tocada con cuidado, bien fraseada, pero no acaba de despegarse de la tónica general que poco a poco parece imponerse y que no es más que la de un moderado y algo DELICIOSO aburrimiento. Aburrimiento que adquiere carta de naturaleza en la trabajosa versión de la **núm. 12, Op. 26**, una realización anodina y exenta de interés, aunque con algún detalle aislado digno de mención. El **Op. 27 —núm. 13 y núm. 14, «Claro de luna»**, las dos **Sonatas** casi una fantasía, encuentran en la lectura de Kempff una suavísima respuesta a su fuerte demanda de modernidad. Son versiones a base de finas texturas sonoras y poco CARGA-

DAS emocionalmente. La **núm. 15, Op. 28 «Pastoral»** se convierte en manos de Kempff en una pieza de salón, bastante débil, muy BONITA y algo cursi a veces. Además está tocada sólo regular (véase, por poner un ejemplo, el tercer movimiento). Aunque de las versiones del siguiente «opus» (**Sonatas 16, 17 y 18, Op. 31**) sea difícil decir algo nuevo con respecto a la línea conceptual adoptada en las anteriores, destacaría como momento más interesante el tercer movimiento de la **núm. 17**, y como menos afortunados toda la **núm. 16** y el último movimiento de la **núm. 18**. Las **Sonatinas** del **Op. 49** están concebidas por Kempff como si de piezas menores se tratara, realizando con las mismas sendas PRECIOSAS versiones, sin mayores pretensiones. Son versiones correctas —algo soporíferas, la verdad sea dicha— y poco más. El segundo gran fiasco del ciclo lo constituye la versión de la **Op. 53, «Waldstein»**: es una interpretación bastante fuera de tiesto, rutinaria, rancia, muy floja de ejecución y, sobre todo, vacía. Y a estas alturas seguro que el lector pensará que ya está claro; que la próxima METEDURA DE PATA va a estar en la «**Appassionata**»... Pues bien, no se equivoca; pero antes hay que oírse la somnolienta versión de la **núm. 22 Op. 54**... La de la **núm. 23, Op. 54 «Appassionata»**, al margen de que sea muy POQUITA COSA, no es tan equivocada como las de la «**Patética**» y «**Waldstein**». Ciertamente falta una, por lo menos, buena planificación de tensiones, pero el lenguaje de la obra está mejor captado que en las anteriormente citadas. De las versiones de las **núm. 24 y núm. 25, Op. 78 y 79**, diría lo mismo que de las del **Op. 49**: interpretaciones correctas pero aburridillas. Poco me ha gustado la versión de la **núm. 26, Op. 81a «Les Adieux»**: es lineal en la expresión, morosa en el desarrollo y la falta de chispa necesaria para CANTAR con emotividad. En el vivacísimo la insuficiencia técnica vuelve a ponerse de manifiesto. En la **núm. 27 Op. 90** se puede encontrar momentos de gran belleza que por desgracia quedan empañados una y otra vez por esa maldita tendencia —rancia tendencia— a trivializarlo todo. Por último, las cinco últimas **Sonatas**: un verdadero calvario



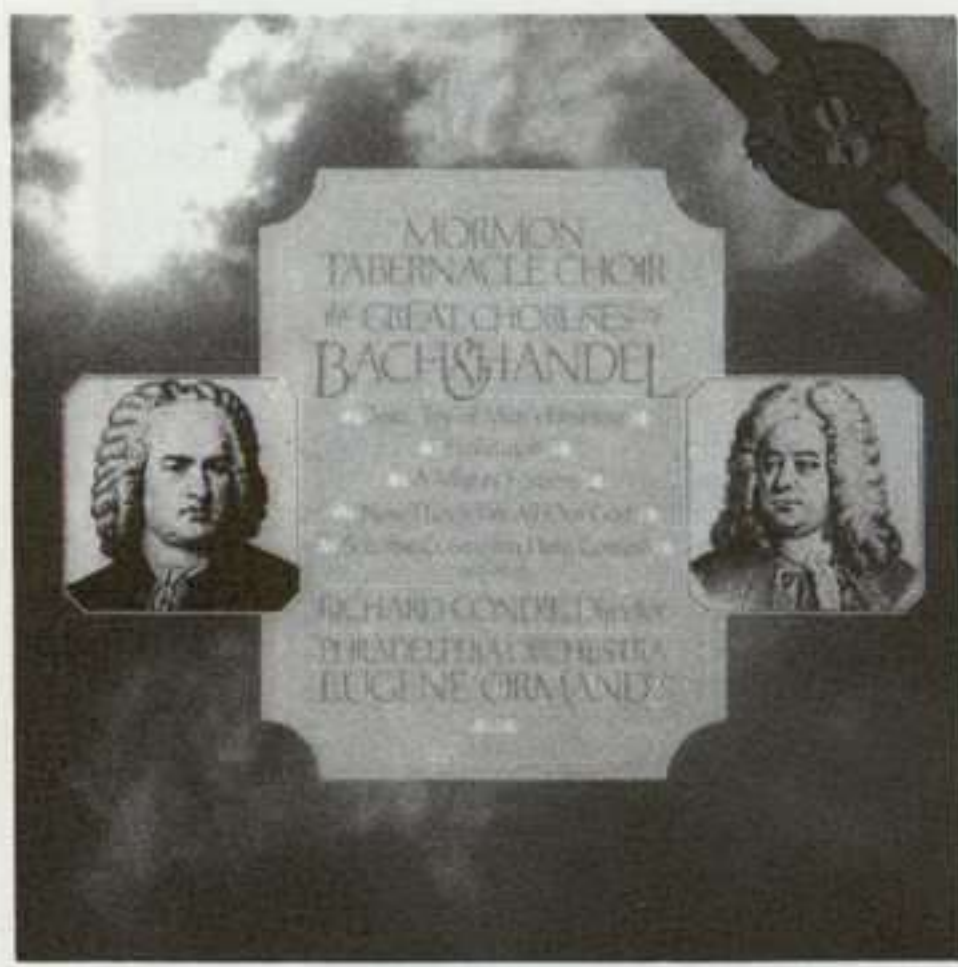
BEETHOVEN KEMPPFF



SONATAS PARA PIANO



OFERTA DE PRIMAVERA 1985



BACH/HAENDEL
Grandes Coros
(Incluye el "Aleluya" de "Ei Mesías" y "Ave Maria")

Coro Tabernáculo Mormón
Orquesta de Filadelfia
Dir. Eugene Ormandy

M2X 39102 - 2 Lps



BEETHOVEN
Sonatas para piano
n.ºs 12 y 13

Glenn Gould, piano

S 74111



BERLIOZ: Nuits d'été
DEBUSSY:
La Damoiselle élue

Frederica von Stade
Orquesta Sinfónica de Boston
Dir. Seiji Ozawa

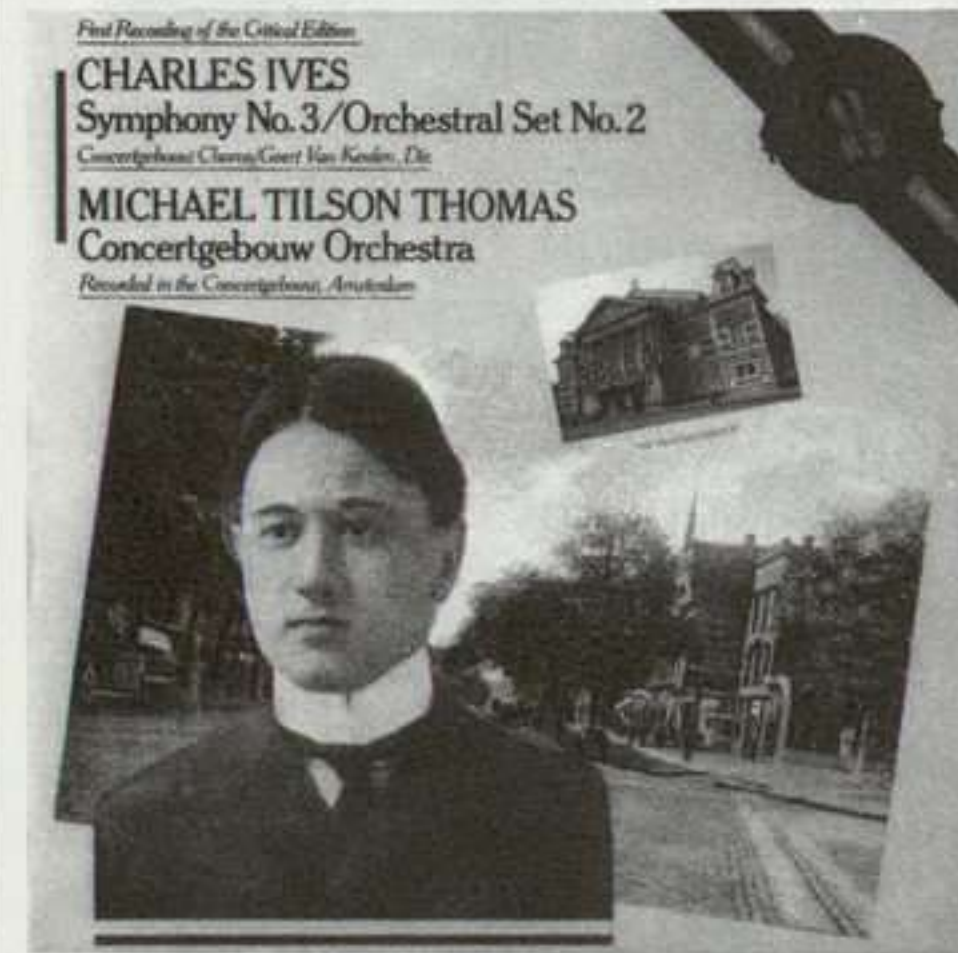
IM 39098 - digital



HAENDEL
Música Acuática

La Grande Ecurie et la Chambre du Roy
Dir. Jean Claude Malgoire

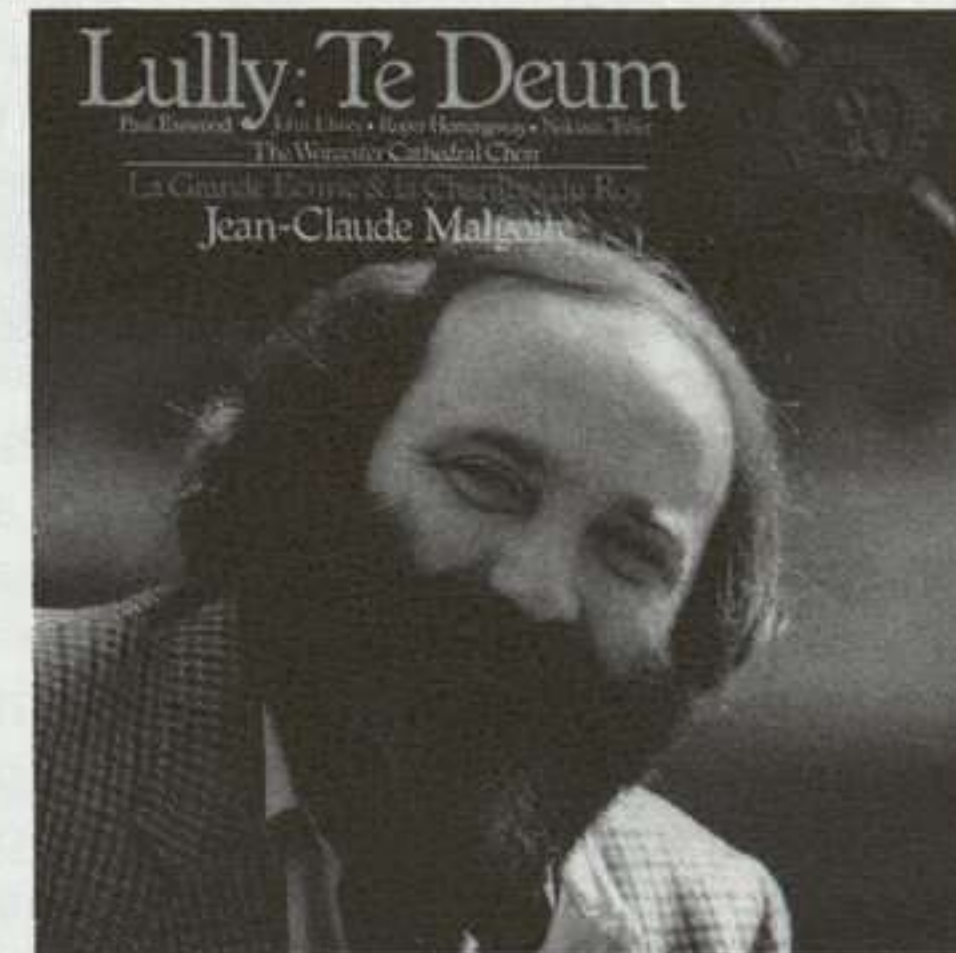
IM 39066 - Digital



IVES
Sinfonía n.º 3
Orchestral Set n.º 2

Orquesta del Concertgebouw
Dir. Michael Tilson Thomas

IM 37823 - digital

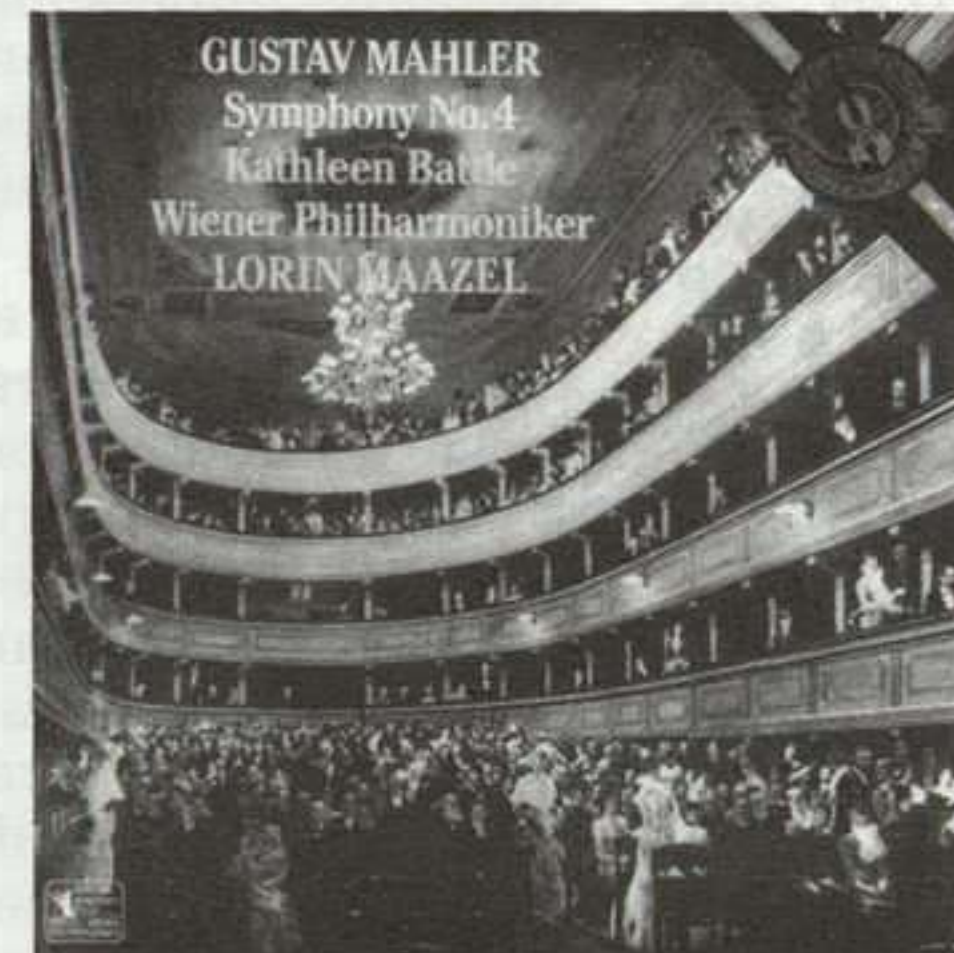


LULLY
Te Deum

Coro de la Catedral de Worcester
La Grande Ecurie et la Chambre du Roy

Dir. Jean Claude Malgoire

IM 39212 - Digital



MAHLER
Sinfonía n.º 4

Kathleen Battle
Filarmonica de Viena
Dir. Lorin Maazel

IM 39072 - Digital



ROSSINI
La Cenerentola

Valentini Terrani, Francisco Araiza
Coros de la RFA, Colonia
Capella Coloniensis
Dir. Gabriele Ferro

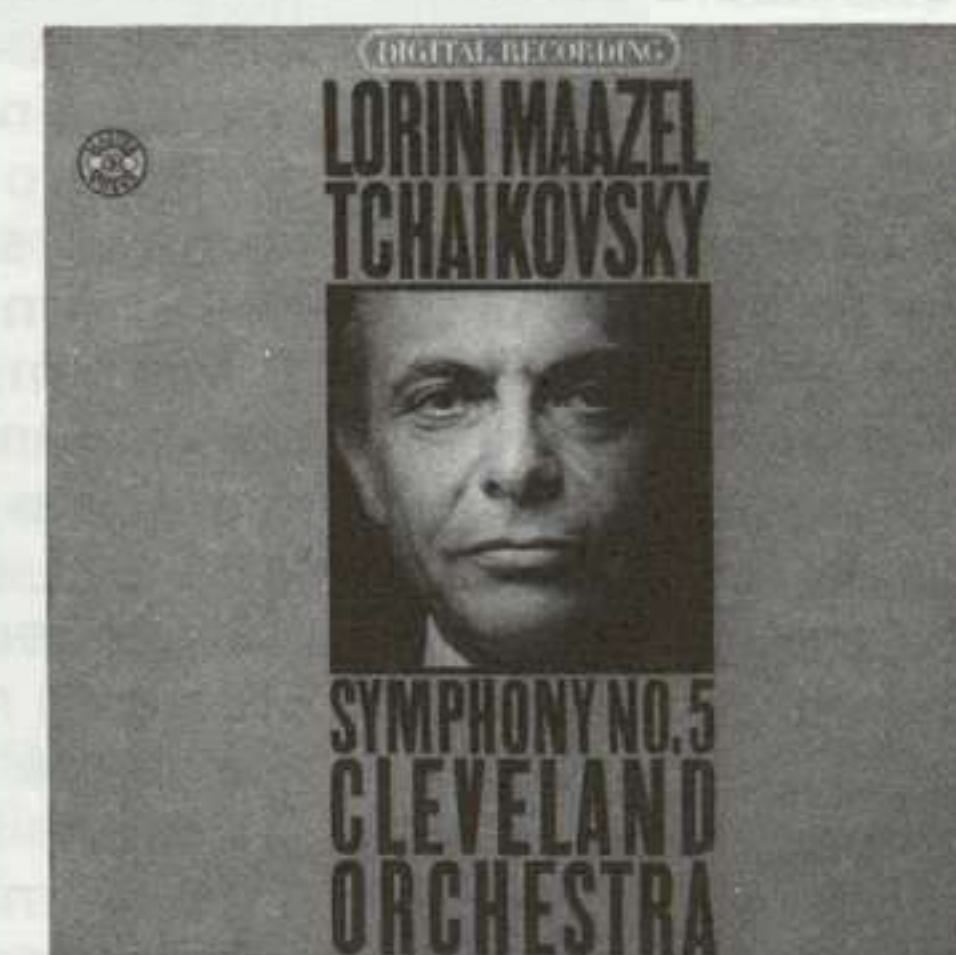
S 79359 - 3 LPs



STRAVINSKY
Petrushka

Orquesta Filarmonia
Dir. Michael Tilson Thomas

D 37271 - digital



TCHAIKOVSKY
Sinfonía n.º 5

Orquesta de Cleveland
Dir. Lorin Maazel

D 36700 - digital



VLADIMIR HOROWITZ
Grabaciones 1962-1973

Obras de Chopin, Scriabin,
Schumann, Liszt, Rachmaninof
(Grabaciones reprocesadas en
sistema digital)

M3 37895 - 3 LPs



WYNTON MARSALIS
Música para trompeta de
Purcell, Haendel, Torelli,
Fasch, Molter

Edita Gruberova, soprano
English Chamber Orchestra
Dir. Raymond Leppard

IM 39061 - digital

DISCOS DE IMPORTACION • EJEMPLARES LIMITADOS

para Kempff, en todos los aspectos. Para decirlo en poquísimas palabras, lisa y llanamente, Kempff se entera bastante poco del significado de esta música; son lecturas —en sentido estricto— y nada más. En cualquier caso la versión menos presentable de las cinco es, sin duda, la de la **núm. 29, Op. 106 «Hammerklavier»**, pieza que Kempff MAL-LEE y que, a juzgar por el poco tiempo que tarda en quitársela de encima, sufre lo suyo en la ejecución. En definitiva, un ciclo en general flojo, pero por tratarse del pianista que se trata, muy recomendable a nostálgicos y viejas glorias de la OTRA MOVIDA musical.

Wilhelm Backhaus: un Beethoven impresentable

Cada vez es más incierto aquello de que para que un artista sea reconocido en toda su valía haya que esperar a que esté muerto; muchas veces es a partir de ese momento cuando parece empezar a estar claro lo contrario. Backhaus es, a mi modesto entender, un típico ejemplo de lo dicho. Ciertamente, he aquí un pianista del que si repasáramos su discografía de forma rigurosa y lo más completa posible, nos daríamos cuenta de qué clase de músico fue en realidad, y en este aspecto, su ciclo de **Sonatas para piano** de Beethoven constituye un espléndido botón de muestra. No tiene, pues, interés alguno el ir repasando, pormenorizando **Sonata a Sonata**, pues en esta integral, más que encontrar posibles defectos, irregularidades o malas versiones, lo único que se puede hacer es realizar un serio esfuerzo para localizar algún momento que merezca la pena por una u otra razón. ¿Lo hay? No ha llegado a ponerme demasiado nervioso la **núm. 17**, a pesar de ser una versión rutinaria, rebuscada y vacía; la de la **núm. 26** no logró desesperarme del todo, por más que me resultara morosa y me molestara bastante la particular manera en que en el último movimiento de la misma Backhaus aporreaba el piano... y, según las notas que estoy consultando, nada más. Bueno, sí: ¡qué forma de medir más personal! ¡Qué

sonido más raquítico! ¡Qué idea tenía este señor de lo que es un «tempo»! ¡Qué mal gusto a la hora de decidir qué voz se tiene que escuchar sobre las demás!... y, en suma, qué poco musical era Backhaus...

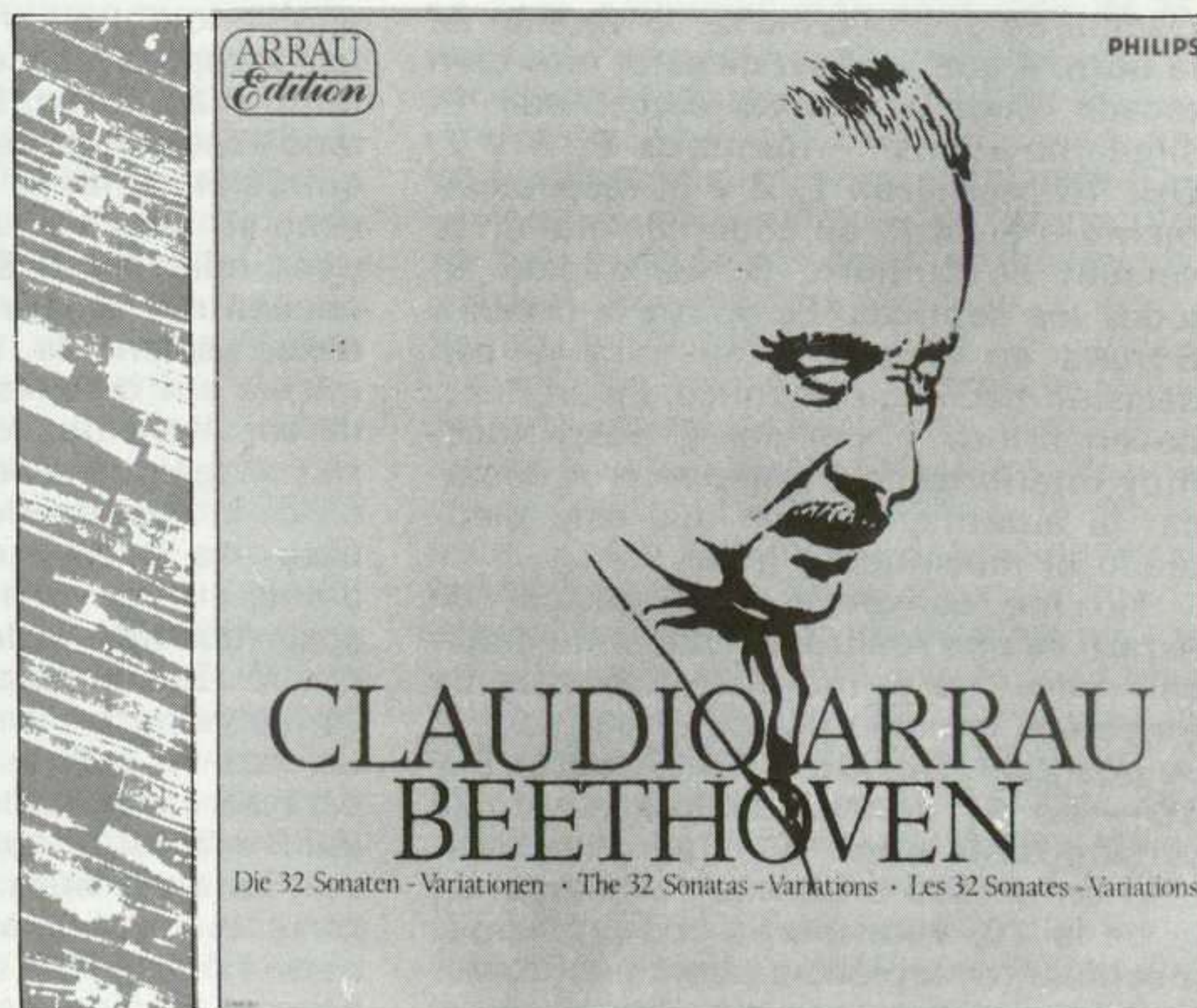
Friedrich Gulda: un Beethoven mecanicista y «snob»

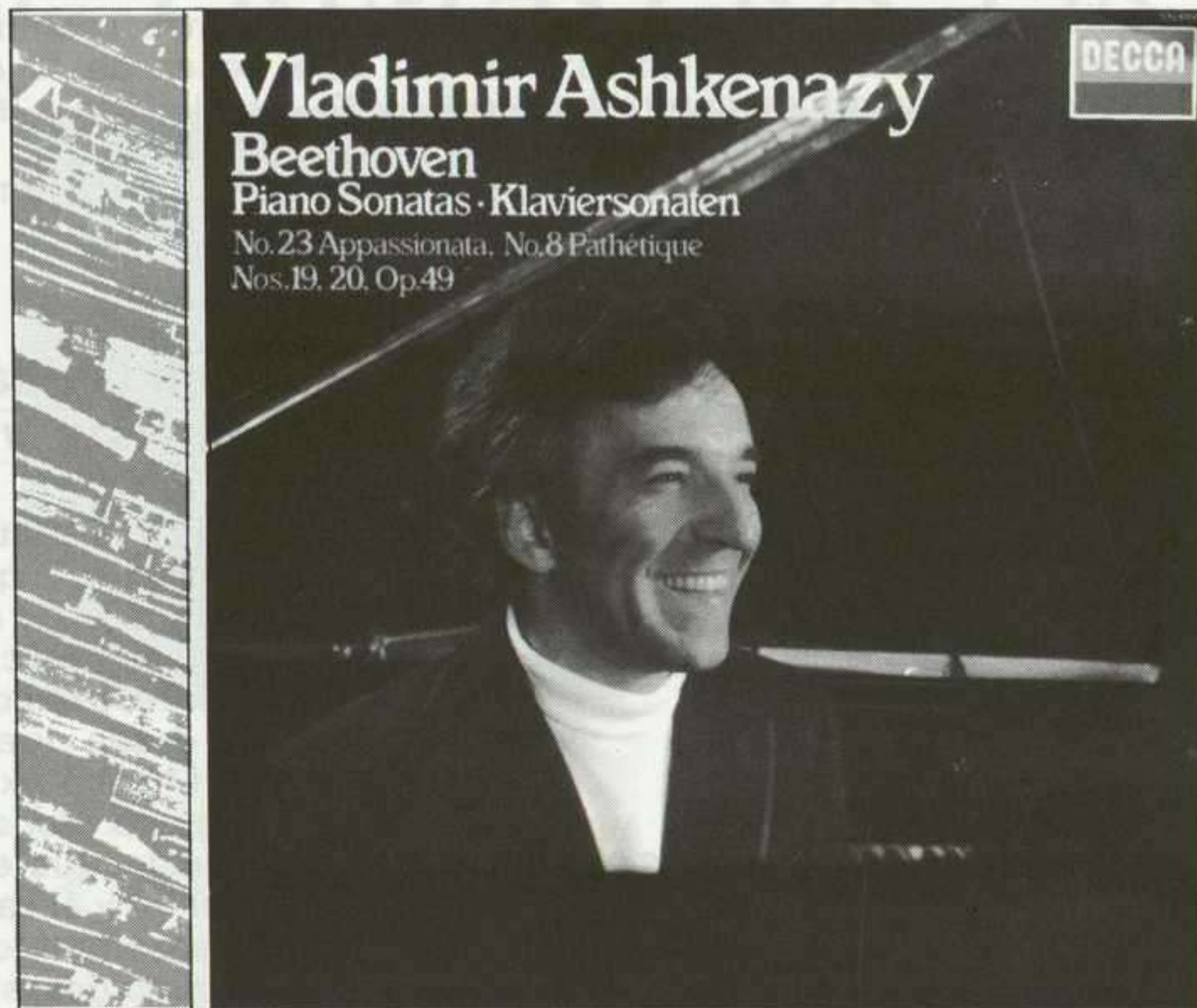
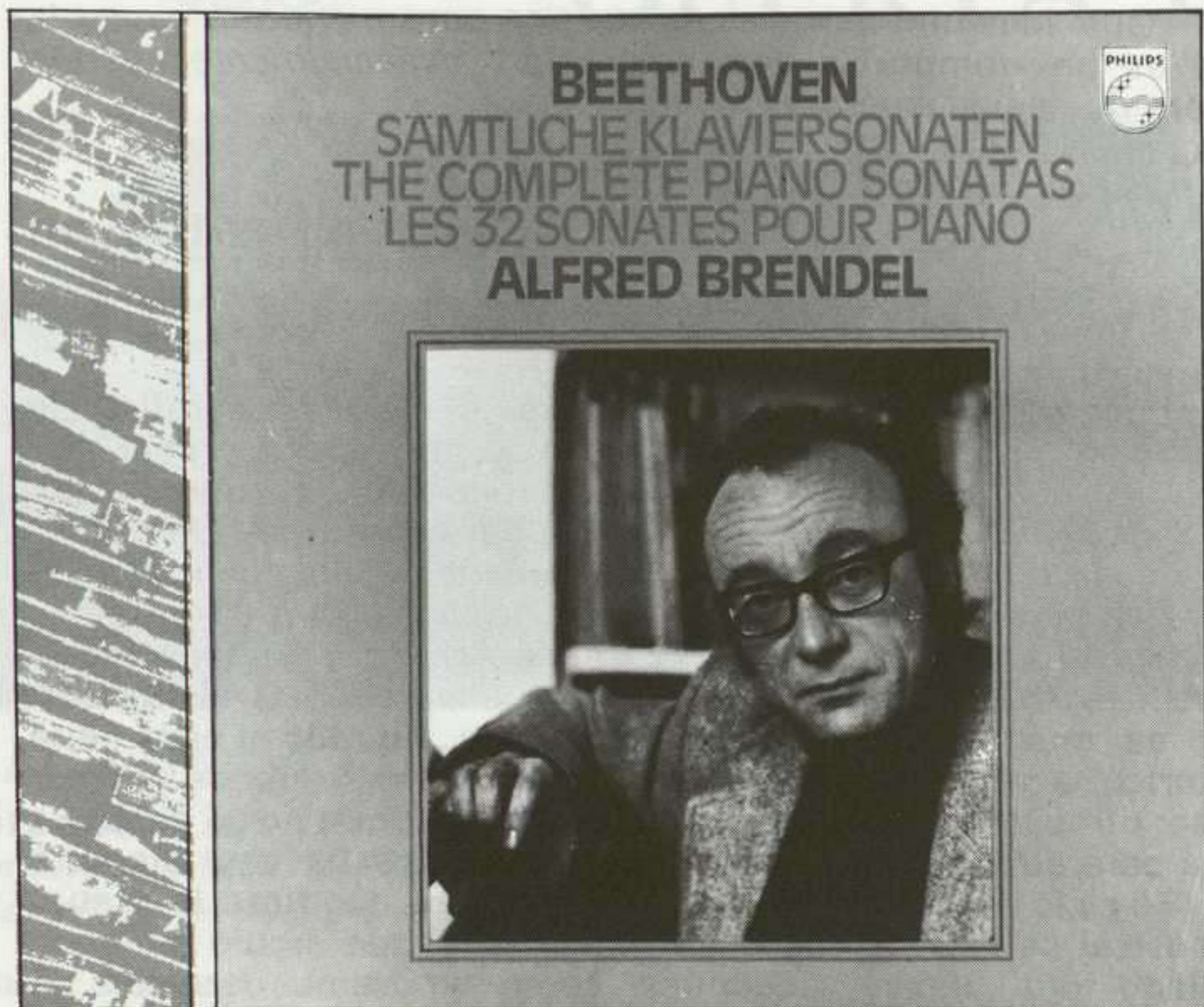
Con las interpretaciones de Gulda, en lo estético, y aunque no de forma tan exagerada, sucede algo parecido. Lo que pasa es que, técnicamente, el asunto es bien distinto: a Gulda se le oye todo, toca bien y, desde luego, es mucho más músico. Músico excéntrico, a veces de un mal gusto grandioso; otras, las más, de un «snob» que echa para atrás, pero músico al fin y al cabo. Su ciclo es, en lo que a pensamiento musical se refiere, no malo sino descabellado, inútil, insertible. Poco más o menos, lo que Gulda hace es tomar las partituras y demostrar que puede tocar todo lo que hay en ellas escrito sin cometer errores y más rápido que nadie. En general es bastante insufrible, aunque en ningún momento se le puede tachar de pianista INTREPIDO por no poder enfrentarse a lo que toca; es como una máquina que ejecuta sin permitirse el más mínimo respiro para reflexionar o, simplemente, pensar un poco en qué es lo que está queriendo DECIR. En fin, un producto típico de la tecnocracia desarrollista de los 60. De todas formas, no todo el ciclo es igual de lamentable: ahí están las versiones de la **núm. 12, Op. 26**, con un excelente tercer movimiento; los dos primeros movimientos de la **núm. 18, Op. 31, núm. 3**, tocados con esmero y buen idioma; y la totalidad de la **Op. 49, núm. 1**, de lo mejorcito de la serie (no así la **núm. 2** del mismo «opus»). Por el contrario, y como paradigma de la FIESTA mental que llevaba el pianista vienés —y que parece seguir llevando hoy, a juzgar por alguno de sus últimos trabajos discográficos— cuando grabó el ciclo, óiganse las versiones de las **números 8, 21, 23 y 29**, por citar algunos ejemplos especialmente aptos para recordar aquella famosa frase del propio Beethoven: «*Dios sabrá por-*

qué mi música para piano me causa la peor impresión, especialmente cuando está mal tocada.

Claudio Arrau: un Beethoven humanista

Y llegamos al ciclo discográfico de Claudio Arrau, a mi juicio el primer pianista —naturalmente, recuerdo que hablo de las versiones que conozco— que da un verdadero salto cualitativo en la historia de la interpretación de estas obras. Es el de Arrau un Beethoven clásico, sereno, bellísimo y, fundamentalmente humanista. No todo el ciclo tiene la misma altura, pero se puede afirmar que la unidad conceptual no se destruye nunca, algo que pasaba casi siempre antes de que Arrau abordara la grabación del mismo, y que siguió pasando después, como tendremos ocasión de comprobar más adelante al hablar de interpretaciones posteriores. Estamos, así, ante la primera integral discográfica concebida como un todo en sí misma —a pesar de algunas irregularidades resaltables— y bajo un mismo prisma conceptual: se trata de ir a la esencia de la música, limpiándola de connotaciones manieristas u ornamentalistas; de profundizar en el pensamiento beethoveniano —del músico— partiendo de una reflexión que se desarrolla de dentro a fuera —desde el hombre—, de intentar llenar de contenido tanto el virtuosismo característico de la escritura pianística de Beethoven —sobre todo en las **Sonatas** iniciales— como el melodismo inherente a una música que como ésta tantas veces ha sido maltratada por pianistas empeñados en que todo quedara en una exposición amable y bonita del juego de los sonidos. Pero todo esto, y en ello consiste la grandeza del salto, sin perder las esencias —las esencias, no la parafernalia— del Clasicismo. Ni más ni menos esto es lo que Arrau, a mi entender, consigue en su versión de la integral de **Sonatas para piano** de Beethoven; algo así como poder llegar a alojar en un recipiente esencialmente clásico toda la humanidad del incipiente Romanticismo.





Este punto de partida, de hecho, creó escuela, pues prácticamente a continuación Barenboim desarrollaría la misma idea hasta límites inefables en su primera integral discográfica. Descendiendo ya al terreno del detalle, nos encontramos con un **Op. 2** cuyas tres **Sonatas** están planteadas de similar manera: el virtuosismo de los movimientos extremos queda relegado a un segundo plano; a Arrau le interesa más desarrollar una línea melódica comedida, muy fina, planificada sin grandes transiciones pero elaborada partiendo de un fraseo limpio y contorneado, dibujado siempre sobre unos «tempi» considerablemente lentos. Bien es cierto que no en todo momento es lo suficientemente claro cuando se yuxtaponen las voces, pero hay que resaltar que las insuficiencias técnicas quedan afortunadamente empañadas por la lógica conceptual y el buen gusto musical. Los movimientos lentos, sin ser especialmente densos o estar estructurados buscando preferentemente la tensión dramática, son expresivos y muy hermosos. Un posible defecto —que se repetirá a lo largo del ciclo— es que debido a la lentitud de los «tempi» algunas veces el discurso se hunde un poco. Este es, precisamente el problema de la versión de la **núm. 4** que, a pesar de estar muy bien tocada, llega a resultar algo LARGA. El siguiente «opus» —**números 5, 6 y 7, Op. 10, números 1, 2 y 3**, respectivamente— alcanza su cota más alta en la versión de la **núm. 5**, espléndida en todos los sentidos. Es quizás la primera **Sonata** en la que Arrau mira ya con decisión hacia lo romántico. Es un Beethoven brioso y vitalista y, sobre todo, muy interiorizado y anhelante. A destacar la autenticidad con que está planteado el movimiento lento.

No me convence la «**Patética**» de Arrau; es una realización bastante musical, pero para mi gusto exenta de empuje e intencionalidad en la manera de acentuar. Del **Op. 14 —Sonatas 9 y 10—** no es demasiado interesante la versión de la **núm. 9** —una interpretación en exceso ortodoxa— y estupenda la de la **10**, esta última con un primer movimiento espléndidamente CANTADO, un segundo muy bien planificado, enor-

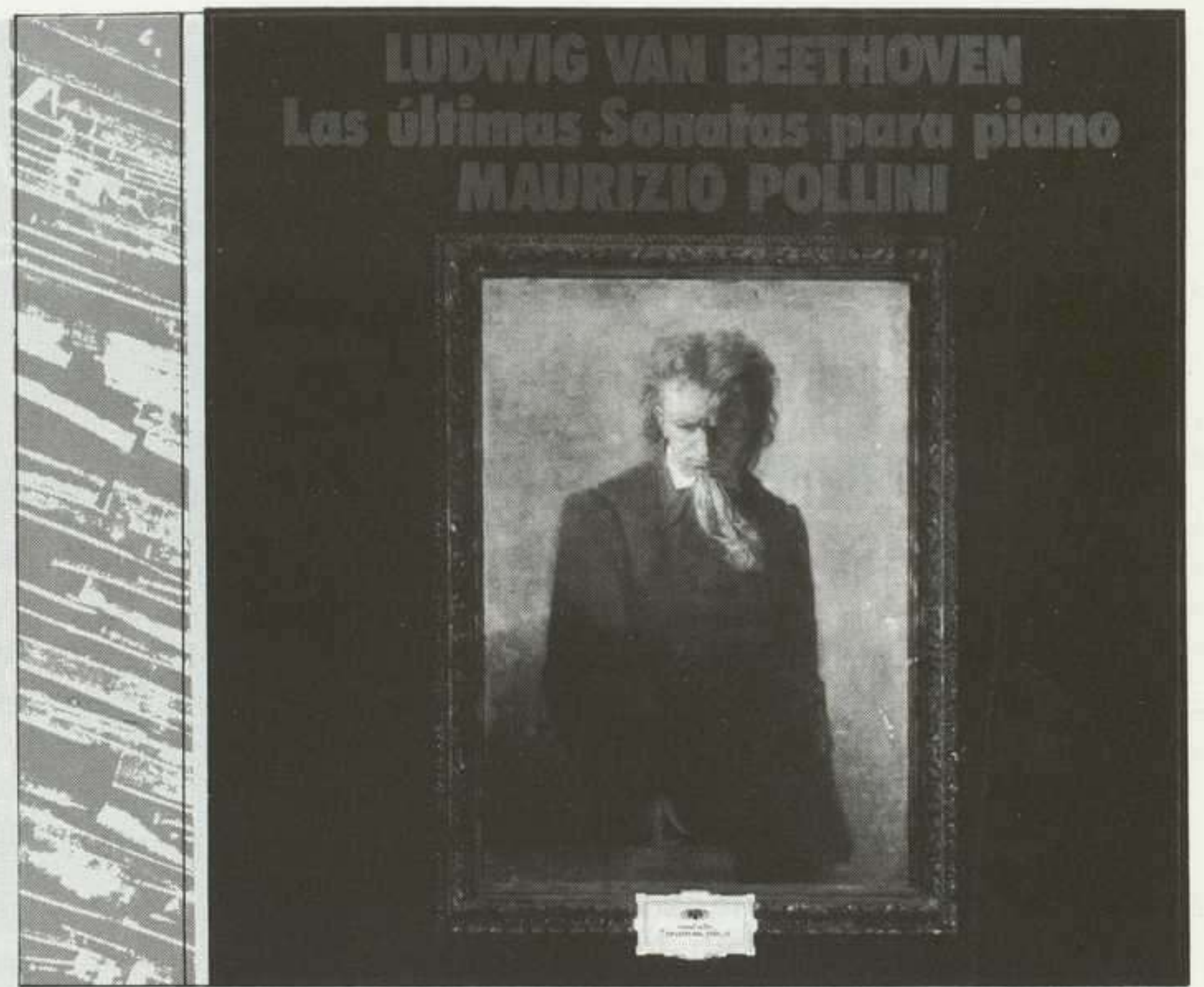
memente elegante, y un tercero de sencilla belleza. La versión de la **núm. 11, Op. 22** me parece correcta pero algo lineal en lo expresivo. Está tocada algo de pasada, resultando un punto superficial. A la de la **núm. 12, Op. 26** le sucede algo parecido; es una interpretación a la que le falta cierta verdad interna. La de la **núm. 13, Op. 27 «Quasi una fantasia»** es una verdadera maravilla. Se trata de una interpretación sin conflictos pero de suma belleza. Una vez más destacar lo portentosamente musical de la línea «cantabile» del pianista chileno. La «**Claro de luna**» —segunda del mismo «opus»— está en la misma línea que la anterior, sólo que, para mi gusto, esta **Sonata** requiere una concepción o bien más tensa o bien más distanciada para que adquiera verdadera credibilidad. En todo caso, una hermosa versión, más resignada que contestataria. La de la «**Pastoral**» —**núm. 15, Op. 28**— me ha resultado un punto insípida. Como es habitual en Arrau, espléndidamente tocada —el sonido es extraordinario—, pero algo despersonalizada y sosa. Las versiones del **Op. 31 —16, 17, «La Tempestad», y 18, «La Caza»—** se pueden calificar de magníficas, constituyéndose en verdaderos paradigmas de ese equilibrio entre lo formalmente clásico y lo conceptualmente romántico a que me referí más arriba. De ellas me han gustado especialmente las de las **17 y 19**, y quizás algo menos la de la **18**, en la que echo en falta algo más de contundencia y rotundidad. Las **Sonatinas del Op. 49** encuentran con Arrau una lectura ortodoxa, espléndida, pero quizás por ello mismo sin detalles descollantes dignos de ser mencionados.

Y llegamos a la, para mí, cima del ciclo: la versión de la «**Waldstein**». Se trata de una interpretación enormemente clásica —para mi gusto personal, poco rebelde— y de una belleza casi ilimitada. Esta música en manos de Arrau se convierte en una balsa de aceite, en un mar en calma. Es una versión a mi parecer excesivamente serena, pero de una hermosura que puede llegar a turbar. La de la **núm. 22, Op. 54** es sólo correcta y en la **núm. 23, «Appassionata»** no se siente del todo cómodo en el aspecto técnico. Es una «**Appassionata**»

la de Arrau más cosmológica que terrible. Personalmente, prefiero concepciones más fogosas. En la **núm. 24, Op. 78, «A Teresa»** se siente como pez en el agua: es éste un tipo de música que va mucho a la línea musical de su pianismo. La versión de la **núm. 25, Op. 79** es otra de las cimas del ciclo. Estamos ahora ante una lectura cargada de presagios y de riquísimo subtexto. Una maravilla donde las haya. No sucede lo mismo con la de la **núm. 26, Op. 81a, «Les Adieux»**, que es algo ambigua debido a una errónea planificación de los diferentes estados de ánimo. De todas las maneras, de nuevo hay que destacar el bellísimo sonido de Arrau, tan adecuado para una **Sonata** tan cargada de intimismo como ésta. De la **núm. 27, Op. 90** hace un primer movimiento poco interesante —por falta de conflictividad— y un segundo magnífico, de un gusto musical exquisito. Con la **núm. 28, Op. 101** sucede algo parecido: interesan particularmente los movimientos impares, muy musicales y, otra vez, de una serenidad inefable. Los criterios manejados por Arrau en las últimas **Sonatas** —de la **29** a la **32**— no son, en términos generales los que a este comentarista le pueden parecer los más adecuados. Todo está muy bien tocado; todo está en su sitio, pero pienso que para interpretar estas obras hay que utilizar otros patrones. Modos basados en una más matizada utilización de las transiciones y en una aproximación continua al concepto de situación límite. Para Arrau, cuya visión del último Beethoven, resignada y serena, es todo lo válida que se quiera, no hay tal. Por ello, reconociendo que sus versiones siguen siendo de una belleza muy considerable, no me convencen.

Alfred Brendel y Vladimir Ashkenazy: del preciosismo a la crispación

La década de los 70 y principios de la de los 80, nos lega dos versiones completas de la integral —Brendel y Ashkenazy— y otra por concluir —la de Gilels,



que parece tiene intención de acabar el ciclo—, además de una interesante integral de las **Sonatas** de última época: la de Pollini. Por supuesto, también el segundo ciclo discográfico de Barenboim, objetivo último, como dije antes, del presente trabajo.

Los ciclos de Brendel y Ashkenazy, sin aportar nada resaltable al panorama interpretativo de estas obras, son, al margen de sus abundantes defectos, antitéticos: mientras Brendel parece constantemente preocupado por hacerlo todo muy idílico —a veces al borde de lo cursi— y preciosista, Ashkenazy plantea, en términos generales, unas interpretaciones tendentes a la crispación y el nerviosismo; algo que en una gran parte de las ocasiones resulta gratuito. Naturalmente no todo en estas integrales es censurable; hay interpretaciones aisladas que, cada una a su manera, resultan sumamente interesantes, llegando a alcanzar en más de una ocasión un notable valor musical y artístico.

De la integral de Brendel destacaría: salvo algún detalle de dudoso gusto en el segundo movimiento, la **núm. 3, Op. 2, núm. 3**, en la que se muestra bastante sobrio, y, espléndido en sonido y claridad de planos; la **núm. 5, Op. 10, núm. 1**, una interpretación muy bella, llena de intención y de un magnífico sentido de lo «cantabile»; con alguna reserva, la **núm. 12, Op. 26**, versión de gran autenticidad, aunque algo pobre de vuelo musical; la excelente **núm. 13, Op. 27, núm. 1 «Quasi una fantasia»**, muy intimista y un punto introvertida; la realización de la **núm. 17, Op. 31, núm. 2 «La Tempestad»** que aunque no alcanza el deseado grado de profundidad, goza de estupendos momentos de reconcentración emocional. No está mal la **núm. 18, Op. 31, núm. 3 «La Caza»**, aunque sin llegar a nada extraordinario; estupendas me han parecido las **Op. 49**; irregular la **núm. 22, Op. 54**, cosa que también sucede a la **núm. 24, Op. 78, «A Teresa»**, lo que no deja de ser una lástima, pues en ésta están los mejores momentos de Brendel de todo el ciclo; extraordinaria la **núm. 25, Op. 79**, en la línea de los mejores logros de la anterior, pero sin sus defectos. Aunque

en menor medida, es también interesante la versión de la **núm. 26, «Les Adieux»**; y por último las de las **núm. 27, núm. 25** y parte de la **núm. 24** constituyen la cima del ciclo, particularmente la conmovedora interpretación de la **núm. 27**, una de las mejores que he escuchado.

Del ciclo de Ashkenazy, y dejando sentado de antemano que de los hasta ahora comentados es el más espectacularmente tocado, tanto por riqueza tímbrica como por digitación, claridad, etc., propondría como versiones a tener en cuenta: las de las **números 2 y 3, Op. 2, núms. 2 y 3**, fulgurantes, contundentes en el aspecto sonoro, muy bien matizadas y con sendos cuartos movimientos de auténtica exhibición; la magnífica interpretación, salvo algún descontrol aislado, de la **núm. 6, Op. 10, núm. 2**, así como la de la **núm. 7, Op. 10, núm. 3**, cuyo movimiento lento, concebido desde la dualidad ansiedad-resignación, es de un poder de turbación francamente atractivo. Salvo el segundo movimiento, que es demasiado superficial, destacaría igualmente la de la **núm. 13, Op. 27, núm. 1, «Quasi una fantasia»**, que Ashkenazy dibuja con gran finura; así como también el último movimiento —no el resto— de la «Claro de Luna»: realmente, ¡qué bien tocada está! Muy idiomática y ortodoxa es la interpretación de la **núm. 15, Op. 28 «Pastoral»**, y enormemente vitalista la realización de la **núm. 18, Op. 31, núm. 3, «La Caza»**, aunque quizás pueda echar en falta un punto de nobleza y elegancia, sobre todo en el tercer movimiento. Me ha gustado mucho la versión de la **núm. 25, Op. 79**, que Ashkenazy, una vez más, aprovecha para dictar una lección magistral de todo aquello que se puede hacer con un piano. Con sumo cuidado está realizada la **núm. 27, Op. 90**, en la que el virtuosismo usual del ciclo queda un poco relegado por el comedimiento y la emoción contenida. Para acabar, de considerable, como poco, se puede calificar la versión de la **núm. 30, Op. 109**, con un primer movimiento aplastante y un tercero que bien se podría considerar como el momento interpretativo más alto del ciclo.

Emil Gilels: un Beethoven intelectual

De seguir con el mismo nivel de calidad, originalidad e interés musical que ya han alcanzado las 18 **Sonatas (núms. 3, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 25, 26, 27, 28 y 29)** que hasta ahora lleva grabadas Emil Gilels, su ciclo podría configurarse como uno de los tres o cuatro más importantes de los registrados hasta hoy. Sólo, por el momento, de una de las versiones —la de la **núm. 29, Op. 106, «Hammerklavier»**, última aparecida en el mercado a la hora de redactar este trabajo— se podría realizar una crítica poco positiva; el resto es magnífico, cuando no extraordinario. La aproximación que Gilels realiza a esta música es significativamente diferente a cuantas se han comentado con anterioridad. Se trata de una concepción muy intelectual que incide más en los aspectos constructivos y estructurales de las obras —el análisis es siempre minucioso y detallado— que en su capacidad para transmitir sentimientos o emociones. Son, pues, versiones en las que la posibilidad de convertir en belleza —en el sentido menos contaminado del término— el potencial más abstracto de lo musical, adquiere una realidad como pocas veces se puede encontrar en un intérprete; nada extraño, por cierto, en un pianista como Gilels, cuya seria trayectoria musical siempre se ha inscrito en ése o parecidos tipos de búsqueda musical. Pormenorizando más, e insistiendo en el altísimo nivel de calidad —ejecución mecánica e interpretación— de cada una de las versiones, destacaría las de la **núm. 6, Op. 10, núm. 2**, una visión bastante schubertiana; la de la **núm. 7, Op. 10, núm. 3**, ejecutada de forma tensa y nerviosa, y con un movimiento lento plagado de detalles personalísimos; la estupendamente bien planificada **núm. 8, Op. 13, «Patética»**; la distanciada **núm. 14, Op. 27, núm. 2 «Claro de Luna»**; la **núm. 15, Op. 28, «Pastoral»**, versión de una lógica musical implacable; la de la **núm. 17, Op. 31, núm. 2, «La Tempestad»**, una realización contenida y sobria en la que las transiciones, muy marcadas, generan


un riquísimo juego de tensiones; la versión de la **núm. 23, Op. 57**, «**Appassionata**», de una solidez portentosa; la de la **núm. 27, Op. 90**, prodigiosa, de lo mejor que lleva hecho de la integral, y, por último, la de la **núm. 28, Op. 101**, una versión atractivamente intemporal.

Maurizio Pollini: un Beethoven cerebral

En un principio podría parecer que las versiones que de las últimas **Sonatas** — de la **28** a la **32** — hace Pollini están en la misma onda conceptual que las de Gilels. Podría parecer, pero para quien esto escribe, y después de una atenta audición, no es así. Pienso que Pollini construye un Beethoven irreprochable en cuanto a ejecución —realmente es difícil tocar mejor un piano—, de un gran calibre estético, pero poco emocionante. Prescindiendo casi siempre de transiciones entre pasajes, Pollini lee las partituras de un tirón, transmitiendo la música de un soplo, sin descanso, sin dar opción al receptor a pensar un poco sobre lo que acaba de escuchar... Son versiones enjutas, secas, sin concesiones... A mí esta forma de interpretar a Beethoven me parece sumamente interesante como experiencia de laboratorio, pero no llega a movilizar mis emociones. Ahora bien, aquellos que sean capaces de aislar las suyas y centrarse sólo en los aspectos técnicos al escuchar música seguro que se lo pasarán de lo lindo con estas versiones. De entre ellas me quedaría con el segundo movimiento de la **núm. 28, Op. 101**; los respectivos últimos movimientos de la **núm. 30** y la **núm. 31**; y la **núm. 32** completa, para mi gusto, la mejor de las cinco interpretaciones.

La segunda parte de esta **Discoteca Básica**, que aparecerá en un próximo número de RITMO, versará sobre las interpretaciones de los dos ciclos discográficos de Daniel Barenboim. Igualmente, se incluirá en la misma una tabla con tiempos y valoraciones interpretativas de cada una de las versiones comentadas a lo largo de aquélla ■

(1).— Utilizo el término digitación refiriéndome a la corrección en el juego digital (de dedos).

 la mà de guido



Tipografía musical por ordenador
Apto 22. Ctra de Prats, 2
SABADELL T. 716 13 50

SETTIMANE MUSICALI DI STRESA XXIV FESTIVAL INTERNAZIONALE

25 Agosto - 18 Settembre 1985

- 25/8 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Orchestra da Camera di Zurigo. Direttore Edmond de Stoutz. Violinista Nathan Milstein. Musiche di: Haendel, Vivaldi, Bach.
- 26/8 — Palazzo Borromeo, Isola Bella. Chitarrista Narciso Yepes. Musiche di: D. Scarlatti, Bach.
- 27/8 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Orchestra da Camera di Colonia. Direttore Helmut Müller-Brühl. Bach: Le 4 Ouvertures-Suites.
- 28/8 — Palazzo Borromeo, Isola Bella. Cantilena Chamber Players (Quartetto con pianoforte). Musiche di: Mahler, Fauré, Brahms.
- 30/8 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Violinista Shlomo Mintz — Al pianoforte: Paul Ostrovsky. Musiche di: Bach, Beethoven.
- 31/8 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Gachinger Kantorei Stuttgart. Bach-Collegium Stuttgart. Direttore Helmuth Rilling. Bach: Messa in si minore.
- 2/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. National Symphony Orchestra Washington. Direttore Mstislav Rostropovich. Musiche di: Beethoven, Sciostakovic.
- 3/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Pianista Jon Kimura Parker. Musiche di: Bach, Haydn, Chopin, Poulenc, Barber.
- 4/9 — Loggia del Cashmere, Giardini Borromeo — Isola Madre. Quartetto Alban Berg. Musiche di: Berg, Schubert.
- 5/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Pianista Georges Cziffra. Musiche di: Schubert, Chopin, Schumann, Liszt.
- 7/9 — Palazzo Borromeo, Isola Bella. Pianista Mario Delli Ponti. Musiche di: D. Scarlatti, Schubert, Debussy.
- 9/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Royal Philharmonic Orchestra London. Direttore e pianista Vladimir Ashkenazy. Musiche di: Beethoven, Brahms.
- 10/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Pianista Son Dang Thai. Musiche di: Chopin, Prokofiev.
- 11/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Pianista Tamas Vasary. Musiche di: Beethoven, Liszt.
- 13/9 — Chiesa di Sant'Ambrogio. Trombettista Bernard Soustrot Organista François Houbart. Musiche di: Purcell, Bach, Haendel.
- 14/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Violinista Vadim Brodski — Al pianoforte: Canzio Bucciarelli. Musiche di: Brahms, Debussy, Ysaye, Sciostakovic, Wieniawski.
- 15/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Archi della Scala. Soprano Katia Ricciarelli, mezzosoprano Margarita Zimmermann. Musiche di: A. Scarlatti, Bonporti, Pergolesi.
- 17/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Violinista Christophe Boulier — Al pianoforte: Thomas Girard. Musiche di: Ravel, Kreisler, Haendel, Paganini.
- 18/9 — Teatro del Palazzo dei Congressi. Orchestra da Camera di Santa Cecilia. Direttore e violinista Uto Ughi. Musiche di: Haendel, Mozart, Viotti.

* Concerti di giovani vincitori di concorsi internazionali.
Con riserva di modifiche in caso di forza maggiore.

INFORMAZIONI E PRENOTAZIONE POSTI:

Settimane Musicali — Palazzo dei Congressi Via R. Bonghi 4, 28049 STRESA (Lago Maggiore). Tel.: (0323) 31.095 - 30.459. Telex: 200396 PALTUR I

ALBENIZ: Concierto para piano y orquesta («Concierto Fantástico»). FALLA: **Noches en los Jardines de España.** Aldo Ciccolini, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Enrique Bátiz. EMI 067-1653881. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La presente grabación constituye por un lado la revelación de lo que parece ser un notable director, y por otro lado el relativo fiasco de un veterano y hasta cierto punto prestigioso pianista.

Enrique Bátiz, joven maestro mejicano (si mis noticias son ciertas), hace gala en esta obra bellísima es de muchos quilates, estilísticamente adecuada, con una expresividad suficiente y al propio tiempo discreta y, en fin, de una sonoridad impecablemente lograda. El veterano Ciccolini, por el contrario, no se encuentra con la obra y ni siquiera se acopla con su compañero de grabación: su sonido, percutivo y en exceso duro, contrasta con los suaves perfiles y los reflejos tornasolados que en general deben presidir esta música de fuerte capacidad evocadora. Además, su fraseo es lineal y extremadamente seco, expresivamente ali-corto, escapándosele por completo la fuerte —aunque delicada— carga emocional de la obra.

En el **Concierto** de Albéniz, obra estrenada en 1887 y perdida durante más de 80 años (fue redescubierta en 1967), el pianismo de corte más lisztiano, más brillante y menos introspectivo que el de Falla (totalmente integrado en la paleta evocadora de la orquesta), es solventado más adecuadamente por Ciccolini, con indudable suficiencia de medios, aunque realmente la obra —que se deja escuchar agradablemente— no plantea problemas interpretativos de otra naturaleza, como ocurre en las **Noches en los Jardines de España**. En este extrovertido **Concierto para piano** de Albéniz, Bátiz se limita a prestar un apoyo eficaz, en la línea de brillantez que requiere la partitura, aunque desde luego su trabajo cabe considerarlo mucho menos complicado y peligroso que en la obra anterior.

En definitiva, el disco puede merecer la pena a todos aquéllos que quieran conocer el **Concierto** de Albéniz, obra que últimamente no se hallaba en el catálogo español. Respecto a las **Noches** de Falla, a pesar de contar con una muy buena dirección,

hay versiones superiores: entre ellas Gonzalo Soriano/Argenta (Columbia) y Gonzalo Soriano/Frühbeck (EMI), Achúcarro/Marta (RCA) o Clara Haskil/Markévitch (Philips). Pronto aparecerá en Decca la que para mí es primerísima alternativa hasta ahora: Alicia de Larrocha, junto a la London Philharmonic y Frühbeck de Burgos, tal vez el mejor director de esta obra. Esta versión próxima a aparecer cuenta, además, con un sonido digital absolutamente insuperable.

Entretanto, repito, pequeña decepción de un buen intérprete de lo español como era Aldo Ciccolini, y muy prometedora presentación del joven director Enrique Bátiz.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**



BACH: Conciertos para flauta en Do mayor, Sol mayor y Mi menor. Sinfonía de la Cantata 209. Jean-Pierre Rampal, flauta. Ars Rediviva de Praga. Director: Milan Munclinger. CBS IM39022. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Milan Munclinger, director del conjunto checo Ars Rediviva, explica la finalidad última de esta grabación en las notas que se acompañan en la carpeta del disco. Según Munclinger, el objetivo es doble: hacer escuchar una versión sin duda más cercana al original de las obras concertantes de Bach, y en segundo lugar poner a disposición de su amigo Rampal verdaderos conciertos para flauta solista de Bach.

Así explicado, el disco adquiere una luz nueva, distinta de aquella que una visión superficial nos haría suponer que estábamos ante una transcripción más de las obras del Cantor de Santo Tomás.

Mantiene el director checo la tesis, no completamente acreditada, de que los **Conciertos para clave BWV 1055 y 1056**, que escuchamos en la primera cara de este ejemplar, son transcripciones de antiguos conciertos para flauta u oboe, y que las dos piezas finales de la grabación, extraídas de las **Cantatas 35 y 209**, también fueron primitivamente obras escritas para la flauta.

Sea ello o no técnicamente demostrable, lo cierto es que estamos ante un curioso disco, cuyo protagonista es, sin duda, además de las transcripciones en sí mismas, Jean-Pierre Rampal, cuyo virtuosismo, técnica y sonido siguen siendo insuperables. Cosa distinta es que Bach se lea e interprete hoy de manera muy diferente. Stephen Preston, Wilbert Hazelzet, Hans Brüggem, nos acercan a otro mundo sonoro del barroco en las antípodas del de Rampal. Pienso que ello no es sólo cuestión de estética o sonido, sino de concepción general del arte interpretativo.

En cualquier caso, oír a Rampal sigue siendo un auténtico placer. Munclinger actúa como



en él es habitual, dentro de unos cánones absolutamente clásicos, ofreciéndonos un Bach muy serio, algo brusco, y a veces poco matizado, pero en todo caso denso, lleno de peso específico. No es mi Bach preferido, pero aún resulta válido. La Orquesta es de calidad, pero no excepcional, y su robustez sonora no siempre es una virtud.

La grabación, pese a ser digital, no es precisamente un prodigio de claridad, sobre todo en la parte orquestal, y al menos se queda uno con la duda de si esa oscuridad dimana de la orquesta o es un artificio de los ingenieros de sonido. La flauta nos llega con total naturalidad, lo que es de agradecer.

En resumen: un Bach muy clásico, anclado en un pasado interpretativo que no compartimos, con un solista extraordinario. Decida Vd., amigo lector, la conveniencia o no de adquirir el disco.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**



BACH: Cantatas, Vol. 1: BWV 1, 4, 6, 12, 13, 23, 28, 58, 61, 63, 64, 65, 67, 81, 82, 87, 92, 104, 108, 111, 121, 124, 126, 132, 158, 171 y 182. Edith Mathis, Sheila Armstrong y Lotte Schädle, sopranos. Anna Reynolds y Hertha Töpfer, contraltos. Peter Schreier y Ernst Haefliger, tenores. Dietrich Fischer-Dieskau, baritono. Dietrich Fischer-Dieskau y Theo Adam, bajos. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director: Karl Richter. Archiv 413 000-1, 12 discos. Importación. Oferta.

Interpretación: Entre ★ ★ ★
y ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: Entre ★ ★ ★
y ★ ★ ★ ★

Bach compuso unas 300 **Cantatas** para las celebraciones religiosas dominicales y demás fiestas del calendario litúrgico protestante. De éstas han llegado a nuestros días algo más de 200,27 de las cuales aparecen recopiladas en el presente álbum, primero de los tres que la firma Archiv, en su Nueva Edición Bach, dedica a las **Cantatas** religiosas del maestro alemán. Todas ellas vieron la luz en los períodos de tiempo que Bach pasó en Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717) y Leipzig (1723-1750).

Es probable que la **BWV 4**,

Christ lag in Todesbanden fuera escrita en la primera de las tres ciudades —lugar en el que compondría algo menos de una decena de ellas—, aunque también que lo fuera en 1714, en Weimar. Edificada sobre un himno de Lutero, es una obra de proporciones imponentes, que bien se podría situar entre las mejores de las que componen la selección de este primer volumen. El caso de la **BWV 158, Der Friede sei mit dir** es más complicado: hoy por hoy no es posible todavía fijar la fecha y el lugar en que fue compuesta; la calidad de sus pentagramas, por otro lado, es bastante inferior a la de la anterior.

De las del período de Weimar se incluyen en esta grabación las **BWV 12, 61, 63 y 182** (1714), y la **BWV 132** (1715). Las **BWV 12, 182 y 132** a partir de textos de Salomo Franck; la **61**, con texto de Erdmann Neumeister; y la **BWV 63** de texto anónimo. De éstas la menos interesante es la **BWV 182, Himmelskonig, sei willkommen**; la **BWV 12, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen**, de una inspiración portentosa, contiene un coral —el primero después de la **Sinfonía** de apertura— que recuerda al Purcell más operístico. De la **BWV 61, Nur komm, der Heiden Heiland**, igualmente maravillosa, destacaría el aria de tenor, cuya línea melódica recuerda levemente al primero de los **Corales Schübler**. La **BWV 63, Christen, ärtzet diesen Tag**, muy italianizante, es un claro exponente de las influencias que en este período Bach está recibiendo de la música concertante de Vivaldi. Y de la **BWV 132, Bereite die Wege, bereite die Bahn**, me quedaría con la espléndida aria de soprano con oboe obligado.

El grueso de **Cantatas** contenidas en el álbum, 20 del total, corresponde al período de Leipzig. Lógica esta abundancia si se tiene en cuenta que del total de las compuestas por Bach sólo una treintena lo fueron antes de 1723. De este año, primero de estancia en Leipzig, son las **BWV 23 y 64, Du wahrer Gott und Davids Sohn y Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget**, ambas de texto anónimo. La primera es una algo repetitiva pieza, mientras que la segunda, probablemente sobre un trabajo redactado con anterioridad en Köthen, contiene uno de los dúos del soprano y contralto más inspirados del ciclo. Las cinco siguientes **Cantatas** de la selección (escritas en 1724) están igualmente basadas en textos de autor desconocido. La **BWV 65, Sie werden aus Saba alle kommen**, es famosa por su esplendoroso y magistral primer coro, que describe la procesión de los Reyes Magos hacia Belén (fue escrita para la Epifanía de aquel año). Menos interés presenta la **BWV 67, Halt im Gedächtnis Jesum Christ**, y a buen nivel general se encuentra la briosa **BWV 81, Jesus schläft, was ich hoffen?** La **BWV 104, Du Hirte Israel, höre**, de atmósfera tranquila, casi pastoral, es magnífica. Por último, la **BWV 121, Christum wir sollen loben schon**, es una animada pieza que se



escucha con gusto. A 1725 corresponden las **Cantatas BWV 1, 6, 28, 87, 92, 108, 111, 124 y 126**. La **1, Wie schön leuchtet der Morgenstern**, escrita para la Anunciación y cuyo texto no se sabe por quién fue escrito, es una cantata luminosa y alegre, cuyo primer coro, por sonoridad, bien se podría constituir en claro prólogo de la **Sinfonía Patoral**. Asimismo, el primero de la **BWV 6, Bleib'bei, denn es will Abend werden**, compuesta para el lunes de Pascua, y de texto también anónimo, anuncia el último coral de **La Pasión según San Mateo**; es casi tan sublime. El carácter colectivista de dicho coral contrasta con la inmediatez y agitación de la espléndida aria de tenor (núm. 5). Las **BWV 28, Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende** —con texto de Neumeister—, **124, Meinen Jesum lass'ich nicht y 126, Erhalt uns, Herr, bei deinen Wort** —estas dos últimas de texto anónimo— son piezas sencillas, bien construidas y de una alegría un tanto inocente. Más sustanciosas me parecen las **BWV 111, Was mein Gott will, das g'scheh'allezeit** (texto anónimo) y **108, Es ist euch gut, dass ich hingehe** (con texto de Christiane Mariane von Ziegler); y absolutamente geniales las **BWV 87, Bisher habt ihr nicht gebeten in meinem Namen y 92, Ich hab'in Gottes Herz und Sinn**. El aria de contralto de la primera vuelve a recordar a la **Pasión según San Mateo**; análogamente, el aria de tenor de la misma se puede calificar de sublime. La segunda es una pieza elaboradísima, de un dramatismo incontenible y de ejecución sumamente problemática en su parte vocal; particularmente para el tenor. La **BWV 13, Meine Seel' erhebt der Herr**, fue compuesta en 1726, a partir de un texto de Georg Christian Lehms. Es una resignada y emotiva pieza que guarda un cierto paralelismo con la fascinante **BWV 82, Ich habe genug**, escrita un año después sobre texto de autor desconocido. Para acabar este breve y apretado comentario sobre las **Cantatas** que incluye esta grabación, decir que la **BWV 171, Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm** (1729, con texto de Picander) es una preciosidad y que de la **BWV 58, Ach Gott, wie manches Herzeleid** (escrita en 1727 y revisada con posterioridad, con texto anónimo), destacaría sobre todo el dramático dúo de soprano y bajo con que da comienzo y el aria de soprano del núm. 3.

Desde el punto de vista interpretativo, la colección presenta ostensibles altibajos. Desde luego lo más destacable de las versiones es, en general, el espléndido trabajo de coro y cantantes. El primero, siempre suficiente en el aspecto técnico, conoce a la perfección el lenguaje bachiano; los segundos muestran, globalmente hablando, un altísimo nivel de ejecución e interpretativo. De las sopranos (Edith Mathis, Sheila Armstrong y Lotte Schädle) destacaría sobre todo a la primera, cuyas intervenciones a lo largo de la selección van de lo excelente a lo extraordinario. Otro tanto se podría decir de las contraltos Anna Reynolds y Hertha



Töpfer, particularmente de la primera, cuyo timbre vocal me parece especialmente adecuado para esta música. De los hombres, el tenor Peter Schreier está siempre casi perfecto —y en ocasiones genial—, y Fischer-Dieskau verdaderamente magistral en todas las intervenciones. Ernst Haefliger no me ha convencido plenamente, y la voz del bajo Theo Adam, aunque de timbre algo bronco, funciona bien al estar puesta al servicio de ideas basadas en un adecuado estilo. La dirección de Richter es básicamente irregular; incluso dentro de una misma obra. Puede ir desde lo anodino (**121, 182**) a lo genial (**63, 58, 111, 23, 87, 6 y 104**), pasando por lo rutinario (**64, 124, 158 y 67**).

En fin, esto es lo que hay: si se quiere tener en disco una —más o menos— integral de las **Cantatas** religiosas de Bach, o bien acudir al tándem Harnoncourt-/Leonhardt (con cuyos criterios interpretativos para estas obras no comulgo, y cuyas versiones discográficas poseen la gran desventaja de contar con cantantes muy mediocres), o bien quedarse con estas irregulares versiones. Yo optaría por la segunda posibilidad. En cualquier caso, para este comentarista lo ideal sería que un Leppard, pongo por caso, abordara hoy la grabación de las más importantes piezas de la serie completa. Con 30 o 40 pienso que sería suficiente; al fin y al cabo no todo el ciclo tiene el mismo nivel de calidad y tampoco es cuestión de dedicarse a «almacenar» grandes colecciones de discos que raramente se vuelven a escuchar después de una primera audición.—P.G.M.

BACH: Cantatas, vol. 2: Cantatas para la Ascensión, Pentecostés y hasta el 12º domingo después de la Trinidad, BWV 11, 44, 34, 68, 175, 129, 39, 76, 135, 21, 24, 30, 147, 10, 93, 9, 187, 178, 45, 105, 102, 199, 179, 137. Edith Mathis, Ursula Buckel, Anna Reynolds, Hertha Töpfer, Julia Hamari, Peter Schreier, Ernst Haefliger, Jon van Kesteren, Dietrich Fischer-Dieskau, Kurt Moll, Kieth Engen. Coro y Orquesta Bach, Munich. Solistas de la Semana Bach, Ansbach. Director: Karl Richter. Archiv 413 013-1, 12 discos. Importación. Oferta.

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

Este es el segundo de los tres álbumes que Archiv ha dedicado, dentro de la Nueva Edición Bach, a editar todas las cantatas grabadas por Karl Richter y ordenadas según el ciclo litúrgico de un año. Así, tenemos una cantata (a veces dos) para cada domingo o festividad, lo que permitió al difunto director ESCOGER, de las escritas para la misma ocasión, aquella que podía presentar más atractivo o interés.

Las interpretaciones de Richter se basaban en un doble principio: confiar las voces solistas a los mejores cantantes del momento y preparar él mismo el coro y la orquesta, que llegaron a ser consustanciales a su persona. Su punto de partida estribaba en partir de la tradición interpretativa alemana, que él había vivido en Leipzig, asegurando una gran fidelidad a la partitura, huyendo de los extremos, tanto del romanticismo exagerado y pomposo como de las nuevas técnicas ORIGINALES, que él nunca llegó a asumir. Quería mantenerse en un término medio, no exactamente de cámara, pero sí de contención. Su máximo afán era la honestidad interpretativa, que el evitaba grandes fracasos, pero que a la vez impedía que la genialidad fuera la nota constante. Y, sin embargo, obtuvo interpretaciones en ciertos casos verdaderamente sobresalientes y que han quedado como justamente clásicos dentro de una manera de interpretar a Bach.

Las cantatas de Bach eran, interpretadas por Richter, ante todo, CANTABLES y con nervio. A veces caía en un cierto rigidismo métrico (cuando parecía no estar INSPIRADO); pero de todas ellas se puede decir que, dejando de lado la dificultad de igualar sus colaboradores locales, podían trasplantarse tal cual a su marco litúrgico original, sin que ni la liturgia ni la música se vieran forzadas: y así sucedía realmente, pues durante muchos años Richter interpretaba en Munich la cantata del domingo correspondiente, por lo que se puede decir que VIVIO lo que grababa en el estudio.

El Coro y la Orquesta Bach, de Munich, nunca fueron los mejores posibles, pero sí que estaban avezados a aquello que interpretaban. Eso, y su perfecta conjunción con los cantantes que les acompañaban, era su mejor garantía. Y estos fueron auténticos artistas, que como Fischer-Dieskau, Töpfer, Mathis, Haefliger, Adam, etc., BORDARON las cantatas de Bach.

Las aquí contenidas constituyen el núcleo central. La mayoría fueron grabadas entre los años 1975 al 1978, aunque no faltan de años muy anteriores (como la 45, de 1959). Sobresalen, entre todas, las que a continuación mencionaré.

La **BWV 147, Herz und Mund und Tat und Leben**, contó en 1961 con un Richter especialmente inspirado, sobretodo en el coro inicial, y en el acompañamiento de las arias centrales (aunque hizo correr quizá excesivamente a Kieth Engen en el aria para bajo). Los célebres corales que cierran ambas partes consti-

tuyen el nivel medio de Richter: sin ser antológicos, son los mejores que podrían salir de la interpretación típicamente alemana. Es una lástima que no se haya incluido en el álbum la otra cantata para la Visitación que grabara con Haefliger: el espacio lo permitía sobradamente y el que la **Cantata 189** se haya demostrado apócrifa no creo que justifique que se omita sólo una de todas las que Richter llegó a grabar para Archiv.

La **BWV 34, O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe**, para el día de Pentecostés, es una de las ci mas del género. Richter se muestra tan fogoso como requiere el título de la obra y la figura de las lenguas de fuego sobre los apóstoles. Este disco, junto con la **68 y 175**, ya estuvo editado en España, y es uno de los mejores del director: especialmente incisivo en los coros, no cede a un simple acompañamiento en las arias, sino que busca todos los efectos posibles.



La **BWV 10, Meine Seele erhebt den Herren**, o Magnificat alemán (pues se basa en el mismo texto de San Lucas), es otra de las joyas del álbum, intrínseca e interpretativamente hablando. Richter recrea una cantata emocionante, muy viva y dinámica. Y las interpretaciones vocales son de altísima categoría, sobresaliendo Edith Mathis y Kurt Moll, quien ataca al aria para bajo con una potencia y una agilidad envidiables.

La **Cantata BWV 199, Mein Herze schwimmt in Blut**, para soprano y orquesta, atrae por la lección estilística de la Mathis.

Junto a estas, y otras que no menciono, también se encuentra alguna otra, como la **BWV 21**, donde Richter no consiguió forjar una interpretación interesante. En fin, es imposible un repaso detallado.

El sonido es en general bastante bueno, y no es la antigüedad la norma para medir una menor calidad. Sólo constatar el cambio supuesto por las técnicas de grabación y los diferentes ingenieros: así, se puede apreciar que las cantatas grabadas hacia 1975 cuentan con una toma del coro más alejada y menos aplastante, pero también algo confusa entre las voces, pues tiende a remarcar la prepotencia que las sopranos siempre han tenido en el Coro Bach de Munich.

La presentación externa es inmejorable, y la relación calidad/precio muy atractiva, y mucho más si se tiene en cuenta que son discos de importación

que se pagan más baratos que algunos nacionales. Sólo debo mencionar un gran handicap: el libreto viene enteramente en alemán, lo que hace que quede desaprovechado el excelente y largo comentario que contiene, así como el texto (que no lleva traducción). Una sola hoja con el contenido de los discos, en inglés, no basta para una edición que los editores alemanes saben a la perfección que va a ser mayoritariamente exportada. Si ya no esperaba el castellano, sí al menos el bilingüismo, como en la antigua Edición Bach. Salvando este aspecto, pues, la recomendabilidad es total.—S.B.S.



BACH: Cantatas vol. 3: BWV 5, 8, 17, 26, 27, 33, 38, 51, 55, 56, 60, 70, 78, 80, 96, 100, 106, 115, 116, 130, 139, 140, 148, 180 y 189. Edith Mathis y Ursula Buckel, sopranos. Trideliense Schmidt, Hertha Töpfer y Julia Hamari, contraltos. Peter Schreier, Ernst Haefliger y Jon van Kesteren, tenores. Dietrich Fischer-Dieskau, Theo Adam y Kieth Engen, bajos. Coro y Orquesta Bach, Munich. Solistas de la Semana Bach, Ansbach. Director: Karl Richter. Archiv 413026-1.8, 12 discos. Importación. Oferta.

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

La discografía de las **Cantatas** de Bach ha sido, es y mucho me temo que seguirá siendo una de las lagunas más dolorosas y vergonzantes de cualquier buena discoteca que se precie. Se trata —en mayor medida, claro está— de un problema de tan difícil solución como el de hacerse con una integral de las **Operas** y **Oratorios** de Haendel o —bajando aún más el listón— con las **Misas** completas de Haydn. La magnitud y dificultad de la empresa, la escasa rentabilidad económica del proyecto, su altísimo costo y el viejo e inevitable conservadurismo musical —el mismo que hace que proliferen sin descanso **Estaciones** de Vivaldi o **Adagios** de Albinoni mientras no contamos con una sola grabación del **Orlando** de Haendel— parecen erigirse como los obstáculos más insalvables para que aquélla se pueda culminar con éxito. Bien es verdad que Telefunken lleva acometiendo desde hace años la grabación completa de las **Cantatas**, dirigidas en base a la condición par o impar de su número de catálogo por Nikolaus Harnoncourt y Gustav Leonhardt. No es éste el momento de entrar en polémicas sobre las bondades de esta integral —loable desde el punto y hora en que podemos asignarle tal calificativo—, pero, dado el actual estado de cosas en lo que a interpretación de la música barroca se refiere, parece evidente que este proyecto de integral se presenta como una interesantísima opción para los seguidores de la nueva ortodoxia interpretativa y como una opción carente de interés para los menos

fervientes partidarios de aquélla. Idéntico problema, como es lógico, plantea la adquisición del álbum que ahora nos ocupa, 25 de las 76 Cantatas bachianas que Karl Richter —destacado representante de la tendencia interpretativa más tradicional— dejara grabadas antes de su muerte, es to es, una tercera parte aproximadamente de las que han llegado hasta nosotros y una cuarta de las que, según todos los indicios, escribiera el genio de Leipzig.

No parece muy oportuno —sí lo hubiera sido en un artículo de mayor extensión o en un ensayo discográfico del tipo del que se ocupará de las **Cantatas Profanas**— extenderse aquí sobre todas y cada una de las **Cantatas** que recoge este tercer álbum de la Nueva Edición Bach, 22 de ellas escritas para ser interpretadas en los domingos posteriores al Día de la Trinidad y las tres restantes (**BWV 130, 80 y 106**) para la Fiesta de San Miguel, la de la Reforma y para el funeral de un pariente de Bach respectivamente. Todas ellas, con excepción de la última citada —escrita durante su breve estancia en Mühlhausen—, fueron compuestas en los primeros años de Bach en Leipzig: son, por tanto, obras de madurez (sin olvidar el inmenso riesgo que supone el utilizar este término al referirse al corpus bachiano), escritas con la mano segura de quien lleva más de quince años experimentando en el género. Entre las **Cantatas** incluidas en este álbum se encuentran algunas muy justamente conocidas —las **BWV 56, 60, 80, 106 y 140**— junto a otras, auténticas obras maestras, que bien merecerían formar parte de la anterior relación —las **BWV 100, 17, 51, 148, 96, 5, 8, 180, 115, 70 y 130**. El resto, obviamente, alberga arias y coros de una inefable belleza, pero no alcanzan esa perfección global que caracteriza a las anteriores. No debemos olvidar en ningún momento cómo y por qué fueron escritas estas obras: por un lado, su finalidad era estrictamente litúrgica —reforzar el mensaje de las Escrituras, base y centro de toda la reforma iniciada por Lutero— y, por otro, el hecho de requerirse una **Cantata** para cada domingo o festividad religiosa comportaba una excesiva premura en su composición, lo que obligó a Bach en numerosas ocasiones a practicar ese curioso ejercicio de copiarse a sí mismo, una de las más peculiares características de los genios. La obligada y rígida compartimentación formal de las obras hacía, asimismo, que fuera especialmente difícil lograr esa coherencia sustantiva que encuentra en **Cantatas** como la **BWV 4** —recogida en el primer álbum de esta edición— su más acabada expresión (ayudada en este caso por su plan formal estrictamente simétrico y por la utilización del himno de Lutero «per omnes versus»). Por todo lo dicho, resulta aquí especialmente lamentable el no contar con la traducción castellana de los textos de las **Cantatas** (que se incluyen en el libreto exclusivamente en alemán), ya que éstas pierden así para el oyente

toda su razón de ser (que desaparece en cualquier caso en gran medida desde el momento en que escuchamos estas obras como meras piezas de concierto) y esa inmensa coherencia a la que nos acabamos de referir.

Es probable que Karl Richter —luterano convencido y persona de sólida formación teológica— compartiera estas opiniones, pues para él la componente religiosa de estas obras era inseparable de la música: quizá así se explique su extraño modo de dirigir algunos corales (lo que llamamos hace tiempo dirección metronómica), sin apenas pausa entre las diferentes subsecciones, para así no quebrar el sentido del texto.

Puestos a realizar una valoración global de estas interpretaciones, hemos de partir de un aspecto fundamental: los recursos vocales e instrumentales con los que cuenta el director alemán. Por lo que respecta a estos últimos, la Orquesta Bach de Munich no ha sido nunca, ni con mucho, una de mis orquestas de cámara preferidas: su sección de cuerda —demasiado grande— es disciplinada y de sonido, aunque homogéneo, de escasa personalidad; su sección de madera es muy deficiente, por culpa fundamentalmente de unos oboes —instrumentos de trascendental importancia las Cantatas de Bach— de sonido empalagoso, encabezados por el desgraciadamente omnipotente e inevitable Manfred Clement, instrumentista al que se llega literalmente a aborrecer por la cantidad de arias y coros en los que consigue desmotivarnos (**BWV 115-2**, por citar un solo ejemplo); los obligati de flauta se los reparten Aurélie Nicolet —entre lo discreto (**BWV 8-4**), lo correcto (**BWV 100-3**) y lo excelente (**BWV 130-5**)— y Peter-Lukas Graf, instrumentista de extraordinaria técnica y de admirable musicalidad (magnífica su intervención en la **BWV 96-3** o en la **BWV 180-1 y 2**); por lo que respecta al metal, por último, bien las trompas —sobre todo Hermann Baumann— en sus escasas intervenciones, y desigual nivel en las trompetas: mal Tribaud en la **BWV 51**, correcto Chandler Goetting en las **BWV 5 y 148** y excelso John Willbraham en la única **Cantata** en que interviene, la **BWV 130**. Entre los solistas de cuerda destacan Fritz Ruf en el único aria con viola de todas las **Cantatas** de Bach (**BWV 5-3**) y Fritz Kiskalt en la difícilísima aria de soprano de la **BWV 180**.

El Coro Bach de Munich es una buena agrupación, que empasta y domina mucho mejor el estilo que su homónima orquesta, pero que se muestra demasiado irregular en su actuación, quizá demasiado influida por la inspiración del día de Richter. En todo caso, mejor en general en las grabaciones de los primeros 60 que en las más recientes de los años finales de la pasada década, en las que el «legato» es excesivo, la claridad polifónica es menor, y el desequilibrio en favor de las voces femeninas, más acusado.

El punto fuerte de las versiones de Richter son, como de cos-

tumbre, las voces solistas. Brevísimamente, y comenzando por las sopranos, excelente siempre y sin excepción la Mathis, que interviene en 16 **Cantatas**, con una línea impecable de canto, una completísima técnica —que le permite afrontar una **Cantata** tan incantable como la **BWV 51**— y una musicalidad excepcional (¡qué manera de cantar el bellísimo aria de la **BWV 115**!). Entre las contraltos destaca Trideliense Schmidt, una voz interesante, oscura, sin problemas en el registro grave y con solvencia en las agilidades (**BWV 116-2**); la Hamari, que posee una voz menos bella, canta muy bien —en «piano» y en el registro medio— las arias más expresivas pero tiene problemas en el registro grave, en el que la voz se afea considerablemente; Hertha Töpfer, una voz de gran personalidad, canta con estilo pero con cierta tendencia a la inexpressividad, excepción hecha de su excelente intervención en la **Cantata BWV 106**. Peter Schreier se muestra en sus frecuentes intervenciones como ese tenor hiperlítico, de sólida técnica (excelente el «fiato» en la **BWV 26-2** o en la **180-2**) y absoluto dominio del estilo, lo que le permite cantar con una fluidez y espontaneidad encomiables: al igual que la Mathis, consigue mantener una total regularidad en la calidad interpretativa en todas sus arias y recitativos; Ernst Haefliger está excelente de voz y musicalidad en las **Cantatas BWV 8 y 106**, pero pasa apuros por arriba en la **BWV 59**, en la que la voz se nasaliza y no es emitida con amplitud. Dietrich Fischer-Dieskau está sublime de voz, estilo, musicalidad y expresión en la **Cantata BWV 56** (grabada en 1969), una de las joyas del álbum, e igualmente sublime en los tres últimos aspectos, con algunos problemas de voz —salvados, eso sí, con una inteligencia y una técnica fuera de lo común— en el resto de las **Cantatas** —16— en que interviene. Así, pasa algunos apuros en las muchas agilidades de las **Cantatas BWV 26-4, 27-5, 96-5, 130-3 o 70-2**, por citar algunas, pero se desquita en arias y recitativos menos comprometidos y más líricos —como los núms. 9 y 10 de la última citada—, en los que ofrece una auténtica lección de canto; Theo Adam, en fin, está espléndido en su única y breve intervención (**BWV 106**). Del resto de cantantes —Buckel (soprano), Van Kesteren (tenor) y Engen (bajo)—, decir simplemente que no pasan del umbral de la discreción.

Poco espacio nos queda para referirnos a la labor directorial de Richter, catalizador de todo lo que aquí se escucha. Irregular, como en él era habitual, aquélla se halla entre lo increíble —**BWV 56 y 106**—, lo muy bueno —**BWV 51 y 5**—, lo bueno —**BWV 115, 80, 70 y 130**— y lo correcto —el resto, es decir, la mayoría. El director alemán tenía unas «ideas fijas» muy particulares —«tempi» lentísimos (toda la **Cantata BWV 140**, una de las más flojas del álbum, que le dura cinco minutos más que a Leopard), tendencia a un cierto estatismo en los grandes coros (los

XXXIV Festival de música de Gra

DEL 16 DE JUNIO
AVANCE DE PR
XVI CURSO MAN

1

Palacio de Carlos V
Domingo 16 de junio. 10,30 noche
LONDON SINPHONY ORCHESTRA
Director: Lorin Maazel
W. A. Mozart: *Sinfonía n.º 40 en Sol menor*
P. I. Tchaikowsky: *5.ª Sinfonía*

2

Palacio de Carlos V
Lunes 17 de junio. 10,30 noche
LONDON SINPHONY ORCHESTRA
Director: Lorin Maazel
F. Schubert: *9.ª Sinfonía*
I. Stravinsky: *Consagración de la primavera*

3

Palacio de Carlos V
Martes 18 de junio. 10,30 noche
LONDON SINPHONY ORCHESTRA
Director: Edmón Colomer
J. Turina: *Danzas fantásticas*
M. Ravel: *Dafnis y Cloe 2.ª Suite*
I. Brams: *Sinfonía n.º 2*

4

Auditorio Manuel de Falla
Miércoles 19 de junio. 10,30 noche
JOSE LUIS RODRIGO (Guitarra)
J. S. Bach: *Suite n.º 1*
F. Sor: *Sonata*
H. Villalobos: *Preludio y Estudio*
T. Marco: *Paisaje Grana*
M. Castelnuovo Tedesco: *Capricho diabólico*
R. Sainz de la Maza: *Rondeña*
J. Rodrigo: *Invocación y Danza*

5

Auditorio Manuel de Falla
Jueves 20 de junio. 10,30 noche
H. SZERING (violín),
H. OSBERGER (piano)
J. Brams: *Sonata n.º 1 Sol Mayor, op. 78*
J. S. Bach: *Partita n.º 2 en re menor*
C. Debussy: *Sonata en Sol menor*
M. Ravel: *Tzigane*

6

Auditorio Manuel de Falla
Viernes 21 de junio. 10,30 noche
NEDERLANDS KAMERORKEST
Director: A. Ros Marbá
Soprano: Barbara Schlick
G. F. Haendel: *Concerto Grosso*
J. S. Bach: *Concierto de Arpa op. 4 n.º 6*
Cantata n.º 51 «Jauchzet Gott...»
Concierto de Brandeburgo n.º 2

1985

7

Auditorio Manuel de Falla
Sábado 22 de junio. 10,30 noche
NEDERLANDS KAMERORKEST
Director: A. Ros Marbá
Piano: M. Joao Pires
J. Haydn: *Sinfonía n.º 4*
W. A. Mozart: *Concierto de piano KV 271*
P. I. Tchaikowsky: *Recuerdo de Florencia*

8

Jardines del Generalife
Domingo 23 de junio. 10,30 noche
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
Dirección: María de Avila
ORQUESTA SINFONICA DE MADRID
(Orquesta Arbós)
Director: Jorge Rubio
Mariemma/Boccherini-Soler-García Abril: *Danza y tronío*
Sánchez/Sarasate: *Zapateado*
Lorca/Nieto: *Ritmos*
Granero/Sanlúcar: *Medea*

9

Jardines del Generalife
Lunes 24 de junio. 10,30 noche
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
Dirección: María de Avila
ORQUESTA SINFONICA DE MADRID
(Orquesta Arbós)
Director: Jorge Rubio
Estreno mundial de:
Pericet/Scarlati-Coria: *Seis Sonatas para la Reina de España*
Lorca/Vives-García Abril: *Doña Francisquita*
Quintero/Popular: *Flamenco*

10

Jardines del Generalife
Martes 25 de junio. 10,30 noche
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
Dirección: María de Avila
ORQUESTA SINFONICA DE MADRID
(Orquesta Arbós)
Director: Jorge Rubio
Estreno mundial de:
Pericet/Scarlati-Coria: *Seis sonatas para la Reina de España*
Lorca/Vives-García Abril: *Doña Francisquita*
Quintero/Popular: *Flamenco*

11

Patio de los Arrayanes
Miércoles 26 de junio. 10,30 noche
RAFAEL PUYANA (Clavecín)
J. S. Bach
D. Scarlati

12

Palacio de Carlos V
Jueves 27 de junio. 10,30 noche
A. KRAUS
R. SCOTTO

ORQUESTA SINFONICA DE LA RTVE
Director: J. A. García Navarro
G. Donizetti: *Elisir d'Amore*: Lucia di Lammermoor
G. Verdi: *Don Carlo*: Aria «tu che le vanita» (Soprano)
G. Massenet: *Manon*: Dúo San Sulpizio
G. Puccini: *Tosca*: Aria Recóndita armonía (tenor)
Aria Visi d'Arte (Soprano)
M. Butterfly: Dúo 1.º acto

13

Palacio de Carlos V
Viernes 28 de junio. 10,30 noche
ORQUESTA SINFONICA DE LA RTVE
Director: M. A. Gómez Martínez
Piano: Joaquín Achúcarro
E. Halfter: *Sinfonietta en Re bemol mayor*
I. Albéniz: *Rapsodia Española para piano y orquesta*
M. de Falla: *El sombrero de tres picos (1.ª y 2.ª suite)*

14

Patio de los Arrayanes
Sábado 29 de junio. 10,30 noche
NOCHE DE FLAMENCO Y FOLKLORE
Cantaos: Naranjito, Fosforito (Premio absoluto del 8.º concurso de canto jondo de la Peña Platería).
Guitarras: Paco Cepero, Juan Habichuela
Baile: el Güito
Recital de guitarra: Manolo Cano

15

Palacio de Carlos V
Domingo 30 de junio. 10,30 noche
ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE LA RTVE
Director: M. A. Gómez Martínez
Solistas I. Haubold, H. Walker, L. Russel
Rootering, H. Winkler
H. Hopfner, J. Kapellman
L. V. Beethoven: *Fidelio* (Versión Concierto)

16

Patio de los Arrayanes
Lunes 1 de julio. 10,30 noche
JESSYE NORMAN
piano: R. Nunn
J. Brahms: *Lieder*
R. Wagner: *Wesendoncklieder*
M. Ravel: *Cinco melodías populares griegas*
R. Strauss: *Lieder*

Paralelamente tendrán lugar:

Ciclo de música coral los días 20, 24
Ciclo de música de órgano los días 17, 18
Ciclo de folclore los días 28, 29

INFORMACIÓN

COMISARIA DEL FESTIVAL: ANCHA DE SANTO DOMINGO, 1
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA

al internacional ca y danza ranada

IO AL 20 DE JULIO PROGRAMACION MUEL DE FALLA.

17

Auditorio Manuel de Falla
Martes 2 de julio. 10,30 noche
HUGH TINNEY
(Primer premio Paloma O'Shea)
L. V. Beethoven: *Sonata Op. 10 n.º 3*
I. Albéniz: *El Albaicín*
A. Scriabin: *Sonata n.º 5, op. 53*
F. Chopin: *Boluda n.º 2, op. 38; Barcarola, op. 60*
F. Liszt: *Après une lecture de Dante*

18

Auditorio Manuel de Falla
Miércoles 3 de julio. 10,30 noche
LLUIS CLARET (Violoncello)
J. S. Bach: *Suite n.º 1 en sol mayor*
Suite n.º 3 en do mayor
Suite n.º 6 en re mayor

19

Patio de los Arrayanes
Jueves 4 de julio. 10,30 noche
ELENA OBRAZTSOVA
Piano Vaja Tchuatchava
P. I. Tchaikowsky: *Cinco canciones*
S. Rachmaninoff: *Cinco canciones*
E. Granados: *Siete tonadillas en Estilo Antiguo*
M. de Falla: *Siete canciones populares españolas*

20

Palacio de Carlos V
Viernes 5 de julio. 10,30 noche
DANIEL BARENBOIM (Piano)
F. Liszt: *Años de Peregrinaje*
Verdi-Liszt: *Aida, Trovatore, Rigoletto*

21

Jardines del Generalife
Sábado 6 de julio. 10,30 noche
**BALLET DER DEUTSCHEN
OPER AM RHEIN**
Director: Paolo Bortolozzi
Herczog/Martini: *Sinfonietta Giocosa*
Walter/Dvorak: *Cello Concerto*
Kyllian/Haydn: *Sinfonia en Re*

22

Jardines del Generalife
Domingo 7 de julio. 10,30 noche
**BALLET DER DEUTSCHEN
OPER AM RHEIN**
Director: Paolo Bortolozzi
Homenaje a Balanchine
Balanchine/Tschaikowsky: *Serenata*
Balanchine/Strawinsky: *Apollon Musagète*
Balanchine/Mendelsson: *Sinfonia Escocesa*
Bartholdy

23

Jardines del Generalife
Lunes 8 de julio. 10,30 noche
**BALLET DER DEUTSCHEN
OPER AM RHEIN**
Director: Paolo Bortolozzi
Balanchine/Bach: *Concerto Barroco*
Walter/Albinoni: *Adagio*
Walter/Dvorak: *Cello Concerto*
Haydn/Kyllian: *Sinfonia en Re*

24

Palacio de Carlos V
Martes 9 de julio. 10,30 noche
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
Director: Jesús López Cobos
Solistas: M. Marshall, F. Quivar
P. Pérez Iñigo
Gluck: *Orfeo y Euridice* (Versión Concierto)

25

Auditorio Manuel de Falla
Miércoles 10 de julio. 10,30 noche
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
Director: Jesús López Cobos
Solistas: L. Russel
S. Walker, J. S. Quirk
N. Jenkins, K. Lewis
Haendel: *El Mesías* (Oratorio)

26

Auditorio Manuel de Falla
Jueves 11 de julio. 10,30 noche
EULALIA SOLE (Piano)
A. Berg: *Sonata Op. 1*
A. Schoenberg: *Piezas Op. 11*
A. Webern: *Variaciones Op. 27*
Cruz de Castro; J. Darias; J. Soler; C. Guinovart; M. Castillo

27

Auditorio Manuel de Falla
Viernes 12 de julio. 10,30 noche
LA STRAVAGANZA. Conjunto Barroco
B. Selma y Salaverde
J. de Castro
Anónimos del s. XVIII
J. S. Bach: *Trio sonata*
G. F. Haendel: *Trio sonata*

28

Auditorio Manuel de Falla
Sábado 13 de julio. 10,30 noche
CECILIO Y EVELIO TIELES
(Violín y Piano)
E. Denisov: *Sonata*
H. Gramatges: *Sonata*
M. Nobre: *Desafío 3*
N. Rodríguez: *Boceto Cubano*

29

Auditorio Manuel de Falla
Lunes 15 de julio. 10,30 noche
OFICINA MUSICAL DE OPORTO
Director: Alvaro Salazar
I. Stravinsky; L. Ferrar; J. Ives
H. Eisler; F. Pires; R. Barce; A. Salazar

30

Auditorio Manuel de Falla
Martes 16 de julio. 10,30 noche
**ORQUESTA BARROCA DEL FESTIVAL DE
GRANADA**
Director: Luis Remartínez
Recuperación del patrimonio musical español
(Producción del festival de Granada)
A. Literes: *Obertura*
Ramón Garay: *5.º Sinfonia*
Esteban Redondo: *Conciertos de órgano y orquesta*
Haydn: *Sinfonia en re mayor n.º 6. «Le Mutin»*

31

Auditorio Manuel de Falla
Miércoles 17 de julio. 10,30 noche
**CAMERATA BARROCA DEL FESTIVAL DE
GRANADA**
Cémbalo, órgano y continuo: José Rada
Recuperación del patrimonio musical español. Música de la
corte de los siglos XVII y XVIII. Homenaje a Juan Hidalgo y
D. Scarlatti: Juan Hidalgo, Juan del Vado, Juan Serqueira,
D. Scarlatti y L. Boccherini (Producción del festival de
Granada).

32

Auditorio Manuel de Falla
Jueves 18 de julio. 10,30 noche
**AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE
PAMPLONA**
Director: José Luis Eslava
F. Remacha; B. P. Arna
L. Balada; Z. Kodaly
R. Halfter; A. G. Acilu

33

Teatro Isabel La Católica
Viernes 19 de julio. 10,30 noche
OPERAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVIII
Dirección Musical: Pascual Ortega
Dirección Escénica: Emilio Sagi
**ORQUESTA BARROCA DEL FESTIVAL DE
GRANADA**
(Producción del festival de Granada)
Recuperación del patrimonio musical español.
Sebastián Durón: *La guerra de los Gigantes*
Antonio de Literes: *Los Elementos*



AÑO EUROPEO
DE LA MUSICA

en lugar los siguientes ciclos:

0, 24, 25, 26, 29 de junio; 2, 3, de julio.

17, 19, 21, 22, 27, 28 de junio; 5, 6, de julio.

28, 29, 30, de junio; 1, 4 de julio.

RMACION:

0, 1. 18009 GRANADA (ESPAÑA). TELS. (958) 22 52 01 y 22 54 41.

CA. PLAZA DEL REY, 1. 28071 MADRID (ESPAÑA). TEL. (91) 429 24 44

iniciales de las **BWV 8 y 140**), hinchamiento excesivo de las fuerzas instrumentales, rigidez en el «tempo» (corales metronómicos del tipo del que cierra la **BWV 96**), ausencia general de vitalidad, de impulso, respeto no siempre estricto por las indicaciones bachianas (no utiliza el prescrito «fagotto» en la **BWV 70-6** y dobla la parte de la primera trompeta sin razón aparente en la **BWV 130**)— que ensombrecen muchas de sus indudables virtudes. Con todo, también acertaba a veces en los coros iniciales (el que abre la **BWV 115**), en los corales (el final de la **BWV 56**) o en la dirección de arias (**BWV 70-5**), pero determinados aspectos de su «modus operandi» —la traducción del bajo continuo (en la que siempre falta algo más de movilidad y fluidez, que no de mayor presencia sonora), la enunciación del entramado polifónico (falta de una claridad y transparencia más acusadas) o el tratamiento de la melodía coral (poco cuidadoso cuando en **Cantatas** como la **BWV 96**, aquella no aparece como «cantus firmus» en las sopranos —lo habitual— sino en las contraltos)— le restan siempre algo de calidad a la interpretación considerada globalmente.

En suma, versión muy desigual, partiendo de unos presupuestos interpretativos quizá algo trasnochados: la comparación entre las **Cantatas** grabadas por Leppard —un moderno exponente de la tendencia interpretativa TRADICIONAL— y Richter así parece indicarlo. Como la única alternativa posible es Harnoncourt/Leonhardt, pues claro, la solución está entre no comprar ninguna o —siempre que no se sea historicista, por supuesto— quedarse con el mal menor, o sea, Richter, sin olvidar nunca que algunas **Cantatas** conocen en sus manos admirables versiones: de hecho, los cuatro asteriscos que figuran arriba pretenden ser un salomónico término medio que refleje el notable nivel interpretativo conseguido.

La presentación —ya lo señalamos al comentar otro de los volúmenes de esta Nueva Edición Bach— es excelente, al igual que el sonido (apenas existe diferencia entre las **Cantatas** grabadas en 1960 y las que lo fueron en 1978), pero no está, de todos modos, al habitual nivel de Archiv. Un detalle bien significativo es el olvido en la carpeta, el libreto y el propio disco de la inclusión de la **Cantata BWV 189** tras la **BWV 55** en la cara 14, olvido insólito en una firma que, como Archiv, ha cuidado siempre con esmero el producto final. Con todo, la ausencia de traducciones de los textos es, como ya se dijo, la laguna más significativa de este álbum, un fruto más de la nueva política de austeridad de la firma germana.—**L.C.G.**



BEETHOVEN: 32 Sonatas para piano. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon. Núms. 1-15: 413759-1.9, 6 discos. Núms. 16-32: 413766-1.9, 6 discos. Digital. Importación.

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

Véase en este mismo número la sección **Discoteca Básica**.

CHOPIN: Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Fa menor, 21. SAINT-SAËNS: Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Sol menor, op. 22. Cecile Licad, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: André Previn. CBS IM 39153. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ (Chopin)
★ ★ ★ ★ (Saint-Saëns)
Sonido: ★ ★ ★ ★

Cecile Licad es una joven (24 años) y bella pianista filipina, hija de un notable personaje de la vida política y social del lejano archipiélago, discípula de Rudolf Serkin y galardonada a los 20 años con la medalla de oro de la Fundación Leventritt. Tras debutar inmediatamente con la mayoría de las grandes agrupaciones sinfónicas de Asia, América y Europa, hace su presentación en España en enero de 1983 junto a Claudio Abbado y la London

Symphony interpretando la **Rapsodia sobre un tema de Paganini** de Rachmaninov; y ya recuerdo que entonces hubo en cierto modo división de opiniones: (si se me permite utilizar el término taurino para expresar que no hubo un acuerdo total sobre las calidades mostradas por la joven intérprete oriental).

En realidad, en este disco de su debut (junto al dedicado al **Segundo Concierto** y la **Rapsodia** de Rachmaninov al lado de Abbado) se aprecian bien las cualidades y las carencias de Cecile Licad. En primer lugar está claro que los medios técnicos de la pianista son espléndidos, empezando por la limpieza sonora, deudora en buena medida de una digitación colosal. Pero al mismo tiempo se aprecia también una personalidad artística y un temperamento musical, si no poco interesante, sí susceptible de madurar.

Su versión de Chopin, lejos de la incorrección formal o de los excesos temperamentales (defectos muy extendidos), es de una asepsia y una impersonalidad preocupantes. Hay, sí, buenos momentos pianísticos —principalmente por la transparencia sonora—, pero las ideas son pobres, escasean los contrastes y el sutil arte chopiniano (mezcla de ansiedades psicológicas, alma romántica y música de salón) parece escapársele no poco. Por otra parte, hay un acompañamiento muy flojo de Previn, gris y torpe para mejorar la precaria paleta orquestal de Chopin.

Otra cosa es el **Concierto** de Saint-Saëns. La rotundidad de su primer movimiento, la filigrana del segundo y la brillantez instrumental del tercero están admirablemente plasmados por Cecile Licad, esta vez mucho más acertadamente acompañada por Previn al frente de la London Philharmonic. A diferencia de Chopin, aquí la batuta está elocuente y lo bastante versátil que requiere la partitura, aunque tal vez se hubieran podido lograr mayores cotas de refinamiento. Cecile Licad, por su parte, toca una cadencia inicial imponente no sólo de sonido, sino también de concentración, mientras que en el tercer movimiento realiza un alarde virtuosista, con estu-

pendas escalas, trinos, etc... No cabe duda de que el mundo más extrovertido y menos hermético del **Concierto** de Saint-Saëns va mucho mejor a sus maneras que el de Chopin. En cualquier caso, habrá que esperar la evolución de esta pianista, en principio con buenas posibilidades.—**J.I.P.**



HAYDN: tres Conciertos favoritos (para trompeta en Mi bemol mayor; violoncelo en Re mayor y violín en Do mayor). Wynton Marsalis, trompeta; Yo-Yo Ma, cello; Cho-Liang Lin, violín. Diversos directores y orquestas. CBS IM 39310. Digital-Importación.

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

Estamos ante un producto eminentemente divulgativo, tal vez para primerizos o quizás para captar adictos al arte musical. Pero, a diferencia de lo que suelen ser este tipo de productos discográficos, éste que nos ocupa es depositario de excelentes calidades, tanto en lo que atañe al criterio selectivo (los tres **Conciertos** más POPULARES de Haydn) como en lo concerniente al aspecto interpretativo (tres jovencísimos solistas a los que no sería descabellado considerar como las nuevas estrellas de CBS dentro del campo instrumental).

Magnífico servicio, pues, a la causa haydniana, cuyo apartado concertante está necesitado de ayudas, como ésta. Y el comienzo del registro no puede ser más atrayente, con la intervención de Wynton Marsalis en el **Concierto para trompeta y orquesta en Mi bemol mayor** (tal vez el más difundido de entre los más de 40 que dejara escritos el gran músico austríaco). Marsalis, de 23 años, músico de color procedente del jazz, es deslumbrante no sólo por su técnica y por su sonido, sino también por su descollante personalidad y su completísima formación artísticas, lo que le hace aparecer como un intérprete perfectamente adaptado al lenguaje clásico. El disco del que está extraído este **Concierto** de Haydn (junto a los de Leopold Mozart y Hummel) fue comentado en el núm. 547 de RITMO (octubre de 1984) por Gerardo Queipo de Llano elogiosamente, y posteriormente el colectivo crítico de nuestra Revista refrendó estas excelentes impresiones eligiéndolo como el disco de con-

VI CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION DE MUSICA IBERICA ANTIGUA PARA ORGANO

A CARGO DE JOSEP M. MAS BONET, PROFESOR SUPERIOR DE ORGANO Y DIRECTOR DEL CURSO
15 - 26 DE JULIO DE 1985

Las sesiones de trabajo de este curso tendrán lugar en los órganos barrocos de Torredembarra y Montblanc (Prov. de Tarragona). Este año se dará una preferencia al estudio de la obra de Francisco Correa de Arauxo. El curso se terminará con un recital en cada órgano, a cargo de los participantes. Se preve una visita al órgano hispano-francés de Castelló d'Empúries (Gerona).

Secretaría (Información, programa e inscripción):

M. Mas
Apartado de correos 531
REUS/Tarragona - Telf.: (977) 30 57 65

Patrocina: La Obra Musical de l'Orgue barroc de Torredembarra
Colaboran: Departamento de Cultura de la Generalitat - Diputación Provincial de Tarragona - Ayuntamientos de Torredembarra y Montblanc.

ciertos más destacado del año 84. Yo-Yo Ma, cellista chino nacido en París hace 29 años, nos ofrece junto a la English Chamber Orchestra una íntima y refinada versión del **Concierto para cello y orquesta en Re mayor**. Destaca, como siempre en este artista, su madurez y ese plausible afán suyo de servir a las obras que interpreta y no servirse de ellas. Su sonido, algo corto, pero bello y bien matizado.

Por último, el único concierto para violín algo difundido de Haydn. Aquí es el flamante primer premio del «Concurso Reina Sofía» 1977, el chino de Taiwan Cho-Liang Lin, de 25 años, quien afronta el peso de la interpretación; eso sí, admirablemente apoyado por Neville Marriner al frente de la Orquesta de Minnesota. Este **Concierto**, junto con el **núm. 5** de Vieuxtemps, constituyó justamente el debut discográfico del admirado violinista, y fue comentado muy elogiosamente por Luis Carlos Gago en el **núm. 541** de RITMO (febrero de 1984). Por cierto, otro gran violinista salido de la Juilliard School, del aula de Dorothy Dalay y apadrinado por Isaac Stern (como Perlman, Zukerman, Mintz...). No es por tanto necesario insistir en unas características ya de sobra conocidas.

En fin, disco muy recomendable para todos aquéllos que no posean las grabaciones primitivas de las que se han entresacado estas versiones; y, por supuesto, para todos aquéllos que quieran iniciarse en la música concertante de Haydn. ¡Ah! olvidaba mencionar el extraordinario acompañamiento que le hace a Marsalis Raymond Leppard al frente de la National Philharmonic. Discos divulgativos en este plan... ¡bienvenidos!—J.I.P.

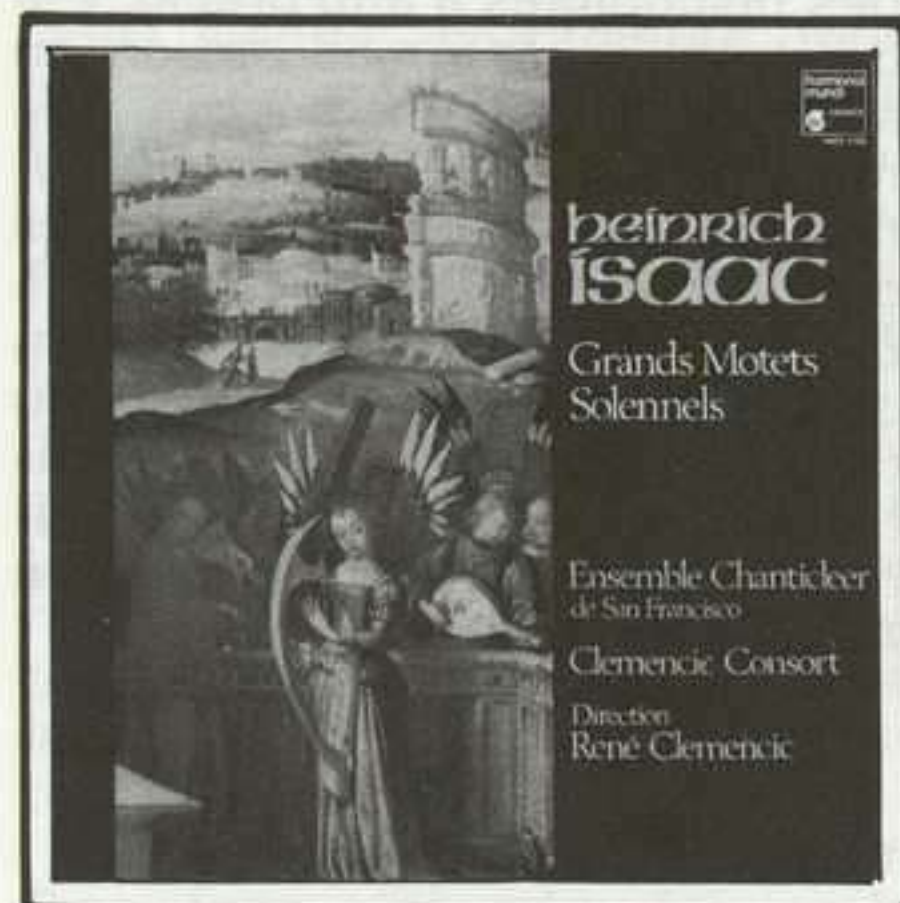
ISAAC: Grandes Motetes solemnes. Ensemble Chanticleer de San Francisco. Clemencic Consort. Director: René Clemencic. Harmonia Mundi HMC 1160. Importación; Ferysa.

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

Salvo error u omisión, creo que esta es la primera grabación en disco completo de obras de Heinrich Isaac, compositor que sólo había visto publicadas en vinilo algunas piezas vocales o instrumentales sueltas en ejemplares dedicados a autores de su época.

Pienso que esta primera observación ya contiene interés suficiente para recomendar la grabación. Nacido en Brabante o Flandes hacia 1450 y muerto en Florencia en 1517, se sabe que entre 1475 y 1496 permaneció en Florencia, donde sucedió a Squarcialupi como organista en la Corte de Lorenzo el Magnífico, asumiendo también las funciones de cantor y organista en otras iglesias. Entre 1496 y 1513 es compositor en la Corte de Maximiliano. Viaja frecuentemente siguiendo los desplazamientos

de la corte, o por su propia cuenta. En Ferrara establece contacto con Josquin des Prés. En Innsbruck compone la famosa canción **Innsbruck, ich muss dich lassen**. En Constanza imparte clases a Senfl y frecuenta a Maquiavelo. Pasa los últimos años de su vida en Florencia como agente diplomático de Maximiliano.



Su obra más importante es la colección «**Choralis Constantinus**», compuesta a petición del Capítulo de la Catedral de Constanza, que dejó inacabada y que fue completada por su discípulo Senfl. Desgraciadamente una buena parte de su obra se ha perdido, especialmente «**Los Cantos Carnavalescos**» y «**Canzoni**». Estas obras hubieran sido preciosos testigos de la tradición monódica que se perpetuó en Italia en el siglo XV, en medio de un mundo musical esencialmente polifónico.

Esta grabación que comento nos acerca a ese mundo específico a Isaac. Tanto los motetes de la primera cara: **Optime pastor olivi**, a seis voces, **In diem conceptionis Beatissimae Mariae Virginis**, a cuatro voces, **Imperii proceres**, a cuatro voces, y **Sancti Spiritus assit nobis gratia**, a cuatro voces, como la **Missa super «O Preclara»** (también denominada **Misa La Sol La Mi**), que ocupa toda la segunda cara, son fiel ejemplo del exquisito hacer del autor. En todas sus obras se aprecia la utilización de elementos holandeses, alemanes, italianos y franceses con una maestría inigualable. Crea vastas arquitecturas sonoras, y con la misma finura, pequeñas obras, encantadoras, meditativas y serenas.

Los intérpretes de la grabación son de absoluta solvencia, tanto por lo que hace al reconocido Clemencic Consort, como por lo que se refiere al para mí desconocido hasta ahora Ensemble Chanticleer. Las recreaciones vocal e instrumental son inatacables. Como la grabación y el prensado son las propias de Harmonia Mundi, la conclusión es clara: un gran disco, por obras, intérpretes y por la novedad que supone incluir ya en nuestras discotecas a Arrigo Tedesco, que es como los italianos llamaban a Heinrich Isaac.—G.Q.LI.O.

LEONCAVALLO: La Bohème. Franco Bonisolti, Bernd Weikl, Alexandrina Milcheva, Lucia Popp, Alan Titus. Coro y Orquesta de Radio Baviera. Director: Heinz Wallberg. Orfeo S 023823 F, 3 discos. Digital. Importación: Ferysa.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Puede que el disco haga algún día justicia a la música de Leoncavallo, autor injustamente relegado a su **Pagliacci**, en detrimento de óperas que, como la presente, **Zazá**, **Chatterton**, etc., contienen elementos de suficiente interés como para justificar su reposición e, incluso, su grabación.

Quede sentado que **La Bohème**, de Leoncavallo, no supera la genial homónima de Puccini. En Leoncavallo, la peripecia teatral y musical parece más difusa, en particular en los dos primeros actos. El amor de «Rodolfo» y «Mimí» no aparece de manera tan fulminante como en Puccini. La relación entre «Marcello» y «Musette» está aquí mucho más desarrollada. La atmósfera de la vida bohemia es reflejada de modo más pródigo. Con ello, se pierde la concisión y economía que presidían la ópera de Puccini, pero se gana en cambio, con la enorme sutileza del tejido musical de Leoncavallo. La orquesta comenta y subraya el texto con una precisión admirable. La deuda con el **Falstaff** verdiano es evidente. Las voces se mueven en un «parlando» eficaz, típico del estilo verista. Pero hay **NUMEROS**, en el sentido tradicional: arias, dúos, concertante. Su función es muy clásica: expresión de sentimientos en forma de monólogo (arias de «Marcello», «Io non ho che una povera stanzetta», en el acto segundo, «Musette! O gioia della mia dimora!» en el tercero; el adiós de Musette «E destin», en el mismo acto, el gran recitado de «Rodolfo», «Scuoti, o vento», del cuarto, etc.). El cuarteto del segundo acto, que inicia «Musette» con «Il ciel sereno protegga il giubilo», es un ejemplo excelente de escritura clásica. El «Inno della Bohème», un coro espectacular y adecuadamente pomposo. Hay, además, un interesantísimo entramado de citas musicales, que Leoncavallo relaciona con «Schaunard», el músico, con alusiones directas a «Gli Ugonotti», de Meyerbeer, la deliciosa parodia de una cantata rossiniana a los aires de danza, «a lo Bach», que surcan la primera escena. La muerte de «Mimí», si bien sirve de final, no acapara el núcleo dramático. Hay un duetto entre «Mimí» y «Musette», en el que la primera proclama su amor por «Rodolfo», mientras que la segunda, con frío realismo, nos recuerda «**los inviernos sin calor y los días sin pan**», tan propios de la vida bohemia. El retorno de «Mimí», moribunda, es acogido primero con fría ironía por el celoso «Rodolfo». «Marcello» posee una estatura dramática cercana a «Canio», y su gran escena con «Musette», en el tercer acto, proporciona («La via, fantasma del passato») un claro parale-

lismo con el «No, pagliaccio non son». La cancioncilla de Musette «Mimí Pinson la biondinetta» tiene aire casi de opereta y resulta muy efectiva su reaparición en la escena de la muerte de «Mimí». Esta cuenta con una muy lírica aria de presentación, en el primer acto, «Musette svara sulla bocca viva», con un tema de alto vuelo melódico, así como un estupendo «racconto» en la escena final («E finata da un pezzo»). Es interesante subrayar el cuidado con el que ha evitado Leoncavallo la confrontación directa con la partitura pucciniana, buscando una visión mucho más realista y en buena medida más acorde con la obra de Murger.

Resulta obligado contar con un buen cuarteto de voces para alcanzar la intensidad y los contrastes dramáticos previstos por Leoncavallo. Y aquí empieza la frustración de estos discos. El tenor Bonisolti, con técnica digamos dilettantesca, con numerosos problemas de emisión y una pertinaz tendencia a cantar siempre «forte», apenas si llega a reflejar la personalidad de «Marcello». Rudo en las efusiones líricas, tan sólo en su gran escena de celos con «Musette» se eleva por encima del conjunto. Obviamente, su prestación en las dos arias arriba mencionadas no es comparable a las legadas por Caruso o, más recientemente, por Plácido Domingo. Alexandrina Milcheva carece de gracia en los momentos ligeros. Canta bien, en el tercer acto, su dramático monólogo, pero en la cancioncilla no alcanza el tono, casi **CANALLA**, que sabía imprimirle la creadora de este papel, la legendaria Rosina Storchio. Lucia Popp canta con convicción y buen gusto, pero no tiene la **ITALIANIDAD VOCAL** requerida. Este es también el problema de Bernd Weikl, cantante de voz redonda y no desdeñable técnica, quien no alcanza los fastos que, por ejemplo, ofrecía un Bastianini (ver la versión completa, registrada en Nápoles, en 1958, recogida en el álbum



Melodram MEL 921(3)). Alan Titus cumple sobradamente como «Schaunard». El amplio cartel de secundarios está en voces germánicas, de dudosa entonación italiana y con algún grave lunar, como el «Gaudenzio» de Friedrich Lenz. Heinz Wallberg dirige con más oficio que inspiración y sólo a partir del tercer acto consigue extraer de la espléndida orquesta múniquesa acentos y sonoridades auténticamente líricas. Wallberg parece **NO CREERSE** la ópera y llega a cortarla en varios momen-

tos (aria de entrada de «Musette», una sección, parte de su **Vals** del acto segundo, aria de «Barbemu-che», etc.).

La grabación, muy nítida, favorece las voces en su balance con la orquesta. Y es lástima, dado que en los dos primeros actos nos «perdemos» muchos detalles. Prensado excelente. Los discos, de importación, incluyen un buen libreto, en los consabidos idiomas. O sea, TODOS menos español.

Mi recomendación final sería: adquieran este álbum los interesados en la ópera verista. La versión italiana, de la Cetra (LPC 1269) de 1963, era muy floja, tanto artística como técnicamente. De la citada de Melodram, tan sólo destacaba Bastianini (sonido bastante malo).—G.B.M.



MAHLER: La Canción de la Tierra. Francisco Araiza, Brigitte Fassbaender. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Carlo María Giulini. Deutsche Grammophon 413 459-1. Digital. Importación. Ernst Haefliger, Nan Merriman. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Eugen Jochum. Deutsche Grammophon Privilege 2535 184.

Interpretación:

★★★★★ (Giulini)
★★★ (Jochum)

Sonido:

★★★★★ (Giulini)
★★★ (Jochum)

Dos versiones de la genial creación mahleriana se añaden casi simultáneamente al catálogo español, bajo el mismo sello discográfico, pero ninguna de ellas resulta inoportuna: una en precio alto, de 1984 y digital, y la otra a la mitad de ese precio y datando de 21 años antes.

La de Giulini es —como casi todo lo que nos propone el gran director— una visión honda, personal y de la más indiscutible musicalidad. Giulini presenta un primer movimiento de la más alta tensión, saturado de angustia y rebeldía, de color negro y sin tentaciones de abandono al lirismo en los instantes más efusivos. Se acerca aquí, por todo ello, a un director generalmente muy distante de él: Otto Klemperer. La atmósfera conseguida es tan opresiva y terrible como la alcanzada por éste, aunque menos apasionada y febril que la de Bernstein/O.F. de Israel.

A partir del segundo movimiento, la interpretación giuliana respira casi siempre un ambiente más relajado y sereno, con una sensación de melancolía, amargura y desolación a veces muy intensas, pero suavizando resignadamente la crispación desesperada y rebelde a que nos llevan con frecuencia otros directores.

En un aspecto importante es Giulini absolutamente excepcional, tal vez no alcanzado por ningún otro maestro hasta ahora (ni siquiera por Bernstein/O.F. de Viena): en la exquisitez y cuidado instrumental, en el refinamiento tímbrico, y sin caer nunca en el relamido amaneramiento ocasional de Karajan. Su transparencia de texturas sólo es comparable a la de Klemperer —quien, por cierto, emplea los timbres de manera bien distinta, con intenciones mucho más expresionistas. Las frases de mayor ternura alcanzan con Giulini un grado de belleza y emoción inenarrable: así, en el primer interludio orquestal de «La Despedida» (entre las estrofas segunda y tercera). Esta es la primera vez que Giulini ha grabado un disco con la Orquesta Filarmónica de Berlín, y la colaboración difícilmente podría haber sido más fructífera.

En cuanto a los cantantes, constatar mi sorpresa ante la actuación casi perfecta de Araiza, cuya voz —pese a haber ensanchado últimamente— no es la ideal, pero cumple sin problemas las exigencias de fuerza del primer número, además de volverse dúctil y mórbida en sus dos restantes episodios. Baste decir que tan sólo Fritz Wunderlich (con Klemperer) le ha superado globalmente. Fassbaender muestra su excelente talla de cantante, musical, inteligente y sensible, pero para alcanzar el máximo nivel podría pedírsele un poco más de emotividad y apasionamiento —suele mostrarse aquí más reflexiva que extravertida, lo cual podría responder a las intenciones de Giulini. Vocalmente, como objeción tan sólo alguna apretura ocasional en la zona alta y algún cambio de color —para mí no desagradable— en las notas más graves. Ferrier (con Walter/Viena), Baker (Haitink) y, sobre todo, Ludwig (Klemperer; Bernstein/Israel; Karajan) continúan en la cumbre.

La grabación es sensacional. Pese a que el prensado es limpiísimo, los oyentes del correspondiente compact-disc descubrirán por primera vez todos los pianísimos de esta partitura, ya que varios de ellos son inevitablemente absorbidos y resultan prácticamente inaudibles en el disco convencional.

Menos hay que decir de la versión de Jochum, que no sería competitiva de no estar en serie económica. La dirección del veterano maestro es acertada y más justa lingüísticamente de lo que pudiera esperarse de quien no ha grabado nada más de Mahler. Pero, frente a Walter, a Klemperer o a Bernstein, resulta un tanto impersonal, y puede, además, reprochársele cierto apresuramiento en los números segundo y cuarto, así como falta de claridad en la sección agitada de este último.

Haefliger, tenor lírico —como Araiza—, interviene casi impecablemente, como ya lo hiciera antes en los discos de Walter/Nueva York y de Van Beinum. Y Merriman, excelente voz y depurada cantante, pero con un trémolo algo molesto (también con Van Beinum), resulta hoy un poco anticuada y distante.

Resumiendo: la de Giulini es una de las más grandes versiones disponibles a alto precio, y la de Jochum, la única opción en serie de precio medio con una mezzosoprano (la otra, de Bernstein/Viena, bastante mejor, es con barítono: Fischer-Dieskau). Es de aplaudir en la de Jochum que figure el texto cantado y su traducción, cuidadosamente realizada —al igual que los comentarios— por nuestro compañero Angel Carrascosa.—T.



D. SCARLATTI: Fandango en Fa mayor. Sonata en Sol mayor. RODRIGUEZ: Sonata en Fa mayor. ALBERGO: Sonatas XI, XII, XVI, XVII. COURCELLE: Sonata en La mayor. HERRANDO: Sonata en Si bemol mayor. J. NEBRA: Grave de 8º tono. Sonata en Sol mayor. Genoveva Gálvez, clave. Ensayo ENY-D-2201. Digital.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Nos hallamos ante un fenómeno discográfico que estamos tentados de calificar de único para nuestro entorno. Efectivamente, en contadísimas ocasiones pasa la investigación musicológica, no ya a la impresión, sino a la registración fonográfica. El trabajo de la joven estudiosa canaria Rosario Alvarez ha tenido la «suerte», tras una escrupulosa labor de catalogación, de toparse a estas alturas con obras de Domenico Scarlatti y de que el acontecimiento ocurriese en las inmediaciones del año del tricentenario del músico. Pensamos que este ha sido un motor decisivo para la obtención del producto final. En cualquier caso, el disco nos hace llegar músicas muy interesantes, conservadas en el archivo tinerfeño de Bernardo Valois. Las obras descubiertas son mayoritariamente composiciones para tecla surgidas en el ambiente cortesano. Siguen normalmente la estructura bipartita y ponen de relieve la abundancia y riqueza de la lite-

ratura española para teclado en esta época. El **Fandango** de Scarlatti, que da título al disco, es su obra más españolista hasta la fecha. También muy interesante la **Sonata** de José Herrando, conocido por su aportación al violín. La grabación se completa con obras ya conocidas de Albero y Rodríguez. Patrocinan el disco la Subdirección General de Ediciones Sonoras y la Consejería de Cultura de Canarias.

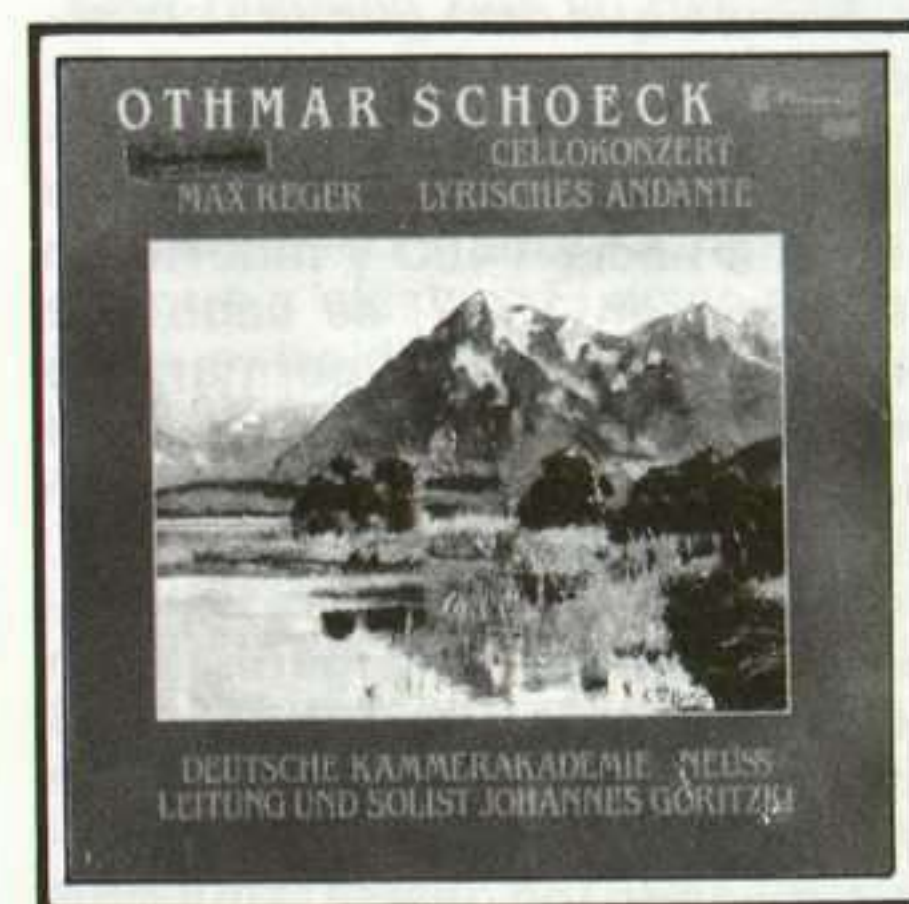
Genoveva Gálvez es una veterana batalladora por el clave. Este disco es una muestra del repertorio donde se muestra más eficaz y musical. Hay quizá una sobredosis de registración, ciertos balbuceos, efectismos en Nebra y rigidez en el **Fandango**, pero el resultado global es aceptable.

La grabación digital, realizada en Holanda, supone todo un hito en cuanto al sonido para la casa editora.—E.M.M.

SCHOECK: Concierto para violoncelo y orquesta de cuerda Op. 61. REGER: Andante lírico. Deutsche Kammerakademie Neuss. Johannes Goritzki, solista y director. Claves D 8502. Importación: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El compositor y director de orquesta suizo Othmar Schoeck (1886-1957) dirigió mayoritariamente su producción con destino a la voz humana. Su catálogo cuenta con la escritura de cinco óperas y, sobre todo, con una gran cantidad de lieder, terreno en el que Schoeck legó su aportación más sustancial. Las obras instrumentales del compositor suizo conservan igualmente el signo distintivo de su cantabilidad. El estilo de Schoeck es decididamente post-romántico, pese a que su vida traspasa la mitad de nuestra centuria. El pretendido anhelo de intemporalidad de su obra se convierte en la radical contradicción creativa de la misma, si la insertamos en la vorágine de acontecimientos de la historia del arte sonoro que Schoeck busca ignorar. Las partituras concertantes de los años 40, el **Concierto para violoncelo** es de 1947, encuentran su mejor vehículo mediante el soporte de la orquesta de cuerda, alejándose de gigantismos. El **Concierto** fue estrenado por Pierre Fournier, a quien Schoeck dedicó la obra. Junto al dilatado **Concierto** de



Schoeck, una brevísima página de Reger, el **Andante lírico**, para orquesta de cuerda, nos ilustra sobre uno de los antecedentes de Schoeck, quien estudió precisamente con Reger en su juventud.

El lirismo se constituye en el eje central de las interpretaciones. Goritzki, impulsor de la Deutsche Kammerakademie Neuss, actúa en este disco como solista de su instrumento y director. El clima creado para la obra de Schoeck es apropiadamente el de un lied únicamente instrumental. Se rescata así con una magnífica versión una hermosa obra, aunque apartada de las ideas estéticas imperantes en el momento en que fue creada.—**E.M.M.**



STRAUSS, R.: Así hablaba Zarathustra, Op. 30. Don Juan, Op. 20. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 410959-1. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★

La era digital es el pretexto que le faltaba a Karajan para volver a grabar por enésima vez sus obras favoritas. La recurrente conducta fonográfica de este hombre recuerda, salvando todas las distancias, al viejo Bruckner, empeñado obsesivamente en retocar sus Sinfonías en pos de la perfección suprema. Al comienzo de los años setenta, Karajan, en la plenitud de su madurez artística, produjo para Deutsche Grammophon la versión más hermosa y perfecta que se ha hecho jamás de **Así hablaba Zarathustra**; diez años después, con la evidente finalidad de inmortalizarse a través del mítico sistema digital, el maestro intenta repetir su hazaña. Así las cosas, puede ser oportuno comenzar diciendo que esta vez los hados del sonido no han sido todo lo propicios que el ambicioso director hubiera deseado. Quienes conozcan, por ejemplo, la espléndida grabación digital de la **Sinfonía Alpina**, que los técnicos de DG consiguieron para Karajan en 1981, comprobarán —comparando— que ésta de ahora no es lo mismo. Toda la gama de los fortísimos aparece opaca y confusa, y el órgano produce reverberaciones extrañas (los mismos problemas se dan también en CD).

Así pues, me quedo, sin nin-

gún lugar a dudas, con el excelente sonido analógico de la **Zarathustra** de 1974 (que, por fortuna, aún está en catálogo), y en todo caso, si deseo oír la obra en digital, puedo acudir a otros magníficos registros: Ormandy (EMI), Ozawa (Philips), Maazel (DG), etc.

¿Y la versión? Karajan ha sido siempre un gran intérprete de la música de Richard Strauss, y en especial de esta obra; pero la verdad es que la actual interpretación, siendo lógicamente muy buena, no supera tampoco la de 1974. La presente es más contemplativa, más lenta, más cuidadosa en los pasajes, digamos, «camerísticos», pero no tiene la fuerza vital, la redondez, la espléndida genialidad de aquélla. Hay en ésta fragmentos en los que la tensión se hunde y el discurso se hace algo premioso, cosa que parece repetirse en algunas de las últimas grabaciones del maestro.

El disco se completa con un **Don Juan** algo más vivo, en la línea del anteriormente registrado para DG. El sonido, en este caso, no presenta los problemas de **Zarathustra**, pero tampoco es ninguna maravilla.—**L.S.**

STRAVINSKY: Oedipus Rex.

Michel Piccoli, narrador; Thomas Moser, tenor; Jessye Norman, soprano; Siegmund Nimsgern, barítono; Roland Bracht, bajo; Alexandru Ionita, tenor. Coro masculino de la Radio de Baviera. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis. Orfeo S 071831 A. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★

Edipo Rey es una de las obras más extrañas de toda la producción de Igor Stravinsky. Obra maestra para algunos, error poco menos que absoluto para otros, la página está cargada de contradicciones, imprescindibles en la visión del músico para hacerla posible. Su dirección neoclásica se hace aquí emblemática. El retorno a la tragedia griega, recurrencia de la música occidental que alguna vez habrá de ser estudiada en profundidad, toma caminos tortuosos. Lo que queda de Sófocles es bien poco: estamos más bien ante la máscara de un Cocteau que se oculta detrás del latín. Al fondo Stravinsky, siempre cambiante, siempre él mismo. Sólo un músico de su genio podía haber llevado a buen puerto el



«tour de force» de la autoimposición de una música frígida como una cariatide.

La obra plantea dificultades de interpretación casi inacabables. Su entendimiento global no es una de las menores. Colin Davis ha sabido resolver el juego de las contradicciones. En su **Edipo** hay pasión y estatismo, comunicación del texto y detenimiento en timbres y colores. El director británico ha contado con un reparto vocal de altura. Extraordinaria la «Jocasta» de Jessye Norman y a un mismo nivel el «Creonte» de Nimsgern. Convincente Thomas Moser en el papel central de «Edipo», aunque el personaje admite pluralidad de registros. Michel Piccoli, como narrador, es toda una revelación. Interpretación, en definitiva, que hace justicia a una partitura que es demasiado fácil masacrar.—**E.M.M.**

STRAVINSKY: El pájaro de fuego (versión de 1910). Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Seiji Ozawa. EMI 067-1436341. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★

Presentación: ★

Este disco nos presenta la llamada «versión de 1910» de **El pájaro de fuego**, es decir, la versión original tal como fue estrenada en París, el 25 de junio de dicho año. Así presentada, la obra ha tenido siempre menos difusión y menos popularidad que a través de la famosa Suite de 1919, que viene a ser, desde luego, un feliz resumen de aquélla, más propicio para el concierto. Oído así, en su versión original, **El pájaro de fuego** es música que pide el complemento visual del ballet o la ayuda del programa escrito. No es, en este sentido, una música tan autónoma como la de sus hermanas **Petrushka** y **La Consagración de la Primavera**, más capaces de velar por sí mismas.

En tales circunstancias, la interpretación cobra una importancia excepcional, toda vez que de la habilidad y sentido de fantasía del director depende que podamos imaginar con mayor o menor facilidad la historia que pretende contarse. Hay versiones discográficas que prescinden del elemento programático y nos presentan todo el material como un entramado sinfónico. Tal es el caso de Pierre Boulez (CBS) quien, a mi juicio, está más afortunado en otras obras de Stravinsky que en **El Pájaro**. La presente versión de Seiji Ozawa es, en cambio, un modelo de fantasía. Las distintas escenas y las diversas figuras del cuento, que con Boulez se suceden sin especial significación, cobran aquí personalidad propia y nos evocan —o, al menos, se facilita la ilusión— los distintos elementos de la historia. La interpretación de Ozawa me parece mucho más musical y más emotiva que la otra citada, y la realización orques-

tal es soberbia en todos los aspectos. Versión, pues, muy recomendable.

El sonido es espléndido. La imagen orquestal —que es, en definitiva, lo que debe reproducir una buena grabación— es perfecta y los instrumentos suenan con su adecuado timbre. Lástima, por ello, que la presentación de la EMI española sea sencillamente pésima, con funda de papel sin plastificar, polvo y rayas en las superficies. El comentario de la contraportada indica erróneamente el cambio de cara, un detalle más importante de lo que parece en una obra difícil de seguir con el texto. En consecuencia, si le interesa y tiene ocasión, compre un ejemplar extranjero.—**L.S.**



VIVALDI: Cantatas y Arias.

Cessate omai cessate. La Silvia. La Candace. Lungi dal vago. Barbara Hendricks, Paul Esswood, Ulrich Studer. La Grand Ecurie et La Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. CBS 74094.

Interpretación: ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★

Dos Cantatas: **Cessate omai cessate R 684** y **Lungi dal vago R 680**, que inician cada una de las caras de este disco, juntamente con diversas arias de las óperas **La Silvia R 734** y **La Candace R 704**, componen el bello muestrario de piezas vocales vivaldianas que nos ofrece este ejemplar.

No cabe duda que la sensacional producción de Vivaldi en materia instrumental ha ocultado, en no pocas ocasiones, la grandeza de sus composiciones estrictamente vocales, si bien es cierto que la originalidad en esta parcela fue menor.

En cualquier caso, acercarse a las piezas vocales de Vivaldi es siempre un placer, tanto estético como intelectual. Su toque mágico, aquí y allá le dan a estas partituras una gracia, a veces una levedad que no se encuentran en sus contemporáneos, tanto italianos como del resto de Europa.

La primera de las Cantatas, **Cessate omai cessate**, para «alto solo con istromenti» nos permite apreciar la alta calidad técnica lograda por Esswood como contratenor, bien acompañados por Malgoire y su grupo.

Ulrich Studer, un barítono de potente voz y adecuada técnica, es el encargado de cantar las

arias de las óperas **La Silvia** y **La Candace**, todas ellas de gran belleza.

Acaso lo mejor del disco nos lo brinde la magnífica versión que nos ofrece una Barbara Hendricks pletórica de facultades y de exquisito gusto en la **Cantata Lungi dal vago**, cuya emotividad nos llega en toda su pureza.

La grabación, realizada en la iglesia de Nuestra Señora de Líbano de París en los meses de marzo, abril y julio de 1979, es más que notable y el prensado, sin tener la nitidez de los discos digitales, no contiene ruidos molestos.

Un Vivaldi infrecuente notablemente interpretado. Merece la pena su adquisición.—**G.Q.L.I.O.**

VERDI: Alzira. I. Cotrubas. F. Araiza. R. Bruson. Coro de Radio Baviera. Orquesta de Radio Munich. Director: Lamberto Gardelli. Orfeo S 057832 H, (3 discos). Digital. Importación: Ferysa.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

No es **Alzira** una de las óperas más valiosas del primer período verdiano, pero tampoco carece de interés para los aficionados. En principio es un Verdi y hay que agradecer a la casa Orfeo, especializada en obras olvidadas, la oportunidad de poder conocer esta especie de ópera maldita, que desapareció de los escenarios casi al tiempo de su estreno y a la que su propio autor tenía en escasa estima. **Alzira** contiene, sin embargo, páginas de indudable valor, como el amplio y excelente concertante con el que se cierra el primer acto, o el final que, en cierto sentido, prefigura el de **Un ballo in maschera**. No existen muchas sutilezas psicológicas y tal vez por ello ninguno de los tres protagonistas, pese a las ocasiones de lucimiento, se haga un personaje inolvidable. En cualquier caso, una importante adición al catálogo operístico en general y al de Verdi en particular.

Ileana Cotrubas hace una protagonista sensible y musical, canta con buena línea y vence los escollos de su aria y «cabaletta» de salida con relativa facilidad. La voz tal vez sea un poco estrecha para los momentos de mayor expansión lírica, mientras que los graves son débiles. Como compensación a una materia prima no excepcional, Cotrubas compone una «Alzira» más femenina, frágil y delicada de lo que, probablemente haría otra soprano en principio más idónea. En conjunto, una interpretación notable.

El tenor mejicano Francisco Araiza ha venido hasta ahora desarrollando su carrera en un tipo de papeles muy distinto: Mozart y Rossini. Aquí, en Verdi, es otra cosa: voz oscura, curiosamente de apariencia más grande y heroica, casi baritonal, en principio más adecuada que para el repertorio señalado. Por desgracia le falta brillo, «squillo», y el fraseo, pese a la indudable pasión



que el artista pone, no responde por completo al estilo del melodrama verdiano, faltándole además redondez. Los agudos, algo apretados. Personalmente tampoco encuentro el timbre muy atractivo y en cuanto a su personalidad como cantante me ha dado la impresión —puedo equivocarme— de que imita a Domingo. Como tampoco quiero hacer creer que condeno taxativamente la actuación de Araiza, diré en su favor que, pese a los reparos apuntados, su interpretación se mueve siempre en un marco de absoluta dignidad.

Renato Bruson hace un excelente «Gusmano», canta con su habitual maestría y es, sin duda, el que tiene una actuación más canónica. Su aria «Eterna la memoria» y la siguiente cabaletta «Quanto un mortal» así nos lo muestra: musicalidad, buena emisión, sentido «cantabile» y adecuación al texto. Sólo en algunos agudos, en exceso claros, denota Bruson cierta debilidad tímbrica. La escena de la muerte es buena aunque encuentro que el «tempo» es levemente más rápido de lo conveniente y no alcanza la solemnidad que pudiera. En cualquier caso, es un gusto oírle cantar. De los secundarios destaca J-H. Hootering como «Alvaro». Buena actuación del Coro y la Orquesta y algo apresurada la dirección de Lamberto Gardelli; el maestro italiano sigue mostrando un buen entendimiento del primer Verdi y en **Alzira** alcanza a establecer una mejor tensión dramática de la que suele, si bien a costa de cierta rigidez en el fraseo.

El sonido es claro y equilibrado, aun cuando es difícil dilucidar si, por ejemplo, el dúo del segundo acto entre «Alzira» y «Gusmano», es defecto del ingeniero de sonido o culpa de Bruson el que se escuche más a la orquesta y a Cotrubas que al barítono. El álbum se sirve con el libreto original italiano y su traducción a las tres lenguas habituales: francés, inglés y alemán. Esperemos que Orfeo nos ofrezca ahora **Jerusalem**, única ópera de Verdi que todavía no ha sido grabada.—**C.R.S.**

VERDI: Oberto, Conte di San Bonifacio. G. Dimitrova, C. Bergonzi, R. Panerai, R. Baldani. Coro de Radio Baviera. Orquesta de Radio Munich. Director: Lamberto Gardelli. Orfeo S 105843 F, 3 discos. Digital. Importación: Ferysa.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Sería faltar a la verdad decir que **Oberto** (1839), primera ópera de Verdi, es una obra genial. Pero sí es cierto que se trata de una interesante aportación al melodrama post-belliniano: tiene fuerza dramática, agradable melodismo y una orquestación algo ruda pero bastante eficaz. Lo mejor se da en los concertantes y en el final —una gran escena para soprano y coro que sigue los modelos de Bellini y Donizetti—. Para los amantes de Verdi y, en general, del teatro musical italiano, una ópera que se debe conocer.

La grabación Orfeo que ahora comentamos es aceptable aunque esté lejos de lo extraordinario. Sus cuatro protagonistas alcanzan un estimable nivel pero, por diversas causas, ninguno de ellos es por completo adecuado a su cometido. El papel titular está encomendado al veterano barítono Rolando Panerai, que aquí canta en tesitura de bajo: su labor, si exceptuamos los agudos, que resultan en exceso claros para un bajo, es encomiable: canta con dignidad y correcta línea, aunque el personaje parece requerir mayores facultades. Carlo Bergonzi —otro sexagenario— muestra, una vez más, su buen estilo, su técnica y un buen hacer; por desgracia la voz se resiente en toda la zona aguda, que está apretada y rondando el descontrol: puede servir de ejemplo el Si sobreagudo de su aria «Son fravoi» o su dúo con «Cuniza» del primer acto. En otros momentos tiende a arrastrar las vocales para facilitar los ataques con el consiguiente efecto pernicioso, y pese a que la voz aparece en bastante buen estado en el centro, el squillo, del que Bergonzi nunca anduvo sobrado, resulta ya en exceso pálido. ¿No había disponible otro cantante en mejores condiciones? La mezzo Ruza Baldani hace una «Cuniza», estimable aunque la he encontrado más gris y apagada de lo esperado; su dominio de la escuela italiana de la primera mitad del ochocientos tampoco aparece muy completo. El personaje principal de **Oberto** es «Leonora» y es también el más interesante. Necesita una soprano lírico-spinto con dominio de las agilidades y de la línea belcantista; en más de un sentido puede considerarse como una seguidora de «Norma», si bien el papel resulta, por supuesto, inferior al de la gran creación del genio de Catania. Ghena Dimitrova tiene una voz magní-

fica y es hoy una de las poquísimas sopranos que puede cantar el repertorio PESADO de Verdi: «Abigaille», «Odabella», «Lady Macbeth». Pero para esta «Leonora» hay que tener otros recursos. La interpretación de Dimitrova es un poco lineal, las agilidades no están por completo resueltas y no encontramos un solo momento al que podamos calificar de etéreo, exquisito o sublime. Habría que pensar en la Caballé de hace diez o quince años para encontrar una voz que hiciera justicia a esta interesante parte de soprano.

El Coro y Orquesta, sin ser deslumbrantes, muestran una más que aceptable calidad en manos del veterano Lamberto Gardelli, un especialista en el primer Verdi. Pero a Gardelli habría que pedirle algo más de matices de tensión dramática, de fuego y de refinamiento, es decir una mayor riqueza expresiva. Todo se desarrolla sin sorpresas, por buenos cauces y, pecado ciertamente grave, sin pasión.

La anterior grabación de **Oberto** contaba con un reparto algo mejor: Ramey y Gulín sobre todo (al parecer, la carrera discográfica de Angeles Gulín no consiguió remontar el vuelo. ¡Qué lástima de una gran voz como la suya!), aunque la nueva tiene la ventaja de un sonido mucho más nítido y mayor perfección en coro y orquesta.

El álbum —¿por qué en tres discos si la ópera no sobrepasa las dos horas?— contiene el libreto en italiano y su traducción al inglés, francés y alemán. La cubierta es un acierto, una de las más bellas que recuerdo entre las de óperas completas.—**C.R.S.**

WEBER: Los 2 Concieros para clarinete. Concertino para clarinete. Eduard Brunner. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Oleg Caetani. Orfeo S 067831 A. Digital. Importación: Ferysa.

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

La aparición de un nuevo sello discográfico en nuestro mercado es siempre un acontecimiento de resonancias culturales. La firma muniquesa Orfeo, que ahora comienza a llegarnos de importación, ofrece un catálogo de características notablemente inquietas. Su introducción en España puede contribuir a cubrir huecos que aún persisten. El presente disco que reseñamos nos ofrece la producción concertante para clarinete de Carl Maria von Weber. El interés del compositor por el instrumento se vio suscitado, como en el caso de Mozart, por su contacto y amistad con un gran instrumentista, Heinrich Joseph Baermann en el caso de Weber. Estas partituras no han sido muy cuidadas por la fonografía, al menos cuantitativamente, aunque sin llegar al desinterés que domina respecto de sus **Concieros para piano**.

Eduard Brunner, solista de la



Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, llegaba a esta grabación con los ilustres precedentes de Goodman, que registró los dos **Conciertos** con Martinon, y De Peyer, que grabó únicamente el **Primero** con Frühbeck. Brunner sale plenamente airoso del empeño. Sus interpretaciones son redondas por sonido y por fraseo. Los acompañamientos de Caetani, su concepción global de las obras, se adentran decididamente en lo romántico. Hay, posiblemente, un punto de más de retórica, que hace bascular las lecturas hacia un exceso de ampulosidad.

Disco de sonido extraordinario en unos momentos en que esto comienza, afortunadamente, a ser la norma.—E.M.M.

RECITALES

BJÖRLING, Jussi. Arias de *Cavalleria Rusticana*, *La Gioconda*, *Manon Lescaut*, *Un Ballo in Maschera*, *Fedora*, *La Fanciulla del West*, *L'Arlesiana*, *Requiem (VERDI)*, y *Das Land des Lächelns*. Orquestas del Maggio Musicale Fiorentino y Filarmónica de Viena. Directores: Alberto Erede y Fritz Reiner. Decca Grandi Voci, 9-42016.

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

Resulta superfluo a estas alturas esbozar un análisis de las características vocales y artísticas de Johan Jonaton (Jussi) Björling, sin duda uno de los más importantes tenores y cantantes del siglo, quien nos ha dejado una considerable (para la época) lista de grabaciones de óperas completas, que figuran entre los registros más trascendentales de la discografía operística contemporánea: *Il Trovatore* (1951), *Cavalleria rusticana* (1953 y 1957), *I Pagliacci* (1953), *Manon Lescaut* (1954), *Aida* (1955), *La Bohème* (1956), *Rigoletto* (1956), *Tosca* (1957), *Turandot* (1959) y *Madama Butterfly* (1959).

Fallecido prematuramente en 1960, a los 49 años de edad, en plena actividad artística, su carrera profesional fue sin embargo muy larga, habiendo debutado en julio de 1930 en la Opera de



Estocolmo en el papel del farolero de *Manon Lescaut*, y a las pocas semanas en el mucho más importante rol de Don Octavio en *Don Giovanni*. Por ser de familia de cantantes, había empezado a educarse la voz ya desde los cinco años de edad y a los seis llevó a cabo una gira artística por Estados Unidos junto con su padre y sus dos hermanos, todos también cantantes. Su debut en el Metropolitan de Nueva York en 1938 fue interpretando el *Rodolfo* de *La Bohème*, precisamente el mismo papel que cantara en el mismo teatro su propio padre al comenzar el siglo.

El presente registro recopila con bastante acierto parte del repertorio más característico del tenor, y —lo que es muy importante— con una calidad de sonido muy aceptable a nivel de las grabaciones modernas, siendo el prensado español de excelente calidad. Su estilo de sobria elegancia y excelente musicalidad, con una afinación siempre perfecta, amplia y dinámica expresividad, se revela de manera muy pareja a lo largo de la presente selección. Al igual que sus virtudes vocales, tales como la brillantez y homogeneidad de timbre en todo el recorrido de un extenso registro, que son muy raras en una voz de peso dramático, de gran solidez y amplitud en el centro, unida a agudos incisivos y de una plenitud y resonancia increíbles, y graves muy correctos.

Destaca la amplitud y nervio de su *Cielo e mar* de *La Gioconda*; su penetrante y vigoroso *Ingemisco* del *Requiem* verdiano, el emocionante dúo de *Cavalleria* junto a la Tebaldi; la espontaneidad de su *Tra voi velle* de *Manon Lescaut*; la seguridad y dinamismo de su *Di tu se fedele* de *Un Ballo in Maschera*; y su expansivo lirismo en la opereta de Lehar *El País de las Sonrisas*. Se trata de un disco que, además de documento histórico, es un instrumento de goce total.—F.Ch.M.

«**BRAVURA**». Cho Liang Lin, violín. Sandra Rivers, piano. CBS IM 39133. Digital. Importación.

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

Cada día me parece menos interesante el típico disco confeccionado con una selección de piecitas virtuosísticas, generalmente, por no decir siempre, de nula trascendencia musical. Si, para colmo, la casa discográfica tiene el pésimo gusto de titularlo *Bravura*, como aquí ocurre, pues la cosa se vuelve aún más difícilmente digerible.

Las *Canciones Populares Españolas* y la *Danza de La Vida Breve* no son músicas intrascendentes, claro está, pero es muy dudoso, a pesar de las magníficas transcripciones de Kochansky y Kreisler respectivamente, que conserven plenamente su sentido y su razón de ser en su versión para violín y piano. Otro tanto ocurre con la bellísima



Vocalise de Rachmaninov (en transcripción de Michel Press) o con el *Rondó* de la *Serenata Haffner* de Mozart en la revisión de Kreisler. Si son pensadas, en cambio, para el violín el resto de las obras que recoge el disco: *Liebesleid*, *Liebesfreud*, *Tambourin Chinois* y *Tempo di Minuetto* de Kreisler (el interés por éste es compartido por muchos alumnos de la Juilliard), la *Romanza Op. 94 núm. 2* de Schumann (de la que existen también versiones para oboe y cello), el *Capriccio-Valse Op. 7* de Wieniawsky y la *Introducción y Tarantela Op. 43* de Sarasate, obras todas —excepción hecha de la de Schumann— bien de lucimiento virtuosístico, bien de miniaturismo de café.

Cho Liang Lin nos ofrece versiones espléndidas, aunque no redondas, de tan variado e inconnexo programa. En las *Canciones* de Falla le falta algo de la sencillez, espontaneidad y frescura de las que hizo gala en su interpretación madrileña de 1977, cuando ganó el Concurso Reina Sofía. En la lacrimógena *Liebesleid*, la exultante *Liebesfreud*, el pseudoexótico *Tambourin Chinois* y el resto de las obras o arreglos de Kreisler, Lin se despacha bien de portamentos (otra cosa aprendida sin duda en la Juilliard) y de un intenso vibrato, ambos de más en la *Romanza* de Schumann, que contiene, en mi opinión, la mejor música del disco. Lin utiliza aquéllos en cualquier salto de más de una tercera, y lo que es necesario y casi imprescindible en Kreisler se convierte en estorbo en Schumann o Rachmaninov. En la *Danza Española* de Falla echamos de menos un mayor vuelo y un más acusado carácter danzable, mientras que, en la *Vocalise* de aquél preferiríamos una versión más sugerente, conseguida con la voz: en ambas versiones, con todo, hallamos magníficos detalles de fraseo y, especialmente, de sonido.

El nivel interpretativo más alto se alcanza, claro, en las dos obras plenamente virtuosísticas de Wieniawsky y Sarasate, aunque algo más en aquélla, en la que Lin se muestra como un violinista de una técnica completísima, ya que la versión de la obra de éste es más plana y menos idiomática.

Tal como está el precio de los discos importados, comprarse uno como el presente constituye todo un lujo. Recomendable, pues, exclusivamente a coleccionistas.—L.C.G.

«**SONATAS ESPAÑOLAS PARA CLAVE DEL SIGLO XVIII**»
LINDON: Sonata de I tono. FREIXANET: Sonata en Si bemol mayor. SOLER: Sonata en Do menor. GALLES: Sonata en Do mayor. MONTERO: Sonata en Fa sostenido menor. BAGUER: Sonata en Sol mayor. ANGLÉS: Aria en Re menor. CASANOVES: Sonata en Fa mayor. SERRANO: Sonata en Si bemol mayor. RODRIGUEZ: Sonata en Sol menor. Pablo Cano, clave. Ensayo ENY-961.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Este registro, que patrocina el Ministerio de Cultura por mediación de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, es la segunda entrega de la que al parecer va a ser una serie, abierta por un disco de similares características (Ensayo ENY-956) y cuya reseña apareciera oportunamente en estas páginas (RITMO nº 531, marzo 1983, pág. 57). Aquella grabación aportaba, sobre todo, interesantes obras de Albero y Félix Máximo López, la que ahora



se comenta centra su atención en la escuela de Montserrat, junto a ejemplos aislados de autores del resto de la península. Algunos de los músicos interpretados, Baguer, Inglés, Rodríguez y Lidón, llegaron a adentrarse en el siglo XIX. La interpretación desde el clavecín, sin embargo, está plenamente justificada, pues se sabe de la persistencia del instrumento en nuestro país durante las décadas iniciales de la nueva centuria. Basta una breve comparación: la *Sonata en Sol mayor* de Baguer, grabada recientemente sobre un piano, (Baguer: *Sonatas*. Jordi Vilaprinyó del Perugia, Etnos 02-A-XXI), pone de manifiesto su escritura indubitablemente clavecinística en la interpretación de Cano.

Las lecturas de las obras van en una línea muy próxima a la inaugurada por el primer disco. Esto, en mi criterio, supone una valoración positiva. Cano es el destinatario ideal de estas músicas, que sabe explicar con lógica irrefutable. Pensamos que éste es el tipo de repertorio que conviene al clavecinista catalán, quien, desde luego, ha obtenido un acierto con la presente edición.—E.M.M.

ENTRE EL 1 DE ABRIL Y EL 10 DE MAYO DE 1985

I. ORQUESTAL

C.P.E. BACH: los Conciertos para clave de Hamburgo. B. van Asperen. EMI 157-1434863, 2 discos. Digital. Import.

BACH: Concierto para 2 teclados BWV 1061. **MOZART:** Concierto para 2 pianos. C. Haskil, G. Anda. Orquesta Filarmónica. Director: A. Galliera. EMI Acorde 037-1004391.

BACH: Concierto para violín y oboe. **HAENDEL:** los 3 Conciertos para oboe. **VIVALDI:** Concierto para 4 violines Op. 3/10. Y. Menuhin, L. Goossens, R. Masters. Orquesta del Festival de Bath. Director: Y. Menuhin. EMI Acorde 037-1002101.

BACH: las 4 Suites para orquesta. Orquesta New Philharmonia, G. Morris. Director: O. Klemperer. EMI Acorde 137-1021023, 2 discos.

BEETHOVEN: Concierto para violín. Y. Menuhin. Orquesta New Philharmonia. Director: O. Klemperer. EMI Acorde 037-1003071.

BERNSTEIN: Divertimento. Facsimil. A Musical Toast. Slava. Un día en Nueva York. 3 Danzas. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2532052. Digital. Import.

BERNSTEIN: Fancy Free. Serenata. G. Kremer. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2531196. Import.

BRAHMS: Concierto para piano núm. 1. K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 413472. Digital. Import.

BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Orquesta Philharmonia. Director: O. Klemperer. EMI Acorde 037-1004661.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. **WAGNER:** Idilio de Sigfrido. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2707102, 2 discos. Import.

CHAIKOVSKY: La Bella Durmiente, El Lago de los Cisnes: Suites. Orquesta Philharmonia. Director: H. von Karajan. EMI Acorde 037-1023521.

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5. Orquesta de Cleveland. Director: L. Maazel. CBS D 36700. Digital. Import.

DELALANDE: Sinfonías para las Cenas del Rey. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director: J.F. Paillard. Erato NUM 75174. Digital. Import.

DUKAS: Sinfonía en Do mayor. La Peri. Orquesta de La Suisse Romande. Director: A. Jordan. Erato NUM 75175. Digital. Import.

DVORAK: las 16 Danzas Eslavas. Suite Americana. Orquesta Royal Philharmonic. Director: A. Dorati. Decca 411735-1, 2 discos. Digital. Import.

ENESCO: Rapsodias Rumanas núms. 1 y 2. Poema Rumano Op. 1. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director: L. Foster. Erato NUM 75179. Digital. Import.

FAURE: Pelléas et Mélisande. Masques et Bergamasques. Pavana. Fantasía para flauta. W. Bennett. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Decca Argo 9-50039. Digital. Import.

GRIEG: Suites y Danzas: Peer Gynt, Danzas Noruegas, Suite Holberg, Sigurd Jorsalfar, Suite Lírica, Danzas Sinfónicas, Romanza de la Vieja Noruega. Orquesta Inglesa de Cámara. Orquesta Philharmonia. Director: R. Leppard. Philips 6725033, 3 discos. Analógico y digital. Import.

HAENDEL: los 6 Concerti grossi Op. 3. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv. 413727-1. Digital. Import.

HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales. Concerti a due cori núms. 2 y 3. English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Philips 411122-1. Digital. Import.

HAENDEL: Música Acuática. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director: J.C. Malgoire. CBS IM 39066. Digital. Import.

HAYDN: Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 96 «Milagro». Orquesta Royal Philharmonic. Director: Sir T. Beecham. EMI Acorde 037-2901661.

HAYDN: Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 100 «Militar». Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir G. Solti. Decca 411 897-1. Digital. Import.

HAYDN: Sinfonías núms. 101 «El Reloj» y 102. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 868-1. Digital.

HAYDN: Sinfonías núms. 103 «Redoble de timbal» y 104 «Londres». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410517-1. Digital.

IVES: Sinfonía núm. 3. Orchestral Set núm. 2. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: M. Tilson Thomas. CBS IM 37823. Digital. Import.

JANACEK: Danzas de Lachs. Idilio. Orquesta Filarmónica de Retterdam. Director: J. Conlon. Erato NUM 75191. Digital. Import.

LISZT: los 2 Conciertos para piano. G. Cziffra. Orquesta Filarmónica. Director: A. Vandernoot. EMI Acorde 037-1100711.

LOCATELLI: L'Arte del Violino, Op. 3: Conciertos núms. 1, 8 y 9. R. Michelucci, I Musici. Philips 412049-1. Import.

MAHLER: Sinfonía núm. 4 K. Battle. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. CBS IM 39072. Digital. Import.

MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 413 773-1, 2 discos. Digital. Import.

MASSENET: Concierto para piano. **SAINT-SAËNS:** Africa. **GOUNOD:** Fantasía sobre el Himno Nacional Ruso. M. Dossé. Orquesta Sinfónica de Westfalia. Director: S. Landau. Vox 160 283.

MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2, Op. 64. Octeto de cuerda. P. Zukerman. Orquesta de Cámara de St. Paul. Director: P. Zukerman. Philips 412 221-1. Digital. Import.

MOZART: Concierto para flauta y arpa. Sinfonía concertante para violín y viola. M. Debost, L. Laskine, G. Jarry, S. Collot. Orquesta de Cámara de Toulouse. Director: L. Auriacombe. EMI Acorde 037-1116661.

MOZART: Conciertos para piano núms. 8 y 27, K 246 y 595. R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon 410035-1. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para piano núms. 14 y 19, K 449 y 459. H. Menuhin. Orquesta del Festival de Bath. Director: Y. Menuhin. EMI Acorde 037-1002831.

MOZART: Divertimenti K 136 al 138. Serenata núm. 6, K 239 «Notturmo». I Musici. Philips 412 120-1. Digital. Import.

RESPIGHI: Fuentes de Roma. Pinos de Roma. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2531055. Import.

RODRIGO: Concierto para una Fiesta. C. ROMERO/MORENO TORROBA: Concierto de Málaga. P. Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 411133-1. Digital. Import.

SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3, con órgano. M. Duruflé. Orquesta del Conservatorio de París. Director: G. Prêtre. EMI Acorde 037-1106061.

R. STRAUSS: Sinfonía Doméstica. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. Deutsche Grammophon 413 460-1. Digital. Import.

STRAVINSKY: Petrushka. Scherzo a la Rusa. Orquesta Philharmonia. Director: M. Tilson Thomas. CBS D 37271. Digital. Import.

TELEMANN: 5 Conciertos para violín. I. Brown. Academy Of St. Martin-in-the-Fields. Philips 411125-1. Digital. Import.

TIPPETT: las 4 Sinfonías. H. Harper. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir C. Davis. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 414 091-1, 3 discos. Import.

VAUGHAN WILLIAMS: Concierto para tuba. Concierto para oboe. La Alondra elevándose. A. Jacobs, N. Black, P. Zukerman. Orquestas Sinfónica de Chicago e Inglesa de Cámara. Director: D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 30 906. Import.

VIVALDI: Conciertos para violín. I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: I. Perlman. EMI 067-2700121. Digital. Import.

WAGNER: Escenas orquestales de El Anillo del Nibelungo: Cabalgata de las Walkyrias, Murmullos del Bosque, Viaje de Sigfrido por el Rin, Muerte de Sigfrido y Marcha Fúnebre, Final. Orquesta de París. Director: D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410893-1. Digital.

WAGNER: Los Maestros Cantores: Preludio III. Tannhäuser: Obertura y Bacanal. Tristán e Isolda: Preludio y Muerte de Isolda. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413754-1. Digital.

II. MUSICA DE CAMARA

BACH: las 6 Sonatas para violín y clave BWV 10141 al 19. M. Huggett, T. Koopman. Philips 410401-1, 2 discos. Digital. Import.

DELIUS: Cuarteto de cuerda. **SIBELIUS:** Cuarteto «Voces Intimae». Cuarteto Fitzwilliam. Decca Diseau-Lyre 9-51013. Import.

FRANCK: Cuarteto de cuerda. Cuarteto Fitzwilliam. Decca Diseau-Lyre 9-51013. Import.

III. MUSICA INSTRUMENTAL

BACH: Partita núm. 2. Suite Inglesa núm. 2. Toccata BWV 911. M. Argerich. Deutsche Grammophon 2531088. Import.

BACH: las 6 Suites Francesas. C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 411811-1, 2 discos. Digital. Importación.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 12 «Marcha Fúnebre» y 13 «Quasi una Fantasía». G. Gould. CBS S 74111. Import.

BIZET: Juegos de Niños. **FAURE:** Dolly. **MILHAUD:** Scaramouche. Alfons y Aloys Kontarsky. Deutsche Grammophon 2531389. Import.

BYRD: Música para virginal. T. Koopman. Philips 9502121. Import.

CHOPIN: Mazurcas núms. 1-51. A. Rubinstein. EMI Acorde 137-1011703, 2 discos.

HAENDEL: Chacona HWV 435. Suites para clave HWV 434, 436, 438 y 441. T. Pinnock. Archiv 410 656-1. Digital. Import.

MOZART: Sonatas para piano núms. 11, K 331 «Marcha Turca», y 12, K 332. Fantasía K 397. M. Uchida. Philips 412 123-1. Digital. Imp.

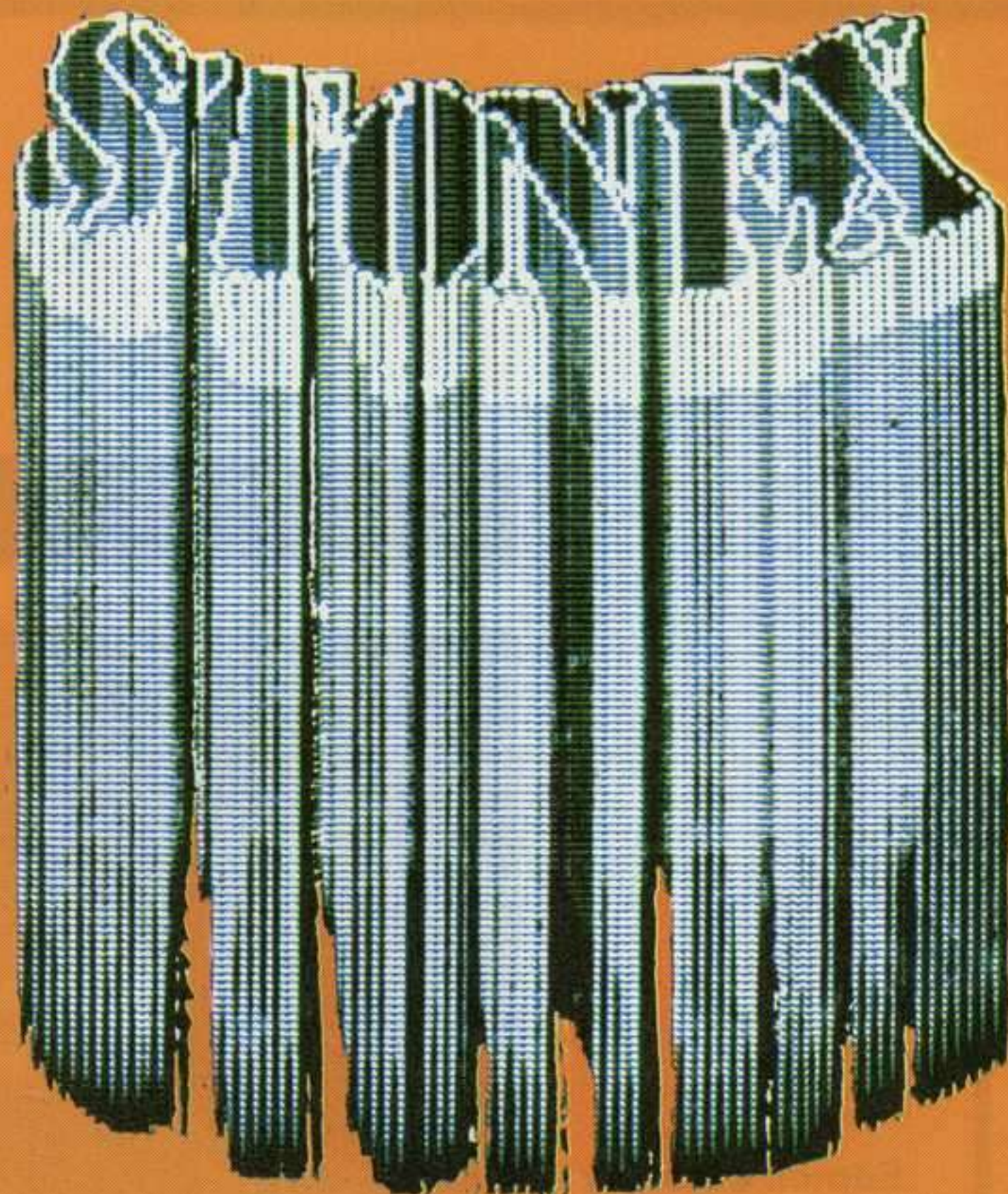
MOZART: Sonatas para piano núm. 15, K 570, y K 533/494. Rondó K 511. M. Uchida. Philips 412122-1. Digital. Import.

SATIE: Obras para piano. P. Rogé. Decca 410 220-1. Digital. Import.

D. SCARLATTI: 30 Sonatas para clave. B. Verlet. Philips 6768650, 2 discos. Oferta.

SCHUMANN: Estudios Sinfónicos. Arabesca. M. Pollini. DG 410 916-1. Digital. Import.

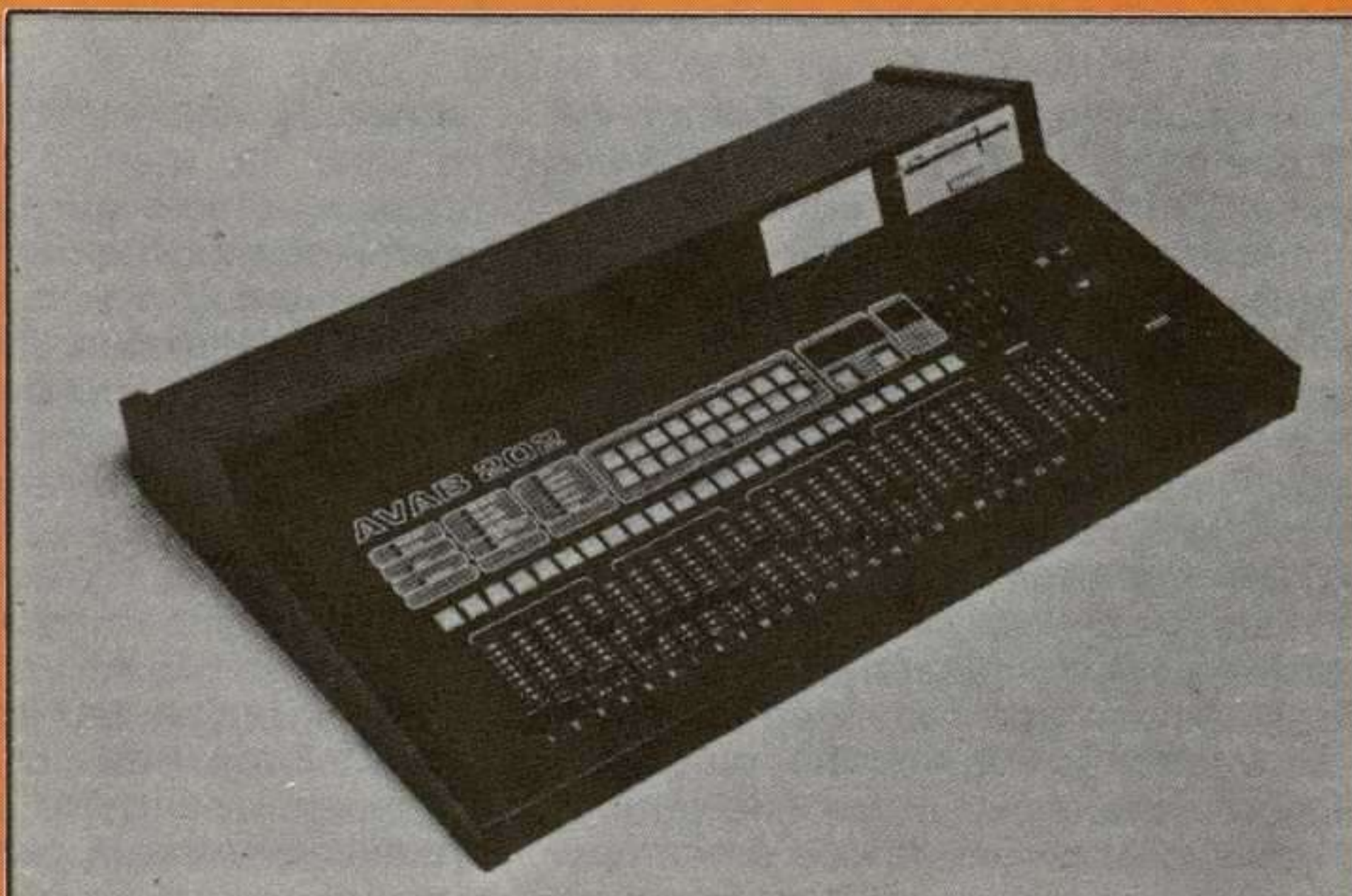
(Continuará en el próximo número de Ritmo)



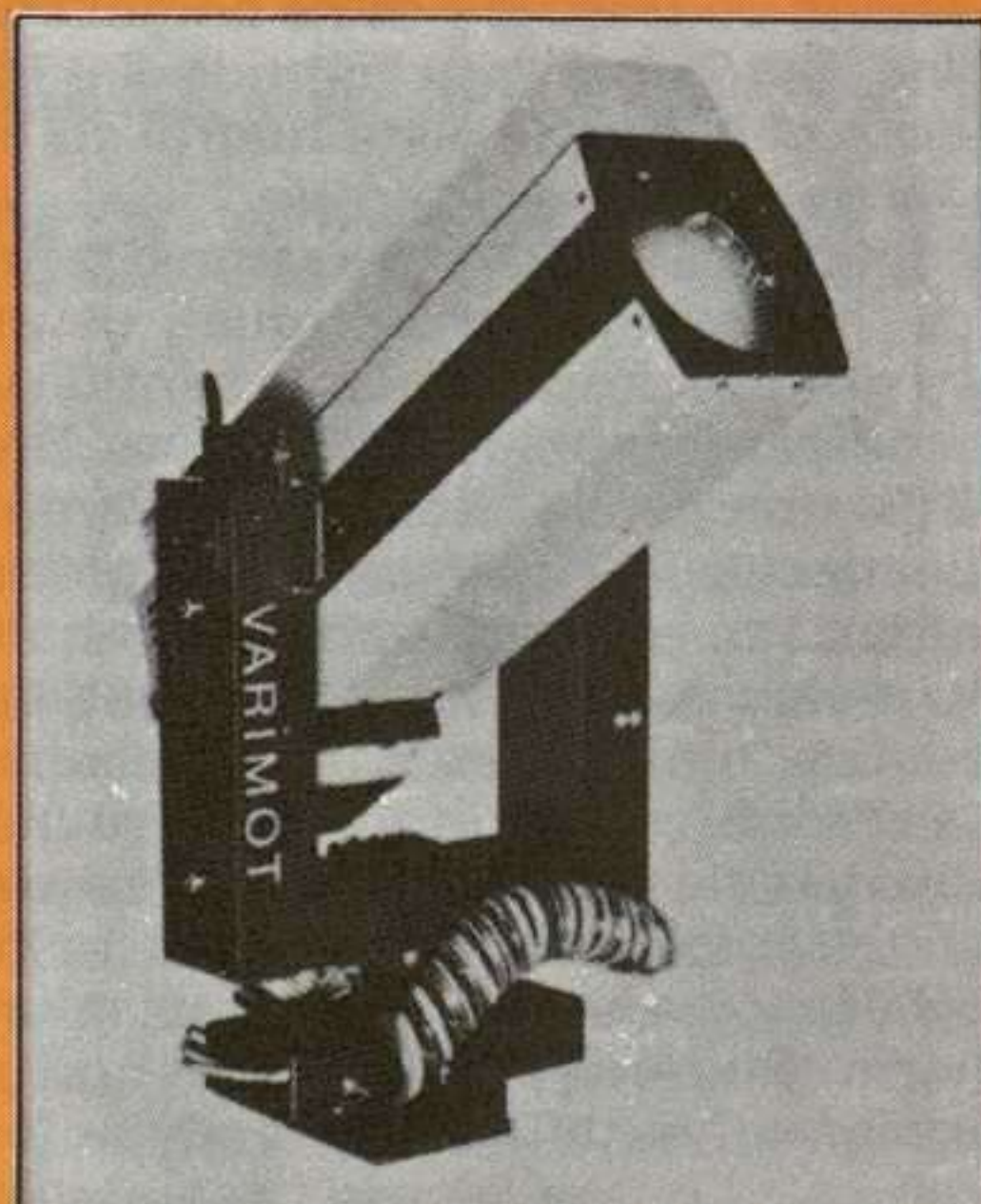
Presenta en las novedades AVAB y NIETHAMMER



Cañón de seguimiento Niethammer MVU-113 con lámpara HMI.



Mesa AVAB 202 de 48 a 250 canales, transmisión digital, lector de disco con encadenamiento directo a la memoria. Número ilimitado de preparaciones.



Foco móvil modelo VARIMOT NIETHAMMER, con lámpara halógena de 2000 W. Cambio magnético de colores.



Mesa AVAB, modelo VIKING es su máxima configuración. Controla hasta 1000 canales. Modem para transmisión por línea telefónica. Control por infrarrojos, con módulo sintetizador de voz. Lleva ordenador de 32 bits programado en Pascal.

Y por supuesto todos los sistemas de iluminación profesional "STONEX s.a.", las cajas de transporte "STONEX s.a." y la atención y dedicación "STONEX s.a."

STONEX S.A.

Nicolás Morales, 13, 1.º y 2.º - Tels.: 471 55 97 y 471 58 16 - 28019 MADRID - ESPAÑA

«Macbeth»: un rebuscado e inepto montaje

Por Carlos Ruíz Silva

Segundo título verdiano de la temporada, **Macbeth** es una de las escasas óperas del primer Verdi que ha logrado situarse en el repertorio. Obra durísima para la pareja protagonista y de siempre comprometido montaje, tuvo una aceptable realización musical y una discutible puesta y dirección escénicas.

En su crítica a *I due Foscari* mi compañero y amigo Martín Códax señalaba su preferencia por los montajes arriesgados sobre los convencionales. Comparto esta opinión y ello pese a que el riesgo nos conduzca, a veces, a terrenos lindantes con el desastre. La escenografía para este **Macbeth** era de Julio Galán; un espacio muy amplio, todo lo que permite el de la Zarzuela, con una especie de galerías metálicas laterales, con líneas rectas y sensación de patio de prisión o de hospital psiquiátrico: todo frío, aséptico, lejano. El techo se tachonaba con una profusión de luces y focos que potenciaba el aspecto carcelario y de campo de concentración. Sobre el suelo, montoncitos de sal, como para darnos sensación nevada. Todo en blanco, en gris, en negro. Hay que convenir en que el decorado era muy práctico: por una parte se aprovechaba todo el escenario; por otra, se podría haber montado sobre él cualquier otra cosa: **Marat-Sade**, **West Side Story**, una sesión de rock duro o **La del soto del parral**. Todo consiste en ponerse en plan más o menos frío o distanciado. El único inconveniente es que la versión del señor Galán no tenía la menor relación con el drama de Verdi-Shakespeare; la música iba por un lado, la escena por otro; el resultado fue, a mi juicio, nefasto. Tampoco ayudó a mejorar las cosas ni el vestuario de Pedro Moreno ni la dirección de José Carlos Plaza. Los trajes eran una mezcla de diseño espacial para muchachos de fin de semana en Navacerrada y unos toques de «*la arruga es bella*» y los de las brujas, otra de mascaritas carnavaleras con un coqueteo sumerio. Parece fácil sabiendo que éste era el primer montaje de Plaza decir que el director mostró falta de oficio y adoleció de rigor; correré el riesgo. Parece más bien «snob» hacer un banquete sin comida y un brindis sin bebida, eludir lo que el autor señala en las alocuciones, inventarse nuevos personajes —esa media docena de alienígenas,

pesados y molestos que no hicieron sino estorbar la atención de cantantes y público— hacer que las brujas sean al mismo tiempo las damas de la corte y otros muchos detalles que sería prolijo enumerar. Plaza parece haber intentado, con ingenuidad adolescente, hacer su **Macbeth** no sirviendo al de Verdi-Shakespeare sino inventando otro, original, nuevo, importante. ¿Es necesario insistir en el absoluto fracaso del intento? Es más, independientemente de las libertades tomadas, hubo en la dirección escénica una falta de ritmo peligrosísima, como si los ensayos con el coro se hubiesen realizado sin música; por ejemplo la entrada y salida de los personajes colectivos se hizo en muchas ocasiones en abierta contradicción con la partitura. No hubo clima, ni gradación de efectos e incluso las luces —tan numerosas, tan apabullantes— fueron utilizadas con más profusión que talento; sólo en algunos momentos estáticos hubo cierta belleza plástica. Por resultar mal, hasta funcionaron mal las cortinas que, erróneamente calculadas las posiciones escénicas, hicieron que el protagonista —ya muerto— y parte del coro tuviera que moverse —estando en estudiada pose— porque se les venían encima. En conjunto, una desafortunada experiencia. Tal vez ello haga a Plaza pensar mejor las cosas para su próximo montaje, porque una cosa quiero que quede clara: lo negativo del intento no debe invalidar futuras incursiones en el campo de la ópera de un director que tiene en su haber interesantes propuestas de teatro NORMAL. Lo que sucede es que la ópera es algo más. No seguir sus leyes —por rebeldía o por ignorancia— conduce a la catástrofe. A no ser que se sea un genio. No es el caso. Obviamente.

Vayamos ya con la parte musical. En la primera representación (día 6 de marzo) hubo de todo. Algún excelente comprimario —José Ruíz—, otro mucho menos bueno —José Luis Sánchez—, un aceptable «Banquo» de Nicola Ghiu-

selev y un «Macduff» de buena línea, agradable timbre y medios muy suficientes: Luis Lima; su aria del último acto «Ah, la paterna mano» tuvo redondez y consistencia y sólo el ataque de algún agudo apareció un poco incoloro aunque luego lo reforzase ganando en armónicos. La pareja protagonista tuvo una prestación algo desigual. Ghena Dimitrova volvió a mostrar las excelencias de una voz grande de volumen y amplia de tesitura con graves poderosos y agudos algo gritados; si tenemos en cuenta la dificultad del papel —¿cuántas sopranos pueden hoy cantar con ventaja «Lady Macbeth»?— su actuación vocal puede calificarse de muy positiva, pese a que en las agilidades la voz se mostrase algo pesada. Lo menos bueno se produjo en la escena del sonambulismo, en la que, además de tragarse el Re bemol sobreaugado, faltó un mayor sentido del fraseo. Desde el punto de vista teatral su actuación no pasó de discreta.

Silvano Carroli posee una voz magnífica: hermosa, grande, igual, de auténtico gran barítono. En este sentido vocal, es bastante superior a Renato Bruson. Sin embargo, la técnica de canto deja que desear, la emisión es algo dura y demasiado esforzada con una tendencia al «mezzo forte» y al «forte» que llega a resultar monótona. Su «Macbeth» fue más noble y sufriente que ambicioso, sutil o intrigante y su imponente presencia escénica realzó esta sensación de nobleza y majestad. Tuvo mala suerte en el aria «Pietà, rispetto, amore», con claros problemas de afinación, emisión y cuadratura. Lo mejor, la escena de la muerte en la que la voz sonó de modo espléndido.

No creo que Edmon Colomer sea el director más indicado para **Macbeth**. Hizo bien las partes líricas, como todo el inicio del acto último, pero le faltó temperatura dramática en muchos momentos. Por otro lado, me pareció que estaba más pendiente de la escena que del foso y tal vez a ello se debiera el que

Edmon Colomer (director musical), José Perera (director del coro) y José Carlos Plaza (director escénico), durante los ensayos de «Macbeth».



FOTOS: ANTONIO DE BENITO



Giuseppe de Tomasi, director escénico de «La fille du regiment». Detrás, June Anderson y Alain Guingal.

se produjeron numerosos pequeños desajustes entre orquesta, coro y cantantes —singularmente con la Dimitrova— en especial en el primer acto, con algún sonado desajuste del metal. Las cosas mejoraron en actos sucesivos con algunas buenas muestras de sensibilidad sonora. El coro, disciplinado, mostró más calidad y redondez en el lado masculino.

El público no dio muestras de excesivo entusiasmo a lo largo de la representación, aun cuando al final los aplausos fueron bastante prolongados, con especial dedicación de bravos a Ghena Dimitrova. Colomer recibió algunos siseos y Plaza y su equipo un fuerte

abuqueo con silbidos y gritos de «fuera, fuera».

Días más tarde, el 16 de marzo, asistí a la quinta representación. Las cosas fueron, en general, mejor. Dimitrova volvió a comerse el Re bemol pero estuvo más libre en los agudos, Carroli cantó mejor su aria —sin llegar a dominarla del todo— y tuvo más seguridad, y Colomer equilibró con más poder la relación foso-escena, obteniendo mejores resultados de la orquesta. Todos recibieron una respuesta más cálida —no más larga— del público y me es grato consignar que, en su salida en solitario, Colomer no sólo no fue objeto de siseos sino que incluso tuvo algunos bravos. Plaza no salió a saludar.

«La Fille du Regiment»: una comedieta agradable

Opera cómica de ambiente militar, con melodías inspiradas y fáciles —alguna muy bella—, libreto trivial y amplia dificultad y lucimiento para la pareja protagonista, **La fille du regiment** es un producto amable y sonriente, casi con pinceladas de opereta —sólo faltaba el príncipe en lugar de un simple soldado—. Tal vez al final de la ópera se tenga la sensación de haber escuchado excesivas fiorituras y demasiados aires marciales y rataplanes; en cualquier caso, una comedieta agradable.

En la primera representación (día 22 de marzo) el resultado global fue ampliamente positivo. Sobre unos decorados humildes e ingenuos, debidos a Antonio Mastromattei, no especialmente hermosos ni originales pero, al menos, de apropiada intención para una ópera cómica como ésta, y un vestuario discreto de Pier Luciano Cavallotti, el direc-

tor de escena, Giuseppe de Tomasi, realizó una meritoria labor: buen ritmo y tono escénicos, disposición y movimiento acertado del coro, ademanes bufos pero sin alcanzar la caricatura estridente, adecuación al texto y al ambiente de la ópera y, en fin, un indudable buen oficio. Quizás algunos espectadores pensaron que la importación italiana no había valido la pena y manifestaron su disconformidad con el regista; creo que fueron injustos. La escena de **La fille du regiment** no fue una maravilla pero sí aceptable, pese a que la realización del decorado hubiese necesitado más rigor estético.

En cuanto al reparto, Rosa Laghezza hizo una «Marquesa» desenvuelta y eficaz —tal vez le faltó algo de distinción dentro de su comicidad— aunque vocalmente no pareciese encontrarse en plena primavera. Roberto Coviello es un barítono gris y tampoco escénicamente

pasó del aprobado muy justo. Creo que ese papel debió haber sido confiado a Carlos Chausson, que ha mostrado tener no sólo mejor voz sino una vis cómica de mucha mayor expresividad; su pequeño papel de «Hortensius» fue una breve muestra de la que hubiese podido hacer con el de «Sulpice». El mayor interés de la tarde se centraba en la reaparición de Alfredo Kraus. Su voz lírico-ligera es muy adecuada para este papel, no muy largo pero sí de gran compromiso, ya que la tesitura es muy alta y tirante, presentando nada menos que nueve Dos —muy bien colocados por Donizetti— en su aria «Pour mon ame» y el tenor canario parece ser uno de los poquísimos cantantes que se atreve con ella. Kraus venció todos los escollos con aplomo y valentía, aunque tanto en la citada aria como en la del segundo acto «Pour me rapprocher» el enorme esfuerzo desplegado —el regulador del final casi podría palpase— estropeó un tanto la línea belcantista; por otra parte, el timbre, que nunca fue especialmente bello, se hace en ocasiones un tanto agrio y abierto y el comienzo de los agudos algo blanco; luego, el tenor los cubre, coloreándolos, pero a costa, cuando son más sostenidos y no de paso, de perder algo de control, aproximándose al grito. Queda, como siempre y cuando no fuerza la voz, la maestría técnica, la elegancia del fraseo, el excelente legato.

La soprano norteamericana June Anderson posee una excelente voz lírico-ligera con extrema facilidad en los agudos, buena habilidad para las agilidades y una agradable presencia escénica. Algunos la han comparado a la joven Sutherland; algo de ello puede haber, pero la voz de la gran soprano australiana es más grande y con más centro además de poseer una técnica superior —por ejemplo la desplegada en los trinos, que en el caso de June Anderson son bastante deficientes— y una escuela belcantista más depurada. Tal vez como contrapartida, la señorita Anderson parece disponer de un temperamento algo más saleroso que el de aquella ilustre diva, cuyas languideces —en ocasiones algo bobalinonas— llegan a cansar. En su presentación en Madrid, la joven cantante evidenció cualidades que nos hacen pensar en una carrera importante. Se encuentra mejor, hoy por hoy, en lo ligero que en lo lírico; a este respecto fue revelador que en su aria «Il faut partir», precisamente en los momentos en los que **La fille du regiment** abandona lo trivial y se hace más seria e intimista —la parte más hermosa de toda la ópera— descendió algo el nivel porque al centro le falta anchura y al fraseo intensidad y perfección de línea. El director, Alain Guingal, acompañó con buen oficio y meritoria discreción. Tanto la orquesta como el coro tuvieron, dentro de sus características, una muy correcta actuación.

El público se mostró en general contento y aclamó a June Anderson y Alfredo Kraus a lo largo de sus intervenciones y, muy especialmente, al final. Algunos siseos a Kraus después de su solo en el primer acto —cosa que irritó visiblemente al cantante— se compensaron con los bravos, mucho más numerosos, de sus partidarios. Es el juego de la ópera y hay que aceptarlo. En conjunto, una velada agradable. No es poco.

«Armide» o el retorno de la Caballé

Una de las múltiples lagunas estigias de las temporadas madrileñas era la de la ausencia de Gluck. Y nos ha llegado la buena nueva no con su título más admirado y escenificado, **Orfeo y Euridice**, sino con una de sus muchas óperas olvidadas: **Armide**, sobre un texto francés de Quinault basado en un episodio de la **Jerusalén liberada** de Tasso. La obra es amplia, variada, con numerosas intervenciones de ballet, noble expresión musical y un evidente sentido del espectáculo. Si bien carece de la riqueza melódica del **Orfeo** o del sentido trágico de **Alceste**, **Armide** es una ópera de interés, con momentos muy bellos y con un general encanto y unidad pese a lo heterogéneo de los elementos que la integran. Su montaje en la Zarzuela ha resultado un notorio éxito.

Un indudable acierto de la representación fue la puesta en escena. Sobre unos excelentes decorados de Hugo de Ana —que me recordaban a los de Lorenzo Quaglio para algunas óperas de Mozart— y al que también se debía el muy adecuado vestuario, José Luis Alonso imaginó —al menos en principio— una especie de teatro dentro del teatro: una representación dieciochesca en un palacio de la nobleza. Se sobreponían así el mundo renacentista, el mundo del poema de Tasso, con el barroco tardío, un rococó elegante y decadente. Dentro de las bien conocidas limitaciones del escenario de la Zarzuela, Alonso movió con soltura y con bastante precisión rítmica una historia de amor y encantamientos entreverada de pasos de ballet. Más importante que todo eso fue, sin duda, el tino del escenógrafo y director en conseguir el tono adecuado al espectáculo: en el color, en el ceremonial, en la imbricación entre estatismo y dinamismo. Las dificultades de escenificar el mundo mágico de **Armide** con sus demonios monstruosos, palacios encantados que se derumban, personajes que se transforman ante un conjunto, fueron vencidas con buen ingenio y más que aceptable realización. Al final de la ópera, la protagonista «*part sur un char volant*» como señala la acotación, que recoge la idea original de Tasso:

«*Ella sul carro suo, che presto aveva s'assise, e como ha in uso al ciel si leva*».

Fue una lástima que se perdiese la ocasión de poder contemplar a nuestra insigne «Armida» desapareciendo por los aires. El regista se contentó con que la señora Caballé se preparase para el vuelo en un monstruo alado. De cualquier modo, se comprenden las dificultades del intento. En conjunto, éste ha sido no sólo el mejor montaje de la temporada sino uno de los mejores de que tengo memoria en muchos años de ópera en Madrid.

En la primera de las cinco representaciones (16 de abril) la interpretación fue muy irregular. Discretas, Cristina Carlin, Raquel Pierotti, Mary Downing, y Diana Rubio —todas en papeles pequeños—. El tenor Peter Lindroos hizo un protago-

José Luis Alonso dirige a los bailarines durante el ensayo de «Armide».



nista de escaso relieve: voz no bien timbrada, nasal y con agudos constreñidos y forzados, además de resentirse en la entonación, Enric Serra mostró una voz grande aunque ni bella ni elegante. Regular y poco centrado Antonio Leonel. Enrique Baquerizo mostró una muy aceptable voz de comprimario. A otro nivel hay que situar a la mezzo húngara Martha Szirmay en un breve pero intenso papel —el «Odio»— que si no una gran voz dio prueba de ser una artista interesante que insufló vida y fuerza a su parte, además de cantar con buena línea.

Pero **Armide** es, fundamentalmente, una ópera para la protagonista, que tiene un papel largo y comprometido; la tesitura es bastante central con especial relieve en los recitativos y algunas arias —sobre todo la final— de hermosa línea dramática y contenido lirismo. Un papel muy adecuado para las actuales características de Montserrat Caballé. En los últimos años, la famosa soprano catalana no había tenido suerte en Madrid: cancelaciones en **Turandot**, **Tosca** y **El árbol de Diana** y actuaciones poco satisfactorias en **La forza del destino** y **Giulio Cesare**. Muchos aficionados habían llegado a pensar que la ya larga carrera de la Caballé estaba en su definitivo final (y no me refiero a los agoreros que vienen revoloteando sobre el deseado cadáver de la diva desde hace, al menos, un decenio). Afortunadamente, y pese a las enfermedades recientes, Montserrat Caballé demostró hallarse en buenas condiciones vocales y, desde luego, mejor que en todas las actuaciones que le he escuchado —tanto en ópera como en concierto— en los últimos seis años (concretamente desde 1979 en el que cantó una esplendorosa tercera representación de **Salome**). Si exceptuamos algunos portamentos poco convincentes, la gran soprano cantó con sobrio y adecuado estilo, excelente sentido de la declamación, equilibrada expresión —sin asepsias ni exageraciones— y buena realización del personaje. La emisión vocal fue fluida, el timbre muy bello, así como dúctil el fraseo, exacta la afinación y amplio el fiato. En las incursiones en los agudos, la voz se mostró firme —así, el *Si bemol*, muy mantenido, del aria final— aunque sin alcanzar la tersura y esplendor de antaño. Como actriz, la Caballé, que nunca ha sido un portento, logró otorgar dignidad y un saber estar tanto más meritorio cuanto que, debido a su salud, le era difícil mantenerse en

pie sin apoyarse en algún personaje o en el decorado. En toda la escena final, evidenció unas capacidades interpretativas dignas no sólo de una gran diva sino, lo que es más importante, de una gran artista. La Caballé es ambas cosas. Por ser la primera vez que cantaba este personaje es lógico pensar que en futuras representaciones ahondará y enriquecerá todavía más una actuación ya notable. Un retorno feliz.

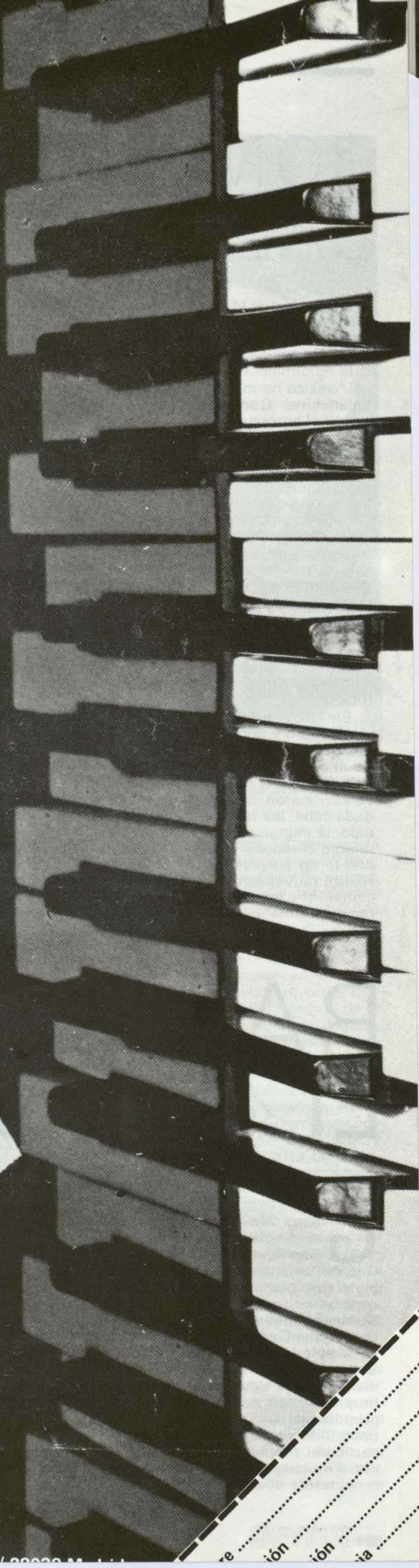
En cuanto a los demás elementos de la representación: ballet, coro y orquesta hay que señalar distintas valoraciones. Flojo, muy flojo, el ballet; algo apagado el coro y aceptable la orquesta que en manos de Manfred Ramin sonó sin la deseable depuración pero con general propiedad dentro de sus posibilidades. Lo que no siempre ocurrió fue un perfecto ajuste entre foso y escena y, en particular, se manifestaron algunos palpables desajustes entre coro y orquesta. Tampoco era cuestión de exigir un purismo historicista y un rigor filológico que necesitarían unos conjuntos especializados.

Había en la Zarzuela gran expectativa. Al público le gustó la ópera y aplaudió complacido a casi todos los intérpretes. Martha Szirmay fue especialmente distinguida y José Luis Alonso recibió, muy en particular, los bravos de una sala entusiasta. En él se aplaudió también la labor de Hugo de Ana. No creo que Alonso haya recibido en toda su vida teatral muestras de elogio más encendidas. Pero la máxima destinataria del favor del teatro fue Montserrat Caballé a la que se aclamó con impresionante griterío. No deja de ser curioso que una ópera como **Armide**, tan alejada de la estética habitual de las representaciones de la Zarzuela, haya sido el título más larga y calurosamente aplaudido de la temporada y uno de los más claros triunfos que recuerdo en todas las temporadas madrileñas. (Por cierto que la labor de los que manejan el telón en la Zarzuela deja mucho que desear. Es algo que viene repitiéndose y que en **Armide** alcanzó cotas intolerables de inoportunidad y mal hacer).

Asistí algunos días más tarde a la cuarta representación (25 de abril) que resultó más redonda que la primera. En general, los cantantes se mostraron más seguros y relajados. Montserrat Caballé, en especial, estuvo espléndida, mejor de voz y más libre en escena. Sólo los encargados del telón volvieron a mostrar su falta de profesionalidad.



ALEXANDER HERRMANN



Solicite información a:



Holding Garijo, s.a.

DISTRIBUCION DE INSTRUMENTOS MUSICALES

Alameda Núñez 28 / Tel. (01) 459 24 14 (4 líneas) / Tlx. 49970 GRIJE / 22000 M. L. U.

re
ión
ión
ia

HOMENAJE A BALANCHINE

Desde que el 30 de abril de 1983 falleció a los 79 años el coreógrafo George Balanchine, sin ningún género de dudas uno de los artistas más importantes del siglo XX, esta publicación ha buscado una ocasión apropiada para rendirle homenaje. La ocasión se ha presentado: el Ballet Nacional/clásico ha montado uno de los ballets más celebrados de Balanchine, **Concerto Barocco**; ahora el homenaje puede incluir el gozoso aplauso convirtiendo así en noticia la incorporación al patrimonio cultural español de un ballet muy importante; y también permite explicar con claridad, con hechos, algunas posturas de la Dirección de RITMO y de quien firma estas líneas. En nuestro siglo la principal diferencia entre la trayectoria del ballet y la de las otras artes — el cine, naturalmente, es un caso aparte — está en la implacable continuidad en el desarrollo de la danza académica, en la ausencia en su trayectoria de verdaderas rupturas. Y en esta continuidad, en esta constante transformación sin perder identidad — que ha sido fuente de seguridad, riqueza e incluso prepotencia — la pieza clave ha sido Balanchine. La herencia de Fokine — su estilización, su nueva flexibilidad — elaborada en lo sustancial con anterioridad a 1914, está a distancias gigantescas de la maravillosa libertad manejada por los grandes maestros del presente, Robbins, Béjart...; el único puente que permite salvar con seguridad esas distancias, y de un tirón, es la obra de Balanchine.

En 1925, cuando triunfaba el neoclasicismo protagonizado por Picasso y por Strawinski, Diaghilev nombró coreógrafo de Les Ballets Russes a un Balanchine que entonces sólo contaba 21 años. Estas circunstancias, temprano contacto con el gran ballet, vivencia precoz e intensa de una estética determinada, condicionaron toda la carrera de Balanchine; aunque, que duda cabe, los factores decisivos fueron su ambición y, sobre todo, la milagrosa coincidencia entre la naturaleza de su gran talento creador y la estética neoclasicista que respiró precisamente en su juventud. Ciertamente a lo largo de su carrera realizó muy diversas incursiones artísticas: al repertorio tradicional, al expresionismo, por ejemplo en **El hijo pródigo**, al romanticismo, por ejemplo en **La Sonambula** — ambos títulos

los hemos visto en el escenario de La Zarzuela —; pero en las obras que de verdad constituyen su importantísimo legado imperan los ideales primeros: una ligereza muy años veinte, el antirromanticismo, un gusto por los retornos musicales, el amor al orden racional, en suma un neoclasicismo muy depurado.

Pero estas son sólo las características externas de su estilo, de una estética que compartió con otros coreógrafos y con toda una generación de artistas. Lo que ha convertido a Balanchine en un genio es su excelsa e incomparable musicalidad, la única verdadera protagonista de sus mejores ballets: una musicalidad que, introduciéndose en la entraña del lenguaje académico, guiándole, empujándole, le ha transformado profundamente sin traicionarle, haciéndole más fluido, más flexible y más dinámico — los tres adjetivos balanchinianos —. Así, en **Serenade**, que todos conocemos, el dinamismo impide el que haya tiempo para caer en quintas, la fluidez obliga a que los brazos sólo rocen las posiciones clásicas; y en otros ballets de madurez la vivencia de la musicalidad moderna, la resonancia del jazz, el acento del siglo XX, indujo al coreógrafo a introducir insólitos movimientos de cadera. Todo esto, en una primera mirada, a un Cecchetti le habría podido parecer inadmisibles, pero sólo en una primera mirada, pues el estilo balanchiniano no altera en absoluto el marco apolíneo. Y en toda esta gran hazaña el destino se portó magníficamente, en el camino de Balanchine puso a Strawinski: amigos, compinches, juntos han creado algunos de los monumentos del arte de nuestro siglo, maravillosos ballets que hay que escuchar con los ojos, que hay que mirar con los oídos, y sin cuyo conocimiento no hay cultura artística que se tenga en pie. ¿Cuándo el decir estas cosas dejará de ser sorprendente?, ¿cuándo veremos en España **Violín Concerto, Agon...**?

Concerto Barocco ha sido montado por Patricia Neary, hermosa y elegante mujer íntimamente vinculada al autor: fue su amante, fue primera bailarina del New York City Ballet y ahora es acreditada montadora de sus obras. Como la Dirección de RITMO desea que estas páginas estén abiertas a todos los criterios aprovechó la formidable ocasión, pidió al Ballet Nacional, concretamente a su Jefe de Producción, Ricardo Cué, que entrevistase a la Neary; esa entrevista, naturalmente, es el centro de este homenaje. Y como quien firma estas líneas (titular de esta sección) coincide en lo fundamental con la Dirección, celebra la iniciativa, celebra la carga polémica que contiene la entrevista — ¿quién le tiene miedo a la polémica? — y se congratula de que la circunstancia, la incorporación de **Concerto Barocco** al repertorio de NUESTRO ballet Nacional, le dé la oportunidad de gritar: ¡bravo! ¡bravo! ¡bravo! — FRANCISCO HERNANDEZ

BALANCHINE El «Mozart de la danza»

Por Laura Toledo

Georgi Melitonovich Balanchivadze de origen georgiano, nace en San Petersburgo en el año 1904. Hijo de un compositor de renombre, se beneficia, por ambiente natural, de los conocimientos musicales de su padre. Su madre, que había anhelado una hija, decide que Georgi estudie danza clásica. Es aceptado en la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo a la edad de diez años. La rigurosa disciplina resulta muy contraria a su carácter. Hasta su primera actuación, un año más tarde, tiene dificultades de adaptación. Es a partir del momento en que es acogido entre muchos otros alumnos para bailar en el tercer acto de **La Bella Durmiente**

cuando empieza a despertarse en él un vivo interés por el arte de la danza clásica. Luego, progresivamente, toma parte en muchos otros ballets del repertorio clásico como **Don Quijote**, **Cascanueces**, etc. Es alumno asiduo de los maestros Andreyanov y Gert.

Al inicio de la Revolución Rusa de 1917, Balanchivadze tiene que buscar empleo haciendo de botones en un banco, como aprendiz-zapatero y luego de pianista en una sala de proyecciones cinematográficas, pasando hambre y frío. Al volver a abrirse la Escuela Imperial, un año más tarde, Balanchivadze se reincorpora y termina sus estudios en 1922, siendo aceptado por la compañía titular del Teatro Maryinsky. Así mismo, amplía sus conocimientos musicales estudiando solfeo y piano hacia 1923, en el Con-

servatorio de Música de San Petersburgo. En este mismo año, empieza a dar señales su vocación: la coreografía. Llena su tiempo libre, entre actuaciones en el cuerpo de baile, experimentando con todo tipo de composición coreográfica a pesar de la oposición que le enfrenta con los bailarines veteranos del teatro. Monta **Boeuf sur le toit**, de Jean Cocteau en ballet basado en el movimiento pantomímico.

Un tenor de ópera del Maryinsky, Dimitriev, se toma un gran interés por el joven coreógrafo y por los bailarines que colaboran con él. El tenor, atravesando grandes tribulaciones, consigue arreglar una tournée para Balanchivadze y su pequeña compañía por Alemania y luego una actuación en el Teatro Empire de Londres.

Los Ballets Rusos

Dimitriev obtiene una audición para el grupo con Diaghilev, que se encuentra entonces en París. El gran empresario se siente deslumbrado, hasta el punto de contratarle de inmediato para su compañía de fama mundial, Les Ballets Russes. Es Diaghilev el que decide cambiar el nombre del joven coreógrafo de Balanchivadze a Balanchine, dándole un sonido más armonioso y más fácil de recordar.

Sucesor de la coreógrafa establecida en la compañía, Bronislava Nijinska, compone nada menos que diez ballets para Diaghilev en un espacio de cinco años, entre ellos: **Barabau** (1925), **La Pastorale** y **Jack in the box** (1926), **El triunfo de Neptuno**, **El ruiseñor** y **La Chatte** (1927), **Apollon Musagete** (1928), **El hijo pródigo** (1929) y **Le bal** en el mismo año.

Cuando se disuelve la compañía, a causa de la muerte de Diaghilev, Balanchine se va a Dinamarca como Maître de Ballet. En 1932, obtiene un nuevo contrato con Les Ballets Russes de Monte-Carlo del Coronel W. de Basil; con ellos monta **La Concurrence** y **Le Cotillon**. Indomable y siempre anhelando nuevos horizontes, funda una compañía independiente que llama Les Ballets 1933, en la que pone en escena **Errante** y **Sueños**, **Mozartiana** y **Los 7 Pecados capitales**, debutando en el Théâtre des Champs Elysées de París, con crítica alentadora. Sin embargo, a continuación, no obtiene el éxito esperado, en Londres. En esta época, los mecenas Lincoln Kirstein y M. M. Warburg, de Nueva York, le invitan a dirigir la School of American Ballet, recién establecida y filial del American Ballet Company.

La nueva experiencia da resultados extremadamente positivos en cuanto a la formación de nuevos valores artísticos para la danza clásica en los Estados Unidos. La compañía del American Ballet llega a ser el ballet titular del Metropolitan Opera House de Nueva York, y durante su mandato, Balanchine crea, entre otros, **Le baiser de la fée**, en 1937; además, hace patente su inalterable fuente de creatividad en esferas totalmente distintas, aunque siempre como coreógrafo. Es pionero en musicales de Broadway y también en películas de Hollywood. Con **Slaughter on Tenth Avenue** y **On your toes**, obtiene una celebridad mítica.

El final de una asociación difícil entre el American Ballet y el Metropolitan Opera House llega en 1938. En 1941, se reúne de nuevo la compañía del American Ballet para realizar una tournée por América Latina, para cuya ocasión, Balanchine compone **Concerto Barocco** y **Ballet Imperial**.

Durante la época de la Segunda Guerra Mundial, Balanchine diversifica sus esfuerzos entre el Original Ballet Russe, Ballet Russe de Monte-Carlo, Broadway y Hollywood.

En 1947, es invitado como Maître de ballet a la Opera de París. En 1948, Lincoln Kirstein funda el New York City Ballet, producto del anterior Ballet Society, cuya sede se encuentra actualmente en el prestigioso New York State Theater del Lincoln Center. En el transcurso de los años y entre muchas obras creadas y repuestas en escena por el



Balanchine y Stravinsky han creado juntos algunos de los monumentos del arte de nuestro siglo.

fecundo Balanchine, se destacan las versiones completas de **Cascanueces** (1954) y **Don Quixote** (1965).

En 1964, el mundo del ballet se conmueve cuando la Fundación Ford, habiendo estipulado ocho millones de dólares para fortalecer a la profesión de ballet en los Estados Unidos, dona la suma total al New York City Ballet, su escuela afiliada y seis compañías, todas bajo la influencia de Balanchine, directa o indirectamente.

Aunque haya trabajado casi siempre en los Estados Unidos, Balanchine es reconocido como coreógrafo internacional. Casi todas las importantes compañías del mundo tienen, por lo menos, uno de sus ballets en repertorio.

Balanchine tuvo una relación muy especial con el compositor Igor Stravinsky. La primera asociación entre ambos empezó con Les Ballets Russes de Diaghilev, cuando creó una nueva versión de **Le Chant du Rossignol** en 1925; desde entonces siguió una larga serie de ballets Balanchine-Stravinsky. Otros compositores contemporáneos cuya música puso en escena Balanchine son **Opus 34**, de Arnold Schoenberg e **Ivesiana**, del compositor estadounidense Charles Ives.

«Mis bailarines no saben lo que van a hacer»

Decía Balanchine que prefería estar en contacto directo con el compositor mientras este escribía su música. Expli-

caba que, de esa forma, el coreógrafo podía transmitir al músico su intención con más exactitud, para que la música concordara con la acción y armonizase con los movimientos. En un segundo caso, si la música era la que iniciaba la inspiración, trataba de familiarizarse con ella, profundizando en el motivo que pudo impulsar al compositor en su creación; o bien de concebir un tema que fuese de acuerdo con la intención de la música. «*Antes de empezar un ensayo, hago un esquema del ballet con el concepto general de la acción*», declaraba Balanchine en el curso de una entrevista en el **Dance Journal**. «*Nunca monto ninguno de los bailes o movimientos hasta que esté ensayando directamente con los artistas. Comento los decorados y trajes con mi figurinista para que concuerden con mi idea, pero nunca comento sobre el ballet con mis bailarines. Cuando empiezo los ensayos, ni siquiera les cuento el argumento, pero en el transcurso del montaje, les puedo indicar el nombre del personaje que encarnan, o les digo: «Tú eres el hermano de fulano». Mis bailarines no saben lo que tendrán que hacer, ni qué caracterización habrán de representar. No tengo un método fijo de proceder; a veces monto el final de un ballet primero, a veces empiezo por la mitad. Tengo el croquis «in mente —nunca hago anotaciones— y entonces elaboro cada movimiento, enseñando a cada bailarín lo que él o ella deben hacer, hasta el gesto más intranscendente y cuento con que todos me copien hasta el más pequeño detalle. Tengo que transmitirles la ejecución de*

un movimiento exactamente como yo lo veo, como si lo vieran a través de mis ojos: no les digo lo que tienen que representar en su papel porque eso supondría un perjuicio en sus conceptos acerca de ello. Les hago caer con naturalidad en el papel para que lleguen a vivirlo gradualmente. Nada les queda, ni a los primeros bailarines ni al cuerpo de baile, por hacer por sí mismos; les dicto cada diminuto movimiento y la acción mimética más ínfima, y cuento cada uno de sus pasos.

Hay que destacar que alrededor de Balanchine se creó una especie de aura, casi mística, como si se tratara de un dios. Él hacía y deshacía, en los dominios de la danza en el presente, en el futuro y también trató de rehacer el pasado, reponiendo y cambiando coreografías del repertorio clásico tradicional; puestas en escena simplificadas y recordadas, que no siempre pueden clasificarse como provechosas para la posteridad, según las facciones contrarias a Balanchine.



Balanchine en 1939.

INSENSIBLE, FRIO y AMERICANO cuando de hecho, es la compañía menos representativa de Norteamérica. Su escuela, siempre según sus detractores, tanto en el campo pedagógico como coreográfico, sigue la línea y la influencia de un sólo maestro y coreógrafo. Con su afán constante de enfocar la estructura matemática musical a costa del movimiento natural y lógico del cuerpo (dentro de la técnica balletica), Balanchine peca de deshumanizar la danza clásica. Dicen que sus movimientos no son verdaderos movimientos, sino una serie de poses que se suceden de manera espasmódica, anti-lírica y, a veces, con un obvio antiestetismo aparentemente rebuscado, como en *Appollon Musagete*, por ejemplo. Estos factores, sea dicho de paso, de eliminar las armonías, deben reconocerse como propios de nuestra era, no solamente en el mundo de Terpsicore, sino en todas las artes...

En resumen, Balanchine revolucionó la danza clásica. Rehusó las convenciones románticas del siglo XIX, cuyo pro-

ducto esencial era el cuento de hadas hecho espectáculo y narrado con pantomima anticuada. Desarrolló una escuela característica, destacando en ella la velocidad, el dibujo geométrico-musical y la complejidad física y reprimiendo la emotividad.

Aclamado por su colega, Jerome Robbins como el «Mozart de la danza»; Balanchine, o «Mister B», como le llamaban sus bailarines, deja un legado de más de ciento setenta ballets. De ellos, unos cincuenta son obras de máxima importancia. Muchas también fueron el resultado de una estrecha colaboración entre «Mister B» e Igor Stravinsky, desde lo ridículo (un ballet concebido para elefantes del Circo, *Ringling Brothers*), hasta lo sublime (*Violín Concerto*, *Apollo* y *Sinfonía en Tres Movimientos*).

Formó y lanzó una larga lista de primeras bailarinas, entre ellas María Tallchief, Tanaquil Leclerc (su desafortunada esposa que contrajo la parálisis infantil en el apogeo de su carrera, durante una tournée por Europa, quedando totalmente inutilizada), Patricia McBride, Suzanne Farrell y Gelsey Kirkland.

Aunque gozaba de su carrera, con una actividad meteórica entre Broadway y Hollywood, el corazón de Balanchine estaba siempre con el New York City Ballet, el brillante ejemplo de sus más medidos esfuerzos. Para sus bailarines del New York City Ballet, George Balanchine era el misionero: «Así como el Papa representa a Cristo, yo represento a Terpsicore», dijo él en cierta ocasión.

El mes de abril de 1983, una de las más importantes figuras en la historia de la danza clásica moría de neumonía, a la edad de 79 años, después de una larga agonía que duró seis meses. Deja como herederos artísticos al coreógrafo Jerome Robbins, y de la nueva generación a John Clifford, Eliot Feld y John Neumeier...



Serge Diaghilev.

Detractores de Balanchine

En Nueva York, particularmente, se pusieron de relieve dos facciones: una, pasmada ante el MAESTRO, empezando por los bailarines del New York City Ballette incluyendo una gran mayoría del público, y, por otra parte, los artistas y seguidores del American Ballet Theater. Los fieles de esta última compañía aseguran que sus representaciones reflejan verazmente un renacimiento coreográfico en los Estados Unidos. El impacto causado por la originalidad y diversificación de su repertorio, con las obras reunidas de los mayores talentos coreográficos contemporáneos como son las de Anthony Tudor, Jerome Robbins, Agnes deMille, Frederick Ashton, Herbert Ross etc., proporcionan unos espectáculos inauditos hasta la fecha.

Para sus admiradores, la compañía del American Ballet Theater engloba las obras tradicionales, auténticas e intactas, representa la continuidad en la esfera de la danza clásica per se, con el depurado estilo que supone un respeto hacia la enseñanza tradicional, sin dejar de crear, a la vez, un «cachet» contemporáneo y vanguardista.

En cuanto al New York City Ballet, en Europa sobre todo, ha sido tachado de



Balanchine ensaya «Serenade» con el New York City Ballet.

entrevista

PATRICIA NEARY



Por Ricardo Cué

RICARDO CUE.—¿Cuándo fue creado el Concerto Barroco?

PATRICIA NEARY.—Concerto Barroco con música del Concerto para dos violines de Bach fue creado por Balanchine para una gira de su compañía a Sudamérica, en 1941, donde el ballet fue estrenado.

R.C.—¿Qué pensaba Balanchine de Concerto Barroco.

P.N.—Sé que la música era muy importante para él. Cuando fue a montarlo para mi compañía, el Ballet de la Opera de Zurich, recuerdo que era maravilloso verle explicar que en Concerto Barroco el cuerpo de baile es la orquesta, y las bailarinas solistas son el primer y segundo violín. Decía que la base de la

orquesta es lo que el cuerpo de baile baila y que las solistas seguían un ritmo diferente, ya que era lo que tocaban los violines solistas. Fue muy interesante ver cómo él tocaba en el piano la parte de la orquesta para enseñarme el ritmo del cuerpo de baile. Por supuesto, él era un talento musical y a todos allí nos impresionó mucho. Para mí, Barroco es algo muy religioso que me une con Balanchine y Bach; es música y danza, es fantástico.

R.C.—Me es difícil pensar que en el tiempo en que fue creada esta obra las bailarinas del cuerpo de baile hubieran podido hacerlo como hoy en día. ¿Piensa que ha cambiado algo? la fuerza, el acento...

P.N.—Posiblemente, cada año Balan-

chine exigía las piernas más altas, mayores saltos, movimientos más grandes, porque a él no le gustaba nada pequeño. Esto cambia también con la técnica en general y Balanchine crecía y hacía crecer a la compañía, siempre pedía más energía. En los años que trabajé con él recuerdo que siempre pedía más y más rapidez, amplitud de movimientos, energía, etc.

R.C.—Hace unos meses vi la versión de Apolo del Ballet de Cuba, ésta versión es probablemente de los años cincuenta. Recientemente, Balanchine cortó parte de este ballet e hizo pequeños arreglos, lo cual mejoró y puso el ballet al día. Esto lo hizo con muchos ballets, cambiando títulos, trajes, decorados y coreografía. Ahora que Balanchine no puede hacer estos arreglos, cree que sus ballets evolucionarán con la técnica, así como lo han hecho los grandes clásicos del siglo pasado.

P.N.—Nosotros, las personas que montamos sus ballets, no vamos a cambiar nada, estamos inspirados por él y tratamos de proyectar su amor por la danza, su energía, musicalidad, su espíritu y estilo, y lo que él quería de los bailarines. Sus ballets no se quedarán detenidos en el tiempo, sino que avanzarán con la técnica. El último ballet que montó para mi compañía fue Barroco y yo lo estoy montando aquí tal como él lo hizo en Zurich. Sus ballets son el futuro, pensar que éste lo creó hace cuarenta años y parece que fue hecho ayer, siempre estuvo por delante de su época.

R.C.—Cuando el Ballet Nacional estrenó Serenade, un artículo publicado antes del estreno en el periódico El País decía que bailar Serenade era atrasarse cincuenta años; olvidando que las obras maestras del arte universal en música, pintura, literatura, teatro tienen, en muchos casos, cientos de años.

P.N.—Si fuera ir para atrás, ¿por qué me llaman a mí continuamente para montar Balanchine, desde París, Roma, Sur Africa, Australia, Japón? En todo el mundo todos quieren Balanchine. El año pasado me lo pasé viajando, montando sus ballets, estuve en Portugal, ahora voy a Buenos Aires a montar precisamente Serenade. Si alguien piensa que Serenade es viejo sólo puedo decir que estamos celebrando el Tercer Centenario de Bach y no por eso debemos olvidarlo y quemarlo.

R.C.—Volviendo a Barroco, ¿por qué no se usaron más chicos?

P.N.—En aquella época Balanchine no tenía muchos chicos en su compañía, al igual que cuando hizo Serenade. Poco a poco tuvo más chicos y los fue utilizando más. En La Valse, que creó en 1951, los chicos del coro hacen solo un assemblé y una doble pirouette a la rodilla, cuando lo enseñó siempre me miran como preguntando: ¿es este nuestro gran paso? Ahora en la compañía tienen chicos muy buenos.

R.C.—Originalmente, Barroco tenía trajes y decorados de Eugene Berman, en 1951 los desechó y usó ropas de ensayo. Las chicas iban en túnicas negras que a su vez cambió por blancas, ¿sabe por qué?

P.N.—No, no lo sé. Cuando llegué a la compañía ya estaban como hoy en día. A Mr. B. le gustaba la sencillez. Los tra-

jes originales hoy podrían causar risa. A Balanchine le importaba la coreografía. **R.C.—¿Se ha dado cuenta de que en Barroco no hay «pirouettes»? Sólo una solista hace unas con su «partenaire». Me parece de mucho mérito hacer un ballet sin usar «pirouettes».**

P.N.—Sí, había unas «pirouettes» que hacía la bailarina principal, pero Balanchine se las quitó. Creo que él pensaba que en la música de Bach no había «pirouettes».

R.C.—¿Por qué sus bailarinas siempre usan pendientes?

P.N.—El amaba a las mujeres. Le gustaba que siempre, aún fuera del baile, usaran pendientes, le gustaba que tuvieran el pelo largo, quería que las mujeres parecieran femeninas.

R.C.—¿Es verdad que a algunas les regalaba diamantes auténticos?

P.N.—Por favor, no me diga eso, porque me pondría muy celosa. No lo sé, pero a mí no me los regaló. Quizás sea verdad, el hacía muchos regalos.

R.C.—Yo lo he oído de una bailarina en particular.

P.N.—Sí, seguro que piensa en la misma que yo.

R.C.—¿Le gustaba pintar a Balanchine?

P.N.—Dibujaba, una de mis pertenencias favoritas de él es un dibujo que hizo de su perfil, tenía gran talento para ello.

R.C.—¿Tenía un pintor favorito?

P.N.—No, en sus últimos años había una bailarina que hacía todas las pinturas que había en su casa. Ella es Karin von Aroldingen, tiene mucho talento para la pintura y pinta en dos estilos, uno más moderno y lleno de color y otro menos moderno y más concreto.

R.C.—¿Era Balanchine un hombre feliz?

P.N.—Sí, él amaba la vida. La mayor parte de su vida era la danza. También le gustaba ir al campo y allí se portaba como un niño. Por otra parte, no tenía ambiciones económicas. Se entregaba. Les decía a los bailarines: ¿por qué te has reservado hoy en clase y en escena?, no ahorres tu arte, vive el presente, si mañana no puedes seguir bailando, de qué te sirvió reservarte, baila hoy, entérgate completamente.

R.C.—¿Qué pensaba de la Danza Moderna, no de coreógrafos establecidos como Graham o Cunningham, sino de la danza experimental, avant-garde, de taller.

P.N.—¡Oh!, no me pregunte eso, lo tengo en una cinta grabado de una entrevista de Balanchine y dice lo que piensa, no voy a decir sus propias palabras porque no son muy publicables. Decía algo así como «*m-e-d-e-r-n-i-s-m-o*», con sonido muy nasal, y continuaba: «*todos piensan que pueden coreografiar las grandes historias como Hamlet, no todo se puede coreografiar, quisiera saber cómo decir bailando «ser o no ser», cómo se puede bailar eso*». Respetaba lo que hacen los experimentalistas y otros pero no lo consideraba como danza y sí como un insulto a su profesión, prefería que no le preguntaran sobre ello. No le gustaban muchos coreógrafos, sabía quién le gustaba y pensaba que si alguien hacía una gran coreografía, aunque sólo fuera una, ya era un buen coreógrafo, no era necesario que hiciera cien más. Por ejemplo, Bejart hizo *La Consagración de la Primavera* y Tudor hizo *Jardín de Lilas* y *Dim Lustre*, eso

para él era suficiente. Pero el «*modernismo*» no le gustaba, no lo aceptaba como danza, no lo combatía pero sí guardaba las distancias, no quería hablar sobre ello.

R.C.—¿Le gustaba Bejart?

P.N.—Pensaba que Bejart creaba para hombres y que él creaba para mujeres.

R.C.—Patricia Neary nació en Miami, empezó a bailar con el National Ballet of Canada, ¿y después?

P.N.—Fuí al School of American Ballet dirigido por Balanchine, y allí estuve tres meses y me tomaron en la compañía del New York City Ballet. Mi primer ballet en el coro fue *Symphony in C* y como solista fue *Scotch Symphony*. Me gustaba mucho la parte que creó para mi de

Rubies en *Joyas*. Me gustaba mucho bailar *El Pájaro de Fuego*, *El Hijo Pródigo*, *Los Cuatro Temperamentos*, etc. Me gustaba todo, fui muy afortunada de bailar tantos ballets de Balanchine, me encantaba el *dreaddrop* de *Cascanueces*.

R.C.—Cuál ha sido el papel más difícil que ha hecho?

P.N.—Tchaikovsky Concerto Num. 2, originalmente llamado *Ballet Imperial*. Sé que ése es el ballet que le gustaría traer para el Ballet Nacional de España. Sí, es lo más difícil que he bailado en mi vida, es muy duro de bailar.

R.C.—¿Sabe que hemos tenido muy buenas críticas de todo el mundo y especialmente de los críticos de Nueva York que asistieron al Festival Internacional de Danza de La Habana?

P.N.—Sí, en Nueva York, donde estuve el mes pasado, se habla mucho y bien del Ballet Nacional de España-clásico y los críticos decían que la compañía es excelente.

R.C.—Aquí en España hemos recibido en general buenas críticas. El crítico de la revista RITMO, ha dicho que no bailamos bien Balanchine...

P.N.—Algunos críticos siempre hacen eso. Lo dicen de mi propia compañía en Zurich y es que piensan que sólo el New York City Ballet debe de hacer Balanchine. El N.Y.C.B. también puede dar una mala función Balanchine, después de montar el ballet de Zurich, de haberlo ensayado y estando sentado en el público la noche de estreno, me dijo que lo hacían mejor que el N.Y.C.B. y que estaba muy orgulloso de ello. Así y todo algún crítico escribió lo contrario. Dije que él se ha contratado en situaciones similares muchas veces y que esto quiere decir: que no les gusto yo o tú o la compañía, es que quieren atacar algo.

R.C.—En La Habana los críticos allí reunidos dijeron públicamente que España podía estar orgullosa del B.N.E.-C, nosotros hemos visto estos ballets en Nueva York y las representaciones son excelentes.

P.N.—Sí, he escuchado todos estos comentarios en Nueva York y me siento muy contenta y orgullosa de haber dado a estos bailarines la esencia y el estilo Balanchine. Los bailarines lo captaron y lo entendieron, cosa que no es fácil. El proceso es así: primero enseño los pasos y la técnica, entonces sé hasta dónde pueden llegar los bailarines, porque no todos pueden llegar hasta donde es necesario. Aquí, por ejemplo, el reparto del B.N.E.-C es muy bueno, es uno de los mejores con que yo he trabajado y Trinidad Sevillano y Arantxa Argüelles son

increíbles. Estoy muy contenta, pues ha sido fácil montarlo, y no siempre lo es. Estoy muy orgullosa y muy complacida con el B.N.E.-C.

R.C.—Me alegro oír esto y espero que trabajemos más juntos.

P.N.—Así lo espero también.

R.C.—En su reciente viaje de Nueva York ¿Cómo vio el mundo de la danza?

P.N.—Los bailarines son muy jóvenes y hermosos y delgadísimo. Es 1985. En la ciudad hay edificios más altos y todo va más rápido. En el ballet las bailarinas levantan más alto las piernas, dan más piruetas, todo evoluciona. Es 1985; son mejores bailarines.

R.C.—¿Encuentra diferencias en la forma en que bailan los americanos y los europeos?

P.N.—Sí y no. Hay muy buenos bailarines en ambos sitios, la única diferencia es que en América hay más competencia, por eso el trabajo no está tan seguro, porque siempre hay un joven bailarín llamando a la puerta y tratando de entrar. El sistema de trabajo en América es distinto al de Europa. En América es más trabajo, trabajo, trabajo. En Europa los convenios y sindicatos ponen dificultades para un trabajo más intenso.

R.C.—Balanchine qué se consideraba, ¿un coreógrafo ruso o americano?

P.N.—Definitivamente, americano, cien por cien.

R.C.—¿Fue su deseo el que las bailarinas de su compañía fueran altas y delgadas o es que este tipo abunda en América?

P.N.—El lo quiso así, era su gusto y el tipo que le gustaba. A mí me dijeron que fuera a su compañía porque era alta y delgada, cuando llegué a la escuela había chicas de todos los tamaños, pero predominaban las altas.

R.C.—¿Qué le gustaría decir al Ballet Nacional de España?

P.N.—Pienso que la compañía ha progresado mucho, me gustan los ballets que tienen. Sería ideal que encontrárais un coreógrafo que trabajara siempre con la compañía, aunque sé que esto es muy difícil de conseguir para todas las compañías del mundo. Me gustaría ver un repertorio fuerte con coreografías, además de las de Balanchine y Tudor, de Robbins, Tetley, Kylian, etc. Hay que tratar de trabajar con distintos coreógrafos para adquirir distintos estilos.

R.C.—¿Balanchine aceptaba otros estilos como los clásicos del siglo pasado, Giselle, El Lago de los Cisnes, etc.?

P.N.—Sí, absolutamente. Estaba a favor de los clásicos. Quería que en mi compañía se hiciera *Giselle* y se hizo. No los tenía en su compañía porque los quería hacer a lo grande. Tenía *Cascanueces*, *Coppelia*, *El Lago de los Cisnes* y quería montar *La Bella Durmiente*, con una producción que hubiera costado muchísimo dinero, con caballos, fuentes, que fuera como la que él vio en Leningrado, así lo quería hacer. Y tengo entendido que antes de morir había empezado los planes para esta grandiosa producción de *La Bella Durmiente*.

R.C.—¿Quiere decir algo más?

P.N.—Que estoy muy feliz en Madrid, me encantan los bailarines. También tuve la oportunidad de conocer el sector español y pienso que España debe de estar muy orgullosa de tener dos grandes compañías de danza.

TIEMPO DE MUSICA

BANCO DE BILBAO

PRESENTA EN EL
**TEATRO REAL
DE
MADRID**

AL PIANISTA

JOAQUIN ACHUCARRO

Jueves, 23 de Mayo de 1985
a las 8 de la tarde

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Tocatta, Intermezzo y Fuga en Do mayor
Doce Estudios Sinfónicos op. 13

BACH - BUSONI
SCHUMANN

SEGUNDA PARTE

Fantasia Baetica
Canción y Danza nº. 6
Quejas o La Maja y El Ruiseñor
El puerto
Navarra

FALLA
MOMPOU
GRANADOS
ALBENIZ
ALBENIZ

Localidades en la taquilla del Teatro.

Butaca, platea, entresuelo,
y primer piso: 600 ptas.
Segundo piso: 400 ptas.
Anfiteatro: 200 ptas.
Estudiantes: 50 ptas.



Concierto organizado por el

(BB) BANCO DE BILBAO

con motivo del Año Europeo de la Música

Don Taddeo in Barcellona

Ibercamera

Any Europeu de la Música

Por Luis Sales

Tras los primeros conciertos, ya comentados en números anteriores, la mediocridad ha presidido —salvo notorias excepciones— el desarrollo del ciclo propuesto por Ibercámara, al menos a juzgar por las sesiones a las que ha podido asistir este comentarista.

Mediocre fue, por ejemplo, el concierto de la Orquesta de la RTV polaca, en el que el distinguido violinista catalán Gonçal Comellas tuvo una muy pálida actuación, interpretando el **Concierto en Re menor** de Sibelius. El señor Comellas, que en otras ocasiones ha entusiasmado a su público, no alcanzó esta vez a dar la nota de virtuosismo y potencia expresiva que requiere la bella obra sibeliana. Por su parte, el director titular de la orquesta polaca, Antoni Wit, nos brindó en la segunda parte una esperpéntica interpretación de la **Sinfonía núm. 5** de Gustav Mahler, tocada —si se me permite la expresión— a CACHIPORRAZO limpio.

Muy distinto en cuanto a interés fue el concierto siguiente, confiado a la Orquesta de Cámara Europea y al director Paavo Berglund. Dicha agrupación, formada exclusivamente por jóvenes casi adolescentes, es un conjunto de notable calidad técnica, al que en todo caso le falta un cierto grado de depuración tímbrica. Paavo Berglund, a pesar de ser muy poco conocido en nuestro país, es indudablemente uno de los directores más dotados y sensibles de la actualidad. Su absoluta categoría técnica, su buen gusto, su penetración estilística, quedaron bien patentes a lo largo del programa que desarrolló: **Sinfonía núm. 92, «Oxford»** de Haydn, **Divertimento para cuerda**, de Bartók, y **Sinfonía núm. 4** de Beethoven. En cada una de estas piezas tuvimos el placer de contemplar el arte de un director nato, enormemente comunicativo, capaz de transmitir a la orquesta hasta el más mínimo matiz y de obtener de ella un rendimiento enorme. Inolvidable fue el bis que el maestro finlandés nos propinó al final: el **Vals Triste** de Sibelius, autor por el que siente una lógica preferencia. En vista de la —gratis— impresión que nos dejó, bueno sería que nuestros organizadores de conciertos tuvieran en cuenta a esta personalidad para futuras temporadas musicales, y a ser posible, al frente de una gran orquesta.

El conjunto sinfónico más relevante de los que nos han visitado por el momento en esta Temporada de Ibercámara, ha sido sin duda la Orquesta Sinfónica de San Luis. Con un brillante sonido y una técnica precisa esta agrupación se ajusta perfectamente al prototipo de orquesta americana, entendido esto en su mejor sentido. Es de lamentar que su titular, Leonard Slatkin, no aprovechara más las excelentes cualidades de su equipo; Slatkin es un buen técnico, capaz de hacer brillar a la orquesta, pero su talento musical parece estar algo por debajo de las posibilidades de la misma. Con todo, su interpretación de la **Sinfonía núm. 2** de Sibelius fue bastante satisfactoria, en la medida en que el maestro americano demostró dominar algunos elementos claves en la escritura sibeliana, como el rubato o el regulador; el último movimiento de la obra, con su imponente (y bruckneriana) coda resultó bien construido e interesante; no tanto, por el contrario, los dos primeros tiempos, en los que echamos de menos algo de ambientación y lirismo.

En la primera parte, y tras una fulgurante obertura de **Carnaval Romano** de Berlioz, tuvo lugar la actuación del violinista norteamericano Joshua Bell, un adolescente de 18 años que está dando

el cruel paso de NINO PRODIGIO a ADULTO DEL MONTÓN. Su interpretación de esa obra trivialísima llamada **Sinfonía Española** de Lalo fue —simpatías aparte— bastante floja, por su sonido pequeño y su insegura afinación.

De penoso, o al menos simplemente aburrido, hay que calificar al último de los conciertos de orquesta a que haré referencia. En él intervenía nada menos que la excelente Orquesta de la BBC de Londres, un conjunto de reconocida calidad, tal como pudimos apreciar en su anterior visita bajo la sabia batuta de su titular, Rodensvensky. En esta ocasión ha ocupado el podio Sir John Pritchard, un maestro muy gris, incapaz de dar el más mínimo relieve a sus interpretaciones. El programa se abría con el **Concierto para Orquesta**, de Robert Gerhard, obra, como es sabido, de reconocido valor dentro de la estética dodecafónica; dada su complejidad musical, renunció a enjuiciar la interpretación que de ella nos brindó el director británico. Las restantes piezas del programa, **Don Juan** de Strauss y **Sinfonía núm. 4** de Brahms, más conocidas, sí me permiten emitir un juicio —y, por desgracia, poco favorable— acerca de la labor de Pritchard: linealidad absoluta y pesadez discursiva.

Amsterdam Bach Solisten

Para quien esto escribe, el concierto de mayor categoría artística ha sido el del conjunto holandés Amsterdam Bach Solisten, y ello tanto por la alta calidad de los intérpretes como por la grandeza de la obra programada: **El Arte de la Fuga**, de Juan Sebastián Bach.

FOTOS. BARCELO



La grandeza musical de Bach. Realizada por la gran interpretación del Amsterdam Bach Solisten

Mucho se ha escrito acerca de esta composición genial y de cómo interpretarla (consúltese la excelente «Discoteca Básica» de Luis Carlos Gago, RITMO núm. 531), ya que, como se sabe, Bach no llegó a destinarle un instrumento concreto. Amsterdam Bach Solisten opta por una combinación instrumental que podríamos llamar DE CAMARA. En ella se combina con acierto y variedad el timbre de un quinteto de cuerdas con el de un cuarteto de viento, formado por un corno inglés, un oboe y dos fagotes. Toda clase de combinaciones y alternancias, perfectamente planificadas, entre ambos grupos de instrumentos, o entre distintos solistas, aseguraron el adecuado colorido y la necesaria variedad tímbrica a este compendio prodigioso de contrapunto que es **El Arte de la Fuga**.

El conjunto holandés, formado en su mayoría por conocidos atriles de la Orquesta del Concertgebouw, utiliza (a excepción del contrabajo) instrumentos actuales, pero tocados con una técnica inconfundiblemente barroca: arcadas cortas y rápidas, parquedad en el vibrato, etc. Afrontar la interpretación de una obra como la mencionada, renunciando a explotar los recursos de expresividad de los respectivos instrumentos, parecía en principio peligroso. El desarrollo de la ejecución demostró cuán infundados eran estos temores y hasta qué punto los músicos holandeses eran capaces de modificar acentos y variar sutilmente la línea expresiva, sin salirse del encuadre barroco propuesto. Fue una versión ciertamente sobria, pero indiscutiblemente profunda musicalmente, y tal vez fue la prescindencia de todo elemento superfluo lo que permitió, precisamente, el resplandecimiento de la sabia armonía bachiana, sencilla pero poderosamente.

Vladimir Ashkenazy

Pertenciente a la Temporada Musical que organiza la Caixa de Pensions, tuvo lugar el día 4 de marzo un memorable recital confiado a Vladimir Ashkenazy. El que es, con toda seguridad, uno de los más grandes y completos pianistas actuales dedicó toda la primera parte de su actuación a Rachmaninov: **Variaciones sobre un tema de Corelli, Op. 42** y seis de los **Etudes tableaux, Op. 29**. A través de estas piezas, hizo exhibición del mejor virtuosismo que podamos hoy escuchar en una sala de conciertos; brillantez, seguridad de mecanismo, potencia sonora y, sobre todo, aquella sensación de dominio, de estar por encima de las dificultades mecánicas, que transmiten los más grandes pianistas.

En la segunda parte, dedicada por completo a Chopin (**Balada núm. 4, Nocturnos núms. 1 y 2, Op. 48, Impromptu Op. 51 y Scherzo núm. 3**), mostró Ashkenazy la otra cara de la moneda: el dominio absoluto de los recursos técnicos del piano, que había exhibido en la primera parte a través de las externas piezas de Rachmaninov, era puesto ahora al servicio de la musicalidad más absoluta y del hondo sentimiento de las composiciones chopinianas. Inolvidable recital de uno de los más completos pianistas de hoy.

nas matizaciones, como veremos—, los solistas y los directores, y, sobre todo, a que el nivel de calidad de la orquesta ha mejorado sensiblemente. Quizás todo ello se deba a un motivo fundamental: el Ayuntamiento se ha decidido de una vez a cuidarse de su orquesta, que es a la vez la orquesta DE LA CIUDAD, y ha convocado oposiciones, corrigiendo la situación de ostracismo a la que se veía cada vez más relegada. De ese modo los resultados han sido francamente positivos: la cuerda ha mejorado, especialmente violines y violas, en los que hay una mayor ductilidad y transparencia (hubo que traer cinco violines y dos violas del extranjero, o al menos esto es lo que se deduce de la plantilla de la orquesta tal como aparece en los programas de mano); en la madera y en los metales ha habido también algunos cambios positivos. Pero, por lo que se refiere a los músicos catalanes —entre los que, no lo olvidemos, hay grandes profesionales—, su actual situación tampoco es la ideal para el libre ejercicio de su profesión, ni mucho menos. Este curso les ha tocado verse amenazados por el absurdo fantasma de la Ley de Incompatibilidades; tanto es así, que cierto día, para demostrar que estaban hartos de este mal espíritu, en una palabra, que estaban NEGROS, interpretaron el concierto... llevando gafas de sol.

Por suerte para el espectador, el titular de la orquesta barcelonesa sigue siendo Antoni Ros-Marbá, que lo es desde su fundación en 1967 (si bien estuvo algunos años algo apartado de ella cuando se puso al frente de la Orquesta Nacional). Sería pueril y ocioso hablar aquí de sus cualidades como director, de todos conocidas; lo que sí quisiéramos destacar es la sinceridad con que dirige cada partitura, puesto que se trata de un director que, o se siente identificado con una obra y le gusta o no la dirige. Esa rara cualidad, que le honra como músico y como hombre, tendría que ser el estandarte que distinguiera a otros muchos directores, pero desgraciadamente no es así. De los seis conciertos que Ros ha dirigido, aparte de la habitual calidad con que tradujo la **Cuarta**, de Brahms, destacaríamos un excelente programa Mozart compuesto por la **Sinfonía núm. 40** y la **Misa en Do menor** (esta con la Coral Carmina); una lectura mesurada de dos obras de Wagner —precisamente el día de las gafas del sol— el **Idilio de Sigfrido** (de la que subrayó su carácter intimista y poético) y la «Despedida de Wotan y Encantamiento del fuego» de **La Walkyria** (con la notable participación del barítono Zenon Kosnowski) y una gran versión de la **Pasión según San Juan**, de Bach, con la emocionante participación del Orfeón Donostiarra, que dirige Antxon Ayestarán (¡qué gran calidad en las voces!) y en la que brillaron con luz propia el «Evangélista» de Werner Hollweg y el «Jesús» de Knut Skram, junto con excelentes prestaciones de la madera. Parece ser que el propio Ros-Marbá ha sido asimismo el responsable de la programación, en la que ha amalgamado hábilmente las obras clásicas y modernas más de repertorio con otras menos conocidas, dejando un cierto margen para que los compositores catalanes actuales estrenaran o pudieran ver interpretadas sus obras (a parte del ya

La Temporada de Conciertos de la Orquesta Ciudad de Barcelona

Por Jordi Ribera Bergos

En el momento de escribir estas líneas, el ciclo de veintidós conciertos que ha ofrecido en el Palau el primer conjunto sinfónico barcelonés casi ha llegado a su fin; le seguirá otro ciclo, éste de sólo cinco conciertos, dedicado exclusivamente a Bach y a Haendel, como conmemoración del tercer centenario del nacimiento de ambos.

Dando un vistazo a lo que han sido estos veintiún conciertos (tan sólo nos falta presenciar el último), nos damos cuenta de estar en una temporada mejor en relación con las anteriores, y ello es debido a que ha mejorado la programación —con algu-



habitual concierto monográfico o Taller a ellos dedicado). En primer lugar hemos de hacer constar que tuvo el acierto de dedicar un programa a Robert Gerhard, que al fin y al cabo fue el introductor del dodecafonismo en España (en su cantata **La Alta naixença del Rei En Jaume**, colaboró un coro de muchachas buenísimo, el de Vilaseca-Salou). Pero algunos grandes compositores han sido relegados: ¿Cómo es posible que en un ciclo de veintidos conciertos no haya ni una sola sinfonía de Haydn o de Bruckner? Este último está habitualmente **EXPULSADO** de la temporada de la Orquesta de la Ciudad y es una injusticia que debe corregirse dada su importancia en la literatura sinfónica del siglo XIX. De Haendel no se ha programado ninguna obra pero el hecho es excusable dado que al músico de Halle se le dedicará un ciclo junto con Bach, ciclo que ya hemos mencionado.

Por lo que a los restantes directores se refiere, es obligado hablar en primer lugar del alemán Franz Paul Decker, bien conocido aquí por sus interpretaciones wagnerianas (tanto en el Palau como en el Liceo), que tuvo a su cargo cuatro conciertos en un elogioso intento del Patronato de no cambiar demasiado de director y contribuir al conocimiento de éste con los músicos. Decker hizo una notable lectura de la **Primera** de Mahler y de la aquí desconocidísima **Sinfonía Fausto** de Liszt (con estimables colaboraciones del tenor Howard Crook y de la Coral Carmina y la Antics Escolans de Montserrat), pero en cambio mostró precipitación y falta de sentido poético en la **Primera** de Brahms, entre otras obras que dirigió. Otros directores que debemos destacar, son el siempre impecable Aldo Ceccato (que dirigió el **Concierto núm. 5 para violín**, de Mozart, con el excelente Gonçal Comellas de solista, y la **Heroica** de Beethoven); Walter Weller (del que destacaríamos su dirección, con total dominio, de la obertura de **Mi Patria** de Smetana y la **Sinfonía del Nuevo Mundo** de Dvorák) y Ronald Zollman para el Taller de compositores catalans, quien hubo de aguantar durante la primera parte del concierto más de media hora de apagón eléctrico.

Por último, el capítulo de solistas ofreció la habitual lista de violinistas y pianistas (excelente a todas luces la lectura intimista de Josep Maria Colom en el **Concierto núm. 1** de Chopin); hemos de hablar ante todo de la nuevamente extraordinaria interpretación del **Concierto para violoncelo** de Dvorak a cargo de Paul Tortelier, quien no ha perdido a sus setenta y un años ni un ápice de sus facultades. Tampoco podemos olvidar la lección de cómo se toca el oboe que nos ofreció Maurice Bourge con el **Concierto** para este instrumento de Mozart. Del mismo compositor se ofreció el **Tercer concierto para trompa**, instrumento que aparece en nuestros programas sólo esporádicamente —y es una lástima—. Fue solista el correcto André Cazalet.

En resumen, ésta ha sido la temporada de lo que ya empieza a ser una NUEVA Orquesta Ciudad de Barcelona. Ahora esperamos con ilusión el ciclo Bach-Haendel y también que el ya satisfactorio nivel de la orquesta mejore aún más. Uno de los responsables de que se consiga este fin, sigue siendo, lo recordamos, el Consistorio barcelonés.



André Cazalet en su actuación con la Orquesta Ciudad de Barcelona.

La música municipal

Por Xose Aviñoa

Una ciudad musical como Barcelona no puede reducir sus expectativas musicales a los grandes acontecimientos singularizados por las temporadas del Gran Teatro del Liceo y por los conciertos de la Orquesta de la Ciutat de Barcelona y las antaño habituales temporadas del Patronato Pro Música, hogaño sustituidas por el ciclo Ibercámara.

Estos acontecimientos musicales, con ser necesarios porque permiten acercar al público a lo habitual, carecerían de fundamento sin la aportación de un número altísimo de entidades locales y comarcales que organizan y dirigen sus pasos musicales a la popularización de determinados valores estéticos que son previos al concierto habitual de intención altamente cualitativa. Sin duda, uno de los ámbitos musicales más influyentes a este nivel es el de la música municipal porque la tradición barcelonesa ha acordado que buena parte de las instituciones dependan del consistorio y, por lo tanto, es el departamento de cultura del Ayuntamiento de Barcelona a quien compete el estímulo de la formación y difusión musical en mayor medida que a ningún otro organismo.

Municipales son la Orquesta de la Ciutat de Barcelona que depende de un Patronato y se rige como entidad autónoma, la Cobla de la Ciutat, la Banda Municipal y el Conservatorio Superior Municipal de Música. En el año 1886, la Banda Municipal se convirtió en una entidad seria, bajo la dirección de Josep Rodoreda, músico que aunque levantó enormes polémicas por su peculiar modo de llevar la entidad, que arrastraba lacras militaristas, supo potenciar el colectivo musical barcelonés hasta donde las expectativas de la época permitían llegar a una entidad semisinfónica. Desde entonces se sucedieron directores más o menos afortunados Antoni Nicolau, que prefirió dedicar su atención a la Escola Municipal de Música, Celestí Sadurní, músico mayor que ejerció de director hasta 1910; Cristófor Castañé y, sobre todo, Joan Lamote de Grignon, verdadero adalid del sinforismo catalán, que actuó al frente de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y de la Banda Municipal en los momentos más decisivos. Tras los cambios sucesivos provocados por los avatares políticos de posguerra, la Banda cuenta en la actualidad con un joven director, Albert Argudo, titular desde hace cuatro temporadas, que se ha propuesto ampliar el campo de los aficionados a los conciertos dominicales de la Banda a base de incluir en el repertorio las más variadas adaptaciones de piezas sinfónicas, tal el **Concierto en La menor Op. 16** de Grieg, e incluir la presencia de solistas que contribuyan a ensalzar las audiciones. Sabido es cuán difícil resulta remover una tradición que está a punto de llegar a centenario y que ha penetrado en los ambientes musicales barceloneses al nivel de audiciones de carácter intrascendente, los célebres conciertos de después de la misa mayor en la plaza pública, pero Argudo lleva camino de lograr en parte su objetivo. Por lo pronto los conciertos se ofrecen en el Palau de la Música Catalana los domingos por la tarde. La temporada de este año ha contado con la participación de los solistas, Albert Nieto, María Rosa Llorens, Mirna Lacambra, Manuel Gutiérrez, Víctor Martín, Carme Poch, Pablo Sánchez, Rosa María Ysas y Antoni Besses, y entre el repertorio interpretado

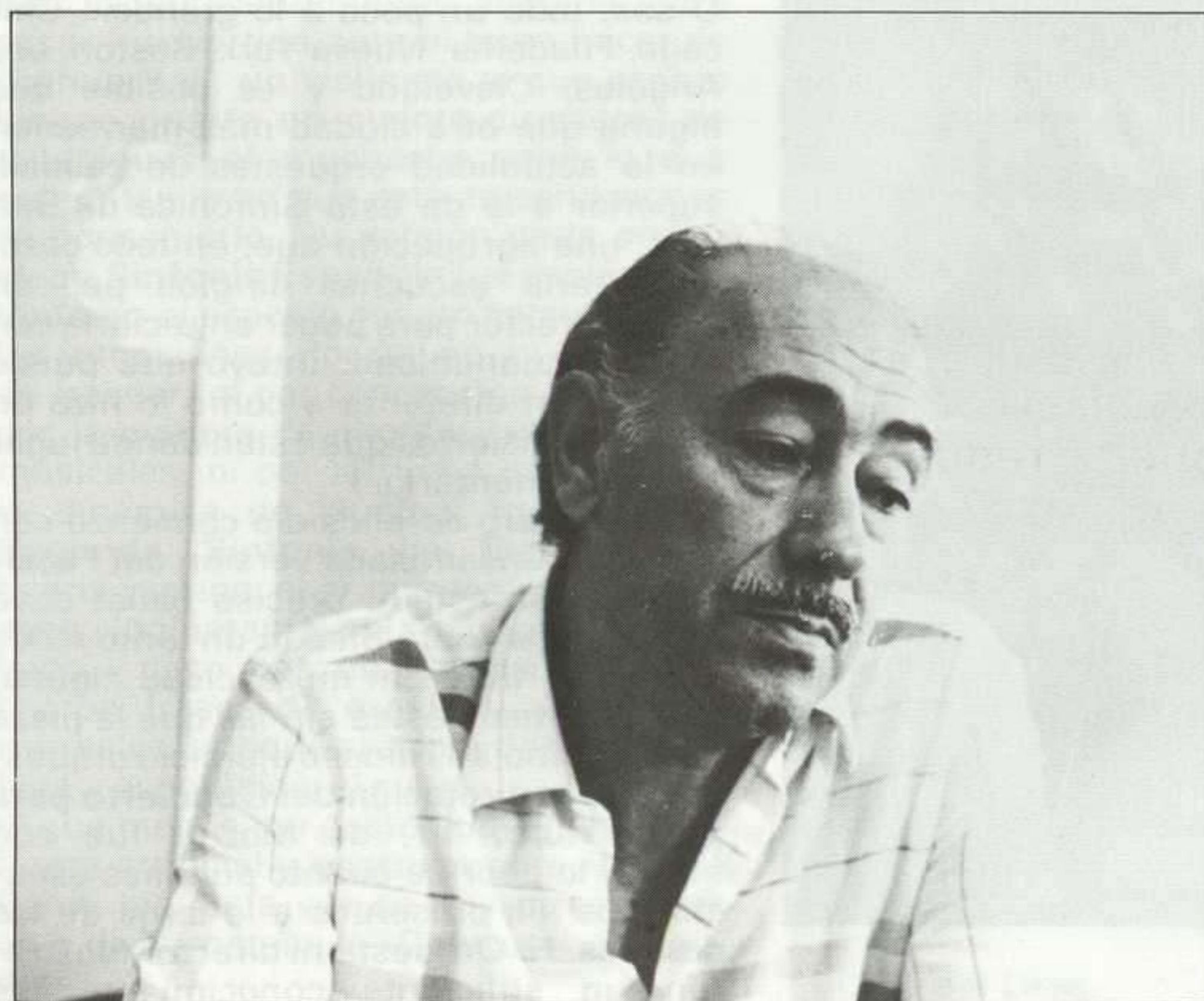
merece recordarse la **Suite empordanesa**, de Juli Garreta, obra fundamental en el repertorio sinfónico catalán contemporáneo poco frecuente; la **Música per un diumenge**, encargo de Xavier Montsalvatge; **Empúries**, de Toldrà; **Scherzo sobre un tema popular**, de J. Lamote; **Una nit d'albaes**, de Salvador Giner; **Sincrasia per a piano, vent i percussió**, obra de encargo de A. Besses; al lado de autores internacionales de la talla de Schumann (**Concierto para piano**), Gershwin (**Concierto para piano**), Berlioz (**Sinfonía fantástica**), Debussy (**Preludio a la siesta de un fauno**).

Municipal es la Orquesta de la Ciutat de Barcelona cuyas actividades están reseñadas en otro artículo. Merece la pena recordarse, con todo, y en esta tesitura reflexiva que nos proponemos, que desde sus comienzos, en 1967, ha mantenido una tónica instrumental que no merece otro calificativo que el de esperanzadora. Bajo la égida de Antoni Ros Marba, con un breve paréntesis a cargo de Salvador Mas, la orquesta ha evidenciado demasiado la estabilidad funcional que tan poco estimulante es para el mundo del arte. Bien es cierto que anteriores coyunturas políticas no favorecían ir mucho más allá, pero parece como si la entidad se sintiese a gusto en este clima de mediocridad provinciana que subleva a los espíritus más exigentes y sorprende a los más atentos observadores, que no acaba de entender la falta de respuesta de la OCB ante la fidelidad progresiva de su público. Aunque la circunstancia política actual, con un grupo hegemónico en el consistorio y otro en la Generalitat, es la menos indicada para potenciar una política de giras, qué duda cabe que una entidad sinfónica del calibre de la de la Ciutat de Barcelona debiera tener un proyecto anual de conciertos por la geografía de su ámbito, si no por España y el extranjero, lo que daría la medida de sus ambiciones musicales y la colocaría al nivel de las otras formaciones orquestales de fuera. Otro aspecto en el que no dejamos de sorprendernos es la escasa atención que tiene la OCB hacia el registro discográfico, una de las fuentes de estímulo creativo y de política de marketing en la era de la cibernética.

Quizás podamos empezar a ser optimistas en este aspecto concreto. Un cierto atisbo nos lo ofrece el ciclo Bach-Haendel que la OCB dará como extraordinario durante el mes de mayo; se trata de cinco conciertos, que, obviamente con motivo del tricentenario machaconamente celebrado, recogerán una antigua tradición catalana, la de dedicar ciclos monográficos a dos compositores para ofrecer la posibilidad de comparar y apreciar las distintas praxis artísticas. Este ciclo nos permitirá escuchar música instrumental de Bach y Haendel (**Suite núm. 1, Música acuática, Concerti grossi**), música vocal de alta calidad (**Cantatas 12, 61 y 140, Oda a Santa Cecilia y Misa Si menor**) y asistir una vez más a la interpretación de las corales Sant Jordi, Cármina y Coro nacional de España.

Los síntomas de renovación son más evidentes a los niveles más inmediatos y, por lo tanto, más fundamentales; antaño el Conservatorio Municipal seguía una política educativa anonadante que lo colocaba a la altura del Conservatorio de Liceu, tradicionalmente muy mediocre; su destino era formar niños prodigio que, a la que cambiaban la edad, descubrían lo poco interesante que resulta en nuestros días ser prodigio y en cambio se olvidaba la formación integral hacia la música, la única manera de que el discente pueda sacar provecho de sus esfuerzos, tanto en el campo virtuosístico, poco probable, como en el más posible de su propia visión del arte de los sonidos. En la actualidad, y después de algunas temporadas, en el Auditori Eduard Toldrà situado en los sótanos del antiguo edificio de la calle de Bruch, se ofrece diariamente una audición en vivo que corre a cargo de los más diversos intérpretes; allí tienen lugar los Podiums de J.J.M.M., los ciclos de Una hora de música al Conservatori, ciclos de cine musical y un larguísimo etcétera que viene a ser el necesario complemento de las clases teórico-prácticas de los profesores. Los alumnos pueden de este modo asistir de forma voluntaria a la presentación de un nuevo valor de la música, como es el caso, por poner un ejemplo, de Josep Pulido, que el 18 de marzo último presentó sus propias creaciones pianísticas llenas de arpeggios evocadores que remitían ineludiblemente a ciertas músicas de película tan de moda últimamente, o a la interpretación vocal de Marta Muñoz que nos obsequió con un repertorio variado de canción española del XVII, XIX y XX y una bellísima **Komm Liebe zitter**, de Mozart, que nos permitió descubrir un bello registro agudo en la intérprete. Evidentemente, ésta es una manera ejemplar de potenciar el riquísimo elenco de promesas musicales que circulan por Cataluña.

El repertorio de música municipal se cierra con la preparación del Festival Internacional de Música de Octubre que corre a cargo del Ayuntamiento; aunque nada se puede todavía anunciar en definitiva, el responsable musical del consistorio, Joan Arnau nos aseguraba realizar enormes esfuerzos para convertir en elástico el presupuesto de cincuenta millones que ha de servir para pagar intérpretes de la categoría de Daniel Barenboim. Conviene, pues, cargarse de paciencia para empezar a apreciar el CAMBIO musical en la ciudad.



Joan Arnau, responsable de la música del Ayuntamiento barcelonés.

IBERMUSICA

La Orquesta de Cámara Europea con Paavo Berglund

Por Pedro González Mira

La Orquesta de Cámara Europea está integrada por una cuarentena de muchachos (o casi) de distintos países europeos que se reúnen medio año cada año para hacer música. Son chicos y chicas (o casi) a los que se les nota que les gusta la música.

Como no reciben ayuda oficial alguna de gobierno alguno, y, además, son músicos de una muy sólida formación técnica, lo tienen todo para que gentes como Solti, Abbado, Pollini o el mismo Paavo Berglund (director de orquesta tan importante como desconocido en nuestro país) se interesen en dirigirles y en grabar discos con ellos, con la garantía que da el hecho de trabajar con unos señores (O CASI) que lejos de aspirar al premio eterno del título de funcionario, persiguen el placer que constituye el poder vivir de lo que realmente les gusta —la música— sin tener que plegarse a intereses o egoísmos mezquinos (personales o NACIONALES). Resultado: ¡una Or-

questa fantástica! Como decía no sé quién: «la Sinfónica de Chicago de las orquestas de cámara».

El concierto en cuestión dio comienzo con una versión de la **Sinfonía núm. 92, «Oxford»** de Haydn cuyos primeros compases de la introducción del primer movimiento anunciaban ya de forma inequívoca ante qué clase de músicos (¡y de director!) nos íbamos a encontrar los allí presentes: fraseo, musicalidad, estilo, sonido, etc. Todo; allí estaba todo lo que se necesita para poder disfrutar de una obra como ésta, algo que es muy de agradecer, pues, como es supersabido, ello no le es posible al aficionado de la capital de España las más de las veces, a pesar de contar para su ciudad con las dos agrupaciones sinfónicas más importantes del país (pero no importa; comenzando por sus directores titulares, todo en ellas es españolísimo, lo que a la postre parece ser lo único importante). De la versión de la **Sinfonía** destacaría no ya su excelente primer tiempo —muy animado y vitalista—, ni los magníficos tercero —fluido y elegante— y cuarto —limpio y transparente—, sino el extraordinario movimiento lento, de una hondura y lenguaje dignos del más acreditado especialista en el sinfonismo haydniano.

Del **Divertimento para cuerda** de Bartók, segunda obra del programa, Paavo Berglund nos ofreció una nada NEGRA y bastante romántica versión, cuya belleza sonora (¡cómo sonó el «pianissimo» con que da comienzo el segundo movimiento!) es posible que en alguna ocasión quedara ligeramente empañada por una cierta falta de profundidad narrativa y un sentido de la transición dramática no demasiado relevante. En todo caso, apreciaciones éstas no de la importancia suficiente como para empañar el altísimo nivel de calidad general de la interpretación.

Lo más flojo de la velada fue —para mi gusto— la versión de la **Cuarta Sinfonía** de Beethoven, aunque en ningún momento por falta de musicalidad o errónea planificación sonora, sino por

concesión: resultó algo superficial y, sobre todo, no gozó de la suficiente unidad discursiva. Lo que más me gustó fue el cuarto movimiento —a pesar de cierta falta de redondez en el fraseo—, ejecutado con un entusiasmo admirable. En definitiva, aunque Paavo Berglund no demostró estar en posesión de toda la sutileza estilística necesaria para lograr una interpretación modélica de esta obra, tuvo detalles de grandísimo músico, y ello sin ser éste su repertorio.

El concierto acabó de la manera que tenía que hacerlo: como «bis», una maravillosa versión del **Vals Triste** de Sibelius, interpretación con la que el director finés no se perdió la ocasión de mostrar, al público cuál es la música de la que, hoy por hoy, no es fácil encontrar un intérprete más cualificado.

IBERMUSICA

La Orquesta Sinfónica de San Luis con Leonard Slatkin

La Orquesta de San Luis parece una buena agrupación sinfónica; es una Orquesta de segunda clase en su país, los Estados Unidos de América. Ello probablemente sea suficiente para poder asegurarse el calificativo de buena, pero nada más; por lo menos, en principio, en manos de un director de orquesta tan poco fino como Leonard Slatkin. Pienso que se trata de un conjunto modelado muy al gusto del más tópico sector del público americano: cuerdas de sonido voluminoso, aún a costa de perder la belleza tímbrica cuando tocan fuerte; maderas de sonido pobre en armónicos, muy de banda; metal potente, pero de color chillón —sobre todo las trompetas—; y, vaya, una percusión de sonido seco, poco amplio. O sea, todo un poco a lo grande... Chicago, Filadelfia, Nueva York, Boston, Los Angeles, Cleveland y es posible que alguna que otra ciudad más mantienen en la actualidad orquestas de calidad, superior a la de esta Sinfónica de San Luis, una agrupación que, en todo caso, necesitaría escuchar dirigida por un mejor director para poder enjuiciarla con mayor ecuanimidad: intuyo que puede sonar bien diferente a como lo hizo en los dos conciertos que están dando lugar a este comentario.

El primero de ellos dio comienzo con una poco ensamblada versión del **Facsimile** de Bernstein, preciso ballet cuya historia nos contó Slatkin un tanto A ZARPAZOS, sin ironía ni mordacidad alguna, características éstas sin las que la pieza quedó como un ruidoso ejercicio orquestal. La interpretación del **Concierto para piano núm. 17**, de Mozart fue con mucho lo peor de cuanto pudimos escuchar los allí presentes a lo largo de los dos días. Ni Orquesta ni director mostraron un suficiente conocimiento del



Paavo Berglund.

idioma de la obra, ni por sonido ni por estilo. Es más, Slatkin planteó la versión de forma exasperadamente pedante; como si de un especialista QUE VIENE DE VUELTA se tratara, cosa que le dio más de una oportunidad para poner de manifiesto su muy dudoso gusto musical y su evidente falta de respeto a los aspectos más esenciales del lenguaje mozartiano. Emanuel Ax, solista que comprendió perfectamente las exigencias de su director y que, desde luego, demostró estar agustísimo entre ellas, estuvo ciertamente a la altura de las circunstancias: tocó un Mozart de SUAVE perfume chopiniano, cuyo ultrarromanticismo —por decadente y empalagoso— ni siquiera hubiera estado justificado en una interpretación del autor polaco. La versión de la **Quinta Sinfonía** de Prokofiev con que se cerró la primera intervención madrileña de la agrupación americana, sin ser ninguna maravilla, rayó a una superior altura. En mi opinión, su principal defecto fue la falta de continuidad lógica en el discurso. Es cierto que, en general, y salvo en los pasajes de matiz inferior al «mezzo-forte», casi nunca DISFRUTADOS por el ESCANDALOSO Slatkin, la interpretación sonó a Prokofiev, pero también lo es que allí había un director poco interesado en transmitir al público un MENSAJE personal claro y diferenciado sobre la obra que interpretaba. Finalizado ya el programa vinieron los bises de rigor: una supertópica, desequilibrada y chabacana versión de la «Danza Final» de **El Sombrero de tres picos**, de Falla, y, cómo no, las **Barras y Estrellas**, de Sousa que, solistas puestos en pie, cerró el concierto en olor a desfile de preciosas «majorettes» americanas en pleno «west side» neoyorkino.

El del segundo día tuvo más interés, por diversas razones; fundamentalmente por la participación del jovencísimo violinista Joshua Bell en la segunda de las obras programadas, la **Sinfonía Española**, de Lalo. Comenzó con una versión de la **Obertura Carnaval Romano**, de Berlioz que, en principio, parecía iba a adquirir derroteros diferentes a las del día anterior. Nada de eso; pronto volvimos a sentir lo mismo que el día anterior: para hacer música no es necesario GRITAR tanto. Con Lalo, la verdad, respiramos un poco. La dirección de Slatkin fue lo suficientemente anodina para pasar inadvertida ante el buen hacer de Joshua Bell, un violinista al que espero tengan pronto en cuenta directores de talla, pues el muchacho sabe lo que quiere y pienso que está en condiciones de conseguirlo. Su versión de la endiablada **Sinfonía Española** fue espléndida, tanto en el aspecto sonoro como en el de las intenciones. Por último, ni por forma de frasear, ni por concepción sonora, ni por la manera de abordar las tensiones musicales, ni por la forma de planificar la dinámica de la obra, fue la de la **Segunda Sinfonía** de Sibelius una buena versión: el primer movimiento fue poco inquietante; el segundo estuvo leído, y poco más; en el tercero se escucharon frases de excelente intensidad expresiva, aunque siempre de forma aislada y esporádica; el cuarto, para acabar, el que menos me gustó, fue hinchado de forma artificial y enormemente retórica. Como bis, esta vez se nos ofreció otra obra de Bernstein; la «Obertura» de **Candide**.

El Coro y la Orquesta del Liceo en el Real

Por José Carlos Ruíz Silva

En la temporada 1982-83 tuve ocasión de asistir a dos representaciones de **Don Carlos** y **La flauta mágica** en el Liceo de Barcelona. Al margen de la interpretación de los repartos y directores, lo que verdaderamente llamó mi atención fue el enorme avance experimentado por el Coro y la Orquesta, hasta tal punto que podría hablarse de unos nuevos elementos estables, por completo distintos, a los que, hasta entonces, habían venido padeciendo los aficionados barceloneses. Se había venido produciendo, en efecto, un radical divorcio entre la espléndida sala del Liceo —una de las más bellas y amplias del mundo— y unos conjuntos que, por emplear términos suaves, podrían calificarse de muy modestos. El alza espectacular del famoso teatro en las últimas temporadas —sólo el más bien pequeño número de funciones ha permanecido aproximadamente igual— se ha debido, entre otras razones a la completa renovación del Coro y la Orquesta.

Esto pudo apreciarse en la audición del **Requiem** de Verdi celebrada en el Teatro Real el 17 de abril. Obra de prueba para un coro y una orquesta de ópera, dio ocasión para mostrar la categoría de ambos conjuntos. Sólo el mero hecho de decir que los múltiples escollos de esta monumental misa fueron vencidos con gran dignidad es suficiente para felicitar al nuevo Liceo por disponer de estos elementos estables. Acaso con un director

más personal que Romano Gardolfi hubiésemos podido tener una medida más exacta de su valor. El maestro italiano condujo con dominio y autoridad pero su paleta cromática es un tanto gris y la riqueza de la obra se vio mermada por cierta falta de depuración sonora y una visión poco imaginativa de la genial creación verdiana.

El cuarteto solista prometía más de lo que realmente dio. Las soprano Ilona Tokody —de la que guardaba un buen recuerdo de su presentación en Madrid en 1982 con **Simon Boccanegra**— se mostró bastante por debajo de que requiere este magnífico papel; ni por extensión ni por volumen, ni por timbre pasó la artista húngara de un plano muy medio: graves débiles, tapada por el coro en su gran número final, emitió con miedo el Si bemol agudo en pianísimo del «Liberá me», consiguiendo unos resultados bastante pobres; sólo en momentos aislados mostró cierto temperamento y sensibilidad expresiva; por otra parte, dio la sensación de que no dominaba la partitura. La mezzo Hanna Schwarz posee un centro poderoso que maneja con apropiada incisividad y sentido dramático si bien los graves resultan más blandos de lo esperado y en los agudos la voz pierde volumen y color. Fue quizá de los cuatro solistas la, en conjunto, más satisfactoria. José Carerras volvió a mostrar la belleza de su timbre, la excelente línea de canto verdiano y su intencionalidad interpretativa y

FOTO: BOFILL



El Coro del Liceo.

también, desgraciadamente, las dificultades en el registro agudo, que se estrecha, pierde armónicos y se emite sin la necesaria cobertura. En su «Ingemisco» y frente a momentos muy bellos, mostró de manera abierta que, tal vez debido al cansancio, un Si bemol agudo pone al famoso divo al límite mismo de sus posibilidades. Para ser uno de los tres tenores más cotizados del mundo, una actuación un tanto decepcionante. El bajo húngaro Kolos Kovacs es un cantante de voz no desdeñable pero también alejada de lo excepcional. Dijo su parte con expresión digna pero un algo monótona.

El público del Real pareció muy complacido, pues aplaudió con larga generosidad a todos los intérpretes. Un último comentario, sobre el programa de mano. Todos los amantes de la música nos quejamos del escaso presupuesto del Ministerio de Cultura. Por ello nos extraña que en circunstancias económicas de crisis galopante se haga un programa lujosísimo, de más de ochenta páginas, con impresión a varias tintas, papel de máxima calidad, doble foto a color y derroche de espacio. Más valiera una edición de mayor sobriedad y, desde luego, sin las erratas de bulto que adornaban el suntuoso programa.

ción —bastante NEGRO e inconformista— ha evolucionado desde otro CANTADO con extrema pulcritud y emotividad —el que hacía en los años 70—, poquísimos tiempo después de haber aparecido en el mercado el segundo registro sonatístico ya se vislumbra en sus interpretaciones más recientes nuevas intenciones: o bien para crispar más todavía los ambientes (¡cómo atacó el tercer movimiento de la **Appassionata!**), o bien para equilibrar tensiones, quizás ya demasiado INSOPORTABLES en algunas versiones de la segunda grabación, como podría ser el caso de la versión de la **Sonata núm. 4** con que dio comienzo el recital que ocupa este comentario. Fue una hermosa realización que, si bien comenzó a ser tocada con cierta vacilación (no sería nada extraño que Barenboim tardara en CENTRARSE gracias al cada día más escandaloso e informal público madrileño), alcanzó en el resto una extraordinaria altura interpretativa; particularmente en su bellísimo y conmovedor tiempo lento, planteado bajo una concepción sonora que recordó al de la primera grabación: timbres más suaves y redondos que ateridos, algo común a las interpretaciones del nuevo ciclo. La concepción de la versión de la **Sonata núm. 23, Appassionata** fue en general similar a la de la nueva toma sonora; desde mi punto de vista, la forma ideal de ver esta música: es el tercer movimiento, tan IGNORADO por tantos y tantos pianistas, donde se encuentra el verdadero centro tensional de la obra. Y curiosamente, es ello algo que Barenboim no tenía en cuenta en su primera grabación; que asume perfectamente en la segunda; y que cada vez que toca de nuevo esta **Sonata** pone más de manifiesto: en la versión del recital estuvo clarísimo, y hasta tal punto que fue lo que mejor tocó de la misma, a pesar de ser el movimiento que mayores dificultades técnicas entraña. Por último, la versión de la **Sonata núm. 32** (única de las tres que VI y escuché desde el patio de butacas, después de tomar la decisión de ASALTAR una de las bastantes localidades que estaban desocupadas, ya que la mía —tercera fila de butaca de primero— no tenía visibilidad alguna), siendo descomunal, no tuvo la altura de la de la segunda grabación, por más que esta última fuera registrada de una sola toma y sin interrupciones. De todas las maneras, fue versión de extraordinaria autenticidad, y que en algunos momentos (por ejemplo en los pasajes con trinos del segundo movimiento) dejó al público materialmente PEGADO a la butaca, sin respiración. En resumen, un verdadero espectáculo pianístico, musical, que confirma una vez más aquello que todo buen aficionado ya sabe: hablar del piano de Barenboim y de las **Sonatas** de Beethoven es, hoy por hoy, hablar de uno de los más sublimes maridajes musicales conocidos en la actualidad.

La valoración de las increíbles versiones de los respectivos segundos movimientos de las **Sonatas núm. 9 y núm. 20** que Barenboim ofreció como «bises» me llevarían a extender en demasía esta ya larga reseña. Por ello diré solamente que ambas fueron realmente inefables; que, en cierta medida en la línea de lo que fue el recital, Barenboim CANTO estas piezas con una musicalidad verdaderamente fuera de lo común.—P.G.M.

Barenboim y el piano de Beethoven: una sublime juntura musical



Daniel Barenboim.

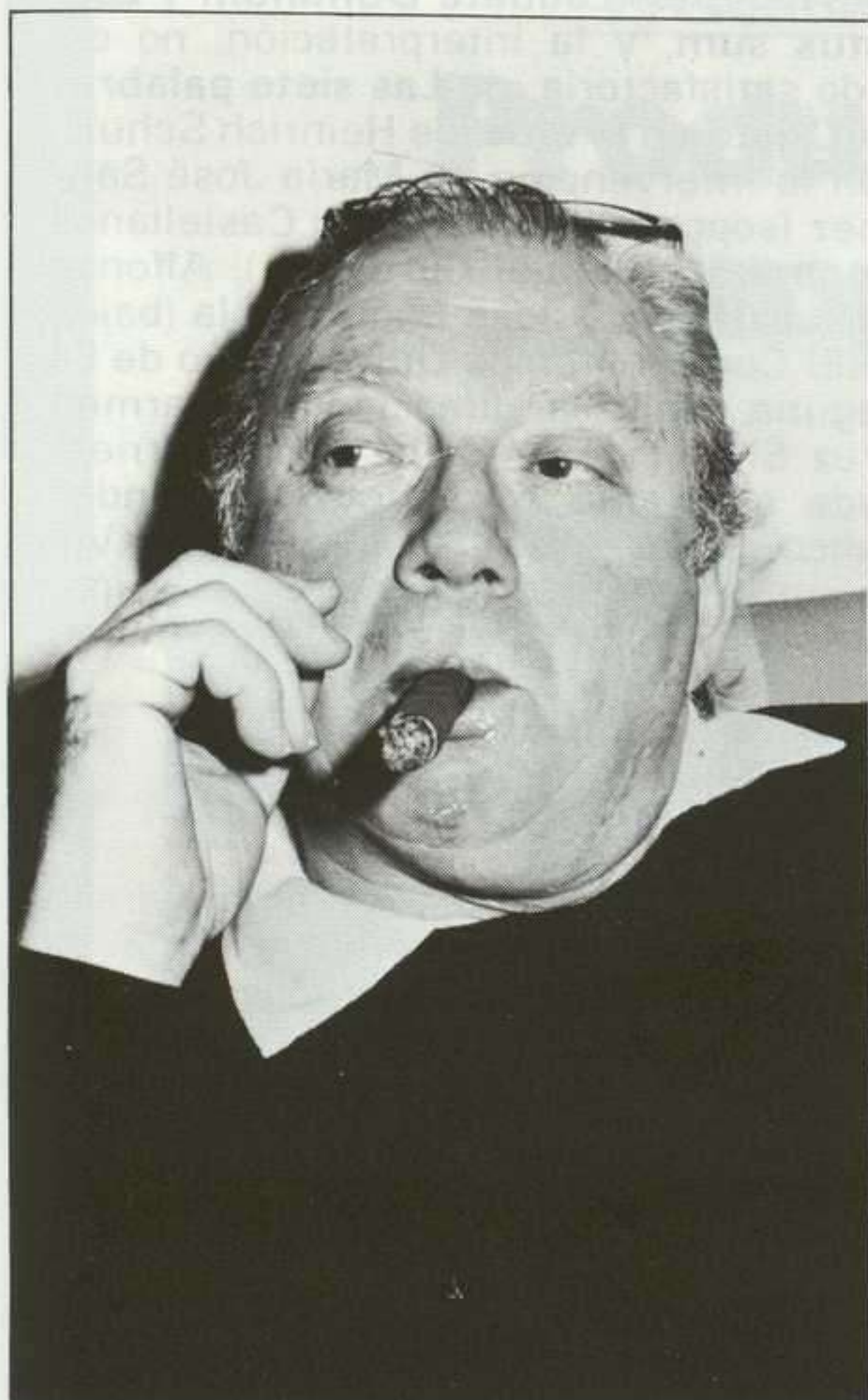
Por razones desconocidas, aunque fácilmente imaginables, las autoridades soviéticas no permitieron al pianista Dimitri Bashkirov viajar a España para poder ofrecer el recital que a beneficio de la Fundación Reina Sofía, había programado en el Teatro Real de Madrid. Así, el público se encontró con otro de Daniel Barenboim (**Sonatas para piano números 4, 23 y 32** de Beethoven), que de forma desinteresada —léase, sin cobrar un duro— aceptó amablemente la sustitución; claro, muy presumiblemente, los aficionados salimos ganando con el cambio.

Barenboim ha grabado recientemente la integral de las **Sonatas para piano** de Beethoven (en un próximo número de RITMO, en la segunda parte de la Discoteca Básica que aparece en éste, se podrá encontrar información acerca de la misma, así como de su anterior registro discográfico); hace poco más de un año ya le pudimos escuchar en el Teatro Real dos extraordinarias versiones de

las **Sonatas Pastoral y Tempestad**; e incluso T.V.E. está ofreciendo en la actualidad la bellísima filmación de Jean Pierre Ponnelle sobre interpretaciones especialmente realizadas para el vídeo. Por consiguiente, y salvo complicaciones de última hora —antes de entrar al teatro pude saber que Barenboim tenía una mano ABIERTA— uno ya iba lo suficientemente AVISADO. Sin embargo, y como suele suceder en los recitales en vivo del pianista argentino, éste no COPIO de sí mismo: aunque nos ofreció un Beethoven globalmente en la línea del que viene haciendo últimamente (eminentemente ORQUESTAL y singularmente SOLITARIO), hubo matices, detalles, ciertos remates, frases enteras de especial significación y hasta movimientos completos si no de extrema novedad con respecto a aquélla, sí lo suficientemente diferenciadores. Y es que, ciertamente, Barenboim es un admirable músico para el que no hay dogmas en la interpretación: si el Beethoven de su última graba-

Recital Stern/Pommier

Por Luis Carlos Gago



Isaac Stern.

No es difícil imaginar qué tipo de impresión debió de recibir Isaac Stern —uno de los grandes violinistas de este siglo— cuando en la noche del sábado 13 de abril, a las fatídicas 10'30 de la noche, salió al escenario de un Teatro Real con un patio de butacas —su parte más visible desde aquél— medio vacío. Stern, aparentemente descontento o molesto, comenzó a tocar el programa de su recital patrocinado por el Banco de Bilbao con una actitud que podríamos calificar como estrictamente de trámite. Así, tanto él como Pommier, pasaron olímpicamente de la **Sonata Núm. 4** de Beethoven —llena de imprecisiones, desafinaciones y adornada con un despiste monumental al final del primer movimiento— y, tras una pausa mucho mayor de la acostumbrada, repetida también en la segunda parte (?), nos ofrecieron una **Sonata núm. 1** de Fauré —de tan infrecuente programación— anodina e insípida: Pommier se limitó a cumplir y Stern a tocar sin tomarse aparentemente el más mínimo esfuerzo. Los resultados fueron, claro, muy aceptables, teniendo en cuenta la materia prima (muy disminuida, en cualquier caso, como ya se entreveía en los últimos discos del violinista americano: poco queda de esa prodigiosa potencia sonora o de esa mano derecha rotunda e infalible) con que se contaba. Aun así, versión a años luz de la que tengo por modélica, la de su amigo y protegido Pinchas Zukerman con Mark Neikrug (CBS), que rebosa toda la poesía, el calor y la intensidad que echamos de menos aquella noche.

La segunda parte —el programa se las traía— incluía la **Sonata** de Debussy y la **Op. 108** de Brahms. La primera no fue dicha con esa sutileza, riqueza de matices y sonoro de que hace también

gala Zukerman en el mismo registro, pero tampoco lo fue con esa asepsia expresiva que caracterizó de principio a fin la **Sonata** de Fauré. Stern tuvo detalles bonitos, pero la versión distó mucho de ser modélica: interesante, más sólo en contadísimos momentos. La **Sonata** de Brahms era la obra que, a priori, más se adecuaba a las cualidades interpretativas de Stern, quien, a pesar de todo, nunca se ha mostrado como un primerísimo traductor de la música del hamburgués. Stern nos ofreció una versión, si no impecable, sí bien construida y a ratos bien dicha estilísticamente; todo ello partiendo siempre de ese desinterés y de esas ganas de acabar cuanto antes. Pommier siguió tocando su parte desde un discreto y cómodo segundo plano: se trata de un buen instrumentista, lejos del pianista que parecían augurar esos comienzos de carrera tan fulgurantes. En cualquier caso, no parece, por todo lo dicho, que este concierto fuera la ocasión más idónea para juzgar ni el actual momento de forma de Stern ni las verdaderas cualidades interpretativas de Pommier.

El «Rondó» de la **Sonata K. 296** de Mozart —tocado con notoria impropiedad estilística por parte de ambos— no sirvió, como era de suponer, para calentar a un auditorio que se había mostrado frío desde el primer momento y que se limitó a soltar los «bravos» de rigor dirigidos más al nombre «Stern» que al deslucido «Stern» de esa noche, que salió varias veces a saludar con andares, emoción y rostro muy diferentes a los que contemplamos tras aquel notabilísimo **Concierto** de Brahms que nos ofreciera hace algunos años con Giuliani y la ONE (en aquellos lejanos y añorados tiempos en que la ONE era todavía dirigida por grandes figuras).

CONSUELO RUBIO grabaciones inéditas

Es sin duda noticia en relación con la memoria de Consuelo Rubio, el hecho de que su familia y la Fundación toledana que lleva su nombre, han obtenido en los últimos años, de las principales Fonotecas del mundo, importantes grabaciones inéditas de la gran artista. Además, de su discografía, entre la cual figuran grandes premios de la Academia Charles Cross de París (**La condenación de Fausto**, de Berlioz, dirigida por Igor Markevitch; **Carmen**, de Bizet; **Alceste** de Gluck; **El sombrero de tres picos**, de Falla, dirigido por Toldrá), entre las grabaciones inéditas obtenidas en Ginebra, París, Bruselas, Colonia, Viena, Holanda, Nueva York, Chicago, Torino, Roma, figuran las siguientes:

Grabación del Concurso Internacional de Interpretación Musical de Ginebra, donde Consuelo Rubio obtuvo el primer premio por unanimidad, grabación realizada con la Orquesta de la Suisse Romande.

Grabación del 4 de diciembre de 1957 con la Orquesta de la Suisse Romande de Ginebra, dirigida por Ataulfo Argenta, con arias de Vivaldi, Gluck y Haendel y la **Cuarta Sinfonía** de Mahler.

Grabaciones del 6 de diciembre de 1958 de las **Cantatas** completas 213 y 209 de Bach con la Orquesta de la Suisse Romande dirigida por F. Bodet.

Grabación del **Magnificat** de Bach de la misma fecha y lugar. Versión completa en francés (versión original) de **Don Carlos** de Verdi en la inauguración del Gran Teatro de Opera de Ginebra en diciembre de 1962.

Entre importantes grabaciones de la Fonoteca Nacional francesa y la fonoteca de la Radiodifusión francesa figuran: **Melodías españolas (Soirée madriléne)** extraí-

das de un disco de Deutsche Grammophon; una importante grabación de un recital completo del **Libro de oro París Inter**; de dos conciertos del Festival de Besançon: uno de 1957 dirigido por Argenta y la Orquesta del Conservatorio de París con **El canto a Sevilla**, de Turina y **Cuatro últimos Lieder**, de Strauss y otro con la misma Orquesta, dirigida por Georg Solti, del 1959, con arias de Mozart, Vivaldi, Haendel y dos importantes recitales con versiones de Mozart, Scarlatti, Brahms, Schumann, Wolff, Strawinski, Ravel y de música española, acompañadas al piano por Jacqueline Bonneau y Jean Laforge en los años 1957 y 1966.

De Estados Unidos se han obtenido, entre otras, unas grabaciones completas de la ópera **Príncipe Igor**, de Borodin en ruso, correspondiente a la inauguración de la Opera de Chicago el 12 de octubre de 1962. De Italia, concretamente de la RAI de Roma y Torino, grabaciones importantes con el director Vittorio Gui, de **Genoveva**, de Schumann (de la cual ha salido un disco EMI hace dos años); **Goyescas**, con Mario Rossi; **Oratorio Santa Lulmila y Requiem**, de Dvorak (dir. Gui), **Paraíso y la Peri** (Scala de Milan). Se ha obtenido de París una versión de la **Condenación de Fausto**, dirigida por Paul Paray con la Orquesta Nacional en el 25 aniversario de esta entidad en un concierto en el Teatro de los Campos Eliseos. Versiones de interés son igualmente las de Ravel y Stravinski y sobre todo las del mes de marzo de 1962 de Radio Colonia con la Wiener Kammerorchester en obras de Pergolesi (**Confitebor tibi**), Scarlatti (**Mortales non auditis**) y Caldara (**Laetatus sum**). Además, toda una serie de grabaciones de varias radios europeas de canciones españolas, populares, castellanas, vascas, catalanas y gallegas y de compositores contemporáneos.

XXIV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE CUENCA

Por Daniel Stefani

Estreno de José Luis Turina

Uno de los acontecimientos que se esperaban con mayor interés de esta Semana era el estreno de la obra encargo del Festival al joven compositor José Luis Turina: **Exequias** (In memoria Fernando Zóbel). Y el estreno había concitado gran expectación, así quedo demostrado por la gran afluencia de público que se dió cita en la antigua iglesia de San Miguel.

Exequias está escrita para coro gregoriano, coro mixto y conjunto instrumental, interpretada en esta oportunidad por la Schola Gregoriana Hispana, el Coro Villa de Madrid y el Grupo de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Madrid-Orquesta Arbós, todos bajo la dirección de José Ramón Encinar.

contemporáneo: José Ramón Encinar. El joven director supo sacar el mayor partido de la partitura y con ello lograr una interpretación modélica.

El concierto se completó con tres salmos de Antonio Vivaldi: **In exitu Israel de Aegypto**, **Laudate Dominum** y **Lae-tatus sum**, y la interpretación, no del todo satisfactoria, de **Las siete palabras de Cristo en la cruz**, de Heinrich Schutz, con la intervención de María José Sánchez (soprano), María Luisa Castellanos (contralto), Manuel Cid (tenor), Alfonso Ferrer (tenor) y José Miguel Sola (bajo).

El Coro Polifónico Universitario de La Laguna, bajo la dirección de Carmen Cruz Simó, presentó un difícil y arriesgado programa con obras de grandes policoralistas españoles del siglo XVII, en un brillante trabajo de recopilación, investigación y transcripción del musi-

Una de las agrupaciones corales más importantes, el Coro de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Portugal, bajo la dirección del maestro Fernando Eldoro, abrió estas jornadas de música sacra con un repertorio de autores portugueses que constituían primera audición para España. Así se pudo escuchar la **Misa a 8 voces**, compuesta en 1721 por el maestro de capilla de la capital lusitana Joao Rodrigues Esteves. Preciosa obra que el Coro Gulbenkian tradujo de forma admirable. En la segunda parte se escucharon magnifi-

En los umbrales de sus bodas de plata, se llevó a cabo, un año más, la Semana de Música Religiosa cuense, manifestación que contó con puntos de alto interés.



FOTO SANTIAGO TONALBA

El Coro Gulbenkian.

cas interpretaciones de Estevao Lopes Morago, Pedro de Cristo y nuevamente Rodríguez Esteves. El recital se cerró con **Transfiguración**, de Tomás Marco, una excelente obra coral a 16 voces, de difícilísima interpretación, la cual logró un gran éxito por parte del público asistente.

El Coro Gulbenkian demostró una vez más, con esta presentación, ser un conjunto de altísima calidad artística, colocándose entre las mejores agrupaciones corales europeas.

The Tallis Scholars, grupo de cámara vocal inglés, actuó en dos oportunidades en el marco de la Antigua Iglesia de San Miguel, presentando programas en base a tres compositores ingleses: Thomas Tallis, William Byrd y John Taverner. Especialistas en música renacentista, The Tallis Scholars supieron mostrar su excelente profesionalidad y empaste aunque sin lugar a dudas carecieron de mayor expresividad para traducir las partituras de los compositores ingleses.

Según su propio autor, esta obra surgió durante las exequias al gran pintor Fernando Zóbel. En primera instancia, como idea solamente instrumental, titulada **Procesión al cementerio**, y más tarde desarrollándose y enriqueciéndose con material tomado de la liturgia gregoriana y convirtiéndose en una Misa de Requiem (según la actual liturgia), a la que decide añadir un número más: «Procesión al cementerio».

La obra, de 45 minutos de duración, presenta una riqueza orgánica maravillosa junto a una serie de sugerentes contrastes. En ella está presente la dicotomía tonalismo-atonalismo; el enfrentamiento del canto gregoriano con las tendencias más vanguardistas de composición. En fin, una obra de un lenguaje compacto, conciso y dotada de una singular belleza que logró una gran ovación del público presente.

Afortunadamente, al frente de la orquesta y coros se encontraba una de las batutas más expertas en el quehacer

cólogo canario Lothar Siemens. El Coro es evidente que hubiese necesitado de más ensayos para poder abordar tan arduo programa. Hubo muchos fallos que deslucieron el interesante recital. El Coro de La Laguna puede dar más de sí, siempre y cuando esten con el tiempo necesario para la preparación de su repertorio. De cualquier forma, fue una buena experiencia el poder escuchar a compositores como Cristóbal de Isla, Tomás Micieles, Miguel de Irizar, Matías de Durango, Alfonso Xuarez y Diego Durón entre otros.

También tuvimos oportunidad de asistir a otro de los puntos altos del festival: la actuación del English Bach Festival y Baroque Orchestra, que con instrumentos de época nos ofrecieron el Oratorio **Teodora**, de Georg F. Haendel; **La Pasión según San Marcos** y el maravilloso **Oratorio de Pascua**, de Johann S. Bach. Conjunto éste de una sólida formación que nos pudo ofrecer versiones de un grandísimo nivel.

EL DIA

DIRECTOR: JOAN FEBRERO BIÁNO

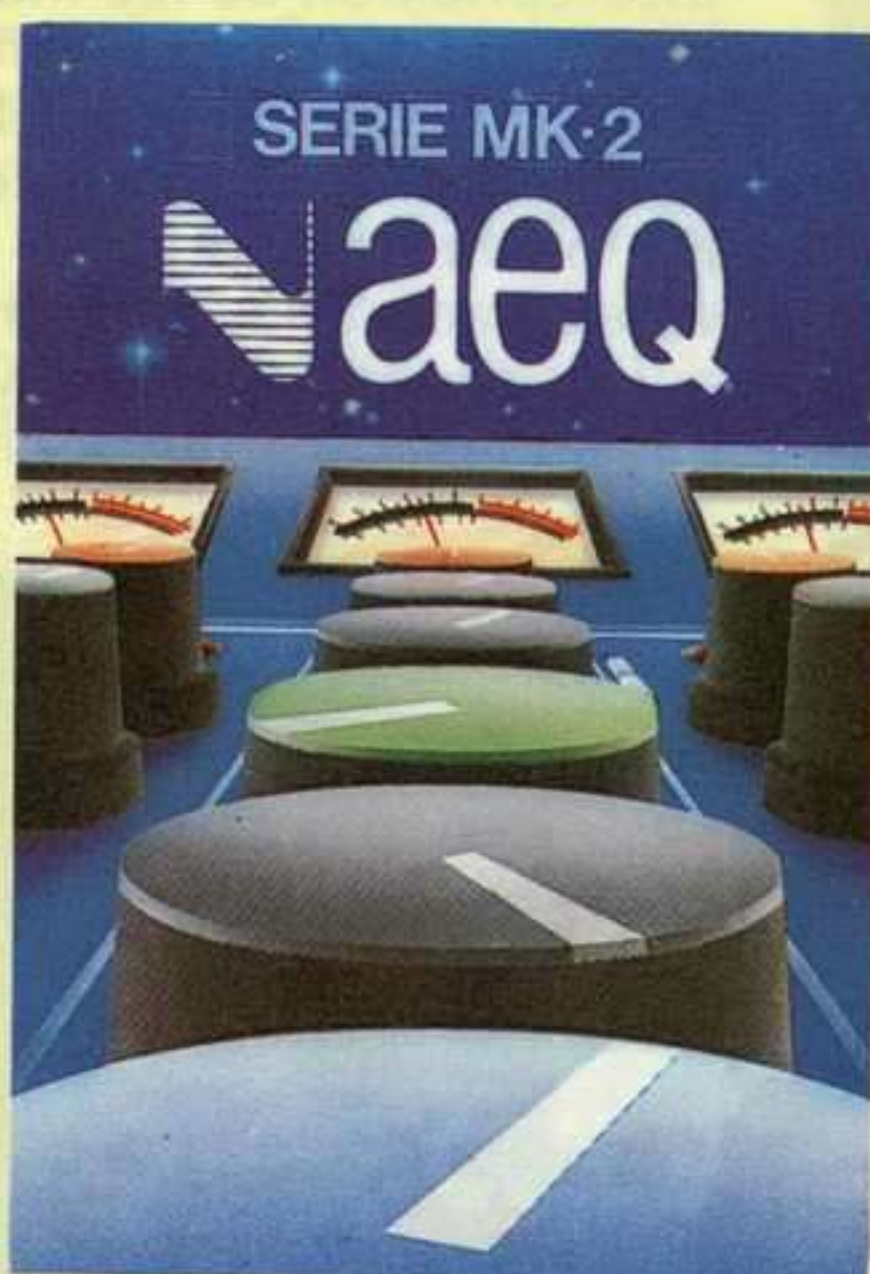
DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

MADRID, LUNES 25 DE FEBRERO DE 1985

Redacción, Administración y T. El Mercado de Música / 28037 Madrid / (91) 200 50 00 / Precio: 45 pesetas / Año X. Número 2.886

Presentación de mezcladoras de sonido AEQ en Frankfurt

Productos españoles causan impacto en Alemania



gía de vanguardia. Por eso es motivo de alegría que, aun en esas circunstancias, encontremos una firma que renunciando a una vida económicamente más cómoda, haya vivido casi espartanamente invirtiendo cantidades de dinero, aquí enormes, en aras de pujar por un puesto de vanguardia en este difícil sector... Y lo han conseguido. Los equipos AEQ se conocen y se aprecian en toda Europa: Alemania, Bélgica, Francia, Italia, Suiza, etc., compitiendo con éxito y aun superando en calidad y precio, marcas de estos países. ¿Una contribución más de España a la Comunidad Europea? El camino está trazado y el esfuerzo desarrollado justifica plenamente estas breves notas.



ESPRONCEDA
(Enviado Especial)

Nuestros compañeros del equipo técnico han preparado un pequeño resumen de los equipos AEQ y sus características más destacadas.

Como siempre, el mejor reconocimiento de las excelencias de un producto español viene de fuera de nuestras fronteras.

Se ha celebrado en Frankfurt, el pasado mes de febrero, la edición 1985 de «Musik Messe», la feria del sector musical más reconocida internacionalmente. Y es allí, en abierta competición con otros productos de los países punteros de este sector, donde nuestros equipos han recibido el espaldarazo definitivo.



Afortunadamente, esta vez, no se trata de algo desconocido en nuestro país. La firma AEQ, a la que nos estamos refiriendo, goza de una amplia aceptación entre los profesionales del sector; pero es el éxito alcanzado en Frankfurt lo que la ha lanzado internacionalmente. Las limitaciones del mercado interior con una demanda muy escasa implican que no se pueda invertir apenas en investigación y que las innovaciones sean escasas, provocando el consiguiente desfase respecto de otras firmas, que, por tener un mercado más amplio, pueden destinar mayores recursos a lograr una tecnolo-

AEQ. Equipos y actividades

Aunque lo más destacado de la feria han sido las mesas de mezclas para sonorización, producción, radiodifusión y TV en sus tres versiones de 16, 24 y 32 entradas, la firma AEQ fabrica también:

- Amplificadores de potencia de 100 a 400 W.
- Divisores de frecuencia.
- Ecuadores gráficos.
- Mezcladores portátiles.
- Unidades de distribución.
- Monitores de estudio.
- Monitores autoamplificados.
- Recintos acústicos para sonorización.

Caracterizándose todos ellos por su robustez y calidad de sonido y sometiéndose, antes de llegar al usuario, a duras pruebas en situaciones que posiblemente no lleguen a alcanzar en su vida real.

Además de la fabricación, la firma AEQ realiza también estudios de radiodifusión, estudios de grabación, producción y doblaje; grandes equipos de sonorización pública; diseño de equipos y sistemas; estudios y asesoramiento acústicos...

Entre la gran difusión de equipos AEQ en innumerables grupos musicales, discotecas y otros recintos posemos destacar su instalación en cadenas de televisión: TVE, TV3 (Cataluña), Euskal Televista, TV Gallega y en emisoras de radio: Onda Madrid, Radio Rato, Radio Nacional, Radio Cadena, Radio 80...

BILBAO

LA VISITA DE UNA ORQUESTA MODELO

La Orquesta de Burdeos - Aquitania es uno de los logros evidentes que el ya famoso «plan Landowski» de organización musical ha ido cuajando, desde hace una decena de años, a lo ancho de la geografía francesa. El origen remoto de la agrupación se remonta a la Orquesta de la Sociedad Santa Cecilia, que hacia 1850 conducía Gaston Poulet. Coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial, este primer grupo deviene en la Orquesta Filarmónica de Burdeos, que en 1973 se reorganiza en la actual Orquesta de Burdeos-Aquitania. Se trata de un conjunto caracterizado por un nivel técnico muy estimable y una magnífica profesionalidad que revelan un trabajo en común serio y sostenido, a las órdenes de Roberto Benzi, su director titular.

Si tales conceptos quedaron ya claros en la primera parte de su concierto, en los **Valses nobles y sentimentales** y sobre todo en el **Bolero**, que ponía fin a su actuación, iban a exteriorizarse en todo su esplendor. Este último «*número de ilusionismo dinámico-colorista*», como ha sido llamado, es una página pintiparada para poner a prueba las posibilidades orquestales de todo tipo. Los músicos de Aquitania no sólo salen airoso del experimento, sino que, además, son capaces de hacer una versión de calidad en la que lucen una gran seguridad y precisión de ataques al lado de una imponente cohesión interna, tanto dentro de cada bloque tímbrico como entre todos ellos.

Sin ser una orquesta DIVA ni exhibicionista, la de Burdeos se muestra apta para prestaciones más que notables, que la convierten —por sus características de funcionamiento— en un modelo vivo de lo que deberían rendir a diario las agrupaciones sinfónicas vascas.

Mención especial merece el solista invitado, Olivier Charlier, jovencísimo violinista de prestigio, que nos ofreció la **Sinfonía española** en su variante más completa, es decir, la que incorpora el «Intermezzo» tras el segundo tiempo.—**CARLOS VILLASOL**

GRANADA

EL XXXIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA

En rueda de prensa celebrada el día 16 de abril del presente año se anunció la programación del XXXVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada tras la constitución del Patronato del Festival. Con la asistencia de la práctica mayoría del Patronato se dió lectura a un amplio informe donde se pormenorizaron todos los sucesos musicales de este año así como los cambios introducidos.



Elena Obraztsova, que actuará en el Festival de Granada.

Cumpliendo la filosofía de la Orden Ministerial de 13 de septiembre, que parte de la base de establecer que el de Granada es el único Festival de Música del Estado, y que se hace en Andalucía, se ha pretendido ya en esta primera edición de la reforma conjugar lo internacional, lo nacional y lo andaluz, incidiendo especialmente en aspectos como la promoción y recuperación de nuestro patrimonio y del movimiento coral y folklórico andaluz.

El repertorio de obras abarca la música sinfónica, música de cámara, recitales, inaugurándose una nueva serie dedicada a la ópera, si bien

en versión de concierto, dada la falta de infraestructura operística (ausencia de un teatro idóneo) que existe en la ciudad.

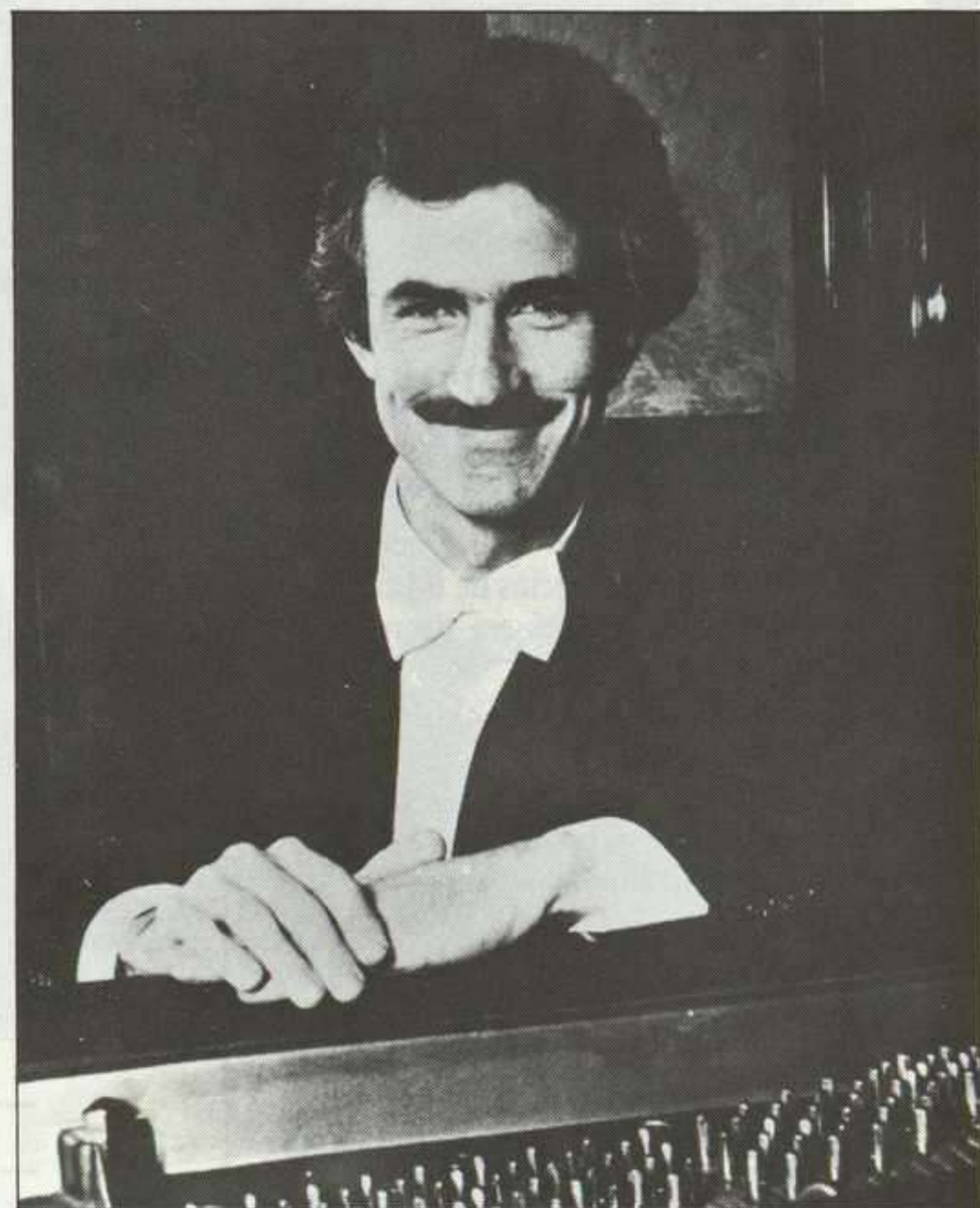
De indudable interés serán los conciertos dedicados a la recuperación del patrimonio musical español (a partir del día 11 de junio y hasta el 20 de mismo mes). Por otro lado, se abren una serie de ciclos populares de música, abiertos al público gratuitamente, a desarrollarse entre el día 17 de junio y 6 de julio: ciclo de música coral, ciclo de folklore andaluz y ciclo de música de órgano.

Este año además se acomete el trabajo de la recuperación del patrimonio musical del Festival a través de tres medios: grabaciones discográficas, grabaciones en vídeo y ediciones de partituras. Junto a esto, publicaciones del propio Festival y presentación de libros sobre la música producidos por otras

val que hará de ellas el uso más adecuado.

En cuanto al XVI Curso Internacional de Música «Manuel de Falla» (del 7 al 20 de julio de 1985) se han seguido criterios nuevos según la normativa ministerial de 13 de septiembre de 1984. Así ha parecido conveniente una reestructuración total de los Cursos al objeto de imprimirles el necesario dinamismo a través del cual se cubran aquellas materias o enseñanzas no previstas regularmente en el sistema musical educativo vigente.

La programación de materias a impartir se ha concebido con criterios de: alta profesionalidad, coherencia e interconexión de las materias y centrarse cada año en aspectos específicos. Ello supone que la programación y los profesores pueden renovarse cada año, siempre que así lo aconsejen las diversas circunstancias académicas,



Hugh Tinney, Premio «Paloma O'Shea» 1984.

editoriales. En este apartado entra la Orquesta Barroca del Festival de Granada como un conjunto de músicos tanto nacionales como extranjeros, especialistas del Barroco, que por encargo del Festival de Granada se constituyen en agrupación temporal para producir obras asignadas específicamente. El mismo planteamiento es el de la Camerata Barroca del Festival de Granada, así como del Coro: se trata de músicos seleccionados por la Dirección del Festival para realizar una tarea específica del mismo. De igual manera, las producciones, una vez realizadas, quedarán en propiedad del Festi-

musicales, efemérides, etc., y siempre procurando llenar los vacíos que existen en la educación musical ordinaria impartida en los conservatorios y en otros centros.

En la presente edición de 1985 los Cursos se articulan en torno a tres materias genéricas fundamentales: 1. Investigación (Musicología). 2. Composición y técnicas musicales del siglo XX. 3. Cursos de interpretación.

Como último dato sólo señalar los presupuestos del Festival y tras estos, las direcciones sobre el Festival para quien fuese útil.

El presupuesto es de 138.150.000 ptas., reparti-

dos entre 87.400.000, el Ministerio de Cultura; 30.000.000 de las entradas en taquilla; 6.000.000, el Ayuntamiento de Granada; 10.000.000, la Junta de Andalucía; Cajas de Ahorros; 250.000; 2.000.000 el Patronato y 500.000 de libros. El Coste del festival se desglosa en: Festival y Cursos: 108.490.000, Imprenta y Propaganda: 11.000.000. Infraestructura: 15.000.000, Gastos de Oficina: 3.000.000, Invitados, Críticos Nacionales e Internacionales: 1.000.000. Estas son las cinco grandes partidas del Festival (todos estos datos presentados por el Director General de Música).

En cuanto a las direcciones:

Información: Comisaría del Festival. Ancha de Santo Domingo, 1. 18009. (Telf. 22.51.01 y 22.54.41). Dirección General de Música y Teatro. Plaza del Rey, 1. 28071 Madrid (Telf. 429.24.44). Gabinete de Prensa: Francisco López Barrios. (Jefe del Gabinete) idem de Comisaría del Festival. Dirección del Festival: Antonio Martín Moreno (Director del Festival) idem de Comisaría del Festival, excepto en el número de teléfono: 22.52.13.—GRUPO GARNATA

SANTANDER

DOS CICLOS DE MUSICA RELIGIOSA

La Semana Santa santanderina tiene ya muy consolidados sus Ciclos de Música Religiosa celebrados en la Catedral santanderina, patrocinados por la Caja de Ahorros, y el que en su decimo cuarta edición se ha celebrado en el Santuario de la Bien Aparecida, éste auspiciado por la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. Dos manifestaciones de interés que es preciso glosar en esta crónica.

El primero se abría con la interesante agrupación denominada Jóvenes Músicos Ingleses, que ofrecieron un programa versátil tanto en el repertorio, desde Haendel a Vierné, como instrumental. Hubo clase en los solistas de flauta, arpa, oboe, trompeta y trompa, pudiendo calificar al conjunto como correcto, afinado y con buen criterio estilístico. Pero, además, su presencia entre nosotros, que forma parte de un periplo por

el paisaje castellano-leonés ha tenido un matiz. Se han interesado por nuestra música, han tenido partituras de nuestros compositores con posibilidades de ser interpretadas. Creo que si esta iniciativa da resultados, puede ser muy positiva para nuestra creación sonora. Lo fue la presencia de la organista francesa Odile Pierre, que dominó el no en muy buenas condiciones instrumento catedralicio, destacando su planteamiento de la Sinfonía de

interpretadas por la clavecinista Lee Jordan Anders.

La Bien Aparecida volvió a ser ámbito de esta convocatoria en los días centrales de la Semana Santa. Es verdad que la difusión ha funcionado, pero no es menos cierto que su predicamento en nuestro panorama musical es seguro, por encima del AFAN publicitario. Sus cuatro conciertos han tenido calidad y además interés en su contenido. En cuanto al primer concierto encomendado al

grupo Pro Música Antigua de Madrid, en tanto que el Orfeón Cántabro brindó un buen concierto con obras de Bach y Haendel.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA

SEVILLA

EL TRADICIONAL «MISERERE», DE ESLAVA

Sin duda el vértice de la temporada musical en nuestra ciudad, lo constituye la interpretación del tradicional **Miserere** que Hilarión Eslava compusiera en 1835, cuando era Maestro de Capilla de la Seo Hispalense. El **Miserere** resulta ser una obra de corte operístico claramente influenciado por el belcantismo italianizante al gusto de la época y representa en la actualidad el póstico obligado para las fiestas primaverales como prólogo de la Semana Santa.

Muy bien en su interpretación, la Orquesta Bética Filarmónica y los coros, la Asociación Coral de Sevilla que dirige Juan Rodríguez Romero, y el Orfeón Santa Cecilia de Sanlúcar de Barrameda, que dirige Antonio Martín, que, hermanados, se emplearon con bravura para llenar las amplias naves de la catedral. Los solistas, el bajo Peter Coldeman-Wright hizo una interpretación impecable de los versículos «Ecce Enim» y «Liberame»; bien aunque algo escaso de volumen el contratenor Nigel Short; también cumplieron los típles Ricardo Beitia y Miguel Pinzolas de los Niños Cantores de Navarra; y por último, el tenor Francisco Ortíz, que aunque abordó con valentía el «Do de pecho» final (que el público espera cada año con ansia), no nos gustó en su intervención dicha sin gusto, sin fraseo y dejando reducida su actuación a un alarde de facultades sin más. Dirigió, con su pericia habitual, Luis Izquierdo.

Pero no ha sido este el único concierto efectuado por la Orquesta Bética Filarmónica. Con los pianistas Jacinto Matute, Angeles Rentería, Manuel Carra y José Manuel de Diego, interpretó un programa que incluía **Concierto en Re menor para clave y orquesta**, **Concierto en Do mayor para dos claves y orquesta**, **Concierto en Do mayor para tres claves y orquesta** y **Concierto en La**



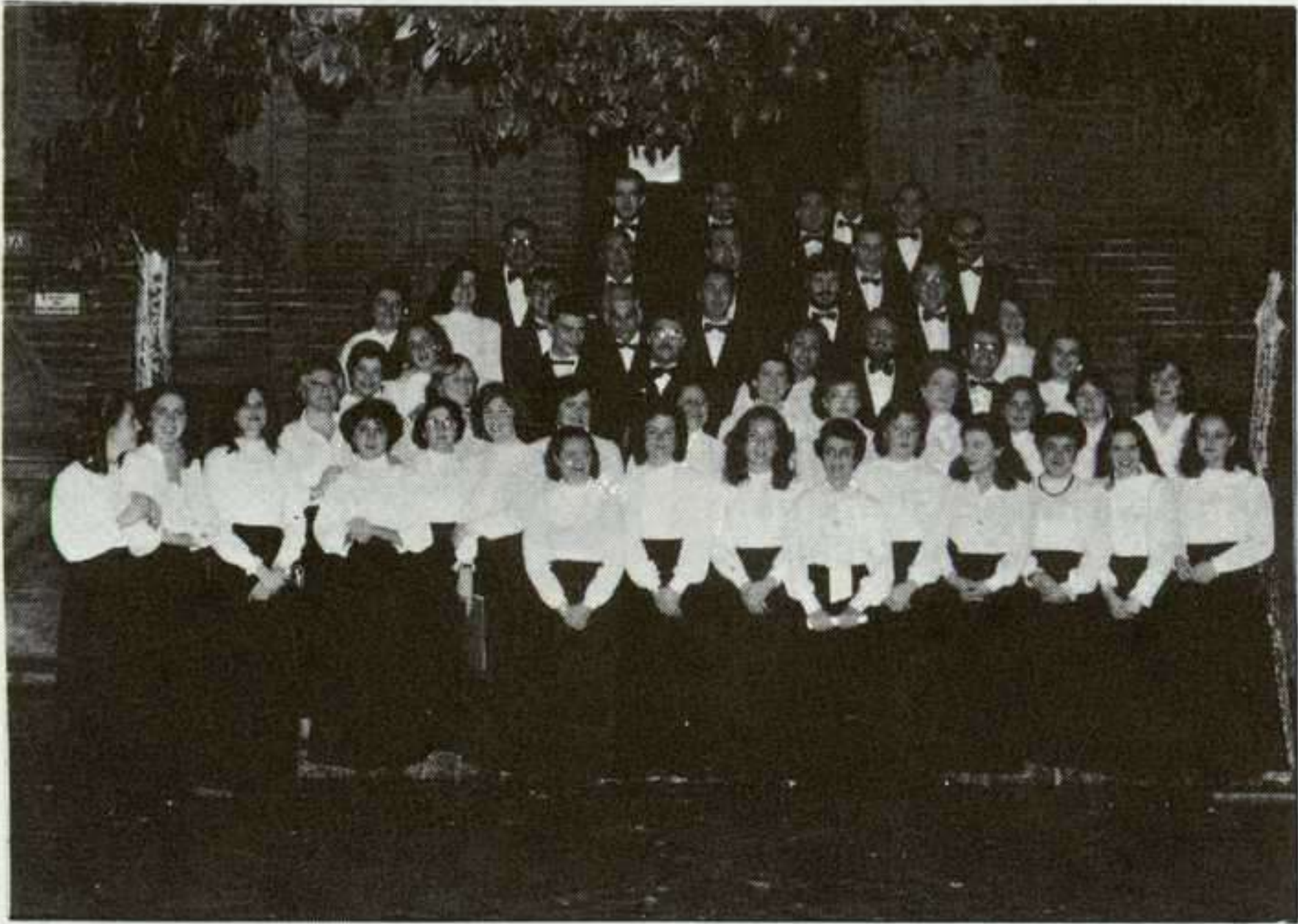
La Catedral de Santander.



El Santuario de la Bien Aparecida.

Guimard. Fueron espléndidos los The Tallis Scholls, muy superiores a los Madrigalistas de Kuhn acompañados por el Symposium de Praga. Por otra, indiquemos que también la obra cultural de la Caja de Ahorros se une al Año Europeo de la Música con conciertos especiales encomendados a José Moreno y Gerardo Laguna que harán la integral de la obra para flauta y clave de Bach, cuya obra organística tendrá a Ferdinand Klinda, mientras que la música instrumental de Haendel será interpretada por los Solistas de Zagreb, y las **Sonatas** de Scarlatti serán

Coro Itxas Oinua de Lequeitio, hay que destacar la maleabilidad y la frescura de sus voces, magníficas en la sugestiva **Misa** del alsaciano Batmann, que con estupendo planteamiento nos mostró un ejemplo muy próximo al mundo rossiniano. Si aquí María Folcó dio una muestra de técnica y musicalidad con ejemplos de Schubert, fue la espléndida soprano del **Requiem** de Gabriel Fauré interpretado por el más que buen coro de la Universidad del País Vasco. La música europea durante la Edad Media y el Renacimiento fue el tema del programa ofrecido por el



Asociación Coral de Sevilla.

menor para cuatro claves y orquesta, todos de Juan Sebastian Bach. Brillante sin duda la actuación de los solistas que llevaron el peso del concierto en el que empuñó la batuta Wolfgang Izquierdo.

Recital de clave

El Conservatorio Superior de Música ofreció en su auditorio un recital de clave interpretado por la profesora del centro María Nieves Gómez, que ofreció un concierto magnífico con obras de Juan Sebastian Bach y que solventó, como suele, de forma impecable. En este concierto se estrenó un clave construido por Antonio de la Herran-Carola adquirido recientemente por el centro. Por último reseñar que en el

mismo lugar ofreció un recital el Coro de la Universidad del País Vasco dirigido por Julen Eskurra. En la primera parte, interpretaron obras de polifonistas que abarcaban desde los siglos XV al XVI más una obra de Zoltán Kodály, y en la segunda, una selección de canciones populares armonizadas. Sentimos tener que decir que este Coro, que posee empaste, afinación y equilibrio entre sus cuerdas, sin embargo nos defraudó por cuanto las versiones polifónicas fueron algo extravagantes, sobre todo la de **Tu dorado cabello (Si tus penas)**, de F. Guerrero que salió realmente mal parada, con un exceso de efectos que vinieron a enturbiar el claro discurrir de esta obra todo transparencia.—**JOSE MANUEL DELGADO.**

gió la **Sinfonietta** de 1958, así como dos estrenos absolutos del músico alcoyano: **Impromptus a María Luisa**, para soprano y orquesta, ciclo liederístico sobre textos de Adrián Miró, para el que se contó con Carmen Bustamante como solista, y el **Triptic Orquestal**, pieza de ascendencia organística. El programa se completó con la **Sinfonía núm. 9**, de Dvorak.

Poco antes se había producido el esperado concierto a cargo del Coro Nacional, con Maximiliano Valdés dirigiendo la **Heroica**, la **Cantata Profana**, de Bartók y **Das Augenlicht**, de Webern (21 y 23 de febrero). Quisiera resaltar el esfuerzo desplegado por los profesores de la O.M.V. en la interpretación de las dos obras corales del siglo XX, ya que la de la sinfonía beethoveniana más bien

pertenece a la nómina de las actuaciones de routine. Y conste que no eximo de su responsabilidad al maestro Valdés. Posiblemente, la importancia y dificultad de las piezas de Bartók y Webern obligarán a concentrar el mayor interés y cuidado en su preparación. Partiendo de la base de que la O.M.V. no es, precisamente, un conjunto especializado en el repertorio del siglo XX, es de justicia aplaudir la voluntad y el nivel de profesionalidad puestos a contribución, de modo muy particular por los solistas en la obra de Webern. El Coro Nacional se mostró en mejor forma que en su anterior visita, de suerte que **Das Augenlicht** obtuvo una versión que, sin ser modélica, permitió al

menos una audición digna y suficientemente informativa. Personalmente, creo que una interpretación PERFECTA de **Das Augenlicht** resulta problemática, en términos de estricto directo y no sólo por la exigencia intrínseca de los pentagramas, con ser ésta muy alta. Son necesarios una acústica adecuada —y la del Principal no lo es— y un público atento y silencioso —tampoco nuestros auditores valencianos andan sobrados de tales virtudes. De ahí que, en una atmósfera rumorosa y con una defectuosa proyección del sonido, los matices en pianísimo y, sobre todo, los elocuentes silencios webernianos queden totalmente sepultados. También hay que anotar la fría acogida que



TERCERAS JORNADAS PEDAGOGICAS INTERNACIONALES DE DANZA VALENCIA-ESPAÑA

DEL 1 AL 13 DE JULIO/85

«PROFESORADO»

- ARLETTE CASTANIER** Danza Clásica
Profesora del Ballet en el Centro Internacional de Danza - Rosella Hightower
- LUIS FUENTES** Danza Clásica
Director de su propia compañía. Coreógrafo y Director adjunto B.N.C. (temporada 83-84)
- PETER SAUL** Danza Clásica
Ex-bailarín del "American Ballet Theatre", Ballet Internacional Marqués de Cuevas
- GUILLERMINA COLL** Danza Clásica
Coreógrafa y profesora de danza clásica del Instituto del Teatro de Barcelona
- ELOY PERICET** Danza Española
Profesor de Danza de la Escuela Bolera
- JACQUELINE DUPARC** Anatomía aplicada a la danza
Profesora de anatomía aplicada a la Danza en el C. I. - Rosella Hightower (Cannes)
- BOBETTE GOEDERS** Danza Creativa
Profesora en el Instituto J. Dalcroze en Bruselas
- RAZA HAMMADI** Danza Jazz
Profesor de los Centros C.E.C. de París. Director y bailarín del Ballet "Jazz-Art"
- SOPHIE LESSARD** Danza Contemporánea
Profesora de Danza del Centro Peter Goos (París). Bailarina de la Compañía Peter Goos
- JOSE MARIA CID** Maquillaje y caracterización
Departamento de maquillaje del Instituto de Teatro de Barcelona

ORGANIZADAS POR LA ESCUELA SUPERIOR
DE ARTE DRAMATICO Y DANZA

INFORMACION:

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO Y DANZA
VALENCIA (ESPAÑA)

CAMINO DE VERA, S N - 46022-VALENCIA
TELEFONO (96) 362 43 11

VALENCIA

LOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA MUNICIPAL

Continúa su andadura la temporada de la Orquesta Municipal de Valencia. Además de los dos interesantes programas dedicados a los tricentenarios de Bach y Haendel, nuestra orquesta se ha ocupado, una vez más, de la obra de los compositores valencianos actuales. En este ámbito hay que destacar el concierto homenaje a Amando Blanquer, con motivo de su cincuenta aniversario (7, 9 de marzo). Manuel Galduf diri-

recibió la interpretación de **Das Augenlicht**. Lo cual no es de extrañar, si tenemos en cuenta el nivel REAL del público valenciano. En la **Cantata Profana**, los problemas de silencio y público fueron, lógicamente, mucho menores. Además, la obra pareció agrandar —quizá como contraste con la de Webern. La interpretación tampoco alcanzó cotas excesivamente elevadas, pero todo se movió dentro de un clima de corrección general. Quien superó ese nivel fue, sin duda, el veterano Louis Devos, en una patética lectura de la parte del hijo. Devos empezó flojo, incluso tuvo algún fallo muy notorio, pero, a medida que progresaba la obra, su actuación ganó enteros y supo comunicar perfectamente el ESPÍRITU de la partitura. De su intensa parte, desplegada sobre un intervalo próximo a las dos octavas y con una arriesgada ascensión al Do agudo, resultó particularmente emotiva su intervención final, en la frase «csak tiszta forrásból». (Al ser cantada en traducción alemana, el regulador en pianísimo recayó

sobre la palabra «Quelle»). Gran lección estilística del espléndido tenor, antológico «Aron» en el ya histórico registro de **Moisés y Arón**, a cargo de Michael Gielen. En cuanto a Kurt Widmer, que interpretaba al padre, destacaré su buena línea vocal, superior a su no excelso nivel expresivo. El coro mostró cohesión y fuerza, si bien uno desearía mayor diferenciación dinámica y una dicción más nítida. La orquesta secundó con eficacia y el maestro Valdés evidenció interés y cariño por esta música. En suma, con los reparos expuestos, un excelente programa.

Otro programa interesante, éste en manos de Galduf, fue el protagonizado por el violoncellista Pedro Corostola, intérprete muy adecuado del **Concierto** para violoncello y orquesta, de Manuel Castillo, obra encargada por la O.M.V. y que tuvo un brillante estreno, junto a la siempre gustada **Sinfonía en Re menor**, de Franck.

Victor Pablo Pérez se presentó al frente de la O.M.V. con una pieza del joven com-

positor valenciano Javier Darías. **Vidres**, partitura de grata escucha que recibió una versión muy cuidada por parte del conjunto sinfónico. También lo fue el soporte brindado al pianista Fernando Puchol, solista del **Concierto núm. 3 en Do menor, Op. 37**, de Beethoven. Quiero señalar el buen nivel de la cuerda, en particular, con detalles de fraseo muy notables en violoncellos y contrabajos. Quizá el tono épico pudo haberse remansado más, en el piano, en los pasajes melódicos en Sol menor y Fa menor, al principio del desarrollo del primer movimiento, como también habría sido deseable una menor contundencia sonora, en la orquesta, en los compases introductorios de ambas cadenzas. Pero los logros expresivos y tímbricos —véase el episodio en terceras o el buen sol sostenido de los violines, ambos en el «Largo»— compensaron esas ligeras deficiencias. Para la «Renana», Víctor Pablo Pérez contó con mimbres tan estimables como la entrada de las trompas en el «Lebhaft (c. 267 y ss.)», la bella

enunciación del tema inicial en do mayor del Scherzo por violas, violoncellos y fagot, o la posibilidad REAL de que los trombones enuncien EN PIANO (como pide Schumann) el tema del «Feierlich», inmediatamente después del acorde en semicorchea (en forte) que abre la sección. Hubo sí, momentos muy estimables, como también hubo otros flojos (arranque del «Nicht schnell a cargo de la cuerda, incomprensiblemente descentrada tras su buen Beethoven). Quizá lo más criticable fuera la falta de una más completa planificación sonora, tan importante si queremos exponer las texturas orquestales schumannianas con la debida nitidez. Claro que es difícil que pasajes como el final de la sinfonía o al coda del primer tiempo no resulten confusos. Y ahí está el gran reto de la orquesta de Schumann. Entre la excepcional nitidez, que tan sólo unos pocos lograron (Szell, Klemperer...) y el embarullamiento de los más, cabe siempre un punto intermedio.—GONZALO BADENES

III CURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO EN COLABORACION CON EL CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO PALOMA O'SHEA

Director:
Federico Sopena

Profesores:
Alexander Jenner
Manuel Carra

Pedro Espinosa:
"Grafía contemporánea
del piano"

SANTANDER (ESPAÑA)
Del 2 al 13 de Septiembre 1985

■ Información, matrículas y becas: Secretaría del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, Hernán Cortes, 3. Santander. Tels. (942) 21 48 01 y 31 12 66.

La Ciencia con todas las Letras



UNIVERSIDAD



INTERNACIONAL



MENENDEZ



PELAYO

FERIAS MUSICALES DE PRIMAVERA

IBERDISCO 85, UNA FUTURA GRAN EXPOMUSICA

Entre los días 24 al 28 de abril se ha celebrado en Madrid la segunda edición de la Feria Iberdisco, que en esta ocasión y motivado por «el plante de última hora de la Industria Discográfica al completo» (en un próximo número de RITMO se publicará una amplia entrevista con el Presidente de la AFIVE, Asociación Fonográfica y Videográfica Española), fue desviada su temática hacia el sector de los instrumentos musicales, sonido profesional, iluminación espectacular, discotecas y «show bussines». Unos sectores ya atendidos ferialmente por la Feria Internacional de Muestras de Valencia, pero que, por insatisfacción de cierto sector, en principio, de los feriantes de la capital del Turia, se ha podido promover este Iberdisco tan especial.

Para la industria discográfica, Iberdisco dejó de tener sentido comercial (único sentido que se le puede buscar a una Feria) desde el mismo día de la inauguración de la pasada y primera edición de 1984 y por ello no se presentaron a la llamada a filas de la presente edición 1985, realmente una feria del disco a nivel de mercado interior no tiene demasiado sentido si se plantea en el nivel de mercado mayorista, si tendría un sentido si la Feria del Disco se hubiese realizado como cualquier Feria del Libro.

Como ya explicábamos en nuestra sección de «Mercado» del número de abril, gran número de importadores y fabricantes del sector musical estaban insatisfechos con la experiencia de la Feria valenciana. Por ello, en cuanto IFEMA brindó la oportunidad al sector de cubrir Iberdisco 85 con este mercado, las más activas fuerzas juveniles del sector de los instrumentos y el sonido pusieron en marcha su capacidad creativa y casi en 15 días montaron la Feria de Madrid.



El Subdirector General de Música Campos Borrego, saluda, tras la inauguración de Iberdisco, a Juan José Gutiérrez Alver, representante del Gobierno Cántabro en el stand de esta autonomía, en presencia del director comercial de la Feria señor Calderón



Almuerzo informativo previo a la apertura. De izquierda a derecha, Fernando Rodríguez Polo (RITMO), Domingo Latorre (Stonex), Pila Garcé (Ifema), Jorge Keller (Keller), Rogelio de la Fuente (AEQ) y el representante de Show Press.



Presentación de la feria a los empresarios de ramo en la Cámara de Comercio. De izquierda a derecha, Astorga (Astec), Rogelio de la Fuente (AEQ) Manuel Coronado (director de IFEMA), Rafael Calderón y Francisco Gil (IFEMA).



ARRIBA, el «stand» de RITMO en Iberdisco. El director de nuestra revista conversa con Carlos Villanueva, Francisco F. Rico y Angel Carrascosa DERECHA, Antonio Rodríguez Moreno, director de RITMO y Paloma O'Shea, en el «stand» de RITMO en Iberdisco.



Pese a la precipitación e improvisación, en muchos casos, del desarrollo de Iberdisco el resultado contabilizado por una encuesta realizada por RITMO entre todos los expositores (nuestra revista estuvo presente en la feria con un «stand») ha arrojado los siguientes resultados:

- Es opinión general de los expositores la conveniencia de tener una feria de este tipo en Madrid.
- Achacan los fallos observados al poco tiempo dispuesto para el montaje promocional de la Feria.
- Califican de «muy buenos» los resultados comerciales obtenidos.
- Nos indican que sus clientes acceden más fácilmente a Madrid, para una feria de este tipo, que a cualquier otro punto de España.
- Muchos expositores consideran que se podría haber previsto un mayor espacio de tiempo y coordinación con la Feria de Valencia.

Los datos oficiales de IFEMA sobre nivel de asistentes a la feria son los siguientes:

Control de visitantes profesionales españoles

ALAVA	14	CUENCA	11
ALBACETE	25	GERONA	1
ALICANTE	23	GRANADA	8
ALMERIA	9	GUADALAJARA	8
ASTURIAS	28	GUIPUZCOA	14
AVILA	16	JAEN	16
BADAJOS	12	LA RIOJA	8
BALEARES	14	LEON	11
BARCELONA	57	LERIDA	4
BURGOS	24	LUGO	6
CACERES	12	MADRID	2.529
CADIZ	8	MALAGA	16
CANTABRIA	24	MURCIA	23
CASTELLON	9	NAVARRA	9
CIUDAD REAL	28	ORENSE	9
CORDOBA	11	PALENCIA	5
CORUÑA	12	PONTEVEDRA	30

SALAMANCA	18	TOLEDO	45
STA. CRUZ TENERIFE	4	VALENCIA	32
SEGOVIA	21	VALLADOLID	34
SEVILLA	9	VIZCAYA	29
SORIA	4	ZAMORA	11
TARRAGONA	3	ZARAGOZA	19
TERUEL	2	TOTAL: 3.275	

Desglose visitantes profesionales extranjeros

ARABIA SAUDITA	1	HOLANDA	1
BELGICA	1	ITALIA	2
BRASIL	6	NORUEGA	1
COLOMBIA	1	PORTUGAL	5
COSTA RICA	1	R.D. ALEMANA	2
ECUADOR	1	USA	1
FRANCIA	3	VENEZUELA	2
GRAN BRETAÑA	2	TOTAL: 30	



Un aspecto general del Salón de la Música de Valencia.

EL SALON DE LA MUSICA DE VALENCIA

Entre los días 9 al 13 del presente mes de mayo se ha celebrado la cuarta edición del Salón de la Música de Valencia (Feria Internacional de Instrumentos Musicales, Sonido Profesional, Iluminación y Discotecas). Una Feria que en sus tres ediciones anteriores ha ido consolidando la intención ferial del comercio español de la música y que había conseguido en 1984 reunir a los más importantes comerciantes del sector musical; pero que en la presente edición de 1985 ha visto mermada su representación por una serie de ausencias notables (muchas de ellas, confirmadas a última hora). Ausencias debidas a la Feria Ibero-disc 85, celebrada la semana anterior en Madrid, y que según informábamos en la sección de «Mercado» de nuestro número anterior, desvió gran número de expositores de la Feria de Valencia hacia la de Madrid.

Entrando ya de lleno en el comentario de la edición 1985 de la Feria de Valencia diremos, como primera impresión general recogida «in situ» (RITMO estuvo presente con un «stand»), que la presente edición de 1985 se ha visto bastante empobrecida con respecto a la edición de 1984, quizás no tanto en el número total de expositores (del número de visitantes aún no tenemos datos al cierre del presente reportaje) sino en el número de metros cuadrados contratados, dando una sensación de debilitamiento de la Feria. Ya anticipaba el Director del Salón de la Música, señor Caparrós, en un comentario escrito que: «No sería bueno dividir la oferta ferial, ya que lo único que se conseguiría es debilitar a un sector que ya ha encontrado su camino de proyección, ha concentrado sus deseos y ha canalizado los apoyos promocionales a través de una imagen: el Salón de la Música». Y siguió diciendo que «una duplicidad de ferias lograría desorientar a los expositores».

Los expositores que han estado presentes en la edición 1985 del Salón de la Música son:

Relación de expositores «Salón de la Música 85»

ACUSTICA BEYMA, S.A.	JUAN ALIS INES
ADAGIO, S.A.	JULIO SANCHO
AFIMA	J.V.C.
J. ALBAREDA	LABORATORIO DE ELEC-
J.L. ALBERDI, S.A.	TRO-ACUSTICA, S.A.
ASOCIACION NACIONAL	LEM-DANTAX
DE EMPRESAS DE SONI-	LETUSA, S.A.
DO AUDIO PROFESIO-	LEXON, S.A.
NAL S.A. (AUPROSA)	LUTHIERS DEL VALLES
AUDIO VIDEO PROFESIO-	MADI, MATERIAL DIDAC-
NAL	TICO
BECS (J. MIGUEL BE-	MADRID MUSICAL, S.A.
LLOCH)	MANUEL BAUSACH
BOOSEY & HAWKES	MANUFACTURAS ALHAM-
GROUP	BRA, S.A.
BOSCO SONORIZACIONES	MIGUEL ANGEL, S.L.
BOSE, S.A.	J. MUÑOZ CASTELLANO
BROADCAST	MUSIC DISTRIBUCION,
CAPRICE, S.A.	S.A.
CASHIMIRA, S.A.	MUSICAL RAF
CENTROMUSICA, S.A.	MUSICOS
COMERCIAL BENAVENT	ORTOLA, S.A.
COMITEC, S.L.	OTAM DECORACION, S.L.
COMLUX	PROSON, PROYECCION Y
COMUSICA	SONIDO
COTPEL, S.A.	PRUDENCIO SAEZ, S.L.
COUESNON	RADIO COLOR
D.A.S. AUDIO	RAIMUNDO Y APARICIO,
DIMUSA	S.A.
DINAX ELECTRONICS,	RAMEAU PIANOS
S.A. (DINELSA)	RICARDO SANCHIS CAR-
DISLUZ, S.A.	PIO
EURE, S.A.	RITMO
FADING, S.A.	ROCK DE LUXE
FEDERACION REGIONAL	ROSS SYSTEMS
VALENCIANA DE SO-	SANTIAGO GRANERO PA-
CIEDADES MUSICALES	LACIOS «ACCESORIOS
FORMA ELECTRONICA	SAMBA»
GRUPO SIETE	SALABERT
GUIARRAS FRANCISCO	SHOW PRESS
ESTEVE S.A.	SONIDO PROFESIONAL
GUIARRAS MERVI, S.A.	SONOLA-ROIG-SEDILES
HERMANOS TAYMAR	TORRES MUSIC, S.A.
HIDRAU MODEL	TRACK, S.A.
HONIBA, S.A.	3 EXTENSION
INDUSTRIAL BONSON,	VICENTE MATALI BADIA
S.L.	VICENTE SANCHIS BADIA
INSTRUMUSICA	VICENTE TATAY TOMAS,
JAIME PLANELLS	S.A.
JOSE MAS Y MAS, S.A.	VIETRONIC, S.A.
JOSE TARREGA PEIRO,	
S.A.	

El Director del Salón de la Música de Valencia afirma que mantendrá sus posiciones.

Ante la gran polémica levantada en el mundo del comercio musical por la creación de una nueva Feria en Madrid para los instrumentos musicales, sonido profesional, iluminación artística, que nace como resultado de la insatisfacción manifestada por gran parte del sector respecto a la organización y resultados de la hasta ahora única feria monográfica sobre esta temática, «El Salón de la Música de Valencia», RITMO ha querido recabar la opinión del Director de la misma, opinión que manifiesta en la siguiente entrevista:

RITMO.—¿Cómo se presenta la edición 1985 del Salón?

CAPARRÓS.—Este año, como los anteriores, el Comité organizador ha programado la política de promociones de cara a la mayor rentabilidad del certamen, en base a las acciones ya conocidas por el sector como son la invitación de una noche de hotel a compradores y la instalación de cabinas insonorizadas por todo el recinto, para controlar en lo posible el nivel sonoro. Por otra parte y como novedad, se ha hecho extensiva una invitación a todos los músicos profesionales adscritos a los sindicatos de Madrid y Barcelona. Su visita estaba prevista para el fin de semana del 11 y 12 de mayo. Para nosotros, como organización y según la contestación que hemos tenido a estas promociones, el Salón de la Música de este año esperamos obtenga el éxito comercial y respuesta por parte de los compradores, de la misma forma que en años anteriores.

R.—¿Qué diferencias hay respecto a la de 1984?

C.—Diferencias en cuanto a representatividad de artículos, no existen, únicamente y como muy importante hay que resaltar la gran ausencia del grupo de expositores de Madrid, que se dieron de baja a última hora, después de haber efectuado la reserva y pagado los correspondientes derechos de inscripción tres o cuatro primeras empresas muy representativas dentro del sector de importadores de instrumentos musicales.

R.—¿Qué opinión le merece la actual proliferación de ferias?

C.—Si por proliferación se entiende la reciente exposición celebrada en Madrid, insisto en que estas duplicidades sólo conllevan a la desorientación de expositores y compradores, dividiendo la oferta y la demanda que hasta este año estaba concentrada prácticamente en un cien por cien en la Feria de Valencia.

R.—¿Cuál es el sentido del Salón?

C.—Evidentemente, el sentido del Salón ha sido y seguirá siendo un instrumento utilizado por el sector que la Feria representa, para la mejor obtención de unos fines comerciales. Por eso, en el futuro nuestra posición adaptada a las circunstancias será mantenernos en la misma línea para que nuestros clientes puedan seguir obteniendo con su participación en la Feria de Valencia la máxima rentabilidad posible.

R.—¿Qué piensa de la afirmación realizada por algunos expositores de la edición 1984 de que Valencia no levanta pedidos?

C.—Para contestarles a esta pregunta me remito a los datos publicados en la memoria del pasado ejercicio, en el que se registró la entrada de 686 compradores nacionales y 26 extranjeros. Significativamente, los compradores nacionales vinieron, a parte de Valencia de otras 43 provincias españolas. En principio suponemos por el significado y características de nuestra Feria monográfica que despierta este alto interés de las casas de música de toda España que han visitado nuestras instalaciones, las transacciones comerciales deben de ser el motor que justifique su viaje a Valencia.

ULTIMA HORA

Noticias llegadas a nuestra redacción, casi al cierre de este número, nos informan que en una cena celebrada y promovida por los expositores del Salón de la Música de Valencia ha habido ataques frontales por parte de determinado sector del comercio musical, contra los organizadores de Iberdisco 85, rompiendo en bastantes ocasiones la armonía que siempre ha existido en este pequeño sector del comercio español, en el que todos los clientes de todos. RITMO confía en que el buen criterio y la concordia vuelva a reinar en el seno de los «factotum» del comercio musical español.

NOVEDADES COMERCIALES DE LAS FERIAS

Pese a la duplicidad de Ferias, a las de idas y venidas de mayoristas y detallistas, a la guerra de instituciones y demás anécdotas de la vida conyugal del comercio y la música, el negocio musical en España prospera y una vez más debemos recordar la célebre frase de Don Quijote en la que apuntaba a Sancho que el ladrido de los perros era sinónimo de su cabalgar.

También queremos hacer notar el buen ánimo de los comerciantes españoles respecto a la coordinación en la



Serie CX de los órganos electrónicos Viscount, importados por Adagio.



Batería «Aria» modelo Neptuno. Madrid Musical.

oferta mercantil de los productos musicales. Ahora se nos viene al recuerdo un comentario realizado por uno de los promotores de la nueva edición de Iberdisco, 85, Rogelio de la Fuente de la Fuente, en el que, de forma muy ponderada, nos indicaba que el máximo deseo de él, como de todos los comerciantes e industriales españoles de la música, sería dar con una Feria en la que toda la oferta musical pudiera estar unida (y hablabamos de todos los sectores: instrumentos musicales, sonido profesional, iluminación, escenografías y decoradores, representantes técnicos del espectáculo, asociaciones sindicales, editoriales, empresas fonográficas...); en fin, una gran feria de la oferta musical española, y que dicha feria se realizara en el sitio más cómodo para todos, pero con identidad propia, y en la que todas las fuerzas oficiales y privadas colaborasen por el buen éxito de la

misma, al margen de políticas y «guerras» locales, pues al fin y al cabo el comerciante lo único que busca es la mejor y más óptima información al consumidor, que le permita optimizar la relación oferta/demanda con el mínimo coste de promoción. Realmente es así de sencillo y así de complicado.

Para ilustrar la afirmación anterior respecto a la salud del comercio musical en España, y de su potencialidad futura, publicaremos en el próximo número de RITMO una serie de cuadros de la situación del sector.

En nuestra sección «mercado» del próximo número de Junio ampliaremos nuestro reportaje sobre las novedades presentadas por el comercio musical en las «Ferias de la primavera musical española».

Fernando Rodríguez Polo



Interface para computadores y software para sistemas MIDI. Holding Garijo.



Piano Bösendorfer importado por Maxper



Divisor electrónico de frecuencias AEQ-182 y AEQ-183. Aplicaciones Electrónicas Quasar.



Sintetizador polifónico programable Kawai SX-240 de teclado divisible. Bilbao Trading.



Unidades de efectos y amplificadores profesional Vesta. Astec.

ULTIMAS NOVEDADES EN



AÑO EUROPEO

HE AQUÍ LA GRAN OCASIÓN
SU DISCOTECA DE MUSICA CLÁSICA
MAS PRESTIGIOSA
—DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON
EN CONDICIONES ABSOLUTAS

Hasta el próximo 30 de junio, por
de nuestros amplios catálogos, puede
de discos o musicassettes que
pagando solamente

Solicite catálogo e información en



BACH: Partita No. 2. Suite Inglesa No. 2. Toccata BWV 911
Martha Argerich. LP 25 31 088.

BERNSTEIN: Divertimento. Facsímil. A Musical Toast. Slava.
Un día en Nueva York (On the Town): 3 Danzas
*Orquesta Filarmónica de Israel. Leonard Bernstein.
LP 25 32 052. Digital Imp.*

BERNSTEIN: Dybbuk
*Sperry, Fifer. Orquesta Filarmónica de Nueva York.
Leonard Bernstein. LP 25 31 348. Imp.*

BERNSTEIN: Fancy Free. Serenata
*Gidon Kremer. Orquesta Filarmónica de Israel.
Leonard Bernstein. LP 25 31 196. Imp.*

BERNSTEIN: Songfest
*Dale, Elias, Williams, Rosenshein, Reardon, Gramm.
Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Leonard Bernstein.
LP 25 31 044. Imp.*

BIZET: Juegos de Niños. FAURÉ: Dolly. MILHAUD: Scaramouche
Alfons y Aloys Kontarsky. LP 25 31 389. Imp.

BRAHMS: Concierto para piano No. 1
*Krystian Zimerman. Orquesta Filarmónica de Viena
Leonard Bernstein. LP 413 472-1. MC 413 472-4. Digital. Imp.*

HAENDEL: Chacona. Suites para cémbalo HWV 434, 436, 438 y 441
Trevor Pinnock. LP 410 656-1. Digital. Imp.

HAENDEL: Los 6 Concerti grossi op. 3
The English: Concert. Trevor Pinnock. LP 413 727-1. Digital. Imp.

HAYDN: Sinfonías Nos. 101 "El Reloj" y 102
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
LP 410 868-1. Digital*

HAYDN: Sinfonías Nos. 103 "Redoble de Timbal" y 104 "Londres"
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
LP 410 517-1. Digital*

MAHLER: La Canción de la Tierra
*Brigitte Fassbaender, Francisco Araiza. Orquesta Filarmónica de Berlín.
Carlo Maria Giulini. LP 413 459-1. MC 413 459-4. Digital. Imp.*

MOZART: Conciertos para piano Nos. 8 y 27
*Rudolf Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres.
Claudio Abbado. LP 410 035-1. MC 410 035-4. Digital. Imp.*

NONO: Sofferte Onde serene. A Floresta
Maurizio Pollini. Bruno Canino, etc. LP 25 31 004. Imp.

RESPIGHI: Fuentes de Roma. Pinos de Roma
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
LP 25 31 055. Imp.*

SCHUMANN: Estudios Sinfónicos. Arabesca
Maurizio Pollini. LP 410 916-1. MC 410 916-4. Digital. Imp.

R. STRAUSS: Sinfonía Doméstica
*Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel
LP 413 460-1. Digital. Imp.*

VAUGHAN WILLIAMS: Concierto para oboe.
Concierto para tuba. La Alondra elevándose
*Neil Black. Arnold Jacobs. Pinchas Zukerman
Orquesta Sinfónica de Chicago. English Chamber Orchestra.
Daniel Barenboim. LP 25 30 906. Imp.*

WAGNER: Música Orquestal de El Anillo del Nibelungo
Orquesta de París. Daniel Barenboim. LP 410 893-1. Digital

WAGNER: Los Maestros Cantores: Preludio III. Tannhäuser:
Obertura y Bacanal. Tristán e Isolda: Preludio y Muerte de Isolda
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
LP 413 754-1. Digital*



BYRD: Música para virginal
Ton Koopman. LP 95 02 121. Imp.

FRESCOBALDI: Arias y Canciones
*Montserrat Figueras. Ton Koopman. Jordi Savall
LP 95 02 111. Imp.*

HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales.
2 Concerti a due cori
*English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner
LP 411 122-1. MC 411 122-4. Digital Imp.*

LOCATELLI: L'Arte del Violino, op. 3: Conciertos Nos. 1, 8 y 9
Roberto Michelucci, I Musici. LP 412 049-1. Imp.

DISCOS Y MUSICASSETTES



DE LA MUSICA

PARA INICIAR O COMPLETAR
MUSICA, CON LA CALIDAD DE LAS
MEJORES MARCAS
GRAMMOPHON Y PHILIPS—
SOUND CALIDAD EXCEPCIONALES.

Por la compra de cualquier álbum
puede usted adquirir el mismo número
de discos contenidos en dicho álbum,
a la mitad de su precio.

en su establecimiento especializado

en su establecimiento especializado

COPEO
MUSICA

MENDELSSOHN: Octeto. Concierto para violín No. 2
Pinchas Zukerman. Orquesta de Cámara de St. Paul
LP 412 212-1. Digital. Imp.

MONTEVERDI: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda.
Il Ballo delle Ingrate
Alva, Harper. Ambrosian Singers. English Chamber
Orchestra. Raymond Leppard. LP 95 02 098. Imp.

MOZART: Divertimentos K 136 a 138
Serenata No. 6. K 239 "Notturna"
I Musici. LP 412 120-1. MC 412 120-4. Digital. Imp.

MOZART: Sonatas para piano Nos. 11 y 12,
K 331 "Marcha Turca" y 332. Fantasía K 397
Mitsuko Uchida. LP 412 123-1. MC 412 123-4. Digital. Imp.

MOZART: Sonatas para piano No. 15, K 570 y K 533/494.
Rondo K 511
Mitsuko Uchida. LP 412 122-1. MC 412 122-4. Digital. Imp.

RODRIGO: Concierto para una Fiesta.
ROMERO/MORENO TORROBA: Concierto de Málaga
Pepe Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields.
Neville Marriner. LP 411 133-1. MC 411 133-4. Digital. Imp.

SCHUBERT: El Canto del Cisne
Dietrich Fischer-Dieskau, Alfred Brendel
LP 65 14 383. Digital. Imp.

SCHÜTZ: Canciones y Madrigales Alemanes
Capella Lipsiensis. Dietrich Knothe. LP 95 02 062. Imp.

TELEMANN: 5 Conciertos para violín
Iona Brown. Academy of St. Martin-in-the-Fields
LP 411 125-1. Digital. Imp.

TELEMANN: Magnificat en Do y en Sol mayor
Giebel, Malaniuk, Altmeyer, Rehfuß, Reuter-Wolf.
Coro de Jóvenes Lausana. Orquesta Pro Arte, Munich.
Kurt Redel. LP 95 02 077. Imp.

WAGNER: Escenas de El Holandés errante,
La Walkyria y Parsifal
Simon Estes. Orquesta Estatal de Berlín. Heinz Fricke
LP 412 271-1. MC 412 271-4. Digital. Imp.

"AVE MARIA". Canciones Sacras de GOUNOD, MOZART, BACH,
MENDELSSOHN, FRANCK, SCHUBERT, PURCELL y HAENDEL
Kiri Te Kanawa. Coro de la Catedral de San Pablo, Londres.
English Chamber Orchestra. Barry Rose
LP 412 629-1. MC 412 629-4. Digital. Imp.

"VIAJES CON MI VIOLONCHELO". Piezas románticas célebres
Julian Lloyd Webber. English Chamber Orchestra.
Nicholas Cleobury. LP 412 231-1. Digital

"PIANO Y ORQUESTA". ADDINSELL: Concierto de Varsovia
GERSHWIN: Rhapsody in blue. LITOLFF. CHOPIN. LISZT
Mischa Dichter. Orquesta Philharmonia.
Neville Marriner. LP 411 123-1. Digital. Imp.



CANTELOUBE: Cantos de Auvernia, vol. 2
VILLA-LOBOS: Bachianas Brasileiras, No. 5
Kiri Te Kanawa. English Chamber Orchestra, Lynn Harrell.
Jeffrey Tate. LP 411 730-1. MC 411 730-4. Digital. Imp.

FAURÉ: Pelléas et Mélisande. Masques et Bergamasques. Pavana.
Fantasía para flauta
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner.
LP 9-50 039. Digital Imp.

FRANCK: Cuarteto de cuerda
Cuarteto Fitzwilliam. LP 9-51 013. Imp.

HAYDN: Sinfonías Nos. 94 "Sorpresa" y 100 "Militar"
Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Georg Solti.
LP 411 897-1. Digital Imp.

SATIE: Obras para piano
Pascal Rogé. LP 410 220-1. MC 410 220-4. Digital Imp.

SIBELIUS: Cuarteto "Voces Intimae". DELIUS: Cuarteto de cuerda
Cuarteto Fitzwilliam. LP 9-51 013. Imp.

VIVALDI: Glorias R 588 y 589
Russell, Kwella, Wilkens, Bowen. Coro del St. John's College, Cambridge.
Orquesta Wren. George Guest. LP 9-50 040. Digital. Imp.

"LA BATTAGLIA". Obras de BYRD, BANCHIERI,
KUHNAU, JENKINS y HAENDEL
Philip Jones Brass Ensemble. LP 9-51 017. Imp.

"METAL DEL RENACIMIENTO". Obras de BYRD, SUSATO,
LASSO, GIBBONS, AGRICOLA, VECCHI, FARNABY, etc.
Philip Jones Brass Ensemble. LP 9-51 015. Imp.

Cursos, becas y concursos

□ Ha sido ya convocado el **XVI Curso Internacional de Música «Manuel de Falla»**, inscrito dentro del Festival de Granada. Se celebrará en la capital andaluza del 7 al 20 de julio y comprenderá tres cursos: **Musicología**, impartido por Basso, Bimberg y López Calo, **composición**, por Gentilucci, Manzoni y Luigi Nono e **interpretación**, con diversos profesores: Haugsabd (clave y continuo), Noorde (viola de gamba y violoncelo barroco), Magallanes (dirección y conjunto coral barroco), Gerard Claret (violín), Lluís Claret (violoncelo), Grillo (contrabajo), Esperanza Abad (nuevas técnicas de la voz), Flores Chaviano (guitarra del siglo XX) y Benet e Iborra (percusión, organizado por la JONDE). Habrá además dos seminarios: uno sobre la música española de los siglos XVII y XVIII, que darán Querol, Henares, D. Becquer y Joambou, y otro sobre técnicas musicales del siglo XX y el compositor y su obra, que coordinará Ramón Barce y contará con la participación de Josep Soler, Darias, Villa Rojo, Gentilucci, Manzoni, Marco, Nono, Manuel Castillo, González Acilu, Cruz de Castro y Miguel Alonso. Cada día se desarrollará los tres cursos y dos seminarios y por la noche se celebrará un concierto sobre los temas de los cursos. Información: Curso Manuel de Falla. Comisaría del Festival de Granada, c/Ancha de Santo Domingo, 1, 18009 Granada. Teléfonos: (958) 22 52 01 y 22 54 41 y en la Dirección General de Música y Teatro, Plaza del Rey, 1, 28071 Madrid. Teléfono (91) 429 24 44.

□ Con motivo de los veinticinco años de existencia del Instituto de Rítmica Joan Llongueres, de Barcelona, se celebra un **curso de verano sobre rítmica Jacques Dalcroze, otro de expresión corporal y otro de canto coral**. El primero será impartido por las profesoras Lisa Parker, Marta Sánchez e Iramar Rodríguez y se trabajará en tres grupos dependiendo del nivel de conocimientos que se tenga del método. El de expresión corporal lo dará Eric Thamers y el de canto coral Josen Prats. Se desarrollarán del 3 al 10 de julio y la inscripción termina el 20 de junio. Información e inscripciones: Instituto Joan Llongueres, c/ Séneca, 22, 2º, 08006 Barcelona. Teléfono: (93) 217 18 94 (de 17 a 20 horas).

□ El Conservatorio de San Sebastián organiza el **II Curso Internacional de Organo Romántico**, que impartirá André Isoir. Está patrocinado por los Amigos del Organo del País Vasco. Habrá alumnos activos y oyentes. Los primeros deberán traer preparadas al menos dos obras de entre las siguientes: **Preludio y Fuga en Do menor** y **Sexta Sonata**, de Mendelssohn; **Andante con mo-**

to en Sol menor y **Fantasia y fuga en Si bemol**, de Boely; obra completa para órgano de Cesar Franck; primer movimiento de la **Sinfonía Gótica** y de la **Sexta Sinfonía**, de Widor; **Improntus, Toccata** y primer movimiento de la **Segunda Sinfonía**, de Vierne; **Suite** y **Letanías**, de Alain y **Preludio y Fuga sobre el nombre de Alain**, de Duruflé. Información e inscripciones: Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, c/Easo, 39, San Sebastián 20006. Teléfono: (943) 466488.

□ El Ayuntamiento de la **Villa de Arafo (Tenerife)**, convoca el **I Concurso de Composición Musical** con el nombre de la ciudad. Está dotado con cien mil pesetas y no puede ser declarado desierto. Es para una obra para banda de música inspirada en motivos populares canarios y escrita en forma tradicional. La duración ha de ser entre 10 y 20 minutos. Hay que presentar las obras con pliega, el 15 de junio se cierra la fecha de recepción de originales. La misma institución convoca un concurso de Investigación Histórico-Artístico Villa de Arafo para un trabajo inédito de sesenta folios como mínimo. El último día de presentación de trabajos (con pliega) es el 30 de junio. Información y envío de originales en las oficinas del Ayuntamiento de Villa de Arafo, Santa Cruz de Tenerife. Teléfonos: (922) 51 17 12.

□ El **VII Curso de Música Barroca y Rococó de El Escorial** está dedicado este año a Bach, Haendel y Scarlatti. Los profesores de instrumentos son: Marius van Altena (canto), Baldrick Beeremberg (flautas de pico I y conjunto de flautas), Alvaro Marías (flauta de pico II), Mariano Martín (flauta travesera barroca), Alda Stuurop (violín y viola), Jacques Ogg (clavecín y pianoforte), Aline Zylberajch (bajo continuo), Richte van der Meer (viola da gamba y violoncelo barroco), José Miguel Moreno (laúd, vihuela y guitarra barroca), Luis Remartinez (orquesta barroca), Ana Yepes (danza barroca) y Jan Gimbergen (oboe barroco). Impartirán cursos monográficos: Antonio Gallego (Haendel y la ópera) y Santiago Amón (Barroco y tradición poética). Son correpetidores: Pablo Cano (clave) y J. Carlos Mulder (laúd). Se puede asistir como activo y como oyente. El 4 de agosto termina la inscripción. Información e inscripciones: Asociación Música Barroca, c/ Escalinata, 9, 28013 Madrid.

□ **L'Escola de Música de Barcelona** organiza el **V Curso Internacional de Música**, con las especialidades de piano, cuerda y música de cámara. Los profesores son: Albert G. Atenelle (piano), Gerard Claret (violín), Enrique Santiago (viola), y Lluís Claret (violoncelo). La edad límite de inscripción son los 35 años. Para participar se requieren estudios de nivel superior. Se desarrollará del 21 de julio al 8 de agosto en el Santuario de Ntra. Sra. de La Gleva, kilómetro 76,5 de la carretera de Barcelona a Puigcerdá, en Masies de Voltregá. Teléfono: (93) 857 04 54. Información e inscripciones: L'Escola de Música

de Barcelona, c/ Mallorca, 330, entresol 1. 08037 Barcelona, antes del 20 de junio.

□ El **Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú** (Barcelona) organiza un **Estiu Musical Internacional** en el que se desarrollarán cursos de saxofón (Adolf Ventas), violoncelo (Raimond Korupp), violín (Pedro León), percusión (Xavier Joaquín) y clarinete (Juli Panyella). La inscripción termina el 25 de junio. Los alumnos de violoncelo deberán contactar directamente con el profesor Raimond Korupp: Box 202, CH-4003 BSEL, Teléfono (061) 25 21 35. Información: Oficina Municipal de Turisme, Passeig de Ribes Roges s/n, Vilanova i la Geltrú (Barcelona). Teléfono (93) 815 45 17.

□ ISME-España nos informa, que las **dos obras obligadas para el Concurso de Piano «Infanta Cristina»** de este año son: **Sonatina del Guadalquivir**, de Antón García Abril (para el nivel juvenil) y **Sonata para piano**, de Cristóbal Halffter (para el nivel infantil). Como ya hemos informado en RITMO, los aspirantes deben conformar su programa de la manera siguiente: la obra obligada, una obra de teclado española del siglo XVIII, una sonata o sonatina española de autor del siglo XIX o XX y una obra de estilo y autor de elección libre. Los alumnos del nivel juvenil podrán elegir libremente el resto de su programa hasta completar ocho obras, una de las cuales podrá ser un concierto para piano y orquesta. Información: ISME-España c/ Conde de Aranda, 17, 28001 Madrid.

□ La **Cátedra de Música Emili Pujol** organiza en Cervera (Lleida) el **IV Curso Internacional de Música** con los siguientes profesores y especialidades: Alberto Pibce, Ricard Chic y Armando Marrosu (guitarra), Javier Hinojosa (música antigua), Josep M. Alpiste y Joan Olivé (violín), Richard Talkowsky (violoncelo) y Salvador Gratacós y Elisabet Ribera (flauta travesera). Habrá tres grados: elemental, superior y música antigua. La inscripción se cierra el 15 de julio. Las clases se realizarán en la Universidad de Cervera del 3 al 15 de agosto. Información e inscripciones: Escola Municipal de Música. Conservatori Elemental, Carrer Major, 79, Cervera (Lleida), Teléfono: (973) 53 11 02.

□ La **Asociación Cultural «Valentín Ruíz Aznar»** ha convocado su **III Concurso de Composición Musical**. Los trabajos pueden ser de extensión y estilo libre los seleccionados se expondrán durante octubre de 1985 en la Asociación y podrán ser publicados gráfica y fonográficamente. La entrega debe ser antes del 15 de septiembre. Información: Asociación Cultural Valentín Ruíz Aznar, Colonia de San Sebastián, Armilla (Granada).

□ La Academia Carl Flesch organiza el **Curso Internacional de Baden-Baden** del 10 al 25 de agosto próximo. Los profesores son Ruggiero Ricci (violín), Wolfram Christ (viola), Michael Flaksman (violoncelo) y Klaus Stoll (contrabajo). El 1 de agosto se cierra el plazo de admisión de inscripciones. Información e inscripciones: Konzertdirektion Fritz Dietrich, Eckenheimer Landstrasse 483 D-6000 Frankfurt/Main 50.

□ En Viena se celebra del 18 de agosto al 1 de septiembre un **Festival Internacional de Música de Cámara** que incluye **cursos de instrumentos de cuerda**. Los profesores son: Alexander Arenkow (violín), Peter Matzka (violín), Thomas Riebl (viola), Josef Luitz (violoncelo) y Harald Ossberger (piano-música de cámara). Incluye también un curso de violín para niños y sus padres. Información: Herrn Alois Aschauer, Rentamt A-3591 Stift Altenburg B. Horn. Austria.

□ El **Concurso Internacional de Composición de Ginebra** está convocado este año para música orquestal para ballet. No hay límite de edad ni de duración de las obras. La premiada será estrenada en versión de concierto y de ballet con la colaboración de la Radiotelevisión Suisse Romande y la Orquesta de la Suisse Romande. Información sobre los efectivos orquestales y envío de partituras: Maison de la Radio, 66bd Carl-Vogt, CH-1211, Ginebra 8, Teléfono: (022) 29 23 33 (int. 3276).

□ La Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Valencia organiza unas **Jornadas Pedagógicas Internacionales de Danza** en Valencia, del 1 al 13 de julio. Los profesores son: Arlette Castanier (clásica), Luis Fuentes (clásica), Peter Saul (clásica), Guillermina Coll (clásica), Eloy Pericet (española), Jacqueline Duparc (anatomía aplicada a la danza), Bobette Goeders (creativa), Raza Hammadi (jazz), Sophie Lessard (contemporánea), José María Cid (maquillaje y caracterización). Información: Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. Camino de Vera s/n, 46022. Valencia. Teléfono: (96) 362 43 11.

□ El pianista **Rafael Sebastián** dará en el Colegio Obradoiro de La Coruña unos **Cursos Intensivos de Piano**, en tres modalidades: especial para principiantes, curso de perfeccionamiento y curso de interpretación. Se desarrollarán durante el mes de julio y la matrícula cuesta 15.000 ptas. Información: Colegio Obradoiro, c/ Feans, 152. 281474 La Coruña. Teléfonos: 281800 y 281474.

XXXIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

16 de junio.— Mozart: **Sinfonía núm. 40**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 5**. London Symphony Orchestra. Director, Lorin Maazel.

17 de junio.— Schubert: **Novena Sinfonía**. Stravinsky: **Consagración de la Primavera**. London Symphony Orchestra. Director, Lorin Maazel.

18 de junio.— Turina: **Danzas Fantásticas**. Ravel: **Dafnis y Cloe** (2.ª suite). Brahms: **Sinfonía núm. 2**. London Symphony Orchestra. Director, Edmon Colomer.

19 de junio.— Bach: **Suite núm. 1**. Sor: **Sonata**. Villalobos: **Preludio y Estudio**. Marco: **Paisaje Grana**. Castelnuovo-Tedesco: **Capricho diabólico**. R. Sáinz de la Maza: **Rondeña**. Rodrigo: **Invocación y Danza**. José Luis Rodrigo (guitarra).

20 de junio.— Beethoven: **Sonata núm. 7**. Bach: **Partita núm. 2**. Paderewsky: **Sonata en La menor**. Szering (violín), Osberger (piano).

21 de junio.— Haendel: **Concerto Grosso**. Bach: **Concierto de Arpa núm. 6**. **Cantata núm. 51**. **Concierto de Brandemburgo núm. 2**. Nederlands Kamerorkest. Barbara Schlik (soprano). Director, Ros Marbá.

22 de junio.— Haydn: **Sinfonía núm. 4**. Mozart: **Concierto de piano KV 271**. Chaikovsky: **Requero de Florencia**. Joao Pires (piano). Nederlands Kamerorkest. Director, Ros Marbá.

23 de junio.— Marienma/Bocherini-Soler-García Abril: **Danza y tronío**. Sánchez/Sarasate: **Zapateado**. Lorca/Nieto: **Ritmos**. Granero/Sanlúcar: **Medea**. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director, Jorge Rubio. Ballet Nacional de España. Directora, María de Avila.

24 y 25 de junio.— Pericet/Scarlatti-Coria: **Seis Sonatas para la Reina de España** (estreno). Lorca/Vives-García Abril: **Doña Francisquita** (estreno). Quintero Popular: **Flamenco** (estreno). Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Director, Jorge Rubio. Ballet Nacional de España. Directora, María de Avila.

26 de junio.— Obras de Bach y Scarlatti. Rafael Puyana (clave).

27 de junio.— E. Halffter: **Sinfonietta en Re bemol mayor**. Albéniz: **Rapsodia Española para piano y orquesta**. Falla: **El sombrero de tres picos** (1.ª y 2.ª suites). Joaquín Achúcarro (piano). Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director, Gómez Martínez.

29 de junio.— Noche de flamenco y de folklore. Cantaores: Naranjito, Fosforito. Guitarras: Paco Cepero, Juan Habichuela. Baile: El Güito. Recital de Guitarra: Manolo Cano.

30 de junio.— Beethoven: **Fidelio** (versión concierto). Haubold, Walker, Russel, Rootering, Winkler, Hopiner, Kapellman. Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE. Director, Gómez Martínez.

Continuará la programación en el número de junio.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

6, 9, 12, 15 y 17 de junio.—

Giordano: **Andrea Chenier**. Carerras, Pons, Caballé. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Escenografía, Francisco Nieva. Director, Benito Lauret.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA DE SEVILLA (Conservatorio de Música)

5 de junio.— Borodin: **Danzas Guerreras (Príncipe Igor)**. Orff: **Carmina Burana**. Dinah Harris, Javier Torra, Antonio Lagar. Coro de la RTVE. Director del Coro, Pascual Ortega. Director, Luis Izquierdo.

21 de junio.— Fiesta de la Música. Marathon de intérpretes andaluces.

IBERMUSICA (Teatro Real, de Madrid)

Ciclo del Año Europeo de la Música

21 de junio.— Bach: **Concierto de Brandemburgo núm. 3**. Mozart: **Sinfonía concertante**. R. Strauss: **Sinfonía Doméstica**. New York Philharmonic Orchestra. Director, Zubin Mehta.

22 de junio.— Crumb: **A Haunted Landscape**. Mahler: **Sinfonía núm. 5**. New York Philharmonic Orchestra. Director, Zubin Mehta.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

7 de junio.— Haendel: **El Mesías**. María Orán (soprano). Coro Nacional de España. Director, Sabas Calvillo. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director, Max Bragado Darman.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

6, 7 y 9 de junio.— Poulenc: **Gloria**. Orff: **Carmina Burana**. Ballet de Kalsrue. Coro de la RTVE. Director, Manuel Galduf.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Eliseos)

6 y 7 de junio.— Beethoven: **Concierto para piano núm. 3**. El resto del programa y los intérpretes a determinar.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Junio.— Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director, Miguel Roa.

FONOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid)

Audiciones sobre Doménico Scarlatti

3 de junio.— **Música orquestal**. Por Jacinto Torres.

10 de junio.— **Música vocal**. Por Jacinto Torres.

17 de junio.— **El entorno hispánico**. Por Jacinto Torres.

DIUMUSICA 85 (Casal del Metge, Barcelona)

2 de junio.— Obras de Albéniz, Scarlatti, Beethoven, Rachmaninof, Falla y Liszt. Assumpció Moner (piano).

9 de junio.— Obras de J. Soler, Mozart y Schubert. Nestor Eidler (violín), Mark Friedhoff (violoncelo), Eulalia Solé (Piano).

CENTRO CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE VIGO

27 de mayo.— Suk Chamber Orchestra.

1 de junio.— Joaquín Achúcarro (piano).

13 de junio.— Orquesta Nacional de Lyon.

III FESTIVAL DE MUSICA DE VILLENA

31 de mayo.— Obras de Marencio, Victoria, Guerrero, Berchem, Gesualdo, Bruckner, Cotes, anónimos del siglo XVI, J. del Enzina, Mendelssohn, Jarco, Blanquer, Talens, Clanes, López-Chavarri, Massoti, Cifre, Cameron Wite y Danson. Orfeón Universitario Oscar Esplá de Alicante. Grupo de Cámara Universitario Ambrosio Cotes. Directora, Amparo Ferrándiz.

1 de junio.— Grieg: **Suite Holberg**. Haendel: **Concerto Grosso en Do menor, Op. 6 núm. 8**. Mozart: **Eine Kleine Nacht Musik**. Bach: **Concierto para clave y orquesta en Fa menor**. Suk: **Serenata para cuerdas**. Suk Chamber Orchestra, de Praga. Director, Josef Suk.

5 de junio.— Chapí: **Primer cuarteto en Sol mayor**. **Segundo cuarteto en Fa mayor**. Cuarteto Clásico de Valencia. Salvador Porter, (violín), Daniel Albir (violín), Rafael Ramón (viola), Alejandro Abad (violoncelo).

11 de junio.— Bartók: **Danzas rumanas**. Falla: **Siete canciones populares españolas**. Hindemith: **Sonata en Mi**. Franck: **Sonata en La mayor**. José Antonio Campos Blanco (violín), José Alfonso Martínez Ruiz (piano).

12 de junio.— Alumnos de piano de Perfecto García Chornet. Beethoven: **Sonata Patética**. Liszt: **Rapsodia Húngara núm. 6**. Daniel Zacaes. Debussy: **Petite Suite, para piano a cuatro manos**. Ana Fontestad Piles y Miguel Alvarez Argudo. Chopin: **Balada núm. 4**. Ana Fontestad Piles. Beethoven: **Sonata Op. 110 núm. 31**. Liszt: **Estudio trascendental núm. 7**. Miguel Alvarez Argudo.

13 de junio.— Alumnos de piano de García Chornet y de violín de J. Llinares. Albéniz: **«El Polo» (Suite Iberia)**. Gabriel Teruel. Mozart: **Sonata en Do mayor KV 19d**. Gabriel Teruel — Perfecto García Chornet. Chausson: **Poema Op. 25**. Tartini: **Sonata «El trino del diablo»**. Santiago Juan (violín), Gabriel Teruel (piano).

14 de junio.— Mateo Albéniz: **Sonata en Re mayor**. Soler: **Sonata en Re mayor**. Granados: **Valses poéticos**. **La maja y el ruiseñor (Goyescas)**. Chopin: **Scherzo núm. 2**. Chapí: **Cuatro piezas**. Palau: **Preludio a Córdoba**. Albéniz: **Granada (Suite española)**. **Malagueña**. **El Albaicín (Suite Iberia)**, Liszt: **Rapsodia húngara núm. 6**. Perfecto García Chornet (piano).

15 de junio.— Blanquer: **Tríplico orquestal**. Chopin: **Concierto para piano y orquesta núm. 1**.

Dvorak: **Sinfonía del Nuevo Mundo**. Mario Monreal (piano). Orquesta Municipal de Valencia. Director, Manuel Galduf.

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

15 de junio.— Obras de Haendel, Haydn y Farkas. Obrador Instrumental de Manresa. J. Figueras (órgano), Director, J. Casals.

JUVENTUDES MUSICALES (Maó)

2 de junio.— Pablo Soler (piano).

8 de junio.— Albert Bölliger (órgano).

FUNDACION JUAN MARCH (Madrid)

Ciclo de quintetos de cuerda de Mozart

29 de mayo.— **Quinteto en Do menor K. 406**. **Quinteto en Mi bemol mayor K. 614**. Patricio Díaz (viola). Cuarteto Hispánico Numen.

5 de julio.— **Quinteto para trompa y cuerdas en Mi bemol mayor, K. 407**. **Quinteto en Re mayor**. Emilio Mateu (viola), Luis Morató (trompa). Quinteto Español.

12 de junio.— **Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor K. 581**. **Quinteto en Do mayor K. 515**. Máximo Muñoz (clarinete). Cuarteto Hispánico Numen.

CIRCULO DE BELLAS ARTES (Madrid)

2 de junio.— Conjunto Nacional de Metales (profesores de la Orquesta Nacional). Presentación, Alfredo Carrión.

9 de junio.— Proyección de la versión cinematográfica de la ópera **Wozzeck**, de Alban Berg. Blankeheim, Cassilly, Haage, Unger, Sotin, Moll, Grundheber, Marschber, Jurinac, Steiner. Orquesta Nacional Filarmónica de Hamburgo. Director artístico: Rolf Liebermann. Director musical: Bruno Maderna. Director de la película: Joachim Hess.

16 de junio.— Concierto de clausura de los Talleres de Arte Actual 84-85. Aracil: **Paisaje vertical** (sobre Hernández Pijoan). Berea: **Incendio de silencio** (sobre Darío Villaba). Encinar: **Lo la mangio con le mani** (sobre Eduardo Arroyo). Fernández Guerra: **La imagen compuesta** (sobre Antonio Saura). Macías: **Langsam** (sobre Guinovart). Martín Lladó: **Yo sin ti/ tu y yo/ tu sin mi** (sobre Fraile). Riviere: **Lluvia sobre el río** (sobre Palazuelo). Grupo Círculo. Director, José Luis Temes.

23 de junio.— Música española contemporánea para flautas. Blanes: **Dos piezas**. Bertomeu: **Improntu**. Palacios: **Minuta perversa**. Pérez-Maseda: **Tres bagatelas**. Bimbwadyo: **Soplos**. Intérpretes, a determinar.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE

4 de junio.— Bizet: **Sinfonía núm. 1**. Prokofiev: **Concierto núm. 2 para violín**. Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor**. Orquesta Nacional de Lyon.

Los profesores de la ORTVE piden la dimisión de Coria

La medida de gracia concedida por el Delegado General de la orquesta RTVE, Miguel Angel Coria, por la que se rebajó a dieciséis días la suspensión de empleo y sueldo —sanción que en principio se estableció para un mes— no ha sido la adecuada para restablecer la normalidad en los ánimos de los integrantes de la Sinfónica de RTVE. Así lo manifestaron a los medios de comunicación en una rueda de prensa emitiendo un comunicado dirigido a la opinión pública, con posterioridad a la confección del reportaje publicado en este mismo número de RITMO, en el que exigen como única solución a todos sus problemas, la dimisión del señor Coria como delegado general de la Orquesta. Actualmente, el caso se ha llevado a Magistratura y a los tribunales. Los profesores han elevado una denuncia por abuso de autoridad del delegado.

Los profesores sancionados, que en total son 102 y, en general, toda la orquesta insisten en el incumplimiento por parte del delegado de un pacto verbal celebrado en su día, entre los tres miembros de la comisión de la orquesta (que, aunque dimitió, sigue representando los intereses de la orquesta), el coordinador y el delegado general.

En el pacto, como informamos en el reportaje publicado en este mismo número de RITMO, quedaba contemplada la celebración de un ciclo de cuatro conciertos programados para la Universidad Autónoma de Madrid (conciertos de los que sólo se ha celebrado uno, el pasado día 23 de febrero) con carácter extraordinario, ya que iban a realizarse en días de descanso para la orquesta.—**M. JOSE DIAZ**

El 21 de junio, Fiesta de la Música

El día 21 de junio en toda Europa se celebra la Fiesta de la Música. Esta fiesta consistirá en la celebración durante ese día de gran cantidad de conciertos y audiciones de todos los géneros y signos. Significación especial tendrá la música en la calle, para propiciar la participación ciudadana. El Ministerio de Cultura español anuncia numerosos actos musicales, cultos y populares para el 21 de junio.

CON NOMBRE PROPIO



ALICIA DE LARROCHA y **XAVIER MONTSALVATGE** han sido galardonados con el Premio Nacional de Música, dotado con un millón de pesetas por el Ministerio de Cultura. **De Larrocha** es una de las más importantes pianistas internacionales y tiene numerosos galardones discográficos y honoríficos. **Xavier Montsalvatge** nació en 1911, es catedrático del Conservatorio Municipal de Barcelona y autor de numerosas composiciones de todos los géneros, además de crítico musical. Nuestra revista dedicó una portada y publicó una entrevista con **Montsalvatge** en el número 535 de julio-agosto de 1983.

LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON fue objeto de un homenaje en conmemoración al primer aniversario de su fallecimiento, en la Escuela Superior de Canto, de Madrid. El acto consistió en la entrega de una placa conmemorativa concedida por la S.G.A.E., una conferencia de Federico Sopena, la actuación del cuarteto Madrigalistas de Madrid y un recital de la soprano Ana Higuera acompañada al piano por el profesor Félix Lavilla.

PLACIDO DOMINGO verá cumplido su deseo de cantar en lugares de gran aforo. La última función del **Otelo**, de Verdi, programada en el Teatro de la Zarzuela será interpretada por **Domingo** en el estadio Vicente Calderón el próximo 18 de julio. La representación será en versión de concierto, aunque habrá una pequeña escenografía de José Luis Alonso. El tenor español celebró en Londres su actuación 1.800, convocando a más de trecientos invitados en una fiesta que duró toda la noche, tras la representación de **Andrea Chenier** en el Covent Garden.

JOSE LUIS OCEJO, director de la Coral Salvé y responsable de los festivales de Santander y de Otoño, de Madrid, ha recibido el Emboque de Oro, galardón que concede la Casa de Cantabria en Madrid.

JUAN GYENES, el famoso fotógrafo autor de retratos de numerosos músicos, ha expuesto una antología de su obra en la Sala de la Caja de Ahorros de Barcelona.

JOSE CARRERAS ha sufrido a primeros de mayo una traqueitis aguda a causa de la cual tuvo que cancelar sus actuaciones en la Opera de Viena, donde iba a protagonizar **La Bohème**. Le sustituyó el italiano Lando Bartolini.

YEHUDI MENUHIN ha adoptado la nacionalidad británica, por lo que podrán ser nombrado con toda propiedad **Yehudi Menuhin**. El violinista era ya Caballero Comendador del Imperio Británico, pero no podía utilizar este título por no ser ciudadano británico.

TONY MILLAN, clavecinista, ha realizado con éxito una actuación en la Fundación Juan March, de Madrid. **Millán** estudia actualmente en el Conservatorio de La Haya con los profesores Ogg van Asperen y Hoogland.

SALVADOR ESPRIU, el extraordinario poeta recientemente fallecido, tuvo su **Requiem** de Verdi dirigido por Zubin Mehta con la Orquesta Maggio Fiorentino. Como se sabe, «*Verdi* fue la última palabra pronunciada por **Espru** antes de morir y con

ella manifestaba su intención de que le grabaran en vídeo el último capítulo de la serie televisiva. Ibercámara organizó en el Palau de la Música un concierto con el **Requiem** de Verdi dedicado a **Salvador Espru**, y el actor José María Flotats recitó algunos versos del poeta.

EMILIO LOPEZ DE SAA y **DOLORES CAVA** han realizado una serie de conciertos homenaje a Rosalía de Castro, con motivo de su centenario, por distintos puntos de la geografía española. Una serie de lieder compuestos por López de Saa sobre textos de la poeta gallega forman este recital, ya representado en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo, durante la Semana Cultural que organizó el Ayuntamiento de Amposta (Tarragona), en el Teatro Cervantes de Petrel (Alicante), en el Colegio Provincial de San José, en Guadalajara y en el Teatro Principal de Vitoria.

JOSE MANUEL ESTEBAN, guitarrista de veintinueve años, ofreció un recital en el centro Cultural Villa de Madrid con obras de Myers, Powel, Duarte, Nazareth, Cardoso y la **Suite Española** de Albéniz, además del estreno de una obra de Miguel Angel Gutiérrez titulada **Soleá**

Conciertos del Banco de Bilbao por el Año Europeo de la Música

La entidad bancaria centra sus actividades en torno al Año Europeo de la Música en tres puntos: la atención a las conmemoraciones de Bach, Haendel y Scarlatti, la realización de un cartel exclusivo, obra del pintor catalán Luis Badosa y el estreno en el Teatro Real, en el próximo mes de noviembre, de una obra de Tomás Marco, titulada **Quinteto Filarmónico**, a cargo del Syrinx Quintet, de Londres. Hasta el momento el Banco de Bilbao ha patrocinado ya algunos conciertos como el de los Virtuoso de Moscú, en Valladolid; Isaac Stern, en Madrid; el Quartet Tarragó, en Bilbao, León, Zaragoza y Madrid y Santos Ariño, en Salamanca. Los próximos se desarrollarán en Oviedo (14 de mayo), Barcelona (22), Madrid, (23) y Valladolid (27) y estarán a cargo del pianista Joaquín Achúcarro.

Semanas Musicales de Stressa

Del 25 de agosto al 18 de septiembre tendrán lugar en Stressa (Italia) las Semanas Musicales, que programan en esta edición actuaciones de importantes intérpretes. El español Narciso Yepes hará un recital con obras de Scarlatti y Bach. Actuarán los pianistas Paul Ostrovsky, Jon Kimura Parker, Georges Cziffra, Mario delli Ponti, Vladimir Ashkenazy, Son Dang Thai, Tamas Vasary, Canzio Bucciarelli y Thomas Girard; los violinistas Nathan Milstein, Shlomo Mintz, Vadim Brodski y Uto Ughi; las cantantes Katia Ricciarelli y Margarita Zimmermann; los directores Edmond de Stoutz, Helmuth Müller-Bühl, Helmuth Rilling, Mstislav Rostropovich, Vladimir Ashkenazy y Uto Ughi; el trompetista Bernard Soustrot y el organista François Houbart y las siguientes agrupaciones: Orquesta de Cámara de Zurich, Orquesta de Cámara de Colonia, Cantilena Chamber Players, Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach Collegium Stuttgart, National Symphony Orchestra Washington, Cuarteto Alban Berg, Royal Philharmonic Orchestra London, Archi della Scala y Orquesta de Cámara de Santa Cecilia.

Actuaciones en Logroño

Los días 10 y 11 de junio actuarán en el Auditorium Municipal de Logroño el Coro Nacional de España. El 21 de junio, Pedro Espinosa dará un recital de piano con obras de Schumann, Saint-Saens, Satie, Debussy, Mompou, Albéniz, Remacha y estrenos de la compositora riojana María Dolores Malumbres, en la Sala Gonzalo de Berceo.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Jesús Villa Rojo estuvo durante el mes de marzo pasado en Montreal (Canadá) como profesor residente de la Universidad McGill de esta ciudad, dirigiendo seminarios sobre aspectos de nuevas técnicas instrumentales y compositivas. El Festival de Música Contemporánea de Montreal dedicó una sesión entera a composiciones de **Jesús Villa Rojo**. El músico español actuó además como director en otro de los programas, en el que se interpretaron obras suyas. La Universidad de Montreal invitó también a nuestro compatriota a exponer las características de su labor compositiva.

El guitarrista de veinticinco años, **Juan Carlos Mellado Tejón** ha realizado una importante gira de conciertos por el Japón y Bélgica. En el primero de estos países actuó en las ciudades de Hiroshima, Kakogawa, Kure, Fukuyama, Kioto y Tokio, ofreciendo un programa con obras de Mudarra, Narváez, Dowland,

Bach, Sor, Villalobos, Rodrigo, Turina, Falla, J.I. Tejón, Tárrega, Tansman, Asencio y Dogson. Recibió elogiosas críticas de revistas musicales como **Gendai Guitar**, **Ongaku No Tomo**, **Ongaku Geijutsu** y **Kagogawa Magazine**. En Bélgica participó en el V Festival Internacional de la Guitarra, de Lieja, actuando además en la Casa de España de esta ciudad y realizando una grabación radiofónica para la emisora belga de habla alemana.

La **Orquesta Nacional** ha realizado durante los primeros días del mes de mayo una gira de conciertos por Suiza. Ha actuado en el Gran Casino, de Ginebra; en la Tonnhalle, de St. Gallen, en el Casino de Berna; en el Palais de Beaulieu, de Lausana; en la Sala de Música de La Chaux de Fonds y en la Tonhalle, de Zurich. Llevó un programa con obras de Arriaga (**Sinfonía en Re menor**), Falla (**Suite canciones populares**), Albéniz (**Iberia**) y Ravel (**Bole-ro**). Actuó como solista **Alicia Nafé** (mezzosoprano) y como director, su titular, **Jesús López Cobos**.

Ha actuado en la Sede de la UNESCO en París la **Schola Cantorum Joan B. Cabanilles** de Algemesí (Valencia). La **Schola Cantorum**, dirigida por el maestro **Diego Ramón i Lluch**, agrupa a 7 corales, con un total de 600 cantantes. En su presentación parisina interpretaron un exquisito programa con obras del Padre Soler, Joan Cererols, Joan B. Comes y el propio Cabanilles, acompañándose de un conjunto de cámara. El público acogió calurosamente las brillantes interpretaciones de la coral, que realzaron la calidad de un cierto periodo de la música española relativamente poco conocido en Francia.

Andrés Segovia ha recibido el premio Ernst von Siemens que se concede en la R.F.A. Este galardón está dotado con 150 mil marcos alemanes y su entrega se realizó en la localidad suiza de Zug. El premio Ernst von Siemens lo tienen, entre otros, Herbert von Karajan, Yehudi Menuhin, Gidon Kremer y Benjamín Britten.

Pedro Carboné, pianista de veinticinco años, dió un concierto en la Universidad de Georgetown con la Orquesta Sinfónica de esta ciudad norteamericana, en el que interpretó el **Concierto núm. 2** de Rachmaninof.

El dúo **Frechilla-Zuloaga** ha terminado su tercera gira por Estados Unidos. Realizaron cuatro actuaciones en Nueva York y en Washington e inauguraron la Semana Hispánica organizada por el Kean College.

Plácido Domingo recibió una encendida ovación al finalizar la ópera **Tosca** en el Centro de Bellas Artes de San Juan de Puerto Rico. **Domingo** interpretó el papel de Cavaradossi; el portorriqueño Justino Díaz, el de «Scarpia» y la italiana Renata Scotto, el de «Floria Tosca». **Domingo** realizará un recital de zarzuela en el Madison Square Garden los próximos 7 y 8 de agosto.

La **Carmen**, de **Gades** triunfó en los escenarios de la República Federal Alemana y ahora se prepara para actuar durante el próximo mes de junio en el Palacio de Congresos de París, donde ya no hay una sola entrada a la venta para las primeras dos semanas de actuación. **Gades** manifestó haber visto «*llorar de emoción*» al público alemán en los momentos de mayor dramatismo de su representación.

ESTRENOS

JOSE LUIS TURINA: Exequias. Schola Gregoriana Hispana, Coro Villa de Madrid, Grupo de Cámara de la Orquesta Arbós. Director, José Ramón Encinar. XXIV Semana de Música Religiosa de Cuenca, 3 de abril.

AGUSTIN BERTOMEU: Sinfonía concertante. Orquesta Nacional de España. Director, Maximiano Valdés. Teatro Real. Madrid, 26 de abril.

CARLOS PABLO GALAN BUENO: Grito del silencio, Op. 16. Paura María Martínez (soprano). Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. IV Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación Juan March. Madrid, 8 de mayo.

JAVIER LOPEZ DE GUERREÑA: Quinteto para una espera imposible. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. IV Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación Juan March. Madrid, 8 de mayo.

JOSE MANUEL LOPEZ LOPEZ: Septeto. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar.

IV Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación Juan March. Madrid, 8 de mayo.

ALBERT LLANAS RICH: Impresions per a veu i quartet de cordes. Pura María Martínez (soprano). Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. IV Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación Juan March. Madrid, 8 de mayo.

PABLO MIYAR: Ashur. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. IV Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación Juan March. Madrid, 8 de mayo.

MIGUEL A. GUTIER: Soleá. José Manuel Esteban (guitarra). Centro Cultural de la Villa de Madrid, 20 de abril.

SCRIABIN/ROY BARRA: Poema Divino. Ballet Nacional. Directora, María de Avila. II Semana Musical El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 15 de abril.

ERNESTO LECUONA/ALBERTO MENDEZ: Tarde de siesta. Estreno en España. Ballet Nacional de España. Directora, María de Avila. II Semana Musical El Correo Español-El Pueblo Vasco. Bilbao, 15 de abril.

Música en el mundo



legó a la hermana de la cantante, Winifred Ferrier. Decca ha publicado comercialmente esta interpretación, junto a una versión orquestal de los **Cuatro cantos serios** de Brahms (con la Sinfónica de la BBC dirigida por Sir Malcolm Sargent) y dos arias de Bach (acompañadas por la clavecinista Millicent Silver). Los ingresos que se obtengan con la venta de este disco serán destinados a la Fundación Kathleen Ferrier para la lucha contra el cáncer.

Actualidad discográfica

Continuando con el tema discográfico, y a modo informativo, hay que señalar el contrato firmado por la Orquesta Filarmónica de Berlín con la firma discográfica CBS. Algunos proyectos ya se están realizando, entre los que destacan la **Sinfonía Fantástica** de Berlioz dirigida por Daniel Barenboim (que está realizando un ciclo completo de **Sinfonías** de Schubert y una integral de los **Conciertos**

Descubrimiento de una grabación inédita

La figura de la contralto británica Kathleen Ferrier, ha alcanzado la infrecuente categoría de legendaria a causa de su tardía y triunfal



Lorin Maazel

carrera y su dramática muerte en 1953 a consecuencia de un cáncer. También ha contribuido a esta aureola el número relativamente escaso de grabaciones realizado por la artista. Por ello, la aparición en el mercado (inglés y francés, por el momento) de un disco cuya existencia era totalmente desconocida ha supuesto un verdadero acontecimiento. Recoge una versión del **Poema del Viento y del Mar**, de Ernest Chausson, procedente de un concierto ofrecido en Manchester el 9 de marzo de 1951, por la Orquesta Hallé y su fundador, el también mítico Sir John Barbirolli. El documento fue recogido por el fabricante de discos aficionado Yan Kosens, a través de una retransmisión radiofónica de la BBC, y la

para piano de Beethoven, interpretando también la parte solista) y las **Sinfonías** de Bruckner con Lorin Maazel; igualmente, el director americano Michael Tilson-Thomas grabará con esta orquesta.

Proyectos muy atrayentes son también los del sello Philips. Como conmemoración del tricentenario de Haendel, los oratorios **Salomon** (Watkinson, Hendricks, Rodgers; Coro Monteverdi, English Baroque Soloists, Gardiner) y **Mesías** (M. Price, Schwarz, Burrows, Estes, Coro y Orquesta Radio Baviera, Colin Davis —su segunda versión de esta obra—) y las **Antífonas de la Coronación** (Academy, Marriner). Para el aniversario de Bach, los **Conciertos de Brandenburgo** (I musici), **El arte de la fuga** (Zoltan Kocsis,

piano) y obras para clave (Leonhardt, primera vez para Philips). Kocsis grabará también los **Conciertos de piano** de Bartók (director, Ivan Fischer). De Mozart, la **Serenata del postillón** (Academy, Marriner), el **Cuarteto para oboe** (Holliger, Cuarteto Orlando, con **Divertimento KV 251**), los **Conciertos para trompa** (Baumann, Orquesta St. Paul, Zukerman) y la continuación de los **Conciertos para piano** (Brendel, Academy, Marriner). El ciclo de **Sinfonías** de Schumann (Concertgebouw, Haitink), los **Tríos** de Schubert (Beaux Arts), el **Segundo concierto para violonchelo**, de Shostakovich (Schiff, Radio Baviera, Maxim Shostakovich). André Previn, con la Sinfónica de Pittsburgh, graba de nuevo varias composiciones de Gershwin. Bernstein también repite el **Requiem** de Verdi (con M. Price, Norman, Aragall y Estes; Academia Sta. Cecilia de Roma), y ha

registrado la **Novena** de Mahler (Concertgebouw) y la **Paukenmesse** de Haydn (Blegen, Fassbaender, Ahnsjö, Sotin, Radio Baviera). La aparición de la versión del **Requiem** de Fauré dirigida por Colin Davis (Popp, Estes, Staatskapelle Dresde) coincidirá con la de Giuliani (Battle, Bruson, Sta. Cecilia) para DG. Dentro del repertorio operístico, Philips realiza grabaciones de **Mao-metto II**, de Rossini (Anderson, Zimmermann, Palacio, Ramey, Dale, Philharmonia, Scimone), **Rigoletto**, de Verdi (Gruberova, Fassbaender, Bruson, Shicoff, Lloyd, Sta. Cecilia, Sinopoli), **Cavalleria rusticana** de Mascagni —banda sonora de la versión cinematográfica que acompaña a **I Pagliacci**, también realizada por Zeffirelli— (Obratsova, Domingo, Teatro alla Scala, Pretre) y una nueva grabación por Leppard de **Dido y Eneas**, de Purcell (con Norman).—**RAFAEL BANUS**

DISCOS CRITICADOS

	Págs.
ALBENIZ: Concierto «Fantástico». FALLA: Noches en los jardines de España (Ciccolini, Bätz)	47
BACH: Concierto para flauta en Do mayor, Sol mayor, y Mi menor. Sinfonía de la Cantata 209 (Rampal, Munclinger)	47
BACH: Cantatas vol. 1 (Mathis, Armstrong, Schädle, Reynolds, Topper, Schreier, Haeflinger, Fischer-Dieskau, Adam, Richter)	47
BACH: Cantatas vol. 2 (Mathis, Buckel, Reynolds, Töpfer, Hamari, Schreier, Haeflinger, Kesteren, Fischer-Dieskau, Moll, Engen, Richter)	48
BACH: Cantatas vol. 3 (Mathis, Buckel, Schmidt, Töpfer, Hamari, Schreier, Haeflinger, Kesteren, Fischer-Dieskau, Adam, Engen, Richter)	49
CHOPIN: Concierto para piano y orquesta núm. 2. SAINT-SAËNS: Concierto para piano núm. 2 (Licad, Previn)	50
HAYDN: Tres Conciertos (Marsalis, Yo-Yo Ma, Cho-Liang Lin)	50
ISAAC: Grandes Motetes solemnes (Clemencic)	51
LEONCAVALLO: La Bohème (Bonisolli, Weikl, Milcheva, Popp, Titus, Wallberg)	51
MAHLER: La Canción de la Tierra (Araiza, Fassbaender, Giuliani/Haeflinger, Merriman, Jochum)	52
D. SCARLATTI: Fandango. RODRIGUEZ: Sonata en Fa mayor. ALBERO: Sonatas XI, XII, XVI y XVII. COURCELLE: Sonata en La mayor. HERRANDO: Sonata en Si bemol mayor. NEBRA: Grave de octavo tono. Sonata en Sol mayor (Gálvez)	52
SCHOECK: Concierto para violoncelo y orquesta de cuerda. REGER: Andante lírico (Goritzki)	52
R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Don Juan (Karajan) ...	54
STRAVINSKY: Oedipus Rex (Piccoli, Moser, Norman, Nimsgern, Bracht, Ionita, Colin Davis)	54
STRAVINSKY: El pájaro de fuego (Ozawa)	54
VIVALDI: Cantatas y Arias. Cessate, ormai cessate. La Silvia. La Candace. Luungi dal vago (Hendricks, Esswood, Studer, Malgoire)	54
VERDI: Alzira (Cotrubas, Araiza, Bruson, Gardelli)	56
VERDI: Oberto, Conte di San Bonifacio (Dimitrova, Bergonzi, Panerai, Baldani, Gardelli)	56
WEBER: Los dos conciertos para clarinete (Brunner, Caetani)	56

Recitales

BJORLING. Arias de Cavalleria Rusticana. La Gioconda, Manon Lescaut, Un Ballo in Maschera, Fedora, La Fanciulla del West, L'Arlesiana, Requiem (Verdi), Das Land des Lachelns (Erede, Reiner)	57
«BRAVURA» (Liang Lin, Rivers)	57
«SONATAS ESPAÑOLAS PARA CLAVE DEL SIGLO XVIII» (Cano)	57

Por Gonzalo Badenes

FRANCESCO CILEA



VIDA Y OBRA

Nacido en Palmi (Calabria) el 26 de julio de 1866, hijo del abogado Giuseppe Cilea y de Felicitá Grillo, demostró pronto aptitudes musicales. Por consejo de Francesco Florimo, amigo de Verdi y bibliotecario del Conservatorio de Nápoles, Cilea fue enviado a esta ciudad, contando nueve años, para estudiar piano. En 1881 ingresaba en el Conservatorio napolitano San Pietro a Majella y allí fue alumno de Beniamino Cesi (piano) y de Paolo Serrao (composición). Muy pronto empezó a componer y obtuvo sus primeros éxitos con una **Suite** para orquesta (premiada por el Ministerio de Instrucción Pública) y la ópera en tres actos **Gina**, sobre un libreto de Enrico Golosiani. Estrenada en 1889 en el teatro del conservatorio, la partitura impresionó muy favorablemente al editor Sonzogno, quien encargó al joven Cilea la composición de una nueva ópera, **Tilda**, con libreto de Zanardini. La obra se estrenó con éxito en el Teatro Pagliano, de Florencia, el 7 de abril de 1892, pasando inmediatamente a representarse en la

Ópera de Viena. Desde 1890 era Cilea profesor de piano en San Pietro y entre 1896 y 1904 acupó la cátedra de armonía y contrapunto en el Instituto Musical de Florencia. Destacaba, además, como buen pianista y director de orquesta. En 1893 fue nombrado caballero de la Orden de la Corona de Italia, de la cual sería oficial a partir de 1908.

El 27 de noviembre de 1897 se estrenó en el Teatro Lírico de Milán **L'Arlesiana**, adaptación italiana del drama homónimo de Alphonse Daudet, hecha por Leopoldo Marengo y con música de Cilea. El libreto era mediocre y la obra, a pesar de su innegable belleza, alcanzó un éxito sólo mediano. Sirvió, en cambio, de consagración para el joven tenor Enrico Caruso, que interpretaba el melancólico personaje de «Federico». Más tarde, Cilea reformó la partitura, que no ha conseguido imponerse en el repertorio. Sólo el lamento de «Federico» «E la solita storia» ha cobrado gran popularidad, siendo una de las arias para tenor más interpretadas y grabadas— curiosamente, Caruso no llegó a grabarla. Aunque en menor medida, la dramática escena de «Rosa Mamai», en el acto III, «Esser madre è un inferno», ha sido muy celebrada en las versiones de cantantes actrices como Claudia Muzio, Gianna Pederzini o Magda Olivero.

La obra más popular y duradera de Cilea es **Adriana Lecouvreur**, inspirada en el drama de Scribe y Legouvé, que narra los amores de una célebre actriz de la Comédie Française, Adrienne Lecouvreur (1692-1730), gran intérprete de Corneille y Racine, en tempestuosa relación con un hijo natural del rey de Polonia, el conde Mauricio de Sajonia. El personaje de la Princesa de Bouillon completa el triángulo, cuya dramática peripecia fue vivida con éxito sobre la escena por Rachel y Bernhardt. Arturo Colautti redujo a cuatro actos la complicada trama, saturada de personajes secundarios y de escenas accesorias. A pesar de sus defectos formales, la ópera de Cilea se impuso la noche de su estreno, en el Teatro Lírico de Milán, el 6 de noviembre de 1902. Los tres caracteres principales fueron interpretados por Angelica Pandolfini, Enrico Caruso y Edvige Ghibauda, mientras que Giuseppe de Luca daba la réplica como «Michonnet», un director de escena de la Comédie Française, enamorado de la diva Adriana. La ópera pasó pronto a escenarios internacionales, como el Covent Garden (1904) y el Metropolitan (1907). Pero Cilea, insatisfecho con la partitura, decidió refundirla, eliminando gran parte de las escenas superfluas, que entorpecían la comprensión del núcleo dramático. Esta versión definitiva se representó en Nápoles, en 1930.

Aunque encuadrada dentro del verismo, la música de Cilea evita el fácil epigonismo y revela rasgos fuertemente individuales frente a Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Puccini, etc. Mientras que el espíritu de su obra es esencialmente verista, la atmósfera y la propia estructura musical se aproximan a la llamada «decadencia crepuscular» de finales del siglo XIX. Es manifiesta la influencia francesa (Massenet y su **Manon**, en particular) en la armonía y en la tímbrica, de un refinamiento y sutileza como tan sólo Puccini había de alcanzar. La componente BELLINIANA ha sido invocada, a cuenta del sentido melódico y de la vocalidad clásica. A este respecto, cabe recordar cómo Cilea exigía de sus cantantes matices intimistas y amplias líneas ligadas, en contraste con las escenas dialogadas— tan características del verismo. En páginas como «La dolcissima effigie» (**Adriana Lecouvreur**, acto I) el tenor debe atacar en «piano» los Fa y La bemol agudos, que normalmente escuchamos cantados como «forte», con lo cual se rompe el tono extático demandado por Cilea (una notabilísima excepción a la viciada entonación VERISTA de la página la encontramos en un viejo disco de Aureliano Pertile, de 1927, donde se observan escrupulosamente las indicaciones dinámicas. También en Magda Olivero ha hallado la **Adriana** una intérprete capaz de conjugar la línea aristocrática y el tono elegíaco con la concentración dramática y el arrebatado pasional, siempre dentro de un equilibrio que no podemos sino calificar de CLÁSICO). También hay en Cilea un retorno a formas arcaizantes, (el ballet «El Juicio de París», en el acto tercero de **Adriana**, con el sabor neoclásico de las diversas danzas, evocadoras del mundo dieciochesco francés). Los «ensembles» no frenan la acción escénica, que discurre hábilmente hacia los enfrentamientos de los personajes principales, quienes hacen uso del «parlando», de la recitación o de la cantinela más meliflua como expresión de las diferentes situaciones. El patetismo no degenera en excesos melodramáticos y por ello, escenas como la muerte de Adriana en brazos de su amante exigen de los intérpretes equilibrio, pureza de emisión, capacidad expresiva sin arrebatos histriónicos. El grito, la acentuación efectista o el recurso a sollozos, suspiros, etc., deben quedar proscritos en toda buena versión de la ópera de Cilea, si se quiere traducir con realismo las intenciones del autor. No podemos, sin embargo, omitir el hecho de que la profusión de efectos extramusicales haya sido, con frecuencia, el sistema para compensar la endeble estructura dramática y musical. Cilea se sirve, de manera muy primaria, del empleo de motivos recurrentes, que aparecen, una y otra vez,



La actriz Adriana Lecouvreur, en cuya vida real se basó Cilea para la composición de su ópera.

OBRAS

Operas:

Gina (1889), **Tilda** (1892), **L'Arlesiana** (1897), **Adriana Lecouvreur** (1902) y **Gloria** (1907).

Otras:

Trío para violín, violoncello y piano (1886). **Suite para orquesta** (1887). **Sonata para violoncello y piano** (1891). **Poema para coro y orquesta sobre textos de Sem Benelli** (1913).

BIBLIOGRAFIA

Es muy escasa, circunscrita casi exclusivamente a las entradas correspondientes de la **Enciclopedia Italiana**, **Enciclopédie de la Musique** (Ed. Fasquelle, Paris) y breves referencias en historias de la ópera, a cargo de diversos autores. Hay también un estudio sobre **Adriana Lecouvreur** en la Colección **Introducción al Mundo de la Opera** (Daimón, Barcelona) y un excelente artículo de Gonzalo Alonso Rivas en **Los Grandes Temas de la Música** (Salvat, 1983). El trabajo más completo es **Francesco Cilea** por R. de Rensis (Palmi, 1950).

sin apenas variación armónica o tímbrica. Frente a estas reiteraciones, el aspecto teatral debería compensar el relativo interés musical con un género de actuación más próximo al espectáculo escénico y de ahí que algunos intérpretes «se pasen» en lo puramente melodramático.

Gloria, quinta y última ópera de Cilea, se estrenó en La Scala el 15 de abril de 1907, con éxito sólo mediano. Entre 1913 y 1916, Cilea se ocupó de la dirección del Conservatorio de Palermo y en 1917 pasó al de San Pietro a Majella, que dirigió por espacio de veinte años. Retirado a su villa en la costa de Liguria, falleció Cilea en Varazze el 20 de noviembre de 1950.

DISCOGRAFIA

Adriana Lecouvreur

Gavazzi, Prandelli, Truccato-Pace; Coro y Orq. RAI, Turín; A. Simonetto Cetra LPS 3218 (r. 1951).

Favero, Filacuridi, Nicolai; Coro y Orq. La Scala, Milán; F. Del Cupolo RCA VLS 32628 (r. 1951).

Olivero, Corelli, Simionato; Coro y Orq. San Carlo, Nápoles; M. Rossi. Melodram MEL 043 (r. 1959).

Tebaldi, Del Monaco, Simionato; Coro y Orq. Santa Cecilia, Roma; F. Capuana. Decca SET 221 3 (r. 1961).

Caballé, Carreras, Berini; Coro y Orq.; G. Masini MRF 100 (r. 1974).

Scotto, Domingo, Obraztsova; Coro y Orq. Philharmonia; J. Levine CBS 79310 (r. 1977).

Sutherland, Moldoveanu, Silva; Coro y Orq.; Bonyngé, Historical Recordings HRE 423-1 (r. 1983).

L'Arlesiana

Pederzini, Oncina, Protti; Coro y Orq. La Scala, Milán; F. Del Cupolo Colosseum CLPS 1016/17 (r. 1951).

Tassinari, Tagliavini, Silveri; Coro y Orq. RAI, Turín; A. Basile Cetra LPS 3255 (r. 1954).

Gloria

Roberti, Labo, Testi; Coro y Orq. RAI, Turín; F. Previtali, MRF 189 (2) (r. 1969).

Grabaciones históricas:

L'Arlesiana: Acto 3. «Esser madre è un inferno». Claudia Muzio, sopr.; acomp. orquesta; F. Cilea, dir.: (r. 1934) EMI 3C 053-00932.

Adriana Lecouvreur: Acto 1. «Ah! benissimo». Giuseppe de Lucca, bar.; acomp. piano por F. Cilea (r. 1903). **Id.:** Acto 4. «No, più nobile sei». Enrico Caruso, ten.; acomp. piano por F. Cilea (r. 1902) MCA-U:K: MCK-502. **Id.:** Acto 4. «Poveri fiori». Claudia Muzio, sopr.; acomp. orquesta; F. Cilea, dir. (r. 1934) EMI 3C 053-00932.

Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales
Garijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

HAZEN DISTRIBUIDORA GENE- RAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal,
14).
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID



ROIG-SEDALES

Instrumentos de música
y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
28015 MADRID

VIETRONIC, S.A.

Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
08020 BARCELONA



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99.
28015 MADRID

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales
Garijo

La gama más estensa
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás
Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
28004 MADRID

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA

Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales

GARIJO

Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
28013 MADRID



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
29008 MALAGA
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales

GARIJO

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28013 MADRID

material didactico musical

instrumentos musicales

GARIJO

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.

Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
28043 MADRID

hi-fi



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplázela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

INDICE DE ANUNCIANTES

HAZEN	2
MADRID MUSICAL	4
CAIXA	9
CENTRO MUSICA	19
EMI	22
ACUTRES	25
ASTEC	39
CBS	42
STONEX	59
GARIJO	63, 99
BANCO DE BILBAO	69
AEQ	79
POLIGRAM	88, 89
BILBAO TRADING	100

Profesionales de la música

MELTON

ZILDJIAN



HOLTON

SEIWA

Rigoutat



YAMAHA



PIRASTRO

Hernals y Sun Haruno

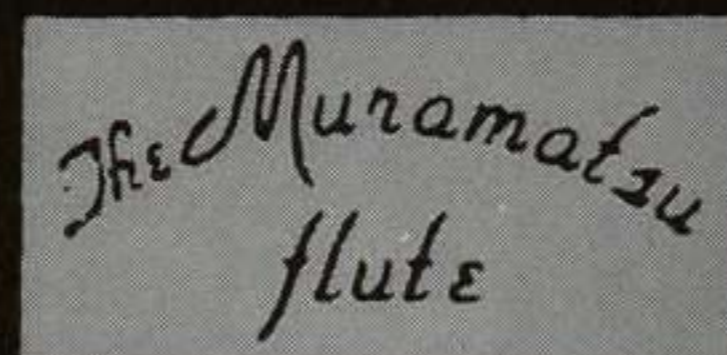
MARIGAUX

SCHILKE

Bandmaster



Schreiberg



YORK

CONDOR

Thomastik

GETZEN

Royal percussion



Benge

ALEXANDER HERRMANN

PIANOS



Garajo
INSTRUMENTOS
MUSICALES



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tif.: 419 94 50 - MADRID-4.