

RITMO

AÑO LVIII • NUM. 575 • MARZO 1987 • PRECIO: 525 PTAS.



FUNDACION BANCO EXTERIOR: UN APOYO CONSTANTE A LA MUSICA ESPAÑOLA

Entrevistas:
Enedina Lloris
Jordi Casas

Ensayo:
Mompou, tras
la esencia de la música

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



FUNDACION BANCO EXTERIOR:
UN APOYO CONSTANTE
A LA MUSICA ESPAÑOLA

Nuestra portada:

Federico Mompou, el gran músico catalán, al que la Fundación Banco Exterior homenajea con el patrocinio del libro «Federico Mompou, vida-textos-documentos», cuya autora es Clara Janés. Un verdadero ejemplo de lo que debe ser un mecenazgo bien entendido.

PEDAGOGIA: La educación musical ante la grafía contemporánea.

ENSAYO: «Montezuma», de Graun.

MUSICA CONTEMPORANEA: 35 años de cultura musical en la RDA.

ENTREVISTAS: Enedina Lloris y Jordi Casas.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

- **Estudio:** Usandizaga, en el centenario de su nacimiento.
- **Pedagogía:** El sistema «Willems» de educación musical. La educación musical ante la grafía contemporánea (II).
- **Entrevistas:** Evgeny Nesterenko, Mirella Freni, Edmon Colomer y Consejero de Cultura del Gobierno canario.

Sumario

	Págs.
Editorial: Mompou	5
Noticias	6
Fundación Banco Exterior: un apoyo constante a la música española	10
Mompou, tras la esencia de la música	12
Entrevistas:	
Enedina Lloris	14
Jordi Casas	17
Música contemporánea: 35 años de cultura musical en la RDA	20
Reportaje: El Conservatorio de Madrid o el caos	25
Pedagogía: La educación musical ante la grafía contemporánea	28
Opera	33
Ensayo: «Montezuma», de Graun	38
Ensayo discográfico: «Don Giovanni», por Furtwängler	41
Crítica discográfica	45
Discos criticados	63
Cursos, becas y concursos	63
Folclore: Voces del pueblo	64
Jazz: Europa hoy (I)	66
Barcelona	68
Madrid	72
Valencia	78
País musical	81
Internacional	87
Libros y partituras	93
Cartelera	94
Viejas fotografías de mi álbum	95
Músicos del siglo XX	96
Directorio comercial	98



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

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

Visite nuestra 2.^a planta,

Casa del Disco

Teléfs: 521 19 32 - 521 21

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

 **espasa-calpe**

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número

Fecha de caducidad

Titular

CASA del LIBRO
Gran Vía, 29 • MADRID-13

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERÍA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

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

MOMPOU

RITMO dedica en este número especial atención a Federico Mompou, uno de los grandes compositores españoles de nuestro tiempo. Una dilatada vida le ha permitido contemplar su obra a larga distancia, comprobar cómo aquellas pequeñas piezas pianísticas escritas hace sesenta, setenta años, conservan hoy todo su encanto. Mompou ha representado en nuestro país y de manera perfecta ese movimiento impresionista tardío, ligeramente teñido de lejano humor y de folclore nacionalista —en este caso muy especialmente de su Cataluña natal— que significó un mundo de refinamiento, delicadeza e intimismo pero con motivaciones popularistas.

Mompou ha recibido muchos homenajes. El que ha de recibir ahora, organizado por una entidad bancaria estatal, la Fundación del Banco Exterior de España, nos recuerda una vez más que organismos de este u otro carácter, no relacionados en sí con la música, podrían y deberían dedicar parte de sus inversiones culturales a la promoción de nuestros valores musicales (algunos ya lo hacen). Necesidades de primer orden, como la edición de partituras o de discos podrían ser emprendidas así de manera sistemática, atendiendo no a una ocasional demanda, sino a salvar una carencia cultural determinada. Insistiremos, como ya hemos hecho en otras ocasiones, en que los bienes de la cultura no pueden dejarse a merced del puro mercado comercial, ya que entonces dependerían de flujos, reflujos, concentraciones y bandazos dictados exclusivamente por la particular conveniencia económica. Una política complementaria inteligente y especializada —que encajaría bien dentro de este tipo de ayuda— puede defender así aspectos y posibilidades (por ejemplo, la música española) que las empresas en general prefieren dejar muy en segundo término.

Y centrándonos justamente en ese aspecto práctico de la cuestión y al mismo tiempo volviendo al motivo primario de este editorial, no estaría de más señalar que Mompou, uno de nuestros artistas más ilustres, está muy mal representado en los catálogos discográficos, y que, de hecho, si alguien quiere adquirir música de Mompou en disco, apenas tendrá donde elegir. ¿No sería oportuno, por ejemplo, realizar una grabación integral de su música? ¿O, al menos, la reaparición de los discos ya existentes pero hace tiempo agotados, como la hermosa serie interpretada por el propio compositor al piano? Hay aquí, como en tantas otras ocasiones, oportunidad de lucimiento para cualquier mecenazgo bien entendido.

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa, Manuel Chapa Brunet y Ana M.ª Vega Toscano.

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:
Salustio Alvarado, Rafael Banús, Guido Bimberg, Francisco Chacón Marín, Gonzalo Fernández, Luis Carlos Gago, José M.ª García Martínez, Fernando Gil Olalla, F. Hernández Girbal, Tamara Grum-Grzhy-mailo, José Guerrero Martín, Alvaro Marías, M.ª Teresa Montoro, Fernando Palacios, Gemma Pérez Zaluando, Pilar Ramos López, Carlos Ruiz Silva, «Tartessos».

Corresponsales:
José María Parra Cuenca (Albacete), Victoria Casares (Alicante), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (Asturias), Enrique Molina Serna (Badajoz), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (Barcelona), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (Bilbao), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisca García Redondo (Cáceres), José María Vinardell (Cádiz), J. Antonio Gascó (Castellón), Juan Miguel Moreno (Córdoba), Gustavo del Rey (Granada), Julio Andra-de Malde (La Coruña), José Luis Gallardo (Las Palmas), Luis Rodríguez Imaz (La Rioja), José Castro Ovejero (León), Juan José Padilla (Málaga), José García Morales (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Peré Estelrich i Massuti (Palma de Mallorca), Francisco Esnaola (San Sebastián), Ricardo Hontañón Acha (Santander), Mercedes Rosón (Santiago de Compostela), Eduardo Baixauli Morales (Tarragona), Francisco Javier Lara (Toledo), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (Valencia), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (Valladolid), Enrique C. Ablanedo (Vigo), Juana Bonafé y David Asin Vergara (Zaragoza), Néstor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), Nicolás Koch Martín (Bélgica), Leticia Pagano (Brasil), Agustín Blanco Bazán (Gran Bretaña).

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID

Redacción:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
Télex: 45490

Distribución:
S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID. Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77-315 68 48-315 68 49. Télex: 45490
Telefax: (91) 315 68 49

Suscripciones:
España: Año, 5.775 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.). Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 60 dólares USA. Vía aérea, 85 dólares USA.

Fotocomposición: ORCHE
Doña Mencía, 41 - Tel. 463 75 34
28011 MADRID

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

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

Noticias

EL SPME RECHAZA SU INTEGRACION EN EL REGIMEN ESPECIAL DE LA SEGURIDAD SOCIAL

El Comité Nacional del Sindicato profesional de músicos españoles (SPME), miembro de la Federación Internacional de Músicos (FIM), reunido con carácter de urgencia en Madrid, se ha visto precisado, canalizando el malestar de los Delegados de toda España, a expresar su rechazo hacia el contenido del Real Decreto por el que se establece la integración del Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas, en el que están integrados los Profesionales de la Música en el Régimen General.

El SPME, que ha venido colaborando cerca de la Secretaría General de la Seguridad Social y de la Dirección General de Régimen Jurídico, aportando sugerencias que procuraran equilibrar sin desajustes la integración del Régimen Especial de los Artistas/Músicos en el Régimen General y nunca en el de Autónomos, teniendo siempre en cuenta las PECULIARES CARACTERISTICAS de la Profesión Musical, dada la condición del Músico como trabajador por cuenta ajena, se vio obligado a elevar ante la Secretaría General de la Seguridad Social, escrito de fecha 12 de Diciembre de 1986, solicitando de dicho Departamento información sobre:

a) Cuáles serán los requisitos y condiciones necesarios exigibles a los Profesionales de la Música, a partir de su integración en el Régimen General, para tener derecho a la Asistencia Sanitaria, una de las prestaciones fundamentales para todo trabajador en el sistema de la Seguridad Social.

b) Qué criterios se establecerán para el trabajo de BOLOS de los Profesionales de la Música (el medio de trabajo más importante y habitual en la actualidad), a efectos de cotización.

c) Si los Convenios Especiales para asimilación al alta, suscritos al amparo de las legislaciones propias de los Regímenes integrados,



De izquierda a derecha, Adelino Barrio, Jesús López Cobos, Juan José Alonso Millán, Matias Agenjo y Manuel López Quiroga.

conservarán su plena vigencia con la extensión y el contenido previsto en las legislaciones citadas, en el correspondiente Régimen de integración, requisitos y condiciones.

Ante el silencio de la Administración y por Acuerdo urgente del Comité Nacional adoptado el día 22 de enero pasado, se procedió a elevar telegramas al Presidente del Gobierno, Ministro de Trabajo y Secretario General de la Seguridad Social.

PRESENTACION DE MUSICINCO

En el mercado de la edición musical acaba de hacer su presentación oficial la firma Musicinco, S.A., grupo empresarial integrado por un destacado grupo de figuras y especialistas —en cabeza Manuel López Quiroga-Clavero— de esta rama de la industria musical de la que tan necesitada está nuestro país, sobre todo en el área de la pedagogía, vertiente en la que parece estar primariamente interesada la nueva editora.

Se celebró la presentación en los salones de la Sociedad de Autores y con motivo de la aparición del primero de los tres volúmenes del Tratado de Armonía (Teoría y Práctica) del destacado compositor y pedagogo madrileño Adelino Barrio y fue presentador el maestro Jesús López Cobos.

El acto tuvo poder de convocatoria, pues congregó a un importante grupo de asistentes a los que, a la par que información sobre la obra presentada y la nueva empresa editorial incorporada al mercado se ofreció también la audición de un variado programa de obras de distintos géneros del propio autor del tratado presentado.

Presidió el acto el presidente de la S.G.A.E., Juan José Alonso Millán.

DICCIONARIO DE EFEMERIDES DE MUSICOS ESPAÑOLES DE BALTASAR SALDONI

El Centro de Documentación Musical del INAEM, del Ministerio de Cultura,

ha presentado una edición facsímil del Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles de Baltasar Saldoni, publicado en Madrid entre 1868 y 1881. Se trata de un empeño de gran interés para la musicología española y para el conocimiento de nuestro pasado musical. Tan ingente obra se nos presenta ahora en una edición facsímil de cuatro volúmenes, precedida por un estudio introductorio de Jacinto Torres (quien ha preparado dicha edición).

El respeto al original, hecho siempre de agradecer, no impide en este caso el deseo del Centro de Documentación Musical de ofrecer un producto vivo y útil para el presente, y por ello ha elaborado toda una serie de Índices: de Obras, (subdividido en Obras de Música Práctica y de Literatura Musical), de Materias y de Personas. Con ello se salva la dificultad del ordenamiento y clasificación por Efemérides realizado por Saldoni, y el hecho de que el mismo autor no pudiera concluir el índice de personas que en un principio anunciase.

BECAS Y CONCURSOS

La Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de la Comunidad de Madrid convocó 20 becas para la Orquesta de Cámara de la Co-



De izquierda a derecha, Jacinto Torres, José Manuel Garrido y nuestro director, Antonio Rodríguez Moreno.

munidad de Madrid, para el curso 1986/87. La distribución por instrumentos fue: 9 para violín, 3 para violas, 2 para violoncello, 1 para contrabajo, 1 para clave, 2 para oboes y 2 para trompas. El importe para cada una de ellas, 70.000 ptas./mes, durante cinco meses.

Asimismo, en Vitoria se está celebrando estos días el III Concurso "Yamaha en España", en conmemoración del Centenario Yamaha, el XXV Aniversario de Yamaha en España y patrocinado por Hazen, Distribuidora General de Pianos, S. A.

LORAND FENYVES

Siguiendo su línea de preocupación por la enseñanza de la música de cuerda, la Fundación Banco Exterior ha ofrecido redientemente un curso de clases magistrales de violín para alumnos avanzados impartido por Lorand Fenyves. Este prestigioso concertista y profesor se formó en la Academia Franz Liszt de Hungría, donde todo un plantel de grandes figuras conformaban lo que él mismo nos ha definido como *una atmósfera musical extraordinaria*. Muy joven se trasladó a Israel, a la orquesta sinfónica que hoy conocemos como la Filarmónica de Israel, siendo asimismo uno de los fundadores de la Escuela de Música de donde han salido tan conocidos concertistas como Zukermann o Stern. Más tarde vivió en Ginebra, siendo concertino de la orquesta de la Suisse Romande con Ansermet, y desde hace varios años reside en Toronto (Canadá), donde es Jefe del Departamento de Cuerda de la Universidad, así como en otros centros. *La enseñanza es algo que nunca he abandonado*, dice Fényves. Con respecto a la pedagogía de la cuerda en España, afirma que *quizás haya más tradición en la enseñanza del canto. En la cuerda es necesario una disciplina para los niños, con profesores verdaderamente dedicados a ello. Probablemente exista más tradición en los instrumentos de viento, pero es una exageración hablar de que no haya buenos instrumentistas de cuerda.*



IMPOSICION DEL «GARBANZO DE PLATA» A MONTSERRAT CABALLE

El pasado día 9 de febrero tuvo lugar un almuerzo-homenaje a Montserrat Caballé durante el cual se le impuso el «garbanzo de plata» en reconocimiento a sus méritos artísticos. En la presidencia figuraban, entre otros, Jesús López Cobos, Antonio Fernández Cid, Terenci Moix y Antonio Mingote. A los postres, diversos oradores glosaron la figura de la diva, haciendo especial hincapié en su condición de española universal. Angel Vega —presidente de los Amigos de la ópera de Madrid— pidió que la ilustre cantante se convirtiese en la primera mujer perteneciente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando —propuesta a la que muy gustosamente se suma RITMO— mientras que Terenci Moix dijo que Montserrat Caballé más que un garbanzo merecía *toda una tienda de ultramarinos*.

La gran soprano agradeció el homenaje en breves palabras en las que no olvidó hablar de España y también de Cataluña, finalizando con un ¡Viva el Rey! Por último, Antonio Mingote impuso a Montserrat Caballé el «garbanzo de plata» en medio de

los aplausos de los concurrentes.

DIMITEN LOS DIRECTORES DEL FESTIVAL DE OTOÑO

Pilar de Yzaguirre y José Luis Ocejo, directores del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, han presentado su dimisión por considerar *imposible mantener la calidad, contenido y variedad que ha caracterizado al Festival desde su creación*.

Los directores presentaron su dimisión al consejero de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, por discrepancias con el recién creado Centro de Estudios y Actividades Culturales (CEAC), que tiene intención de reducir el presupuesto del Festival, el tiempo de celebración y el número de espectáculos, en comparación con las tres ediciones anteriores.

Pilar de Yzaguirre y Ocejo afirman en un comunicado conjunto que el consejo asesor del CEAC les ha transmitido sus consideraciones, *consistentes en una drástica reducción de presupuesto y un veto a determinados espectáculos de la programación, rompiendo el compromiso existente hasta el momento de otorgarnos libertad para la selección artística del contenido del Festival*.

FALLECIO EL COMPOSITOR ANGEL BARJA

El compositor y colaborador de esta revista, Angel Barja, falleció, a los 46 años de edad, el pasado mes de febrero. Aquejado desde hacía meses por una enfermedad cancerosa, había sido hospitalizado en Madrid, para ser trasladado después a una clínica leonesa, a su ciudad natal.

Autor de numerosas piezas musicales, importante ensayista, fue premiado en diversos festivales nacionales e internacionales. Desde los últimos años era director de la capilla clásica de León, lugar en donde desarrolló la mayor parte de su vida musical. Su última distinción se le otorgaba precisamente en el pasado mes de enero, cuando por unanimidad era elegido Leonés del Año 1986, galardón que instituye la emisora Radio León, perteneciente a la Cadena SER. Con este premio, Angel Barja era reconocido públicamente por la provincia de León, valorándose sus grandes éxitos profesionales siempre ligados a la misma.

CONCESION DE AYUDAS Y PREMIOS NACIONALES PARA EDITORAS MUSICALES, 1986

El Jurado calificador de las Ayudas y Premios Nacionales para Editoras Musicales, 1986, reunido bajo la presidencia del Director General del INAEM, José Manuel Garrido, e integrado, además de por éste en calidad de Presidente, por Juan Francisco Marco (Director Musical del INAEM), Vicepresidente, y los vocales Jacinto Torres, Arturo Reverter, Ismael Fernández Cuesta y Emilio Moreno Aguado, ha acordado conceder las Ayudas y Premios siguientes:

Ayuda prevista en la modalidad a) de la convocatoria, por la obra editorial más destacada relativa a la difusión de la creación musical de compositor o autor español actual a las siguientes empresas:

— Editora Alpuerto, por la

obra **Tres Impromptus para piano**, de Joaquim Homs.

— Mundimúsica, S. A., por la obra **Nueva música para flauta**, II, A. Aracil, y otros.

Ayuda prevista en la modalidad b) de la convocatoria, por la obra editorial más destacada en el ámbito de la enseñanza y pedagogía musical, a las siguientes Empresas:

— Editorial Clivis Publicación, por la obra **Toquen el piano**, Vol. I y II, de Villa y Gutiérrez.

— Real Musical, por la obra «**Viola: Iniciación**», de E. Mateu.

Ayuda prevista en la modalidad c) de la convocatoria, por la obra editorial más destacada relativa al estudio e investigación del Patrimonio musical español, a las siguientes Empresas:

— Editorial Alpuerto, S. A., por la obra **Enrique Granados: Su obra para piano**, (Vols. I y II), de A. Iglesias.

— Unión Musical Español-

la, por la obra **Tonos de Palacio y Canciones Comunes**, III, de Martín y Coll.

Premio previsto en la modalidad a) de la convocatoria, por la obra editorial más destacada relativa a la creación musical de compositores españoles actuales a:

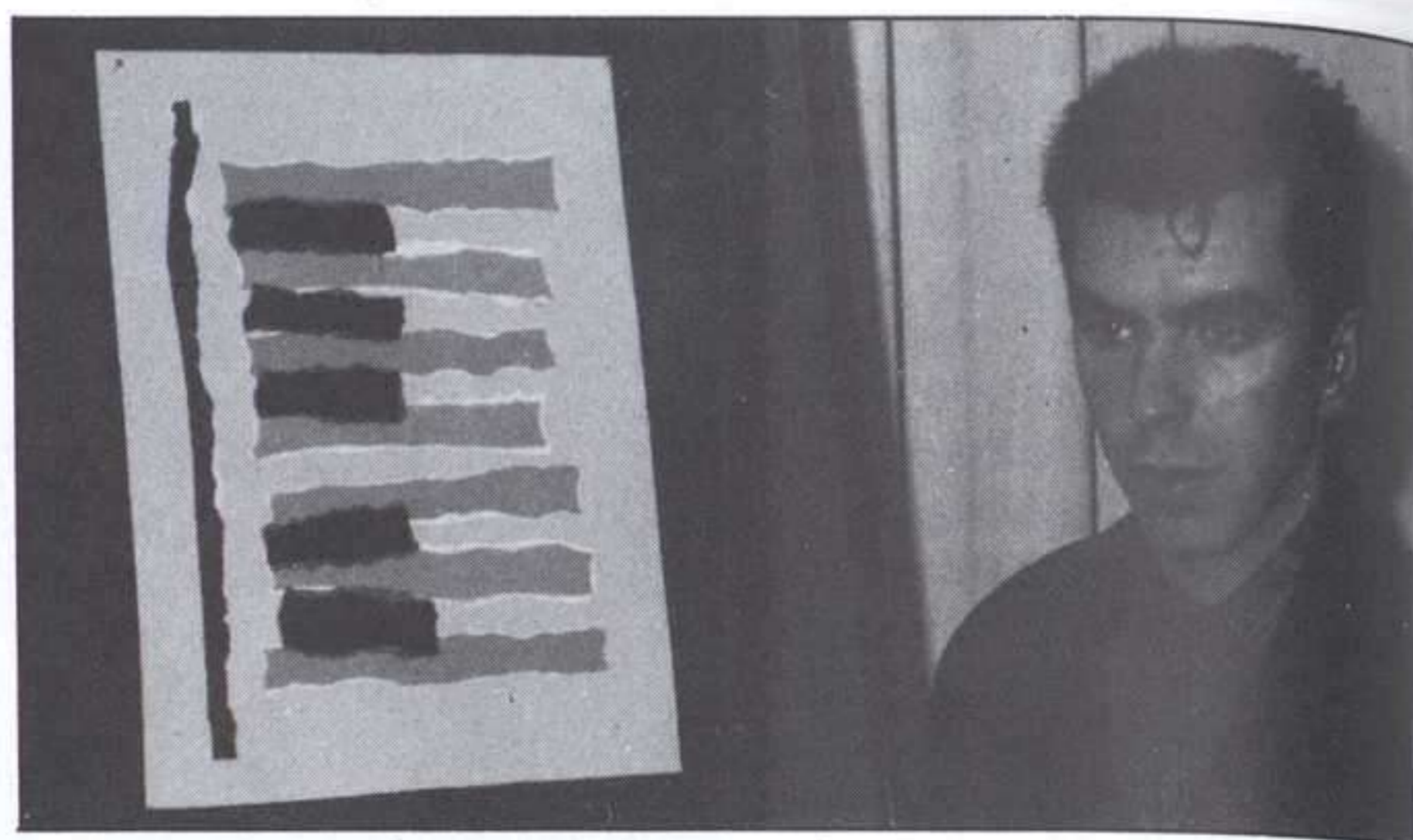
— Catalana D'Edicions Musicals, por el conjunto de las obras presentadas:

Beatus Ille (Edmundo Eckart), **Preludi i dansa núm. 2** (Antoni Besses), **Sinfonía núm. 2** (Salvador Brotons) y **Tempo** (Xavier Benguerel).

Premio previsto en la modalidad b) de la convocatoria, por la obra editorial más destacada en el ámbito de la enseñanza y pedagogía musicales a:

— Ediciones Daimon, por el total de las obras presentadas.

El Premio previsto en la modalidad c) de la convocatoria, relativo al estudio e investigación del Patrimonio musical español, queda desierto.



CARTEL PARA EL "PALOMA O'SHEA"

Raúl Reyes es el autor ganador del Certamen Nacional de Carteles convocados por el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, cuya novena edición, homenaje a Arthur Rubinstein, se celebrará en Santander el próximo verano.

El cartel ganador, cuyo premio ha sido dotado con doscientas mil pesetas, anunciaré oficialmente la impor-

tante prueba pianística. A este certamen han concurrido cerca de doscientos artistas, de los que una larga cincuenta fueron seleccionados para la fase final, cuyo fallo fue emitido por el jurado formado por Javier Casanueva, Eduardo Gruber, Francisco Muñoz, Julio de Pablo, Leopoldo Rodríguez Alcalde y Federico Sopeña. Las obras seleccionadas fueron expuestas en la sala de la Fundación Marcelino Botín.

Con nombre propio

Andrés Segovia, a sus noventa y cuatro años, sigue desplegando una frenética actividad musical. El 3 de marzo emprendió viaje a América, donde realizará una gira de doce conciertos. Impartirá asimismo unas clases magistrales en la Manhattan School Music, regresando a finales de abril a España. Sorprende la fuerza y entrega que el guitarrista español despliega; probablemente a ello se deba que pueda seguir presumiendo de una casi permanente juventud.

Rafael Frühbeck de Burgos ha estrenado en Madrid, en el Teatro Real, la «Suite orquestal» de **Goya**, de Menotti. Tras el estreno mundial de la ópera, y por indicación del director español, Menotti compuso la pieza. La idea surgió en la cena de gala que tuvo lugar, con la presencia de la Reina Doña Sofía, después

de la presentación de la ópera, en Washington. Frühbeck tentó a Menotti, asegurándole que de componer la «Suite», él se encargaría de estrenarla a corto plazo. Inmediatamente, se podría decir.



Plácido Domingo y Victoria Vergara, en el estreno de la ópera.

Durante el Séptimo Festival de Primavera, a celebrar entre los días 20 y 29 de marzo, en Budapest, actuará en la sala menor de la Academia de Música **Roberto Sierra**. Junto a otros

artistas extranjeros, se encargará de interpretar las obras premiadas en el Concurso de Compositores de 1985.

Isabel Penagos abandona su actividad como cantante profesional para dedicarse íntegramente a la enseñanza. En la actualidad en catedrática de la Escuela Superior de Canto de Madrid e imparte clases y cursos de canto es diversas universidades americanas y europeas.



En 1989, el pianista uruguayo **Humberto Quagliata** realizará una gira de cinco meses por Japón ofreciendo recitales. El artista fue invitado gracias al éxito de sus dos meses de actuación en el país nipón en 1986.

Humberto Quagliata es un joven músico que, desde hace algunos años, realiza una sólida carrera internacional con punto de

partida en el lugar donde reside: Madrid.

En 1986 realizó 120 conciertos, incluido el ofrecido el pasado 3 de diciembre en la «Sala de las Américas» de Washington, representando a Uruguay en un espectáculo ofrecido por la OEA y transmitido por 300 emisoras de radio estadounidenses.

ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Rumania y Polonia conocieron en noviembre a un joven bilbaíno de treinta años, que trata de hacerse un hueco en el difícil mundo de la dirección de orquesta. Sus éxitos fueron comentados por los críticos de ambos países con admiración, y algunos se atrevieron a citarlo como uno de los mejores directores de la nueva generación. Jesús López Cobos ha confiado en él y le ha ADOPTADO como su director asistente en las continuas giras que realiza. **Ramón Torre Lledó** ha comenzado su camino profesional con un triunfo en su haber, pero con la seguridad de que *realmente nadie te ayuda a nada; todo te lo tienes que hacer tú*.

Montserrat Caballé obtuvo un resonante éxito en el Teatro de la Scala, de Milán. Pero lo más reseñable del mismo es que la soprano catalana fue realmente la única aplaudida, en un montaje de **Salomé**, del americano Bob Wilson, prácticamente rechazado por el entendido público italiano. Caballé sustituía a la soprano húngara Eva Marton y su éxito de crítica contrasta con el que obtuviera en 1982 por su participación en *Anna Bolena*, de

Donizetti: *cantó como sólo un ángel sería capaz de hacerlo*; frases como ésta se pudieron leer en la prensa milanesa.

El enorme éxito que **Plácido Domingo** obtuvo en la Opera londinense casi se ve empañado por un triste y lamentable accidente: fueron tantos los aplausos que el tenor madrileño cosechó después de cantar **Otello**, que se desprendió del techo un fragmento de yeso y a punto estuvo de causarle un buen susto a la señora Thatcher y su esposo. Es de esperar que la inefable «dama de hierro» no pierda su afición por la ópera después de semejante trance.

José Carreras ha actuado en Berlín oriental por primera vez en su carrera, obteniendo un estruendoso éxito. Berlín oriental, como la parte de la ciudad DEL OTRO LADO, celebra en 1987 el setecientos cincuenta aniversario de su fundación, a cuyos actos de conmemoración corresponde el recital de lieder y arias que ofreció el tenor español. Interpretó éstas piezas de Tosti, Bellini, Denza, Respighi, Leoncavallo, Puccini, Ginastera, Guastavinos, Ernesto Halffter y Sorozábal.

TVE TENDRA QUE PAGAR A LA SGAE

El Juzgado de Primera Instancia número 7 de Madrid falló el pasado mes de noviembre en favor de la Sociedad General de Autores de España en el contencioso que ésta mantenía con el Ente acerca del importe que debe de pagar TVE por la emisión de programas a los autores desde el primero de enero de 1985. Según la sentencia del juez será el 1,33 por 100 de sus ingresos brutos por publicidad desde la fecha antedicha. Hasta 1985,

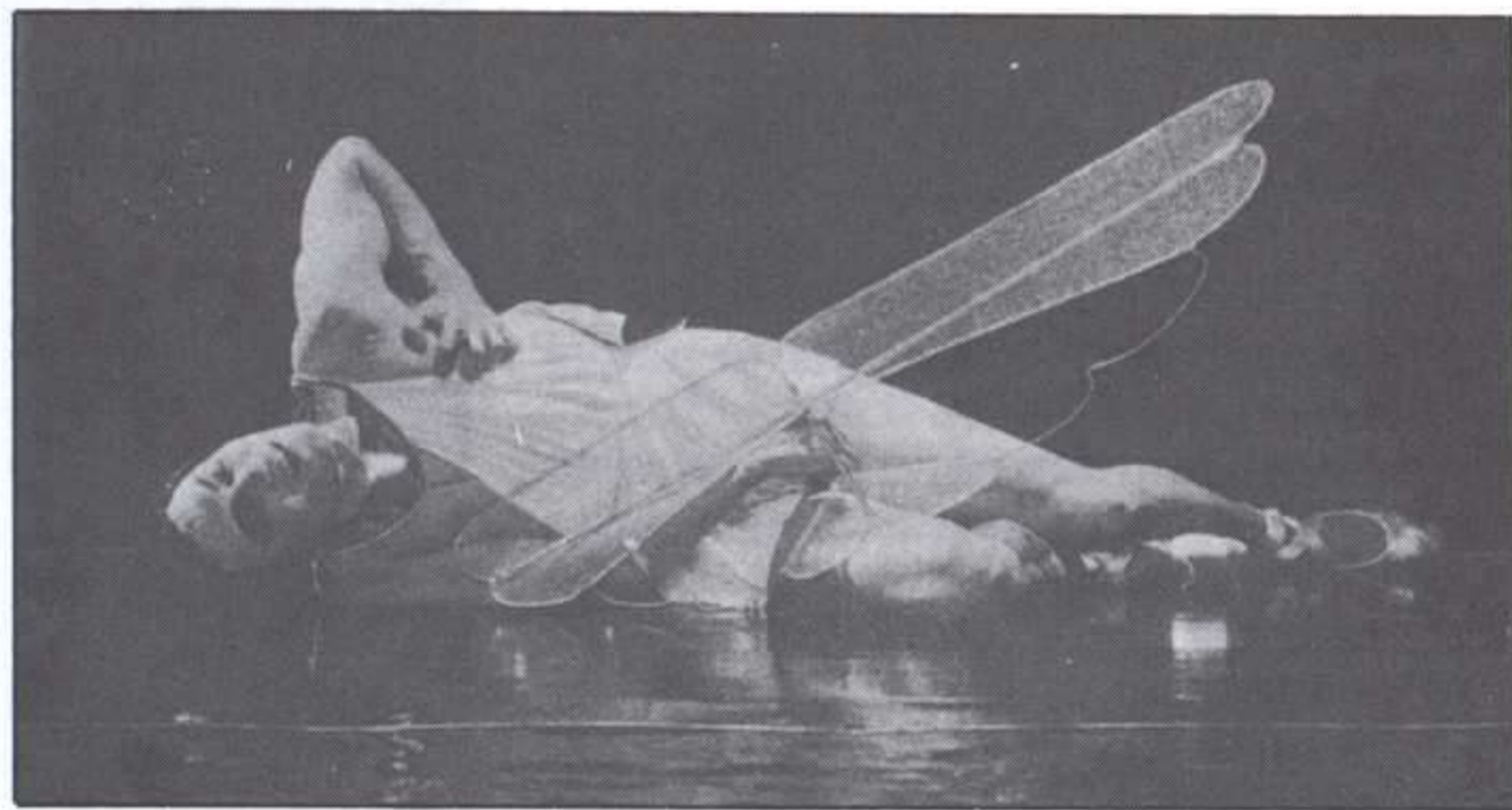
TVE pagaba a la SGAE unos 200 millones de pesetas anuales en concepto de derechos de emisión y reproducción. En 1987, TVE tendrá que aumentar esta cifra considerablemente después de la sentencia judicial. En todo caso, la SGAE trató de llegar a un acuerdo con la actual presidenta del Ente, Pilar Miró, partiendo de la cifra del 2,81 por 100, acorde con las que se manejan en el resto de los países europeos. A pesar de que la sentencia ha sido recurrida, Pilar Miró firmó el mes de enero en acuerdo con el presidente de la SGAE por el que se pagarán

unas cantidades estimadas hasta que se produzca el fallo del recurso.

MURIO EL BAILARIN Y COREOGRAFO SERGE LIFAR

El bailarín, pedagogo de la danza y coreógrafo Serge Lifar falleció el pasado mes de diciembre en Lausana (Suiza) a los ochenta y un años de edad. Nacido en Kiev (región de Ucrania), comenzó su carrera como bailarín, después de haber estudiado con Nijinski. Formó parte de la compañía de Diaghilev,

con la que bailó **Apoló**, de Stravinsky, y **El hijo pródigo**, de Prokofiev. En 1929 comenzó sus actividades como coreógrafo con el montaje de **Las Criaturas de Prometeo**, con música de Beethoven. Pronto se convirtió en cotizada figura de la creación coreográfica: **Salade, Suite en blanco, Fedra e Icaro**, entre otras, supusieron importantes aportaciones a ese campo. Finalizada la Segunda Guerra Mundial fue contratado por la Opera de París (1947-49), puesto desde el cual ejerció una notable influencia sobre los bailarines de la época.



Serge Lifar en «Icaro».

ESTRENOS

ARDUINO GOTTARDO: **Traccia.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

GIORGIO NOTTOLI: **Grid.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

IVAN PATACHICH: **Aitero.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

LUCIANO BERIO: **Lied.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

MAURO BARTOLOTTI: **Per il LIM.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

CARLOS LOPEZ GARCIA: **Josi-Tonadas.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

MARIAN BORKOSWIKI: **Vox.** LIM-86. Centro «Reina Sofía».

PASCUAL ALDAVE: **Siete Canciones.** Escuela Superior de Canto, de Madrid.

JOSE BAGUENA: **Sincronía.** Escuela Superior de Canto, de Madrid.

JESUS VILLA ROJO: **Atrezzo.** Escuela Superior de Canto, de Madrid.

ENRIQUE MACIAS: **Itinerario de las palmeras II.** Escuela Superior de Canto, de Madrid.

EDUARDO PEREZ MASEDA: **Dos movimientos de sonata II.** Escuela Superior de Canto, de Madrid.

LEONARDO BALADA: **Concierto para guitarra.** Narciso Yepes, guitarra. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos.

TOMAS GARRIDO: **Música diurna.** Teatro Real. Madrid.

CRISTOBAL HALFFTER: **Tiento del primer tono; Batalla imperial.** Teatro Real. Madrid.

FUNDACION BANCO EXTERIOR: Un apoyo constante a la música española

En octubre de 1983 iniciaba su andadura la Fundación Banco Exterior, y desde entonces su Área de Música ha realizado una fructífera tarea de ayuda al mayor desarrollo y conocimiento de la música española.

La Fundación cuenta en la actualidad con seis áreas: Sociología, Literatura, Ciencias Experimentales, Ciencias Sociales, Artes Plásticas y Música. En esta última se eligió desde un principio como patrono a Jesús López Cobos, cargo que sigue desempeñando en este momento, y que fue quien marcó las principales directrices de actuación. En octubre de este año se cumplirá el quinto aniversario desde la puesta en marcha de la Fundación, período marcado inicialmente para observar el funcionamiento y rendimiento de la misma. RITMO ha querido acercarse a la importante labor que en este tiempo ha realizado dicha institución, contando para ello con la ayuda de Pilar Pont, Directora del Área de Música.

La enseñanza, un paso decisivo

Una gran parte de las actividades de la Fundación en su área de Música se centra en el mundo de la pedagogía, tan fundamental en la vida musical de cualquier país, y donde, por desgracia, queda aún mucho por realizar en España. En un intento de paliar la masificación de los conservatorios y de ofrecer un necesario perfeccionamiento a nuestros futuros instrumentistas, la Fundación ha organizado en estos cuatro años toda una serie de cursos, becas, etc., centrando su atención en la sección de la cuerda, puesto que se trata éste de un sector del que todos sabemos que nuestras orquestas andan muy desasistidas, siendo muchas veces necesario cubrir esos puestos con músicos extranjeros. Con esta labor se pretende conseguir toda una cantera de intérpretes españoles que puedan, en un futuro, autoabastecer a nuestras formaciones sinfónicas.

De esta forma se han convocado ya cuatro ediciones de becas de perfeccionamiento en el extranjero para los alumnos de los últimos años de carrera, y se han realizado diversos cursos. De violín ha habido cinco, dos a cargo de



VIMAGEN FOTOGRAFOS

Lorand Fényves, violín, y María Elena Barrientos, piano, en un recital ofrecido en los salones del Banco Exterior (26-2-1987).

Uri Pianka, de la Filarmónica de Israel, otros dos de Agustín León Ara y uno de Lorand Fényves. En viola ha habido dos, impartidos por Daniel Benyamini, y otros dos, por Enrique Santiago. Los dedicados al cello, tres en total, han estado encargados a Jorg Baumann, y, por último, la enseñanza de los de contrabajo ha sido realizada por Klaus Stoll.

Junto a ello es importante destacar la creación del grupo de música de cámara, dirigido por Brunilda Gianneo. Se trata de un sexteto (dos violines, dos violas y dos cellos) formado por antiguos becarios de la propia Fundación, que ya ha dado conciertos en Málaga, Valencia, Madrid, etc.

Otra de las actividades más interesantes que lleva a cabo esta Sección de Música es la beca de Director Asistente para la Orquesta Nacional, respondiendo a una idea de Jesús López Cobos para dar oportunidades de completar su formación a los que han estudiado Dirección. José Miguel Pañarrocha fue el primer becado, y Luis Aguirre, que obtuvo el puesto en la segunda edición, ha vuelto a salir elegido en la tercera.

También se ha organizado un curso de tres años del método Suzuki, dirigido a profesores que tengan relación

con niños, puesto que se trata de un sistema para iniciar en la música a partir de los dos años, aprendiéndola como un idioma.

A todo este trabajo se debe añadir los cursos de introducción a la historia de la música que desde hace tres años se vienen realizando. Están dirigidos a los alumnos de BUP y COU de los diversos colegios de Madrid, intentando cubrir ese hueco que en nuestra enseñanza general hay. Dichos cursos están impartidos cada año por especialistas diferentes, así como con enfoques distintos, poniéndose siempre un especial acento en la música española.

Una labor editorial necesaria

Junto con esta importante labor en el terreno de la pedagogía, la Fundación ha emprendido toda una serie de actividades editoriales en apoyo continuo a la difusión y el conocimiento de la música española. Fruto de ello son una serie de discos y libros del máximo interés, realizados siempre con gran rigor y excelente presentación. En cuanto a grabaciones, han salido hasta la fecha trabajos que no habían sido acometidos, y que vienen a llenar un vacío



El maestro Sorozábal, en el centro, homenajeado por la Fundación Banco Exterior. A ambos lados Josefin Meneses, soprano; Aida Monasterio, pianista; Ricardo Jiménez, tenor e Isidoro Galvari, barítono.

importantísimo en nuestra actividad musical. Así, los dos discos del Cuarteto Renacimiento sobre **La Herencia Musical Española en el Nuevo Mundo**, en los que se recoge una muestra de la música colonial que, por desgracia, y al igual que el resto del arte hispanoamericano de la época, es prácticamente desconocido en nuestro país. En cuanto a su interés, otros tanto cabe decir de los dos discos que sobre el Arpa en el Renacimiento Español ha realizado María Rosa Calvo Manzano, con una amplia selección que quiere mostrarnos la importancia que en España tuvo este instrumento en la música del siglo XVI. Esta grabación viene completada por un interesante libro en el que se recogen partituras de singular importancia, junto con un estudio introductorio, todo ello realizado también por María Rosa Calvo Manzano.

La canción española en el siglo XX es otro de los volúmenes que ya ha realizado la Fundación, estando encomendado a Manuel Cid y Félix Lavilla, con una amplia panorámica de la labor en ese género de nuestros más destaca-

dos compositores del presente siglo. Por último, el disco dedicado al recuerdo de dos grandes compositores vascos, Guridi y Donostia, de los que el año pasado se celebró el centenario de su nacimiento. En este homenaje, el joven pianista Jorge Robaina interpreta una selección de obras para piano de estos autores.

En cuanto a la actividad bibliográfica, la Fundación sigue con su línea principal de apoyo y difusión de la música española, con especial interés por nuestros compositores actuales (en torno a la Generación del 27, etc). De este modo han aparecido ya dos libros: **Mi vida y mi obra**, de Pablo Sorozábal; y **De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida**, de Victoria Kamhi. En esta misma línea debemos incluir el volumen que se presentará en el próximo mes de mayo sobre la figura de Mompou realizado por Clara Janés. Para la presentación de dicho trabajo se cuenta con un concierto que el día 6 darán Victoria de los Angeles y Alicia de Larrocha en la sede del Banco Exterior en Barcelona.

Por otra parte, la Fundación ha iniciado la importantísima labor de duplicar el denominado **Legado Barbieri**, una de las aportaciones documentales más importantes de nuestra Historiografía Musical. Con ello se realiza el esfuerzo de poner al alcance del investigador, y de todos los interesados en general, un trabajo decisivo, a la vez que un homenaje a esa figura señera de nuestra música que fue Francisco Asenjo Barbieri.

Un futuro esperanzador

Ante la nueva etapa que en el próximo octubre esperamos que se abra para la Fundación Banco Exterior, hay toda una larga lista de interesantes proyectos, continuación de la labor que acabamos de resumir. Así, en cuanto a la actividad discográfica, se va a sacar próximamente cuatro discos con una selección de la obra pianística de Joaquín Turina, interpretada por Angeles Rentería y Félix Lavilla. Otro proyecto es una serie de grabaciones de músicos españoles del siglo XVIII en los distintos museos europeos, que correría a cargo de Antonio Baciero.

En cuanto a libros, se espera continuar con la línea autobiográfica de nuestros decanos en la composición, iniciada ya con los volúmenes anteriormente citados. De esta forma, para finales de diciembre se espera poder contar con la biografía de Manuel Blancafort, que el compositor dejó prácticamente acabada antes de su fallecimiento. En este sentido, la Fundación mantiene conversaciones con Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot y Monsalvatge.

Como hemos podido comprobar en este resumen, la actividad de la Fundación Banco Exterior representa una aportación importantísima a la vida musical española, y sus planes para el futuro nos permiten esperar una línea ascendente en esa misión que tan brillantemente ha iniciado.



Manuel Cid, tenor, y Félix Lavilla, piano, en la presentación del «Legado Barbieri».



Uri Pianka, violín, y Milka Laks, piano, en la Sala Villanueva del Museo del Prado.

FEDERICO MOMPOU, tras la esencia de la música

Por Ana M.^a Vega Toscano

La obra de Federico Mompou se alza en nuestra historia musical como uno de los corpus más perfectos y coherentes que un compositor nos pueda ofrecer y prácticamente podríamos decir de ella que representa el conjunto más importante en el pianismo español del siglo XX. Este breve trabajo pretende ser sólo un leve acercamiento al sugerente mundo sonoro de Mompou, a su atrayente misterio...

Mucho se ha escrito sobre el compositor catalán y su obra¹, apareciendo en los distintos estudios claramente delimitada la principal característica de la música de Mompou: su fascinación por la sonoridad. La investigación de un instrumento en particular, el piano, de sus posibilidades tímbricas y, en una palabra, sonoras, es elemento decisivo en la obra del compositor. De esta forma, es éste un factor determinante de su discurso musical, en el que, tal y como señala Ramón Barce, no existe un desarrollo estructural temático y armónico. Cada impresión se nos ofrece perfecta y acabada en sí misma, profundizando solamente en sus posibilidades sonoras desde todos los puntos de vista: armónico, tímbrico, etc.

Todo ello está indisolublemente unido a la concepción de lo esencial que prima en Mompou, y que le lleva a la extracción de las líneas fundamentales, a la más exquisita de las concisiones:

Mi único afán es escribir obras en las que nada falte ni sobre...Estimo como importantísimo limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias de menor importancia².

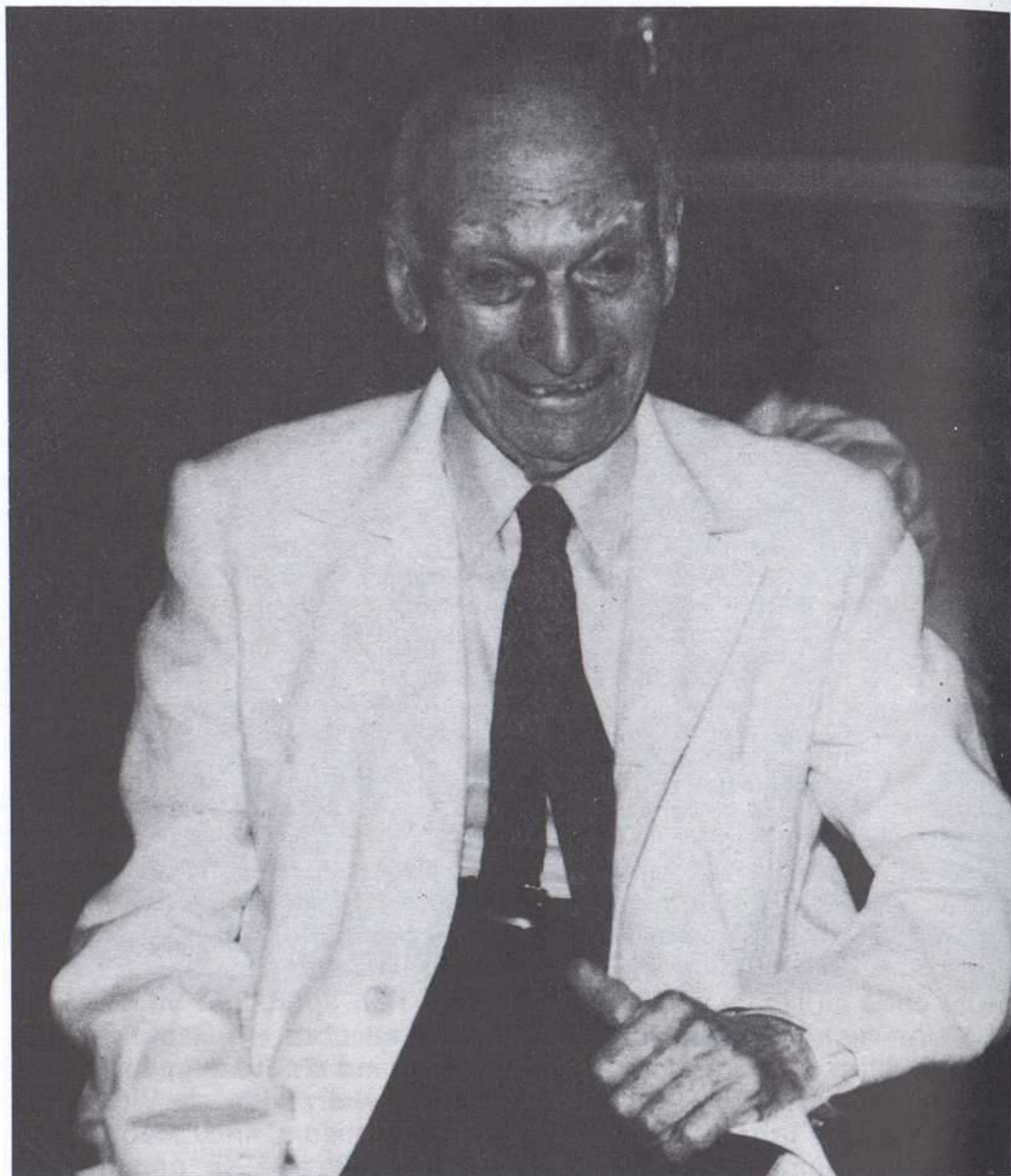
En esta frase se encierra todo un ideario musical, y junto con el punto anteriormente citado, delimita los contornos de su mundo sonoro.

Las conexiones con otros autores son ante todo simplemente eso: conexiones, más que influencias. Se ha hablado de la relación entre su música y la de Debussy o Satie. Lo que es verdad sin duda alguna es que comparte la concepción musical del mundo mediterráneo, hecho que le relaciona con una serie de compositores, con los que sin embargo posee luego grandes diferen-

cias, y de hecho el impresionismo de Mompou, como ya han señalado numerosos autores, es radicalmente distinto al de Debussy.

Canción y danza

Es difícil centrar la atención en particular en algunas de sus obras: **Impresiones íntimas, Escenas de niños, Suburbios, Paisaje, Música Callada**, todas ellas poseen un atractivo singular. En este pequeño homenaje, el análisis se centrará especialmente en unas de sus colecciones más conocidas: **Canciones y Danzas**. Se trata de un conjunto de doce compuestas entre 1927 y 1962, además de una decimotercera, originalmente escrita para guitarra, y transcrita luego para piano. Como vemos, abarca un espectro temporal muy amplio, y por ello destaca aún más la coherencia y unidad que se observa desde la primera a la última. Esto nos conduce de nuevo a esa búsqueda de lo esencial, casi mística, que define a su obra y que, lógicamente, le confiere ese estatismo.



Por otra parte, en los dos conceptos que dan nombre a la colección se encuentra expresada también de forma esencial los principales parámetros de nuestra tradición musical: canción y danza, lirismo y ritmo. Todo ello reunido en una estructura formal de gran claridad y sencillez pero, a la vez, de amplias posibilidades. Siempre se inicia por el mundo del lirismo, por la canción, generalmente más breve que la danza que, con un mayor desarrollo, viene a continuación. En alguna ocasión vuelve a la canción para finalizar (núm. IV), si bien de forma concisa, casi como un recuerdo. Es, pues, en la danza donde nos encontramos con más combinaciones posibles: el esquema típico de sardana en la núm. III o el rondó de la Núm. IV son sólo algunos ejemplos.

Dentro de ese marco formal se nos presentan armonía, melodía, ritmo, con esa consición y esa búsqueda de lo esencial que ya hemos anotado como definitorio en Mompou. Por ello, todos estos elementos se inician ya perfectos, sin desarrollo posterior, como impre-

siones estáticas. El mundo armónico de Mompou es especialmente interesante y personal, planteando nuevas posibilidades en el sistema tonal, no explotadas con anterioridad. En él se puede hablar de la sonoridad de una determinada tonalidad, sonoridad en torno a la cual gira la obra y que le otorga una total y completa unidad. Aquí nos volvemos a encontrar con ese otro punto clave del gran compositor catalán, un hecho que, como señala Antonio Iglesias, interesaba a Mompou desde su infancia, cuando se impresionaba por la fundición de campanas que realizaba su abuelo. No es casualidad el término «campanella» que incluye al principio de la **Danza núm. IV**. Por esta razón, su concepción armónica es profundamente original y, a la vez, basada en un principio esencial en la práctica musical desde tiempos ancestrales: una sonoridad base sobre la que escuchamos toda una gran cantidad de posibilidades armónicas. En muchas obras nos encontramos con pedales omnipresentes formadas con los principales sonidos de una determinada tonalidad (el ejemplo más claro sería el acorde de la dominante y de la tónica representado sólo por la fundamental y la quinta superior); sobre ellas todo un edificio de armonías, sencillas en su apariencia, pero de una depurada elaboración. A todo ello se une la exploración tímbrica del piano, con la aparición de esas pequeñas notas, casi como recuerdos de armónicos, que en algunas de las canciones y danzas se pueden observar. En cualquier caso, es el resultado de una búsqueda práctica más que teórica, puramente sensorial, presentando su mundo sonoro de forma armónica y vertical, desglosando única-

mente a veces los acordes (por ejemplo, en arpeggios descendentes).

Mucho más se podría añadir sobre la armonía en Mompou, pero recordemos que nuestro medio también pide concisión. No se puede sin embargo omitir el mundo rítmico de sus obras, que es, como ya anotamos más arriba, otro de sus elementos de estabilidad. De hecho en las obras el ritmo se expone ya depurado y esencial, y como tal permanece. Núcleo principal es la corchea con puntillo y la semicorchea, así como la conjunción en tiempo ternario de negra seguida de corchea. Otro de los elementos que impregna todas estas canciones y danzas es el contraste del esquema binario y ternario, juego eterno en nuestra tradición musical.

Las melodías que aparecen en las **Canciones y Danzas** nos llevan inevitablemente a otro de los temas importantes en la música de Mompou: su relación con el folclore. El acercamiento a la música popular es, para muchos, un factor no definitorio en su obra. Muchas son las melodías tradicionales catalanas que utiliza el autor³, y aún más interesante si cabe es observar aquellas que son de inspiración original por completo del autor, puesto que en ellas aún es más palpable el interés del compositor por la música popular, y, para ser más exactos, por su esencia. A pesar de tratarse de melodías inventadas por Mompou, las ha realizado siguiendo las características de las que sí lo son, algo que sólo puede realizarse cuando se ha asimilado un hecho por completo. En realidad, la música popular, debido a su forma de transmisión, busca los datos esenciales, que son los que se pueden comunicar de forma oral, mientras que todo lo que signifi-

que ideas secundarias se realizará en el momento, en la instantaneidad. Es lógico, pues, la afinidad con la búsqueda que Mompou realiza de lo esencial. Por otra parte, estas melodías populares pertenecen a un ambiente sonoro, a impresiones que quizás provengan de la propia infancia del compositor, grabadas en su recuerdo.

Al principio he definido el mundo sonoro de Mompou como sugerente, y desde luego a la hora de su interpretación este adjetivo se queda sin duda alguna corto, puesto que todas las características referidas obligan al máximo cuidado en la sonoridad que al piano el intérprete debe obtener. Por ello, la obra de Mompou es de gran dificultad, si bien aparentemente puede resultar incluso sencilla en su presentación, y desde luego representa una de las más importantes contribuciones españolas a la literatura pianística mundial.

NOTAS

¹ Entre las monografías dedicadas al autor podemos señalar: JANES, Clara: **La vida callada de Federico Mompou**. Ariel, Barcelona 1975.

IGLESIAS, Antonio: **Federico Mompou (Su obra para piano)**. Alpuerto, Madrid, 1976.

KASTNER, Santiago: **Federico Mompou**. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1945.

También existen infinidad de artículos y reseñas sobre Mompou. Para el presente artículo ha sido de especial utilidad el realizado por Ramón Barce sobre **Suburbios**, publicado en la Estafeta Literaria.

² IGLESIAS, Antonio; op. cit. pág. 14.

³ A este respecto es muy interesante leer los textos relacionados con estas melodías populares, y que Antonio Iglesias incluye en el libro que ya hemos citado.

BIBLIOGRAFIA

- Emile Vuillermoz: **Musiques d'aujourd'hui**, Gres, Paris 1923.
 Henri Collet: **L'essor de la musique espagnole au XX siècle**, Paris 1929.
 W. Georgii: **Klaviermusik**, Atlantis Verlag, Berlin 1941.
 Tristan La Rosa: **Federico Mompou**, en «La Estafeta Literaria» n.º 11, Madrid, ag. 1944.
 Santiago M. Kastner: **Federico Mompou**, C.S.I.C., Madrid (1946)*.
 Ramón Borrás: **Nota a un Preludio de Mompou**, en «Clavileño» n.º 2, Madrid, 1950.
 Serge Moreux: **Federico Mompou**, en «La Revue Française», Paris dic. 1950.
 Walter Starkie: **Homenaje a Federico Mompou**, en «Músucia» n.º 46, Madrid.
 Federico Mompou: **Música callada**, en nota al programa de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona 1952 (reproducido en «Música n.º 1», Madrid 1952).
 Federico Sopeña: **Historia de la música**

española contemporánea, Rialp, Madrid 1958.

Manuel Valls: **La música catalana contemporánea**, Selecta, Barcelona 1960.

Ramón Barce: **Forma y estética de «suburbis»**, en «La Estafeta Literaria» n.º 19, Madrid junio 1960.

Joanne Marie Hout: **The piano music of Mompou**, tesis Universidad de Washington 1965.*

Nicolas Méus: **Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre**, tesis Univ. Lovaine 1967.*

Vladimir Jankélevitch: **Le message de Mompou**, en «Revue de l'Association Vie Musicales», Paris abril 1971 (Trad. esp. en «Revista de Occidente», Madrid 1971).

Clara Janés: **La vida callada de Federico Mompou**, Ariel, Barcelona 1975.*

Antonio Iglesias: **Federico Mompou (Su obra para piano)**, Alpuerto, Madrid 1976 (Trad. catalana de F. Bonastre, F. Güell, Barcelona 1978).*

Roger Prevel: **La música y Federico**

Mompou, Plaza y Janés, Barcelona 1981).*

Manuel Valls: **Mompou**, en col. «Gent nostra» n.º 24, Thor, Barcelona 1983.*

* Libros íntegramente dedicados a Mompou.

DISCOGRAFIA DE FEDERICO MOMPOU (selección)

- Obra completa para piano** (F. Mompou). Ensayo, 6 LP.
Recital de canciones (M. Caballé, F. Mompou). Vergara.
Recital de canciones (C. Bustamante, M. García Morante). Ensayo.
Obras para piano (A. de Larrocha). Decca.
Obras para piano (G. Soriano). EMI.
Obras para piano (R. Sabater). Decca.
Obras para piano (A. Giménez Ate-nelle). Hispavox.
Los improperios (P.C. Runge, Coro y Orquesta Sinfónica de RTVE, I. Markevitch). Philips.
Suite Compostelana (A. Segovia). MCA.

ENEDINA LLORIS, el irresistible ascenso de una cantante

Por José Guerrero Martín

La creciente demanda de cantantes por parte de los cada vez más numerosos teatros de ópera en el mundo, la avalancha de tentaciones sobre las nuevas figuras en ciernes y las atractivas ofertas no siempre fáciles de rechazar suelen dar como resultado el incesante malogro de voces en el expansivo campo operístico. No parece que sea éste el caso de la joven soprano valenciana Enedina Lloris, quien da toda la impresión de saber muy bien lo que se hace. Se dice de ella, en tono no exento de reproche, que es un extremo calculadora y que en su arte predomina el cerebro sobre el corazón. No falta quien, lejos de considerarlo negativo, ve en ello algo sumamente conveniente y provechoso por cuanto, añaden, son tales cantantes los que, en definitiva, llegan más lejos. Lo cierto es que, hoy por hoy, tan sólo tres años después de que la Lloris empezara su carrera, existe casi unanimidad en afirmar que va para figura mundial.



JOSE GUERRERO MARTIN.—¿Había una tradición musical en su familia?

ENEDINA LLORIS.—Ninguna. Empecé en la música por una decisión de mi madre. Yo era una niña muy rara, muy llorona, muy vergonzosa... En fin, bastante insoportable, para qué vamos a andarnos con rodeos. Somos cuatro hermanos y la única que salió así fui yo. Además, tenía muy mal comportamiento en el colegio. Así que ante la desesperación familiar, mi madre me mandó a la profesora de solfeo y de piano que había en el Colegio del Sagrado Corazón, de Valencia, donde yo estudiaba. Y con ella iba en horas extraescolares, supongo que por aquello de que *la música amansa a las fieras*. Resultó que tenía oído y seguí un par de años o tres.

Y le fui tomando el gusto a lo que hacía.

J.G.M.—Y más adelante, cuando empezó a ir al Conservatorio, ¿cambió el ambiente musical en casa?

E.L.L.—En absoluto. Me compraron el piano, eso sí, pero no había ninguna participación familiar en una actividad privada mía que no interesaba a los demás. Yo empecé a tomar conciencia o a ser consciente de que me gustaba la música a los diecisiete o dieciocho años: me compré mi equipo, discos y demás, con la ilusión de tener una mínima cultura musical de oído. Pero siempre muy por libre, muy sola. No había contacto familiar en estas cosas. Lo del canto fue una sorpresa absoluta para mi familia. El primer curso lo

aprobé y lo pasé sin pena ni gloria. En el segundo, ya se me presentó a nota y creo que se me dio un notable, no me acuerdo bien. Pero grabé el examen y cuando llegué a casa lo puse. Y me acuerdo, como si fuera ahora, de la cara de sorpresa de mi madre y mis hermanas: *¿Pero ésta eres tú?* Y es que ni sabían cómo era mi voz, porque yo en casa no estudiaba, sólo lo hacía en el Conservatorio.

J.G.M.—Y a la par iba estudiando Magisterio...

E.L.L.—Sí. El mismo año empecé a estudiar Magisterio y Canto. En el curso 1975-76. Y fue gustándome más el Canto y menos el Magisterio, aunque éste lo terminé, porque no se sabe

nunca... Yo era buena estudiante y algo tenía que estudiar. No sé por qué, pero siempre en mi familia se había dicho que yo tenía que ser maestra. Desde muy pequeña, y me daba una rabia... Y mira por dónde, efectivamente acabé estudiando Magisterio. Fue casi simultáneo terminar Magisterio y perder esa ilusión de dedicarme a él, con el ir ganándola por el Canto. Aunque siempre en plan de prueba, de a ver qué pasa.

J.G.M.—¿Cuándo empezó a pensar más seriamente en el Canto?

E.L.L.—Cuando me presenté por primera vez al Concurso Viñas de Barcelona: en 1980. Llegué a la final y me dieron un premio extraordinario. Mi profesora, Carmen Martínez Lluna, que había fundado una agrupación lírica con sus alumnos más aventajados, me incluyó en ella en tercero o cuarto curso. En el quinto decidí salir de Valencia para ver qué pasaba fuera. Y en el Concurso Viñas oí cantar a mucha gente, aprendí bastante y se me orientó acerca de mis posibilidades. Me enteré de que existía un Centro de Perfeccionamiento en la Scala de Milán... O sea, atisbé un mínimo de mundo que desde Valencia no podía conocer. Así que al terminar sexto curso me presenté al examen en la Scala, y me admitieron. Esto ya fue un poco más decisivo. Y un poco antes, mi marido.

J.G.M.—¿Y en Milán qué pasó?

E.L.L.—En la Scala hice dos cursos, bastante duros. Había muchos maestros y se estudiaba con todos. Como profesora de técnica vocal estaba Giulietta Simionato, que se limitaba a escucharnos y a darnos consejos, porque se suponía que cada cual ya había estudiado la técnica en su lugar de origen. Ella siempre ha sostenido que el canto a lo mejor se aprende, pero que no se enseña. Sin embargo, con quien sí trabajé a fondo fue con Luciano Silvestri, todavía hoy director de la Escuela y maestro de repertorio. Para mí fue decisivo y definitivo. Aunque lo que aprendí en Valencia estaba muy bien aprendido. Y téngase en cuenta que si se empieza mal no se continúa. Pero, claro, llegó un momento en que yo en Valencia ya no podía aprender más. Y con Silvestri sigo estando en contacto. Procuero ir de vez en cuando a Milán para que me diga si todo sigue bien.

J.G.M.—Decía antes que también su marido fue decisivo en su futuro musical.

E.L.L.—Cuando terminé Magisterio, me contrató la Asociación de Padres de un colegio de Valencia para que diese clases de música. Lo hice durante tres meses o cuatro. Ese sueldo lo necesitaba y me permitía una independencia que me iba muy bien. Sin embargo, a mi voz no le sentaba tan bien dar esas horas de clase a los niños pequeños, hasta el punto de que no iba ni al Conservatorio porque mi maestra, doña Carmen, se disgustaba muchísimo. Y precisamente en ese momento fue cuando conocí a quien hoy es mi marido. En



A. BOFILL

poco meses decidimos casarnos. Y él cogió esas clases en el colegio —yo le conocí en el Conservatorio, donde estudiaba viola e iba para director, aunque se ha quedado en pianista acompañador— y yo pude seguir dedicándome al canto.

J.G.M.—En 1983 acude de nuevo al Concurso Viñas de Barcelona.

E.L.L.—Exacto. En Italia había ganado el Concurso Internacional Toti Dal Monte, en Treviso, que me permitió debutar allí en el papel de «Carolina» en *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa. Y también en Italia había obtenido el segundo premio en el Concurso Internacional Aureliano Pertile, en Bolonia, que me proporcionó una gira de conciertos por aquel país. En noviembre del mismo año acudí al Concurso Internacional Francisco Viñas de Barcelona, donde me dieron el primer premio femenino, el Premio Plácido Domingo al mejor cantante español de la edición y el Premio Extraordinario «Lucia di Lammermoor», que me permitió debutar en España —en Sabadell— con esta ópera de Donizetti, a principios de 1984.

J.G.M.—¿Y a partir de ahí qué ocurrió?

E.L.L.—Pues que lentamente fueron llegando las ofertas. Enseguida vino *Il Turco in Italia*; después volví a Sabadell para cantar *Rigoletto*; en Madrid hice *La serva padrona*; en Francia, *Così fan tutte*; en Génova, *Las Bodas de Fígaro*; oratorios en Euskadi... Y poco más, hasta que llega *Doña Francisquita*, en Madrid, en 1985. A partir de ahí es cuando se han desencadenado las cosas con más velocidad. En cuanto al Liceu, en 1986 canté *Los cuentos de Hoffmann* («Olympia») y en enero de este año he cantado *La Sonnambula* («Amina»).

J.G.M.—No es normal que un cantante español empiece cantando en España y menos que sea en Madrid y en Barcelona donde, casi a la vez, haya

recogido ya los parabienes de público y crítica.

E.L.L.—Es verdad que nuestros grandes cantantes no han hecho esto así. No me cansaré de repetir que es una gran suerte para mí que yo esté pudiendo hacer este primer rodaje en mi tierra. Ya tendré tiempo para lo demás. ¿Qué más puede pedir? Es, sencillamente, lo que debe ser. En Italia, por las leyes de protección a sus artistas, es muy difícil para un joven extranjero poder cantar. El maestro Silvestri siempre nos decía, en Milán, que cada cual debía volver a su país y hacer el rodaje en él, que lo demás vendría por añadidura. Pero, claro, para un español el trabajo en España es muy reducido. Y mira por donde ese sueño, pese a la dificultad, se ha realizado.

J.G.M.—¿Hasta cuándo tiene ya contratos previstos?

E.L.L.—Hasta marzo de 1990: *I Puritani*, en el Liceu de Barcelona. Es el más lejano.

J.G.M.—¿Y en cuanto a la carrera internacional?

E.L.L.—Está en embrión. Creo que esta «*Sonnambula*» de Barcelona va a Lisboa. También parece que volveré a Marsella, donde ya he cantado el año pasado. Y sé que ha venido mucha gente de fuera a escucharme en *La Sonnambula* del Liceu y todos se han ido contentos, por lo tanto es de esperar que algo saldrá. De todas maneras, lo de fuera me hace ilusión, cómo no, pero ya vendrá: no es una obsesión para mí.

J.G.M.—En el momento que ve que va a dedicarse al canto, ¿qué idea tiene de la ópera como profesión?

E.L.L.—¡Vaya preguntita! En principio, se supone que es una profesión como otra cualquiera, con sus ventajas e inconvenientes. Pero es verdad que es una profesión dura. Desde dentro puedo decir que los nervios y la responsabilidad son, a veces, angustiosos. Te destrozan. Estoy segura de que estas vivencias extrañas y estos sufrimientos deben minar un poco la salud. Y en este sentido la fama de los cantantes un tanto neuróticos o histéricos hasta cierto punto se podría justificar. Hablo de angustia porque es una realidad y eso que yo soy una persona que me controlo. Así que figurémonos cómo debe de sufrir una persona nerviosa por naturaleza. Creo que ésta es la parte peor de nuestra profesión. Pero, claro, qué quieres que te diga: cuando sales a saludar y te echan claveles, eso es indescriptible. Y te compensa del mal rato que has pasado antes.

J.G.M.—En lo personal y en lo familiar, ¿ha perdido alguna cosa a cambio de dedicarse a esa profesión?

E.L.L.—Quizás la tranquilidad y el gusto de estar en casa, porque odio el salir y los lugares donde hay mucha gente. Y en esta profesión muchas veces tienes que estar en reuniones multitudinarias y hacer una cierta vida social, que yo, desde luego, reduzco al mínimo. Tampoco me gusta nada via-

jar. Pero en el terreno familiar no veo problemas: no tenemos hijos, mi marido viene conmigo y todo se lleva bien si se quiere.

J.G.M.—Usted ha dicho siempre que no tiene prisa en llegar, que prefiere hacer las cosas despacio y bien.

E.L.L.—No tengo ninguna prisa. De momento, lo único que quiero es trabajar y hacerlo bien. Que cada cosa que haga quede ahí, que sea un trabajo bien hecho y del cual me pueda sentir más o menos satisfecha. Todo no sale siempre como una quisiera. No somos máquinas, somos personas. Pero, vamos, llegar siempre al buen trabajo, digno y respetado. Que merezca la pena hacerlo. Y no más, de verdad que no. ¡Trabajar, trabajar! Y nada más.

J.G.M.—¿Cuántos títulos tiene en repertorio? ¿Hay alguno que haya hecho y que no piense hacerlo más?

E.L.L.—No se sabe nunca. Lo primero que hice esta temporada fue **La zapatera prodigiosa**, de García Lorca y con música de Juan José Castro. Opera contemporánea y que curiosamente la empezaban a hacer en diciembre pasado en el Colón de Buenos Aires. Pues bien, me llamaron. No pude ir porque quería concentrarme en **La Sonnambula** del Liceu. Así que cualquier obra que he hecho la puedo volver a hacer. Precisamente el otro día estábamos echando la cuenta y creo que he cantado catorce o quince óperas diferentes hasta ahora.

J.G.M.—¿Su tesitura, su extensión actual?

E.L.L.—¡Hombre, eso es bastante elástico! Como clasificación de voz, por supuesto que la mía es lírico-ligera. Por edad y porque es lógico, es mejor siempre empezar por el peldaño más agudo. El tiempo va madurando la voz y ésta te va diciendo qué repertorio has de ir dejando. Pero, vamos, esto no ocurre de un mes a otro. Es cuestión de años. Así que ahora estoy en lo lírico-ligero. Espero, y me encantaría, poder cantar un papel lírico dentro de unos años. Pero en este momento, ni pensarlo.

J.G.M.—Un peligro, cierto y grave, para un cantante que empieza es que no sepa decir no a propuestas aberrantes para su voz.

E.L.L.—Exacto. Y en mi caso ya ha ocurrido. No me han ofrecido una «Amneris», claro, pero hubo una época en que recibí tres propuestas para cantar **La Traviata**. No creo que tarde mucho en probarla, probarla sólo ¿eh?, pero no ahora. Quizás lo haga dentro de tres, cuatro o cinco años. Simplemente por medirme yo, no porque diga que a los 35 años ya la puedo hacer. Porque no se sabe, pues cada voz madura de un modo. Eso que dices desde luego puede ocurrir, es muy peligroso y hay que pensárselo dos veces.

J.G.M.—Otros peligros son el viajar demasiado, la tentación del dinero... ¿Se ve con fuerzas para no caer en ellos?

E.L.L.—Por completo. Para mi es impensable aceptar una cosa disparatada: ni por dinero, ni por prestigio, ni por una presión que ni se me ocurre cuál podría ser.

J.G.M.—Pero están la gloria, la vanidad, el halago del aplauso...

E.L.L.—Sí, sí, ya lo sé. Pero no, no... Es impensable para mí. Porque me da tanto miedo hacer algo que no esté dentro de mis posibilidades, vocalmente hablando, que yo creo que no hay compensación a ese riesgo. En absoluto. De todas maneras, es un modo diferente de plantearse la carrera. Hay quien prefiere cantar los papeles que le apetecen, aun con cierto peligro para su voz: es simplemente acortar la carrera. Sea por dinero, sea por prestigio, por la popularidad de un tipo de repertorio, por el propio gusto, por lo que sea... De acuerdo. Me parece muy respetable, pero desde luego no es mi camino. Y no tengo ninguna duda en esto. Tengo dudas en otras cosas, pero en esto no. No hay nada que me pueda atraer tanto para cometer un error de este tipo. Ni siquiera el dinero.

J.G.M.—¿Qué opinión le merece el tan debatido tema de la reconversión del Teatro Real de Madrid en coliseo operístico, como ya lo fue en su origen?

E.L.L.—Que en el Teatro Real vuelva a haber ópera me parece estupendo. El Teatro Real es un teatro magnífico y ya he visto, por el proyecto que he recibido del Ministerio de Cultura, la programación de las obras. Claro está que todo va en función del nuevo Auditorio, a donde se trasladarán los conciertos. Y me parece decisivo para la imagen de una capital como Madrid, con un ambiente cultural y musical tan grande como tiene, tener un teatro de ópera. Al parecer, el proyecto del escenario es algo espectacular. Ojalá, pues, que lo del Teatro Real llegue a buen término y que sea verdaderamente útil y productivo para el público. Para dar más ópera, más música, más cultura al público.

J.G.M.—¿Le gustaría que hubiera un teatro de ópera en Valencia, su tierra?

E.L.L.—Claro que me gustaría. En cuanto al público, hay posibilidades porque ya había una pequeña temporada en primavera. Lo recuerdo de cuando yo empezaba a estudiar. Y se hacían dos funciones, prácticamente siempre a teatro lleno. La afición es evidente que existe. Tenemos, además, un teatro estupendo para hacer ópera, el Teatro Principal, un teatro de tipo romántico muy bueno y con una buena acústica. O sea, que lo esencial está. Lo que falta, por lo visto, es la capacidad organizativa. Eso creo yo al menos. No sé por qué la A.V.A.O. (Asociación Valenciana de Amigos de la Opera) se vino abajo. Supongo que habría también problemas de dinero, porque esos problemas no faltan en ningún sitio. Pero ya digo que era una pequeña temporada en la que había público y afición. ¿Por qué no podría haberla ahora? Además, en Valencia se va a inaugurar el primer Auditorio, en el mes de abril. Yo he hablado con el director de la Orquesta



A. BOFILL

y con gente que está en el medio y están todos entusiasmados. Dicen que es una maravilla. Se le ha añadido un foso, porque no se cabe nunca. Y a mí me parece fantástico, porque ya que se hace no escatimemos: hagamos las cosas pensando en el futuro y no para salir del paso, ¿no? No sabemos la acústica cómo será. En todo caso, tenemos el Teatro Principal, que para ópera es perfecto. Si le añadimos el Auditorio para los conciertos, en este aspecto estamos bien servidos en Valencia. Lo que hace falta es empeñarnos en hacer algo, en utilizar esos locales.

J.G.M.—¿Qué actuaciones tiene previstas en España para un futuro inmediato?

E.L.L.—En Las Palmas, **Los cuentos de Hoffmann**, con Alfredo Kraus, que también haré este año en Bilbao y al año que viene en Madrid. La misma producción que se hizo en 1986 en el Liceu de Barcelona. En abril próximo, en la temporada de Madrid, cantaré **Don Pasquale** («Nerina»); y también en Madrid, en la misma temporada, **Così fan tutte**, pero ¡jojo! en el papel de «Despina». Porque, ¿ves?, otro papel que también me gustaría interpretar en el futuro es el de «Fiordiligi», de **Così fan tutte**. Es como una especie de sueño, porque es un papel que me parece absolutamente arrollador. Y yo no quiero retirarme sin cantarlo alguna vez, porque me entusiasma. Me entusiasma todo Mozart. Y la «Fiordiligi» me encanta, no tengo palabras para... Pero, bueno, la «Despina» me gusta mucho también, y es lo que ahora mismo está dentro de mis posibilidades. Volviendo a la pregunta, he de cantar asimismo algún oratorio. Y entre **Don Pasquale** y **Così fan tutte**, una cantata y una misa en un Festival Bach en Basilea. En cuanto al Liceu, el año que viene vuelvo con **Doña Francisquita**, junto a Alfredo Kraus, la magnífica producción que tanto gustó en Madrid y en Valencia.

JORDI CASAS, nuevo director del Coro de la RTVE

Por José Guerrero Martín

Catalán de 38 años, Jordi Casas ha sido el fundador y único director hasta ahora de la prestigiosa Coral Càrmina. Licenciado en Derecho, su verdadera vocación es la música. Estudió en la Escolanía de Montserrat, bajo la dirección de Ireneu Segarra. Cursó asimismo estudios de piano, canto y dirección coral en Barcelona (con Angel Soler, Jordi Albareda y Salvador Mas) y en el extranjero (con Jürgen Jürgens y Laszlo Heltay). Formó parte de un conjunto YE-YE y más tarde ingresó en la Coral Cántiga. Ahora, acaba de hacerse cargo de la dirección artística del Coro de RTVE. Esta conversación tuvo lugar el día 1 de febrero. La Coral Carmina actuaba en el Palau de la Música barcelonés junto a la Orquesta de la Ciutat y Jordi Casas se disponía a marchar a Madrid para comenzar su nuevo trabajo.

JOSE GUERRERO MARTIN.—¿Cuándo y por qué nació la Coral Càrmina, precisamente en una ciudad donde ya había una tradición coral grande y con numerosos exponentes?

JORDI CASAS.—Nació hace quince años. El primer ensayo fue el 2 de febrero de 1972. ¿Por qué? Siempre en un hecho así hay una parte anecdótica y otra parte de contenido más esencial. Una persona que había cantado conmigo en un coro infantil acudió a mí para ver si quería hacerme cargo de un grupo que cantaba en una parroquia, pero cuyo trabajo no les parecía lo riguroso que ellos querían. Esta es la parte anecdótica. En cuanto a la esencial, yo siempre había tenido interés, cuando cantaba en la Coral Cantiga, en crear una coral propia, de decir algo propio en el campo de la música coral, no porque estuviese descontento de lo que había sino porque pensaba que había cosas nuevas que decir: otros repertorios, otra actitud, etc.



J.G.M.—¿Cómo podría resumirse esa labor de la Coral Càrmina en sus quince años de existencia?

J.C.—Quizá no me corresponda a mi enjuiciar esto, porque al ser parte interesada y responsable de la Coral podría decir cosas que estuviesen sesgadas por mi punto de vista. Nuestro interés ha residido en dar a conocer repertorios distintos de los que se hacían habitualmente, en trabajar con un cierto rigor... Pero, claro, esto no es una nota característica, porque yo creo que todas las corales, dentro de sus distintas posibilidades, trabajan con rigor, unas más y otras menos; siempre hay algún grupo de diletantes a quienes lo que les gusta simplemente es encontrarse para cantar. Lo nuestro fue, además de lo apuntado, incidir también en el público universitario, buscar unos repertorios comentados para acercarlos a la gente. Había, pues, una doble vertiente; un estudio un poco más profundo de ciertos repertorios y un afán de divulgación mayor.

Siempre había tenido interés en crear una coral propia, decir algo propio en el campo de la música coral.

J.G.M.—¿Por qué se le ha llamado para que se haga cargo de la dirección del Coro de Radiotelevisión Española?

J.C.—Tampoco me parece que sea yo la persona indicada para responder a esto. Más bien tendrían que hacerlo en Madrid. A mí me satisface, claro está, que en Madrid se pondere esta labor que he hecho al frente de la Coral Càrmina y que se cuente conmigo. Evidentemente, tengo un gran entusiasmo, un gran interés en trabajar con el Coro de Radiotelevisión, ya que representa unas grandes posibilidades de trabajar con uno de los coros más reputados de España. Al mismo tiempo es la ampliación del horizonte de las posibilidades, tanto en repertorio como de divulgación.

J.G.M.—¿Se inscribe este nombramiento suyo en una operación más amplia?

J.C.—El cambio de dirección obedece a que se quiere revitalizar el Coro, relanzarlo y dar una imagen nueva de él. Ha sido todo el equipo de Radiotelevisión el que ha cambiado, empezando por el delegado general. También han cambiado el adjunto de dirección, el subdirector, el inspector del Coro... Es todo el equipo el que cambia. Las razones de todo ello creo que habría que preguntárselas a quienes han organizado el cambio.

J.G.M.—¿A usted qué le ha impulsado a aceptar el hacerse cargo de la labor que se le encomienda?

J.C.—Básicamente, el gran prestigio que tiene el Coro de Radiotelevisión, la

calidad que posee como instrumento; la posibilidad de trabajar con un coro profesional, porque a pesar del rigor y de la exigencia que siempre en la Coral Càrmina hemos aplicado en nuestro trabajo, por descontento que es una coral «amateur» en el sentido de que sólo trabajamos dos veces a la semana y que existen los condicionamientos de otros trabajos, de otros compromisos por parte de la gente, que no siempre puede hacer todo lo que nos gustaría hacer a todos, incluso a ellos mismos. En cambio, un coro profesional tiene otro punto de partida: una plena disposición de la gente para aceptar todos los compromisos, tanto de conciertos como de giras; otro punto de partida también técnico; una disponibilidad horaria cada día que permite trabajar a otro ritmo.

J.G.M.—¿Va a dejar la dirección de la Coral Càrmina?

J.C.—No. En principio, el horario se diluye un poco, puesto que mi trabajo va a tener que sufrir unos cambios. Pienso seguir trabajando con la Coral Càrmina, al menos para salvar los compromisos que existen durante todo este curso hasta una gira que tenemos en verano. Así que los viernes y los fines de semana —que tenemos conciertos— me dedicaré a la Coral Carmina y el resto de los días estaré en Madrid.

Pienso seguir trabajando con la Coral Càrmina, al menos para salvar los compromisos que existen durante todo este curso.

pasar de una coral «amateur» a un coro profesional?

J.C.—El problema reside más en el desplazamiento de Barcelona a Madrid, siguiendo la familia en Barcelona, que en el cambio de «amateur» a profesional. Evidentemente, sufre un cambio mi vida íntima: yo trabajaba hasta ahora en una entidad de crédito y a partir de ahora paso al profesionalismo de la música. Pero en cuanto al rigor, el trabajo y la mentalidad de estar delante de un coro, no creo que vayan a cambiar. Mi labor al frente de la Coral Càrmina era totalmente consciente y entregada.

J.G.M.—¿Profesional o «amateur»? ¿Cómo ha de ser un coro?

J.C.—Compleja cuestión. Muchas veces hemos utilizado la palabra «ama-

canto coral en Cataluña se ha escrito con sacrificios de gente «amateur».

J.G.M.—Usted forma parte, además, de un quinteto.

J.C.—Sí. Un quinteto que nació en la Coral Càrmina con el propósito de interpretar la música del Renacimiento concretamente del siglo XVI, con un cierto mayor rigor. Se llama «Cantare con la Gorgia». Seguiré en él porque el trabajo es esporádico y combinar horarios con cinco personas es más fácil que hacerlo con sesenta como tiene la Coral Càrmina.

J.G.M.—Canta usted de contratenor, una faceta musical no debidamente apreciada en nuestro país.

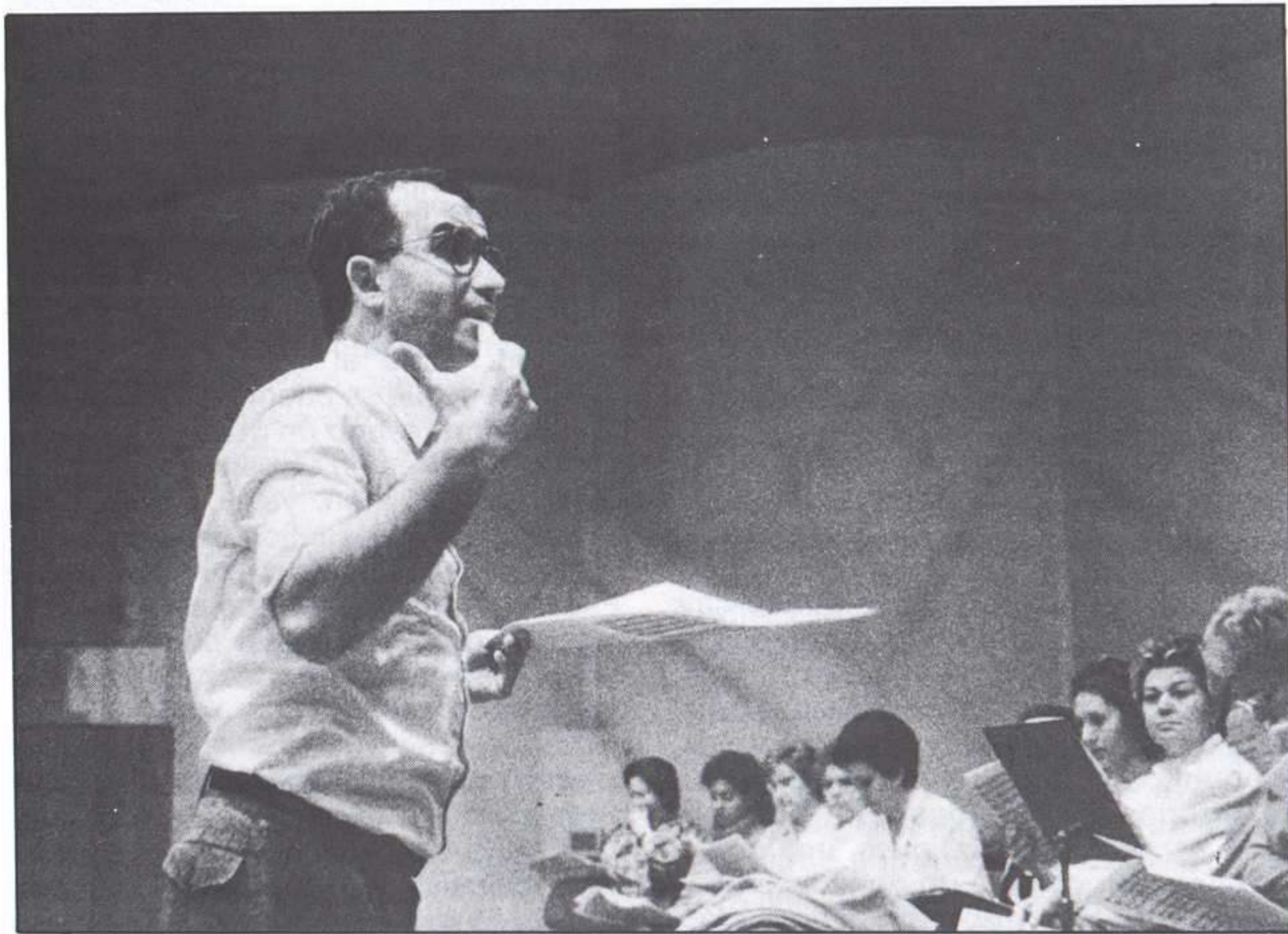
J.C.—Yo no diría tanto. Como en todos los países, el canto de contratenor ha surgido un poco paralelamente al estudio de la música antigua. Y ese estudio, con el rigor y los criterios historicistas y de exigencia que hay ahora, es cosa tan sólo de hace veinticinco o treinta años. Y últimamente con una cierta profusión de trabajos. Por eso la voz de contratenor aún llama la atención, por otras connotaciones que puede llevar en sí. Pero se va asimilando. En algunos coros ingleses, incluso en la cuerda de contraltos, no es extraño ver hombres cantando con voz de contratenor. Dan un timbre que es más apto para interpretar las músicas del Renacimiento y del Barroco que la del Romanticismo, donde los coros ya eran constituidos por voces femeninas en la cuerda de contraltos. Pero es cuestión de gusto del director que primen los valores de timbre o de afinación sobre los de énfasis o de desarrollo.

J.G.M.—Por lo que sepa hasta ahora, ¿cómo ve el estado actual del Coro de Radiotelevisión?

J.C.—No he trabajado todavía con él y por tanto no puedo dar un diagnóstico exacto. En el último Festival de Granada lo oí en directo en la **Novena Sinfonía**, de Beethoven, y me gustó mucho la sonoridad. Al ser un coro sinfónico es muy fácil que tenga unos valores de potencia y de timbre muy desarrollados y que en cambio otros valores de sutilidad más propios del coro «a capella» se tengan que trabajar. Y por aquí vamos a empezar a trabajar de puertas adentro. Ya iremos viendo.

J.G.M.—¿Qué planes tiene para un futuro inmediato?

J.C.—El trabajo se va a desenvolver en dos aspectos esenciales: el respeto a la programación sinfónico-coral que ya existía y el trabajo de puertas adentro con el coro «a capella» en las grandes líneas de la música coral de los siglos XIX y XX. No vamos a entrar en polifonías, porque un coro de cien personas creo que puede dar un resultado mejor en una literatura que le sea adecuada: obras de Bruckner, Poulenc, Hindemith, Brahms, Mendelssohn, etcétera, grandes polifonistas románticos y del siglo XX que escribían ya para coros grandes y donde el coro tiene un espectro dinámico que va desde mati-



J.G.M.—¿Podría ocurrir que la Coral Càrmina cambiase de director a causa de las obligaciones de usted en Madrid?

J.C.—De Momento ya hay una persona que me sustituye en los días que yo no pueda estar en Barcelona, porque el régimen de la Coral Càrmina va a seguir siendo de dos ensayos a la semana. Pero vamos a ver cómo funciona todo, qué flexibilidad de horario hay en el Coro de Radiotelevisión y luego obrar en consecuencia.

J.G.M.—¿Qué problemas origina el

«amateur» con una cierta ligereza. «Amateur» quiere decir que se ama una cosa. Por tanto, los profesionales tendrían que ser también «amateurs» en cierto sentido, que les gustase aquello, ya que tienen el privilegio de trabajar en algo que les gusta. También a la palabra «amateur» le damos unas connotaciones, no siempre ciertas, de frivolidad o de diletantismo, cuando hay corales «amateurs» en nuestro país que han hecho una gran labor, con gran exigencia, seriedad y rigor. La gran historia del



En el campo del arte no deberían existir fronteras. El mejor criterio para la música es que hermane las culturas.

mo de lo real y dejar las hipótesis en el cuarto trastero.

J.G.M.—En todo caso, la colaboración Madrid-Barcelona en lo artístico parece muy positiva.

J.C.—Por descontado. En el campo del arte no deberían existir las fronteras. El mejor criterio para la música es que hermane las culturas. Como todas las artes. Precisamente los coros «amateurs» siempre hemos tenido esta tendencia de unirnos, de federarnos. La idea de la Federación Europea de Jóvenes Corales, de la que forma parte la Coral Càrmina, nació, una vez terminada la guerra mundial, entre los dos movimientos corales de Alemania y Francia. Para dar ejemplo de unidad entre los pueblos de Europa. Sería absurdo ahora hablar de rencillas y de discrepancias cuando, en realidad, los músicos de todos los países, y lógicamente los músicos corales, lo que debemos hacer es estar unidos, coordinados, trabajar con entusiasmo e incluso con amor entre nosotros. Es la única manera de construir algo positivo en arte. El arte es un excelente medio de entendimiento entre los pueblos y de trabajo en común.

ces muy «pianissimo» hasta matices «fortissimo».

J.G.M.—¿Y en cuanto a la programación?

J.C.—Por una parte, hay que respetar los compromisos ya preestablecidos. Por otra parte, los grandes maestros de los siglos XIX y XX. Pero me reservo la última palabra, porque hay que ceñir la programación a las posibilidades reales del coro. La programación, me parece, tiene un doble papel: de resultado de cara al público (donde se da lo mejor que puede dar el coro) y de estímulo para el propio coro.

J.G.M.—El Coro también puede actuar como masa en sí misma y no siempre forzosamente como acompañante de...

J.C.—Naturalmente. Es un coro profesional que tiene que dar una rentabilidad social. Esto quiere decir conciertos de calidad y artísticamente variados, incluyendo la música de los compositores que viven actualmente.

J.G.M.—Un coro como el de Radiotelevisión Española tendría que moverse por toda España, ¿no?

J.C.—Como contribuyente, así lo creo. Como director, voy a ser una pieza más del engranaje musical y no me corresponde a mí decidirlo. Lo que me corresponde es hacer que este coro suene lo mejor posible en sus conciertos. Con una política inteligente de conciertos y de giras se puede hacer acallar esas quejas de quienes no tienen oportunidad de escuchar al Coro.

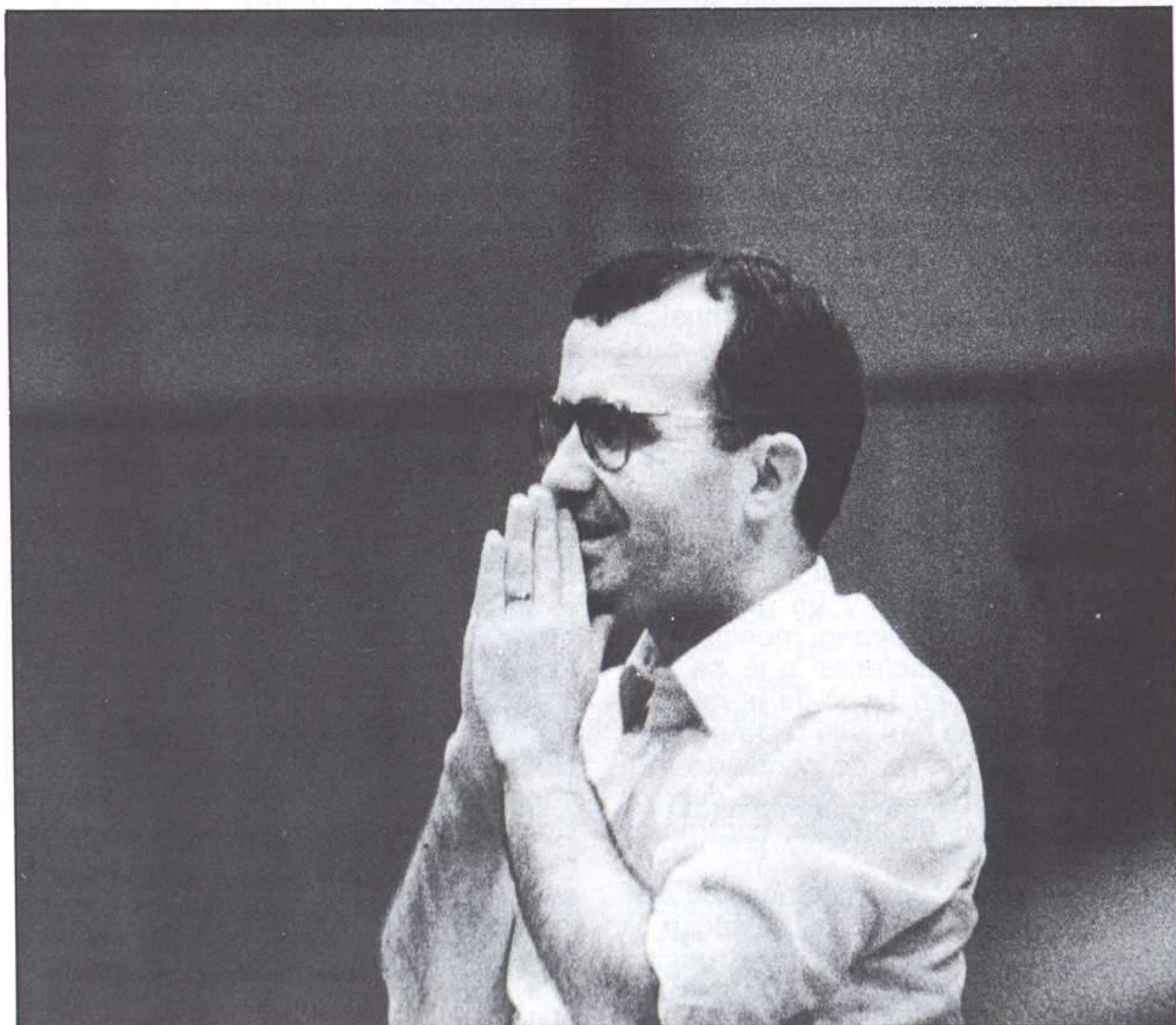
J.G.M.—¿Cómo ha de ser la relación entre los directores del Coro y de la Orquesta de Radiotelevisión?

J.C.—La programación de la Orquesta se lleva a cabo por una Comisión en la que hay representantes de aquella, del ente autónomo y del Coro (el director y otro miembro). Forzosamente, la programación sale coordinada. Soy op-

timista. Pero tampoco puedo decir más porque acabo de llegar.

J.G.M.—¿A qué atribuye esta marcha de catalanes a Madrid en el campo de la música?

J.C.—En mi caso, se debe a una propuesta que encuentro muy interesante a nivel musical y que me va a permitir dar en lo profesional un salto adelante, además de implicar un reconocimiento. ¿Que estas oportunidades quizá pudiesen salir aquí? Aquí no existen los coros profesionales que hay en Madrid. Y prefiero hablar con optimis-



Música contemporánea

35 AÑOS DE CULTURA MUSICAL EN LA REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA

Por Guido Bimberg

(de la Universidad «Martín Lutero», de Wittenberg)

En la República Democrática Alemana existe en la actualidad una rica y variada vida musical. Es probable que el hecho de que en su país, cuya extensión territorial no es grande ni su cantidad de habitantes es elevada, radiquen más de cuarenta grupos de ópera estables y más de ochenta orquestas sinfónicas institucionalizadas, sea único en el mundo.

Si las causas de este desarrollo musical estaban determinadas en el siglo XVIII y XIX por la división regional de Alemania, en la actualidad los logros en el rendimiento de estos grupos, la independencia económica de los mismos y su repercusión, son el resultado de la política cultural actual. Si se tiene en cuenta el número de orquestas sinfónicas y de escenarios para óperas que posee la RDA, se puede afirmar que es uno de los países con mayor amor por la música, y si hacemos este análisis de acuerdo con su población, vemos que ocupa el primer lugar en el mundo dentro del campo del desarrollo musical. Anualmente se llevan a cabo en la RDA más de 7.000 representaciones de ópera a las que asisten cinco millones de espectadores.

A esto hay que añadir los logros de las ochenta y una orquestas sinfónicas; anualmente visitan más de tres millones de personas alrededor de 2.000 conciertos de orquestas sinfónicas, 400 conciertos de música de cámara, 3.000 conciertos de música ligera y más de 1.200 conciertos y actividades musicales de otro tipo. Es por esto que cada vez nos esforzamos más por lograr otras posibilidades de desarrollo para las ofertas musicales, ya sean de tipo tradicional o nuevas formas experimentales. Precisamente se han desarrollado en este sentido en los últimos quince años una gran variedad de ideas, de iniciativas creadoras y un gran entusiasmo. También deben mencionarse aquí las construcciones que se han llevado a cabo en favor de la música: iglesias antiguas han sido restauradas y convertidas en salas de concierto modernas, se han creado nuevos centros culturales, salas de música, centros de distracción, etc.

Dentro de las construcciones de este tipo más importantes se destacan la «Gewandhaus» (moderna construcción para la orquesta sinfónica de Leipzig, inaugurada en 1981), la «Schauspiel-



BARBARA STROFF

Gewandhaus de Leipzig, moderna sala para la Orquesta Sinfónica de Leipzig.

haus» nueva de Berlín (inaugurada en 1984 como teatro para conciertos) y la Opera Semper de Dresde (reconstruida e inaugurada en 1985).

Todos estos centros y grupos musicales trabajan como promedio al 90% de su capacidad, algo bastante comprometedor para los creadores musicales.

El núcleo de los espectadores está constituido por un grupo básico de público cuya estabilidad se garantiza a través de las ventajas que le ofrece el sistema diferenciado de abonos.

A este grupo relativamente grande se suma el grupo de los que se interesan por determinada función de forma esporádica, grupo que debe ser captado para garantizar un consumo ininterumpido de la música. Se puede considerar como algo logrado la educación musical estatal de escolares y estudiantes con la ayuda de conciertos llevados a cabo por escolares y de encuentros de ópera para la gente joven. En el caso de los niños y de los jóvenes, en especial, se ha logrado poner en marcha el proceso de unión de la satisfacción exigente de las necesidades existentes con el del surgimiento de nuevas necesidades elevadas. Este proceso se caracteriza en la actualidad por una viva educación cultural y estética.

También se ha logrado llevar a posiciones constructivas y satisfacer con una buena calidad los intereses especiales de los jóvenes con respecto a

nuevas tendencias de la música ligera, en especial de jazz, de la música rock y pop. Por eso es por lo que la RDA dispone actualmente de un número determinado de grupos de rock con renombre internacional, de cantantes modernos, de miles de discotecas con una programación diaria de baile y música y de numerosas formas de espectáculos de música ligera. En esto la industria del disco tampoco se ha quedado atrás. La misma produce una gran cantidad de discos de los más distintos géneros, desde la música culta clásica hasta el rock. Existe además una amplia oferta de grabadoras de cassettes y de equipos de video.

En la capital, Berlín, y en las otras ciudades del país, se realizan numerosos festivales musicales que brindan una variada oferta musical adicional que abarca desde la música clásica hasta la moderna. Entre estos se destacan los festivales internacionales, como por ejemplo la Bienal Internacional de Música, los Días de Música de la RDA y los Días Festivos del Teatro Berlínés. Estos festivales son organizados por la Asociación de Compositores y Musicólogos de la RDA. A esta Asociación pertenecen la mayoría de los musicólogos, compositores, intérpretes y maestros de música. La Asociación les ofrece la posibilidad de intercambiar ideas sobre su trabajo y de desarrollar una atmósfera creadora.

La Asociación se esfuerza además por lograr que la nueva creación musical contemporánea se ejecute en las salas de concierto y disponga del auditorio adecuado.

Procesos como éste, sin embargo, no se llevan a cabo sin tensiones y contradicciones. Lo que espera oír la mayor parte del público es la música del siglo XVIII y XIX, y sobre todo la cultura musical burguesa con su estilo del siglo pasado. Por eso resulta difícil a menudo compenetrar al público con obras contemporáneas. Existen realmente directores que se muestran dispuestos a realizar un primer estudio de una obra que pueda brindar determinado prestigio; sin embargo, repeticiones de la misma en otros teatros y por otras orquestas o la incorporación de la misma al repertorio no es algo que se vea todos los días.

El objetivo fundamental de todos los compositores de la RDA es el de trabajar todos los géneros musicales instrumentales y vocales, analizar todo aquello que sea nuevo desde el punto de vista social, mostrar sus aspectos contradictorios y su belleza, para contribuir de esta forma a la edificación de la sociedad.

Por eso desde los comienzos de la construcción del socialismo en la República Democrática Alemana surgieron obras importantes como la de Hanns Eisler **Nuevos cantos populares** (el texto es de Johannes R. Becher, 1950), de Ernst Hermann Meyer **Mansfelder Oratorium** (1950), de Eisler **Los Tejedores de Alfrombras de Kujan-Bulak honran a Lenin** (El texto es de Bertold Brecht, 1957) y otras obras, fundamentalmente marchas populares, que continuaron las tradiciones de las marchas combativas de la clase obrera.

También surgieron nuevas óperas co-



Escena de la ópera «Puntilla», de Paul Dessau. Montaje de la Opera del Estado de Berlín (1966).

mo la de Paul Dessau **La Condena de Lúculo** (1951) y **Puntilla** (1959), que crearon las base para un teatro musical socialista, alemán y realista. En lo que respecta a la creación de música sinfónica podemos decir que imperaba el intento de expresar el modo de vida socialista a través de las formas de composición establecidas para este tipo de música. Se utilizaba sobre todo la composición dividida en tres o cuatro partes con el uso habitual de un dualismo temático. La idea sinfónica clásica de *A través de la noche hacia la luz* (*per aspera ad astra*) se utilizó dentro de un contexto socialista. Al hacer esto, en ocasiones no se tuvo en cuenta, o mejor

dicho, a menudo, que el surgimiento de una nueva sociedad está vinculado al surgimiento de una nueva cultura.

Se debe tener en cuenta que nuevos procesos sociales de desarrollo exigen nuevas formas de expresión artística. Este fenómeno conocido a través de la teoría de Lenin sobre el reflejo pudo ser llevado a cabo solamente al correr del tiempo y penetrar de esta manera lentamente dentro del quehacer musical. Es decir, que el cambio se efectuó durante los años sesenta. De forma creciente el compositor fue tomando conciencia de que la construcción del socialismo no era un simple paseo, sino que era atravesar un camino repleto de conflictos, de lucha y de sacrificio. Entonces pasó el «pathos» exagerado y de primera línea y el idilio sin conflictos a un segundo plano de las obras. Por el contrario, empezaron a surgir en los sinfónico nuevas posiciones mucho más entusiastas, decididas y enérgicas. Se comenzaron a plantear conflictos y las contradicciones de los mismos.

Esta fuerte conciencia de la existencia de estos conflictos exigió, por tanto, nuevas formas de composición que pudieran expresar de mejor forma las tensiones existentes. Y así empezó a desarrollarse una fructífera confrontación con la dodecafonía y con las técnicas seriales, post-seriales y aleatorias. En esto jugaba un papel fundamental el reconocimiento de que estas nuevas técnicas de composición podían expresar las nuevas posiciones del socialismo.

Modelos de desarrollo, estructuras musicales, secuencia de las partes de la composición, todo esto fue modificado en el campo sinfónico. Ernst Hermann Meyer y Siegfried Thiele crearon las sinfonías en cinco partes.

Al mismo tiempo surgieron las obras divididas en dos movimientos de Fritz Geissler (**Segunda y Quinta Sinfonías**) que se contraponían a las sinfonías divididas en cinco partes de Hermann Meyer y de Siegfried Thiele, o la Sinfonía en un solo movimiento realizada por Günther Kochan. Surgieron además otras ideas, como la música para orquesta sinfónica de forma libre, por ejemplo las **Músicas para orquesta** de Paul Dessau, al igual que las **Variaciones de Bach** del mismo compositor; de Siegfried Matthus el **Pequeño Concierto para Orquesta**, y la **Sinfonía en honor al Oleoducto de la Amistad** de Hans Jürgen Wenzel.

La innovaciones en el campo sinfónico estaban vinculadas a otras que se llevaban a cabo en otros géneros. Surgieron óperas como **Lancelot** (1969) de Paul Dessau, **El Último Disparo** de Siegfried Matthus (1967) y **La Rosa Blanca** de Udo Zimmermann (1967), que incurcionaban también dentro de este campo de transformaciones. Sin embargo, hay que señalar que la música sinfónica permaneció a la cabeza de las innovaciones realizadas.

Esta situación cambió durante los años setenta. Surgieron óperas como **Einstein** (1974) de Paul Dessau, **La**



Hanns Eisler con Bertold Brecht. Berlín, marzo de 1950.



Paul Dessau trabajando en la composición de la ópera «La condena de Lúculo».

Jarra Rota (1971) de Fritz Geissler, **R. Hot** (1977) de Friedrich Goldmann, **Jinetes de la Noche** (1973) de Ernst Hermann Meyer, **El Abrigo** (1978) de Gerhard Rosenfeld, **El Schuhu y la Princesa Voladora** (1976) de Udo Zimmermann y **El Precio** (1980) de Karl Ottomar Treibmann. También surgieron en este período óperas infantiles como **El Maestro Röckle** (1976) de Joachim Werzlau y **El País de Bum-Bum** (1976) de Georg Katzer. Estas óperas

poseían las técnicas de composición más modernas, lo que les permitía expresar de forma adecuada los contenidos estéticos y éticos en concordancia con la música.

Estas tendencias surgieron también en otros géneros vocales como las cantatas, los oratorios y los cantos. En el campo de la música instrumental la música de cámara había conquistado entre tanto un lugar especial. En este género se había logrado ya en los años



Ernst Hermann Meyer, autor de «Mansfelder Oratorium» y «Jinetes de la Noche».

sesenta, sobre todo a través de la especialización de los intérpretes y gracias a la atmósfera íntima de las interpretaciones de este tipo de música, que los compositores probasen nuevas formas de composición y se las presentasen a un círculo reducido de oyentes.

A finales de la década de los sesenta pasó esta tendencia al género de la música sinfónica. Formas de composición diferentes surgieron y se establecieron en el campo sinfónico. De esta forma surgieron obras que continuaron el legado de la tradición heredada de la gran música humanista y burguesa del siglo XVIII y XIX. La creación musical soviética despertó en general gran interés, fundamentalmente la obra de Shostakovich y Prokofiev. Sin realizar una copia esquemática de estos precursores, se logró una dramaturgia de la sinfonía, en la que el planteamiento del conflicto surgía no por el dualismo temático clásico, sino fundamentalmente por el desglose de una idea central motivada y temática.

Siegfried Matthus logró esto en su **Segunda Sinfonía** (1976), Siegfried Köhler lo plasma en su **Tercera Sinfonía** (1975) y también lo hace Günther Kochan con su **Tercera Sinfonía** (1973), al igual que Dieter Norka en su **Cuarta Sinfonía** (1974) y Ruth Zechlin en su **Tercera Sinfonía** (1971).

Un segundo aspecto de la creación sinfónica fue el de la valoración crítica de las formas de composición sinfónica conocidas. Surgió una nueva concepción que no se podía valorar con el principio de *A través de la noche hacia la luz* y esta nueva dramaturgia condujo a la disminución en el empleo de determinados patrones de desarrollo conocidos y al aumento del empleo de formas de composición dodecafónica, serial y aleatorias. En este sentido surgieron obras como la **Primera y Segunda Sinfonías** (1972/73 y 1976) de Friedrich Goldmann, las **Músicas para instrumentos de arco núms. I y II** (1971 y 1973) de Georg Katzer, las **Sinfonías de cámara** (1972 y 1976) y la **Primera y Segunda Sinfonías** (1976/77 y 1981) de Gerd Domhardt; por último, **Mutazioni per orchestra** (1973) de Udo Zimmermann.

También se llevaron a cabo interesantes experimentos (que formaban parte de esta tendencia) que incorporaban elementos de jazz y rock, como por ejemplo **El Concierto para Trio de Jazz y orquesta** (1975) de Georg Katzer y la **Electrization**, para grupo de jazz y orquesta (1975), de Friedrich Schenker.

Surgió un tercer grupo a partir del esfuerzo por separarse radicalmente de las formas de composición sinfónicas acuñadas. La separación de patrones de desarrollo sinfónicos y la orientación hacia la experimentación en el campo de la interpretación y la composición permitió que los compositores creasen nuevas dramaturgias de gran interés, tales como Reiner Brodemayer con sus **Bagatellen für B** (surgida en 1970, el año de Beethoven), y Friedrich Schen-



Siegfried Matthus con el cantante Theo Adam, al finalizar un concierto (1980).

ker con su obra **Paisajes para Orquesta** (1974), al igual que Udo Zimmermann con **L'home** (1972). Estas nuevas dramaturgias unían las técnicas de composición contemporáneas con procesos de desarrollo inusuales.

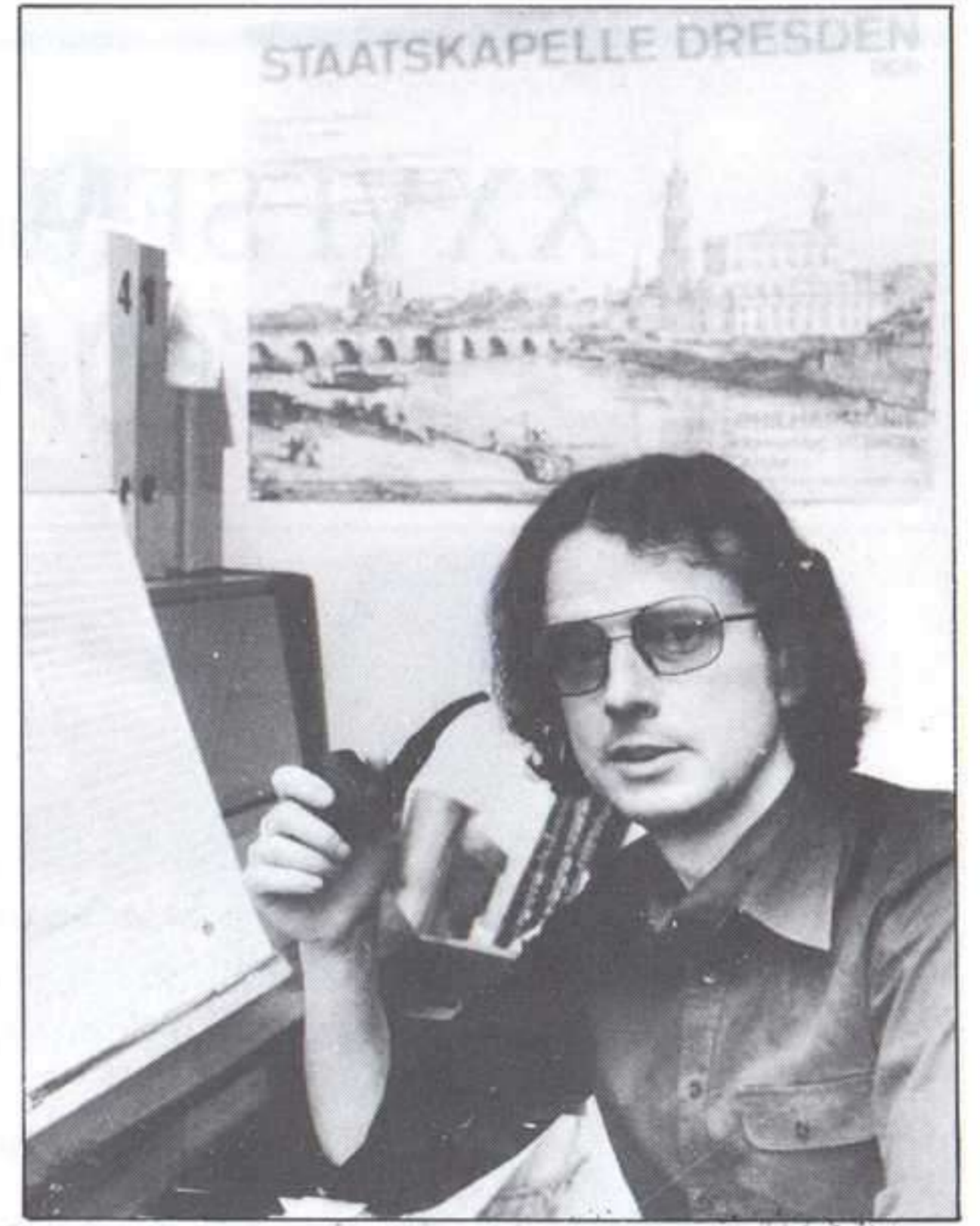
La discusión llevada a cabo durante los años sesenta sobre el empleo de nuevas y de post-modernas técnicas de composición y de interpretación desapareció durante la década del setenta.

Después de desarrollarse la fase experimental necesaria de las décadas del sesenta y del setenta, los compositores pasaron a ordenar las nuevas técnicas de composición adquiridas de acuerdo a criterios estructurales. La calidad de la maestría de la dramaturgia musical surgió como modelo, y la decisión sobre la forma de composición, si debía ser moderna o no, pasó a un segundo plano; se dejó de tener en cuenta por tanto la técnica utilizada. Además se puede señalar que en la discusión sobre la música en la RDA imperaba un rechazo amplio de todo tipo de ELECTICISMO, como se lleva a cabo en el tradicionalismo sin inhibición o en el denominado neoromanticismo. La composición de obras de este tipo no pudo encontrar terreno fértil en la RDA.

No es posible dentro de este marco abordar todas las tendencias y movimientos de la creación musical de la RDA en los últimos treinta y cinco años. Es mucho más importante mostrar las etapas de desarrollo más importantes de la cultura musical socialista en la RDA y señalar los estilos más significativos. Creación musical y elaboración constructiva son aspectos centrales del trabajo de los compositores.

La fuerte individualidad en la división de las composiciones en partes, la interpretación original y el quehacer consciente y vinculado a la sociedad, forman parte de la actividad de nuestros compositores.

Treinta y cinco años de cultura musi-



Udo Zimmermann se separa de las formas de composición sintónicas acuñadas.

cal en la República Democrática Alemana perfilan un desarrollo histórico significativo, que forma parte del desarrollo histórico mundial dentro del campo de la música. La historia musical de la RDA tiene su historia y su prehistoria; ha desarrollado sus propias tradiciones y está caracterizada por su propia esencia, su situación histórica y sus perspectivas, de acuerdo con los problemas actuales.

La Música en la Era del Descubrimiento

Zaller Ziryab

Maestros De La Escuela Sevillana Del Siglo De Oro

Vol 1º Francisco Guerrero

Vol 2º Cristobal De Morales

Patrocinado por: Club Noventa y Dos

DISCOS. S.A.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

XXVI SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA

C U E N C A - 13 al 19 de Abril, 1987


Día 13.- Orquesta Sinfónica de Asturias.
19,30 h.- Coro de la Fundación
Principado de Asturias
Obras de Hindemith, Guinjoan,
Schubert
Director: Sabas Calvillo

Día 14.- Wiener Akademie.
19,30 h.- Obras de Haydn.
Director: Martin Haselboeck
Producción de la Semana de Música
Religiosa

Día 15.- Orquesta Festival de Carintia.
19,30 h.- Arnold Schoenberg Chor de Viena.
"The Prodigal Son", B. Britten.
Director: Erwin Ortner.
Producción Festival de Carintia cedido a la
Semana.

Día 16.- Monika Lenz, soprano.
12,30 h.- Pentti Kotiranta, piano.
Obras de Haydn, Schubert, Alderighi,
Webern, Hindemith.

Día 16.- The Academy of Ancient Music.
18,00 h.- The Choir of New College Oxford.
"Athalia" de Haendel.
Director: Christopher Hogwood.

Con la colaboración de la  CASA DE MORROS DE
CUENCA Y CIUDAD REAL

Día 17.- Philharmonia Hungarica.
12,00 h.- Orfeón Pamplonés.
"Parsifal", R. Wagner.
Solistas: Grundheber, Korn, Rundgren,
Goldberg, Hillebrand, Bjoner, Borris.
Director: Heinrich Hollreiser.
Producción de la Semana de Música Reli-
giosa y del INAEM.

Día 18.- Conjunto Barroco "Zarabanda".
12,30 h.- Obras de Joaquín García (Primera audición
recuperada).
Director: Alvaro Marías.
Producción de la Semana de Música
Religiosa.

Día 18.- Philharmonia Hungarica.
18,00 h.- Orfeón Pamplonés.
"Grosse messe" y Motetes de A. Bruckner.
Director: Heinrich Hollreiser.
Producción de la Semana de Música
Religiosa.

Día 19.- Conjunto Barroco "Zarabanda".
12,30 h.- Obras de Telemann, Purcell y Blow.
Solistas: N. Clapton, J. Bowman.
Director: Alvaro Marías
Producción de la Semana de Música
Religiosa.

INFORMACION, reserva y venta anticipada de localidades, alojamiento y almuerzo Viernes Santo: VIAJES BAIXAS, Teléf: (966) 213863 - Télex: VIBAI 48265. DIRECCION: c/ Princesa Zaida, 13. 16002 CUENCA. HORARIO: Mañana de 9,30 a 14,00 h. - Tarde de 16,30 a 19,30 h. DIAS DE VENTA: ABONOS del 9-3-87 al 21-3-87. LOCALIDADES SUELTAS a partir del 23-3-87 al 11-4-87. Durante la Semana Santa, caseta de venta c/ Aguirre s/n. (frente a la Diputación). HORARIO: Mañana de 10,00 a 12,00 h. - Tarde de 16,00 a 18,00 h.



EL CONSERVATORIO DE MADRID O EL CAOS

Por M.^a Teresa Montoro

El Conservatorio de Madrid parece atravesar sus horas más bajas. Los problemas estructurales derivados de una organización decimonónica se han ido agudizando con el paso de los años y la exigencia, cada vez más numerosa, de una enseñanza musical por parte de la sociedad. El hecho de que hasta ahora esta demanda tenga que ser satisfecha por el Conservatorio le ha conducido al borde del colapso.

La opinión pública ha tenido conocimiento ocasional de esta situación cuando las manifestaciones han sido más evidentes —largas colas en los meses de septiembre para la matriculación, aglomeraciones de alumnos libres en las fechas de exámenes— o cuando se producía algún alboroto de protesta, o denuncia. Este fue el caso, el pasado mes de agosto de 1986, de la aparición en los medios de comunicación de un «Informe del estado de la enseñanza musical en la Comunidad de Madrid, con especial atención a la impartida en el Real Conservatorio de Música de Madrid», elaborado por la Asociación de Padres del mismo y al que siguió en septiembre un encierro del APA con el consiguiente eco periodístico.

En este informe se enumeraban una serie de problemas relativos a la enseñanza musical y se denunciaban supuestas irregularidades que se estaban cometiendo en el Conservatorio, como el incumplimiento de horario por parte de algunos profesores, presión sobre los alumnos para que acudieran a determinadas academias particulares y tiendas de música, trato antipedagógico, caos administrativo y, por último, la atención de la Administración de poner en vigor el artículo 16 del decreto 2.618/66 o Reglamentación General del Conservatorio de Música.

El Artículo 16 del Reglamento

Las previsiones sobre la aplicación de este artículo se cumplieron y en las normas de matriculación para el curso



Fachada principal del Real Conservatorio de Música de Madrid.

86-87 se impedía iniciar los estudios musicales a cualquier niño mayor de ocho años y se procedía a la separación de grados. Esta separación —que supone que ningún alumno puede matricularse de grado medio sin tener aprobado el grado elemental, ni el superior sin tener el grado medio— ha traído en la práctica el que todos los alumnos de violín, piano y cello que iniciaban cuarto de instrumento deban esperar un año, en el mejor de los casos, para poder continuar sus estudios de quinto de solfeo, lo que hasta ahora era normal al ir el estudio de estos instrumentos un año por detrás respecto al del solfeo. La directora provisional del Conservatorio, Encarnación López de Arenosa, defiende esta normativa ampliamente contestada por los alumnos y el APA, como *necesaria desde el punto de vista de separación de centros, lo que requiere que cada alumno esté en su grado. Y desde el punto de vista pedagógico era absurdo estar trabajando con un alumnado con diferentes niveles de conocimientos de experiencia musical. Lo realmente grave sería parar el estudio del instrumento, pero el solfeo, como práctica solfística, se está haciendo en el instrumento constantemente. En todo caso sería un problema transitorio.*

Sin embargo, no opina lo mismo, Manuel Aúz, secretario de la Asociación de alumnos y director de *La Matraca*, una combativa revista de la Asocia-

ción de Estudiantes del R.C.S.M.M., para quien *el problema principal es la masificación y la política con la que se está intentando revolver, que está consistiendo en no dejar entrar a nadie, por un lado, y en echar gente de cualquier modo para que los pocos que salgan sigan conservando las prebendas profesionales. Aquí entrarían toda una serie de medidas, como la separación por grados, la selectividad por expediente y el famoso artículo 16. Dicen que estas medidas son para racionalizar los planes de estudio, pero si quieren racionalizarlos lo que tienen que hacer es cambiar el Reglamento. Por el momento el conservatorio imparte grado elemental, medio y superior. Elemental significa para musicalizar, para aprender los rudimentos y mientras esto no cambie y haya otros centros que asuman los dos primeros grados, la realidad es que sólo hay un Conservatorio en Madrid y que la gente que quiere estudiar música tiene que ir a él.*

Necesidad de reforma de las enseñanzas musicales

En todo caso, el artículo 16 y los otros problemas enunciados constituyen para todas las partes implicadas solamente las puntas de un iceberg. Lo fundamental es la necesidad acuciante de una profunda reforma de las Enseñanzas Musicales en España, que



pos opina que *hay que distinguir entre el que quiere ser músico profesional y el alumno que simplemente quiere unos conocimientos musicales. Habría que educar al niño en una cultura musical que empezaría en EGB y facilitaría su aprendizaje al llegar al Conservatorio. Por último, estaría la posibilidad del Bachillerato musical, previsto ya en los planes de estudio y que toda Europa tiene, pero que, tal y como están hoy las cosas, es completamente utópico*

El silencio como respuesta de la Administración

Lo cierto es que, a pesar de la necesidad del cambio, desde 1978 se han quedado en el camino ocho borradores de reforma, arrinconados según se iban produciendo cambios ministeriales. El último, anteproyecto llamado «Líneas básicas para la Reforma de las Enseñanzas Musicales», fue dado a conocer a todas las partes interesadas el pasado mes de abril de 1986. En líneas generales este borrador fue rechazado por alumnos, profesores y especialistas musicales. En junio de ese mismo año se celebraron en El Escorial unas Jornadas de Debate sobre la Reforma de las Enseñanzas Musicales (RITMO se ocupó de este tema en su número de julio/agosto de 1986), organizadas por el grupo de Enseñanzas Medias ANTARES, con la colaboración de FETE-UGT y la Subdirección General de Perfeccionamiento del Profesorado, a las que acudieron especialistas de todos los sectores y de donde salió un borrador alternativo que fue entre-

gado a representantes de la Administración. Desde entonces el silencio ha sido la única respuesta y nada se sabe del anteproyecto ministerial ni del borrador alternativo. El pasado diciembre volvía a producirse otro cambio ministerial y era nombrado nuevo Subdirector General de Enseñanzas Artísticas, Antonio Malo, en sustitución de José María Merino, que había dimitido en octubre. Antonio Malo, con el que por cierto nos ha sido imposible comunicar a pesar de haber pedido una entrevista para saber la opinión de la Administración, pronunció buenas palabras y nada más.

Uno de los asistentes a las Jornadas de El Escorial y participante en la elaboración del borrador alternativo, Mariano Pérez, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música y presidente de ISME-ESPAÑA, manifestaba el pasado febrero su preocupación por esta falta de respuesta del Ministerio en una carta (que reproducimos al final de este artículo), publicada en algunos medios informativos, en la que solicitaba una entrevista con el Subsecretario del Ministerio de Educación, Pérez Rubalcaba, para saber qué soluciones se iban a tomar. Según Mariano Pérez, *la situación de las enseñanzas musicales en España es caótica. Nos hemos incorporado a Europa, pero nuestros esquemas musicales son arcaizantes para una sociedad nueva en la que la música es una necesidad social y cultural. La música debe entrar en todos los estratos de la enseñanza, desde el jardín de infancia, EGB y Bachillerato hasta la Universidad, donde realmente irían los que vayan a dedicarse profesionalmen-*

debe llevar a cabo la Subdirección de Enseñanzas artísticas y en último extremo el Ministerio de Educación, de la que ésta depende.

Para Antonio Sanz, presidente del APA, a la Administración hay que hacerle dos reproches. El primero, la desidia con que ha actuado respecto a las enseñanzas musicales y al abandono en que las ha tenido, y el no haber creado los centros suficientes para atender la demanda existente, porque si hay 5.500 alumnos de grado elemental en el Conservatorio (en toda la Comunidad de Madrid son 30.000), no se puede tener una oferta oficial de 800 plazas de grado medio y 200 de grado superior porque se crea un embudo que no se resuelve con normas como la matriculación de este año. Y en segundo lugar, que si las leyes se hacen hay que cuidar su cumplimiento y en el Conservatorio no se hace, lo que ha dado lugar a falta de coordinación, caos administrativo, incumplimiento de horarios, etc.

También hay quejas contra la Administración por parte del profesorado. Rafael Campos, profesor de solfeo y ex director de los centros elementales, piensa que a ninguna Administración le ha interesado la música. Hay que tirar abajo el Reglamento del 66 y hacer uno nuevo pero elaborado por la gente que estamos aquí metidos y sabemos qué sucede y conocemos las necesidades reales. La solución pasa por una separación de grados pero no arbitraria y en hacer un conservatorio superior, dos o tres de grado medio y siete u ocho de grado elemental. Estos centros tendrían que ser autónomos, con sus directivas correspondientes y dos jefes de estudios, uno para por la mañana y otro para la tarde, lo que implica un control en el cumplimiento por parte del profesorado y del alumnado y tener un presupuesto adecuado para instalaciones, servicios administrativos, etc.

En cuanto a la actual demanda de enseñanza de la música, Rafael Cam-





te a ella y a donde llegarían ya preparados desde pequeños.

Por último, para Encarnación López de Arenosa, la solución del problema del Conservatorio pasaría por la enseñanza de la música en la escuela, primer paso para tener un alumnado ya con un cierto grado de formación y de selección natural. Luego haría falta la creación de muchos centros elementales, algunos centros medios, y la potenciación de un centro superior. Adolecemos por ahora de una falta total de estructura. La directora confía, sin embargo, en que el Ministerio acelere el proceso, ya que ha manifestado la intención de establecer unas comisiones estables que se sentarían a trabajar decididamente sobre la reforma porque el sistema de elaborar un anteproyecto, mandarlo a cien sitios y esperar las respuestas para luego conectarlas entre sí me parece como la túnica de Penélope, que nunca tenía un final.

Consejo escolar y desalojo

Así de complicado aparece en un primer acercamiento la cuestión Conservatorio de Madrid. En un futuro inmediato se vislumbra un inicio de solución, por lo menos en cuanto al

funcionamiento interno, con la convocatoria de elecciones para el Consejo Escolar, que a mediados de abril deberá elegir nuevo director, acabando con la situación de provisionalidad del cargo actual. Pero también un nuevo problema: el centro de Opera, el más importante al reunir los tres grados, deberá ser desalojado para que se inicien las obras de reconversión del Teatro Real. Se ha prometido la construcción de un nuevo Conservatorio, pero como su estructura depende directamente del modelo de enseñanza que se elija, va para largo. Los alumnos, los más perjudicados desde todos los puntos de vista, deberán seguir ejercitando su paciencia, porque como dice Manuel Aúz, *el alumno del Conservatorio está dotado de un aguante increíble. ¿Por cuánto tiempo más?*

CARTA DE D. MARIANO PEREZ DIRIGIDA A LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Ilmo. Sr.

Soy catedrático del Real Conservatorio de Madrid, y ostento en la actualidad la Presidencia de ISME-ESPAÑA, Sociedad Internacional para la Educación Musical.

En el pasado mes de junio se celebró en el Escorial un simposio o encuentro, auspiciado por la FETE, en el que se profundizó durante tres días en la Reforma de las Enseñanzas Musicales en general. A tal encuentro asistieron especialistas musicales pertenecientes a los diferentes sectores implicados en la Educación Musical.

Allí mismo se aprobaron unas conclusiones que quedaron reflejadas en un borrador de reforma que se entregó a la FETE. Parece ser que dichas conclusiones en general fueron bastante bien recibidas por dicho Sindicato, que prometió elevarlas a las máximas instancias ministeriales.

En aquel mismo encuentro se nombró una Comisión de seguimiento, de la que forma parte un servidor, para ponerse en contacto con los más altos organismos del Ministerio de Educación y con la FETE, y luego informar a los asistentes de toda España sobre el desarrollo de todas las conversaciones en torno a dicho borrador.

Nuestro disgusto y malestar es grande, en cuanto que desde el mes de junio no se sabe nada del borrador ministerial de Reforma de las Enseñanzas Artísticas, ni del borrador que en aquel encuentro se presentó a través de FETE.

Más aún, nos sorprende el que el mismo Sr. Director General de Centros, D. Jaime Naranjo, en una reciente visita al profesorado del Conservatorio de Madrid no supiese nada de tal proyecto y borrador. Sabemos que cuando el Ministerio sacó aquel borrador en el pasado mes de abril, dio a

conocer su intención de que previas consultas comenzase a funcionar dicho proyecto a principios del Curso 1987-88.

Lo más triste de todo es que ya van ocho borradores desde 1978. Las enseñanzas musicales están totalmente abandonadas por la Administración. Y no valen los parches que se pretenden poner para acomodarlas a las normas actuales de los Centros de EGB y BUP, cuando el problema de la Reforma es mucho más profundo. Hay estamentos, como el de Profesores de Música de Escuelas del Profesorado de EGB que tienen paralizado su acceso a cátedras, por carecer de la debida titulación, a la espera de la ansiada reforma de las enseñanzas musicales y del rango universitario de algunos grados de la misma que permita la posible homologación universitaria de títulos.

La situación, pues, de dichas enseñanzas es caótica y más grave que nunca, al tener las mismas estructuras y organigrama que hace cincuenta años y haberse multiplicado el alumnado y los problemas por veinte. Y nuestra situación respecto a Europa es deprimente.

El desánimo y el derrotismo entre los docentes musicales y entre los músicos en general de España es la tónica común. El deterioro y la frustración es tan grande y tan grave, que cunde el rumor de que esto ya no hay quien lo arregle.

En nombre de la Comisión de seguimiento que fue nombrada en el Encuentro de El Escorial, le pido una entrevista urgente para tratar en profundidad este problema de la Reforma. Naturalmente que a dicha entrevista desearía que acudiesen los otros miembros de dicha Comisión.

Mariano Pérez Gutiérrez

LA EDUCACION MUSICAL ANTE LA GRAFIA CONTEMPORANEA

Influjos y estímulos (I)

Por Fernando Palacios

Con este trabajo el autor se sumerge en el mundo de las Grafías Musicales e intenta, en la medida de lo posible, establecer algo de orden y sentar unas mínimas bases sobre esta materia de la Educación Musical, tan imprescindible pero tan escasamente tratada en las publicaciones musicales especializadas de nuestro país.

Esta primera parte, concebida a modo de introducción, será complementada con una segunda y una tercera en números sucesivos de RITMO.

La Enseñanza Musical, en su ya larga andadura por este siglo, ha experimentado múltiples cambios y visto enriquecer sus lenguajes y metodologías a partir de las investigaciones pedagógicas realizadas por sus impulsores, Dalcroze, Kodaly, Martenot, Willems y Orff y posterior desarrollo de la mismas, llevado a cabo por nombres tan prestigiosos como Paynter en Inglaterra, Regner en Austria, Hoch en Alemania, Schaeffer en Canadá, Hemsy en Argentina... Todos ellos han ido acercándose, a través de su sensibilidad musical, a aspectos vitales y culturales de nuestra civilización y los han puesto al alcance de cada individuo a través de la Educación Musical.

Podríamos confirmar que la Pedagogía de la Música, en el ámbito social, se nutre y estimula con todo hecho, bien sea artístico o comunicativo, científico o de progreso, es decir, uno de sus

cometidos es el de recoger y aplicar, siempre bajo el prisma de la educación. De ahí que la Psicología, los Medios de Comunicación Audiovisual, Las Artes Plásticas, la Poesía, el conocimiento de Otras Culturas, las Nuevas Tecnologías y las Músicas Populares y Contemporáneas sean materias estudiadas con detenimiento (algunas menos de lo que debieran) por los nuevos educadores, con objeto no sólo de absorber y responder a la tremenda avalancha de información que nos acosa, sino también de profundizar sobre el hecho de qué, cómo, para qué y a quién enseñar.

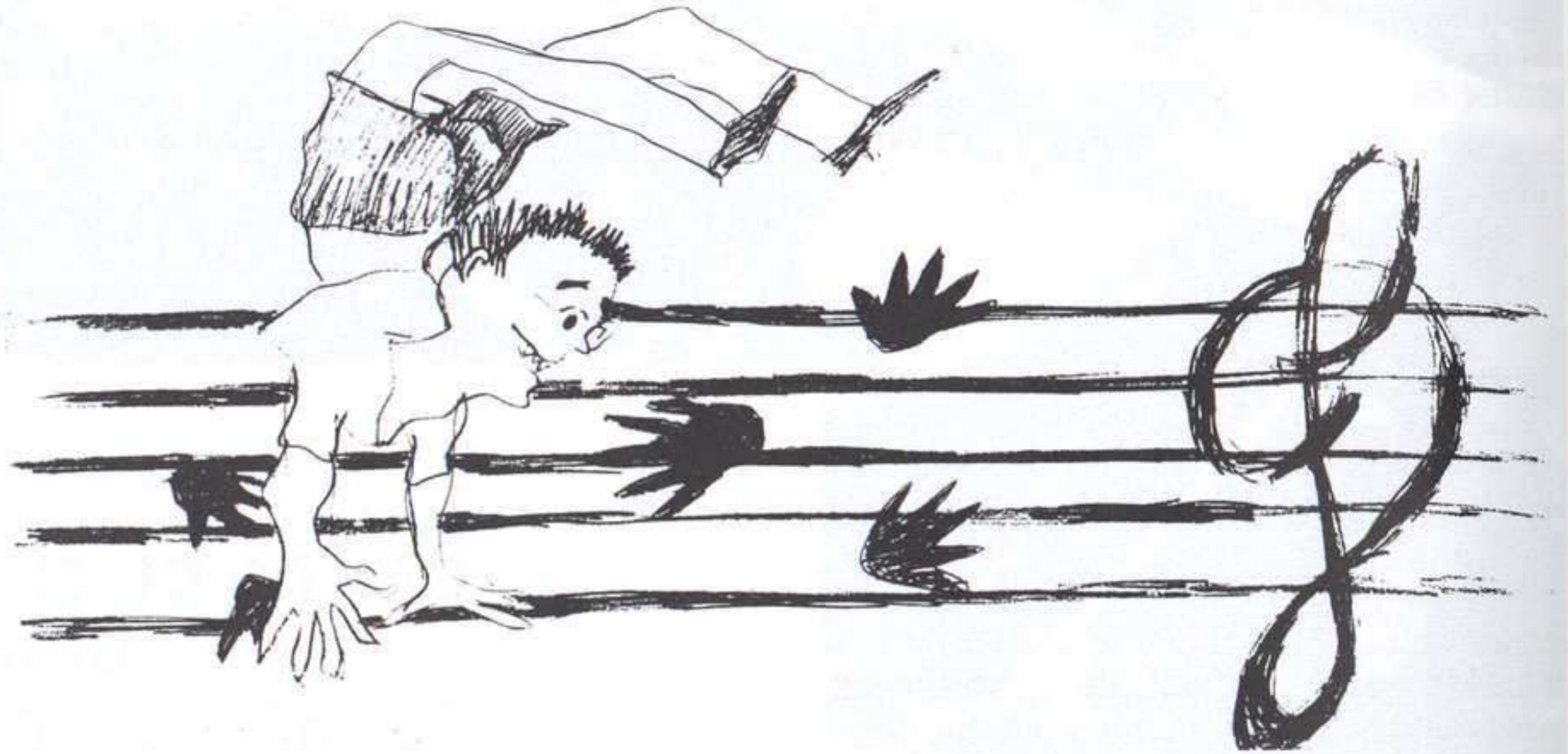
Quisiera comenzar recordando las aportaciones más relevantes de algunos de los diferentes campos que acabamos de reseñar, que están, como veremos más adelante, íntimamente relacionados con la razón y motivo de este trabajo: la Grafía Musical.

En el ámbito de la Psicología, no cabe duda de que viene despertándose un gran interés en todas las esferas sociales por las nuevas conductas musicales de la juventud y su permeabilidad ante las músicas populares, los hits y la publicidad. La enorme influencia que todos estos factores ejercen sobre su comportamiento musical, su repercusión en la capacidad de recepción,

en su valoración de la Música, su capacidad de diferenciación, su gusto, etc... así como la asimilación y respuesta ante el hecho sonoro, son tareas que vienen ocupando una importante parcela de lo que hoy es la Psicología de la Música.

Gracias a esta rama de la Psicología establecemos imprescindibles relaciones entre los elementos de la Música, los propios y específicos de la naturaleza humana y los objetivos pedagógicos a alcanzar. Es evidente, por ello, la gran importancia que revisten para la nueva Pedagogía Musical una serie de orientaciones, como son:

- El conocimiento de las relaciones físico-acústicas (Psicofísica).
- Las correspondencias entre las facultades musicales y la edad (Psic. Evolutiva).
- La Musicoterapia y la respuesta ante la presencia de la Música en los medios de difusión (Psic. Aplicada)
- El rendimiento escolar y la eterna controversia entre el talento musical y la influencia del medio (Psic. Diferencial)
- O lo relativo a la formación de juicios y los grados de familiaridad con la expresión musical, el aprendizaje, la



memoria y la programación (Psic. General)

Con la aplicación de estas técnicas, la Música acompañará a la evolución y desarrollo de cada individuo, liberando lo que es natural en él y fomentando su espontaneidad.

El lenguaje cinematográfico, televisivo, propagandístico..., los cuentos ilustrados, los comics, las historietas..., son consumidos y vividos por los niños y jóvenes de nuestro mundo civilizado en grandes cantidades y si a esto añadimos que las músicas incidentales de películas, telefilmes y anuncios han venido tipificándose en gran manera, no nos extrañará ver cómo los niños, ya desde muy pequeños, son capaces de distinguir sin gran esfuerzo el significado de las músicas de terror, amor, suspense, aventuras, etc...

Cómo conducir las influencias de estos medios hacia un estado creativo, la elaboración y puesta en práctica de actividades y juegos didácticos derivados de estos lenguajes, así como obtener jugosos frutos al poner a funcionar conjuntamente la vista y el oído a través de los Medios Audiovisuales, son tareas de las que se debe ocupar un educador consecuente con el mundo en que vive.

Por otra parte, los comics y las ilustraciones de cuentos e historietas han ido sentando unas bases sólidas en todo lo que concierne a la plasmación gráfica de lenguajes que discurren en el tiempo y resolviendo muchos problemas de escritura musical. Considero importante señalar algunos aspectos de estas formas narrativas, no sólo por la gran acogida que disfrutan entre las cortas edades, sino por la enorme utilidad que pueden tener en nuestro campo:

— Un lenguaje sencillo y asequible, a la vez que seductor, de gran concreción en el mensaje.

— Aplicación sencilla, pero eficaz, de la psicología de la percepción: llamar la atención sobre ciertas cosas por su colocación en el espacio, su color, su tamaño, su trazo, ...

— La direccionalidad variable de la lectura

— La imagen como expresión del argumento con ritmo propio: secuencias rápidas, lentas, acelerandos, cambios bruscos, ...

— La utilización de diversos estilos: realista, expresionista, lineal, claro, ... que mediatizan el resultado de la historia que cuentan

— La onomatopeya como expresión del sonido gráfico

— El sonido intrínseco de cada viñeta, estrechamente relacionado con la perspectiva, planos, picados, lejanía...

Podemos observar la gran validez que tienen en el lenguaje musical todas estas características de la narración plástica.

Independientemente de que los movimientos artísticos hayan tenido en algunos casos un paralelismo con la Música Contemporánea y ésta a su vez haya influido muy directamente en el

proceso de renovación de la Enseñanza Musical —caso del que nos ocuparemos más adelante—, podemos considerar que las tendencias del Arte de la segunda mitad de este siglo, cuyos recorridos son de los más insólitos, han mostrado importantes aspectos que la Enseñanza de la Música ha hecho suyos, adaptánsolos y desarrollándolos en su medio de una manera muy positiva.

Examinemos en las Artes Plásticas algunos casos relevantes:

— El Arte Gestual, al pasar del objeto artístico al proceso de la creación artística, que en muchos casos huyen de la premeditación en la ejecución, nos sitúa de frente ante lo que en música es la improvisación libre, es decir, la libre manifestación de la energía sonora a través de nuestro cuerpo y mediante un instrumental cualquiera. Esta valiosa parcela del mundo de la improvisación desarrolla capacidades muy interesantes de: cuerpo-sonido-acción, libertad y orden, moldeabilidad de la materia sonora, control de la forma,...



— Del Arte Matérico (el material usado como medio expresivo) extraemos abundantes aplicaciones en el sonido: cuando es elegido para formar la base de la cualidad expresiva de la pieza musical, con la mínima, o nula, presencia de otros parámetros (ritmo, armonía, etc...)

— Relacionado con el Arte Minimal, los trabajos sobre músicas minidimen-



sionales, múltiples, simultáneas o de repetición constante, nos sitúan frente a problemas básicos de estética y orígenes de la Música

— Del Arte Ecológico tomamos las acciones sonoras relacionadas con el campo, ríos, excursiones, polución sonora,...

— Del Arte Povera sacamos la provechosa enseñanza de utilizar los materiales de desecho como instrumentos musicales, lo que nos permitirá profundizar sobre la naturaleza del sonido y su manipulación.

Otro proyecto recogido de las experiencias del último Romanticismo y llevado a la práctica por muchos creadores a partir de comienzos de siglo, es aquel que propugnaba Apollinaire, *Consumar la síntesis de las artes, de la Música, de la Pintura y de la Literatura*. Pues bien, de la cooperación e intervención de medios expresivos de distintos lenguajes artísticos —música, poesía, plástica, teatro, danza, ...— surgen las «Artes Intermedias» que participan a la vez en todas las artes sin poder ser encasilladas en ninguna de ellas.

Es en la Poesía donde, quizás, desde un principio se hace más patente esta necesidad de interrelacionarse con otros géneros —además de con la Música y Teatro, con los que ha establecido desde sus orígenes una estrecha simbiosis: la canción, el teatro lírico, la ópera, ...— Y es también en la Poesía y en sus movimientos renovadores donde la grafía musical encuentra campo abonado donde ampliar sus recursos y adquirir nuevas posibilidades para su enseñanza. Veamos algunos casos:

— Unir palabras y grafía, versos y



mucho más adecuado para la creación plástica que la escritura alfabética, pues apela más a la imaginación. Nosotros, desde nuestra cultura alfabetizada, miramos con superioridad lo que nos parece un sistema primitivo. Sin embargo, tanto en las guías de hoteles, tráfico, urbanizaciones, logotipos, marcas comerciales, como en partituras, libros..., cultivamos los procedimientos simbólicos e ideográficos para comunicaciones concretas destinadas a la imaginación.

De la misma manera, en las tempranas fases de prelectura y preescritura, al no poseer los niños capacidad de abstracción, se utilizan distintos métodos de asociación con dibujos y objetos para reforzar la adecuación a su pensamiento lógico-concreto.

La enorme velocidad con que los adelantos tecnológicos van teniendo lugar produce, en muchos casos, un desfase con las técnicas de la educación que, al ir renovándose en menor escala, acaban por enfrentarse y por considerar como enemigos aquellos progresos que tanto pueden aportar para su regeneración. Es muy común el caso de niños que conocen y manejan los ordenadores y los aparatos electrónicos mucho mejor que sus padres y maestros; el rechazo que ocasionan en éstos es, la mayoría de las veces, producido por su propia impotencia para coger el tren de los tiempos que corren.

El reto que se plantea el educador no sólo es el de aprender el manejo de estas técnicas para, con su conocimiento, estar más cerca de poder complementar los muchos huecos educativos que provoca su propio abuso, sino que deberá investigarlos y adaptarlos a su área de la manera más elemental y apropiada posible, y sacarles el fruto que indudablemente aportan.

Interesará, por lo tanto, todo lo relativo a:

— Dentro del mundo de los Ordenadores, la elaboración de programas con contenidos musicales: teóricos (historia y teoría de la música), de escritura de partituras y de reproducción sonora, y de otros contenidos de lenguajes y dibujo de gran aprovechamiento por la Grafía Musical.

— La utilización de nuevos instrumentos electrónicos que, encabezados por la gama de Sintetizadores, aporten

nuevas dimensiones sobre el conocimiento y estética del sonido y su manipulación por procedimientos electrónicos.

— La aplicación de los actuales equipos de grabación y reproducción musical (cassettes, equipos de Hi-Fi, grabadores portátiles...), a la educación auditiva y la investigación sonora.

— El empleo de los medios de comunicación (televisión, radio, video, prensa, comics...), para la difusión de la Música y su Didáctica, medios que disponen de todos los dispositivos necesarios para ofrecer una máxima calidad y un extraordinario poder de divulgación y de captación por todas las capas de nuestra sociedad.

La Música es la ordenación por el hombre del universo sonoro (L. de Pablo) *Repetid dos veces el mismo fragmento sonoro: ya no hay acontecimiento, sino Música* (P. Schaeffer) *Todo cuanto vibra hace Música. Hay Música en todas partes* (J. Joyce) *No quiero ningún neo, ninguna repetición, ninguna variación, ningún desarrollo* (K. Stockhausen) *El compositor debe elaborar la situación en la cual los sonidos puedan ser libres* (J. Cage) *Quiero ser intérprete de mi cuerpo, de mi energía personal que es lo que yo manifiesto en mi música* (C. Santos).



Así podríamos seguir apostillando frases y frases que nos irían hablando de algunas nuevas maneras de entender la Música en Nuestro Siglo y de los caminos que se ha atrevido a emprender. Estas innovaciones —que como todo en esta vida tiene sus gloriosos precursores: Satie, Varese, Ives, Schoenberg...—, han ido modificando las relaciones entre el compositor, el intérprete y el público, buscando muchas veces cierta reciprocidad en sus funciones, pero rompiendo otras muchas dicha relación.

Los aspectos de mayor interés para el educador pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

— Como consecuencia de una detenida exploración del entorno sonoro, se establecen nuevas valoraciones entre el silencio y el sonido, el sonido y el ruido, el ruido y el timbre, el timbre y la intensidad, etc...

— Los nuevos sonidos necesitan ser emitidos por nuevos instrumentos (percusión, electrónica, de desecho...), o en su defecto por otras maneras de tocar los instrumentos clásicos, al margen de las técnicas tradicionales.

— El número y la letra adquieren una mayor importancia. No sólo se abandona y vuelve a retomar la vieja tonalidad, sino que se utilizan los números y sus funciones para todo lo que sea necesario: serializar la Música, buscar otros procedimientos de orden, repetir y variar continuamente, organizar la estructura..., y muchas cosas más.

— Se recupera la improvisación, aletargada desde los tiempos barrocos, retomando además con nueva pujanza, aunque con otros criterios estéticos, todo el apasionante recorrido efectuado por el Jazz.

— Como había ocurrido con la tonalidad, la partitura (PARTITORTURA para otros) y sus signos de representación, se amplía y crece tanto que se empieza a desintegrar en favor de otros signos,



toma (nim)

LEGATO

ppp

ppp

ppp

3'

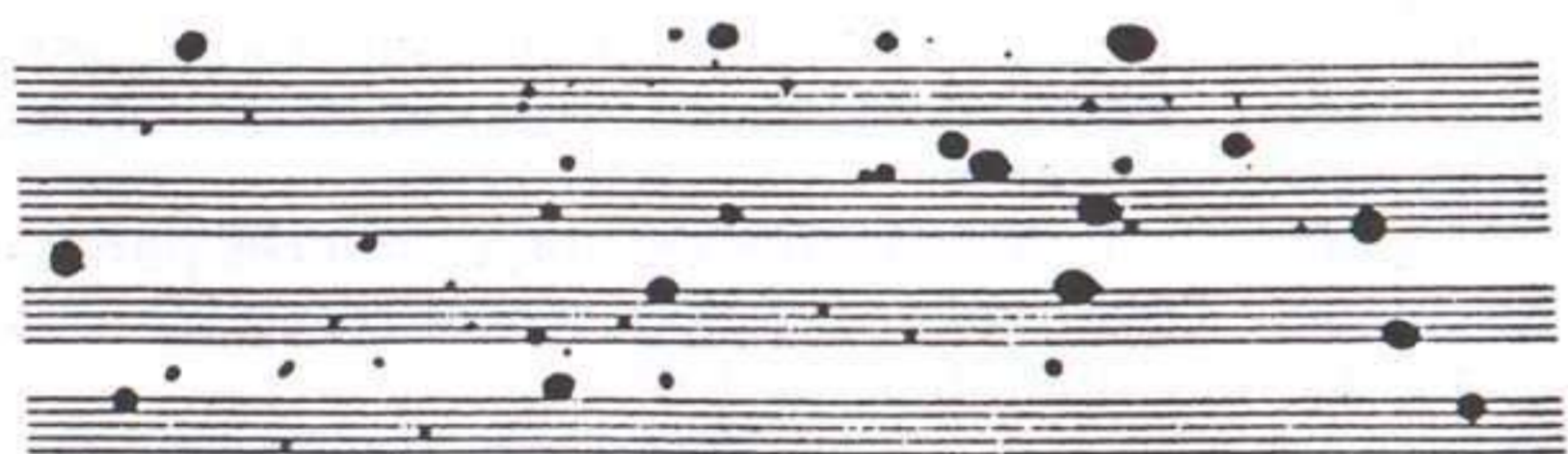
4'

2'

dibujos y materiales e incluso de la nada...= la libertad.

— Se utiliza el azar como principio constructivo y con él nos llegan miles de posibilidades de juego con la Música: los anillos, móviles, laberintos, el arte cisoria, mensajes, códigos enigmáticos, juegos...

— Al igual que habíamos observado anteriormente al hablar de las Artes



PUEDA «COMPONERSE» MÚSICA ALEATORIA salpicando tinta con ayuda de un pincel sobre un papel pintado (arriba). Cuando las manchas son transcurridas (abajo), la distancia horizontal entre ellas define su duración. Los metros se obtienen extrayendo cartas de una baraja.

Intermedias, en la Música adquieren gran importancia los espectáculos y acciones que buscan —y acaban encontrando— un espacio propio, como son el «happening», la nueva ópera, las esculturas sonoras, la música gráfica, las acciones urbanas y campestres...

— Por último, considero importante destacar que desde hace algunos años hay MAREJADAS MUSICALES difícilmente clasificables, que se mueven entre el Jazz, la Música Contemporánea, el Pop, la

Electrónica, el Minimal y otras Tradiciones Sonoras, que están dando grandes resultados. Estos músicos, agrupados al amor de algunas casas discográficas con ideas bien claras (ECM, Windham Hill...), cultivan la estética del BELLO SONIDO, ambientes contemplativos y libertad de conceptos.

Estos ocho puntos expuestos en líneas generales, aportarían y seguirán aportando a la Enseñanza Musical grandes espacios pedagógicos donde

moverse y profundizar a sus anchas. De ello devendrá un aprendizaje mucho más completo, rico e irradiante hacia otros campos en la Enseñanza Globalizada.

Como suele ocurrir en todos los terrenos de la investigación, el progreso de un solo camino requiere del equilibrio por parte de los demás, o sea, un avance en una sola línea desencadena una serie de necesidades de apoyo en otras, que provocan su propia evolución. En el campo de la Educación Musical ocurre algo similar; pongamos un ejemplo: si profundizamos en un sonido, éste nos llevará a investigar su procedencia, el instrumento o material que lo produce, de ahí iremos a su escritura, a su relación con los demás, a sus aplicaciones, etc...

Desde mi punto de vista, esta cadena suele romperse siempre por los eslabones más enigmáticos, que en nuestro caso son: la escritura musical, sus múltiples grafías y su metodología.



Creo que este substancial espacio se ha trabajado de manera muy aislada y fragmentada, ofreciendo muchas veces soluciones contradictorias a los mismos problemas de representación, lo cual ha producido serias dificultades para trasladar a la práctica lo que sobre el papel parece fácil y provocado, en consecuencia, desconcierto.

La multiplicidad de representaciones gráficas y su importancia para la comprensión del lenguaje musical, nos proporciona, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más atractivos de la tarea educativa. Su estudio y aplicación se nos está haciendo cada día más imprescindibles.

ILUSTRACIONES: Laura Terré

ECM

EL SONIDO MAS BELLO DESPUES DEL SILENCIO

INAUGURACION DE LA TEMPORADA DE OPERA CON UN INTERESANTE «MEFISTOFELE»

TEATRO LÍRICO NACIONAL
LA ZARZUELA



Por Carlos Ruiz Silva

Quizá con mayor esplendor oficial y social que otros años se celebró el 4 de febrero la inauguración de la temporada de ópera en el Teatro de la Zarzuela. Además de la reina —figura muy presente en la vida musical madrileña y reconocida melómana— abundaron las caras conocidas de ministros y hombres públicos y de esos personajes variopintos que se dejan caer en los ACONTECIMIENTOS —de cualquier tipo— y que van desde la folclórica de turno a la aristócrata más linajuda. Para el evento se escenificó **Mefistofele**, de Arrigo Boito, ópera que subía por vez primera a las tablas de la Zarzuela.

Entre las numerosas versiones musicales de «Fausto», la de Boito supone un capítulo interesante. **Mefistofele** es un cruce de tendencias en el que confluyen aspectos de oratorio, reflejos wagnerianos, toques de originalidad creadora, elementos del melodrama italiano y una evidente ambición de teatro totalizador, de gran envergadura escénica y musical. En la versión original de 1868, que duraba cinco horas, Boito, que entonces contaba sólo 26 años, intentó un teatro de extrema ambición en el que se debatían no sólo cuestiones estéticas sino también filosóficas y religiosas. El resultado fue un enorme fracaso. En la versión que hoy conocemos —la de Venecia de 1876—, más ajustada, las partes son superiores al todo. Interesantes e inspiradas son secuencias como el Prólogo, la muerte de «Margarita» o el final, el manejo del coro o ciertos aspectos del tratamiento orquestal y vocal. Pero el conjunto no acaba de cristalizar en una ópera unita-

ANTONIO DE BENITO



Montserrat Caballé y Giorgio Merighi, en «Margarita» y «Fausto».

ria y con una evolución dramática adecuada. Pese a ello, **Mefistofele** es una obra valiosa y muy digna de escenificarse.

El espectáculo ofrecido en la Zarzuela ha sido más que aceptable. La diversidad de escenas se solucionó por medio de una plataforma giratoria sobre la que una rampa ofrecía en sus diversas evoluciones la deseada caracterización de lugar. La puesta en escena se encomendó al director suizo Toni Businger a quien asimismo se debió el vestuario. Si la idea de la rampa giratoria no es precisamente original e incluso puede decirse que está más bien pasada de moda —fue masivamente utilizada durante los años 60, sobre todo en montajes wagnerianos— se manifestó eficaz y solucionó dignamente los muchos escollos que plantea **Mefistofele**. Lo que otorgó una calidad más acabada a la escena fue el conjunto de efectos del espectáculo; mejoró mucho en la Zarzuela la luminotecnia, cosa que debemos a las nuevas obras, y también y, en general, se tuvo mayor sensación de espacio. Muy apropiado casi siempre el vestuario, que en ciertas

escenas fue de gran vistosidad, y también las diversas composiciones cromáticas que en ningún momento cayeron en la estridencia, y que dada la heterogeneidad de elementos presentes en el escenario era difícil de realizar. Algún cuadro no llegó a encajar en el tono general de la ópera, como el del jardín, que resultó bastante prosaico y falto de la estilización poética requerida (¡Un jardín pétreo, pesado, triste y gris!).

Creo que Emilio Sagi ha realizado probablemente su mejor trabajo hasta la fecha. Movié con la soltura posible a los numerosos miembros del coro y del ballet, compuso con buen pulso la distribución plástica de los diversos cuadros y resolvió con suficiente eficacia la heterogeneidad de las situaciones escénicas que en esta ópera pueden caer abiertamente en el «pastiche». La coreografía de Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi se integró bien en el conjunto aunque la realización del ballet no fuese demasiado brillante.

Mefistofele no es obra fácil de montar musicalmente. A las dificultades de los cuatro intérpretes principales se une

el relevante papel otorgado al coro y a una orquesta que está lejos de ser un mero soporte de las voces. El protagonista fue Evgeny Nesterenko que se presentaba así en Madrid. Este bajo ruso es hoy uno de los principales cantantes de su cuerda en el mundo: la voz es buena, aunque sin ese sello especial de los verdaderamente grandes como Christoff o Ghiaurov. Me ha parecido observar una mayor seguridad en el registro agudo pero también menor capacidad en el grave. Hizo un «Mefistofele» algo plano, poco diabólico, con una actuación escénica que no aprovechó las múltiples posibilidades del personaje, aunque en muchos momentos mostrase de manera convincente el poderío de una voz de irisaciones metálicas y resonancias dignas de un gran bajo.

Giorgio Merighi sustituyó al inicialmente anunciado Yuri Maruzin —al parecer también un tenor español empezó los ensayos abandonándolos luego— en el más bien ingrato papel de «Fausto». El cantante italiano tiene una excelente voz de lírico con cuerpo, timbre de color agradable y extensión amplia, que en más de un aspecto recuerda a Luciano Pavarotti. Sin embargo, Merighi dista de ser un tenor de primera fila: su técnica es pobre, la entonación vacilante en ocasiones, el fraseo más bien tosco y la capacidad interpretativa bastante elemental. En su dúo con Montserrat Caballé desafinó ostensiblemente y su momento más hermoso «Giunto sull passo estremo» fue cantado sin el mínimo sentido poético, por completo ajeno a la situación dramática, y muy alejado del ámbito místico que en esos momentos atraviesa «Fausto».

Los dos papeles femeninos son mucho más breves y en cierto sentido complementarios: la encarnación del amor ingenuo —«Margarita»— y del amor sofisticado —«Elena»—. No en vano y con la total aquiescencia del propio Boito, muchas sopranos de la época interpretaron los dos papeles. Ha sido una lástima que Montserrat Caballé —que ha grabado ambos perso-

najes— no se decidiese a llevarlos a la escena. Contentándose con el de «Margarita» su actuación supo a poco —¿cuánto canta la protagonista? ¿veinte, veinticinco minutos?— y sinceramente no creo que sea uno de los papeles más adecuados para añadir a su ya inmenso repertorio. Tuvo momentos muy hermosos pero en la zona aguda el timbre sonó con cierta dureza y su habitual gran fiato parecía algo mermado. Mostró, en cambio, un grave muy bien apoyado al final de «L'altra notte» que remató el aria de modo contundente. También hay que señalar que, como siempre en la gran diva, se produjeron detalles de exquisita vocalidad.

Anunciada en principio Agnes Habereder como «Elena» este corto pero muy difícil papel fue finalmente incorporado por Angeles Gulín que realizaba así su retorno a la escena luego de unos años de apartamiento motivado por una grave lesión de riñón que ahora parece afortunadamente subsanada. La soprano gallega es un caso bastante excepcional dentro del panorama operístico de los últimos quince o veinte años. Dotada de una voz de enorme volumen —superior incluso al de Birgit Nilsson—, de gran extensión y timbre de calidad no ha realizado, sin embargo, la carrera que estas bazas hacían presagiar. Ello se podría atribuir a una técnica poco acabada, a cierta dificultad en levantar tan enorme voz en la zona aguda que, en ocasiones, la llevaba a desafinar de manera notoria y a una emisión tremolante, y también a una cierta ingenuidad interpretativa según la cual parecía que con mostrar su prodigioso torrente vocal todo estaba resuelto. Su reaparición ha estado presidida por una cierta y lógica mesura. El personaje de «Elena» puede poner a prueba a cualquier soprano, entre otras razones porque debe ascender hasta el do sobreagudo y sumergirse en el la grave. La señora Gulín mostró una voz de buen volumen aunque sensiblemente inferior a lo en ella acostumbrado, con centro y graves poderosos y una zona alta un poco apretada. La interpretación fue conte-

nida y sin especiales matices aunque esto pueda deberse al deseo primordial de afianzar esta primera y comprometida salida. Es de esperar que Angeles Gulín pueda proseguir su interrumpida carrera, muestre en todo su esplendor las grandes virtudes de su voz y logre reducir al mínimo sus defectos. Materia para una gran carrera la tiene. Le deseo la mejor fortuna.

José Ruiz y Mabel Perelstein se reafirmaron como dos excelentes comprimarios. A un nivel muy inferior Dolores Cava.

El maestro italiano Romano Gandolfi hacía su presentación en «La Zarzuela». Director durante doce años del coro de la Scala y en la actualidad del Liceo, su mano se notó espectacularmente en los resultados del coro, que cuajó la mejor actuación que le recuerdo. Es cierto que este coro nunca había sido bueno y se venía manteniendo en una zona grisacea. Ahora, y aun cuando todavía le falta mucho para alcanzar una primera categoría, el coro de «La Zarzuela» ha dado un gran paso en el sentido de la fluidez, la cohesión y la calidad global de la impostación. Menos interesante resultó el trabajo de Gandolfi con la orquesta, que sonó aceptablemente aunque sin la deseable depuración sonora. El coro infantil de la Sagrada Familia tuvo una de sus más dignas actuaciones.

Había en la Zarzuela mucha expectación y, aunque no pueda hablarse de apoteosis, el público mostró un general contento con el espectáculo. Particularmente aplaudida fue Angeles Gulín en su salida en solitario, mientras que Merighi tuvo una acogida discreta. Más calor y bravos tuvo Nesterenko, aunque los mayores aplausos y aclamaciones fueron para Montserrat Caballé, largamente premiada ya tras su aria y acogida triunfalmente cuando salió sola al final del tercer acto y al aparecer al término de la representación traída por Angeles Gulín. Tanto los directores de orquesta y de escena como el escenógrafo recibieron asimismo muestras de complacencia. Nota de censura para el funcionamiento de las cortinas durante los saludos aspecto que es, desgraciadamente, habitual en «La Zarzuela». Excelente nivel en el programa de mano. Fue, pues, un interesante **Mefistófeles**, pese a sus irregularidades, y un prometedor comienzo de temporada.

Días más tarde, el 13, asistí a una nueva representación y me complace añadir a esta crítica que el nivel de los intérpretes fue superior al de la función inaugural. Nesterenko hizo un protagonista con más detalle, Merighi estuvo mucho más entonado, Gulín perfiló mejor su personaje y la zona alta sonó más libre mientras que Caballé tuvo momentos verdaderamente espléndidos y mostró una voz en magnífica forma ¡Lástima de un papel más amplio! Puedo adelantar que en la próxima temporada Montserrat Caballé cantará en la Zarzuela uno de esos títulos olvidados que ella gusta de recuperar: **Ermione** de Rossini.



ANTONIO DE BENITO

Evgeny Nesterenko, uno de los mejores bajos del momento, hizo su presentación en Madrid con el ingrato papel protagonista de «Mefistofele».

EDITION **Bach** LEIPZIG

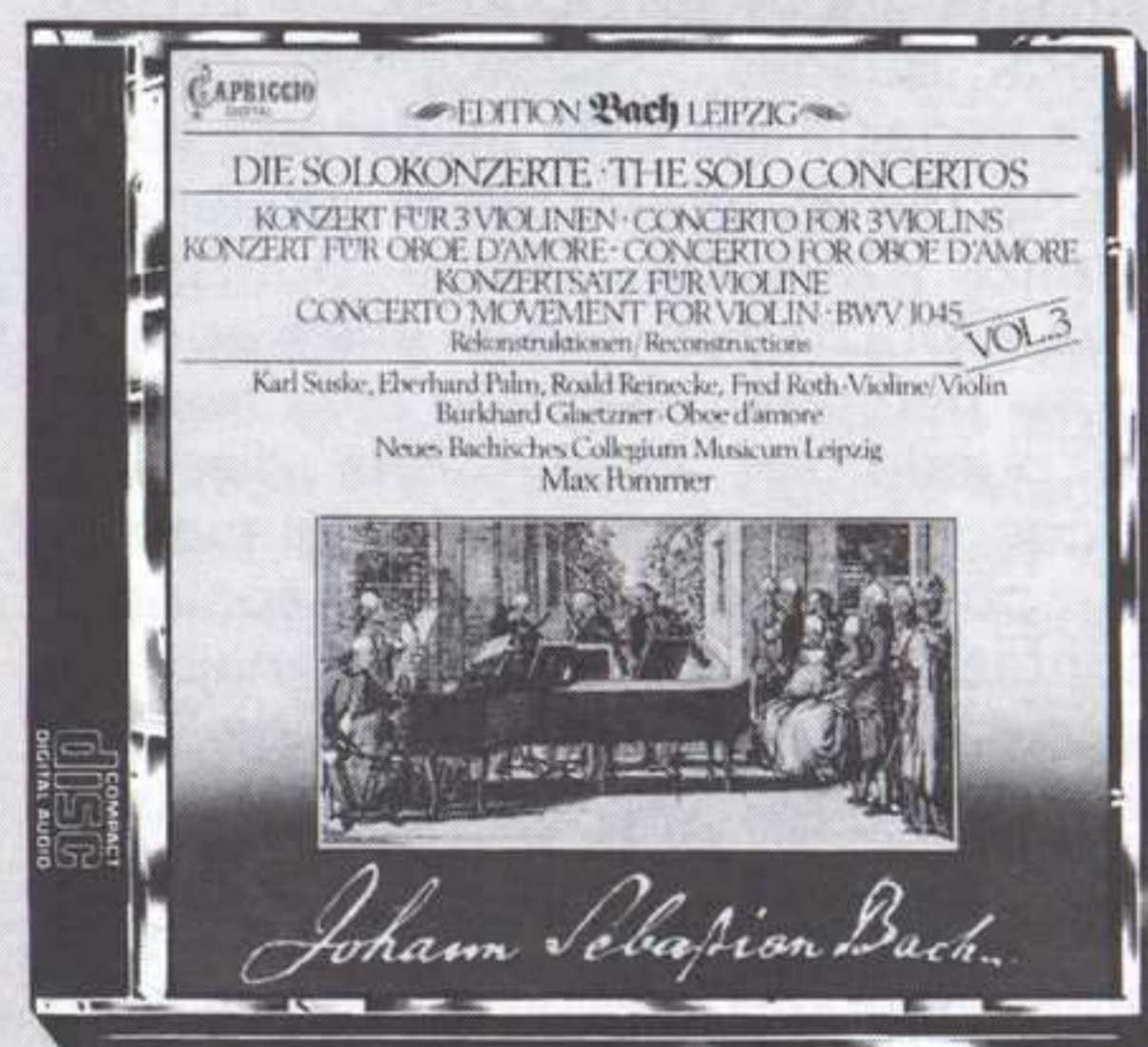
THE »LEIPZIG BACH EDITION« CONTINUES
WORLD PREMIERE RECORDINGS
THE COMPLETE BACH SOLO CONCERTOS,
RECONSTRUCTED



BACH: Reconstructed Solo Concertos · Vol. 1
CD: 10 083 [DDD] Total Time: 45'08



BACH: Reconstructed Solo Concertos · Vol. 2
CD: 10 084 [DDD] Total Time: 50'53



BACH: Reconstructed Solo Concertos · Vol. 3
CD: 10 085 [DDD] Total Time: 41'36

Previous releases in 1985:

- Bach: Overtures · Vol. 1**
10 011 [DDD] Total Time: 49'32
- Bach: Overtures · Vol. 2**
10 012 [DDD] Total Time: 45'32
- Bach: Brandenburg Concertos: Early Versions**
10 025 [DDD] Total Time: 49'16
- Bach: The Art of Fugue BWV 1080**
10 026/1-2 (2 CDs)
[DDD] Total Time: 1h 27'57
- Bach: Cantatas BWV 14, 51**
10 027 [DDD] Total Time: 49'13

- Bach: Solo Cantatas**
10 028 [DDD] Total Time: 41'12
- Cantatas from the Archive of early Bachs**
10 029 [DDD] Total Time: 44'35
- Bach: Molets BWV 225-230**
10 030 [DDD] Total Time: 67'13
- Music in the Bach Household**
10 031 [DDD] Total Time: 45'32
- Bach: A Musical Offering BWV 1079**
10 032 [DDD] Total Time: 52'17
- Bach: Works for Lute**
10 033 [DDD] Total Time: 58'20
- Bach: Harpsichord Works**
10 034 [DDD] Total Time: 45'01

- Bach: Organ Works**
10 035 [DDD] Total Time: 48'39
- Bach: Organ Works**
10 036 [DDD] Total Time: 61'03
- Bach: Trio Sonatas for Organ BWV 525-528**
10 037 [DDD] Total Time: 52'59
- Bach: Organ Works**
10 038 [DDD] Total Time: 58'42
- Bach and the Trumpet**
10 039 [DDD] Total Time: 58'17
- Bach: Trio Sonatas for Organ BWV 529, 530, etc.**
10 040 [DDD] Total Time: 57'34

- Bach: Brandenburg Concertos Nos. 1-3 BWV 1046-1048**
10 041 [DDD] Total Time: 43'51
 - Bach: Brandenburg Concertos Nos. 4-6 BWV 1049-1051**
10 042 [DDD] Total Time: 51'54
 - Bach: The 3 Sonatas for Viola da gamba and Harpsichord · BWV 1027-1029**
10 043 [DDD] Total Time: 42'25
- Artists:**
Ludwig Güttler · Neues Bachisches Collegium Musicum · Max Pommer · Thomanerchor Leipzig · Lorenz · Peter Schreier · Eisenberg · Haupt · etc.

The Voice of the Critics:

The only Bach edition that has been newly recorded for the tercentenary...
...a refreshing and original approach.

Meticulously researched, in collaboration with the Leipzig Bach Archive... (GRAMOPHONE)

"...a series of digital recordings... which deserves respect and attention; it marks a summit in musical authenticity and wonderfully clear and spacious recorded sound." (SUNDAY TIMES)

...a representative selection of Bach's colossal output, including some first recordings.
...any owner of a CD machine who lays claim to a serious interest in Bach should not be without at least a couple of excerpts from this very worthwhile commemorative series (HIFI NEWS · USA)
...most consistently compelling disks.
...distinguished readings that stand up well against the considerable competition. The attraction of these readings is their energy and alertness, along with some felicitous detail work. (NEW YORK TIMES)

The Leipzig Edition promises to stand alone, if only by virtue of its unique selection of music, including everything from Bach's most famous orchestral, chamber, and organ works to the more obscure Cantatas from the Archivé of Early Bach and Music in the Bach Household.

The Best Bach ever...
I found some gems. What follows are some of the best CDs and Bach I've ever heard. (DIGITAL AUDIO · USA)

ALL CAPRICCIO CD'S ARE ALSO AVAILABLE ON LP & CASSETTE!

U.K. Distributors:
Target Records, Target House,
Cornwall Road, Croydon,
Surrey CR9 2TG Tel: 01-686 3322
Telex: 918968 G Fax: 01-681 6523

Overseas Distributors:
AUSTRIA: Ariola Schallplatten GMBH,
Hofmökigasse 1-5, A-1151 Wien
Tel: 835605 Telex: 131862

AUSTRALIA: P.C. Stereo Pty. Ltd.,
PO Box 272, MT. Gravatt, Brisbane,

Queensland 4122
Tel: 61 343 1612 Telex: 42993

BELGIUM: S. A. Carrere
Mr. Roger Meylemans
591, Chaussee de Jette, B-1090 Brussel
Tel: 0032 2 428 8954 Telex: 046 64137

CANADA: Scandinavian Record Import,
187 Lock Street, Peterborough,
Ontario K 9J 2Y8
Tel: 01-705-748-5422 Telex: 6-962888

FRANCE: Harmonic Records,
6 Rue Antoine Rocca,

f-91700 Sainte Genevieve des Bois
Tel: 601 63430 Telex: 692195

HONG KONG: Zhure Ltd.,
RM. 1510-1511 Beverley,
Commercial Central,
87-105 Chatham Road, Kowloon
Tel: 3-77226010 Telex: 35954

ITALY: NOWO S.R.L. Via Verdi 1,
I-22037 Ponte Lambro
Tel: 31-645054 Telex: 352001

THE NETHERLANDS: Sound Products,
Oud Loosdrechtsedijk 16 A,

NL-1230 AB Loosdrecht
Tel: 21 585101 Telex: 43260

JAPAN: Music Tokyo,
Wako Bldg. 8-5 RAPPONGI,
4-Chome Monatu-Ku, Tokyo
Tel: 024 23224

SPAIN: Ferysa
Mr. Fernando Rodriguez Polo
C/ Ordenez, 1, E-28029 Madrid
Tel: 3157477-3156848 Telex: 45490
Fax: (1) 3156849

SWITZERLAND: Discorack AG,
Riedwiesenstr 23,
CH-8305 Dietlikon
Tel: 01-8334141 Telex: 56304

U.S.A.: Delos International, Inc.,
2210 Wilshire Boulevard
Suite 664
Santa Monica, CA 90403
Tel: (213) 459 7946
Telex: TWX 910 343 6474
Fax: 459-4597



GRAN TEATRE
DEL LICEU

Por Albert Vilardell

DESDE su estreno el 2 de agosto de 1881, en el Teatro Lírico, y en 1888 en el Liceu, la obra de Bizet ha sido representada muchas veces en nuestra ciudad, y ha sido piedra de toque para importantes cantantes, como Conchita Supervía, Concepción Callao, Aurora Buades, Giuseppina Zinetti, hasta llegar a las más modernas como Gianna Pederzini, Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Grace Bumbry y Elena Obraztsova; todas ellas aportaron su personal visión de esta HEROINA, que puede ser vista desde distintas ópticas, y también a través del cine se han podido apreciar concepciones distintas, y es que el personaje de "Carmen", basado en la novela de Prosper Mérimée, y adaptado para la ópera por Meilhac y Halévy, tiene grandes posibilidades escénicas y vocales, que manteniendo el carácter común de fuerte personalidad y creencia en el destino permite un variado desarrollo.

Este año nos presentaba su vivión del "role", Agnes Baltsa, que ha trabajado con registas de la categoría de Jean-Pierre Ponnelle, Franco Zeffirelli o Pietro Faggioni, y con grandes directores como Claudio Abbado o Herbert Von Karajan, que ha grabado la obra en disco, y que es hoy en día la "Carmen" más solicitada. Para comentar su actuación creo deben separarse, a pesar de estar muy relacionadas, la vertiente vocal de la concepción del personaje. Vocalmente la cantante griega estuvo espléndida, con su bellísima voz, su centro redondo e igual, su seguridad en el registro agudo, su sonido penetrante, su fraseo intencionado, su fuerza en la escena, su brillantez en el registro grave y su canto cálido y hermoso; sólo quizá en la "Habanera", cantada con buena línea, pero condicionada por su visión escénica del personaje, le faltó sensualidad y fuerza; pero momentos como las "seguidillas", el fatalismo del tercer acto, o el dramatismo del cuarto, rayaron a gran nivel. En el plano escénico la visión de la cantante es más discutible, sobre todo en los dos primeros actos, presentando en el primero a una gitana excesivamente niña y traviesa, que difícilmente pueda provocar a "Don José", dándole en el segundo un tono excesivamente romántico, poco afín a su personalidad; en el tercero ya surgió un sentido interpretativo, que remató en el cuarto, dando el dramatismo requerido con su temperamento habitual.



José Carreras y Agnes Baltsa, una pareja ya clásica para «Carmen».

Ya conocíamos la visión del personaje de Bizet de José Carreras, porque lo interpretó en 1983, pero desde aquella fecha, también ha hecho el "role" con destacados registas y directores de orquesta, lo que unido a su propia personalidad ha hecho evolucionar su visión del atormentado navarro. Carreras es por definición un tenor más cerca de lo lírico que de lo spinto, pero por temperamento está más cerca de este segundo estilo; ello ayuda mucho a desarrollar su "Don José", ya que en los dos primeros actos necesita una línea de canto para dar el lirismo al dúo con "Micaela", o incluso para el aria de la flor, a fin de poder expresar el sacrificio amor del soldado; en cambio en los actos tercero y cuarto debe surgir el cantante temperamental, que llevado por sus instintos acaba matando al ser amado al sentirse traicionado. Carreras supo dar ese canto contenido, en el primer acto, y su "Parlez-moi de ma mere", estuvo lleno de sutileza, de amor filial y dulzura, con un inteligente uso de la media voz y de un fraseo delicadamente dicho; todo el segundo acto, pero sobre todo el aria fue fraseada de forma magistral, en uno de los mejores fragmentos no dramáticos que le hemos oído al gran tenor. En los últimos actos surgió el cantante de fuerza, dramático sin exagerar, expresando los celos primero y su desesperación después, demostrando resultado de actos dramáticos que hasta ahora no le habíamos visto. Además, su voz surgió nítida, descansada, con esa gran belleza que le es propia y esa vitalidad que le es característica.

Junto a los dos personajes principales surge el de "Micaela", que en la versión de Joana Borowska, nos pareció escénicamente llena de detalles, marcando cada una de las vivencias de su

«CARMEN»: un clásico 'Don José' y una especial visión de 'Carmen' (21, 27 y 29-XII-86)

personajes, no muy largo, tanto en la inocencia del primer acto, como en la inseguridad salvada por la fuerza del amor en el tercero. Vocalmente su canto fue interesante y sensible, con una buena línea, un inteligente fraseo y con una voz que, siendo bonita, pecaba de falta de un poco de más vitalidad. "Escamillo" es un papel difícil porque reúne las características de baritono-bajo francés, y que hace que los cantantes se encuentren incómodos, o en el registro agudo, o en el fraseo grave; tiene además, de entrada, una difícil y conocida aria, y después, en las versiones habituales, unas intervenciones más comprometidas que brillantes; Franz Grundhber en su prestación al torero no pasó de discreto, con un fraseo poco variado, una línea de canto rígida, una visión estática, y un registro agudo poco brillante, quedando su actuación excesivamente monolítica. El último día fue cantado por Enric Serra, con su profesionalidad de siempre, aunque tampoco sea éste un papel en que puedan lucir sus condiciones vocales. En cuanto al cuarteto de contrabandistas descató José Ruiz, cada día más imprescindible para este tipo de papeles, correctas María Angeles Sarroca en el difícil canto de "Frasquita", y Rosa María Ysas; y más flojo Vicenç Esteve, al que su voz le va perdiendo calidad. Muy interesante y prometedor "Morales" de Ismael Pons y flojo el "Zúñiga" de Franco Federici.

Ralf Weikert es uno de los directores que más ha conseguido de la orquesta del Liceu, desde aquel memorable **Julio César** de 1982, y esta vez volvió a demostrarlo consiguiendo de la orquesta la máxima cohesión, bellos sonidos y una visión compacta y homogénea. Sólo le faltó a su labor un poco de inspiración que aumentara su fuerza; podrían definirse sus resultados como brillantes en conjunto y con una cierta monotonía como concepción. El coro del Liceu alcanzó el alto nivel de sus grandes días, gracias a la unión de dos factores: su gran preparación y la labor del propio Weikert. También fue muy interesante la coreografía de José de Udaeta, que supo integrar el baile, en el segundo acto, aun cortando la escena, pero enlazándola a la vez, y dio autenticidad al cuarto. En cuanto a la escena ya conocíamos los decorados de Ferruccio Villagrossi, en general interesantes, a los que poco aportó la dirección de Antonello Madau-Díaz.

«Aida» (5, 8 y 15-I-87)

La obra de Verdi, sin suerte últimamente

Por Albert Vilardell

DESPUES de la última edición de esta obra, que pasó con más pena que gloria, se esperaban con interés estas nuevas representaciones de la obra que más veces ha subido al escenario del Liceu, pero la fortuna fue totalmente adversa, por las enfermedades de María Chiara y Romano Gandolfi. Ante la enfermedad del maestro pocos días antes de la primera cabían varias alternativas: suspender las representaciones, buscar un director que conociera la obra y la orquesta, con la dificultad de la premura de tiempo, o aceptar una solución de emergencia, que fue lo que se hizo, asumiendo la dirección Enrique Ricci. Este profesional ya hizo lo mismo en **Edipo e Iocasta**, y en la ópera de Soler salió airoso

ción clara, y los "tempi" eran discutibles. A pesar de que en las posteriores representaciones algo mejoró, creo que ello pone en evidencia la necesidad de la creación del maestro director musical del teatro, vacante desde la muerte del maestro Marco, y que debería permitir, por un lado, salvar situaciones como la que comentamos, y segundo, ir preparando las obras con la orquesta.

Para el papel de **Aida**, se alternaron en las cinco funciones tres sopranos; el primer día Galina Savova, que después de un inicio dubitativo, fue afianzando su línea de canto, con momentos interesantes como fueron sus dos arias, partiendo de una concepción más dramática por idea que por textura de su voz. En las dos siguientes funciones fue Enriqueta Tarrés, a la que creo que en su momento no se le dieron las oportunidades que merecía, que cantó su parte con mayor fuerza, con su pe-

Ya conocíamos las características de Lando Bartolini, voz correcta, brillante en el registro agudo, musical pero frío y poco comunicativo, por lo que esperamos un "Radamés" correcto en lo vocal y poco interesante en lo expresivo; los resultados no han sido así, y ya desde su difícil aria de salida empezó desafiando con una cierta reiteración, y durante toda la noche alternó momentos de suficiencia vocal con otros de dudosa afinación, que unido a su limitado sentido del fraseo hizo que su "Radamés", fuera desafortunado.

El punto más positivo de la velada fue sin duda Fiorenza Cossotto, que con su veteranía supo afrontar las dificultades de su "role", imponiéndose en la escena con su personalidad y con su voz bella y penetrante, a pesar de ciertas durezas en el registro agudo. También era veterano Cornell MacNeil, al que habíamos admirado en otras ocasiones en Barcelona, pero esta vez su voz está muy agotada, sólo mantiene en ocasiones la facilidad de fraseo, declamando más que cantando, y con un registro agudo que ha perdido su vigor. Correcto el "Ranfis", de Ivo Vinco, con una voz que no tiene la redondez y señorío de antaño, pero que lo supera normalmente con veteranía, y Franco di Grandis y Stefano Palatchi que se alternaron en el "Rey". Completaban el reparto Rosa María Conesa, muy correcta como "sacerdotisa", y Conrad Gaspá, en el corto momento del "mensajero".

El coro del Liceu, dio una prueba más de su profesionalidad, categoría y musicalidad, superando las dificultades existentes en el foso y manteniendo un nivel muy alto en sus intervenciones, tanto en el primero, como en la importante página del segundo acto. La puesta en escena presentaba unos decorados producidos por el propio teatro, con decorados de Constanç Anguera y la dirección escénica de Didac Monjo. Los primeros eran dignos, porque Anguera es un artesano que lleva muchos de teatro y ha trabajado con importantes directores de escena, pero era una concepción más fruto de la experiencia que de una concepción dramática, con la que Monjo montó una escena que si podía ser aceptable en la época anterior, es totalmente inadecuado para la actual, cuando el teatro aspira a ser uno de los primeros. La actuación del Ballet du Nord fue en general discreta, con un primer acto flojo en coreografía, cohesión y realización, mejorando algo en la escena del triunfo, pero sin que ello justificara su presencia. Ello recuerda que, junto a la asignatura pendiente de acabar la formación de la orquesta, el nombramiento de un director musical está la creación de un cuerpo de ballet propio.



El montaje de «Aida» fue inadecuado para los tiempos que corren en el Liceu.

por las especiales características de la partitura; posteriormente dirigió **Los Cuentos de Hoffmann**, y a pesar de contar con los ensayos tradicionales, se puso en evidencia que Ricci, que es muy válido para la función que normalmente realiza, no lo es tanto como director de orquesta. Y menos en una obra de las dificultades de **Aida**, y con una orquesta de las características de la del Liceu, agravado por el poco tiempo de que dispuso. Los resultados fueron tristes y se evidenciaron tanto en el foso como en el escenario. En el primero volvió a surgir aquel sonido de otro tiempo que creíamos olvidado, poca cohesión, la obra no tuvo una concep-

culiar estilo de emisión que le resta belleza, y que le impiden redondear su fraseo y la nitidez del sonido. Los dos últimos días encarnó el "role" protagonista Mayde Tomadze, que volvió a demostrar las características que le hicieron ganar el último concurso Viñas, una voz muy bella, lírica, una gran musicalidad, pero una forma de cantar muy heterodoxa, con una prolongación de las notas fuera de contexto y una visión del personaje que debe madurar, junto a un fraseo poco inteligible. Creo que se trata de una cantante con futuro, pero debe plantearse, si lo quiere conseguir, un enfoque distinto, sobre todo en el repertorio italiano.

«MONTEZUMA», UNA OPERA ANTIESPAÑOLA INSPIRADA POR FEDERICO II DE PRUSIA

Por Gonzalo Fernández

EL 17 de agosto de 1786 moría el rey Federico II de Prusia. Doscientos años más tarde y con objeto de celebrar la efemérides, la «Deutsche Oper» de Berlín Occidental ha puesto en escena la ópera **Montezuma**, con música de Carl Heinrich Graun, pero cuyo texto fue directamente inspirado por Federico II. En este sentido, la «Deutsche Oper Berlin» continúa la tradición de festejar acontecimientos históricos, que afectan a esa ciudad, con representaciones musicales. De esta manera, en 1987 y para unirse a las conmemoraciones del 750 aniversario de la fundación de Berlín, la «Deutsche Oper» del sector occidental tiene previstas nuevas representaciones de **Un Cuento Prusiano**, de Boris Blacher y de **Los Hugonotes**, de Giacomo Meyerbeer. Un ejemplo de la sensibilidad cultural de la «Deutsche Oper Berlin» radica en el hecho, de que esa nueva puesta en escena de **Los Hugonotes** se halla encaminada a recordar el Edicto de Postdam de 1685, a través del cual el Gran Elector admitió en la Marca de Brandenburgo a los calvinistas, que habían sido expulsados de Francia por Luis XIV tras la revocación del Edicto de Nantes.

La «premiere» de **Montezuma** tuvo lugar en el coliseo berlinés el 26 de agosto de 1986, aunque el público de la antigua capital alemana ya había tenido oportunidad de conocer la misma escenificación de esta ópera en el «Hebbel-Theater», a partir del 6 de noviembre de 1981. Los intérpretes de **Montezuma** en la «Deutsche Oper» fueron: Graciela Araya («Montezuma»), Angela Denning («Eupaforice»), Gudrun Sieber («Erissena»), Catherine Gayer («Tezeuco»), Barbara Vogel («Pilpatoe»), Walton Gronroos («Ferdinando Cortés») y Karl-Ernst Mercker («Narves»), al tiempo que a Hans Hilsdorf y a Herbert Wernicke correspondieron las respectivas direcciones musical y escénica.

La génesis de esta ópera es algo complicada. Federico II redactó en francés un esbozo del texto de **Montezuma**, que estaba concluido el 16 de abril de 1754. Sobre este bosquejo en francés de Federico II, Tagliazucchi, el poeta áulico de Prusia, escribió un libreto en italiano, al que Carl Heinrich Graun puso música. Graun había nacido a principios del siglo XVIII, murió en 1759 y centró su actividad en Dresde, Braunschweig y Berlín, donde llegó a ser «Kapellmeister». Su partitura para **Montezuma** puede conside-



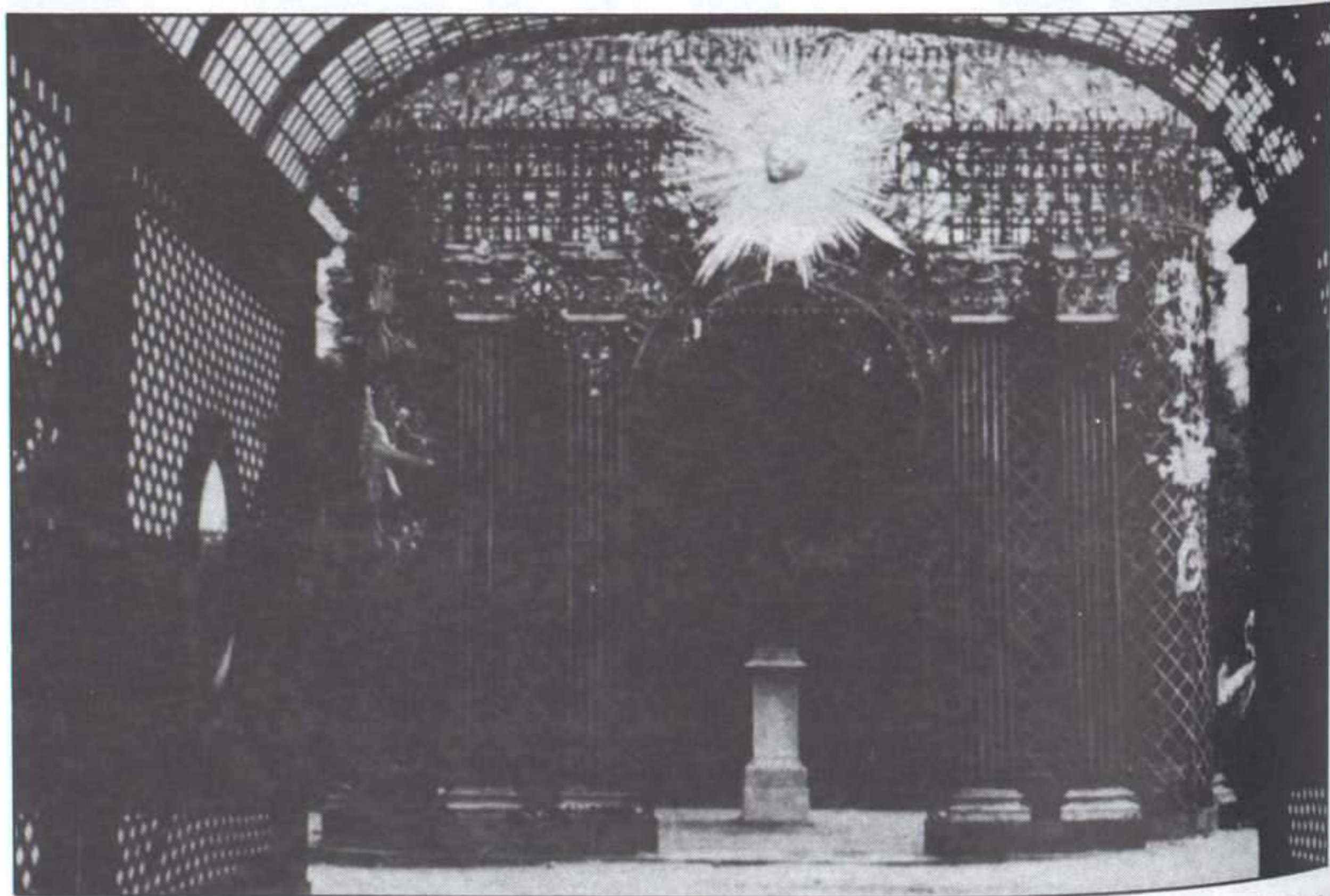
Retrato de Montezuma en un manuscrito mejicano.

rarse obra de transición entre el barroco y el clasicismo, pues si la sinfonía inicial y la que pone término al primer cuadro del acto segundo recuerdan aún

la música barroca, determinadas arias de esta ópera, como la cantada por «Montezuma» en el tercer acto, preludian el clasicismo. Finalmente, **Montezuma** fue estrenada en el Teatro Real de Berlín el 6 de enero de 1755.

El primer acto lleva el título de «Méjico es feliz», y presenta una visión idílica de la corte azteca, cuya paz sólo es turbada por las noticias del avance de los españoles hacia la capital y por los tristes presagios del fin del Imperio. En el desarrollo de este primer acto aparece «Montezuma» como un rey ilustrado, que desea ser padre de sus súbditos y quien opina que únicamente se puede gobernar a los pueblos mediante el uso de la benevolencia.

El segundo acto va encabezado con las palabras «Méjico ha caído bajo el dominio del rey de España». Narra este acto la traición de Cortés, quien pese a haber sido afablemente recibido por «Montezuma», por medio de un golpe de fuerza hace prisionero al rey azteca, pues Cortés desea adueñarse del territorio mejicano y de la persona de Eupaforice, soberana de Tlascalala y prometida de «Montezuma». En el tercer acto, titulado «¡Oh Dios!, ¡Qué infeliz destino!», «Montezuma» reflexiona en la cárcel sobre la naturaleza transitoria y fugaz de las glorias humanas. Ante su nueva negativa a aceptar los proyectos de Cortés, relativos al futuro de Méjico y al destino de Eupaforice, el monarca azteca es ejecutado por orden del conquistador español, a la vez que la reina de Tlascalala anuncia guerras



Pabellón en los jardines del Palacio de Sanssouci en Potsdam, que ha servido de base a Herbert Wernicke para su escenificación de «Montezuma» en la «Deutsche Oper Berlin».

permanentes entre los europeos, a modo de justa sanción de sus iniquidades en las tierras por ellos conquistadas.

Habitualmente se ha propugnado que es necesario buscar la inspiración originaria del esbozo de **Montezuma** redactado por Federico II, en la «Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América Setentrional, conocida por el nombre de Nueva España», escrita por Antonio de Solís y editada por vez primera en Madrid en 1684. Los defensores de esta tesis basan su argumentación en que Federico II poseía tres ejemplares de sendas versiones francesas de la obra de Solís, una en el "Stadtschloss" de Berlín, otra en Charlottenbugo y la tercera en Potsdam (1).

Verdad es que el argumento de **Montezuma** se halla inspirado en líneas generales en Antonio de Solís, e igualmente determinados personajes de esta ópera suponen un trasunto, escasamente fiel, de ciertas figuras de la «Historia de la conquista de Méjico». Así el señor de Tezcucó, a quien Solís en el noveno capítulo del libro tercero llama Cacumatzin y hace sobrino del rey azteca, se convierte en el Tezeuco de la ópera, gentilhomme de cámara de «Montezuma». También el gobernador Pipatoc, que en el desempeño de tal función es citado en el primer capítulo del libro segundo de la «Historia de la conquista de Méjico», aparece en la ópera como general del ejército azteca. Por último es cierto que los sombríos presagios, concernientes al fin del reinado de «Montezuma» y aludidos dentro del libreto en la escena segunda del acto primero, están inspirados en el capítulo cuarto del libro segundo de Solís.

No obstante, existen grandes diferencias entre la trama argumental de **Montezuma** y la obra de Antonio de Solís. La más llamativa se refiere a la figura de Eupaforice, quien en la ópera es la soberana de Tlascalca y la prometida del protagonista. Difícilmente se ajusta retrato tal de Eupaforice con la descripción por Solís del pueblo de los tlascaltecas, constituidos en una república aristocrática al tiempo de la conquista según el capítulo quince del libro segundo, y a cuyos integrantes el historiador español hace ser a lo largo de toda su obra los más encarnizados adversarios de «Montezuma». Asimismo, mal se compagina la etopeya del tiránico rey azteca, que se encuentra en el último capítulo del libro primero de la «Historia de la conquista de Méjico», con ese «Montezuma» tolerante, pensador y filántropo, de Federico II; y nada poseen en común el Ferdinando Cortés de la ópera con las palabras, que al conquistador extremeño y a su labor dedica Antonio de Solís a modo de colofón de su obra: ¡Admirable conquista, y muchas veces ilustre capitán! de aquellos que producen tarde los siglos, y tienen raros ejemplos en la historia.

Yo estimo que a la hora de redactar el esbozo de **Montezuma**, en Federico II

The image shows a handwritten musical score for Carl Heinrich Graun's opera 'Montezuma'. The score is written on multiple staves with various musical notations, including clefs, time signatures, and dynamic markings like 'poco f' and 'poco for'. The lyrics are written in Italian. Key sections of the score include:

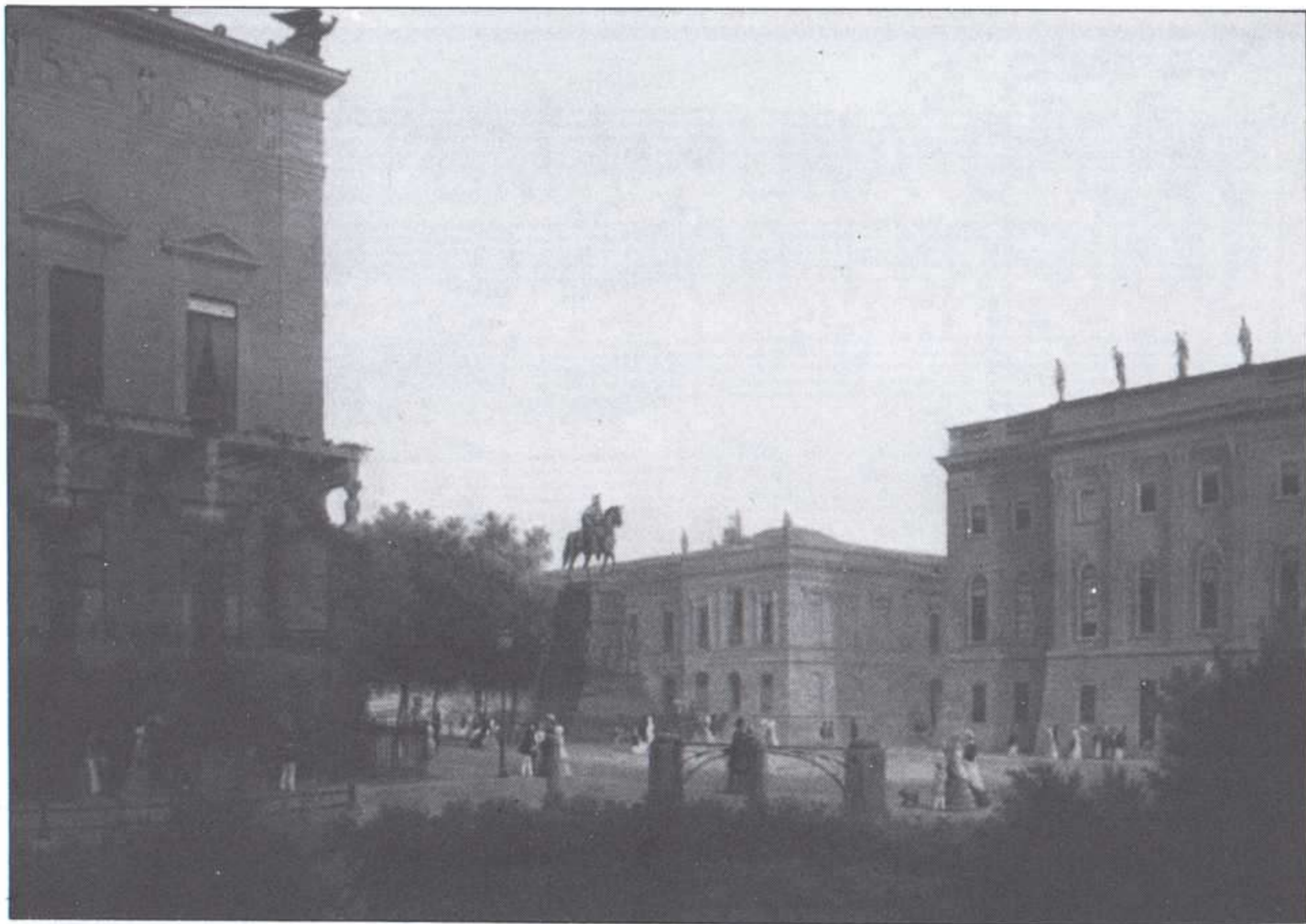
- Carafetto** (top section)
- con sordini** (middle section)
- Eupaforice** (middle section)
- Montezuma** (middle section)
- Al sol per te, ben mi - o del mio destin Tiranno** (middle section)
- rento l'orror l'affanno rento l'orror l'affanno e sospirarmi fa -** (bottom section)

Manuscrito de la partitura de Carl Heinrich Graun correspondiente al tercer acto de «Montezuma».

de Prusia convergen varias tendencias. La primera estriba en el mito del buen salvaje, representado en este caso por «Montezuma» y su corte, frente al opresor y corrupto civilizado, a quien personifican Ferdinando Cortés y su capitán Narvés. La segunda es la leyenda negra antiespañola. A este respecto, Federico II hubo de sentirse influido por las ideas de su amigo Voltaire, quien emitió duras críticas contra la empresa mejicana de Hernán Cortés en el «Essai sur les Moeurs et l'esprit des Nations», libro editado por primera vez en La Haya en

1753, pero que recoge artículos publicados en el *Mercure de France* desde 1745 (2). Sin embargo, es posible que Federico II conociera la fuente de toda la leyenda negra sobre la tarea colonizadora de España en América, que es la «Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias» de Fray Bartolomé de Las Casas, traducida ya al alemán en 1599 (3).

Federico II fue indudablemente atraído por este asunto, pues el rey prusiano era hombre muy opuesto a cualquier forma de intolerancia religiosa, cuya



Estatua ecuestre de Federico II en la Avenida «Unter den Linden» de Berlín, tal como aparecía en 1855, según una pintura al óleo de Wilhelm Brücke (Berlín Occidental, Museo de Berlín).

máxima expresión era la fanática Monarquía Católica para los ilustrados del siglo XVIII. De esta manera, Federico II permitió a los católicos la edificación de la Iglesia de Santa Eduvigis en Berlín, e impuso el veto a la publicación en sus estados del breve del Papa Clemente XIV, que suprimía la Compañía de Jesús. Pero al tiempo y en favor de la Reforma, en el bosquejo de un manifiesto contra Austria redactado al inicio de la Guerra de los Siete Años (4), Federico II ataca al gabinete de Viena por su hostilidad al protestantismo y a la libertad de Alemania.

Por último, en la cándida figura de Montezuma refleja el soberano de Prusia las nociones generales de su «Antimaquiavelo», obra publicada en 1739. Igualmente, las estoicas meditaciones del protagonista en el tercer acto, acerca de la fugacidad de la gloria humana, se hallan inspiradas en Marco Aurelio. Este emperador romano tiene algunas sentencias, en las que puede buscarse el origen de los pensamientos de Montezuma en la cárcel, como: *Has de ser a modo de una roca en la que se estrellan todas las olas. Ella está firme y el oleaje se amansa en su derredor y El primer precepto sea: no te dejes impresionar por nada; todo marcha en efecto según lo ha previsto la naturaleza del todo. Y en breve también serás tú un nadie que en ninguna parte está, como tampoco son ya ahora Adriano o Augusto* (5).

Federico II era un gran admirador de Marco Aurelio, a quien llama «mon héros, mon modele» en carta dirigida al mariscal Keith, y además, el influjo estoico se advierte en los tratados morales escritos por el rey prusiano. Ya para concluir este trabajo, se puede lanzar a manera de simple hipótesis, que la posesión por Federico II de un ejemplar de la «Imitatio Christi» en su

biblioteca del Palacio de Charlottenburgo, tal vez se deba a la coincidencia que se percibe entre este libro y la filosofía estoica en lo relativo al aprecio del sufrimiento, tal como aparece en el capítulo diecinueve del libro tercero de la susodicha *Imitatio Christi* (6).

NOTAS

(1) Tal es la tesis por G. Quander en la pág. 4 del programa de mano que sobre Montezuma ha editado en 1986 la «Deutsche

Oper Berlin», y en el capítulo titulado «Zum Textbuch». La edición, que ha utilizado de la obra de Antonio de Solís, es la siguiente: «Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América Setentrional, conocida por el nombre de Nueva España. Escríbala Don Antonio de Solís, Secretario de su Maquestad, y su Cronista Mayor de las Indias». París, 1838.

(2) Vid. a modo de ejemplo las citas del «Essai sur les Moeurs et l'esprit des Nations» de Voltaire, recogidas por J. Juderías, «La Levenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero», 9.ª ed., Barcelona, 1943, págs. 219 y 231.

(3) Esta traducción alemana lleva por título «Warhafttiquer und grundtlicher Bericht der Hispanier qrewlichen und abschewlichen, von ihenen in den West Indien, so die neuve Welt qennet wirt, begangen», Frankfurt, 1599. Además, en Heidelberg apareció en 1664 una versión latina de la «Brevisima Relación de la Destrucción de las Indias» de Bartolomé de las Casas, titulada «Regionum indicarum per Hispanos olim devastarum acuratissima descriptio, insertis figuris aeneis ad vivum fabrefactisi».

(4) El presente bosquejo para un manifiesto de Federico II de Prusia está fechado en julio de 1756, y ha sido editado en las págs. 16 y 17 del programa de mano preparado en 1986 con vistas a las representaciones de **Montezuma** por la «Deutsche Oper Berlin», con el título «Entwurf eines Manifestes gegen Osterreich».

(5) Vid. Marco Aurelio, *Solil.*, IV, 49, y VIII, 5.

(6) Vid. Imitación de Cristo, trad. española de J. E. Nieremberg, ed. de C. Ballester Nieto, Madrid, 1941, págs. 156 y 157. Sobre la influencia de Marco Aurelio en el pensamiento de Federico II de Prusia, vid. M. Kuhn, «Zum Antikenverständnis am Berliner Hof von Kurfürst Joachim II. bis zu König Friedrich dem Grossen», en W. Arenhovel (ed.), «Berlin und die Antike. Architektur. Kunstgewerbe. Malerei. Skulptur. Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute», Berlín, 1979, págs. 33 y 34.



La «Deutsche Oper» de Berlín Occidental.

Ensayo discográfico

«DON GIOVANNI», DE MOZART, POR FURTWÄNGLER

MOZART: Don Giovanni. Siepi, Arié, Grümmer, Dermota, Schwarzkopf, Edelmann, Berry, Berger. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler. The Bruno Walter Society. MORG-003, 3 Compact Disc Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: Véase introducción.

Entre las ventajas aportadas por el disco compacto destaca la posibilidad de recuperar las grabaciones en vivo, bien sean registradas por casas discográficas o pirateadas por emisoras de radio o aficionados, con una evidente mejora en la calidad sonora. La supresión del ruido de prensado y la considerable disminución de sonidos ajenos han redundado muy positivamente, consiguiendo que ya no haya que sufrir tanto al escuchar estas versiones que, por uno u otro motivo, se han convertido en legendarias. El estado actual de este **Don Giovanni** de Salzburgo, que edita la Sociedad Bruno Walter a través del sello Denon, no es, por supuesto, deslumbrante, pero al menos hace posible que podamos disfrutar con la grandeza de la versión sin padecer un suplicio para los oídos.

Tras este breve comentario al aspecto sonoro, pasemos a hablar de la interpretación. El **Don Giovanni** que dirigió Wilhelm Furtwängler en Salzburgo se ha convertido en uno de esos hitos interpretativos indiscutibles. La grabación más difundida es la de 1954, que difiere de la que comentamos únicamente en que el personaje del "Comendador" es interpretado por el bajo húngaro Deszo Ernster. De 1954 data también la filmación de este famoso montaje, en la que Lisa della Casa sustituye a Elisabeth Schwarzkopf como "Doña Elvira". Salvo estos cambios, el resto del reparto es siempre el mismo, de una homogeneidad y una calidad realmente extraordinarios, a excepción del "Leporello" de Otto Edelmann y el "Comendador" de Raffaele Arié.

Así, el "Don Giovanni" de Cesare Siepi no ha sido aún superado. Su mezcla de cinismo y elegancia, el componente erótico de "latin lover", la gran personalidad teatral y la sensualidad de su timbre logran uno de los retratos más completos del "dissoluto punito". Su fraseo, por otra parte, es eminentemente mozartiano. También permanece imbatida la "Doña Elvira" de Elisabeth Schwarzkopf, que sabe otorgar a su personaje, tantas veces mal compren-

Por Rafael Banús



El «Don Giovanni» de Furtwängler constituye un hito interpretativo indiscutible.

dido, una profunda dignidad. Con ella se dibuja a la perfección la tensión existente entre su amor por "Don Giovanni" y el sentimiento de despecho por haber sido abandonada. Impecable vocal y estilísticamente, con momentos verdaderamente antológicos tanto en las arias como en los intencionados recitativos y en los concertantes, su presencia es uno de los pilares fundamentales de este **Don Giovanni** salzburgués. Como también lo es el perfecto "Don Ottavio" de Anton Dermota, que conjuga acertadamente belleza vocal, sensibilidad expresiva, impecable fraseo, y además humaniza considerablemente un papel con frecuencia desdibujado. Su versión del aria "Dalla sua pace" se podría incluir en una antología del canto mozartiano. Elisabeth Grümmer es la cantante que acusa más fuertemente la amplitud de los "tempi" de Furtwängler, a los que luego nos referiremos. Tiene ciertos problemas en adecuar su exquisita línea de canto, no obstante lo cual su "Doña Ana" resulta ejemplar por intención, nobleza de acento y efusividad. Su timbre luminoso y puro es perfectamente adecuado al personaje, que de este modo supone el debido contraste con el de "Doña Elvira". En su intervención, sólo están fuera de lugar los portamentos que realiza en "Or sai chi l'onore". Eran Berger es una deliciosa "Zerlina", irreprochable en cualquier aspecto, poseedora de una voz fresca y juvenil, muy bien emitida, y de un innegable encanto expresivo, con una dulzura que no se confunde con amaneramiento. Forma una estupenda pareja con Walter Berry, seguramente el mejor de los "Masettos", que luego será también, y durante muchos años, uno de los más completos "Leporellos". La calidad de



La «Doña Elvira» de Elisabeth Schwarzkopf sigue imbatida. Esta otorga al personaje una profunda dignidad.

su voz, sus dotes histriónicas y su categoría como cantante sirven para realzar una figura difícil y no siempre valorada como merece. Otto Edelmann utiliza su veteranía para "Leporello", aunque no puede hacer olvidar su habitual vulgaridad a pesar de su entregada labor. Por último, Raffaele Arié no resulta en absoluto amenazador como el "Comendador", y sí justo y apurado en sus importantes intervenciones.

La dirección de Furtwängler es lo que lleva la versión al milagro. Un año antes de su muerte, dirige este **Don Giovanni** desde una perspectiva enormemente personal, pero que a la vez está fuera de toda objeción. Como ya señalaba Arturo Reverter en su crítica a la representación de 1954 (RITMO núm. 492, junio 1979), la primera escucha resulta extraña. Los "tempi", lentos y densos, sin la agilidad italiana de otras versiones, resultan desconcertantes al ser aplicados a este "dramma giocoso".



La dirección de Furtwängler es lo que lleva la versión al milagro. Es una interpretación personalísima pero fuera de toda objeción.

A medida que discurre la representación, el equilibrio, la perfecta planificación musical, la completa gradación dramática y el monumental sentido de la construcción (—¡cómo se desarrolla paulatinamente el final del primer acto!—) disipan cualquier atisbo de duda sobre la adecuación de la batuta a la obra. Una segunda audición (paciencia, pues, ya que la recompensa es grande) confirma la ejemplaridad de la versión toda ella rodeada de esa especial aura furtwaengleriana que hace que nos creamos el desolado amor de "Doña Elvira", la veracidad del descubrimiento por parte de "Doña Ana" de quién era el que penetró en su habitación, y la irremisible condenación al fuego infernal de un "Don Giovanni" que ha desencadenado toda una catástrofe y ha inmiscuido en ella a una serie de personajes inocentes.

Furtwängler sabe además mantener un constante ritmo ascendente, como si

se tratara del desarrollo de una sinfonía que debe avanzar desde el comienzo hasta el clímax final (no es en absoluto una serie de números más o menos bien ensamblados). La interpretación rezuma verosimilitud musical y dramática, así como un sentido de las proporciones raramente observado en otros **Don Giovanni**, ópera difícil donde las haya de cantar y, sobre todo, de dirigir.

Después de tratar de analizar esta versión tan poco habitual, hagamos un breve repaso a la discografía de **Don Giovanni**. Ya hemos citado la grabación de Cetra de 1954. Añadamos otra de Furtwängler en Salzburgo para la misma casa, esta vez con Hilde Zadek como "Doña Ana", del año 1952. De 1954 data una de las mejores y más equilibrada, la del estupendo mozartiano que fue Josef Krips, que estuvo en nuestro país en la serie económica "As de Diamantes" y deseáramos ver reeditada. En ella encontramos de nuevo a Siepi como "burlador de Sevilla" y a Dermota como "Ottavio", junto a un muy buen trío femenino, formado por la "Ana" de Suzanne Danco, la "Elvira" de Lisa della Casa y la "Zerlina" de Hilde Güden, además del inevitable "Leporello" de Fernando Corena, éste poco destacable. Menos afortunado es el trío femenino utilizado por Ferenc Fricsay en su aceptable registro de 1958 para D.G. (Sena Jurinac, Maria Stader y, la mejor, Irmgard Seefried), con un Fischer-Dieskau sin madurar del todo un personaje en el que, pese a su gran clase, no logró brillar lo que se esperaba. Muy superior es la de Carlo Maria Giulini (EMI), un año más tarde, con un excelente trío femenino (una joven Joan Sutherland, la insuperable Schwarzkopf y la deliciosa Graziella Sciutti), el notable "Don Giovanni" de Eberhard Waechter y los entonados "Leporello" de Giuseppe Taddei y "Ottavio" de Luigi Alva, envueltos en una magnífica dirección. Del mismo año es la discreta de Erich Leinsdorf (RCA, reeditada por Decca), en la que sólo brillan un nuevo "Don Giovanni" de Siepi y el cuidado "Ottavio" de Cesare Valletti, pues Birgit Nilsson no consigue convencer como "Doña Anna", y Leontyne Price apenas algo más como "Doña Elvira".

De 1965 es la de Otto Klemperer (EMI), que, desde otra óptica distinta a la de Furtwängler, también es atípica. Versión muy polémica y discutida, principalmente acerca de la lentitud de los "tempi" (que llegan a ahogar casi literalmente a la candorosa "Zerlina" de Mirella Freni), lentitud menos solemne y más opresiva que la de Furtwängler, ofrece ese peculiar humor cáustico de Klemperer que destruye cualquier posibilidad de una resolución positiva del conflicto y condena brutalmente al protagonista, pero también a los demás protagonistas de esta socarrona mascarada (si bien de Klemperer, justo en este momento, cabría esperar mayor carácter satánico). Nicolai Ghiaurov es un "Don Giovanni" igualmente atípico, al que únicamente le falta un punto mo-

zartiano estilísticamente para convertirse en el mejor intérprete del personaje. Nicolai Gedda es un "Ottavio" de suprema elegancia, Walter Berry se muestra ya como uno de los "Leporellos" más definidos y Franz Crass mete miedo como "Comendador". Muy adecuado Paolo Montarsolo como "Masetto". Claire Watson no puede suplir con su escuela el mal momento vocal, y Christa Ludwig presenta ciertas tirantezas en su, por otra parte, estupenda "Doña Elvira". En la primera versión de Karl Böhm (D.G., 1966) destaca únicamente el "Ottavio" de Peter Schreier y ciertos momentos del "Don Giovanni" de Dieskau, así como la "Zerlina" de Reri Grist.

Los adecuados "Don Giovanni" de Gabriel Bacquier y "Doña Elvira" de Pilar Lorengar son prácticamente lo único salvable de la versión con escaso rigor estilístico de Richard Bonynge (Decca, 1969). Mayor interés ofrece la buena dirección de Colin Davis (Philips, 1973), con un "Don Giovanni" de escasa personalidad (Ingvar Wisell) y la primera y muy interesante "Doña Elvira" de Kiri Te Kanawa, junto al logrado "Don Ottavio" de Stuart Burrows. Con la segunda versión de Karl Böhm (D.G., 1978) alcanzamos otro de los hitos interpretativos, sobre todo por parte de la dirección, con una de las escenas finales más terroríficas de todas las grabadas. Se trata de una versión en vivo del Festival de Salzburgo, lo que otorga plena veracidad a la interpretación. Sherrill Milnes, contra lo que se podría esperar, resulta un "Don Giovanni" de gran interés, sensual, voluptuoso y a la vez dramático, y se pliega bastante bien al fraseo mozartiano. De nuevo, y a pesar de los años, estupendo "Leporello" de Berry, bastante buen "Ottavio" de Schreier (con



Otra versión atípica, aunque distinta a la de Furtwängler, es la de Otto Klemperer.

reservas en cuanto a la voz), adecuado "Masetto" de Dale Duesing y soberbio trío femenino (la "Anna" de Anna Tomowa-Sintow, la "Elvira" de Teresa Zylis-Gara y la "Zerlina" de Edith Mathis, quizá la mejor de las existentes).

No alcanzó el interés que prometía la versión de Georg Solti (Decca, 1979) con un "Giovanni" poco refinado de Bernd Weikl, una noble "Anna" de Margaret Price, una encantadora "Zerlina" de Lucia Popp y un soberbio "Comendador" de Kurt Moll.

La versión de Lorin Maazel (CBS, 1979) sólo se mantiene como banda sonora del bello y polémico film de Joseph Losey, a pesar de la personalidad de Ruggero Raimondi como "Don Giovanni" y José van Dam como "Leporello". He oído hablar bien de la versión de Bernard Haitink (EMI, 1984), con Thomas Allen, pero, al igual que la de Rafael Kubelik (Eurodisc, 1985), no la conozco.

La última versión publicada hasta la fecha es la de Herbert von Karajan (D.G., 1986), en la que el director salzburgués no acierta a hallar el clima adecuado, resolviéndose en un clima crispado y tenso, que no añade mucho a la obra.

Samuel Ramey es un "Don Giovanni" poco maduro, Ferruccio Furlanetto un "Leporello" imposible, Gösta Winbergh



Böhm hizo dos grabaciones de «Don Giovanni». La segunda es otra de las grandes.

un "Ottavio" de bellísima voz y bastante buen estilo, Anna Tomowa-Sintow consigue conmover aún más como "Doña Anna", aunque la voz ya no esté tan fresca. Agnes Baltsa no está a gusto como "Doña Elvira", a pesar de mo-

mentos muy estimables. Kathleen Battle es una "Zerlina" irreprochable y Paata Burchuladze un "Comendador" absolutamente aterrador, con voz de lujo. A la versión le falta convicción y auténtico sentido teatral.

TORROELLA DE MONTGRI. (Costa Brava). Girona

CAMPUS MUSICAL'87

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA CON LA CAMERATA LYSY.

Director: Alberto Lysy
1-21 Julio

Profesores de la Internacional Menuhin Music
Academy Gstaad

ALBERTO LYSY «master-classes»
MICHAEL MALMGREEN, violín-viola
FRANK PREUSS, violín-viola
RADU ALDULESCU, violoncello
EDUARDO VASSALLO, violoncello
HUGO AISENBERG, piano
NELSON DELLE VIGNE, piano

IV CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL

Director: Radau Aldulescu

16-31 Agosto

FELIX ANDREIEVSKY (Londres), violín
GONÇAL COMELLAS (Madrid), violín
EVAGRAUBIN (Barcelona), violín
ENRIQUE SANTIAGO (Stuttgart), viola
RADU ALDULESCU (Roma), violoncello
FRANCO PETRACCHI (Roma), contrabajo
JULIAN JACOBSON (Londres), música de cámara con piano
ACADEMIA STRING QUARTET (Milano), música de cámara
— MARIANA SIRBU, violín
— RUXANDRA COLAN, violín
— JAMES CREITZ, viola
— MIHAI DANCILA, violoncello



Información: JOVENTUTS MUSICALS. Apartat, 70 E-17257 TORROELLA DE MONTGRI (Girona)
Telf: Secretaría: 972 - 75 83 96
Oficina de Turismo: 972 - 75 89 10

ORCHESTRA SINFONICA DELL'EMILIA-ROMAGNA "ARTURO TOSCANINI"

Parma

III CONCURSO INTERNACIONAL DE DIRECCION DE ORQUESTA "ARTURO TOSCANINI"

que incluye un
Curso Superior de Perfeccionamiento Profesional

Presidente de la comisión
y director del Curso
VLADIMIR DELMAN

Límite de edad: 32 años

Último día válido para la presentación
de las solicitudes:

30 de ABRIL de 1987

Selecciones: 23 - 27 de junio

Programa de las pruebas

G. Rossini

Sinfonía de "Guillermo Tell"

J. Haydn

Sonata VI de "Las siete últimas palabras
de Cristo en la Cruz"

D. Shostakovich

Final de la "Sinfonía n. 1 en fa menor, op. 10"

Curso de Perfeccionamiento:

29 de junio - 27 de agosto

Programa

L.V. Beethoven: Sinfonías n. 1 - 2 - 3

R. Schumann: Sinfonías n. 1 y 2

Conciertos para instrumento solista y orquesta

Composiciones seleccionadas para la final del

Concurso "Goffredo Petrassi"

Pruebas semifinales y finales:

28 - 31 de agosto - Teatro Farnese

Premios:

1^{er} premio: 5.000.000 de liras

2^o premio: 2.500.000 liras

3^{er} premio: 1.500.000 liras

Conciertos con la Orquesta "Arturo Toscanini"

II CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION "GOFFREDO PETRASSI"

Presidente de la comisión:
GOFFREDO PETRASSI

Sin límites de edad

Se admiten al Concurso composiciones sinfónicas
inéditas con un límite de tiempo de 30 minutos
para una orquesta compuesta

por un numero variable de 25 a 80 elementos; dichas
composiciones deberán ser presentadas hasta el día

30 de ABRIL de 1987

Selecciones: 4 - 7 de mayo

La Casa Editorial Ricordi se compromete a publicar
las tres composiciones seleccionadas que formarán
parte del programa del Curso Superior de
perfeccionamiento profesional para directores de
orquesta incluido en el Concurso "Arturo Toscanini"

Ejecuciones finales: 30 y 31 de agosto - Teatro Farnese

Premios:

1^{er} premio: 5.000.000 de liras

2^o premio: 2.500.000 liras

3^{er} premio: 1.500.000 liras

La composición vencedora se incluirea en los programas
artísticos de la Orquesta Sinfonica "Arturo Toscanini"

Los interesados podrán pedir la solecitud del Concurso
a la siguiente dirección:

Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna
"Arturo Toscanini"

Segreteria dei Concorsi:

P.le C. Battisti, 15

43100 PARMA (Italia)

Tel. (0521) 208121/281097 - Telex 531165 OSER

PARMA - PALAZZO DELLA PILOTTA / 29 de AGOSTO - 31 de OCTUBRE de 1987

Exposición documental
a cargo de Harvey Sachs

promovida por

ORCHESTRA SINFONICA DELL'EMILIA-ROMAGNA "ARTURO TOSCANINI"

con la colaboración de

LIBRARY & MUSEUM OF THE PERFORMING ARTS - NEW YORK

"ARTURO TOSCANINI DESDE EL 1915 HASTA EL 1946:

EL ARTE A LA SOMBRA DE LA POLITICA"

Documentos originales inéditos - Fotografías - Films
Grabaciones - Iniciativas colaterales

Crítica discográfica

BACH: Motetes BWV 118 y BWV 225 al 230. La Chapelle Royale, París. Collegium Vocale, Gent. Director: Philippe Herreweghe. Harmonia Mundi Francia. HMC 1231-32, 2 discos. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

No es corta la discografía de los Motetes bachianos. Hay versiones por el Concentus Musicus Wien, con N. Harnoncourt (Telefunken EX6 35470), el Monteverdi Choir y J. E. Gardiner (Erato STU 71337, también disponible en Compact Disc), Hannover Boy's Choir y Hilliard Ensemble (EMI-Reflexe EL 270 238-1) y, dentro de la Edición Bach, por el Collegium St. Emmeran y Hans M. Schneider (Archiv 413062-1).

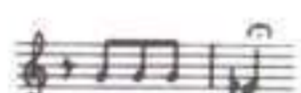
La versión que ahora publica Harmonia Mundi recoge los siete motetes que figuran en la Neue Bachausgabe de 1965. Quedan fuera **Sei Lob und Preis mit Ehren, BWV 231** (hoy atribuido a Telemann) y **Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn** (posiblemente, obra de J. C. Bach). De las seis obras catalogadas en la BWV como 225 a 230, la última (**Lobet den Herrn**), presumiblemente parte de una cantata hoy perdida, no es de incuestionable autenticidad. En cuando al **BWV 118 O Jesu Christ, meines Lebens Licht** (que, incidentalmente, no figura en la versión editada en Compact Disc) es un único movimiento coral —compuesto para voces, trompas, cornetti y sacabuches, destinado a un funeral, en 1736 y revisado en 1740, para voces, cuerda y viento— el cual ha sido normalmente incluido en las cantatas. Herreweghe lo clasifica como motete, en base a una partitura autógrafa (de propiedad privada, en Basilea) que contiene la indicación expresa de *Motetto a quatre voci*.

Como rasgos característicos de esta versión podemos citar: la interpretación de **Jesu, meine Freude BWV 227** por cinco voces solistas, en lugar del habitual coro a cinco voces, esto es, con dos sopranos, contratenor, tenor y bajo. En la **BWV 118**, coro a cuatro voces, con acompañamiento instrumental de violas, oboe y dos «litui» (o trompas, según la antigua denominación bohemia). Para el motete **Komm, Jesu, Komm BWV 229**, Herreweghe utiliza un doble coro, a cuatro voces (aquí intervienen el Collegium Vocale, Gent y el propio de la Chapelle Royale) pero acompañado sólo por el bajo continuo. Tal distribución se justifica en razón de la escritura más intrínsecamente coral, a la vez que la austeridad del color puramente vocal conviene a ciertos pasajes (como «Der

saure Weg wird mir zu schwer»).

Herreweghe se ha hecho una reputación como intérprete insigne de Lully, Rameau, Campra, Du Mont y su versión de **La Pasión según San Mateo**, de Bach, cuenta entre las más interesantes, por el enfoque estilístico. En esta grabación de los **Motetes**, Herreweghe reitera sus excelencias como conductor de voces, logrando una versión de transparencia, sobriedad y emoción admirables. El oyente siempre puede seguir, con nitidez, la línea vocal, en ocasiones de gran complejidad polifónica. La música suena fresca, espontánea, sin la angulosidad de Harnoncourt ni la brillantez externa de Schneider. Quizá la semejanza pueda establecerse con la versión de Gardiner. Pero creo que Herreweghe supera al maestro británico por la fluidez, intimismo y belleza sonora de su realización. Puede que alguien eche a faltar un mayor contraste dramático en **Jesu, meine Freude**. Pero los pequeños defectos que podamos encontrar —vgr., la relativa calidad de las voces, como tales— no empañan una versión que, para mí al menos, viene a situarse en primera línea y cuya recomendabilidad no ofrece duda. La presentación sonora es de gran calidad. Mi única reserva apunta hacia el formato de esta edición. Tenemos en ella 71 minutos de música que, con las modernas técnicas de prensaje, bien podían haberse concentrado en un único disco. Pero quizá esto sería pedir demasiado.

Gonzalo Badenes



BARTOK: Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta. BERIO: Sinfonía. Swingle Singers. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Directores: Leonard Bernstein y Luciano Berio. CBS Masterworks Portrait 60259. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El criterio más acertado, a nuestro juicio, a la hora de comentar una obra englobable dentro del concepto de **MUSICA CONTEMPORANEA** es el de situar a la obra y a su creador en una línea de composición concreta hablando de sus antecedentes y, en su caso, de las consecuencias o influencias que de ella han emanado. Este criterio, válido en general, nos parece fundamental para la música de vanguardia debido al bajo grado de conocimiento que de ella se suele tener y nos resultaría absurdo

comentar aspectos fundamentales de la grabación, tales como el sonido o la interpretación, sin haber ubicado la obra previamente. Por otro lado, la interpretación que suele hacerse de este tipo de obras suele ser, en general, bastante aceptable al tratarse de formaciones y músicos especialmente consagrados con un conocimiento muy profundo de lo que están recreando. Hoy, sin embargo, comentamos un Lp de CBS con una obra, **Sinfonía**, de Berio, sobre la que escribimos no hace mucho en estas mismas páginas con motivo de su aparición grabada por Erato y dirigida por Boulez e interpretada por New Singers. La cara B está ocupada por un autor ya clásico, Bela Bartok, con una de sus obras más conocidas y que ocupa un lugar de excepción entre la producción musical del siglo XX: **Música para cuerda, percusión y celesta**. Ante la diversidad de versiones se impone pues, en este caso, una crítica comparada.



Luciano Berio, autor de la «Sinfonía» que aparece en este disco. El mismo la dirige.

Las versiones de **Sinfonía** de Berio dirigida por él mismo y por Boulez, son ambas magníficas, siendo a la vez muy distintas. En la dirigida por el propio autor, observamos una menor dureza en el tratamiento del material sonoro, tanto de voces como de instrumentos, aumentando la **MUSICALIDAD** de la misma, al mismo tiempo que aumenta la diferencia de intensidades y los contrastes dentro de ella. Quizás la versión de Boulez pueda definirse como más intelectualizada, mientras que la realizada por su autor gana en expresividad. Son dos lecturas contrastantes de una misma partitura, ambas igualmente impresionantes.

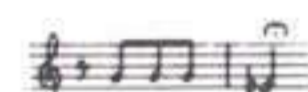
En cuanto a la obra de Bartok, las grabaciones que están o han estado en catálogo son numerosas. Cabe recordar la realizada por Decca con la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Solti, excelente desde el punto de vista de interpretación y sonido; la realizada por D.G. con la Filarmónica de Berlín dirigida

por Karajan; la de EMI con la Orquesta de Cámara Inglesa dirigida por Barenboim, y la de Philips (reeditada dentro de la colección de «Los grandes compositores») grabada con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dirigida por Haitink. Ultimamente esta obra está apareciendo en compact disc, como la versión de Atzmon al frente de la Orquesta Sinfónica Metropolitana de Tokio editada por la casa Denon. Con este disco que CBS edita ahora a partir de grabaciones antiguas con el sonido francamente mejorado, resulta que un ramillete de las mejores orquestas y directores del mundo nos han ofrecido su versión, una lectura personal que cada uno de ellos realiza de esta obra ya clásica de Bartok.

A nuestro juicio, la obra en manos de Bernstein resulta más tempestuosa y brillante que cuando la dirige, por ejemplo Haitink, que hace de ella una música más estática e intimista, llegando el sonido, a veces, a resultar un tanto opaco. En esta grabación Bartok resulta pasional y atormentado y Bernstein hace que la obra nazca de la orquesta con enorme viveza. La New York Philharmonic le sigue extraordinariamente bien.

El sonido es muy bueno, mejorando el hasta ahora existente en otras grabaciones reseñadas, pero sin alcanzar a otros discos de esta misma serie.

Gemma Pérez Zalduondo



BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral. Obertura de Egmont. Orquesta New Philharmonia, Londres. **Sinfonía núm. 7.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Carlo Maria Giulini. EMI, Acorde, 137-291138, 2 discos.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★ (6ª)
★★★ (7ª)

Las Sinfonías de Beethoven grabadas por Giulini han sido: para EMI las **núms. 6** (1970), **7** (71), **8** y **9** (73, estas dos con la Sinfónica de Londres), y para D.G. las **núms. 3** (79), **6** (80) y **5** (82), las tres con la Filarmónica de Los Angeles. O sea, que ha repetido la **Sexta**, pero nunca ha registrado las dos primeras ni la **Cuarta**. No existe, pues, una serie de las nueve por uno de los más grandes directores de este siglo.

En mi opinión, los valores de unas y otras no son similares, pero siempre son muy altos, altísimos en la **Séptima** y la **Octava**, e incomparable en el

caso de la «Pastoral» de EMI. Esta compañía reedita ahora en «Acorde», con gran acierto, las dos mejores de las cuatro que grabara para ella, aunque la decisión de hacerlo en un doble Lp es un tanto discutible, ya que algunos aficionados tendrán alguna de las dos y querrían hacerse sólo con la otra.

La «Pastoral» con la New Philharmonia (la de D.G., diez años posterior, siendo admirable no consigue alcanzarla) es una de esas raras interpretaciones MILAGROSAS de la historia del disco. Una gran mayoría de aficionados a la música tiene de esta Sinfonía la imagen de cualquiera de las grabaciones sucesivas de Karajan, mucho más divulgadas que las de los demás directores; pero Karajan nunca ha hecho justicia a esta Sinfonía, sino que la ha minimizado y frivolidado: quienes sólo conozcan uno de sus discos (todos son muy parecidos) no sospechará lo que esta maravillosa obra puede DAR DE SI en algunas interpretaciones geniales: Furtwängler, Klemperer, Böhm, Sanderling, Kubelik y, sobre todo, esta de Giulini.

Esta es de una altísima e incesante inspiración: nunca como aquí puede hablarse de una interpretación POÉTICA en sentido puro. Los estados de ánimo pedidos por Beethoven están reflejados como jamás los hayamos escuchado: desde los apacibles (y no PIZPIRETOS como con Karajan) sentimientos del comienzo, a la sensual calma de la «Escena junto al arroyo», la animación de la reunión campesina, la impetuosa pero controlada tormenta y, sobre todo, la intensidad afectiva del «himno de gratitud» final —el movimiento que quizá más debe a Giulini, que ya es decir.

Desde el punto de vista de la realización, el trabajo del director italiano es literalmente asombroso: la claridad y audibilidad de las texturas orquestales es excepcional, y la belleza y adecuación de las sonoridades obtenidas no tiene parangón. Una de las mejores actuaciones de esta magnífica Orquesta en sus numerosísimos registros discográficos; ni siquiera la Filarmónica de Viena (con Böhm especialmente) alcanza tal belleza y depuración.

La **Obertura de Egmont**, que completa el primer disco, es una versión muy hermosa, pero a mi gusto carece de la garra y la rebeldía oportunas.

La **Séptima Sinfonía**, sin la acentuada personalidad ni llegar a las alturas olímpicas de la **Sexta**, es una de las interpretaciones cimeras de esta obra: el primer movimiento, con la infrecuente repetición, está admirablemente planificado y desarrollado: el «Allegretto» (llevado, por fortuna, como un «Andante») es una honda meditación; el «Scherzo» es incisivo y muy brillante, y el «Finale» posee un impulso rítmico y una vitalidad que arrastran al oyente hacia

una conclusión dionisiaca, aun sin perder las riendas en momento alguno.

La toma de la **Sexta** fue magnífica en su tiempo, y un poco menos la de la **Séptima**. El prensado actual es imaculado. Concluyendo: una «Pastoral» imprescindible y una de las mejores Séptimas existentes, a precio módico. ¡No se lo pierda!

Tartessos



BEETHOVEN: Concierto núm. 5 "Emperador". Artur Rubinstein, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Daniel Barenboim. RCA GL 81420. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Coincidiendo casi con el centenario del nacimiento de Artur Rubinstein (cumplido el 28 de enero de 1987) llega esta redacción de su tercer registro del «Emperador», procedente de la segunda integral del ciclo de los conciertos beethovenianos, efectuada alrededor de 1976 (del 10 y 11 de marzo son estas tomas) con la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por el joven Daniel Barenboim (quien, en 1968, había grabado la serie para EMI con la Filarmónica y Klemperer). La primera edición de Rubinstein (RCA SER 5614-7) corresponde a la década de 1960 y entonces contó con Erich Leinsdorf y la Sinfónica de Boston. De fecha anterior es su grabación del «Emperador», con Krips y la Sinfónica del Aire (RCA GL 42164) y si nos remontamos más atrás, hasta la era del 78 rpm, encontraremos registros de los conciertos **Opus 37** y **Opus 58**, con Toscanini y Beecham, respectivamente.

Partiendo de la base de que Rubinstein nunca fue un pianista BEETHOVENIANO —en el senti-

do en que si lo fueron Fischer o Schnabel— esta grabación acentúa, si cabe aún más, el subjetivismo —algunos lo llamarán arbitrariedad— presente en todas sus interpretaciones del músico de Bonn. Para empezar, Rubinstein y Barenboim parecen haberse tomado todo el tiempo del mundo: frente a las apresuradas lecturas anteriores (con Krips y Leinsdorf) hay en ésta una tal amplitud de «tempi» que permite al casi nonagenario Rubinstein —por añadidura, virtualmente ciego— frasear y respirar con holgura. Así, los atropellamientos que antaño perjudicaron la nitidez de los difíciles —y abundantes— pasajes rápidos en semicorcheas (en particular, en el tercer tiempo) dejan paso aquí a una pulsación mucho más relajada. Relajación que, por supuesto, priva de tensión a los «sforzandi» del primer movimiento, aquí mucho más lírico que épico. Pero a partir de la mágica entrada del piano (cc. 20-22 del *Adagio*) la seducción prende en el oyente. Hay, en esta ULTIMA MIRADA de Rubinstein a la sublime sección central del tiempo lento, tan descomunal carga de amor que es imposible no sentir un escalofrío de emoción. En el pasaje de transición al Rondó, Rubinstein parece querer detener el tiempo, como si no hubiera de abandonar la atmósfera de ensañación. Pero la noche cede frente al día y el VIRTUOSO DICHOSO (como lo llamara Thomas Mann) acomete el Rondó con energía, elegancia y humor. Es admirable la capacidad de Rubinstein para jugar con las diferentes apariciones del estribillo, introduciendo siempre variantes de tempo, articulación e intensidad. Esto no será Beethoven —dejo el juicio al supremo sanedrín— ¡pero es Música! Viva, fulgurante, increíblemente joven, la versión de Rubinstein se despliega rotunda (obsérvese la tensión del prolongado trino, cc. 237-243, mientras la cuerda insinúa su característico diseño rítmico). Barenboim ajusta la

orquesta a las necesidades del pianista (ver cómo RESPIRA con Rubinstein, hacia el final del *Adagio*, cuando la madera expone completo el tema, sobre sincopas de la cuerda y el delicado cañamazo del piano). Versión, por tanto, no recomendable como primera o única alternativa, pero aconsejable para el aficionado con otras —más escrupulosas— lecturas y de audición obligada para todo admirador de Rubinstein. La grabación, muy nítida y equilibrada, ha sido adecuadamente reprocesada y el piano suena siempre cálido y lleno.

Gonzalo Badenes



BERLIOZ: Lelio ou le retour a la vie, Op. 14b. Jean-Louis Barrault, recitador; John Mitchinson, tenor; John Shirley-Quirk, barítono. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Pierre Boulez. CBS Masterworks Portrait 60260. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Quando se quiere dar a la pasión tiempo bastante para que despliegue todos sus movimientos, una sinfonía (es decir, una composición instrumental) hábilmente dispuesta servirá para que la orquesta exprese mediante variados cantos patéticos aquello que el lector no debe recitar, escribía J.J. Rousseau en su *Lettre sur la musique française* y en 1773, con su *Pygmalion*, sentaba las bases prácticas para el cultivo de un nuevo género, el melólogo, situado a caballo entre la composición escénica (recitada) y la puramente musical. Georg Benda, con *Ariadne en Naxos* y *Medea*, suscitó la admiración de Mozart y creó una estructura musical que subrayaba constantemente los matices del texto recitado. Posteriormente, hubo notabilísimos ejemplos de Beethoven (*Egmont*), Schubert (*Rosamunde*), Mendelssohn (*El Sueño de una Noche de Verano*), Schumann (*Manfred*), Bizet (*La Arlesiana*), Grieg (*Peer Gynt*), etc.

En la ADVERTENCIA a la segunda redacción del programa de su *Sinfonía Fantástica*, indica Berlioz que ésta (primera parte del *Episodio de la vida de un artista*) deberá ir seguida de *Lelio, o el retorno a la vida*, melólogo para un recitador (que representa al artista, encarnado por un hábil actor) y una orquesta invisible, situada detrás del telón bajado. Al acabar la Noche de aquelarre de la Sinfonía, el artista, todavía débil y vacilante, comienza a declamar («¡Dios! Aún vivo...») evocando la pesadilla anterior y el frustrado suicidio.



Arthur Rubinstein celebra uno de sus últimos cumpleaños.

Su amigo Horacio, ignorante del drama, entona detrás del telón su balada favorita, a la que seguirán una Escena de espectros y la exaltada Canción de los bandidos, en la que el poeta, hastiado por la vulgaridad y mezquindad de ese público que no comprende la grandeza de Shakespeare, decide convertirse en bandido en Calabria ("¡He aquí la vida!"). En el Canto de felicidad, prolongado por la melancolía del Arpa eólica, Lelio encuentra el reposo que le ha de preparar para su magna crea-



El baritono John Shirley-Quirk se adecúa perfectamente a esta obra.

ción: la gran Fantasía sobre **La Tempestad**, para coro, dos pianos y orquesta, *obertura gigantesca y de un estilo completamente nuevo* (escribe Berlioz a Ferrand), dividida en varias secciones, con una etérea introducción, Coro de los espíritus del aire, y una explícita evocación de Miranda y de Calibán. Al final, hecho el silencio, *la orquesta ideal* deja escuchar la IDEA FIJA de la **Sinfonía Fantástica**; la apasionada melodía, cantada por los primeros violines y la flauta, al inicio del "Allegro agitato e appassionato assai", con ese anhelante intervalo de segunda, que se repite una y otra vez, expresión dolorida y arquetípica del amor romántico. En **Lelio**, la aspiración se extingue sobre las palabras, musitadas, por el artista: *Todavía... ¡Todavía y para siempre!*

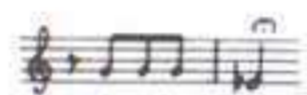
Lelio impresiona más por la originalidad de la estructura dramática que por la calidad intrínseca de sus partes, en gran medida trozos aislados y desiguales, procedentes de obras anteriores. Así, el Coro de sombras pertenece a la cantata **Cleopatra** (1829), la Canción de los bandidos es la Canción de los piratas, escrita sobre texto de Victor Hugo (1829), el Canto de felicidad y El arpa eólica provienen de la cantata **La Muerte de Orfeo** (1827). La Fantasía sobre **La Tempestad** es una obertura anterior, de 1830, que pasó casi inadvertida con ocasión de su estreno, en la Opera

de París. La pieza, algo hueca, evoca el *grand stile* de las óperas de Meyerbeer, Halévy, etc.

La grabación que comentamos apareció, en 1969, unida a la **Sinfonía Fantástica**, es un álbum doble. Por aquella época, Boulez estaba dando lo mejor de sí mismo al frente de la Sinfonica de Londres. Su versión de **Lelio** no sólo no ha envejecido, sino que sigue imbatida (pese a la más reciente de Colin Davis, Philips 9500944, de indudable mérito). La prestación de Barrault es antológica. La orquesta y el coro suenan admirablemente, bajo un Boulez arrebatador que jamás llega a perder la exacta medida de las proporciones. El tenor Mitchinson hace lo que puede con la inmisericorde tesitura de su parte (Carreras, con Davis, no lo hace mejor) y Shirley-Quirk demuestra la solidez de su emisión y su perfecta educación a este tipo de roles.

El sonido del disco es inmejorable, aunque el reprocesado digital ha potenciado aún más la amplia gama dinámica y el prensado es excelente. No se incluyen los textos (lo cual es un inconveniente), pero sí el interesante comentario escrito por Boulez para la edición original.

Gonzalo Badenes



CHOPIN: los 4 Impromptus. 3 Polonesas. Valentina Kamenikova, piano. Supraphon 1111 3894 G. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Valentina Kamenikova nos ofrece en este disco una versión muy personal y diferente de los **Impromptus** (Op. 53, 71, 61 y 66 «**Fantasía Impromptus**») y de tres **Polonesas** (Op. 29, 36, 51) de Chopin, lo cual es ya de por sí un gran atrevimiento, dado que son piezas que han grabado casi todos los grandes pianistas.

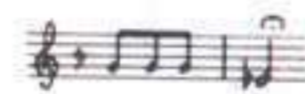
Nos encontramos con un Chopin enérgico y potente, que en los **Impromptus** está muy lejos de las interpretaciones típicas, tan almibaradas, amaneradas y sentimentales. En las polonesas la energía e ímpetu rítmico predomina también sobre el efectismo y el virtuosismo velocista habituales, descubriéndonos de este modo aspectos rítmicos interesantísimos que a menudo quedan desdibujados o imperceptibles bajo la multitud de apasionados rubati, *accelerandi* o *ritardanti* que muchos pianistas creen obligados al interpretar al polaco. Al no adscribirse a la carrera velocista a ultranza nos permite asimismo disfrutar de la riqueza armónica.

Quizás lo único que se echa de menos en la Kamenikova, en cuyo sonido está impreso el

sello de la magnífica escuela pianística rusa, de nitidez y fuerza admirables, son los pianísimos, que casi siempre se quedan en pianos.

Resulta, en resumen, una interpretación muy recomendable como OTRA versión más alegre y bastante original, de Chopin, en una línea que abre muchas sugerencias para otras partituras de este compositor, versión que no debe en absoluto pasar inadvertida, objetivo al que el pobre y anticuado diseño de la carpeta parece hacer oposiciones.

Pilar Ramos López



DUSÍK: Concierto para arpa en Mi bemol mayor, Op. 15. KRUMPHOLZ: Concierto para arpa núm. 5 en Si bemol mayor. Dagmar Platilová, arpa, Musici de Praga. Directores: Radomil Eliska (Dusík) y Josef Hrnčíř (Krumpholz). Musica Antiqua Bohemica. Supraphon 1110 3909 G. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

El arpa fue, como es sabido, el instrumento favorito de la infortunada Reina María Antonieta. Esta circunstancia propició el hecho de que, en los años que precedieron a la Revolución, la corte francesa se convirtiera en un importantísimo centro del cultivo y consumo de obras para arpa y que los arpistas venidos de toda Europa encontraran allí acomodo. Uno de ellos fue Jan Krtitel (Juan Bautista) Krumpholz, que nació en Budenice (Bohemia Central) el 8 de mayo de 1742 y murió en París el 19 de febrero de 1790. Después de darse a conocer como virtuoso por toda Europa, Krumpholz se estableció en la capital francesa en 1777. Gracias a su gran experiencia, sirvió de consejero al célebre fabricante Erard para introducir importantes mejoras técnicas en el arpa, entre ellas el mecanismo de doble acción.

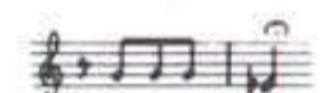
Otro de los checos que hicieron carrera en Francia fue Jan Ladislav Dusík, quien, nacido en Cáslav el 12 de febrero de 1760, fue un virtuoso del teclado. Alumno de C.P.E. Bach, dio conciertos por Bohemia, Alemania, Rusia y los Países Bajos, y en París gozó de la protección de María Antonieta. Dusík estuvo siempre rodeado de arpistas, pues lo fueron su madre, su hermana, su mujer y su hija; y para colmo tuvo una amante arpista: Madame Krumpholzová, la esposa de Jan Krtitel Krumpholz. No es extraño, por tanto, que Dusík compusiera un considerable número de obras para arpa, que constituyen una aportación fundamental al repertorio de este instrumento.

Y dentro de este marco histórico de los años anteriores a la Revolución Francesa es donde hay que encuadrar las obras contenidas en este disco: es música de una refinada exquisitez, de una amable frivolidad que se goza en su propia intrascendencia, hasta llegar a lo ingenuo, como en el caso del último movimiento Rondo-Allegro del **Concierto** de Krumpholz, que se basa en un tema muy parecido a la canción infantil francesa **Sur le pont d'Avignon**.

La interpretación es correcta, sin más. La arpista Dagmar Platilová es una intérprete discreta, de cualidades aceptables, que ofrece una versión decorosa de estas obras, pero en absoluto brillante, lo que especialmente se nota en los primeros movimientos de ambos Conciertos, que echan en falta un poco más de agilidad y de brío, tan necesarios en composiciones de este género, en las que tiene mayor importancia la forma que el contenido. Y las limitaciones de la solista en cierto punto devalúa la gran labor de Musici de Praga, una de las más prestigiosas orquestas de cámara checoslovacas, que, quizá, con un solista de mayor entidad hubiera alcanzado superiores cotas de lucimiento.

Disco no para el público, sino para especialistas, hay que recomendarlo, a falta de mejores versiones, a todos los interesados en profundizar su conocimiento del Clasicismo en Francia, pues, nunca mejor que en estos dos Conciertos se podrá encontrar reflejado y resumido el espíritu de la corte de Luis XVI.

Salustio Alvarado



DVORAK: Sinfonía núm. 8. Danzas Eslavas núms. 3 y 10. Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. EMI, Acorde, 037-1020951.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

De las Sinfonías de Dvorák, que pueden considerarse obras maestras las cuatro últimas, sólo es realmente popular la última de todas, la **del «Nuevo Mundo»**, que por eso mismo es la única que perdura en las series económicas. Y es una lástima, porque las **Sinfonías Sexta**, y sobre todo la **Séptima** y la **Octava** son obras maravillosas que gustarían tanto como la **Novena** a los amantes de la música que se animen a conocerlas.

Excelentes versiones de la **Octava**, como la de Karajan/Viena (Ace of Diamonds) y la Kubelik/Berlín (Privilege) apenas duraron en catálogo. Esperemos que la presente tenga mayor éxito.

Esta de Szell (grabada en abril de 1970, pocos meses antes de la muerte del director) es posterior a su grabación para CBS con la misma Orquesta, y por supuesto a la monoaural de Philips con la Concertgebouw, y me parece la más conseguida de las tres. Es una versión magistral de un maestro checo profundo conocedor de la música de Dvořak, en absoluta madurez y que convence por entero debido a su irreprochable lógica —escuchándola se tiene esa rara sensación de que no podría ser de otra manera—, a la extraordinaria claridad de texturas, casi camerística, que consigue, y a la nobleza de sus acentos, inconfundiblemente checos. Una versión que tiene más parentesco con la insuperable de Giulini/Chicago (D.G.) que con las más apasionadas y nerviosas de Kertész/Sinfónica de Londres (Decca) y Kubelik/Berlín, por citar las más memorables versiones de esta Sinfonía.

A esta obra, que tantas veces va roñosamente sola en un disco, se añaden los casi doce minutos de dos de las más hermosas **Danzas Eslavas** dvorakianas, en versiones asimismo de primer orden.

Dado que las interpretaciones de Giulini y Kubelik —quizá las dos mejores, junto a la presente— se hallan descatalogadas (al igual que las otras dos citadas), ésta de Szell se erige en primera opción actualmente en España, y además en serie de bajo precio. No se la pierda.

Tartessos



GRIEG: Peer Gynt: 12 números. Sheila Armstrong, soprano. Ambrosian Singers. Orquesta Hallé, Manchester. Director: Sir John Barbirolli. EMI, Acorde, 037-1018511.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★

Acertadísima, por no decir imprescindible, reedición de este disco memorable.

Aparte del único registro completo de la música incidental de **Peer Gynt**, en Unicorn y a cargo de Per Dreier dirigiendo la London Symphony Orchestra (2 discos), lo más que se ha grabado son, si no me equivoco, las doce piezas aquí seleccionadas por Barbirolli. Pero ninguna versión anterior o posterior (y las hay muy buenas: Leppard, la última de Karajan, etc.) a ésta alcanza tal grado de belleza y de expresividad, hasta el punto de que quienes no la conozcan no se harán idea de cuánto puede dar de sí esta música tantas veces injustamente desdeñada, cuando es interpretada con tal convicción y realizada con tanta

atención, mimo y, en definitiva, perfección. La capacidad de cantar las bellísimas melodías de Grieg seguramente nadie la ha tenido en la magnitud que Barbirolli, que parece exprimir las hasta el límite de su hermosura y de su intensidad emotiva. Cualquier ejemplo de lo dicho es bueno en este **Peer Gynt**, así como en las demás piezas del compositor noruego grabadas por el genial director inglés.

Para mayor suerte del discófilo, Sheila Armstrong actuó en estado de gracia en la «Canción de Solvejg» y en la «Canción de cuna», y el Coro y la Orquesta están tratados con excepcional atención hasta en los menores detalles.

La grabación, de 1968 y que no era nada de otro jueves (el antiguo prensado español era infame), ha sido limpiada y mejorada notablemente, y la fabricación actual —al margen de algún ligero preeco— es limpia.

Un disco imprescindible, ténganse las versiones que se tengan de esta obra.

Tartessos



HAYDN: los Conciertos para flauta, oboe y orquesta. Jean Pierre Rampal, flauta. Pierre Pierlot, oboe. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director: János Rolla. CBS 39772, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Cada vez resulta más contestada la tradicional afirmación del escaso interés de la obra concertística de Haydn, y a ello sin duda contribuirá también la aparición de discos como el que comentamos. Al valor de la presente grabación de incrementar el pobre apartado de los Conciertos del compositor austriaco en la discografía (excepción hecha de los **Conciertos para cello en Do y Re Mayor**) y de dar a conocer unas obras totalmente olvidadas en los programas habituales, se une el de una excelente interpretación y sonido (dejaremos al margen una raya verdaderamente impresionante al principio de la segunda cara del primer disco, que, supongo, será defecto sólo del ejemplar que he manejado). De los siete conciertos incluidos, cuatro están escritos para «lira organizada», especie de zanfoña o cinfonía, que aquí se han transcrito para oboe y flauta.

La plantilla usada por János Rolla resulta muy adecuada para la sonoridad de Haydn y la Orquesta Liszt deja incluso trascender en la grabación algo bastante infrecuente en dis-

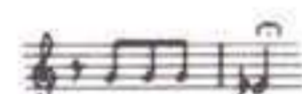
co, como es el placer de tocar. Se trata de una versión muy preciosista en la que se han cuidado mucho los matices y el fraseo sin exageraciones dinámicas ni de vibrato, siendo también destacable la calidad de las trompas.



Rampal hace de nuevo gala de la belleza de su sonido.

Rampal y Pierlot hacen gala una vez más de la belleza de su sonido y sentido del fraseo. Las cadencias del **Concierto H.VII f en Re mayor** son de Rampal y las del **H.VII g en Do mayor** de Pierlot, resultando la del **Allegro Spiritoso** de éste último excesivamente larga.

Pilar Ramos López



HAYDN: Sinfonías, volumen 10: Sinfonías núms. 50, 54, 55, 56, 57 y 64. Volumen 11: Sinfonías núms. 60, 63, 66, 67, 68 y 69. L'Estro Armonico. Director: Derek Solomons. CBS M3 42111 (3 discos) y M3 42157 (3 discos). Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Abundando en lo ya comentado acerca del noveno volumen de esta serie (RITMO núm. 566, junio 1986) hay que felicitar a CBS por la publicación en España (simultáneamente al resto de Europa) de estos dos álbumes que completan el ciclo de las Sinfonías del llamado período «Sturm und Drang», o de **CRISIS ROMANTICA** (1768-1776), dentro de la obra de Haydn. Por otra parte, ya se anuncia que L'Estro Armonico ha concluido las grabaciones de las Sinfonías «Morzin» y que éstas serán publicadas durante el año en curso. También conviene señalar que los cinco álbumes publicados hasta la fecha (volúmenes 7 a 11 de la colección) se hallan ahora

disponibles en el formato cassette. Para quienes deseen conocer las características técnicas e interpretativas de la edición, hay un disco de demostración, con las **Sinfonías núms. 45 y 46** (CBS MP 39687), de precio medio.

Cada nuevo volumen acrecienta el interés y la calidad de la edición. Si técnicamente los discos son inmejorables (por toma de sonido, corte y prensaje), desde un punto de vista musical L'Estro Armonico gana puntos en cada interpretación. Si comparamos estas versiones con las de Antal Dorati (edición completa y de referencia), encontramos en las de Solomons menor énfasis en los pasajes de introducción (más sostenidos por el maestro húngaro), una articulación de los tiempos rápidos más seca, texturas más camerísticas, con fulgurantes estallidos de las trompetas y la percusión, menor lentitud en los segundos movimientos, menos «rubato». Podríamos decir que Dorati practica una dialéctica más moderna en el juego de tensiones, mientras que Solomons contempla el ciclo de manera más progresiva y no intenta adelantar acontecimientos. Lo palaciego, lo popular o lo puramente dramático predomina, según las obras, y esta suerte de lectura **DESCARNADA**, sin reminiscencias o apoyos en el futuro, desentraña cuanto de original e innovador aporta la música de Haydn. Hay además una escrupulosa observancia de las repeticiones (cosa que no siempre hace Dorati) y con frecuencia el oyente tiene la impresión de que ésta es la primera vez que son ejecutadas estas obras. Incluso en las sinfonías más divulgadas (por ejemplo, en la **núm. 55, «Der Schulmeister»**, o en la **63, «La Roxelane»**) Solomons nos sorprende continuamente, al mostrar aspectos nuevos en las partituras. No se trata de extravagancias o de un purito de provocar «per se». Solomons parte de un análisis riguroso de la partitura, pero ello no se refleja en unas ejecuciones premeditadas, no espontáneas. Antes al contrario. Todo parece nuevo, espontáneo, VIRGEN. No hay asomo de manierismo. Cada obra adquiere una fisonomía individual, dentro de una aplastante lógica constructiva y de esa progresiva **MODERNIDAD**, que avanza de una a otra obra.

No pretendo con estos comentarios descalificar otros planteamientos interpretativos, como el ya citado de Dorati, que personalmente tengo en altísima consideración. Hay que valorar los aspectos de mera ejecución técnica. Aquí puede L'Estro Armonico resultar menos pulido, incluso más imperfecto, que la Philharmonia Hungarica con Dorati. El grupo inglés, que ejecuta sobre instrumentos de época, incurre —como prácticamente casi todos los **HISTORICISTAS**— en ese tipo de asperezas, incluso

leves desajustes en los pasajes al unísono o en las entradas. Pero incluso tales defectos (por otra parte, casi imperceptibles) añaden cierta PATINA a estas versiones.

Dejando las consideraciones generales, me referiré a las particularidades de los dos álbumes objeto del comentario. La introducción, que firma H.C. Robbins Landon, nos advierte de que el contingente instrumental empleado en estos registros se basa en los efectivos de que disponía Haydn en las orquestas de las cortes de Esterhaza y Eisenstadt. Volumen 10: **Sinfonías núms. 57 y 64** (3 violines I, 3 violines II, 1 viola, 1 violoncello y 1 contrabajo; fagot, 2 oboes y 2 trompas); **Sinfonías núms. 50 y 55** (cuerdas: 5-4-2-1-1; maderas: 2 fagotes, 2 trompas, 2 oboes; trompeta y timbal); la sección de cuerdas llega a 6-5-2-2-1 en las **Sinfonías números 54 y 56**; en el caso de la número **54 en Sol mayor** se ha optado por la versión definitiva (posiblemente hecha para Londres) que hace preceder el *Presto* inicial por un *Adagio maestoso* e incorpora dos flautas. El efecto es extraordinario, por la brillantez que aportan esos ritmos con puntillo propios de la pomposa obertura en estilo francés. Volumen 11: las **Sinfonías núms. 66, 67 y 68** presentan una plantilla similar a las números **50 y 55**, mientras que las **60, 63 y 69** son interpretadas con 6 violines I, 5 violines, 2 violas, 2 violoncellos y 1 contrabajo, en la sección de cuerda; la de viento comprende 2 oboes, 2 trompas, 2 trompetas; y timbales. El fagot actúa como continuo en la **núm. 60**. Como en los volúmenes anteriores, las sinfonías han sido grabadas siguiendo el orden cronológico de composición. Los libretos que acompañan la edición son detallados y contienen amplios análisis de las obras interpretadas.

Edición, por lo tanto, de recomendabilidad absoluta y que se sitúa en la vanguardia de la discografía orquestal haydniana.

Gonzalo Badenes



HAYDN: Misa núm. 9 «Nelson» (Missa in angustiis), Hob. XXII: 11. Barbara Hendricks, soprano; Marjana Lipovsek, mezzosoprano; Francisco Araiza, tenor; Peter Meven, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis. Philips 416358-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Recientemente comenté en esta sección la magnífica versión de Leonard Bernstein de la **Missa in tempore belli** de Joseph

Haydn. Ahora, la firma holandesa ha contado de nuevo con el Coro y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera para la **Missa in angustiis** o **Misa Nelson** del compositor austríaco, en esta ocasión bajo la dirección de Colin Davis, y los resultados son igualmente excelentes. O incluso superiores. La lectura de Davis no ha perdido espontaneidad, fuerza expresiva o comunicatividad frente a la de Bernstein, y además ha ganado en profundidad y transcendencia, logrando una grandiosidad que preconiza ya la **Missa Solemnis** beethoveniana. Colin Davis es un espléndido haydniano, como manifestó sobradamente con su versión de las **Sinfonías de Londres**, y aquí reafirma su calidad con una de las mejores interpretaciones de una obra sacra del compositor de Eszterháza, y sin duda en la primera opción de esta Misa para celebrar la visita del almirante inglés al palacio del príncipe húngaro después de la batalla de Trafalgar.

La Orquesta Sinfónica y el Coro de la Radio de Baviera alcanzan bajo las órdenes de su nuevo titular un rendimiento comparable a las mejores grabaciones con Jochum o Kubelik, una redondez y un empaste verdaderamente ejemplares. El cuarteto solista, sin alcanzar la altura del empleado por Bernstein en la citada grabación de la **Paukenmesse**, es de calidad. Barbara Hendricks canta la parte más difícil y lucida y, aunque no hace olvidar la impecable intervención de Teresa Stich-Randall en una antigua versión con Mario Rossi, resuelve con bastante fortuna, aunque no con total limpieza, las agilidades del «Kyrie», y nos obsequia con su precioso timbre, seguridad estilística y musicalidad. Marjana Lipovsek tiene una magnífica intervención, así como el tenor Francisco Araiza. En cuanto al bajo Peter Meven, la falta un punto de rotundidad y elegancia. La grabación es en exceso compacta, sin la suficiente clarificación entre las masas coral y orquestal, aunque tiene presencia y empaque.

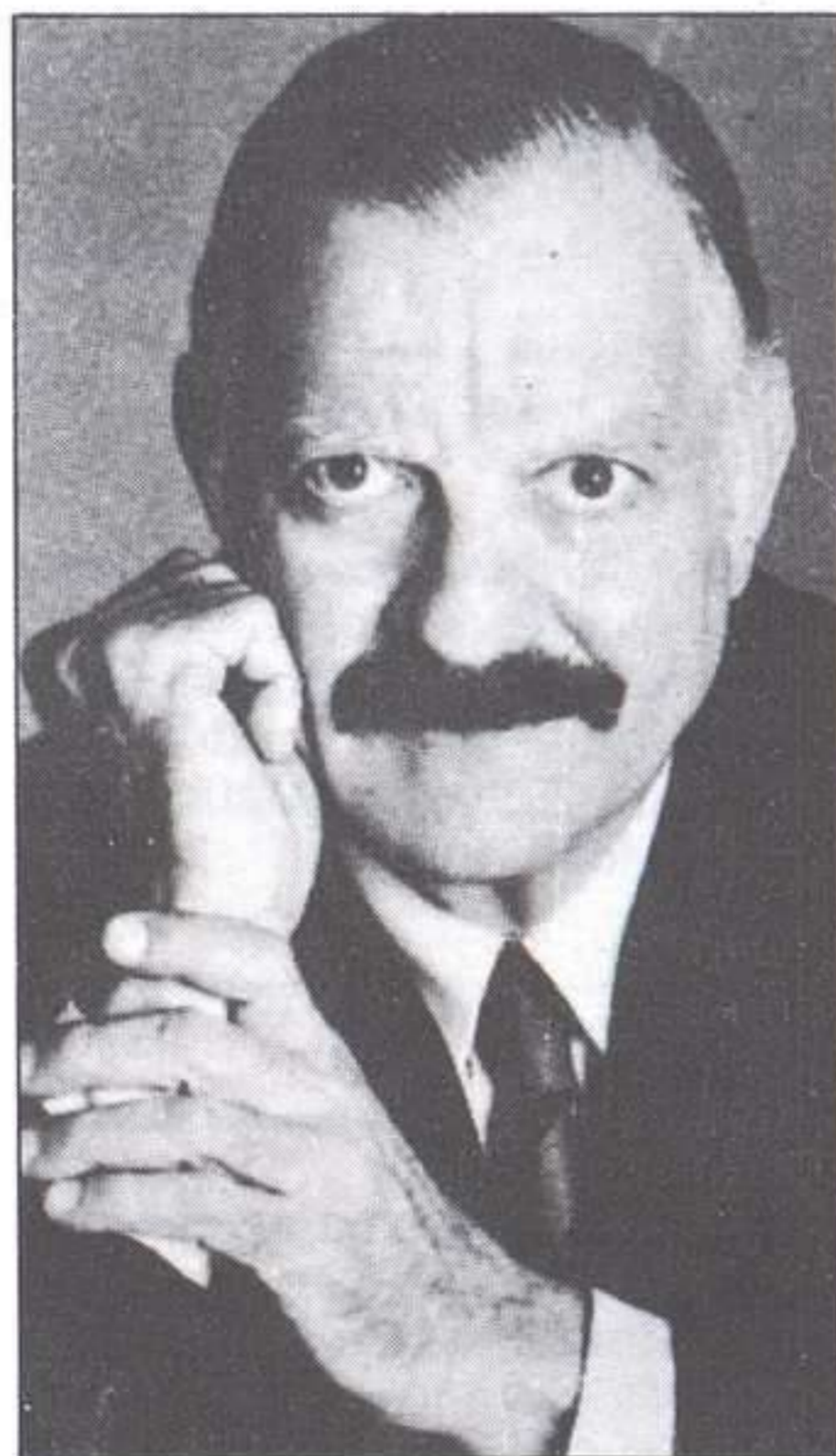
Rafael Banús



LISZT: Estudios de ejecución trascendental, S. 139. Jorge Bolet, piano. Decca 414601-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Si los **Años de peregrinación** (1835-81) reflejan en el piano el itinerario espiritual del hombre Liszt (desde el virtuoso, adorado en los salones de la Europa romántica, hasta el asceta, músico visionario del futuro), los



El pianista cubano Jorge Bolet, quien está grabando la obra para piano de Franz Liszt.

Estudios de ejecución trascendental nos permiten asistir a la transformación íntima de un material, inicialmente marcado por la simple brillantez técnica y que se convierte (a partir de los **12 Estudios, Op. 1** de 1826) mediante dos decisivas reescrituras (la masivamente sinfónica de 1838 y la esencialmente poética de 1851) en uno de los máximos monumentos jamás concebidos desde y para el piano. Cima indiscutible del género, los **Estudios** lisztianos demandan mucho más que el mero virtuosismo en la ejecución. Parafraseando a Knappertsbusch, podríamos decir que esta colección requiere, a la par que **Parsifal**, una vida totalmente vivida, un pianista que haya apurado todos los clásicos de la sabiduría para, ignorante y puro, restituir en su integridad el contenido «trascendental» de esta música increíblemente **ECONOMICA**, expugnada de toda hojarasca, esencial.

A Jorge Bolet ha encomendado Decca la grabación integral de la obra pianística de Liszt. Este es el volumen VII de la serie. No parece haber despertado el conjunto una valoración crítica unánime. Es cierto que Bolet carece de la fastuosa paleta de Berman. Y esto se aprecia al comparar el presente registro con el del pianista soviético (EMI 163 97121), considerando por muchos críticos como versión de referencia. Por ejemplo, la gama dinámica de Bolet es mucho más recortada, su acentuación y articulación menos angulosas, su sentido del **PATHOS** menos pronunciado. En Bolet predominan la cantabilidad, la **BELLEZA** física del sonido, la claridad de las texturas, la moderación de las pasiones. A primera vista, Bolet puede parecerse pálido, débil, incluso frío. Aquí es donde interviene, de manera decisiva, la psicología del oyente. Si éste busca el gesto gran-

dioso, la retórica desbordada, la intensidad pasional, entonces, absténgase de escuchar este disco. Bolet no le arrebatará, en la medida que lo pueden hacer otros intérpretes. Pero si uno aspira a escuchar, por una vez, un Liszt fraseado, con reposo y delicadeza, un Liszt desencarnado de la materia ígnea (permítaseme la expresión), un Liszt, en definitiva, más **MUSICAL** que **LITERARIO**, en ese caso, la recomendabilidad es segura. Personalmente, reconozco haberme impacientado, en varios momentos (en el estudio IV, **Mazeppa**, en el VIII **Wilde Jagd**) ante la casi irritante imperturbabilidad de Bolet. Dicho en otras palabras: ante la ausencia de sangre, pasión y furia. Pero, al escuchar nuevamente el conjunto —esto es muy importante, ya que existe un **HILO CONDUCTOR** a través de los doce estudios— al sopesar el juego de tensiones planteado por Bolet y comprender hasta qué punto brota del interior de la música, sin aditamentos falsamente **ROMANTICOS**, comprendo la lógica aplastante de su discurso. Y si se admite la licencia, hasta el hedonismo del sonido puro, aquí maravillosamente recogido por una toma cálida, sin aristas, nítida pero con peso, contenida en un disco de admirable presentación técnica: más de setenta minutos de música sin saturaciones ni sobresaltos de prensaje. El corte quizá un poco bajo de nivel, aunque esto va según gustos. A un volumen medio todo es perfectamente audible y la superficie, silenciosa. Un disco, por tanto, para disfrutar, sin acaloramientos. Por mi parte, para quienes no tengan la versión de Berman (hoy inencontrable en España), recomendación sin reservas. Y para los afortunados que ya cuenten con aquella, bueno, una posibilidad de acceder a **OTRO Liszt**, mucho más **MEDITERRANEO**. (La magnífica interpretación de Arrau sólo está disponible en Compact Disc).

Gonzalo Badenes



MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 419211-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★★★★

Era una de las pocas esperanzas que le quedaba al discófilo para poder hacerse con una buena **Séptima** de Mahler en grabación moderna. No hay nada que hacer; también Bernstein, del que se podía esperar una versión acertada de esta **GAFADA Sinfonía**, ha pinchado.

Hasta el extremo de que la interpretación es todavía menos interesante que la de su registro de finales de los 60 para CBS. Aquella fue una interpretación que hubo de ser tenida en cuenta en su época, pero ni mucho menos redonda; ésta que graba ahora está al borde del disparate.

Bernstein, al frente de una Filarmónica de Nueva York, que, eso sí, está impresionante, nos regala una **Séptima** de Mahler altamente personal. Se trata de una versión histórica y soñadora a partes iguales, donde lo rutinario y lo superficial, envuelto en un celofán de diseño exclusivo, se enseñorean de la partitura. Da un poco la impresión que a Bernstein no le interesa en absoluto la obra (algo que, por otro lado, puedo entender) y se dedique a montar sus NUMERITOS personales, un poco con pretensiones de descubrir claves inéditas en la pieza; según él, éstas parecen ser el mal gusto y la vulgaridad (véanse los tiempos primero y quinto); el rebuscamiento en el fraseo y la acentuación («Scherzo») o el edulcoramiento y la blandura (gran parte de las «músicas nocturnas»). Lo he dicho ya tantas veces que me da vergüenza repetirlo: sólo conozco una interpretación discográfica de esta problemática e incomprensible obra que haga justicia a lo que hay escrito en la misma: la de Otto Klemperer. Todas las que he escuchado adolecen de los mismos defectos: o bien revelan una falta de entendimiento de su lenguaje o bien son experiencias fatuamente originales. La recomendación, una vez más, está ya hecha.

Pedro González Mira



MOZART: Cuartetos para flauta y cuerda K. 285, 285b y 298. Petr Brock, flauta. Miembros del Cuarteto Vlach. Supraphon 1111 0899 G. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★

Escaso interés el de este disco que incluye tan sólo tres de los cuatro **Cuartetos con flauta**, de Mozart (falta el **Cuarteto K. 285a**). Mediocre calidad de sonido, mediocre prensado y versión correcta pero en absoluto deslumbrante, ni por parte del flautista Petr Brock, de sonido un tanto opaco y técnica justa, como de los miembros del Cuarteto Vlach. De momento, la interpretación de los hermanos Kuijken (Accent ACC 48225) no tiene competencia posible, aunque habrá que esperar a la anunciada grabación de Jean Pierre Rampal para CBS, que parece muy prometedora y podría modificar

sustancialmente la situación discográfica de los cuartetos con flauta mozartianos.

Alvaro Marias



ORFF: Carmina Burana. Barbara Hendricks, John Aler, Hakan Hagegard. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Eduardo Mata. RCA GL 84550. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Hay hoy en día en el mercado bastantes versiones de los **Carmina Burana**, de Carl Off, hecho un tanto extraño dada la cantidad de obras de nuestro siglo mucho más interesantes de las que hay disponibles muy pocas grabaciones, cuando las hay.

Es verdaderamente lamentable que este disco, ahora reeditado a bajo precio, no incluya los textos con su traducción. Si en toda partitura con texto las palabras constituyen un elemento fundamental para conseguir una mayor comprensión y goce de la música, el prescindir de ellas es tanto más inadmisibles (no se han anotado ni siquiera los títulos) cuanto que los **Carmina Burana**, sobre cuyo interés histórico, cultural y poético no es necesario insistir, recorren toda la RUEDA de la vida, de lo bucólico a lo erótico pasando por la embriaguez y la chanza. Sin tener en cuenta los poemas el oyente queda desamparado ante la aparente incoherencia de una música con tal variedad de matices.

La comparación con la antológica versión de Kegel es casi un hecho obligado. Aquella resulta en conjunto más lírica, expresiva y viva que la de Eduardo Mata. Así en *Ego sun abbas Cucaniensis* no está del todo conseguida la mordaz parodia del



La soprano de color **Barbara Hendricks** se muestra tierna y lírica en sus intervenciones.

gregoriano que persigue la partitura, y el carácter cómico y burlesco de *Olim lacus colueram* (la canción del cisne) o lo provocativo de *Veni, veni, venias* resultan bastante más pobres que las ofrecidas en la interpretación dirigida por Kegel. Sin embargo, es necesario destacar la versión de Haken Hagegard de la famosa *Omnia sol temperat*, así como la que hace Barbara Hendricks de *In trutina mentis dubia*, de una ternura y lirismo difícilmente superables.

Pilar Ramos López



VARESE: Amériques. MILHAUD: L'homme et son désir. HONEGGER: Pacific 231. Orquesta Sinfónica de Utah. Director: Maurice Abravanel. Vanguard (Hispanvox) 530 29 10951.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★

Disco decididamente mediocre, por interpretación —honorablemente provinciana— y grabación —mate, plana, envejecida—. Su único interés estriba en poder acceder a la, quizá, única versión discográfica de la obra de Milhaud **L'homme et son désir**. Como es bien sabido, Milhaud se interesó por Claudel a partir de la lectura de *Connaissance de l'Est*, que le fuera ofrecido por Francis Jammes, en 1912, a raíz de la visita que Milhaud hizo a Jammes, en Orthez, para exponerle su intención de componer una ópera sobre su *La brevis égarée*. Antes del estallido de la guerra (1914) Milhaud puso en música una recopilación de *Connaissance de l'Est*. Rechazado, por razón de su mala salud, para el servicio activo, Milhaud se trasladó a Brasil, en 1916, como secretario del embajador de Francia (que no era otro sino Paul Claudel). Los dos hombres, unidos artísticamente, se relacionaron con Henri Hoppenot y Audrey Parr. Esta última, esposa de un diplomático británico, se hallaba muy interesada por el teatro de Claudel. De la colaboración entre Milhaud, Claudel y Parr surgió este Opus 48, **L'homme et son désir**, basado en un relato de Claudel. El «poema plástico» se inspira en la misteriosa energía de la noche en la selva brasileña y nos comunica la fuerza mística que anida en su interior y que ejerce su influjo sobre los destinos del hombre. La obra, de unos diecisiete minutos de duración, está interpretada por un cuarteto vocal (soprano, mezzo, tenor y bajo) y un conjunto de cámara formado por instrumentos solistas. Como es característico en la música de Milhaud, se superponen diversas líneas me-

lódicas, cada una de las cuales posee un contorno tonal y tímbrico diferenciado.

Las otras piezas que completan el disco son bien conocidas. De la de Varese, **Amériques**, primera gran obra orquestal conservada —ya que **Bourgogne** (1908) fue destruida por el autor— existe una magnífica versión dirigida por Boulez (CBS 76520). De **Pacific 231**, de Honegger, recomendable la reciente de Dutoit (Erato 75254), acoplada con la **Sinfonía núm. 1**.

Gonzalo Badenes



WAGNER: Transcripciones para piano. (de Glenn Gould). Glenn Gould, piano. CBS Masterworks Portrait MP 39764. Import.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★★

Hay discos cuyo texto de presentación desacredita, a priori, su contenido. Sin que sirva de precedente, me permito reproducir parte del comentario de carpeta, debido a Uwe Kraemer, que introduce las transcripciones del **Preludio I de Los Maestros Cantores, Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rin e Idilio de Sigfrido**, realizadas por Glenn Gould y grabadas, en 1973, en este disco que ahora publica CBS, con reprocesado digital: *Gould ha evitado los fragmentos no concebidos para el piano, ampulosos y estáticos desde el punto de vista armónico, como la obertura de Tannhäuser o el Preludio III de Lohengrin, «obras cuyos espléndidos motivos son subrayados por acompañamientos «U-Tscha-Tscha» (onomatopeya traducible como «tachín-tachín») de banda pueblerina». A diferencia de Liszt, que era tan fiel a la partitura que con su empleo excesivo de los trémolos en ambas manos no producía sino un «maravilloso «Schlamm» (barro, fango...), Gould buscó resucitar las voces interiores y crear un «género de actividad temática o cuasi-temática perpetua»...*

Como no es mi intención faltar el respeto a los muertos, prefiero no apostillar la cita, cuyos entrecomillados internos corresponden a palabras del finado (Gould). Sólo quisiera advertir a los potenciales compradores del producto (confío que sean pocos) que las interpretaciones de Gould consiguen plenamente el hoy consuetudinario propósito de DESACRALIZAR la música wagneriana, mediante la más acabada trivialización (ejemplos ilustrados los da Boulez), hasta el punto de que la última sección del preludio de **Los Maestros** (según Gould, un auténtico horror, porque en ella se condensan implacablemente todos

JAPON

FESTIVAL INTERNACIONAL DE OSAKA
 (Abril 1987 - 17 días)
 Semana Santa 87

MUSICA, ARTE Y TURISMO EN JAPON

Quizás sea este el viaje más extraño de cuantos programamos ahora. Si bien está «nuestra» música con la orquesta Sinfónica de Pittsburg bajo la batuta de Lorin Maazel y está un conjunto tan conocido entre nosotros como el Cuarteto de Guitarras Romero, luego el Ballet de tanto prestigio de Roland Petit, y el concierto del Suntry Hall, todos trasladan nuestro mundo occidental al fascinante Japón. Es a partir de este momento cuando hay que aprender el desdoblamiento para nuestras mentes y nuestras sensibilidades que significa el introducirnos durante dos semanas en la cultura ancestral y vida contemporánea del Japón. A lo largo de su historia milenaria este país siempre ha sabido asimilar influencias y corrientes culturales, tanto del continente asiático como de occidente, ha sabido amalgamar ideas de forasteros con las suyas propias, ha sabido «japonizar», quiere decir transformar y así obtener esta forma de vida tan peculiar, donde la belleza, la sutileza y la delicadeza forman una parte tan importante. Tanto más entonces nos sorprende la enorme eficacia para no decir voracidad en otras facetas de la vida japonesa, la fuerza y, para nuestro entender, incluso crueldad en otras.

Para algunos de nuestros viajeros éste será el primer contacto con el Japón que sin duda le dejará una fuerte impresión como a todos los que han viajado anteriormente, es un viaje más allá de la música, es un viaje que trata de unir nuevamente a mundos tan diferentes.

CONDICIONES ECONOMICAS

Precio del viaje
 580.000 ptas.

Suplemento habitación individual
 75.000 ptas.

Importe a cta. en concepto de reserva
 100.000 ptas.

Número de plazas disponibles
 25 plazas

CONTRATACION Y RESERVAS

Si desea ampliar información sobre este viaje le rogamos se comunique con las oficinas de nuestro Club, a los teléfonos más abajo indicados, entre 10 de la mañana y 3 de la tarde.

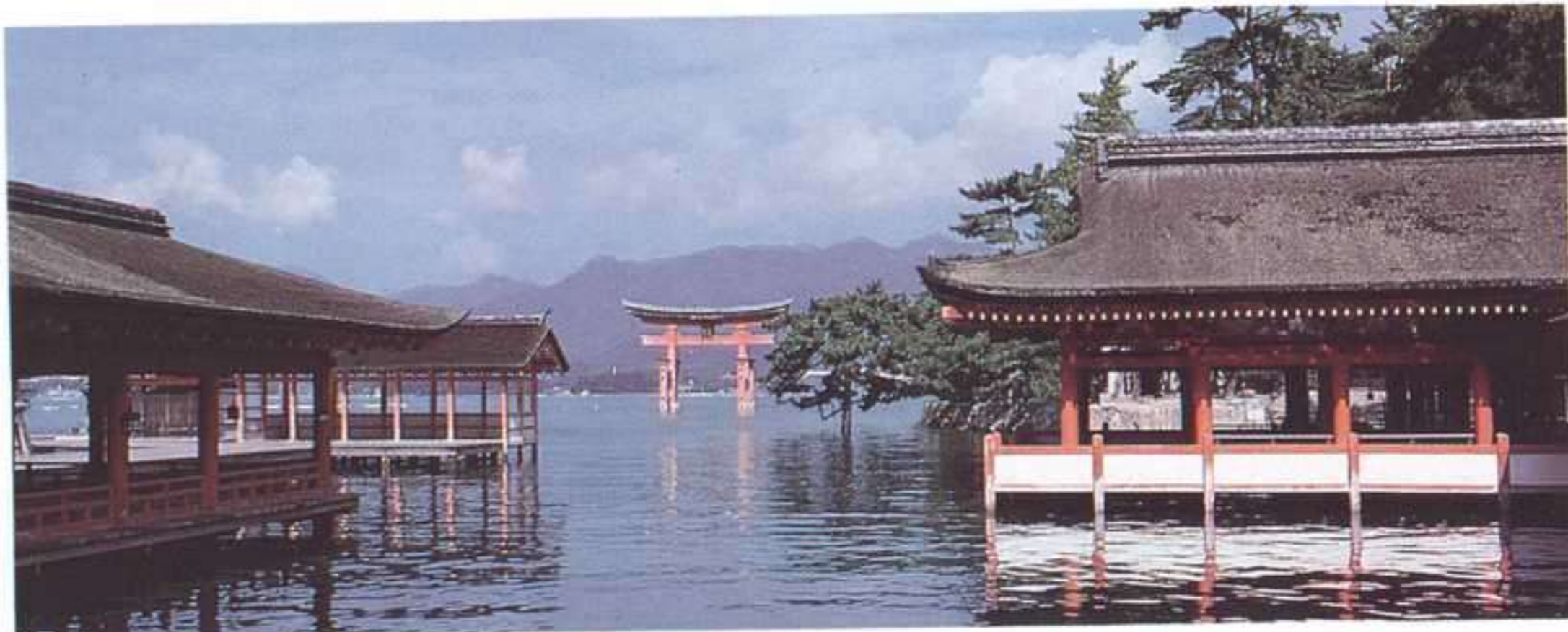
Para realizar reservas en firme, remítanos una carta a nuestras oficinas, con los datos personales de las personas que van a viajar y un cheque bancario, en concepto de anticipo a cuenta del viaje por una cantidad de 100.000 Ptas. por cada persona que viaje. El cheque deberá ser nominativo a FERYSA.

FERYSA
CLUB DE TURISMO MUSICAL
 Ordóñez, 1
 28029 MADRID
 Tlfs. (91) 3157477-3156848
 Télex: 45490 feri E
 Tele-Fax: (91) 3156849

GAL. 740



- 11 Abril Salida por la mañana desde Barajas a Tokyo via Londres y Anchorage (Ruta del Polo)
- 12 Llegada al aeropuerto de Tokyo, Narita, en la tarde, donde le recibirá nuestro guía local de habla española para acompañarle al hotel ANA
- 13 La ciudad es un fascinante compuesto de la vida tradicional y la contemporánea. En esta mañana verá algunos de los mejores ejemplos de estos dos aspectos en el recorrido que incluye El Palacio Imperial, el bullicioso centro comercial Nakasime y el Templo de Asakusa Kannon. Desde la Torre Tokyo de 333 m. se podrá apreciar la verdadera dimensión de la metrópolis, y con alguna suerte, se podrá divisar el monte Fuji en la distancia. La comida será una deliciosa Barbacoa Teppanyaki en un restaurante Chinzanso en uno de los más atractivos jardines de Tokyo. Tendrá usted la tarde libre para recorrer la ciudad bajo su propia iniciativa.
- 14 Para hoy hay dos opciones: o usted se queda en Tokyo a explorar los grandes almacenes de los centros comerciales de Shinjuku y Ginza o visitando galerías de arte y teatros, u otra alternativa es una excursión opcional a Nikko.
LA EXCURSION A NIKKO comienza con un viaje confortable de dos horas en tren. El Tesoro del Parque Nacional incluye el Santuario Toshogu, el más importante de los mandatarios feudales de Japón. El acceso a este santuario se hace atravesando un puente de forma de media luna, esmaltado, que cruza un torrente de montaña, al final de un paseo de cedros japoneses. Entre los edificios que componen este santuario histórico, se encuentra una bellísima pagoda de cinco pisos lacada en rojo y oro, un establo sagrado y la Puerta Yameiman cubierta y decorada con relieves de madera, del siglo XVII.
 Después de la comida, y en autocar, se hará un impresionante recorrido en zig-zag por 48 curvas muy cerradas atravesando las montañas para llegar a las cataratas Kegon y su nacimiento, el lago volcánico Chuzenji, para llegar a las últimas horas de la tarde a coger el tren de regreso a Tokyo.
- 15 Todo el día libre, en Tokyo.
 Durante la estancia en Tokyo se asistirá a una función de Teatro Kabuki
 Concierto en el Suntry-Hall
 Además trataremos de visitar un estudio de grabación de discos y/o una fábrica de instrumentos musicales.
- 16 Salida de Tokyo hacia HAKONE, via Kamakura, sede del primer gobierno militar de Japón desde 1192 a 1333. Se verá la estatua de Buddha, en bronce, de trece metros de altura y con 728 años de edad. El viaje agradable sigue, siempre en autocar, por la costa del Pacífico y entre pinares, para subir a las estribaciones del Monte Fuji en Hakone, donde se almorzará. Después de una corta travesía en barco por el Lago Ashi, se montará en el teleférico al Monte Komagatake desde donde se tiene una magnífica vista panorámica incluyendo el Monte Fuji. Se desciende por el lado de las fuentes de agua caliente de Owaku-dani y el museo al aire libre de esculturas. Hotel Kowaki-en en HAKONE.
- 17 Se sigue por la ruta de montaña a ODAWARA para tomar el famoso Tren Bala Shinkansen para viajar a OSAKA, la segunda ciudad más grande del Japón siendo un centro industrial y comercial muy importante. Se comerá en el camino y desde la estación se trasladará al Hotel Osaka Tokyu.
- 18 Día libre en OSAKA
 Por la noche se trasladará en autocar al Osaka Festival Hall para asistir al concierto del Cuarteto de Guitarras Romero, a las 19 h
- 19 Por la mañana se trasladará en autocar a KYOTO visitando la ciudad durante la mañana. Es en Kyoto donde vivieron los Emperadores del Japón desde 749 a 1868, aunque durante cortas etapas la capital política fue trasladada a otros lugares. Kyoto era el centro del Japón durante más de mil años. Muchas artes y artesanías tienen su origen aquí en Kyoto y la ciudad conserva su aire originari con sus



SF-337 GAV PRINTED IN JAPAN

miles de templos y santuarios junto a los más de sesenta magníficos jardines. Este recorrido de mañana le enseñará algunas de estas maravillas, como es el santuario esmaltado Heian con su jardín paisajístico, Kinkakuji, el famoso Pabellón de Oro y el Sanjusangendo con sus 1001 imágenes brillantes de la Diosa de la Merced de las Mil Manos, para nombrar solamente tres. El recorrido termina en el Hotel KYOTO ROYAL PALACE.

- 20 Abril Libre todo el día. Aunque durante el recorrido ha podido contemplar algunos de los más importantes monumentos, quedan todavía muchos para descubrirlos Ud. Además, Yoto es el mejor sitio para comprar artesanía japonesa, así como para saborear una excelente cocina.
- 21 Excursión de un día entero a NARA que fue la primera capital permanente del Japón de 710 a 784, y cuna de la cultura japonesa. Aquí floreció el budismo bajo el patronato de la Familia Imperial. El Templo Todaiji alberga la estatua más grande del mundo de Buddha, del siglo XIII ¡Mide 160 metros de alto! El santuario Kasuga es posiblemente el de más colorido de los santuarios Shinto del país con sus más de 3.000 linternas de piedra y bronce en su recinto. Allí también hay un parque donde los ciervos son venerados como sagrados mensajeros de los dioses y pastan libremente, para comer también de su mano.
Traslado a OSAKA al festival Hall para el concierto de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh dirige Lorin Maazel
Programa de Dvorak y Gershwin
Después del concierto nuevo traslado a Kyoto (Una comida se servirá en Nara) a las 19 h.
- 22 Día libre en KYOTO
Por la noche traslado al Osaka Festival Hall para asistir al segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh dirige Lorin Maazel
Programa Bartok y Berlioz a las 19 h.
(Hemos preferido pernoctar siempre en Kyoto por ser una ciudad tan extraordinariamente rica y bella, y que sólo se encuentra a una hora escasa de Osaka).
- 23 Mañana libre hasta la salida del tren Kintetsu para el traslado a la costa, el lugar de nacimiento de las perlas —TOBA.
Disfrute de un delicioso crucero en barco por la Bahía Argo antes de retirarse a su Hotel SHIMA KANO Hotel
- 24 Tendrá una mañana tranquila para disfrutar de este lugar tan pacífico y bello. Más adelante visitará la isla de las perlas para ver todo el proceso del cultivo de las mismas y las famosas buceadoras, las Ama girls. Después de una comida a base de mariscos un agradable viaje en autocar le llevará al Gran Santuario Ise, el más venerado de los santuarios Shinto en el país.
- 25 Mañana libre y nuevo traslado por el tren Kintetsu a Osaka. Asistencia a la función en el Osaka Festival Hall.
Ballet National de Marseille Roland Petit
«Zizi je t'aime»
a las 18,30 h.
y traslado al hotel Osaka Tokyu Hotel
- 26 Día libre hasta la salida al aeropuerto, regresando por el Polo
- 27 Llegada a Madrid Barajas por la tarde.



CONDICIONES DEL TOUR

LOS PRECIOS DE NUESTROS VIAJES INCLUYEN:

Vuelos: Reserva de vuelos en compañía aérea Japan Air Lines, en clase turística.

Equipaje: Las regulaciones IATA permiten un máximo de 20 kg. facturado por persona. El exceso de equipaje deberá ser abonado individualmente por los pasajeros.

Hoteles: Hoteles según se señala en cada programa o similar.

Comidas: Comidas según se señala en cada programa.

Visitas: Se realizarán en autocar con guía de habla español, incluyendo entradas en las ciudades señaladas en el programa.

Traslados: En cada ciudad, entre aeropuerto/hotel, estación/hotel, hotel/teatro, v.v. en autocar privado y con asistencia en español.

Tasas, impuestos y servicios en todos los hoteles.

NO ESTA INCLUIDO

Bebidas y extras de tipo personal, como lavado de ropa, llamadas telefónicas, servicio de comidas en las habitaciones y, en definitiva, cualquier servicio que no figure específicamente mencionado en el programa.

Tasas de aeropuerto.

RESPONSABILIDADES

Organiza la Agencia de Viajes Grupo A, Título 740, en colaboración con todas las Compañías Aéreas miembros de IATA. La Agencia de Viajes actúa como agente de las Compañías transportistas, hoteles u otros prestatarios de servicio, y no es responsable de cualquier retraso, accidente o alteración en ruta que se produzca. Las compañías aéreas no serán responsables por ningún acto, omisión o evento mientras los pasajeros no están a bordo de sus aeronaves.

La Agencia de Viajes organizadora declina toda responsabilidad sobre los daños personales, accidentes, enfermedades en ruta, así como por robos, tanto en los hoteles como en autocares o aeropuertos, extravío, deterioro o pérdida total de equipajes, recordando a los señores clientes que existen pólizas de seguro que cubren estas circunstancias y que pueden adquirir en la Agencia de Viajes si así lo desean.

Asimismo, la Agencia de Viajes organizadora no será en absoluto responsables de las consecuencias de cualquier tipo o alteraciones de programa que puedan producirse por cierre de aeropuertos, condiciones climatológicas u otros motivos, retraso en los vuelos, situaciones políticas, bélicas, huelgas, cambio de tipo de avión y cualquier circunstancia que obligue a una alteración de la ruta prevista. En los casos concretos de huelgas de cualquier tipo, ya sea antes de iniciarse el viaje o durante el mismo, la Agencia organizadora se compromete formalmente a realizar cuantas gestiones le sean posibles en beneficio de los señores clientes, al objeto de encontrar la solución que se considere la más favorable. No obstante, las circunstancias de tipo económico que puedan indicar en ello, si es que así resultase, serían a cargo exclusivo de los señores clientes.

CLAUSULAS ADICIONALES

A) ANULACIONES. De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 49 de la orden de 9 de agosto de 1974, el organizador, de desistir el cliente de la realización del viaje tendrá derecho a percibir los siguientes porcentajes, sobre el total del importe del viaje, en concepto de penalización e indemnización;

- 1) Si se produce hasta quince días antes de la salida, el 15 por 100.
- 2) De diez a quince días, el 20 por 100.
- 3) De tres a diez días, el 30 por 100.
- 4) En las cuarenta y ocho horas anteriores a la salida, el 40 por 100.
- 5) La no presentación a la salida, la pérdida total del importe del viaje.

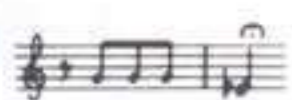
B) ALTERACIONES. La agencia organizadora se reserva el derecho de anular el viaje, siempre que existan razones justificadas de fuerza mayor (guerra, epidemia, etc.), de simple imposibilidad física o caso fortuito (grave avería del avión) o jurídicos (rupturas relaciones diplomáticas). En caso de no reunir el número suficiente de inscripciones, siempre que la anulación sea comunicada al cliente con un número de diez días de antelación, éste no tendrá más derecho que el total reembolso del importe satisfecho.

Se recuerda asimismo a los señores viajeros la responsabilidad de comprobar que sus documentos de viaje; pasaporte, visados, certificados médicos, etc., estén en regla.



los motivos precedentes. ¡Atención! ¡A la hoguera con Bach! ¡Muerte al contrapunto!), hasta el punto, digo, de asemejar una simple musiquilla de acompañamiento para soldaditos «USA», en trance de ingerir buenas jarras de cerveza, previamente desnacidada, en alguna taberna múniquesa, hacia 1945... El señor Gould, mucho más moroso en la ejecución, nos deleita durante 23'39" con una soporífera lectura del **Idilio** y nos deslumbraba durante 13'12" con una TRASCENDENTAL recreación del **Amanecer y Viaje**, pieza de orfebrería con la que eleva un monumento a la técnica de los efectos sin causa. ¿Les apetece?

Gonzalo Badenes



WAGNER: Wesendonk-Lieder (Orquestación: Mottl). **BERLIOZ: Noches de estío, Op. 7.** Agnes Baltsa, mezzo-soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Jeffrey Tate. Philips 416 807-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Berlioz)
★★★★ (Wagner)

Sonido: ★★★★★

Agnes Baltsa es una de las cantantes más polémicas de la actualidad. Poseedora de un temperamento arrollador, verdaderamente único y de una expresividad a flor de piel, llega incluso a romper con vehemencia los moldes interpretativos tradicionales. Así, su voz, de una belleza incomprable, pero no de igual homogeneidad en todos los registros (destaca muy por encima la plenitud del agudo frente a un centro y, sobre todo, un grave de menor entidad, que en determinados momentos le llevan a forzar bruscos cambios de color, pero que la cantante griega sabe atacar con inteligencia), se crispa y se convierte en vehículo de un dolor íntimo y de una pasión profunda que no pueden ser analizados según los moldes habituales. Así, la Baltsa ha ampliado considerablemente su repertorio, ceñido en principio a Rossini y Mozart, y ha abordado papeles más complejos, dramática y vocalmente, con el resultado de uno de los mejores «Octavian» del **Caballero de la Rosa** o una interesantísima, aunque discutible, «Car-men».

Las versiones de dos de los ciclos más famosos dentro de la combinación voz-orquesta también se apartan de las restantes y consiguen ser eminentemente personales y, en ocasiones, incluso inquietantes. La compenetración de la cantante con la inspiradísima dirección de Jeffrey Tate en las **Noches de estío** de Berlioz es completa, y de ahí

la convicción que se trasmite. Baltsa ofrece una visión doliente, rebelde y violenta, no plácida y serena, que alcanza niveles antológicos en el lamento «Sur les lagunes», descarnado y casi expresionista. Si se me permite, es una lectura que se podría calificar como MASCULINA. La dirección de Tate es plenamente berliozana por su sonido, carácter y vena interpretativa. Personalmente, colocaría esta versión atípica inmediatamente después de las de Te Kanawa/Barenboim, Baker/Barbirolli, De los Angeles/Munch, Norman/Davis, Crespín/Ansermet y Steber/Mitropoulos, que son, a mi juicio y por este orden, las más logradas de tan inspirada y genial partitura.

Los resultados obtenidos en los **Wesendonk-Lieder**, de Wagner (en la versión orquestada por Felix Mottl) no son tan afortunados. La voz de la Baltsa no posee la densidad necesaria para Wagner, y se aprecian en mayor medida su tendencia a los sonidos fijos y a CALAR ciertas notas. Además, su visión es algo plana, excepto en el segundo de los lieder («Stehe still»), en el que la pasión y el arrebató vuelven a aparecer y consiguen conmover. A pesar de todo, su acercamiento a esta obra resulta interesante, al tratarse de un tipo de voz más mediterráneo y un estilo de temperamento más racial de los que suelen abordar estas emocionantes páginas escritas por Mathilde Wesendonk y puestas en música por su amante Wagner. La dirección de Jeffrey Tate es aquí, salvo en momentos aislados (en el citado «Stehe still» y también en «Schmerzen»), peligrosamente blanda y falta de fuerza, aunque de nuevo obtiene un buen nivel de la orquesta. La versión, esta vez, no es comparable a las de Baker/Boult, Norman/Davis, Flagstad/Knappertsbusch o, incluso, Ludwig/Klemperer. La grabación es de calidad, con buen balance entre la voz y la orquesta.

Rafael Banús

RECITALES

BATTLE, Kathleen: Recital de Salzburgo. Kathleen Battle, soprano. James Levine, piano. Deutsche Grammophon 415 361-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La soprano norteamericana Kathleen Battle debutó en el Festival de Salzburgo de 1983 con el personaje de «Despina»



La joven y atractiva soprano norteamericana Kathleen Battle.

en **Così fan tutte**, bajo la dirección de Riccardo Muti, y obtuvo tal éxito que fue invitada a ofrecer un recital en la siguiente edición. Después volvió para cantar la «Susanna» de **Las Bodas de Figaro** con Levine y volverá en 1987 para hacer la «Zerlina» de **Don Giovanni** con Karajan. Como se ve, es una cantante muy querida del público salzburgués, y ha obtenido gran éxito también en otros escenarios y gracias a un ya importante número de grabaciones. Ello es debido a una voz muy pura de soprano lírica, casi ligera, de bello y homogéneo timbre propio de las cantantes de color (a la que más recuerda es a Barbara Hendricks, aunque con mayor facilidad y soltura en la emisión, sin llegar a la fuerza sugerente de Jessye Norman o Roberta Alexander), técnica impecable —únicamente con unos agudos no siempre bien redondeados—, expresividad y musicalidad de primer orden, y suficiente personalidad en el retrato de los personajes.

Este difícil recital pone a prueba todas las posibilidades de la joven cantante. Se muestra muy delicada en los tres títulos de Purcell, especialmente en el delicioso **Music for a while**, y resuelve con fortuna la coloratura de **O had I Jubal's lyre** de Haendel. Bellísimos, con un atractivo toque infantil, los lieder de Mendelssohn **Bei der Wiege** y **Neue Liebe**, y plenamente adecuados los tres lieder de Richard Strauss, sobre todo **Ich wollt' ein Strauslein binden**, en el que el tratamiento instrumental de la voz y las ondulantes escalas de la escritura straussiana encuentran en la Battle a un excelente intérprete. Siguen tres típicos ejemplos de Mozart (**Ridente la calma**, **Das Veilchen** y **Un moto di gioia**), muy bien expuestos estilísticamente. Las cuatro canciones de Fauré son lo menos logrado del recital. A pesar de contar indudables bellezas, se necesita mayor pasión y sensualidad para acertar plenamente en la canción francesa. Los cuatro espirituales que ponen fin al recital poseen una agradable ingenuidad y resultan gratos, aunque sin mayor trascendencia. La

labor de James Levine al piano es superficial y monocorde, hallando únicamente en las piezas de Strauss el verdadero sentido de las obras.

La grabación plasma con acierto la recogida atmósfera del Kleines Festspielhaus de Salzburgo, pero la eliminación de los aplausos y la ausencia de ruidos de fondo procedentes de la sala hacen que se pierda el contacto humano con el público y estén difusas las barreras entre una grabación en vivo y una toma en estudio.

Rafael Banús



BERGONZI, Carlo: Arias de VERDI y PUCCINI. EMI «I grandi tenori» 053 1465 1.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Quedará siempre como una curiosidad en la historia de la ópera el hecho de que este célebre cantante, nacido en Parma, y que habría de convertirse en uno de los tenores verdianos de más sólida reputación de su época, debutó inicialmente como barítono de 1948, y tres años después, tras un inteligente replanteamiento técnico-vocal, debutó de nuevo, transformando en tenor. Rápido fue su ascenso a la celebridad, pues al año siguiente, en 1952, cantó ya en La Scala de Milán, y en 1956 encarnó a «Radamés» en el Metropolitan de Nueva York. Cantante de importantes virtudes, pero también de defectos, su mayor mérito reside en la musicalidad, y más específicamente en su elegancia en el fraseo, su atención al matiz, al estilo y a la línea de canto, contrastando con otros tenores de la época en los que primaba la bravura, el expansionismo estentóreo y los recursos y excesos efectistas. Técnicamente, Bergonzi adolece de algunas imperfecciones importantes, especialmente la falta de homogeneidad tímbrica entre el centro y los agudos, sonando estos últimos por lo general más líricos y afalsetados, y por otra parte, la zona del paso a la voz de cabeza es generalmente problemática, forzada, enmascarada e insegura.

En el terreno de la expresión, por otra parte, se quedaba habitualmente algo retraído, faltándole a sus interpretaciones generalmente vehemencia y arrebató pasional, por lo que en los roles de Puccini sus virtudes solían sobresalir menos. Esta diferencia se hace patente precisamente en este disco, pues lo más acertado resultan sus intervenciones de **La Forza del Destino** («La Vita e inferno» y el dúo «Invano Alvaro»), en las que Bergonzi se muestra más coherente estilísticamente, con fraseos

amplios, bien expresados, y vibrantes los agudos. Magnífico, por su parte, su compañero en el dúo, Piero Cappuccilli.

El resto del disco se destina a arias de óperas de Puccini, entresacadas también de grabaciones de óperas completas, y en ellas se muestra también la inteligencia musical del cantante y su noble línea. Especialmente destacable es el dúo de **Tosca** «Or lasciami al lavoro» con una María Callas de gran pujanza, incluyéndose también las dos arias de tenor de dicha ópera, en las que sin embargo Bergonzi no está bien centrado, faltándole pasión y sensualidad, y resultando velados los agudos. El dúo de **Butterfly** es una experiencia fallida, pues la interpretación de Bergonzi es gris y algo monótona, mientras que su PARTENAIRE Renata Scotto tampoco está acertada. El aria «Addio fiorito assil» de la misma ópera, finalmente, está bien expuesto, pero el agudo final resulta descajado.

Resumidamente, se trata de una selección poco afortunada de un cantante excepcional en muchos aspectos, cuyo arte habría quedado más de manifiesto si se hubieran elegido otros registros no integrantes de grabaciones de óperas completas. El sonido, siendo grabaciones ya contemporáneas, es bastante aceptable, pero no excepcional.

Francisco Chacón Marín



“CONCIERTOS ITALIANOS PARA GUITARRA”: **VIVALDI: Conciertos en Do mayor y en Re mayor. CARULLI: Concierto en La mayor. GIULIANI: Concierto en La mayor Op. 30.** Siegfried Behrend, guitarra. I Musici. Deutsche Grammophon Privilege 410 545-1.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Este disco, que fue publicado en 1969, tiene la particularidad de ser el único que el conjunto romano grabara para la firma alemana D. G. El programa, como su título indica, está dedicado a obras de compositores italianos, aunque las de Vivaldi (transcripciones del **Trio R 82**, en Do mayor, para laúd, violín y continuo; y de la **Sonata R 93**, en Re mayor, para laúd, dos violines y continuo) ni son conciertos ni están dedicados a la guitarra.

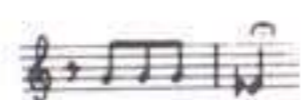
Siegfried Behrend, guitarrista poco conocido y de escasa discografía, no es el intérprete más adecuado para estas obras. Sus versiones son demasiado sombrías y aburridas; el fraseo es rígido y monótono y al discurso musical le faltan fluidez, elegancia

y espontaneidad. Técnica-mente tiene problemas con los trinos, las notas al unísono no están bien resueltas, el arrastre de la mano izquierda por los trastes produce ruidos desagradables y el sonido es pobre y opaco.

I Musici hace un Vivaldi no tan redondo como nos tiene acostumbrados, pero siempre espontáneo, vibrante y espléndidamente cantado. Los acompañamientos de los Conciertos de Carulli y Giuliani están realizados con la gracia, levedad y virtuosismo propias de estas partituras.

En resumen, disco irregular en cuanto a sus intérpretes, con un sonido que acusa el paso del tiempo y —a pesar de estar en serie económica— de recomendabilidad escasa.

Fernando Gil Olalla



“CONCIERTOS DE NAVIDAD”: **CORELLI: Concierto grosso, Op. 6 núm. 8. TORELLI: Concierto Op. núm. 6. MANFREDINI: Concierto Op. 3 núm. 12. LOCATELLI: Concierto Op. 1 núm. 8.** I Musici. Philips 412 739-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

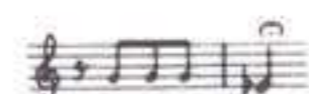
Este año se cumplen 35 desde que un grupo de músicos hicieron su presentación con el nombre de I Musici en un concierto celebrado en la Academia de Santa Cecilia de Roma.

El hecho de tan dilatada existencia en un conjunto de estas características unido a la proliferación de orquestas que utilizan instrumentos ORIGINALES ha llevado a algunos críticos y aficionados a considerar PASADO DE MODA el estilo interpretativo de I Musici. Lo cierto es que el que haya seguido con atención su larga trayectoria apreciará una considerable evolución y profundización en sus presupuestos básicos de concebir la música barroca. Por supuesto que no todas sus versiones tienen un nivel superior, pero cuando interpretan música italiana su magisterio es indiscutible, como ocurre en el presente disco dedicado a Conciertos italianos de Navidad, traducidos con entusiasmo y sensibilidad. La atmósfera intimista y de sereno recogimiento de los movimientos lentos contrastada con la colorista y luminosa de lo rápidos, me parece un gran acierto. Solamente destacaría negativamente la intervención de uno de los violines solistas (¿Pina Carmirelli?) en algunos pasajes del segundo movimiento del **Concierto** de Corelli, en el que el empleo excesivo del vibrato produce un sonido tembloroso.

La orquesta posee una sonoridad envidiable, en parte debida a la calidad de sus componentes y también a la de los instrumentos empleados, ya que quizá muchos ignoren que este conjunto sí que emplea instrumentos ORIGINALES (Stradivari, Amati, Guarneri, Guadagnini, entre otros) y no copias de factura reciente. Pero por encima de todo cautivan por su inimitable forma de **CANTAR las melodías** según las acertadas palabras de Pedro González Mira.

En resumen, hermosos Conciertos de Navidad en interpretación y grabación modélicas.

Fernando Gil Olalla



GALWAY, James (flauta): «Christmas Carols» (Villancicos de Navidad). Coro de la Capilla del King's School, Canterbury. Orquesta Royal Philharmonic. Director: James Galway. RCA HRC1-5888. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Se trata de una colección de 16 temas navideños, entre los que se incluyen el aria de la **Suite núm. 3** de Bach, así como la Sinfonía y un Coral del **Oratorio de Navidad**, y también el **Ave María** del mismo compositor. Se entrelazan, alternativamente, piezas con coro y solos de flauta y otras sólo con flauta y orquesta, de manera que en ningún momento se produce sensación de monotonía, y todo ello está dirigido de manera admirable y los arreglos son de una exquisita sensibilidad. La versión del conocidísimo villancico austríaco **Noche de Paz** es sencillamente inefable, comenzando con un solo de flauta, al que le sucede el coro adulto, y para terminar se unen todos, en un derroche de buen gusto y sensibilidad, sin ningún síntoma de



El expresivo y muy musical flautista James Galway.

afección ni superficialidad. La flauta de James Galway es un continuo ejemplo de buen hacer musical, emanando calor, ternura y la más auténtica expresividad. Los coros, por otra parte, dirigidos con gran acierto por Barry Rose, se unen perfectamente a todo este conjunto de excelente musicalidad. El carácter de las piezas es sutilmente variado, pasando de la espiritualidad de **Noche de Paz** y del aria de la **Suite** de Bach, a la alegría del **Villancico de los Pastores**, a la melancolía de **Greensleeves**, a la delicadeza con originales sonoridades del **Zither Carol**, al lirismo de **The Holy Boy** y a la gracia del **Patapan**.

Es un disco navideño totalmente recomendable, incluso para todas las épocas, y el sonido es igualmente admirable.

Francisco Chacón



RAMPAL Y DOMINGO: «Una noche en la Opera». Royal Philharmonic Orchestra. Director: Plácido Domingo. CBS IM 42100. Digital. Import.

Interpretación: (0)
Sonido: ★★★★★

Se presenta una serie de recortes de ópera, en arreglos de dudoso gusto y calidad, en los que la flauta suplanta a los cantantes. Se inserta inopinadamente un solo fragmento cantado, de **La Flauta Mágica: «Wie stark ist nicht dein Zauberton»**, interpretado por un Domingo mal centrado en el papel y acompañado con poca elegancia por Rampal. La dirección de Domingo es francamente torpe y deficiente. Por ejemplo, en **Carmen** de Bizet (una mezcla anárquica de los temas de la ópera, arreglo de Stephen Dodgson) la dirección es precipitada, brusca, confusa y áspera, con extrañas inflexiones rítmicas y sin pizca de gracia ni de sensualidad. El resto son arreglos en la misma línea de fragmentos del **Don Giovanni** de Mozart, del **Guillermo Tell** de Rossini, del **Orfeo** de Gluck, del **Baile de Máscaras** de Verdi y de **Martha** de Flotow.

La flauta de Rampal, en general, tampoco resulta atrayente, mostrándose en esta ocasión el célebre concertista carente de delicadeza y expresividad, sin calor y sin convencimiento, con torpezas en los adornos y agilidades pretendidamente virtuosistas.

El sonido del disco tampoco es bueno para ser un digital, sino más bien artificioso y oscuro.

En pocas palabras, un experimento fracasado y musicalmente sin interés.

Francisco Chacón Marín

TE KANAWA, Kiri «Christmas with Kiri». Villancicos de Navidad. London Voices. Orquesta Philharmonia. Director: Carl Davis. Decca 414 632-1. Digital. Import.

Interpretación: (0)
Sonido: ★★★

Este disco incluye 12 canciones de motivo navideño entre las más conocidas, especialmente en el mundo anglosajón (**Noche de Paz, El Tamborilero, La Blanca Navidad**, etc.) y se presentan en arreglos muy cursis y relamidos realizados por David Cullen (la mayoría) y por Colin Mathews y Kevin Townend, todo en la misma línea. Kiri Te Kanawa se mueve en un registro central muy cómodo para su voz, que maneja con soltura, mostrando su atractivo timbre y buena técnica de canto, pero en línea con los arreglos, todo lo reviste de un tono meloso y de color rosa, artificialmente refinado, recalcando la pronunciación con amaneramiento, y muchos PICA-DITOS. Los acompañamientos resultan muy historiados, alternándose continuamente muchas campanitas, arpas, acaramelados violines, flautas, y hasta paillos y maracas con ritmo caribeño, y el coro siempre en segundo plano, con muchas florituras y murmullos a boca cerrada, todo muy EXQUISITO y rebuscado.

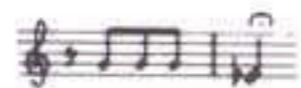
CLIVE-BARDA



Kiri Te Kanawa no ha acertado en la grabación de este meloso disco.

El sonido es aceptable, aunque surgen algunos ruidos de fondo.

Francisco Chacón



"UN CONCIERTO DE NAVIDAD". **G. GABRIELI: Canzona a 8. CORELLI: Concerto a grosso fatto per la notte di Natale, op. 6 núm. 8. SCHEIDT: In dulci júbilo. MANFREDINI: Concerto grosso per il Santissimo Natale, op. 3 núm. 12. TORELLI: Concerto a 4, in forma di Pastorale per il Santissimo Natale, op. 8 núm. 6.**

ECCARD: Vom Himmel hoch, da komm ich her; Es ist ein Ros entsprungen. LOCATELLI: Concerto grosso, op. 1 núm. 8. GRUBER: Stille Nacht. Conjunto de metales de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, Galleria, 419 413-1. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Hará más de quince años que I Musici lanzaron al mercado una versión de los cuatro Conciertos navideños de Corelli, Torelli, Manfredini y Locatelli. El extraordinario éxito alcanzado por este disco, uno de los mejores de I Musici, por no decir el mejor, suscitó toda una avalancha de grabaciones de éstas y otras músicas inspiradas en el Misterio de la natividad, que ha continuado hasta la fecha, y entre éstas, con una nueva versión de las mismas obras a cargo de I Musici. Y explotando este filón, no pudo faltar en su momento la interpretación de estos cuatro conciertos a cargo de la Orquesta Filarmónica de Berlín con Herbert von Karajan al frente, que ahora encontramos, de nuevo, reciclada en este disco de la serie económica Galleria.

Hay que reconocer que el planteamiento y la ejecución de

estos cuatro Conciertos es inmejorable en su estilo. Otro cantar es que guste o no, y que se esté de acuerdo, o no, con los criterios estéticos del amigo Von Karajan.

A los que somos partidarios de la interpretación de la música barroca con criterios historicistas, nos parece del todo superada la manera ROMANTICA que tiene Karajan de concebir esta música, que más parece que se está oyendo la **Serenata para cuerda** de Tchaikovsky o la de Dvorák, que unos **concerti grossi**. Pero lo que unos consideran defecto, encuentra en otros la más fervorosa aceptación, y, al fin y al cabo, todo se reduce a cuestión de gustos, tan válidos que pueden ser tanto unos como otros.

Como complemento, y para hacer más atractivo y vendible el producto, se ha añadido a la primitiva grabación de estos cuatro Conciertos, unas melodías navideñas de Gabrieli, Scheidt, Eccard y Grüber, a cargo del Conjunto de Metales de la Filarmónica de Berlín, y que proceden de otro disco de la casa D.G.

A pesar de la reelaboración digital a la que ha sido sometida la matriz original, el sonido deja un tanto que desear, y parece saturado en algunos momentos.

Estamos, pues, con **Noche de Paz** y todo, para que no le falte detalle, ante el típico DISCO NAVIDEÑO. Felices Pascuas.

Salustio Alvarado

Crítica de Compact Disc

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 5, «Emperador»; Sonata para piano núm. 32. Paul Badura-Skoda, piano. Orquesta de la NDR, de Hamburgo. Director: Hans Knappertsbusch. Compact Disc Denon, Music and Arts, CD-241. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★ (Concierto)
★★ (Sonata)
Sonido: ★★★ (Concierto)
★★★★ (Sonata)

De esta versión del **Emperador** beethoveniano sólo se salva (y para quien le guste) la dirección de Hans Knappertsbusch. Toma procedente de un registro en vivo (1960), se trata de una visión noble, sincera y seria (como todo, o casi todo, lo que hacia el inolvidable «Kna»), a la que los únicos reparos que podría ponerle tendrían que pasar necesariamente por cuestiones de estricto gusto personal. Lo que de ninguna manera me ha gustado es la intervención

solista de Badura-Skoda, un pianista que ha cosechado una fama en mi opinión a todas luces injustificada (ni siquiera en Schubert, autor del que se ha dicho es especialista). Ni por medios técnicos, absolutamente insuficientes, ni por adecuación estilística me parece un pianista que pueda vérselas con la música de Beethoven (su versión de la **Sonata núm. 32** — registro de 1973— con que se completa este compacto es bastante impresentable en todos los sentidos). No es mal músico, pero sus carencias técnicas le llevan con demasiada frecuencia a rebuscadas soluciones interpretativas (véanse el tercer tiempo del **Concierto** y toda, absolutamente toda, la **Sonata**). Mucho más centrada, naturalmente, es la dirección de Knappertsbusch, que construye un **Emperador** poético y marcial a partes iguales (muy ALEMAN, si se me permite el TOPICAZO). Claro, no cuenta con un pianista que le pueda seguir y, así, el movimiento lento resulta considerablemente insulso y plano, mientras que en los extremos,

como no podría ser de otro modo, cada uno va por su lado: Badura-Skoda, que a mi juicio no se entera de lo que busca Knappertsbusch, tratando de dar las notas y éste, profesionalísimo, procurando enmendar entuertos. Un verdadero prodigio de incomunicación entre solista y director.

Puesto que la cosa va de versiones HISTORICAS, hay una de este **Concierto** (Barenboim/Klemperer, auténticamente memorable) que en un futuro próximo estará disponible en CD. No hay duda: el potencial comprador debe esperar. A no ser que sea coleccionista o acólito de Knappertsbusch, en cuyo caso, lógicamente, no debe perderse este compacto.

Pedro González Mira



BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Gré Brouwenstijn, soprano; Annie Hermes, contralto; Ernst Haefliger, tenor; Hans Wil-

brink, bajo. Coro Toonkunst, Amsterdam. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Otto Klemperer. Compact Disc Curtain Call CD-242. Mono. (Concierto en público, Amsterdam, 17 de mayo de 1956). Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★

Documento interesante en cuanto que recoge una interpretación en público de una obra capital de la música a cargo de uno de los más grandes directores, pero que, a decir verdad, no resiste la competencia de su grabación en estudio dos años posterior, para EMI y con los Coros y Orquesta Philharmonia, disponible asimismo en un solo CD. Esto se debe a que ambas interpretaciones se sitúan en una línea bastante similar, y a que la calidad del sonido, la perfección en la ejecución de solistas, Coro e incluso Orquesta son superiores en la versión de estudio.

PHILIPS «CLASSICS»
LA SERIE MEDIA DE IMPORTACION DE PHILIPS
NOVEDADES MARZO 1987

BACH: Suites para orquesta Nos. 2 y 3
 Academy of St. Martin-in-the-Fields
 Sir Neville Marriner
 LP 4166571/Mc 4166574

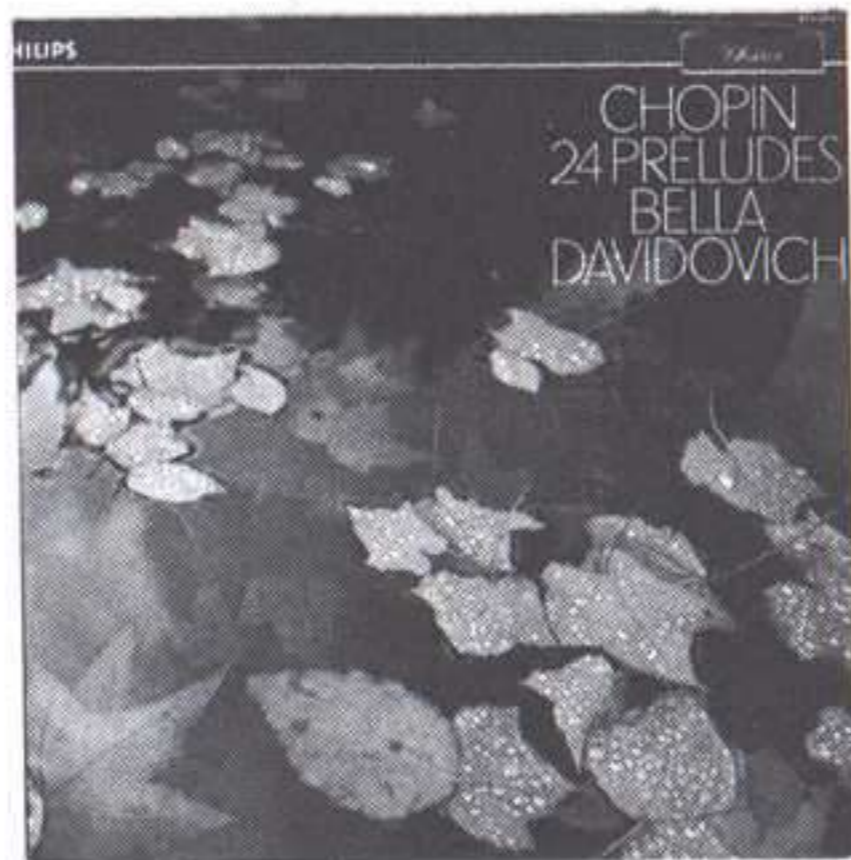
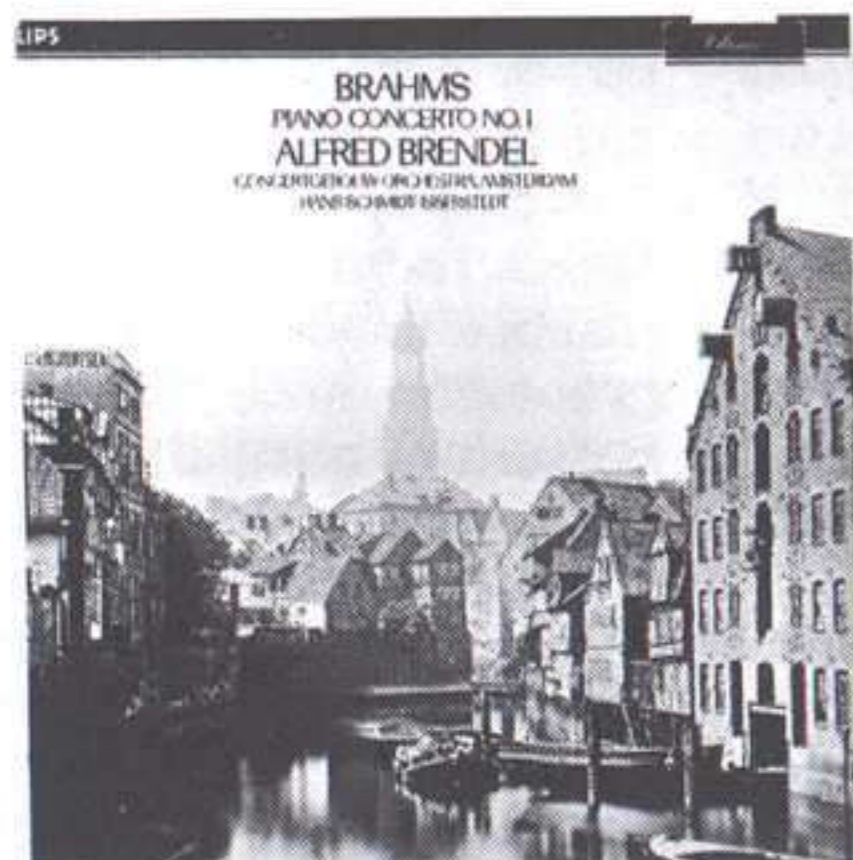
BEETHOVEN: Cuarteto para piano No. 4
 Alfred Brendel. Orquesta Filarmónica
 de Londres. Bernard Haitink
 LP 4166581/MC 4166584



BERLIOZ: Sinfonía Fantástica
 Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
 Sir Colin Davis
 LP 4156591/MC 4156594

BERLIOZ: Te Deum
 Franco Tagliavini. Coros y Orquesta
 Sinfónica de Londres. Sir Colin Davis
 LP 4166601/MC 4166604

BRAHMS: Concierto para piano No. 1
 Alfred Brendel. Orquesta del Concertgebouw,
 Amsterdam. Hans Schmidt-Isserstedt
 LP 4166621/MC 4166624

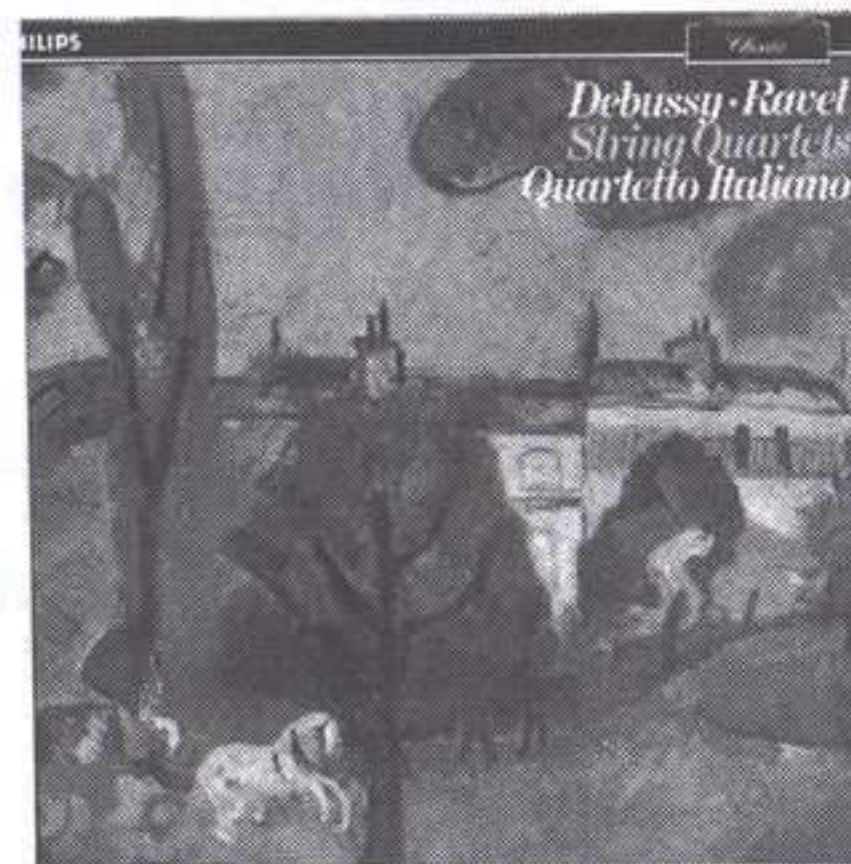


BRAHMS: Sinfonía No. 1
 Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
 Bernard Haitink
 LP 4166611/MC 4166614

CHOPIN: Concierto para piano No.1
 Claudio Arrau. Orquesta Filarmónica
 de Londres. Eliahu Inbal
 LP 4166631/MC 4166634

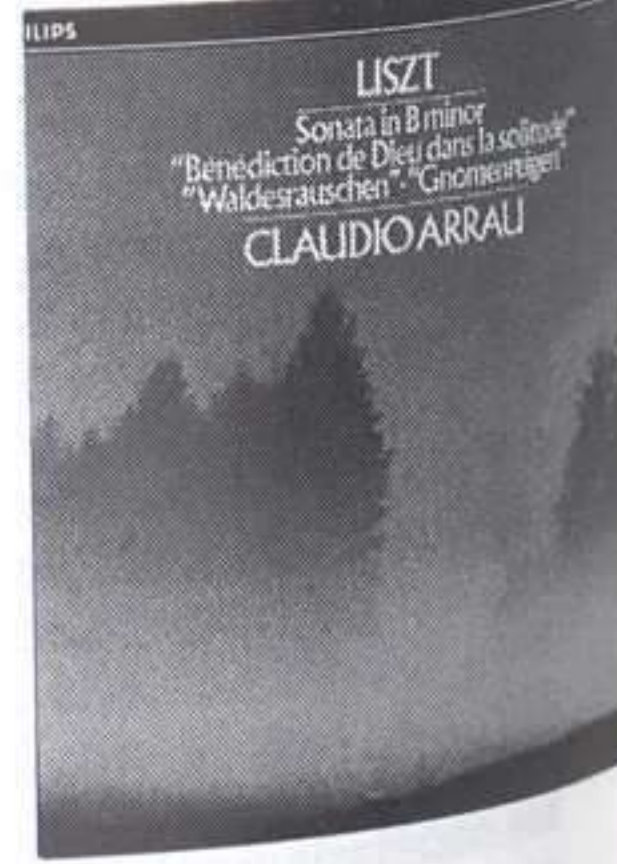
CHOPIN: los 24 Preludios
 Bella Davidovich
 LP 4166641/MC 4166644

DEBUSSY, RAVEL: Cuartetos de cuerda
 Cuarteto Italiano
 LP 4166651/MC 4166654



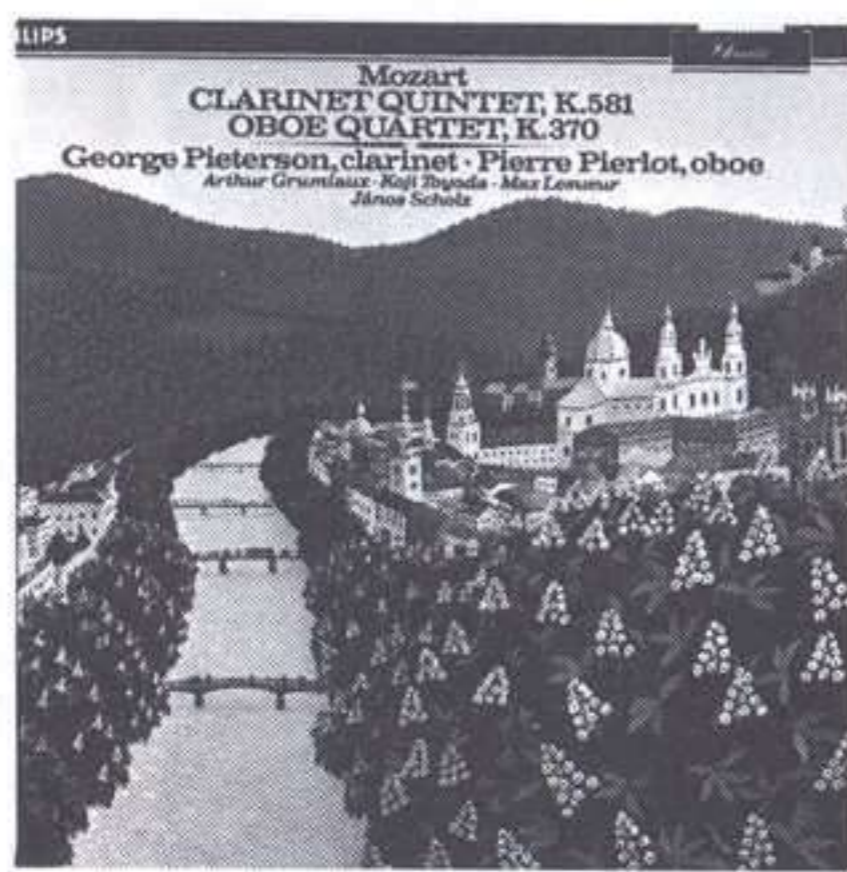
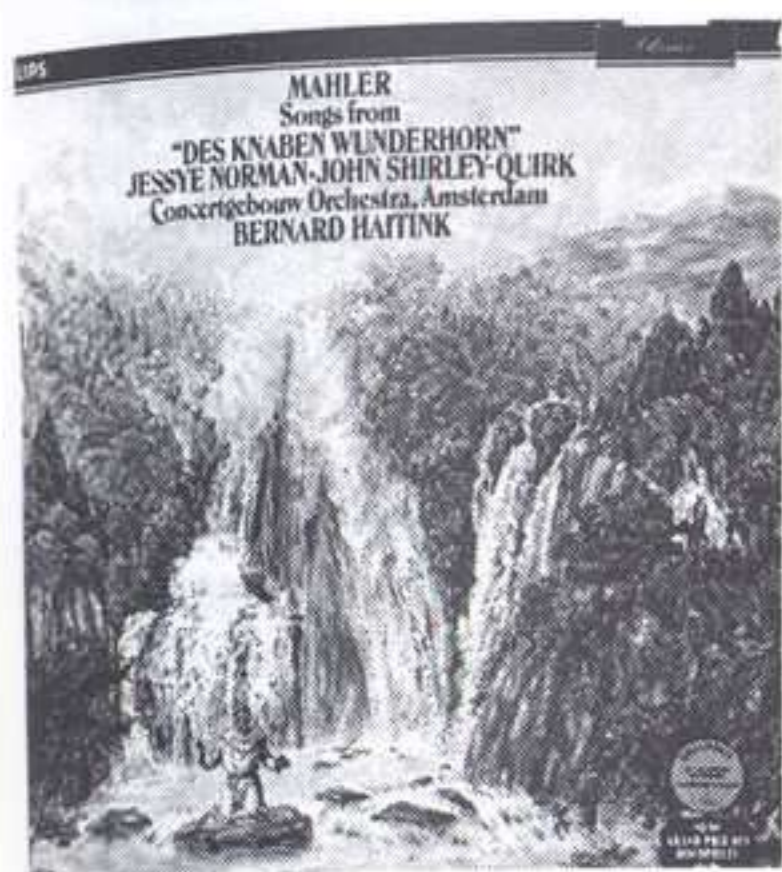
DVORAK: Concierto para violonchelo
 La calma de los bosques
 Heinrich Schiff. Orquesta del Concertgebouw,
 Amsterdam. Sir Colin Davis
 LP 4166661/MC 4166664

HAYDN: Sinfonías Nos. 94 «Sorpresa» y 96 «Milagro»
 Academy of St. Martin-in-the-Fields
 Sir Neville Marriner
 LP 4166671/MC 4166674



OTRAS GRABACIONES DEL CATALOGO «CLASSICS»

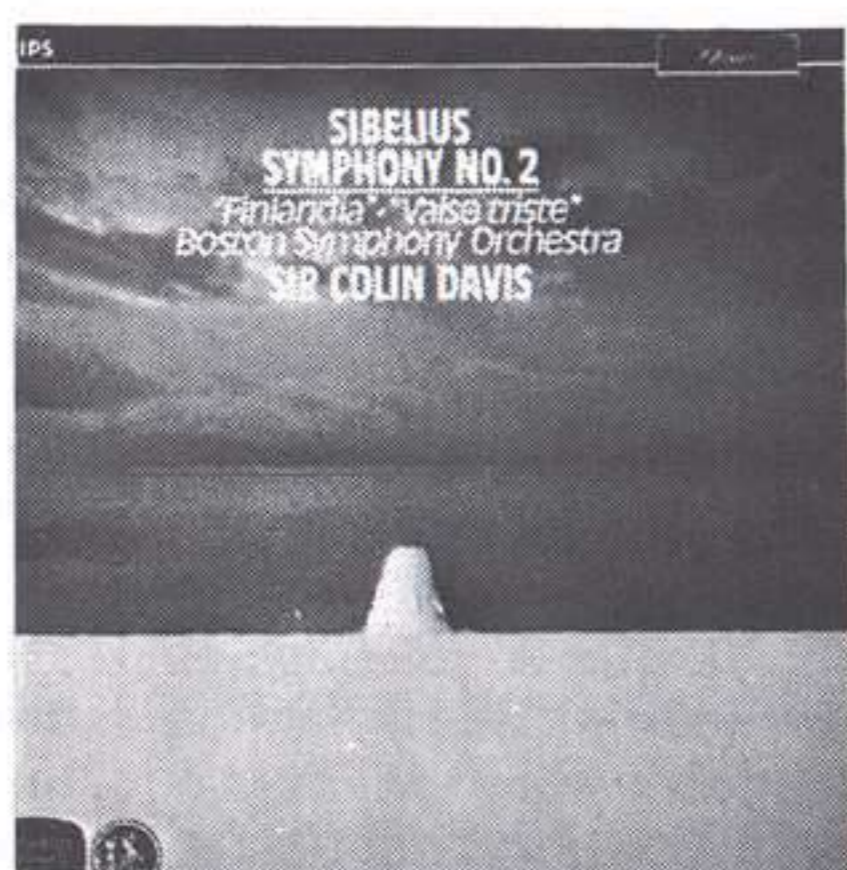
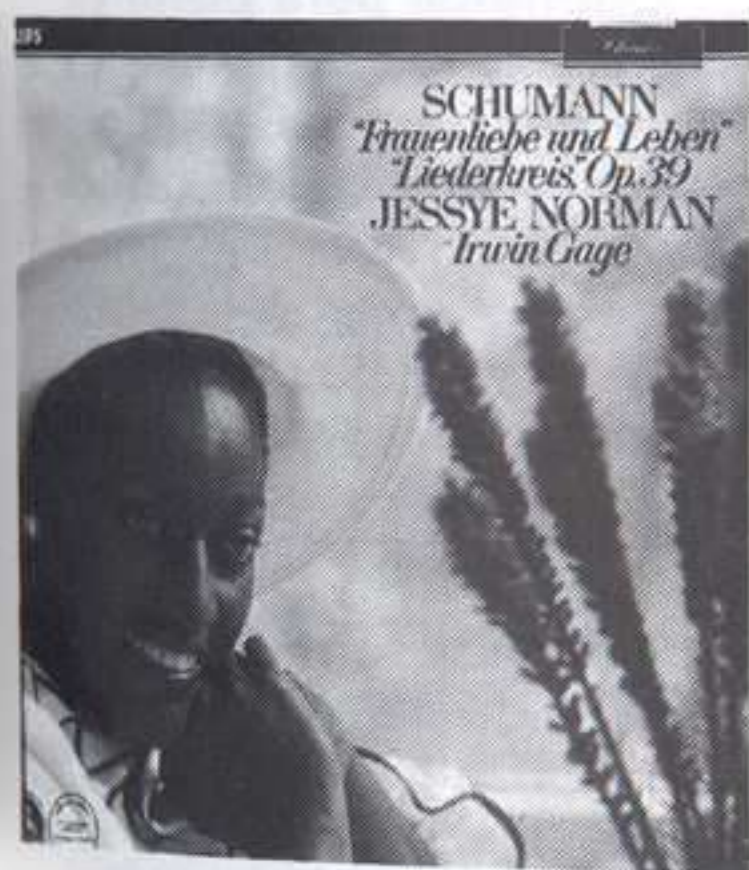
LISZT: Sonata en Si menor. Bendición de Dios en la soledad. Murmullos del bosque. Danza de los gnomos
Claudio Arrau
LP 4166681/MC 4166684



MAHLER: Des Knaben Wunderhorn
Jessye Norman, John Shirley-Quirk
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Bernard Haitink
LP 4166691/MC 4166694

MOZART: Quinteto para clarinete. Cuarteto para oboe
George Pieteron, Pierre Pierlot, Arthur Grumiaux...
LP 4166711/MC 4166714

MOZART: Sinfonías Nos. 40 y 41 «Júpiter»
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner
LP 4166701/MC 4166704



SCHUMANN: Amor y vida de mujer
Ciclo de Lieder op. 39
Jessye Norman, Irwin Gage
LP 4166721/MC 4166724

SIBELIUS: Sinfonía No. 2. Finlandia. Vals triste
Orquesta Sinfónica de Boston. Sir Colin Davis
LP 4166731/MC 4166734

R. STRAUSS: Don Quijote. Don Juan.
Tibor de Machula. Orquesta del Concertgebouw,
Amsterdam. Bernard Haitink
LP 4166741/MC 4166744

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego (ballet completo)
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Sir Colin Davis
LP 4166751/LP 4166754

SUPPE: 6 Oberturas célebres
Orquesta Filarmónica de Londres
Sir Neville Marriner
LP 4166761/MC 4166764

BACH: Los 2 Conciertos para violín
Concierto para 2 violines
Henryk Szeryng, Maurice Hasson. Academy of
St. Martin-in-the-Fields. Sir Neville Marriner
LP 4129151/MC 4129154

DEBUSSY: El Mar. Preludio a la siesta de un
fauno. Rapsodia No. 1. Marca Escocesa
Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink
LP 4129201/MC 4129204

GRIEG: Peer Gynt (suites 1 y 2). Danzas Noruegas
English Chamber Orchestra. Raymond Leppard
LP 4129221/MC 4129224

HAYDN: Cuartetos «Emperador» y «Amanecer»
Cuarteto Italiano
LP 4162411/MC 4162414

LISZT: los 2 Conciertos para piano
Claudio Arrau. Orquesta Sinfónica de Londres
Sir Colin Davis
LP 4129261/MC 4129264

MAHLER: La Canción de la Tierra
Dame Janet Baker, James King. Orquesta
del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink
LP 4129271/MC 4129274

MAHLER: Sinfonía No. 1
Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink
LP 4162431/MC 4162434

MOZART: los 4 Conciertos para trompa
Alan Civil. Academy of St. Martin-in-the-
Fields. Sir Neville Marriner
LP 4129301/MC 4129304

RAVEL: Bolero. La Valse. le Tombeau de Couperin
Pavana para una infanta difunta
Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink
LP 4129341/MC 4129344

SCHUBERT: Cuartetos Nos. 12 «Quartettsatz»
y 14 «La muerte y la doncella»
Cuarteto Italiano
LP 4129361/MC 4129364

SCHUBERT: Sinfonía No. 9 «La Grande»
Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink
LP 4162451/MC 4162454

TCHAIKOVSKY: Cascanueces (selección)
Orquesta del Concertgebouw. Antal Dorati
LP 4129381/MC 4129384

TCHAIKOSVKY: Sinfonía No. 6 «Patética»
Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink
LP 4129371/MC 4129374

VIVALDI: Las cuatro Estaciones
Roberto Michelucci. I Musici
LP 4129391/MC 4129394

Arias de VERDI, DONIZETTI y ROSSINI
José Carreras. Coro Ambrosian.
Orquesta Filarmónica de Londres.
Jesús López Cobos
LP 4162481/MC 4162484

No me parece la **Novena** de Beethoven una de las consecuencias beethovenianas más indiscutibles del gran maestro: tanto en la presente como en la de EMI, podemos admirar la fuerza y la tensión dramática del primer movimiento o la magistral EXPLICACION del Scherzo (casi un minuto más lento en la segunda grabación, así como un minuto y medio el finale), pero la excesiva sobriedad, casi austeridad, del movimiento lento le priva hasta cierto punto de poesía. El finale es muy personal, pero creo que muy convincente; aunque Klemperer no consigue la genial inspiración de un Furtwängler o un Böhm (en su último registro, digital), sin embargo evita radicalmente la, frecuente en muchas ocasiones, sensación de retórica vacía que a ratos puede producir este movimiento, a veces basculante entre lo sublime y lo vulgar.

El cuarteto vocal es sólido y cohesionado (por cierto: la soprano se apellida Brouwenstijn, y no «Brouwenstein» como indica la carpetilla), el Coro actúa con entrega y efectividad, pero sin el dominio y la facilidad que el incomparable Philharmonia.

La Orquesta da la extraordinaria medida de sí misma, pero se la escucha algo perjudicada por un cierto desequilibrio en la toma sonora.

Tartessos



BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3 "Heroica". Orquesta Sinfónica del Aire. Director: Bruno Walter (concierto en memoria de Arturo Toscanini, el 3 de febrero de 1957 en el Carnegie Hall, Nueva York). Compact Disc Music & Arts CD-1010. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★

Pocos días después de la muerte de Arturo Toscanini, la Orquesta que regularmente dirigió en sus últimos años, la Sinfónica de la NBC (ya con su nuevo nombre, «Symphony of the Air») ofreció un concierto en su memoria, dirigido por el más eminente de los directores residentes en los EE. UU., Bruno Walter. Esta "Heroica" formó parte de ese concierto, grabado en público.

En mi opinión, y contra lo que algunos sostenían (ya casi nadie lo hace), la Orquesta de la NBC/Sinfónica del Aire no era nada excepcional, sobre todo en lo que respecta a la belleza de su sonoridad. En este disco, por el cambio de la batuta, la Orquesta suena algo mejor, no tan chillona y cortante como solía hacerlo con Toscanini, pero dista

de situarse entre las mejores de su país: aparte de la escasa calidad de su sonido y de la discutible talla individual de varios de sus solistas, pueden constatarse bastantes imprecisiones.

Ahora bien, Walter era un gran beethoveniano y deja aquí también constancia de ello. Su forma de interpretar al compositor es, por fortuna, muy poco toscaniniana, lo que aporta una dimensión singular al HOMENAJE: es ésta una visión más tensa y nerviosa que su magistral versión para CBS con la Orquesta Sinfónica Columbia (agrupación superior a la de este disco, y versión, en conjunto, más equilibrada y redonda), pero que capta y convence por su sinceridad y su fuerza interior, resultando intensa y comunicativa; se toma algunas licencias en el "tempo" y en la dinámica que Toscanini probablemente no habría aprobado, pero que acentúan la personalidad de la interpretación y que resultan muy convincentes.

Versión vehemente y emocionante, en suma, pero carente de la dimensión épica y de la grandeza de las de Furtwaengler o Klemperer, que, en todo caso, merece ser conocida, y no sólo por los estudiosos de Bruno Walter. La toma de sonido, en el standard de su momento, permite apreciar los valores interpretativos.

Tartessos



BRAHMS: Tríos para violín, violonchelo y piano opp. 8 y 87. Wolfgang Schneiderhan violín; Enrico Mainardi, violonchelo; Edwin Fischer, piano. Compact Disc. Music and Arts 739. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (op. 8)
★★★★★ (op. 87)
Sonido: ★★★

En 1942 formaron un Trío estable Georg Kulenkampff, Enrico Mainardi y Edwin Fischer. Siete años más tarde el joven Wolfgang Schneiderhan sustituye al primero y el grupo realiza varias grabaciones entre 1951 y 1954. Las aquí recogidas fueron realizadas el 30 de noviembre de 1953 (op. 8) y el 2 de diciembre de 1951 (op.87), ambas en los Estudios de la Radio Bávara en Munich.

Recientemente nuestro compañero Gonzalo Badenes se ha ocupado en detalle y documentadamente del arte de Edwin Fischer, indudablemente el alma de este efímero Trío y, a nuestro entender, el músico e instrumentista más completo de los tres. En las versiones que comentamos se nota en todo momento el carisma de Fischer, su presencia, a pesar de que su aportación estritamente sonora



Edwin Fischer pone de manifiesto su magisterio en esta grabación.

diste mucho de ser la deseable, bien por la inadecuada disposición de los micrófonos, bien por el protagonismo excesivo de sus compañeros, bien, en fin, por su ya nada desdeñable edad a la hora de registrar ambas obras.

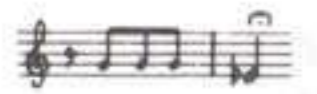
El **Trío op. 8** conoce una versión de gran calidad, aunque no inobjetable. Los complejos y prolijos desarrollos del joven Brahms no acaban de llegar con la lógica formal deseable. Con todo, es una interpretación convencida —ligeramente menos convincente— en la que Fischer destaca de manera especial en los momentos líricos, ya que en los pasajes de mayor intensidad dinámica Schneiderhan y Mainardi destacan en exceso por encima del piano: su sonido no es demasiado sutil o matizado y en no pocas ocasiones empañan el fraseo o el clima creado por Fischer, artista de una expresividad menos EXTERNA. En todo caso, versión más que recomendable a la vista del desolado panorama discográfico y de las inmensas dificultades que plantea la partitura. Como primera opción sigue quizás la mítica interpretación de Stern, Casals y Myra Hess registrada en el Festival de Prades para Philips.

Mucho más redonda es su interpretación del **Trío op. 87**, una obra más equilibrada (el sùmmum lo alcanzaría Brahms en su **op. 101**). Extraordinario es, por ejemplo, el clímax del primer movimiento, a pesar de que previamente vuelve a percibirse un cierto desequilibrio dinámico entre Fischer y sus compañeros. El «Andante con moto» conoce una interpretación modélica, de gran intensidad y de fraseo absolutamente brahmsiano. Justo es citar la admirable prestación de Schneiderhan y Mainardi, aquí muy convincent-

tes (a pesar de que son dos instrumentistas que no acaban de encajar bien juntos) técnica y musicalmente. Bien simplemente el Scherzo, en el que se echa en falta la búsqueda de sonoridades más sutiles en el comienzo e impecable de nuevo el Finale, tocado con total entrega y un adecuadísimo derroche emocional. El empaste se pierde casi siempre en los «forte» debido a la preeminencia de Schneiderhan y a la contención dinámica (y, en menor grado, expresiva) de Fischer. Tampoco estaría de más una menor premura en determinados pasajes, ya que ésta sólo redundaría en una pérdida de grandeza y amplitud del mensaje. La primera opción se encuentra en este caso entre la versión comentada y la de los hermanos Menuhin y Maurice Gendron.

Documento, pues, de un gran valor histórico-musical. La ausencia casi total de versiones alternativas, la infrecuencia con que nos llegan grabaciones de Fischer y el elevado nivel interpretativo quizás justifiquen hacerse con un registro cuyo sonido dista mucho de ser ideal.

Luis Carlos Gago



FAURE: Quintetos para piano y cuerda op. 89 y op. 115. Quintetto Fauré di Roma. Compact Disc Claves 50-8603. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

En pura lógica, una agrupación que decide llamarse Quintetto Fauré debe tocar especialmente bien los dos **Quintetos con piano** del músico francés. No obstante, en ciertas ocasiones esta lógica falla (cuarteto Smetana, por ejemplo), pero en este caso concreto podemos incluso afirmar que parece difícil, muy difícil encontrar un grupo que toque los **Quintetos** de Fauré tan admirablemente bien como lo hacen Carmirelli, Agostini, Paris, Strano y Jones.

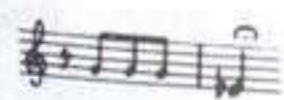
El sonido de la cuerda —todos ellos miembros o ex miembros de I Musici— es de una belleza inefable. No debe ello sorprendernos en absoluto si conocemos cualquiera de las últimas grabaciones de la orquesta italiana. Lo que sí resulta admirable es que su sonido sea aquí tan distinto: el contacto con la cuerda es mucho más intenso; los matices dinámicos más extremos; los golpes de arco menos enérgicos en general y, claro, el vibrato es lo que cambia por completo el contenido armónico del sonido. Maureen Jones —pianista australiana prácticamente desconocida— demuestra no sólo buenas maneras, sino una técnica poderosa y, lo que es

más importante, una envidiable musicalidad y un perfecto sentido de lo camerístico, lo que se traduce en una escrupulosa y constante atención por el fraseo, por la calidad del sonido y por la integración de su todopoderoso instrumento dentro del conjunto. De hecho, pocas veces habíamos percibido tal relación de complementariedad entre un grupo de instrumentos de cuerda y un piano.

Resulta difícil detallar las virtudes estrictamente interpretativas de este registro, porque estamos ante uno de esos contadísimos casos en que no parece surgir el más mínimo reproche que poner ante una versión que creemos extraordinaria e inmaculada de principio a fin. Todo es admirable: el fraseo, la afinación, el empaste, el estilo, la dinámica, las transiciones, el entendimiento entre los intérpretes y la comprensión de la propia música. Ello resulta especialmente significativo en una música de la inmensa dificultad que esconden estas obras de Fauré, dos partituras de absoluta madurez y que reflejan como pocas el complejo y personalísimo lenguaje del maestro francés. Es difícil, muy difícil, conseguir introducirse en la elaboradísima trama de esta música, caracterizada por su tensión constante y los continuos procesos clímax-anticlímax. El más mínimo problema interpretativo redundaría únicamente en el ruptura —si quiera momentánea— de un discurso que ha de ofrecerse ineludiblemente como un «continuum».

En cualquier caso, merece la pena hacer el esfuerzo de concentración y constancia para aprehender en toda su esencia unas partituras relegadas, por los oscuros motivos habituales, al olvido más absoluto. Música, grabación e interpretación son difícilmente mejorables (la versión recogida en la integral de la música de cámara de Fauré publicada por EMI, a cargo de Collard y el Cuarteto Parrenin, es algo inferior). Enhorabuena de nuevo a Claves, un muy placentero contrapunto a la conservadora política de las multinacionales habituales.

Luis Carlos Gago



FRANCK: Sinfonía. Orquesta Filarmónica del Metropolitano de Tokyo. Director: Jean Fournet. Compact Disc Denon, 33CO-1255. Digital. Importador: Ferysa.

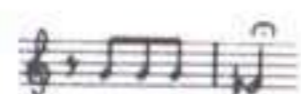
Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Jean Fournet, veterano director de orquesta (74 años de edad), ha desarrollado una carrera artística caracterizada por

la grisura, cuando no por una abierta mediocridad. Nos presenta ahora ésta, su versión de la **Sinfonía** de César Franck, fruto de la colaboración que en los últimos años ha desarrollado con la Orquesta Filarmónica del Metropolitano de Tokyo, y grabada por la firma nipona Denon. Si a la falta de personalidad interpretativa del director francés se le une la poca maleabilidad sonora y en general poca calidad de la orquesta japonesa, comprenderemos fácilmente que, a pesar del esfuerzo compartido entre ambos por conseguir un producto digno, el compacto en cuestión tiene un interés relativo. Máxime cuando se anuncia la próxima edición de la versión de Giulini, y con otra obra en el mismo disco: para colmo de las desdichas, este compacto, con sólo la **Sinfonía**, dura algo menos de 42 minutos.

Fournet, naturalmente, demuestra oficio en su trabajo y rasgos musicales propios del conductor de orquesta que lleva mucho tiempo en su trabajo. Por ejemplo, muestra una capacidad para CANTAR las melodías francamente buena. Pero, amén de no aportar apenas nada nuevo al panorama interpretativo de la **Sinfonía** de Franck, tampoco logra un mensaje unitario para la misma. El primer movimiento lo dirige con buen pulso (a veces se le va la mano y pasajes enteros resultan de un MACHACON bastante desagradable) e inspiración melódica. Sin embargo, a partir del segundo, aburrido, lineal, prácticamente sólo leído, la versión se le hunde. En el tercero ya a duras penas consigue cierta tensión emocional; es enormemente trabajoso y cansino. La Orquesta, que da la impresión de dar todo cuanto puede, tampoco es ninguna maravilla. Se defiende cuando hay que tocar entre el «mezzo-piano» y «mezzoforte», pero en matices más extremos suena dura y sin sello sonoro propio, aunque, eso sí, bastante disciplinada. La grabación, por último, es sólo correcta. Requeriría más presencia sonora (parece que la acústica de la sala —Centro de Cultura Municipal de Edogawa, en Tokyo— no da más de sí), aunque no sé si es más responsabilidad de la Orquesta que del propio ingeniero de sonido. Dicho todo lo cual, y añadiendo que desde las versiones discográficas de Furtwängler y Klemperer no se han realizado registros de esta obra suficientemente recomendables, el asunto está bastante claro: lo prudente es esperar la nueva grabación de Giulini.

Pedro González Mira



HAYDN: Cuartetos para cuerda op. 64 núm. 5 «La Alondra» y op. 33 núm. 3 «El Pájaro».

MENDELSSOHN: Octeto para cuerda op. 20. Cuartetos Smetana y Panocha. Compact Disc Denon 33CO-129. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

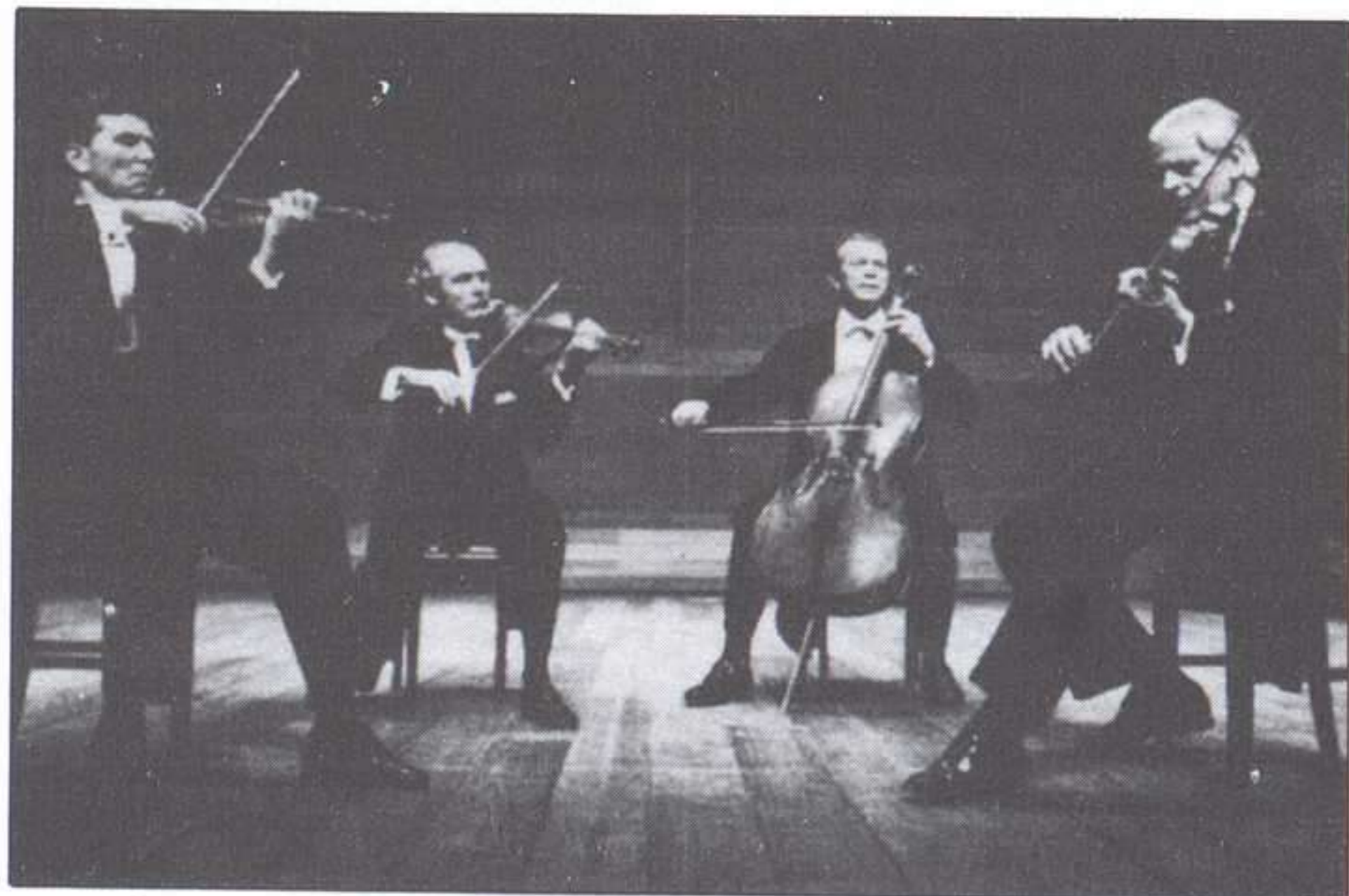
Nuevo disco del Cuarteto Smetana para Denon. En este caso se recogen grabaciones realizadas en vivo en Japón en los meses de septiembre y octubre de 1980. En esta ocasión el Smetana da la de cal, porque ya hemos señalado en estas páginas las dudosas expectativas que se abren ante cualquier nuevo disco de la agrupación checa, que se halla en estos últimos años en su irremediable CANTO DEL CISNE tras más de 40 años de existencia.

Los **Cuartetos «La Alondra» y «El Pájaro»** de Haydn conocen versiones idiomáticas, en las que el Smetana demuestra que conoce perfectamente el estilo, aunque también deja bien patente que sus medios técnicos para plasmar este conocimiento no son los mismos que hace veinte años. El sonido del chelo especialmente está ya algo CAS-CADO y los unísonos (compases 96 ss. del primer movimiento del **op. 64 núm. 5**, por ejemplo) muestran que el empaste no es el idóneo en más de una ocasión. Ambas obras no están, ni mucho menos, leídas, pero tampoco estamos ante ese Haydn deslumbrante y pletórico del Tokyo (**opp. 50 y 76**) o ese Haydn humanísimo y señorial del Italiano («**Quintas**», «**Alondra**», «**Emperador**», «**Amanecer**»). Los golpes de arco están aquí algo reblandecidos por el paso del tiempo (el «sempre staccato» del último movimiento de «**La Alondra**», por ejemplo; los compases 30 ss., en cambio, son un modelo de ímpetu y de estratificación de los planos sonoros). En el **op. 33 núm. 3** el espejo hoy por hoy sigue siendo la inencontrable versión del Weller (Decca), de una belleza de sonido que no encontramos aquí más que en

contados momentos. En cualquier caso, la lectura del Smetana está algo más que conseguida en esta segunda obra —tenían un mejor día, simplemente—, aunque siguen faltando gracia, chispa, saber leer, en suma, entre las líneas aparentemente desnudas y sencillas del maestro austrohúngaro.

En el **Octeto** del Mendelssohn el sonido del conjunto es menos ajado, consecuencia sin duda del inestimable refuerzo que supone la colaboración del Cuarteto Panocha, una agrupación mucho más joven y perfecto exponente de la calidad que siempre ha caracterizado a la cuerda checa. El comienzo de la obra es ligeramente pesante y echamos de menos ese «con fuoco» que prescribe Mendelssohn, que sí comienza a tomar cuerpo en los pentagramas finales, ya que lo que aquí se plantea es una versión progresiva, en una línea semejante a la de Zukerman, con un inicio teñido de cierta melancolía y un final mucho más encendido. Sí es perceptible un trabajoso fluir de la música, algo estancada en varios momentos debido quizás a un «tempo» demasiado renqueante e inflexible. El «Andante» está espléndidamente tocado —como el resto de la obra— pero se echa en falta una mayor carga poética, imprescindible en una obra como ésta, sencilla y de un contenido expresivo más implícito que evidente. El «spiccato» algo GRUESO del Scherzo le resta, asimismo, movilidad, ligereza, pero la ejecución es, asimismo, prácticamente impecable, más aún tratándose de una versión grabada en directo. En el Finale no estaría de más tampoco una mayor claridad en la traducción del constante tejido contrapuntístico, pero estamos igualmente ante una lectura idiomática y convencida de una música de unas temibles demandas técnicas.

En versión orquestal, Zukerman y Mehta se erigen en las opciones más recomendables; en octeto de cuerda, el Conjunto de Cámara de Saint-Martin-in-



El Cuarteto Smetana, una de las dos agrupaciones que aparecen en el disco.

the-Fields y la agrupación de los Cuartetos Brandis y Westphal continúan a la cabeza de la discografía, seguidas de cerca por la aquí comentada, menos espontánea y de una pulcritud quizás excesiva.

Luis Carlos Gago



HAYDN: Conciertos para violín núms. 1, 3 y 4. Alberto Lysy, violín y director. Camerata Lysy. Compact Disc Claves 50-8303. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Admirable política discográfica la de la firma suiza Claves, que consigue un altísimo nivel de calidad en su reducido pero inteligente y selecto catálogo. Otro ejemplo más de su buen hacer es la aparición del disco que ahora comentamos en formato digital, en el cual se ha añadido un concierto más (el **núm. 4**) a los dos que ya aparecían en el DISCO NEGRO, criticado en su momento en estas páginas. Bien podían no haber introducido esta agradable «addenda» (la duración del registro era ya de 50 minutos; ahora es de 69), pero Claves parece actuar por móviles no exclusivamente económicos y ello debería servir de ejemplo para esas grandes multinacionales que no se sonrojan comercializando discos compactos de menos de 40 minutos.

Muy poco que añadir a lo ya apuntado en la mencionada crítica. Quizás ahora sea más sorprendente si cabe la belleza sonora de la Camerata Lysy, fiel continuación de las virtudes de su director, a su vez reflejo del inigualable Menuhin, su maestro. En cualquier caso, más allá de los incontables aciertos de la interpretación —claridad de planos sonoros, presencia justa y constante de los bajos, dominio del estilo, empaste, perfecta afinación, variedad de golpes de arco...—, debe reseñarse de manera especial el contagioso entusiasmo que saben transmitir al oyente y que dota a sus interpretaciones de un encanto absolutamente irresistible, incluso en obras como las aquí registradas, que no son ni mucho menos lo más interesante o novedoso compuesto por Haydn.

Disco modélico, pues; Lysy es, quizás, uno de los grandes violinistas olvidados de nuestros días (quizás por su constante dedicación a la enseñanza, que le mantiene apartado de los grandes circuitos internacionales) y su Camerata, una orquesta de cámara comparable a las mejores de Europa o América. Todo un lujo para Suiza contar con

dos agrupaciones de la calidad de ésta y la Camerata de Berna. La grabación, extraordinaria aunque ligeramente resonante, acentúa aún más, si cabe, la total recomendabilidad de este registro.

Luis Carlos Gago



MAHLER: La Canción de la Tierra. Richard Lewis, tenor; Maureen Forrester, contralto. Orquesta Sinfónica-Filarmónica. Director: Bruno Walter. Registro en vivo. Compact Disc, Curtain Call CD-206. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★

Esta **Canción de la Tierra** procede de un registro efectuado en vivo el 16 de abril de 1960. En el libreto del compacto se habla de la Philharmonic-Symphony Orchestra, aunque debe entenderse que se trata de un concierto con la Filarmónica de Nueva York. El asunto, de todas formas, carece de importancia, porque ni la orquesta, sea la que fuere, tocó con especial acierto en aquella ocasión, ni la toma sonora es lo suficientemente nítida como para poder apreciarlo con claridad. Lo importante de este compacto es, qué duda cabe, la versión. Importancia que, según los gustos (o los clichés que cada uno se crea, por supuesto) del ANALISTA de turno, hay que entender en sentido positivo o negativo.



Probablemente el Mahler de Bruno Walter sea revisable. Demasiada moralina y pulimento.

Obviamente, a estas alturas no es necesario recordar qué clase de Mahler, por lo general, hacía Bruno Walter. Todo el mundo lo sabe. Por ello, sólo cabe destacar que estamos ante un documento interesante para todo aficionado, pero muy particularmente en el caso del que siga pensando que para la interpre-

tación musical tiempos pasados fueron mejores. Ahora bien, sin el más mínimo ánimo de desmitificación, pero asumiendo el compromiso (estrictamente personal) que necesariamente debe conllevar cualquier enjuiciamiento crítico, diré que esta **Canción de la Tierra** me ha gustado muy poco; que cada vez LLEVO PEOR o bien el Mahler amanerado o triunfalista (según el caso), o bien, como sucede en esta ocasión, ese otro tan exento de sinceridad y pulimentado de sutil moralina. Sé que (fuera y dentro de nuestro país) hay críticos muy respetables que no sólo están en desacuerdo con tales afirmaciones sino que, al menos a sus adentros, sienten PENA INTELLECTUAL por quienes nos manifestamos de tal manera. Sin comentarios. Solamente REMATAR MI FAENA constatando que un Mahler tan dulce, frío, exento de carácter dramático y, lo que es muchísimo peor, arcangélico, desborda, con mucho, mi cada vez más mermada capacidad de resistir el «kitsch».

Hay para escoger (incluida, claro está, la versión, muy superior, del propio Bruno Walter con Filarmónica de Viena y Kathleen Ferrier): si se quiere una **Canción de la Tierra** apolínea, supermusical, etc., comprese la de Giulini (Deutsche Grammophon, disponible en CD). Que se aspira a una versión seca y expresionista, la de Bernstein (Decca, As de Diamantes) es una buena opción. Que uno quiere dejarse llevar por la belleza del canto en sentido puro, Janet Baker/Haitink (Philips). Pero si, por la razón que sea, prefiere un Mahler que represente exactamente lo contrario del de este disco (y que, dicho sea de paso, es el que más interesa a este comentarista), escógase la de Klemperer (EMI, también en CD).

Pedro González Mira



MOZART: Sinfonía núm. 40. BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Bruno Walter. Compact Disc Music and Arts 239 (1). Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

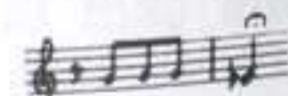
Publicado por la Sociedad Bruno Walter, nos llega ahora en disco compacto la grabación del único concierto ofrecido por el director alemán después de la Segunda Guerra en Berlín, fechado el 25 de septiembre de 1950. En programa, obras de los dos autores quizás más afines a Walter y quizás los dos de quienes nos ha legado interpretaciones más acabadas. Del

primero, Mozart, nos ofrece una versión desigual de su **Sinfonía núm. 40**: el primer tiempo es soso, le sobran bastantes momentos y le faltan la repetición de la exposición y una mejor aprehensión de la estructura formal; el segundo es simplemente correcto (aunque a menudo se acentúan erróneamente los numerosos grupos de dos fusas); el Minueto es enérgico y el Trío elegante, y el último movimiento marca el momento interpretativo más alto de toda la versión: Walter parece transformarse y opta por un enfoque hiperdramático, con agudos contrastes dinámicos, una gran presencia de los bajos (hasta ese momento no muy evidente) y un empuje constante e irresistible. Versión, pues, de cierto interés, pero algo trasnochada en general, excepción hecha del Allegro final. Hoy se interpreta mejor la música del salzburgués. Sin ir más lejos, escúchese, por ejemplo, una de las últimas versiones aparecidas en nuestro mercado: la de Jeffrey Tate al frente de la English Chamber.

En cuanto a la **Segunda Sinfonía** de Brahms, Walter vuelve a comenzar mal y el primer movimiento, aunque contiene pasajes muy logrados y de un gran idiomatismo, también alberga momentos de un cierto descuido, en los que el fraseo es a todas luces mejorable (estamos aquí lejos, por ejemplo, de la delectación melódica de un Giulini en su segunda versión). Bien hechos, y poco más, los movimientos segundos y tercero y nuevo cambio de actitud en el último, dirigido con una gran energía y con una extraversión muy de agradecer, especialmente en las partes extremas. La conclusión, idéntica: un buen Brahms, pero no un Brahms de descubrirse, como sí lo es el más reciente —y mejor tocado— de Solti, Bernstein y, sobre todo, Giulini.

Disco, en suma, de interés histórico y sentimental para todos los amigos de la añoranza. Bruno Walter era un gran director, quién lo duda, pero no parece realista mantener posturas nostálgicas y defender que, sin excepción, *cualquiera tiempo pasado fue mejor*. La grabación es deficiente pero soportable. En nuestro ejemplar, el segundo movimiento de la **Sinfonía** de Brahms está plagado de un ruido aparentemente de origen eléctrico.

Luis Carlos Gago



MOZART: Quinteto para clarinete, K 581. Fragmentos KV 580b (para clarinete, corno di bassetto, violín, viola y violonchelo) y **KV 581 a** (para clarinete di bassetto y cuarteto de cuerda). Divertimento Salz-

para la buena musica...

RÖNISCH

buenos instrumentos.

vealos en :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY | - ALCOY MUSIC |
| ALMENDRALEJO | - MUSIEXTRESA |
| BARCELONA | - IBER MUSICAL |
| HUESCA | - JOSE PARDO |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO |
| LA CORUÑA | - BAMBUCO |
| MADRID | - GARRIDO BAILEN |
| MADRID | - RINCON MUSICAL |
| PAMPLONA | - ARILLA |
| PONTEVEDRA | - ALBA SOLO MUSICA |
| SABADELL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA

burg (con instrumentos originales). Compact Disc, Claves CD 50-8007. Importador: Ferysa.

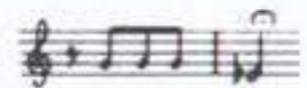
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El **Quinteto para clarinete** de Mozart es sin lugar a dudas una de las páginas más geniales de toda la obra camerística del salzburgués. A pesar de que la discografía es numerosa, no abundan las versiones de primerísima categoría, situándose sobre todas las que conocemos la absolutamente espléndida grabada para Decca por miembros del Nuevo Octeto de Viena (9-42005), en la que los intérpretes consiguen otorgar a la obra toda la ligereza, fantasía, flexibilidad y melancólica nostalgia que requiere. La versión que aquí comentamos se aproxima mucho a la calidad y a la concepción general de la obra del Nuevo Octeto de Viena. Se trata de una interpretación con instrumentos originales, que emplea el clarinete «di bassetto», para el que parece haber sido destinada originalmente la obra (al igual que el **Concierto para clarinete**). El clarinete «di bassetto» es capaz de descender hasta un La, cuatro notas por debajo del Do sostenido del clarinete en La. Independientemente de que las versiones para clarinete en La contengan algunas transposiciones de octava con respecto al original (del que no se conserva autógrafo), como sucede en el caso del **Concierto**, la diferencia más importante es tímbrica, ya que el clarinete «de bassetto» posee un timbre levemente áspero muy peculiar, que se funde muy bien con los instrumentos de arco, y unos graves especialmente atractivos. Dejando a un lado el tema instrumental, que no carece desde luego de interés en un caso como este, la versión que comentamos es impecable desde un punto de vista técnico: por afinación, calidad sonora, ajuste y mecanismo, el clarinetista Kurt Birsak no tiene nada que envidiar a los mejores solistas, a pesar del empleo de una reconstrucción de un instrumento antiguo. Los instrumentistas de cuerda realizan también un excelente trabajo, también con instrumentos originales, pero empleando una técnica bastante moderna que hace que el resultado esté más cerca de la interpretación actual que del modo de tocar de algunos de los instrumentistas de cuerda especializados en música barroca: en suma, una interpretación con instrumentos antiguos pero no demasiado historicista, lo que nos parece una saludable actitud a la hora de interpretar la música de Mozart. Con todo, lo más interesante de esta excelente versión

no es su calidad técnica ni la utilización de instrumentos antiguos, sino la versión en sí, llena de ternura, de recogimiento, de intimidad. El conjunto Divertimento Salzburg consigue esa difícil combinación de gracia y nostalgia, de expresividad risueña a la par que melancólica que caracteriza al período de madurez de Mozart, tan sobrecogedoramente premonitorio del romanticismo.

Completan el disco un **Allegro** y un **Rondó** muy hermosos e infrecuentes, que hacen uso de clarinete y «corno di bassetto» y del clarinete «de bassetto», respectivamente, junto a un trío y a un cuarteto de cuerda. El **Rondó en La mayor** parece haber sido concebido como final del **Quinteto K. 581** en lugar del «Allegretto con Variazioni», por lo que su aparición en el registro no puede ser más oportuna ni adecuada: a pesar de ser muy bello no cabe duda de que es una suerte que Mozart lo sustituyera por el genial «Allegretto». En suma, un disco muy interesante, tanto por su programa como por la calidad extraordinaria de la interpretación.

Alvaro Marias



SATIE: La belle excentrique, Trois mélodies sans paroles, Gymnopédies, etc. Danceries. Compact Disc Denon 33CO-1289. Digital. Importador: Ferysa.

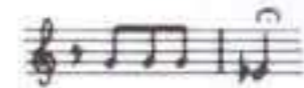
Interpretación: Ver texto
Sonido: ★★★★★

Como ha de haber discos para todos los gustos, la Denon acaba de lanzar este CD (grabado el pasado mes de junio en Takarazuka, Japón) con un contenido insólito: una selección amplia (55' 30") de piezas de Erik Satie, interpretadas por un grupo especializado en música medieval y renacentista. Danceries, dirigido por su fundador Ichiro Okamoto desde la viola, cuenta con laúd, flautas de pico, cromorno, cítara, rabel, viola bajo, etc., y partes vocales de soprano y mezzo-soprano.

La experiencia es, cuanto menos, fascinante. La música de Satie se nos presenta como intemporal. Si Debussy dijo de Satie que era un *dulce músico medieval* nacido en un siglo equivocado, la presente recreación pone de relieve la justeza de tales palabras. Esos encadenamientos de acordes inesperados, las repeticiones simétricas, los ecos del canto gregoriano (y de más atrás de la música griega arcaica), la renuncia a todo compromiso con la tonalidad, son rasgos típicos de este músico de claro contrapunto, de perfiles

simples y puros, que aquí resultan particularmente acuciantes. No se puede, en justicia, calificar una interpretación tan atípica como la de Danceries, ya que sitúa fuera del rubro habitual de la ejecución musical para adentrarse en el universo de la seducción, de la magia, donde todo deviene eco y misterio. Cada vez que del silencio absoluto de este CD (espléndidamente grabado) surge una nueva pieza, el oyente queda como atrapado. No sólo por lo inesperado de la combinación instrumental. Es que de estos músicos japoneses se desprende un halo místico. Escúchese, al principio del disco, la canción medieval entonada por los laúdes. Es como entrar en un mundo irreal. A continuación, la soprano, con guitarra, laúd, rabel, flauta de pico alto, cítara y viola bajo, ataca **La vida de «L'Empire»**. La voz, muy aguda, flota con una enunciación del texto apenas ininteligible (la pronunciación francesa de estas cantantes deja bastante que desear). No importa. El hechizo está creado. Y perdura a lo largo del programa, que prosigue con **Je te veux**, las **Trois mélodies sans paroles**, las **Trois pieces montées** y los **Ludions** enmarcan una inolvidable versión de las tres **Gymnopédies**. Esto es más que un disco. Es un auténtico cuento de hadas. Amigo lector, si todavía eres capaz de soñar, no te lo pierdas.

Gonzalo Badenes



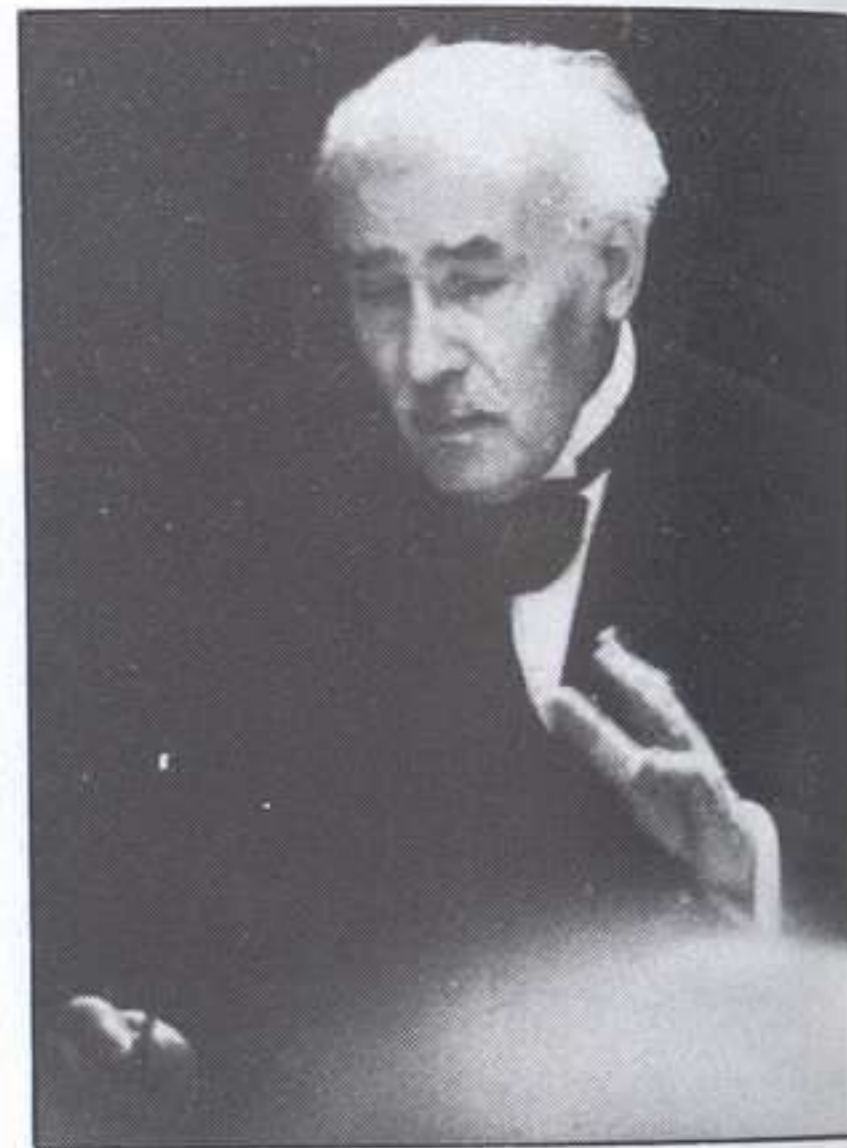
WAGNER: Preludio del Acto I, de Lohengrin; Murmullos del bosque, de Sigfrido; Amanecer y viaje de Sigfrido por el Rin, de Sigfrido; Obertura y Bacanal, de Tannhäuser; Preludio del Acto I, de Los Maestros cantores de Nuremberg. Orquesta Sinfónica de la NBC. Director: Arturo Toscanini. Compact Disc Denon, Atra-3008. Importador: Ferysa.

Interpretación: entre ★★★ y ★★★★★

Sonido: ★★

No creo que merezca la pena a estas alturas retomar la vieja polémica que alrededor de Toscanini se creó en su tiempo, y que, un tanto artificialmente, ha sido prolongada por algunos hasta nuestros días. Parece que hay ya suficiente perspectiva histórica para no caer en histriónicas posturas de adulación o descalificación sistemáticas y poder situar con cierta objetividad la figura del director italiano en el lugar donde le corresponde: ni más ni menos que en un puesto destacado entre el conjunto de directores punta de su tiempo; y, claro está, por méritos

propios, no en términos relativos (qué meez aquello de ¿Vd. que prefiere Furtwängler o Toscanini?). Lo que sucede es que ya pasaron años desde entonces y el tiempo en música, por mucho que puede pesar a los acólitos del pasado, es sinónimo de criba, selección y consiguiente reordenación de valores (ahora sí, dicho esto en términos relativos). Así, al escuchar, por ejemplo el Wagner de Toscanini, uno, qué duda cabe, disfruta del sentido de la intensidad musical que tenía el director parmesano; pero también echa de menos toda esa serie de consideraciones interpretativas (¡evolución pura!) que ha ido acumulando la propia historia en los últimos 30 años. Y es que, se dice pronto, después ha habido un Karajan, un Böhm, ¡un Solti!...



Toscanini hacia un Wagner intenso, casi orgiástico.

Lo dicho; he disfrutado en este compacto del sentido orgiástico que Toscanini imprimía a sus interpretaciones wagnerianas. No me han molestado especialmente los discutibles recursos expresivos (en orden sobre todo a la consecución del estilo adecuado) a que sometía sus versiones. Pero tampoco me ha parecido que fuera un director idóneo para la música de Wagner. Siempre cuestionable (lo cual, por otro lado, no es malo), Toscanini, cuando dirigía la música del compositor alemán, evitaba cualquier clase de ortodoxia al respecto, omitiendo toda jurisprudencia interpretativa, para construir unas versiones de marcado acento personal y, por consiguiente, rechazables para unos y maravillosos para otros. Personalmente prefero un Wagner no tan exageradamente vivencial, analizado con más precisión, DICHO con más cuidado y más redondo en el aspecto sonoro. Por lo demás pienso que se trata de un disco interesante y hasta entretenido; amén de, como suele suceder con los elaborados a base de versiones HISTÓRICAS, altamente aleccionador.

Pedro González Mira

RECITALES

«CLARA HASKIL EN CONCIERTO»: **OBRAS DE MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT y SCHUMANN.** Clara Haskil, piano. Compact Disc, The Bruno Walter Society. CD-542. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Clara Haskil (Bucarest, 7 de enero de 1895-Bruselas, 7 de diciembre de 1960) es una de las figuras señeras del piano centroeuropeo de entreguerras. Pertenece a la gran tradición de los Schnabel, Fischer, Gieseking, Serkin, Solomon, etc. Fue alumna de Busoni, de Cortot y en Viena condiscípula de Rudolf Serkin, en la clase de Richard Robert. Pobremamente dotada por la naturaleza, Haskil tuvo que sobrellevar importantes problemas físicos —de joven, una grave dolencia de columna y más tarde, un tumor en el nervio óptico, que le produjo durante años terribles dolores de cabeza. Su innata timidez fue otro inconveniente que hubo de vencer esta mujer admirable, de temperamento fuerte, cuyos dedos, según palabras de William Mann, despertaban sobre el teclado «cascadas de sonidos diamantinos». Haskil no sólo fue una extraordinaria concertista, sino que brilló como acompañante al lado de Ysaye, Casals y Enesco. Su grabación tardía de las **Sonatas para violín y piano** de Mozart (con Arthur Grumiaux) sigue siendo de referencia. Su repertorio fue amplio, ya que abarcaba desde Bach y Scarlatti hasta Hindemith, aunque el núcleo de su actividad se concentrara en Beethoven, Schubert, Schumann y, sobre todo, Mozart, del que llegó a registrar buen número de obras (sonatas, variaciones y una amplia selección de conciertos, con maestros como Markevitch, Fricsay o Paumgarther. Hace unos años, Philips reeditó la práctica totalidad de sus registros mozartianos, en un magnífico álbum de siete discos (67 68 366), por desgracia no disponible en España. En la serie Sequenza (6527 090) figura su encantadora versión del **Concierto Op. 37** de Beethoven, junto a Markevitch. En Compact Disc pueden encontrarse los **Conciertos 20 y 24**, de Mozart, también con Markevitch (Philips 412 254-2PH) y las **Sonatas K. 301, 304, 376 y 378**, asimismo de Mozart, con Arthur Grumiaux (412 253-2).

«The Bruno Walter Society» es una conocida editora de registros históricos, en su inmensa

mayoría procedentes de grabaciones privadas. Este Compact Disc —generoso en duración: casi 70 minutos— contiene un recital, en directo, en el que Clara Haskil interpreta las **9 Variaciones sobre un Minueto de J. P. Duport, K.573**, de Mozart, la **Sonata núm. 18 en Mi bemol mayor, Op. 31/3** de Beethoven, la **Sonata en La menor D. 845**, de Schubert, y las **Escenas de niños, Op. 15**, de Schumann. Aunque sea sólo anecdótico, cabe reseñar que la fecha y el lugar de este recital aparecen reflejados de manera contradictoria: mientras que el estuche indica 17 de mayo de 1956, en la Tonhalle de Zürich, la etiqueta del disco señala el 7 de septiembre de 1956, durante el Festival de Basancon. El dato queda ahí, como hecho aislado, que no debería producirse en este tipo de ediciones.

Pero pasemos a la música. El programa es una sucesión de joyas, desde la fluidez, espontaneidad y agilidad rítmica de las Variaciones mozartianas hasta



La inolvidable pianista Clara Haskil.

la sublime recreación de esa **Reverie** schumanniana que parece como suspendida del tiempo y del espacio. Hay un factor a señalar para el oyente habituado a intérpretes más JOVENES (en edad, claro) y es que los tempi de Haskil son, a veces, vertiginosamente rápidos (obsérvese la Sonata de Beethoven, en la que, por supuesto sin hacer la repetición en el primer tiempo, Haskil alcanza un auténtico «record» de velocidad: 19 minutos, MARCA sólo superada por Schnabel y Backhaus). Pero esta rapidez no significa atropellamiento en el fraseo, ya que las pausas (por ejemplo en el Allegro de esta Sonata) están perfectamente proporcionadas al ritmo del discurso, de modo que uno no echa en falta un tempo más amplio. A título de curiosidad, señalaré que sólo conozco una versión de la **Sonata núm. 32** de Beethoven, grabada antes de la segunda gran guerra, en la cual el intérprete SE TOME TODO EL TIEMPO para recrear con parsimonia la «Arietta». En concreto, la hoy

olvidada —quizá por su pasado nazi— pianista germana Elly Ney, en grabación de 1936. Por tanto, Haskil no hace sino seguir una corriente imperante en aquella generación. También la Sonata schubertiana (llevada mucho más aprisa que, por ejemplo, un Kempff) es vehículo de honda expresión, en particular el «Andante poco mosso». Hay que señalar, en el primer tiempo de la Sonata de Beethoven y en los extremos de la de Schubert, alguna imprecisión o nota FALSA. Ello no empaña la musicalidad del conjunto, donde podemos asistir al magnífico rubato —jamás forzado— o al ponderado uso del pedal. La vitalidad y la energía concentrada son dos aspectos del arte de Haskil plenamente recogidos aquí.

Respecto a la grabación, de origen mono (y seguro que radiofónica) suena aceptablemente bien, con equilibrio entre las notas agudas y las graves, pero tiene el inconveniente (de seguro, irresoluble) del soplo. Sin embargo, creo que vale la pena acceder a este precioso documento histórico.

Gonzalo Badenes



«MUSICA BARROCA PARA FLAUTA DE PICO DE ITALIA, INGLATERRA Y FRANCIA». **Obras de G.B. FONTANA, D. CASTELLO, CORELLI, A. PARCHAM, Ph. DE LAVIGNE, Ch. DIEUPART, J. HOTTE-TERRE y VIVALDI.** Conrad Steinemann, flauta de pico y travesera barroca; Hopkinson Smith, laúd, tiorba y guitarra barroca; Jordi Savall y Pere Ros, viola de gamba; Monica Huggett, violín barroco; Claude Flagel, zanfona y Johann Sonnlaitner, clave. Compact Disc Claves CD 50-8103. Import: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Un único defecto en este atractivo disco: ser un REFrito de tres discos diferentes, cada uno de los cuales era de por sí más interesante: los titulados Música barroca italiana e inglesa para flauta de pico» (Claves: P 615), «Les Fetes Galantes» (Claves D 8103) y Vivaldi/Chédeville: «Le printemps ou les saisons amusantes» (Claves D 8302). Por lo demás, el resultado es un muy hermoso y variado (quizá en exceso variado) recital de flauta de pico, en interpretaciones de considerable calidad. Conrad Steinemann es un buen flautista: poseedor de un virtuosismo absolutamente extraordinario, buen conocedor de los secretos de la interpretación barroca, Steinemann acusa algunas veces la falta de expresivi-

dad propia de la escuela babilense de Hans-Martin Linde a la que en definitiva pertenece, aunque su evolución marca un claro distanciamiento de ella en los últimos años. Así, por ejemplo, en las obras de Fontana y Castello —que pertenecen al disco más antiguo de los tres ahora refundidos— se muestra bastante alejado del exaltado apasionamiento, del arrebató y la fantasía que la música del manierismo italiano reclama a gritos, y eso a pesar de que hace gala de una técnica excepcional. Tampoco el sonido, un tanto velado, de la flauta renacentista empleada, responde al ideal de brillantez deslumbrante de las flautas descritas por Ganassi, que es el modelo adecuado para este repertorio. Algo parecido sucede con la **Sonata Op. 5 núm. 4** de Corelli, tocada con excelente técnica pero en la que la interpretación de los bellísimos ornamentos de la época requeriría una interpretación de los bellísimos ornamentos de la más arrebatada y flexible, menos literal y más enérgica, al modo en que el propio Corelli interpretaba sus **Sonatas** según los testimonios de la época.

Uno de los intereses del registro es la utilización de un instrumento harto inusual, un flageolet —pariente próximo de la flauta de pico— en la interpretación de la simpática **Sonata** de Philibert de Lavigne «**La d'Acut**». La línea ascendente de Steinemann se deja ver en las obras grabadas más recientemente: su versión de la **Suite en Fa menor** de Dieupart es muy notable; en ella muestra una clara mejora de su sonido y un buen conocimiento de la interpretación del barroco francés, aunque sin llegar a ese extremo de gracia, de refinamiento y «bon gout» que convierte la música de Dieupart en un milagro de finura e intimidad. Sencillamente deslumbrante es la interpretación del **Concierto «La Moisson»** (un Vivaldi arreglado a medias por el propio Steinemann y por el dieciochesco Nicolas Chédeville), en el que Steinemann hace gala de un virtuosismo fuera de toda duda y de una manera de tocar cada vez más personal. En suma, un excelente flautista cuya calidad técnica está por encima de la musical, aun siendo ésta considerable. Entre los muchos y variados acompañantes del disco, destaquemos por encima de todo la magistral interpretación de Jordi Savall ejecutando el continuo de las Sonatas de Castello, Corelli y Parcham: una auténtica lección de buen hacer.

Señalemos por último que la información que acompaña al disco es muy insuficiente, hasta el punto de resultar imposible saber qué intérpretes tocan en cada una de las obras registradas.

Alvaro Marias

NELLA ANFUSO

POR PRIMERA VEZ EN LA HISTORIA
DEL DISCO LA MITICA VIRTUOSIDAD
VOCAL DE
NICOLO PORPORA

CANTATA
PARA
CONTRALTO



CANTATA
PARA
SOPRANO

INIGUALABLE

«El canto de Nella Anfuso, plagado de emoción y preciosismo,
está en el corazón del genio barroco»

(Le Monde-París)

«Nella la magnífica»

(Télérama-París)

AUVIDIS - France
COMPACT - DISC
AV - 6116

Distribuido en España por:
HARMONIA MUNDI IBERICA
Barcelona

Discos criticados

MES DE MARZO

BACH: Montetes BWV 118 y 225 al 230. La Chapell e Royale, Paris/Collegium Vocale/Herreweghe.....	45
BARTOK: Música para Instrumentos de cuerda, percusión y celesta.	
BERIO: Sinfonía. Orquesta Filarmónica de Nueva York/Bernstein y Berio..	45
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6; Obertura de Egmont; Sinfonía núm. 7. Orquestas New Philharmonia y Sinfónica de Chicago/Giulini.....	45
BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 5. Orquesta Filarmónica de Londres/Rubinstein/Barenboim.....	46
BERLIOZ: Lello. Barrault/Mitchinson/Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres/Boulez.....	46
CHOPIN: Los 4 Impromptus; 3 Polonesas. Kamenikova.....	47
DUSIK: Concierto para arpa. KRUPHOLIZ: Concierto para arpa núm. 5. Platilová/Musici de Praga/Eliska/Hrncir.....	47
DVORAK: Sinfonía núm. 8; Danzas Eslavas núms. 3 y 100. Orquesta de Cleveland/Szell.....	47
GRIEG: Peer Gynt, 12 números. Armstrong/Ambrosian Singers Orquesta Hallé/Barbirolli.....	48
HAYDN: Los Conciertos para flauta, oboe y orquesta. Rampal/Pierlot/Orquesta de Cámara Franz Liszt/Rolla.....	48
HAYDN: Sinfonías 50, 54, 55, 56, 57 y 64. HAYDN: Sinfonías 60, 63, 66, 67, 68 y 69. L'Estro Armonico/Solomons.....	48
HAYDN: Misa núm. 9, «Nelson». Hendricks/Lipovsek/Araiza/Meven/Coro y Orquesta de la Radio de Baviera/Colin Davis.....	49
LISZT: Estudios de ejecución trascendental. Bolet.....	49
MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica de Nueva York/Bernstein..	49
MOZART: Cuartetos para flauta K. 285, 285b y 298. Brock/Miembros del Cuarteto Vlach.....	52
ORFF: Carmina Burana. Hendricks/Aler/Hagegard/Coro y Orquesta Sinfónica de Londres/Mata.....	52
VARESE: Ameriques. MILHAUD: L'homme et son désir. HONEGGER: Pacifc 231. Orquesta Sinfónica de Utah/Abravanel.....	52
WAGNER: Transcripciones para piano/Gould.....	52
WAGNER: Wesendonk-Lieder. BERLIOZ: Noches de estío. Baltsa/Orquesta Sinfónica de Londres/Tate.....	53

RECITALES

BATTLE, Kathleen: Recital de Salzburgo.....	53
BERGONZI, Carlo: Arias de Verdi y Puccini.....	53
CONCIERTOS ITALIANOS PARA GUITARRA. Behrend/I Musici.....	54
CONCIERTOS DE NAVIDAD. I Musici.....	54
GALWAY, James: Villancicos de Navidad.....	54
RAMPAL Y DOMINGO: «Una noche en la ópera».....	54
TE KANAWA, Kiri: Villancicos de Navidad.....	55
UN CONCIERTO DE NAVIDAD. Orquesta Filarmónica de Berlín/Karajan..	55

CRITICA DE COMPACT DISC

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 5; Sonata para piano núm. 32. Paul Badura-Skoda/Orquesta NDR de Hamburgo/Knappertsbusch...	55
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Brouwenstijn/Hermes/Haefliger/Wilbrink/Coro Toonjunst/Orquesta del Concertgebouw/Klemperer.....	55
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3. Orquesta Sinfónica del Aire/Walter.....	56
BRAHMS: Tríos para violín, cello y piano Op. 8 y 87. Schneiderhan/Mainardi/Fischer.....	56
FAURE: Quintetos para piano y cuerda Op. 89 y 115. Quinteto Fauré de Roma.....	56
FRANCK: Sinfonía. Orquesta Filarmónica del Metropolitan de Tokyo/Fournet.....	57
HAYDN: Cuartetos para cuerda. MENDELSSOHN: Octeto. Cuartetos Smetana y Panocha.....	57
HAYDN: Conciertos para violín núms. 1, 3 y 4. Alberto Lysy/Camerata Lysy.....	58
MAHLER: La Canción de la Tierra. Lewis/Forrester/Orquesta Sinfónica Filarmónica/Walter.....	58
MOZART: Sinfonía núm. 40. BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Orquesta Filarmónica de Berlín/Walter.....	58
MOZART: Quinteto para clarinete K. 581; Fragmentos K. 380 y K. 581a. Divertimento Salzburg.....	58
SATIE: La belle excentrique; Trois mélodies sans paroles; Gymnopedies, etc. Danceries.....	60
WAGNER: Preludio del Acto I de Lohengrin; Murmullos del bosque, de Sigfrido; Amanecer y Viaje de Sigfrido; Obertura y bacanal, de Tannhauser; Preludio del Acto I, de Los Maestros Cantores de Nuremberg. Orquesta Sinfónica de la NBC/Toscanini.....	60

RECITALES

CLARA HASKIL EN CONCIERTO.....	61
MUSICA BARROCA PARA FLAUTA DE PICO DE ITALIA, INGLATERRA Y FRANCIA. Steinemann/Smith/Savall/Ros/Hugget/Flagel/Sonnlaitner.....	61

Cursos, becas y concursos

□ Se convocan de nuevo los **Premios «Valentino Bucchi»**, en esta ocasión de flauta y flautín, violín, cuarteto de cuerda e instrumentos de arco (ejecución y composición) e instrumentos de viento para niños (composición). El plazo de admisión para las obras se cierra el 15 de septiembre de 1987 (30 del mismo mes para el de instrumentos de viento para niños). Para más información, dirigirse a Secretaria del Premio Valentino Bucchi. Via Ubaldino Peruzzi, 20, 00139 Roma (Italia).

□ El Centro Regional de Bellas Artes, dependiente de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias y del Excmo. Ayuntamiento de Oviedo, convoca el **VI Concurso de Composición musical «Orquesta Sinfónica de Asturias»**. Dotado con 1.000.000 de pesetas, podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen, sin limitaciones de edad o número de obras presentadas. Estas tendrán que ser de una duración aproximada entre quince y veinte minutos y escritas para una plantilla de 18 violines, 6 violas, 6 violoncellos, 4 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas y un percusionista. Las piezas deben ser enviadas con seudónimo, antes del 31 de septiembre de 1987, a la Secretaria del mismo. La partitura premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en la temporada 1987/1988. Información: Secretaria del VI Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Santa Ana, 1. Oviedo.

□ La revista trimestral de guitarra y laúd «il Fronimo» convoca el **II Concurso de Composición para Guitarra**. Las composiciones deberán ser enviadas, antes del 10 de diciembre de 1987, a la siguiente dirección: Premio di Composizione per hitarra «il Fronimo», via Quintiliano, 40, 20138 Milano (Italia). La tasa de inscripción asciende a 25.000 liras.

Curso de Pedagogía del Piano, impartido por Manuel Carra, organizado por el ISME-España y el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, entre el 10 y el 15 de abril del presente año. Información e inscripciones: Secretaría del Curso, c/Angel de Saavedra, 1, 140003. Córdoba. Telf. 47 39 09.

Del 6 al 10 de abril del presente año el pianista y pedagogo Humberto Quagliata impartirá el **II Curso sobre La Moderna ejecución pianística**. Las clases tendrán lugar en el Aula de Cultura (Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid) de Alcalá de Henares, c/ Libreros, 10-12. Asimismo, y organizado por el Estudio Profesional de Música J.R. Santa María, tendrá lugar en Zaragoza, del 30 de marzo al 3 de abril, C/ San Jorge, 24, 50001. Zaragoza. Información. Telf. 29 57 20.

Juventudes Musicales de Bilbao organiza el **I Curso de sensibilización y de formación en «Educación Musical Willems»**. Se celebrará en el Conservatorio Vizcaíno de Música «Juan Crisóstomo Arriaga» entre los días 20 y 23 de abril, ambos inclusive. La fecha límite de inscripción es el 10 de abril y el importe de la misma asciende a 12.000 pts. (9.000 para los socios de Juventudes). Infor: Juventudes musicales de Bilbao. Añda. Mazarredo, 63-4º dcha. 48009 BILBAO. Telf: 424 28 51.

Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Linares, se celebrará entre los días 7 y 9 de mayo el **VI Concurso de Piano «Marisa Montiel»**. Podrán participar en el mismo estudiantes de cualquier nacionalidad, matriculados en algún conservatorio español. Constará de dos niveles (infantil y juvenil) y estará dotado de tres premios por nivel (75.000, 35.000 y 20.000 ptas. para el primero y 100.000, 50.000 y 25.000, para el juvenil).

Folclore

VOCES DEL PUEBLO

Por Ana M.^a Vega Toscano

Conservar al menos el testimonio sonoro de la música que la tradición oral nos ha legado: una labor fundamental que presenta grandísimas dificultades. En esta pequeña sección que queremos dedicarle con frecuencia al folclore no podemos olvidar la aportación fundamental de los que valientemente se lanzan a una empresa realmente titánica.

EN primer lugar, hay que buscar a los hombres y mujeres que aún guardan en su memoria esa riquísima sabiduría de siglos que conforma nuestra tradición, y después es necesario lanzarse a la aventura comercial de ofrecer esas grabaciones al público. Tecnosaga está realizando un trabajo antológico en este campo, ocupando un vacío que, desde las ya clásicas grabaciones del profesor García Matos, contaba sólo con fragmentadas aportaciones. En pocos años (inició su andadura en 1980), Tecnosaga nos ha dado muestras interesantes de su buen hacer y seriedad.

José María Alonso, José Luis García y Macario Santamaría, buscando muchas veces la colaboración de los estudiosos e investigadores, llevan adelante la actividad de la que a continuación haremos un breve resumen. Una doble vía marca sus pasos: la investigación en trabajo de campo y la grabación de los denominados grupos «folk». En este último apartado se busca la labor de aquellos que en sus interpretaciones mantienen una línea purista de respeto a lo recogido, tal y como ha sido transmitido. Así, podemos poner el ejemplo de «El Caldero» y su último trabajo **Zaragata-Cantos de Boda**, que acaba de salir recientemente, o de los Mayalde, en torno a la zona salmantina, también de total novedad. A ello se une la colaboración de nombres ya clásicos, como el de Joaquín Díaz, del que Tecnosaga acaba de publicar dos discos: uno sobre cantos judeo-españoles y otro con temas tradicionales recogidos en la Comunidad de Madrid, en colaboración con el Centro de Estudios Tradicionales de San Sebastián de los Reyes.

La otra vía que abordan con verdadero entusiasmo se centra en la investigación de campo, una labor vital que



Carátulas de los discos con registros de los Cantos Judeo-Españoles.



Marcelino Hernández Mancebo, «Tío Chagüe», durante el ofertorio de La Alberca.

cuenta con escasísimos ejemplos, y en donde los trabajos realizados por Tecnosaga destacan por su interés y rigor. Ya en nuestro número anterior comentábamos los volúmenes sobre la zona de Sanabria, y en ese mismo sentido hay muchos otros discos importantes, si bien por falta de espacio no podemos reseñar todos los que quisiéramos. Para ello siguen dos caminos principales: por un lado, la colaboración con los diversos centros y estudios; por otro, la constitución misma de Tecnosaga como elemento investigador. Fruto de este último caso son ejemplos tan interesantes como **Derradeira pola vida**, realizado por Lugo, Pontevedra y La Coruña, y el doble LP de Arroyo de la Luz. Con respecto a los casos de colaboración, ésta se lleva a cabo normalmente con las Diputaciones, que tras la aparición de los discos, adquieren un número determinado de ejemplares.

Como es lógico, son grandes las dificultades financieras para sacar adelante un producto de alta calidad y de no demasiada comercialidad. Muchos de los trabajos aparecen en cassette, más asequible, y de esta forma han salido auténticas joyas de nuestra tradición viva, dentro de esas «Voces del Pueblo». Un ejemplo entre muchos es el volumen 5º de la encuesta por León y Asturias, que recoge el último foco que hay de interpretación del pandero cuadrado con las manos (Concepción Rodríguez Suárez, en Trasmonte).

Los discos de Madrid Tradicional, la Sierra de Francia, Zamora, etc, son trabajos importantes, habida cuenta de que la investigación requiere documentación tanto gráfica como científica y explicativa, y todo ello se ofrece en estos discos, conformándose casi como un producto de coleccionismo.

La salida hace tres años de **Cantos judeo-españoles de Marruecos**, en homenaje a Maimónides en su 850 aniversario, supuso un éxito para Tecnosaga. Numerosas demandas desde los países más variados representaron un auténtico espaldarazo, uniendo a todo ello la amplia repercusión en los medios de comunicación, hecho totalmente excepcional dentro de las producciones discográficas de música tradicional, que topan siempre con un escaso eco. En realidad, los componentes de esta editorial tenían al principio sus respectivos trabajos fuera de ella, y sólo tras un tiempo pudieron abandonarlos para dedicarse plenamente a esta labor, cada vez más absorbente. Incluso han comenzado ya una experiencia en el extranjero, para ser más exactos en Portugal, guiados por su afán comparativo con otros trabajos suyos anteriores.

Esperemos que Tecnosaga continúe acrecentando este trabajo tan necesario como poco frecuente, y que encuentre el apoyo que sin duda se merece.

DISCO DEL MES

ANTOLOGIA DE LA MUSICA TRADICIONAL SALMANTINA



mismo, en lugar del desplazamiento de la unidad móvil de Tecnosaga, y después se han realizado 70 horas de estudio con ellas, para conseguir un buen nivel de calidad.

Pero este trabajo no es sólo importante por la buena selección de informantes y temas, sino también por su espléndida presentación y por toda la información que en su interior ofrece, así como por el estudio de contenidos que, junto al texto de las canciones, nos presenta Angel Carril, al que es necesario felicitar por este trabajo y animar para que continúe con su labor.



Este mes comentamos un trabajo espléndido en torno a la zona de Salamanca, recogido en una caja con cinco discos, precisamente de Tecnosaga en colaboración con el Consejo de Cultura de la Diputación de Salamanca. La dirección y realización han corrido a cargo de Angel Carril, quien lleva el centro de Estudios Tradicionales, un investigador que conoce a la perfección la cultura tradicional de la zona. En este trabajo, Angel Carril demuestra seriedad y profundidad en su labor, iniciada en el año 79, y que ha dado lugar a tan importante recopilación, pues las grabaciones han sido efectuadas por él

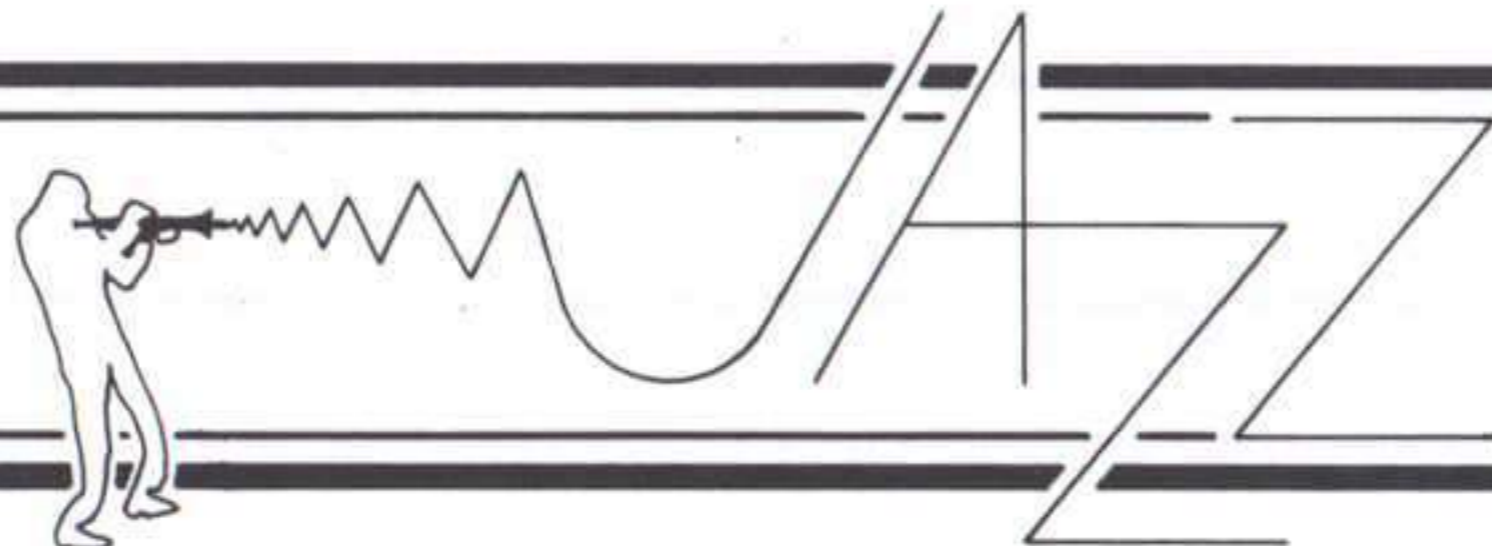
ENCUENTRO DE CULTURA TRADICIONAL Y FOLCLORE EN MURCIA; PANDAS, RONDAS, CUADRILLAS Y CAMPANAS: GRUPOS PARA EL RITUAL FESTIVO

Bajo este título se celebró durante el 30, 31 de Enero y 1 de Febrero, el II Encuentro de Cultura Tradicional, organizado por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, con la colaboración del Conservatorio Superior de Música, en donde se celebraron las reuniones. Bajo la presidencia del Doctor Manuel Muñoz Cortés, y con la coordinación de Manuel Luna Samperio, se sucedieron toda una serie de interesantes conferencias y comunicaciones en torno a los colectivos que desarrollan el ritual festivo popular, y que, según las zonas, recibe diferentes nombres: cuadrillas, pandas, campanas, mayordomías, etc.

Además del acercamiento antropológico, no faltó el punto de vista etnomusicológico, pues la música representa una de las actividades fundamentales de estos grupos. Las aportaciones se centraron ante todo en los interesantísimos ejemplos casi perdidos, si bien también es necesario reseñar la aportación musical sobre el fenómeno de animeros y auroros en Extremadura Baja. El panorama quedó completado por la conferencia de Ismael Fernández de la Cuesta sobre **La Investigación del Folklore religioso en España y su conexión con las formas de la música medieval**, cerrándose al encuentro con la demostración viva de estas tradiciones musicales, a cargo de la Cuadrilla de Animeros de Caravaca, la de Aledo, y los Auroros del Rosario del Rincón de Seca.

Ana M.^a Vega

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



EUROPA HOY (I)

A.R.F.I.: al rescate de Europa

Con el presente trabajo en torno al colectivo A.R.F.I., esta sección inicia una nueva etapa en la cual se pretenderá dar voz a los protagonistas del hecho jazzístico, los músicos. Para empezar, echaremos un vistazo al jazz europeo actual a través de sus protagonistas. Europa, ayer hervidero de músicas-os en la vanguardia creativa, se enfrenta hoy a muchas y muy diversas amenazas que atentan y ponen en peligro la continuidad de la misma. Una vanguardia cuyos despojos comienzan a conocerse, una década más tarde, en nuestro país.

EL jazz, la música improvisada, pasa por un momento crítico en Europa. El acceso de los socialistas en el 81 y posteriormente la famosa COHABITACION han sido un golpe terrible para la estabilidad cultural en Francia. El Gobierno no se interesa por la cultura y, frecuentemente, apenas destina fondos para ayudarla. Además, los gustos del público han cambiado. Hoy en día, los promotores de los festivales sólo llaman a las grandes estrellas de la música «fussion», como Didier Lockwood o Miles Davis, porque son los únicos que pueden llenar una sala. La gente ya no se interesa por quienes procuramos hacer algo nuevo.

Louis Sclavis, quien de ésta guisa habla, ha sido saludado como una de las figuras prominentes en el jazz contemporáneo continental. Estuvo en España y Portugal en calidad de miembro del Workshop de Lyon, grupo señero de la asociación A.R.F.I. —«Association a la Recherche d'un Folklore imaginaire»— con sede en la ciudad de Lyon.

Si puedo vivir de la música es gracias a A.R.F.I. Es una asociación de músicos que cuenta con una pequeña ayuda estatal pero en lo sustancial es autogestionaria. Agrupa a unos 14 grupos y cuenta con una mínima infraestructura. Se financia en base a las cuotas de los socios y los márgenes en las ventas de nuestros discos, algo insignificante dentro del mercado discográfico. Hemos abierto recientemente un pequeño club reservado a artistas verdaderamente creativos.

Sclavis compagina su labor en A.R.F.I.

Por José María García Martínez



Louis Sclavis, una de las figuras prominentes del jazz contemporáneo.

con un colectivo teatral. Maurice Merle y Christian Rollet, miembros también del WSL, son autores de unos espectáculos musico-teatrales que llaman MINI-OPERAS, con la particularidad de que se realizan siempre en el idioma del país anfitrión. Marle acaba de estrenar un arreglo en jazz sobre textos de Shakespeare.

Ni A.R.F.I. ni el Workshop ocupan todo nuestro tiempo. Yo ahora me voy a integrar en la Orquesta Nacional de Jazz, algo que vengo posponiendo porque es muy absorbente. Te pagan un sueldo fijo muy elevado, pero has de ensayar constantemente y no te da apenas oportunidad de dedicarte a tus propios proyectos. El contrato es por un año no renovable. De todos modos, también voy a trabajar con mi grupo, voy a hacer conciertos especiales con otros clarinetistas como Stewe Lacy...

Formidable técnico de los instrumentos de viento, se considera antes que nada un especialista en el clarinete del

«Si puedo vivir de la música es gracias a A.R.F.I.»

que le atrae la belleza de su sonido y la posibilidad de modular las notas. Sclavis dedica especial atención al clarinete bajo, instrumento INVENTADO para el jazz por el desaparecido Eric Dolphy. Fue sin embargo, de Michel Portal, su maestro, de quien Sclavia se nutrió para forjar su formidable técnica, que se enriquece con el uso de efectos electrónicos.

La vida musical del Workshop de Lyon ejemplarifica de modo inmejorable el devenir del jazz europeo. El grupo se formó en 1968, año CLAVE para la expansión del fenómeno creativo en el continente, con la intención de incentivar una creación musical local independiente de París y alternativa al ESTILO U.S.A. Sus componentes trabajaban entonces sobre la improvisación en directo si bien enfocada desde un punto de vista esencialmente lúdico. Con el tiempo, fueron elaborando un cuerpo compositivo complejo elaborado sobre los resultados de los conciertos. En sus composiciones tienen cabida las músicas folclóricas de toda procedencia, la llamada música contemporánea, la fanfarria, el teatro, las raíces de la música negra, elementos todos ellos que vienen a configurar esa eterna búsqueda del folclore imaginario.

El gran globo se deshinchó. Los sesenta hicieron reales los sueños albergados en mayo del 68. Los ochenta parecen empeñados en demostrarnos que lo imposible es imposible.

Puede que las circunstancias sean malas, pero no por ello los músicos dejan de hacer cosas interesantes. Por ejemplo el contrabajista Henri Texier o los saxofonistas Dewey Redman y Joe Lovano. En A.R.F.I. nos planteamos ahora las cosas de un modo más realista.

Discografía A.R.F.I.

Yves Robert, "Trombone solo". ARFI-Move. AM 006.

Dúo Alain Rellay, saxo; Patrick Volland, piano. ARFI. A 009.

Louis Sclavis (solo), "Clarinettes". IDA (distrib. ARFI). ida 004.

La Marmite Infernale, "Moralité-Surprise". ARFI-Move. AM 007.

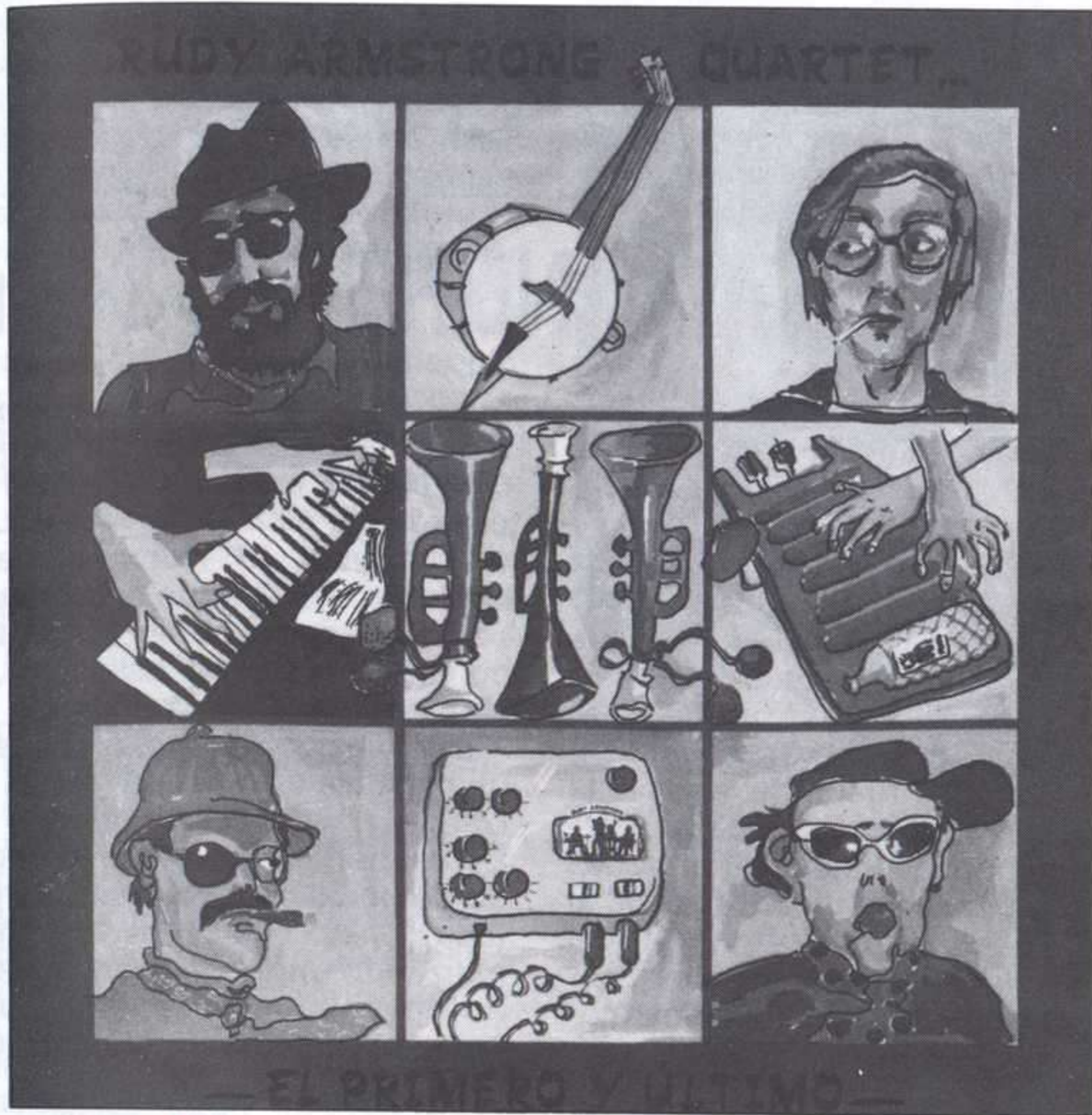
Le Marvelous Band, "Sept Jeunes el fiers maris". La Gamme au Vert, ARFI. AM 010.

E-Guijecri. ARFI-Move. AM 008.

Workshop de Lyon "Musique basalte". ARFI-Move. WDL 005.

Contactos:
A.R.F.I. 19, Rue du Charlot d'Or.
69004. Lyon. Francia.

DISCO DEL MES



RUDY ARMSTRONG QUARTET: EI primero y último. Rudy Armstrong, trompetillas de plástico, voz y silbido. Reverendo, piano y voces. Tom Mingus, contrabalde. Doctor Hund, tabla de lavar y botella mono. Amigo Americano, ritmo (sic). Diapason 560061.

Interpretación: (sin comentarios)
Sonido: ★★★★★

Quienes somos acérrimos defensores del arte de Rudy Armstrong desde hace años acogimos con escepticismo el rumor que anunciaba la aparición de su primer —y último— disco. La idea de las trompetillas de Rudy, el contrabalde de Mingus, los dedos del Doctor Hund, las teclas del Reverendo, la conexión —que siempre— falla del Amigo Americano, todo ello enlatado, así, sin más, separado del humo, la Mahou, el cóctel de champán, Adela, las trompetillas desafinadas del «Güendesén», la noche, el madrugón, todo eso... La verdad es que no parecía una idea demasiado atractiva. Llega ahora el disco a nuestras manos y la primera capa de escepticismo desaparece con la genial portada de Laura —el asunto empieza a prometer— y la deportiva foto de Rudy, la irreverente de Mingus, la tunante del Reverendo, la desvergonzada del Doctor Hund y la riojana del Amigo Americano, instalado ya sin remedio entre nosotros. Pero sólo la primera.

Sacamos el disco de una no menos sugerente funda (¿también Laura?) y por fin el misterio empieza a desvelar-

se. De entrada suena, ahí es nada, **Quisiera ser**, del Dúo Dinámico, para sentar ambiente. Luego **Cerezo Rosa**, para añorar. El **Cola Cao Blues**, uno de los mayores logros del grupo y una de las mejores canciones de nuestra niñez, para reponer fuerzas y **Ojos Negros** (ossia **Achichornia**) para cerrar la cara 1 y atacarnos de nuevo por el lado emotivo. ¡DIOS MIO!, piensa uno al preparar el cambio de cara, ¡QUE SUBLIMES MOMENTOS!

La segunda cara comienza con los homenajes a los maestros del buen y agradecido alumno que es Rudy: **Hello Dolly** (con una deliciosa letra en catalán, vestigio de aquella época en que los soldados cantaban en la RENFE) y **Balada triste de trompeta (-illa)**. Vuelta al primer y más insigne mentor con **Bassin Street Blues**, un paseo por la cosa patria (**Islas Canarias**, con versos sabiamente adornados) y el inevitable final de la mano de **When the saints go marching in** (GUENDESEN, para entendernos), con un pequeño coro de trompeteros que nada tienen que hacer en pugna con las masas anónimas y motivadas de «La Fídula» (¡qué tiempos!), «La Aurora», «Clamores» o el San Juan.

Nadie sabe quién es realmente Rudy Armstrong. Se esconde tras unas gafas negras, una espesa barba y un sombrero de fieltro de alas caídas. Sus tirantes denuncian un oscuro pasado. Su virtuosismo en el manejo de las trompetillas de plástico eclipsa al de André, Marsalis, Hubbard o Laird con sus muy imperfectos y limitados instrumentos. Nadie osará nunca mostrar tal despliegue de «glissandi», «frullati», armónicos de toda clase y condición y hasta algún

«tremolando» de dudosa ortodoxia. Jamás labios humanos lograron semejantes hazañas. Nadie plantó cara a la naturaleza con el «fiato» sobrehumano que, innumerable, eleva la interpretación de **Islas Canarias** a cimas inalcanzables. Sólo su maestro: «Satchmo». Y no siempre.

Orsted Pedersen, el vikingo que todo lo sabe, suplicó a Tom Mingus que le enseñara a manejar el contrabalde, pues jamás soñó que la combinación de un barreño de pueblo, un parche de bombo, unas cuerdas de tripa y unas clavijas alicatables pudiera producir sonidos semejantes, más aún si el contacto con la cuerda se realizaba por medio de lana de oveja ibérica. Mingus —basta verle en la foto de Arnedo— rechazó la oferta. En idéntica ocasión Oscar Peterson se arrodilló una y otra vez ante el Reverendo, no sin esfuerzo, para que le explicara cómo enlazaba determinados acordes en el **Bassin Street Blues**. El Reverendo se mostró inflexible: sólo la fe es capaz de mover montañas, por muy precarias que sean las condiciones. En su última visita, Max Roach se interesó por el «paradiddle» de los dedos aplicado a platillos y objetos vidriosos, pero Doctor Hund se informó oportunamente y le contestó que hay secretos que, por el bien de todos, no deben ser revelados. El Amigo Americano no recibió oferta alguna: la única, del propio Mingus (Tom, no Charlie), a quien, tras mediación de Wenders, cedió la ya histórica gorra roja de «París, Texas».

Quienes desconozcan la intrahistoria del «Rudy Armstrong Quartet» —hace poco nos hicieron creer, una vez más, que ya no habría a partir de esa noche más muñecas, ni cerezos, ni santos— tienen aquí el fruto de años y años de trabajo de un grupo que es posible que no haya ensayado una sola vez, fundamentalmente porque no lo necesita y porque cuenta con el apoyo logístico y el patrocinio incomparable y desprendido de Mahou S. A. Quienes crean saber mucho de organología, aquí tienen la «washboard», la «monkey bottle», el «counterbucket» y, sobre todo, las «plastic trumpets» (tenor, contralto, soprano y soprano —una sola nota—) para empezar con el análisis sistemático y el enfoque interdisciplinar. Para quienes quieran un disco todo-terreno, aquí tienen a unos musicazos —todos, sin excepción— dándole a todos los géneros, teñidos, eso sí, siempre de armonías jazzísticas. Y que espabilen, porque hay pocos, están abocados a ser piezas de museo y, no lo olvidemos, porque es el primero y último. Para quienes sí conocen —conocemos— la intrahistoria, desaparecidas ineludiblemente todas las capas de escepticismo, una tras otra, este redondel negro les —nos— hará recordar en cualquier situación (ahora, ahora mismo, por ejemplo) muchos y, a decir del propio Rudy, sublimes momentos.

Luis Carlos Gago

Barcelona

GRAN TEATRE DEL LICEU

ACTUACIONES DEL «BALLET DU NORD» (9 y 14 -I-1987)

EL Gran Teatro del Liceo ha contratado para la ópera **Aida** las fuerzas reducidas pero eficaces de un ballet francés oficial de reciente creación, el Ballet du Nord, vinculado a la conurbación Roudaix-Lille-Toucoing, que dirige el bailarín y coreógrafo cubano Alfonso Catá. El día de la presentación del Ballet du Nord, en rueda de prensa, Alfonso Catá dejó bien clara su personal filiación balanchiniana (fue discípulo de Balanchine en Nueva York) y la utilidad de su labor previa en Suiza para que le fuera posteriormente confiada la formación de este grupo de ballet.

Las intervenciones del grupo en **Aida** no tuvieron, realmente, la altura que hubiera hecho suponer la juventud y la brillantez del grupo, y simplemente sirvieron para acallar las protestas que un nuevo ballet poco conjuntado hubiera producido en el ya AMOSCADO público liceísta. Los bailarines del Ballet du Nord lograron pasar con tibios aplausos en el ballet central de la «Marcha Triunfal», y con un silencio

Por Roger Alier

cortés en la «danza de los esclavos moros» y en la del templo del primer acto.

Sin embargo, su actuación en el Liceo se extendió a dos funciones de ballet en las que presentaron un programa propio, fuera de abono; la fórmula no es muy afortunada, porque el Liceo tuvo que llenarse con entradas cedidas a organismos de enseñanza, al ser muy mermada la respuesta del público, solicitado en esos días por numerosos otros acontecimientos musicales (la propia **Aida**, los conciertos de Ibercámara, etc.). Y fue una lástima porque en el programa del Ballet du Nord sí que hubo cohesión, elegancia, buen gusto y un estilo de ballet limpio, quizás no muy espectacular y, por supuesto, nada divístico, pero francamente agradable y muy bien presentado.

El programa comenzó con una

reducción de la **Sinfonía Escocesa** de Mendelssohn, para el conjunto al completo, presidido por el primer bailarín de esta pieza, Michel Langlois, a mi juicio el mejor elemento del conjunto, secundado por un cuerpo de baile elástico y bien conjuntado. La coreografía era de Balanchine, alada y etérea como de costumbre.

Después, como plato fuerte, se dio una excelente versión de **La mer** de Debussy, con coreografía de Alfonso Catá, interpretado por un grupo reducido de bailarines. Pulcramente interpretado, lleno de sugestivas ideas, y utilizando unos fondos de decorado de notable belleza, aunque un poco arrugados, causó una impresión excelente.

Finalmente UNOS POSTRES, con un programa basado en obras muy conocidas de Glenn Miller yuxtapuestas para formar un ballet refrescante y atractivo que incluía apuntes cómicos y demostraciones de agilidad por parte de todos los integrantes del grupo, que fueron reiteradamente aplaudidos.

PALAU DE LA MUSICA

INICIO DE LA TEMPORADA DE IBERCAMERA



Ibercamera

Por Xosé Aviñoa

Como era de esperar, y como había alentado la programación provisional en primer lugar, y la definitiva, después, el ciclo de conciertos de Ibercamera se inició en olor de multitudes y no es que esta temporada las multitudes falten en los otros ciclos habituales del Palau barcelonés, sino que muy explicablemente,

el olor de multitudes del ya habitual ciclo de Ibercamera tiene un matiz especial que sólo recuerdan los habituales al fenecido ciclo del patronato Pro Musica, tanto por lo que se refiere al género de público que suele acceder, como al repertorio de intérpretes y de obras que se suelen dar cita en ellos.

POR todo lo dicho, la III temporada se inició con el buen pie esperado, con una audición a cargo de la English Chamber Orchestra y la intervención solística de Lluís Claret. Todo muy bueno. El repertorio, acorde con las circunstancias, **Obertura de Las bodas de Figaro**, de Mozart, resuelto con aquella maestría que los ingleses empiezan a tener en exclusiva, **Concierto para violoncello en Do**, de Haydn; **Concierto para violoncello en Sol**, de Boccherini y **Sinfonía 35**, de Mozart. Esta maestría que descubrimos en la primera pieza recorrió todo el concierto, justificando la fama de la formación inglesa, aunque no podamos evitar recordar que a tal maestría suele ir

aparejada una cierta frialdad nórdica que resulta molesta. Pero qué le vamos a hacer, nadie es perfecto, ni siquiera los ingleses. Lluís Claret cumplió su cometido con aquel resultado que tantas veces sorprende al público, es decir, en ocasiones frío como un inglés de Mira-Sol, en otras, expresivo y un tanto embarullado como un celtibérico educado en el norte. A unos les sorprende esta desigualdad en el gran violoncellista; nosotros preferimos creer que si en algo reside la genialidad es precisamente en tener la versatilidad de la perfección lírica de los movimientos lentos, o del vigor, del arrojo y de la imperfección de los tiempos rápidos, DICHO, sin embargo, con gran musicalidad.

I Solisti Veneti: pasión por la música

En el panorama, no exento de aburrimiento, de la vida concertística ciudadana, e incluso internacional, sorprende que un concierto, en principio ansiado por el prestigio de un grupo de intérpretes, se convierta en un hito inolvidable por las bufonadas realizadas en medio y al final del concierto. Por lo visto las parodias de "Les Luthiers" o de "Els virtuoses de Fontainebleau" han hecho mella incluso en un equipo con una atracción tan sólida como I Solisti Veneti, y su director, Claudio Scimone, al frente. Bien es cierto que más de veinte años tocando **Las cuatro estaciones** de Vivaldi acaban cansando y quien sabe si alterando los nervios de sus intérpretes, lo que explicaría su actitud del concierto del 12 de enero último. El programa consistía en las siguientes piezas: **Concierto núm. 2 en Fa op. 6**, de Albinoni; **Concierto núm. 11 op. 3**, **Conciertos para viola d'amore**



Claudio Scimone se dio a los efectismos y excentricidades. El público quedó sorprendido, pero sólo momentáneamente.

RV 397 y Concierto para violín y cuerda RV 208, de Vivaldi. Seis conciertos de los cuales cinco de características muy próximas, inducen a creer, justificadamente, que los intérpretes han de poseer unas buenas dotes de expresión, un buen registro de artilugios para que la monotonía no haga acto de presencia. Y no la hizo. Otra cosa es que la monotonía fuese combatida por la calidad interpretativa, que no lo fue. I Solisti Veneti se dieron al más arbitrario de los efectismos que logró sorprender e interesar momentáneamente al público; nadie sabía qué vendría después de un pasaje en pianísimo sacado de la manga, o de un vivace

como nadie es capaz de trenzar sin un solo error de ritmo. Se llaman I Solisti Veneti porque todos son solistas y todos lo quisieron demostrar de modo que uno a uno fueron tomando las riendas solistas y enseñando hasta qué punto podrían ser llamados I Virtuosi Solisti Veneti.

Si ya durante el concierto algún ligero altercado había hecho sospechar que Claudio Scimone estaba de broma, al iniciarse el rito de los BISES, quedó patente que el maduro director nada tiene que envidiar al malogrado Groucho Marx, de quien no sólo usurpa el perfil y los ademanes, sino también los hechos. Aquello fue Troya; a la más leve insinuación de placer por parte del público I Solisti Veneti se dieron a la interpretación de piezas varias que tenían como nexo común seguir en la línea de la sorpresa. Piezas presentadas de forma tan atrabiliaria que ningún personaje de Forges lograría tanta vis cómica: a J. S. Bach se le presentaba como discípulo aventajado de Vivaldi, a Johann Strauss y su **Pizzicato-Polka** como música de una colonia italiana del norte; cuando sonaba una breve pieza de Rossini, el clavecinista, molesto por lo inútil de su papel, se dio a tocar por su cuenta, y cuando fue reprendido, empezó a tocar el triángulo, echando la culpa a una de las «fades» del escenario del Palau; cuando no se festejaba el aniversario del promotor del concierto, se celebraba el encanto de encontrarse en la ciudad olímpica, etc. En total, duró tanto el período de regalo como el reglamentado. Estéticamente, sin embargo, poco tenía que desear. Para muestra bien vale un botón. El **Aria de la Suite en Re** de J. S. Bach fue interpretada por I Solisti Veneti como si estuviesen imitando a la perfección los atriles de Frank Pourcel. Con eso ya está todo dicho.

SOBRIEDAD Y GRANDEZA DE KRYSTIAN ZIMERMAN

Por José Luis Vidal

Presentación en Barcelona de este pianista de prestigio tan grande como merecido. Gran expectación, por tanto, y unos resultados dignos de ella y, en todo caso, mayores de lo que a simple vista —o sea, a la vista de los APLAUSOS ENFERVORIZADOS que no se produjeron— podría juzgarse. Zimmerman NO ARRASO, quizá ni siquiera entusiasmará, pero nos parece que nunca se lo propuso, en una muestra de un aristocrático y a la vez sencillo acierto, por cierto cada vez más escaso entre tanto BRILLANTE y JOVENCISIMO artista, el del respeto al público ante el que uno se presenta y, naturalmente, a la obra de arte de la que

Zimmerman, en su actuación del Palau. El gran pianista ofreció un recital caracterizado por la sobriedad y seriedad musical, lejos de cualquier veleidad exhibicionista.



BARCELO

se es vehículo y a la que no se utiliza. Desde luego Zimerman sí convenció, y convenció profundamente. Entre las artes del convencer la primera es la inteligencia, y la inteligencia del artista sensible, remotamente alejado de la espectacularidad y la fácil brillantez, se mostró plenamente en la elección del programa, en la misma alteración del orden de las piezas inmediatamente antes de comenzar la ejecución, y, sobre todo en la interpretación, claro está. Elección del programa: un Chopin de solidez armónica, de madurez, verdaderamente grande, como el de la **Fantasia en Fa menor** o difícil y precursor, como lo es a menudo en las **Cuatro baladas para piano**; un Schumann tan ingrato como el de la vastamente concebida pero irregular e inmaduramente compuesta **Sonata núm. 1 en Fa sostenido, Op. 11**; alteración del orden: el austero bloque schumaniano desplazado al centro del

programa, invitando al intérprete y al público a una interpretación y una audición, respectivamente, reflexivas, ya avisadas pero no cansadas, de la obra de arte en donde la complicidad intérprete-público ante lo ya conocido y que se presume agradable era menor. En cuanto a la interpretación, siempre profunda y sin concesiones, incluso con los riesgos que ello comporta: no hubiera sido concesión una interpretación más arrebatada, más **FANTASTICA** de la **Fantasia** chopiniana, pero valió la pena admirar el refinamiento espiritual que Zimerman alcanzó con una concentrada manera de tocar, refinada y austera a la vez. Esa concentración pugnó con éxito para vertebrar la difusa **Sonata** de Schumann: la absoluta seguridad y limpieza en la ejecución, la exquisita graduación de la pulsación, la nobleza de la concepción, estimularon la audición; si alguna vez nos aburrimos, la culpa fue de Schumann (y, claro

está, en mayor medida de nuestras propias limitaciones); pero eso Zimerman lo sabía. Pudo haber adulado al público, prefirió invitarle al esfuerzo de reconsiderar esta olvidada **Sonata**. Quizá el premio a la disciplina fue la magistral interpretación de las **Baladas** chopinianas. Si hubiera RUBADO un poco más, si se hubiera contenido un poco menos, hubiéramos tenido una más **EMOTIVA** y, desde luego, más aplaudida versión de estas piezas; también una versión rápidamente olvidada tras el fácil entusiasmo del momento. Muy al contrario, el rigor de la interpretación, mantenido siempre, aliado con la delicadeza en momentos, con el potente destacar de células rítmicas a veces, con el fraseo pulquérrimo y sobrio en otras ocasiones, produjo unos frutos de exigente paladeo, para recordar y discutir... Zimerman nos convenció y provocó nuestra admiración. Deseamos que vuelva pronto.

AHRONOVICH Y SU BELLISIMA VERSION DE SHOSTAKOVICH

Por José Luis Vidal

EL público barcelonés recuerda con afecto las actuaciones de Ahronovich al frente de orquestas invitadas o de la Orquesta titular de la ciudad. La contagiosa —incluso a veces desmesurada— epicidad de su Tchaikovsky, por ejemplo, es de las cosas que se discuten, apasionan y no se olvidan. Pues bien, el Ahronovich que dirigió la **Quinta Sinfonía**, de Shostakovich a los filarmónicos de Estocolmo se situó en un plano distinto, mucho más alto, mucho más profundo, conseguido, diríamos, por la asunción de los valores indudables de sus actuaciones precedentes —la energía, el magnetismo, el conocimiento soberano y apasionadamente comunicativo de la partitura— y, si no la adquisición, sí al menos la manifestación de unas nuevas y ricas vetas que antes no habíamos percibido en su personalidad: una auténtica y hermosa capacidad lírica, una potenciación del intimismo, lindando casi lo religioso que, llena siempre de la energía conocida en Yuri Ahronovich, se revistió ahora de una "facias" de calma y recogimiento emocionantes y tensos. La plasmación de estas maneras en la interpretación de Shostakovich y, especialmente, del insondable "Largo" de su **Quinta**, fue sin duda lo que nos transmitió esa sensación de participación sobrecogida en lugar de la participación exhuberante, que sí conocíamos de antes en Ahronovich. No decimos que él sea AHORA mejor —no lo sabemos—, decimos que nos brinda

un nuevo y más hondo disfrute, que le apreciamos en una nueva y honda emoción.

Respeto y admiración ante un grande e indiscutible maestro del violín, Henry Szeryng, pero más por lo que es y significa que por su actuación —una de las que no pasarán a la historia—. No se es maestro en balde: pureza de sonido, exquisitez de dicción, justeza en la afinación, elegancia en el fraseo —más que austero, falto de vuelos—, todo eso estuvo en la interpretación de Szeryng, pero también una falta de calor, una, más que contención, limitación para el lirismo brahmsiano. El **Concierto de violín**, de Brahms, ¿puede DEPURARSE en su interpretación hasta el extremo de que ésta no sea o casi no sea enérgica?

Francamente creemos que no. A despecho de muchas sabias bellezas, hubo en la interpretación de Szeryng algo así como un techo, un tanto opresivo, que no sabemos si el maestro no quiso o no pudo romper, pero que desazonaba mucho.

Todo esto corrió a cargo de una Orquesta dúctil y flexible a unas y otras maneras de concebir e interpretar, una Filarmónica de Estocolmo, de encomiable nivel medio —excelente, por ejemplo, en las cuerdas, y en la vibrante percusión; con fallos o carencias de todo el virtuosismo deseable en algunas intervenciones de las maderas— y que satisfizo de sobra la curiosidad que su presentación había despertado. Será hermoso y agradable volverlos a oír.

A. MUÑOZ



Ahronovich se mostró lírico, intimista y recogido en su interpretación de la «Quinta» de Shostakovich. ¿Algo ha cambiado en él?

CICLO DE «LA CAIXA» VII FESTIVAL DE MUSICA ROMANTICA



El Cuarteto Brodsky actuó en el Centre Cultural, con Miquel Farré al piano.

Por Xosé Aviñoa

EL inigualable marco del Palau Maccaia sede del Centre Cultural de la Caixa de Pensions acogió el 16 de enero último el recital de cuartetos ofrecido por el Brodsky String Quartet de Londres, ayudado al piano por Miquel Farré. Huelga decir que un buen termómetro de la calidad de un equipo de intérpretes es la forma de resolver el género camerístico, así como la sensibilidad musical

de un público se nota por la presencia en estos actos. Pues bien, nada que objetar ni a unos ni a otros. La sala, suficientemente llena y suficientemente interesada por el acontecimiento, y el grupo Brodsky, ofreciendo obras tan dispares como el **Cuarteto de cuerda op. 13**, de Mendelssohn; el **Movimiento para cuarteto de cuerda**, de Schubert y el **Quinteto para piano op. 130** de Ludwig Spohr. Sin duda obras de calidad diferente, que oscilan entre la ingenuidad de la obra de Mendelssohn, primitiva aunque manifestando aquella maestría que el compositor tendría en sus últimos años de vida, la maestría del Schubert adulto o la dudosa calidad de la obra de Spohr. Aunque hay motivos para creer que muchas veces las obras sobreviven por motivos extraestéticos, la audición de la obra de Spohr nos confirma la sabiduría popular que ha condenado al ostracismo a Ludwig Spohr (1784-1859), ni clásico, ni romántico, sino simplemente malo.

La textura de las obras escogidas por el Cuarteto Brodsky permitió una lectura correcta, rica en matices y de perfecto acuerdo; la falta de pasajes virtuosos indujo al grupo a cometer un error al que por estos pagos estamos ya acostumbrados y que empieza a soliviantarnos; como bis se ofreció el inevitable pasaje de música española de carácter RACIAL que, por lo visto, está destinado a que los españolitos de a pie, que han tenido que SOPORTAR música buena, se entretengan con otra más normal. En este caso fueron las Danzas de **La vida breve**, de Falla, que además mostró un Cuarteto Brodsky capaz de cierto virtuosismo efectista. Sobró Como sobró la obra de Spohr y el trabajo encomendado a Miquel Farré, que hubiera podido lucir sus incuestionables dotes en otra obra más lograda.

GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 1986/87

ADRIANA LECOUVREUR. F. Cilea. 20, 23, 26 de febrero. 1 de marzo.

Director de orquesta: Roberto Abbado. Mirella Freni/Fiorenza Cossotto/Ermanno Mauro/Enric Serra/Piero de Palma.

RIGOLETTO, G. Verdi. 7, 9, 11, 13, 15 de marzo.

Director de orquesta: Romano Gandolfi. Leo Nucci/Adriana Anelli/Alfredo Kraus/Alfredo Zanzano.

BEATRICE DI TENDA, V. Bellini. 20, 22, 24, 27 de marzo.

Director de orquesta: Armando Gatto. Cecilia Gasdia/Leo Nucci/Raquel Pierotti/Vincenzo La Scola.

LULU, A. Berg. 6, 8, 10, 12 de abril.

Director de orquesta: Friedrich Cerha, Patricia Wise/Franz Mazura/Jean van Ree/Hans Hotter.

LUCIO SILLA, W.A. Mozart. 30 de abril, 3, 6, 9 de mayo.

Director de orquesta: Julius Rudel. Ezio de Cesare/Jenny Drivala/Raquel Pierotti/Julia Conwell.

LUCIA DI LAMMERMOOR, G. Donizetti, 15, 18, 21, 24 de mayo.

Director de orquesta: Friedrich Haider. Edita Gruberova/Denes Gulyas/Enric Serra/Roberto Scandiuzzi.

WERTHER, J. Massenet, 2, 6, 10, 14 de junio.

Director de orquesta: Alain Guingal. Renata Scotto/Alfredo Kraus/Enric Serra/Montserrat Alavedra/Alfonso Echevarría.

SAFFO, G. Pacini, 21, 24, 27, 30 de junio.

Director de orquesta: Manfred Ramin. Montserrat Caballé/Joan Pons/Alicia Nafé.

ORQUESTA Y CORO DEL GRAN TEATRO DEL LICEU

Directores del Coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri.

LOCALIDADES:

VENTA ANTICIPADA: Horario de 8 a 15 h., de lunes a viernes y de 9 a 13 h., los sábados, en las oficinas del carrer Sant Pau, 1 bajos, 08001 Barcelona. Teléf. 318 92 77, 318 99 50, 318 50 62 y 318 51 66.

VENTA EL DIA DE LA FUNCION. En la taquilla de la Rambla dels Caputins, 65. Teléfs. 301 67 87 de 11 a 14 h., y desde las 16,30 h.,

INFORMACION. Taquillas: Teléfs. 318 92 77, 318 99 50, 318 50 62 y 318 51 66.

Administración: Teléfs. 318 91 22.

ibermúsica
**GRANDES
ORQUESTAS
DEL
MUNDO**
II CICLO

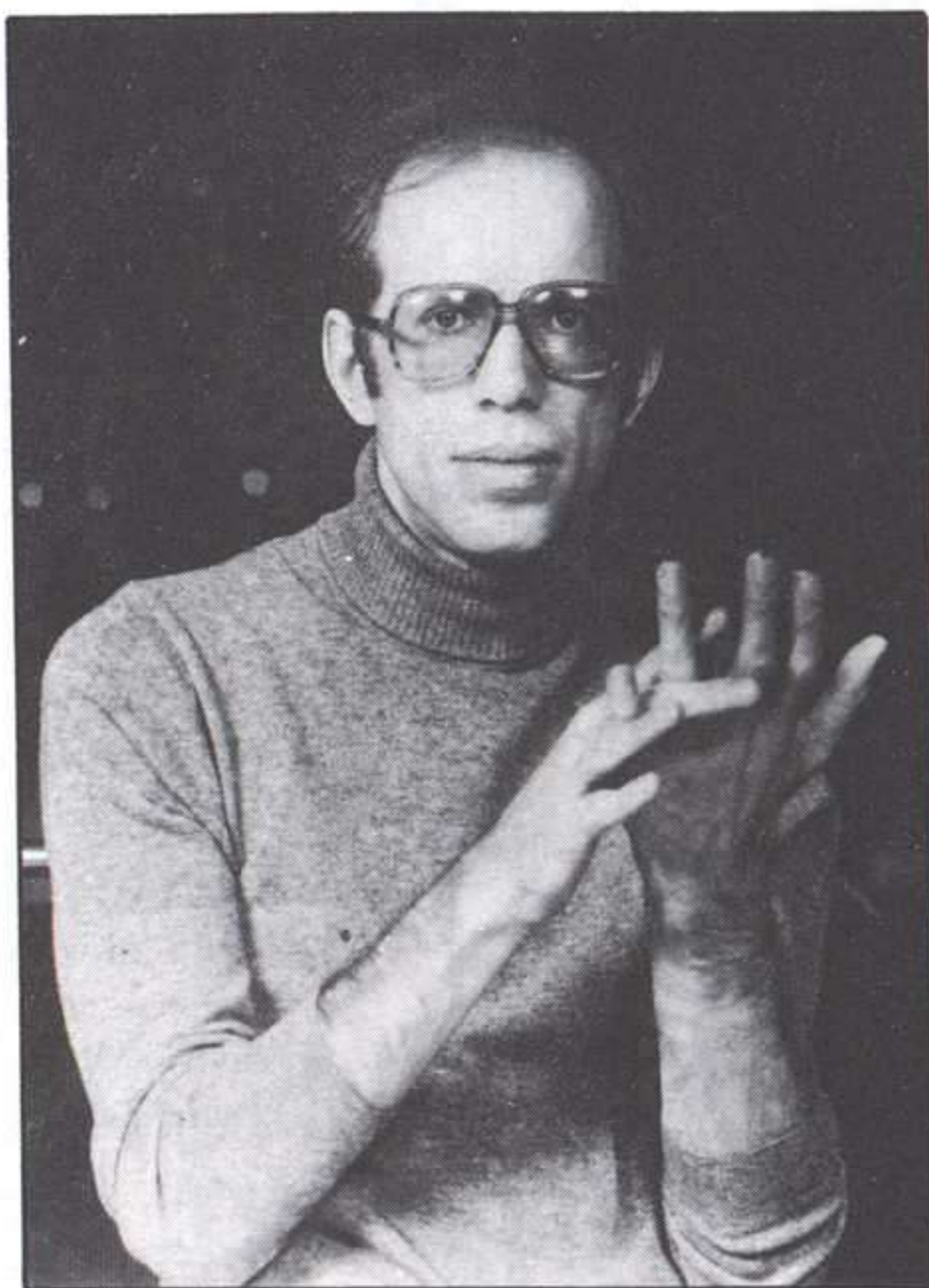
Por Luis Carlos Gago

Existía lógica expectación por ver y oír de nuevo a Gidon Kremer en el Teatro Real, sala en la que nos ofreciera hace ya varios años junto con su entonces esposa Elena Bashkirova un recital violinístico difícil de olvidar. Kremer ha evolucionado mucho desde entonces. No olvidemos que fue uno de los discípulos predilectos de David Oistrakh en Moscú y que Karajan se refirió a él —quizá con notorio exceso— como *el mejor violinista del mundo* cuando grabaron juntos un excelente **Concierto** de Brahms. Curiosamente, Karajan no ha vuelto jamás a grabar con él (y todos sabemos que es monotemático cuando se encariña con un instrumentista o un cantante) y, esto desde nuestro personal punto de vista, la huella del Rey David es cada día más borrosa y más difícil de rastrear.

Ya hemos escrito aquí en varias ocasiones en torno a las grabaciones cada día más frecuentes de Kremer, tanto camerísticas como concertantes. Algunos deducen de nuestros comentarios una aversión especial hacia el violinista soviético (hoy exiliado), sentimiento que creemos sinceramente inexistente. Ojalá el Kremer de hoy siguiera en la línea del de los discos que dejó grabados para Melodía en su etapa soviética, casi siempre impecables desde el punto de vista violinístico. Lo que ocurre es que resulta patente en su carrera de estos últimos años, más que una evolución, una transformación bastante radical de sus postulados interpretativos, que parecen guiados fundamentalmente por una búsqueda de la novedad, de llamar la atención, de aparecer como extravagante y, si se nos permite, QUEDON.

Los **Conciertos para violín** de Mozart llevan interpretándose más de 200 años. Kremer opta conscientemente por DECIR algo nuevo, aun a sabiendas de que ello puede apartarle de lo que, con el correr del tiempo, se tiene por el estilo mozartiano, algo ciertamente indefinible y plural, pero encauzado de algún modo dentro de unos límites más o menos identificables. Kremer decide socavar estas estructuras —tarea a veces necesaria; con Mozart ya se hizo en su momento— y modificar a voluntad los "tempi", la acentuación, la articulación, el fraseo, los golpes de arco, la interpretación de las apoyaturas, todo. Ahora bien, resulta sumamente curioso que

COMO GUSTEIS



Kremer demostró una vez más que parece haber nacido con el violín entre los brazos.

quienes defienden con toda justicia las excelencias del Mozart de Maria Joao Pires o Christopher Hogwood —ambos extraordinarios, cada uno en su estilo—, alaben igualmente las interpretaciones de Kremer, un Mozart hecho a retazos, plagado de aristas y desigualdades dinámicas y rítmicas, adornado de armónicos y portamentos, poco respetuoso con el original (¿cómo puede defenderse el hacer los compases 208 ss. del "Rondó" del **Cuarto Concierto** —movimiento que marcó el punto más bajo de los dos conciertos— con un "glisando" descarado?) y tan romántico como el que a veces critican sin piedad.

Como dicen —e incluso alguien ha escrito— que la música de Mozart permite un gran margen de libertad a sus intérpretes —tesis más que dudosa—, pues entonces todo vale. De ahí que el comentario casi unánime en el Teatro Real la tarde del pasado día 11 de febrero y la noche del 12 fuera que qué maravilla, que qué versiones tan originales, tan frescas, que qué violinista tan SALADO... LO de original, vaya (excéntrico parece un adjetivo más adecuado), pero lo de la frescura es muy dudoso, porque es evidente que si la Orquesta de Cámara Europea tocó el Mozart que tocó (en las antípodas del que hacen con Solti o Abbado, por ejemplo) es, aparte del por el indudable poder de seducción de Kremer y por la férrea disciplina de aquella, por la cuidadosa planificación de las novedades (excentricidades) hasta el último detalle. No había frescura; había rígido respeto a unos clichés previamente establecidos por Kremer. Y, en este sentido, la labor

de los jóvenes instrumentistas de la orquesta europea es admirable, pues es difícil acomodarse mejor a unos postulados tan extraños y tan poco creíbles como los de aquél.

Por lo que respecta a la parte solista, Kremer demostró una vez más que parece haber nacido con el violín entre los brazos, tal es su absoluta naturalidad al tocar. Su gran técnica a menudo hay que adivinarla (su grabación de las magníficas **Sonatas** de Ysaye, por ejemplo, muestran a un virtuoso de primerísima línea), porque su enfoque de las obras y su amor por los TICS afectan decisivamente a aquella. Su sonido es en contados momentos bellísimo, pero a menudo se halla falto de cuerpo, desprovisto de matices y afeado por numerosos ruidos extraños (incluso algún que otro "pizzicato" incontrolado de mano izquierda), fruto casi todos de esa tendencia que manifiesta en los últimos años a pasar el arco sin apenas establecer contacto con la cuerda, lo que fomenta la emisión de armónicos muy agudos y notas falsas.

En cuanto a la dirección, inexistente al menos durante los dos conciertos, aunque suponemos que muy efectiva durante los ensayos para conseguir hacer tocar como él (aunque con mejor sonido) a la orquesta que, por cierto, sonó muchísimo mejor en su anterior visita a Madrid con Paavo Berglund o en los discos con Abbado o Solti. Si dirigió Kremer —primero a oscuras, luego de manera efectiva y por último a unos músicos inexistentes— la obra de su amigo Schnittke, **Moz-art a la Haydn**, de título bien sospechoso, una obra muy bien escrita para cuerda y para los dos solistas (extraordinarios ambos) de carácter paródico y escaso interés. En el **Adagio y Fuga K. 546** —ofrecido en el segundo concierto fuera de programa— Kremer se erigió, sentado, en concertino (hay que alabar su antedivismo y sus continuas deferencias hacia la orquesta) y nos brindó una versión dramática, clara y menos CONTAMINADA de la genial página mozartiana, incluida como pieza final del primer concierto. Una pequeña obra de lucimiento para violín solo (suponemos que de Schnittke) y la **Polonesa en Si bemol mayor** de Schubert sirvieron para agradecer los aplausos de un público no ferviente pero sí contento por oír a uno de los violinistas de moda un Mozart supuestamente originalísimo y desengrasante. A nosotros, por qué mentir, nos gustó bastante poco, y bien que hubiéramos querido disfrutar. En cualquier caso, amigos músicos y no músicos (y comentarios escuchados aquí y allá) opinan prácticamente lo contrario de lo que aquí hemos contado. No sería justo no reseñarlo. "As you like it", decía Shakespeare.

SERGIU CELIBIDACHE

o el retorno del genio

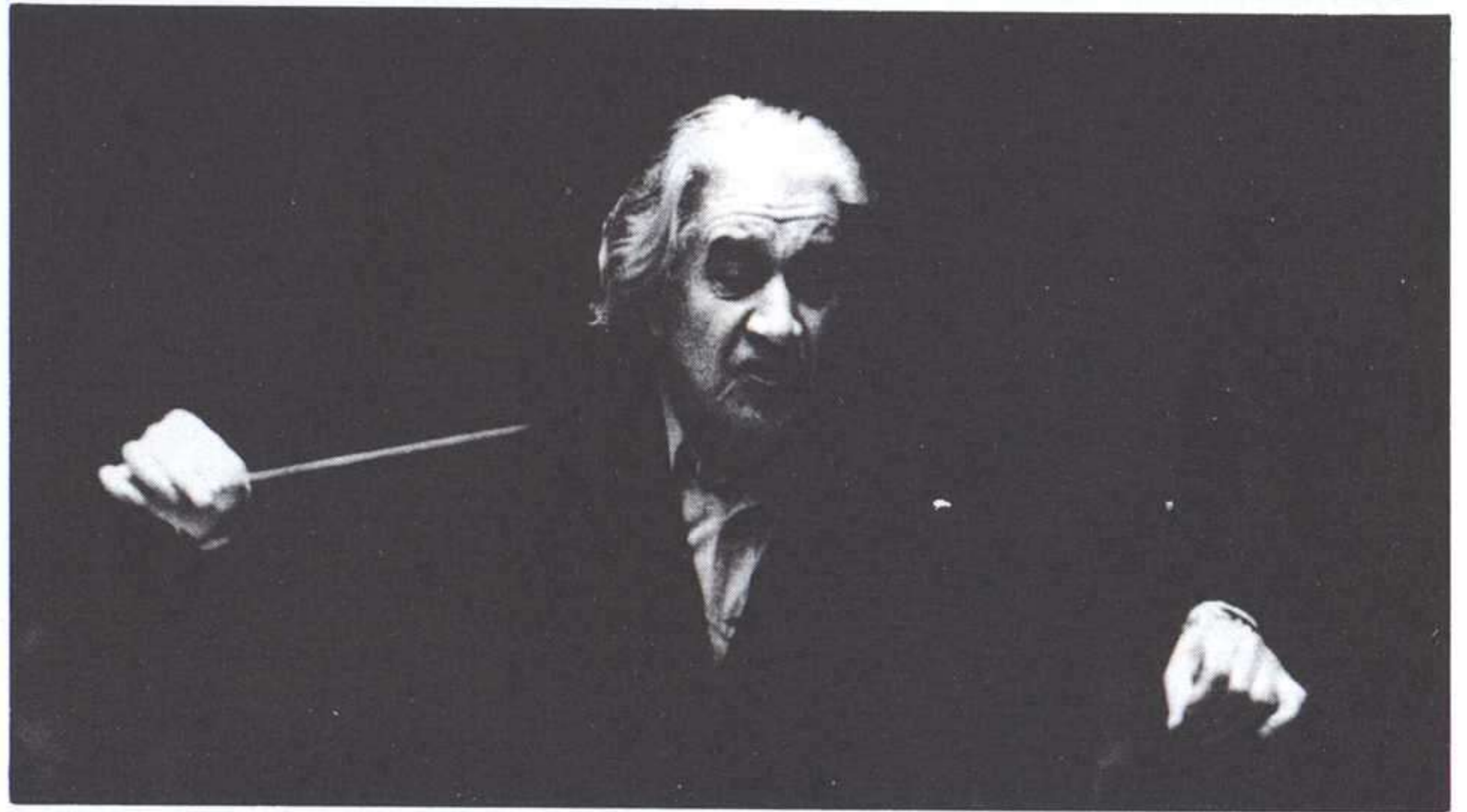
ibermúsica
GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO
 II CICLO

Por Carlos Ruiz Silva

Los directores de orquesta se dividen en dos grandes grupos: en el primero está Sergiu Celibidache, en el segundo todos los demás. La separación entre ambos grupos no es cuantitativa sino cualitativa; es decir, lo que diferencia a grandes maestros como Klemperer, Karajan, Giulini o Böhm está en cuestiones de temperamento, visión, comunicabilidad o modos de hacer, pero siempre dentro de una línea común. En Celibidache la diferencia con los demás es de esencia, o dicho de otro modo, lo que separa cualitativa y esencialmente al director rumano de los otros es lo mismo que separa al genio del talento. Y esto se renueva cada vez que volvemos a asistir a un concierto de Celibidache. Planteamiento, realización, sonido... todo es distinto, como si las obras que escuchamos de sus manos lo fuesen en riguroso estreno.

Esto se debe, por una parte, al profundísimo conocimiento del Maestro en las artes de la dirección de orquesta pero también al trabajo, al tesón, a la disciplina, a la lucha, a veces titánica con las orquestas. Estas le odian pero le admiran porque saben que ningún otro maestro les va a llevar a unos esfuerzos semejantes pero también reconocen que jamás han tocado con director alguno como con él. Los que no hayan escuchado a la Orquesta Nacional o a la de la RTVE bajo la batuta de Celibidache nunca podrán soñar que de esas orquestas, habitualmente grises y mediocres, se pudiesen obtener destellos de oro puro. Los que conozcan a Debussy, Prokofiev o Bruckner a través de grandes maestros pero no de Celibidache no los conocen: tienen una mera aproximación.

Espíritu irreductible, insobornable a los marcos o dólares de las grandes multinacionales del disco y a sus montajes publicitarios —a los que ningún otro músico se ha resistido— Celibidache prosigue a sus 75 años su incansable búsqueda de la verdad y la perfección. Hombre de formación germana pero dotado de una elasticidad y un sentido del ritmo y del color muy latinos es capaz de hacer una singularísima creación de una polka de Strauss o de una sinfonía de Bruckner. De lo leve a lo más profundo, del sensualismo más insinuante al misticismo más sublime, la batuta de Celibidache crea y recrea un universo sonoro absolutamente incomparable. De modo curioso es el artista rumano un director para la inmensa mayoría, que se siente arrastrada por su magnífica personalidad y a la que hace vibrar como ningún otro



Los directores se dividen en dos grupos: Celibidache y... todos los demás.

maestro lo hace —de hecho jamás he escuchado en ninguna sala de conciertos ovaciones similares a las a él dedicadas— pero también, y no menos, es Celibidache un director para la más rigurosa y selecta minoría, aquella que puede captar los más sutiles matices y la más exquisita depuración sonora, la arquitectura interior y la unidad de la obra de arte en su expresión más perfecta.

De todo ello tuvimos amplia muestra en los dos conciertos que los días 14 y 15 de febrero nos ofreció en el Real al frente de la Filarmónica de Munich dentro del irregular pero interesante ciclo de Ibermúsica "Grandes Orquestas del mundo". Lo primero que advertimos en cuanto Celibidache empezó a mover su batuta para dirigir la **Cuarta Sinfonía** de Schumann fue la calidad del sonido. Independientemente de cualquier otra consideración aquí estaba ya ese timbre aterciopelado, sin aristas, sin esos machaqueos que se han convertido, por desgracia, en norma; un sonido que por el privilegiado oído de Celibidache permite escuchar simultáneamente todas las líneas de la orquesta. La obra tuvo un concepto radicalmente distinto al habitual con un Schumann equilibrado, de un romanticismo clasicista y con una increíble gama de matices en los grises típicos de la orquesta schumanniana. Hablar p. ej. de lentitud de los tempi en el sentido de pesadez es un error, pues estemos o no de acuerdo con la relatividad temporal, si algo tuvo esta visión celibidachiana fue, precisamente, la levedad y naturalidad discursiva de la música. ¿Cómo no admirarse, entre otros muchos momentos, de la milagrosa transición del tercer al cuarto movimiento en un verdadero prodigio de pulso, o de la absoluta transparencia del presto final?

Este mismo concepto de pureza sonora fue ampliamente expuesto en la impresionante recreación que Celibidache hizo de **Cuadros de una exposición**. Podrían señalarse momentos especialmente admirables: la contundencia plástica de la lenta y pesada carreta de bueyes en "Bydlo", la sensación sorprendente de escuchar a los polluelos en el cascarón, la soberbia gradación de sonoridades en "Catacumbas" o la monumentalidad solemne y grandiosa de "La gran puerta de Kiev" en la que utilizó campanas auténticas. A todo ello podríamos añadir la riqueza inverosímil de colores y matices, el sentido rítmico y la tensión que jamás se pierde pese a la despaciosidad de algunos tempi o los formidables contrastes de la dinámica que fue de una amplitud verdaderamente sensacional, desde el pianísimo más sutil al fortísimo más impresionante. En fin, la plasmación genial de una obra genial (y eso vale tanto para Mussorgsky como para Ravel).

El segundo concierto nos trajo en primer lugar las **Saudades do Brasil** de Darius Milhaud, en la que Celibidache puso de manifiesto sus inigualables condiciones para el ritmo y el color, haciendo incluso un amago de baile —¿cómo no recordar los tiempos idos con los inconfundibles meneos del trasero ilustre!—, y para cerrar la primera parte el **Preludio a la siesta de un fauno** en una recreación de tonalidades mágicas, con un refinamiento, una delicadeza y un sentido poético que hubiese estremecido de gozo al propio Debussy.

Cerraba el programa, la **Primera Sinfonía** de Brahms. Jamás he escuchado ni en el concierto, ni en el disco, ni en la radio ninguna otra que pueda compararsele (¡y he escuchado muchas, muchísimas!). El concepto monumental que Celibidache tiene de esta partitura,

en abierto contraste con el intimismo camerístico que otorga a la **Tercera**, se vio reflejado en un sonido compacto sin perder la transparencia, en un discurso estructural de evidente lógica, próximo incluso al mundo de Bruckner, con un fraseo, una hondura y un equilibrio arquitectónico verdaderamente pasmoso. Una **Primera** de Brahms solemne y majestuosa, de grandeza catedralicia, lo que no fue óbice para el recogimiento y lirismo del Andante. Particularmente impresionantes fueron en el último movimiento, la secuencia de pizzicatti, la exposición del coral y la coda que llevó a la **Sinfonía** a lo que podríamos denominar SOBRIA APOTEOSIS.

La Orquesta Filarmónica de Munich es en manos de Celibidache una agrupación de excepcional maleabilidad. Es posible que otras orquestas tengan una superior materia prima, pero es difícil imaginar a otra con pareja capacidad de respuesta. El Maestro lleva a los instrumentistas hasta el borde mismo de sus posibilidades, exigiendo todo de ellos en una actitud que algunos consideran cercana a la inhumanidad. Pero sólo así es posible alcanzar tales resultados; cuerda de bellísimas sonoridades, una madera de mil sutilezas, un metal poderoso y brillante pero jamás ofensivo, una percusión exactísima, sin los menores asomos de efectismo, pero sobre todo ello está la unidad sonora de todo la orquesta, la perfecta imbricación, el equilibrio de los planos, el empaste global. Que en una gira, en horario inhabitual —el primer concierto finalizó al día siguiente— habiendo tocado el día anterior en Barcelona, algún miembro del grupo de viento revelase cierto cansancio, es perfecta-



mente comprensible y en este sentido el segundo concierto fue todavía mejor que el primero. De todos modos la Filarmónica de Munich volvió a mostrarse como lo que es: una gran orquesta.

La expectación en el Real era palpable. No sólo lleno absoluto sino gente de pie en escaleras y pasillos (y eso pese al precio de 6.000 pesetas butaca). El éxito fue enorme y el griterío tras los **Cuadros** o la **Primera** de Brahms emuló la potencia de la orquesta en sus momentos más espectaculares. Para mí fue emocionante ver al venerable Celibidache, arrastrando su torpe caminar, saludar en el estrado vacío a un público

emocionado y conmovido por el arte supremo de su batuta.

El primer concierto estuvo presidido por la Reina de la que voy a contar un pequeño detalle que la honra. Dadas las enormes dificultades del maestro al andar y ya finalizado el concierto y los múltiples saludos de los distintos elementos de la orquesta y del propio Celibidache desde un sitio fijo, abandonado al fin el estrado por orquesta y director, retirase también la Reina de su palco. Pero el público siguió aplaudiendo hasta lograr que el Maestro volviese a saludar. Pues bien, la Reina regresó a su palco para unir su entusiasta aplauso al del resto del público.

Desgraciadamente no se concedieron propinas, privándonos así de alguna de esas danzas de Dvorak, Brahms o Bartók que en las prodigiosas manos de orfebre de Celibidache se convierten en pequeñas preciosas joyas. De todos modos, dos conciertos inolvidables.

Por último, una descabellada sugerencia el Sr. Aijón y a Ibermúsica: que nos traigan a Celibidache la próxima temporada pero con tres programas y con las tres últimas sinfonías de Bruckner: **Séptima** precedida del **Preludio y muerte de Isolda**, **Octava**, y **Novena** con el **Te Deum** (con la colaboración del Orfeón Donostiarra). Por si esto fuese demasiado pedir, una alternativa algo más modesta con sólo dos programas: el primero, con el **Concierto para piano núm. 5** de Beethoven teniendo a Arturo Benedetti Michelangeli de solista y la **Consagración de la primavera**; el segundo, irremediabilmente, con la **Octava** de Bruckner. Pero, en cualquier caso, que vuelva. Dirigiendo lo que sea, pero que vuelva.

LAS «SONATAS PARA PIANO» DE BEETHOVEN POR BARENBOIM (II)

Por Pedro González Mira

Retomando el hilo de mi anterior comentario (a propósito de la primera parte del ciclo sonatístico beethoveniano que Barenboim comenzará allá por el mes de noviembre del pasado año en el Teatro Real de Madrid), y una vez finalizada la GRAN FIESTA, comenzaré ahora, después de escuchar la segunda tanda (día 3, 5, 7 y 8 de febrero), tratando de ir al grano y con el firme propósito de evitar prolegómenos inútiles: esta segunda entrega de recitales ha confirmado (y hasta aclarado más todavía si cabe) las razones por las que este músico suele ser aclamado por las masas y denostado, sin embargo, por un significativo segmento de la crítica especializada (dentro y fuera de este país): nunca se repite; está continuamente cambiando de patrones in-

terpretativos; el proceso creativo es constante e ininterrumpido y, creo que quizás lo más determinante, a diferencia de lo que persigue en la mayor parte de sus grabaciones discográficas, Barenboim, cuando interpreta frente a público, se preocupa menos de la redondez de los resultados globales e incide del todo en una especie de provocación a través de medios y recursos que rozan el experimento. Dicho de otra manera: su aproximación a la música es totalmente vivencial; alejada a partes iguales del exhibicionismo histriónico o del acto de creación intelectual puro, ensayado y preparado una y mil veces, controlado hasta el más mínimo detalle, magnificado en su ejecución técnica hasta lo inaudito... Claro está, tal forma de proceder (es decir, de FABRICAR música) es mucho mejor entendida por el que NO ENTIENDE que por los que se parten la cabeza para ver qué ha cambiado en sus versiones.

Antes de seguir he de pedir excusas por lo que va a ser una promesa incumplida: no voy a hablar de las versiones Sonata a Sonata, como prometí al final de mi comentario anterior. Tal afirmación fue bastante irresponsable, porque, incauto de mí, no preví lo que podría suceder al final del ESPECTACULO: más de cinco folios de notas tomadas en los recitales, cuya más o menos transcripción llevarían a la ruina esta revista por el número de páginas que tendría que asignarme. Una locura. Así pues, y esperando utilizar sólo un espacio razonable, seguiré dándole vueltas a este para mí cada vez más difícil de entender fenómeno que es el Barenboim intérprete (no me molesto en hablar del pianista; de esto lo sabe todo). Y, muy por encima, no referiré a las piezas que más me gustaron. También a las versiones para mí más decepcionantes, que las hubo.

En general, los momentos más subli-

mes (insustituibles, porque hay cosas que no se pueden METER en un disco) de toda la serie han estado en la segunda parte de los recitales. Versiones unitarias, resueltas en su globalidad con la autoridad, lógica y rigor de las grabadas por Barenboim, lo que se dice redondas, no han sido la mayoría. Pero, sin temor a exagerar, en los días que ocuparon los cuatro segundos recitales he recibido la impresión de haber escuchado más música que en toda mi vida. Ha habido momentos, pasajes, trozos de piezas, movimientos enteros y obras completas cuya escucha guardaré cual experiencia única e irrepetible. Jamás olvidaré cómo Barenboim resolvió la coda del último movimiento de la **Claro de Luna**; los movimientos lentos de las **núms. 4, 7, 9, 31 y 32**, o el Allegretto de la **núm. 6**... Y remontándome a las sesiones de noviembre, la coda del «Allegro ma non troppo» de la **núm. 23**, lo más enloquecido —y a la vez implacablemente ajustado a la letra de la partitura— que nunca escuché en interpretación alguna de esta **Sonata**, incluidas sus versiones discográficas... Y así podría seguir. Sin embargo, también



No cabe duda: el pianista argentino es una verdadera MAQUINA de hacer música.

hubo interpretaciones descentradas e incomprensiblemente fuera de tono dentro de la calidad e interés general

del ciclo. Por ejemplo, las de las **Sonatas núms. 24 y 30**, en la segunda parte del recital del día 5 de febrero, superficiales y sin sentido musical. Por no hablar de ciertos memorables lapsus de memoria en la **Hammerklavier** y la **Waldstein**, salvados, de otra parte, con la maestría del que se las sabe todas...

En fin, seguir hablando del Beethoven de Barenboim se me hace tan cuesta arriba como dilucidar el sexo de los ángeles. Sólo añadiré, para acabar, dos conclusiones: Barenboim ha dado un vuelco total al panorama interpretativo de las **Sonatas para piano** de Beethoven, no me cansaré de decirlo. Segundo: sus interpretaciones al piano en vivo adquieren siempre un grado de creatividad total y absolutamente infrecuente hoy en día. Sobre el primero de los puntos expuestos más arriba diré que me parece lógico que a un determinado sector de aficionados no guste la manera de hacer de Barenboim; ahora bien, en relación al segundo, parece que no puede haber discusión posible: el pianista argentino es una verdadera MAQUINA de hacer música... y comunicarla. Creo yo.

LOS CONCIERTOS DEL RITZ una sana recuperación

El Hotel Ritz de Madrid recupera una actividad no por extrañamente curiosa y singular comúnmente celebrada por intelectuales y amantes de las artes: hacer del paladeo (nunca mejor dicho) de la buena música y el buen llantar (en expresión de uno de nuestros más ilustres académicos) comunión inefable de refinamiento y goce espiritual. Bien están estas cosas en una sociedad maleada por la crisis económica y la desesperación moral, pues, como reza la primera lección de cualquier manual de sociología al uso, la búsqueda de la felicidad fácil y fugaz —incluso superficial, claro— en semejantes condiciones de existencia dignifica la condición humana de quienes lo hacen, por encima de moralinas o clichés socio-políticos de cuño presuntamente ético. La cosa va de estética y no hay que darle vueltas: se nos recibió con un champán bueno sin exageraciones; no hubo necesidad de englutir cual boda campesina, porque la cena ofrecida fue cálida pero no copiosa; el marco, un espléndido salón del Ritz madrileño, lo suficientemente decadente, y, por fin, un Julian Lloyd Webber al cello que supo dar la de cal a los más preocupados por cuestiones gastronómicas y de relación social pura y, naturalmente, otra de arena para aquellos que, por una u otra razón, estaban más en condiciones de DEMOSTRAR SUS CONOCIMIENTOS MUSICALES. LO que, por otro lado, quiere decir que el

Julian Lloyd Webber y Peter Petinger antes de comenzar su actuación en los salones del Ritz.



público asistente —comensales en sentido estricto, aficionados, e incluso LISTILLOS despistados— fue variopinto: a Visconti esto no le hubiera interesado especialmente, pero vaya, es sabido que los tiempos de la aristocracia pura y dura pasaron a mejor vida; hoy tiene más vigencia el «kitsch» tipo Kundera, más social, deshinhido e irreverente. ¡Estupendo!

El concierto sirvió, entre otras cosas, para confirmar el importante momento artístico por el que pasa el violoncellista Julián Lloyd Webber. Hizo un Gounod-Bach agradable; un Bridge estimable aunque algo efectista; un primoroso y aseado Britten; se explayó en una soberbia interpretación de la

Elegía de Fauré y acabó —bis aparte, un musical pero un punto frío «Cisne» de **El Carnaval de los animales**— con la **Sonata para cello y piano** de Rachmaninov, con la que tuvo más de un problema, pero que en general salvó con más que dignidad. Peter Petinger al piano, casi UN CONVIDADO DE PIEDRA, lógico, dadas las circunstancias, rayó a aceptable nivel.

En definitiva una velada agradable, cuya organización pulcra —todo fueron amabilidades con nosotros— es necesario remarcar. Felicidades: sin duda, una sanísima recuperación para la OTRA vida musical madrileña.

CONCIERTOS DE LA RTVE

Por Francisco Chacón Marín

Comenzó el año natural con un programa de obra única, sin pausas consagrado a la **Quinta Sinfonía** de Mahler, importante obra que acapara siempre mucho interés, en este caso unido a una cierta curiosidad por conocer cómo se iba a desenvolver el director titular Miguel Angel Gómez Martínez ante el citado «pezzo grosso». Los presagios ante el comienzo no eran buenos, a pesar de la acertada entrada de la trompeta, ya que de inmediato se revelaron múltiples asperezas tímbricas y un general embarullamiento. No le faltó, sin embargo, nervio y empuje a la dirección en el primer movimiento, consiguiendo crescendos muy vibrantes. Fue mejorando el clima musical de la versión a medida que ésta avanzaba. Más noble y estudiando el «Scherzo», y a continuación el conocido «Adagietto» resultó bastante afortunado, cuidadoso y matizado, sin caer en la tentación del amaneramiento. El final, salvando los omnipresentes, pero esta vez sólo ocasionales, fallos del metal, logró transmitir intensidad emotiva y mayor cohesión en todo el planteamiento. La versión, en líneas generales, fue vehemente e incisiva, más que lírica o apasionada, denotando sin embargo superficialidad de contenido, con ausencia de matices psicológicos y sin aportar novedades, buscando quizá el aplauso fácil del público, que no dudó en ofrecérselo generosamente.

II. De nuevo el director titular, y esta vez con un programa variopinto, incluyendo obras de Mozart, Martinú y Dvorak, para los conciertos del 21 y 22 de enero. La obertura de **Don Giovanni** de Mozart, musicalmente correcta, adoleció de falta de garra, y en general de palpito dramático, resultando una exposición gris y apagada, de cierta ambigüedad y falta de gracia. Seguidamente, la orquesta interpretó por vez primera el **Concierto para dos pianos** del compositor checo Martinú, obra atractiva y asequible que data de 1942, que los pianista andaluces Angeles Rentería y Jacinto Matute, que forman profesionalmente un dúo de pianos, interpretaron con soltura y desenvolvimiento, denotando una interesante sonoridad. Fue dirigida por Gómez Martínez, con bastante delicadeza en los pasajes más líricos, recalcando con claridad, por otra parte, los contrastes tímbricos. La buena acogida del público demostró el acierto de incluir esta obra en la programación. Mayor expectación había para la segunda parte, con la **Octava Sinfonía** de Dvorak, que sin embargo resultó bastante frustrante. Nervioso y atropellado el «Allegro» del primer movimiento, con falta de serenidad, de penetración y de lirismo, seguido por

un «Adagio» más ajustado, sensible a los pianísimos, aunque algo soso y falto de expansión melódica. El «Allegretto», que podría haber sido válido si hubiera sido más expresivo. Intrascendencia y superficialidad, con MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES fue la nota a destacar en el último movimiento, resaltando la falta de nobleza en el tema de los cellos y poniendo punto final a una versión anodina y de escaso interés.

III. Mejores resultados hay que anotar al concierto del 28 y 29 de enero, a cargo de Antoni Ros-Marbá, de contenido muy contrastado, que incluyó obras de Mozart, Coria y Prokofiev. La **Sinfonía concertante K. 364** de Mozart, para violín y viola, fue expuesta con sobriedad y atención al matiz. Fue una versión poco vehemente, con cierta gracia, agilidad y precisión, estilísticamente adecuada. Los solistas, bien compenetrados entre sí, ofrecieron un resultado muy digno: Pedro León, con una sonoridad muy personal, algo metálica, desenvuelto y cuidadoso, musical y estilísticamente, ofreció un adecuado contraste con el sonido más amplio y noble de la viola de Emilio Mateu. Seguidamente, se ofreció la obra del contemporáneo español Miguel Angel Coria titulada **Ariette**, de melódico contenido, en la que destacó el buen hacer musical de la soprano Ana Higuera, amable en el fraseo y la expresión, que obsequió con un hermoso portamento a media voz hacia el final de la obra, de timbre homogéneo pero algo metálico en el medio agudo. El concierto terminó con una selección de fragmentos de **Romeo y Julieta** de Prokofiev, bien espuesta la obra formalmente, con claridad y contraste de color. Correctos y cuidadosos los solos de flauta, clarinete y saxo en el fragmento «La Joven Julieta»; con sencillez y galanura en ambas danzas, y especialmente bien la dirección en «Romeo ante la tumba de

Julieta», con mucha carga sentimental y transparencia sonora, correctas las trompas en el difícil pasaje en zona aguda, para terminar, con nervio y rotundidad, con «La muerte de Tíbaldo».

IV. Por enfermedad, debidamente anunciada, del director Heinz Wallberg, se hizo cargo del concierto del 4 y 5 de febrero Gómez Martínez, muy prodigado durante la presente temporada, quien respetó las obras programadas, salvo la **Passacaglia** de Webern, que sustituyó por la obertura de **La Flauta Mágica** de Mozart. Obra esta última que iba a resultar lo más PASABLE del concierto. El enfoque de la pieza fue reposado, estilísticamente correcto, cuidadoso con el timbre de las cuerdas, y con bastante claridad, salvo alguna breve irregularidad en las entradas. A continuación se ofreció el **Concierto para violín núm. 5** del compositor salzburgués, a cargo del solista Luis Navidad, quien acertó a exponer la obra con bastante dignidad, salvando sin muchos problemas los escollos, pero con poca gracia y expresividad, acusando falta de nitidez y pobreza de timbre. La dirección, bastante desangelada salvo en el «Adagio», que resultó más cuidado. La segunda parte del programa la ocupó la **Cuarta Sinfonía** de Tchaikovsky, en la que una dirección desordenada, brusca, falta de refinamiento y poco estudiada, dio al traste con toda expectativa de disfrute. A lo largo del primer y último movimientos resultó bastante lamentable la labor del metal, con fallos continuos y considerable aspereza general, con lo que se puso fin a un concierto francamente desafortunado.

Concierto extraordinario de la Universidad Complutense

Con motivo de la fiesta de Santo Tomás de Aquino, la Universidad Com-

Si Gómez Martínez decepciona con demasiada asiduidad, la visita de Ros Marbá deparó un estupendo concierto.



IX CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

Por Don Becuadro

Concierto de gran mérito, tanto por el esfuerzo realizado como por los dignos resultados conseguidos, el ofrecido en el último martes programado de diciembre por la Orquesta de Cámara Reina Sofía, de la que es concertino-director Gonzalo Comellas. Nada menos que los **Seis Conciertos de Brandeburgo**, de J.S. Bach, para cuya interpretación fueron contratados diez instrumentistas de viento, que completaron la plantilla de la orquesta.

De esta maratoniada sesión recordamos especialmente la correcta exposición y ajuste conseguidos en el **Primer Concierto**, y la brillantísima intervención de Anna Poda ante el clave en la importante cadencia del primer tiempo del **Quinto Concierto**. El resto resultó en general algo más gris, pues la dispar calidad individual de la cuerda no logró fusionarse en una homogeneidad sonora a la que nos tienen acostumbrados otros grupos foráneos. No hubo empaste, sino sonoridades superpuestas; y ello es extensible también a la sección de viento, en donde la intervención de la trompeta solista en el **Segundo Concierto** deslució radicalmente un conjunto ya de por sí vacilante. Entre los aciertos, no fue el menor la justa definición de casi todos los «tempi», muy en el espíritu de Bach (quizá cabría exceptuar por su precipitación el primer tiempo del **Cuarto Concierto** y el segundo del **Quinto**, en donde se perdió no poco del espíritu «affettuoso» señalado por Bach en la partitura). Insistimos, en definitiva, en el gran mérito de lo realizado, pues atreverse con la integral de «**Brandeburgo**» en una sola sesión no es precisamente grano de anís.

Tras el paréntesis navideño, la reanudación del ciclo nos ha deparado uno de los pocos conciertos que justifican la inclusión del término «Polifonía» en el título general, con dos obras a cargo de la Orquesta de Cámara Española y el Coro Nacional de España: la **Cantata del Café, BWV 211**, de Bach y el **Gloria** de Vivaldi.

De la veintena de cantatas profanas conocidas de Bach, esta «**del Café**» es excepción porque se aparta un tanto del espíritu de la mayoría de ellas, por su desenfado y su sentido del humor. Obra no de las más fundamentales en el catálogo del músico de Eisenach, es sin embargo enormemente difícil de traducir en sonidos por su lenguaje irónico próximo a la ópera bufa, modalidad ésta que algo más tarde había de ser

una importante faceta del arte lírico, y de la que es una muestra genialmente precursora. Estamos ante una intuición genial de J. S. Bach, quien, apoyándose en un texto de Picander que le ofrecía una anécdota que hoy nos parece trivial, construyó una música que, como apuntamos antes, señaló el camino de la ópera bufa.

En cuanto a la traducción ofrecida por la Orquesta de Cámara Española, dirigida en esta ocasión por Sabas Calvillo, fue bastante correcta. La versión de Calvillo, con unos tiempos vivos, proporcionó la levedad requerida, aunque faltó la ironía que pide el libreto, a medio camino entre la seriedad y el humor sarcástico; apreciación extensible a trío vocal, en el que destacó claramente el barítono José Antonio Carril. El tenor, Tomás Cabrera, quedó prácticamente inédito, dado lo escueto de sus dos breves intervenciones, una muy comprometida en el arranque de la obra y otra al final. La soprano, Catalina Moncloa, cumplió en sus dos arias; la debilidad en los graves, y el timbre un tanto agrio en el agudo —zona en donde fue ostensible la dificultad de emisión y la poca fluidez lograda—, se vieron compensados con una zona media en donde al poder moverse con más soltura, la expresión se torna también más espontánea y adecuada. De todas formas, creemos que sobró seriedad, igual que en la parte instrumental, y faltó ironía en una obra clara y sanamente humorística del viejo y querido Cantor de Santo Tomás.

En cuanto al **Gloria en Re Mayor, RV-589**, de Vivaldi, esa obra brillante y de gran riqueza polifónica que permaneció escondida hasta hace unos 50 años, fue ofrecida con la intervención de la soprano antes citada, de la contralto Marí Luz Fernández Candocia, y de parte de los efectivos del Coro Nacional que dirige el propio Sabas Calvillo. Cabe destacar los núms. 2, «Et in terra pax», y 9, «Qui tollis»; en ellos, por cantar el coro en mezzopiano, se pudo lograr una conjunción adecuada con la orquesta, formada —no lo olvidemos— por sólo una veintena de profesores, alcanzándose momentos de verdaderamente bellas sonoridades. Pero en los números en que se exige una intervención más decidida del coro («Gloria» inicial, «Gracias agimus», etc.) fue patente el desequilibrio sonoro: o sobró coro, o faltó orquesta, o la orquesta disponible no dio la talla precisa. Que cada cual escoja la solución que crea más adecuada a la realidad escuchada; el que firma escoge una combinación adicional intermedia entre las opciones citadas en segundo y tercer lugar, pero inclinándose más hacia la tercera.

plutense de Madrid rindió homenaje al Rey don Juan Carlos, en recuerdo de su investidura como doctor «honoris causa», ofreciendo un concierto extraordinario en el Teatro Real, a cargo de la Orquesta de RTVE, de la que el Rey es presidente de Honor. Presidido por los propios Reyes desde el palco de honor, y bajo la batuta de Gómez Martínez, se ofreció un programa de contenido casi idéntico al de la semana anterior dentro de la temporada oficial. Por lo que respecta a la obertura de **Don Giovanni** y a la **Octava Sinfonía** de Dvorak, nos remitimos, pues, a los comentarios anteriormente expuestos.



SS.MM. los Reyes de España, a la salida del concierto.

El **Concierto para dos pianos** de Martinú fue sustituido por la **Sinfonía Sevillana** de Joaquín Turina, justificado el cambio por la conveniencia de incluir una obra española. Es francamente digno de alabanza el apoyo a la actividad musical de la capital de España, particularizado en la Orquesta de la RTVE, que ha supuesto la presencia de los Reyes en este concierto. Resultaron muy gratificantes las vivas muestras de entusiasmo por parte del público, que se vio obsequiado por dos regalos fuera de programa: la **Primera Danza Húngara** de Brahms y el intermedio de **La Boda** de Luis Alonso de Giménez.

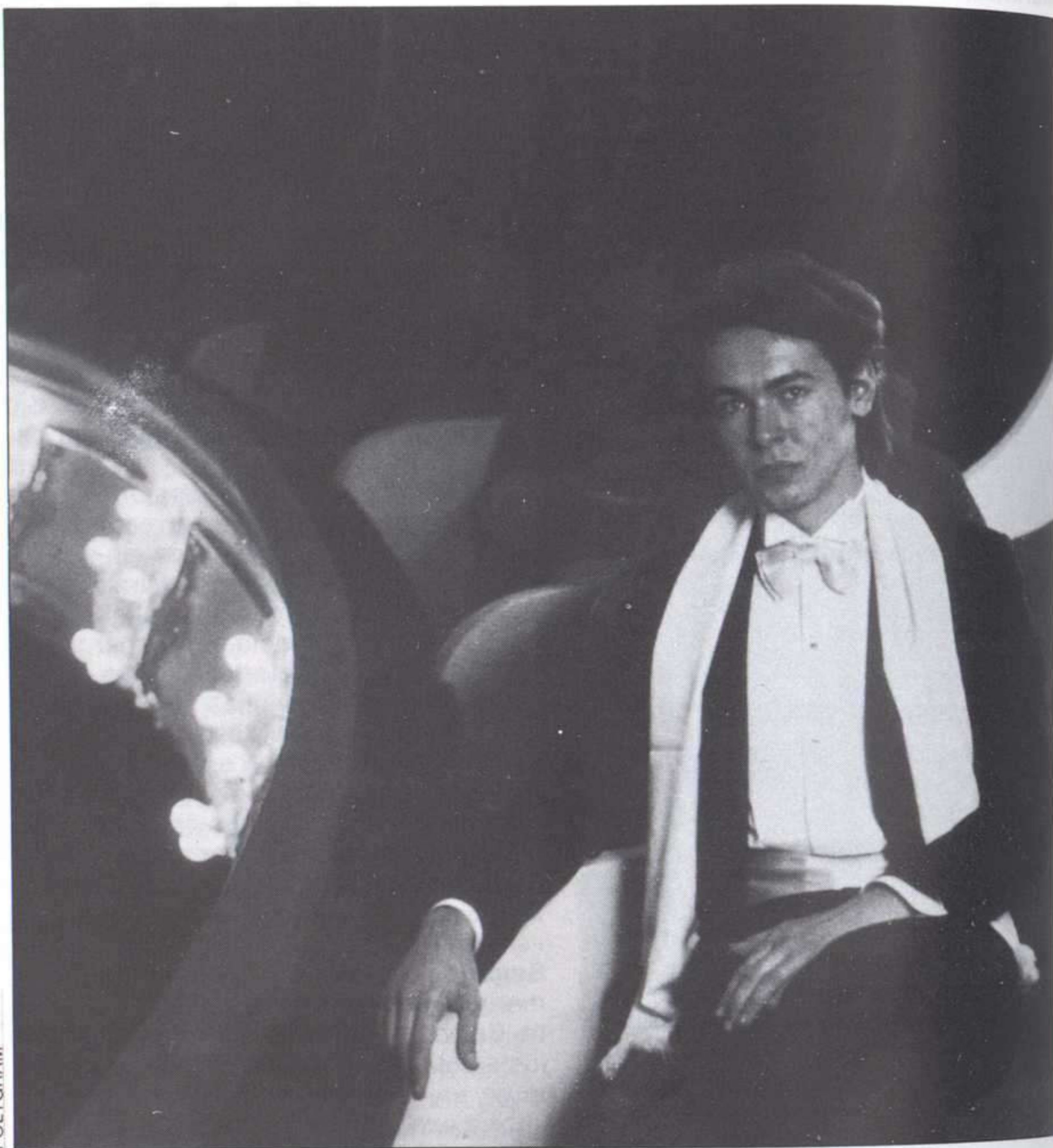
IVO POGORELICH: Entre el prodigio y la desmesura

Por Gonzalo Badenes

HAY artistas que entran como de puntillas por la puerta grande del arte y hay otros que jamás alcanzan a franquearla, a pesar de los gestos espectaculares y de las alharacas de la propaganda. Hoy es cada vez más resbaladizo el estrecho margen que separa ambos mundos. Los poderosos medios de COMUNICACION (sic) no hacen sino interferir la conciencia discriminatoria del desvalido y desinformado mortal que asiste, deslumbrado, al gigantesco despliegue del MITO viviente. Y la verdad es que son demasiados los casos de simple BLUFF que cotidianamente estallan en nuestra sociedad consumista y dirigida, como para que resulte viable la labor de selección. Es preciso dejar que se posen las agitados aguas de ciertos PRODIGIOS que, súbitamente, brotan en nuestro mundo... y aguardar el ineluctable veredicto del tiempo.

El CASO POGORELICH puede resultar arquetípico de cuanto llevamos dicho. A diferencia de Zimerman, Barenboim o Perahia —por citar tres pianistas de trayectorias divergentes— Pogorelich viene precedido, en su lanzamiento internacional, por la escandalosa descalificación en un certamen pianístico de tanta solera como el "Chopin" de Varsovia. No es el primer caso en la historia, ni mucho menos, de granjearse la fama a partir de un suceso aparentemente adverso. Piénsese que el auténtico ganador de aquel concurso fue Pogorelich, mientras que el así oficialmente proclamado no pasa de hacer una honorable carrera, eso sí, sin gran proyección pública. (Un caso similar aconteció con el hoy legendario Dinu Lipatti, asimismo PERDEDOR en un célebre concurso). La MAREA POGORELICH precede, en todo caso, al artista y en ella está el origen de la discordia que siempre despierta toda actuación del yugoslavo. Porque acerca de Pogorelich podemos leer juicios totalmente contradictorios, desde la loa indiscriminada hasta la descalificación (también indiscriminada).

No ha sucedido de manera distinta en ésta su segunda actuación en Valencia, propiciada, como la anterior, por la veterana Sociedad Filarmónica, que así conmemoraba, con este concierto (número 1632), sus setenta y cinco tenaces años de existencia. Al tiempo que felicitamos a la Filarmónica por tan señalada efemérides, hemos de reflejar la general satisfacción del aficionado valenciano por esta segunda oportuni-



Ivo Pogorelich, un pianista controvertido pero interesante.

dad de asistir a tan impagable espectáculo como es un concierto de Pogorelich. Concierto, por lo demás, generoso y todavía prolongado por ¡cinco! bises.

Prescindiendo, en la medida de lo posible, de la hojarasca que levanta el PERSONAJE, he de confesar mi estupor ante el músico. Dotado de una facilidad más que pródiga, prodigiosa, dueño y señor del instrumento, Pogorelich puede hacer con la música que interpreta sencillamente lo que le venga en gana. Y si le sube una ola de narcisismo y decide rizar el rizo y poner la música a su servicio, bueno, pues lo hace. ¿Qué puede importarle a Beethoven que en el primer tiempo de su modosa, clásica y formalita **sonata Opus 22**, introduzca Pogorelich una crispación rayana en el paroxismo? (Y lesiva, físicamente, para el instrumento). ¿Cómo le reprocharía Scriabin el que su segundo **poema Opus 32** se convierta en una pieza de artillería

bajo las poderosas manos de este joven, imperturbable en el gesto? Porque toda esta desmesura, esta prodigalidad en la búsqueda del efecto y en la exacerbación de los contrastes, no se refleja gestualmente en este joven vis-CONTINIANO.

La megalomanía del artista se vuelve morbosa lasitud en los tiempos lentos. Tanto el "Adagio" beethoveniano como el "Largo" de la **Sonata en Si menor**, de Chopin, cobran así una morosidad, un descarnamiento físico del sonido, que se hace inmaterial en esos increíbles ppp... (faltan «pes» para el matiz), donde Pogorelich obra el prodigio de hacer cantar hasta el silencio. El aura romántica que nimba esos instantes mágicos flota incluso cuando la música ya ha cesado. Y el perezoso despertar a la realidad se traduce, musicalmente, en esa especie de DESGANA con que acomete el primer compás del **Menuetto** beethoveniano. El silencio que siguió a su irreal recreación del **Preludio Op. 45**,

de Chopin, permitió enlazar esta música de la niebla con el poderoso, terrenal, arranque de la **Tercera Sonata**. ¿Y qué decir de su Scarlatti? La delicia innata de estas bellas sonatas fue manipulada, al máximo, para crear un juego de tensiones, de claroscuros, de tejer y destejer (esas repeticiones de la en **Mi mayor**). Scarlatti anti historicista, como el que ha hecho Horowitz, intemporal. Y la evanescencia, diríase impresionista, del primer poema de Scriabin, por no referir la filigrana sonora del "Scherzo" de la **Sonata** de Chopin... Y todo hecho CON TODAS LAS NOTAS EN SU SITIO, con unas gradaciones dinámicas en la mano izquierda y una dosificación del pedal ciertamente admirables. Quizá los últimos compases de la sonata chopiniana adolecieron de una falta de mayor transparencia en la textura. También los excesos del primer movimiento beethoveniano pudieron haber sido calculados con mayor ECONOMÍA.

Vuelvo al principio. Entre el prodigio y la desmesura, Pogorelich desafía hoy todas las concepciones tradicionales del juego pianístico. No busquemos en los respetabilísimos archivos de Rubinstein, Kempff o Schnabel. Pogorelich es otro mundo. Y no sólo por la perfección técnica, sin duda hoy más generalizada entre los pianistas jóvenes de lo que estuvo en épocas anteriores. Pianismo discutible, contradictorio, siempre al borde de la gratuidad (o engreimiento), del querer ser DIFERENTE, un poco «malgré tout». Pero deslumbrante, arrebatador en los instantes de genio. Que la Historia lo juzgue.

Otros conciertos

La temporada de la Sociedad Filarmónica ha incluido otros programas, como el confiado a los Nuevos Socialistas de Viena, dirigidos por Gert Meditz, con los solistas Elisabeth Kropfitch (violín), Gert Meditz (viola) y Stefan Kropfitch (violoncello). Las obras interpretadas fueron el **Divertimento número 5 en Mi bemol mayor** y el **Concierto en Do mayor** para violoncello y orquesta, ambos de Haydn, la **Sinfonía Concertante en La mayor K. 320** para violín, viola y violoncello y **Música para una pantomima K. 446**, de Mozart (19 de enero). El Tel Aviv String Quartet ofreció el **Cuarteto en Re mayor K. 575**, de Mozart, el **Cuarteto número 8 en Do menor Op. 110**, de Shostakovich y el **Cuarteto número 2 en Mi menor Op. 44**, de Mendelssohn (26 de enero). Por su parte, el pianista Francois René Duchable, sustituyendo al inicialmente previsto Dang Thai Son, interpretó obras de Chopin y Liszt (2 de febrero).

La Orquesta Municipal de Valencia ha continuado su ciclo de conciertos con dos programas, dirigidos por su maestro titular, Manuel Galduf. Adolfo Bueso fue solista del **Concierto número 1 para piano y orquesta**, de Prokofiev, en programa que incluyó las **Seis Sonatas para la Reina de España** (orquestración de obras de Domenico Scarlatti a cargo



El pianista François René Duchable sustituyó a Dang Thai Son. Interpretó obras de Chopin y Liszt.

de Miguel Angel Coria) y la **Sinfonía número 6**, de Tchaikovsky. Esta última obra figuró en el concierto extraordinario, a beneficio de Manos Unidas, en el que Mario Monreal protagonizó el **Concierto número 2**, de Rachamaninov, siempre dirigiendo Galduf. Con José Buenagu como director invitado y M. Milcheva (violoncello) la O.M.V. interpretó otras dos páginas de Tchaikovsky: la Obertura **Romeo y Julieta** y las **Variaciones Rococó**, completándose el programa con la **Novena** de Shostakovich.

Organizado y patrocinado por el Ayuntamiento de Valencia (Area de Cultura y Educación) con la colaboración de la Generalitat Valenciana (Consellería de Cultura, Educación y Ciencia), se desarrolló en el Palacio del Marqués de Dos Aguas un ciclo de seis conciertos, en torno a la guitarra en la música de cámara. He aquí el conteni-

do de estos programas: obras para oboe y guitarra, de Leoillet, Vivaldi y Geminiani, por Jesús Fuster (oboe) y José Pechuan (guitarra); obras para flauta y guitarra, de Anónimo S. XVII, M. Giuliani, Carulli, Zehm y C. Tedesco, por Enrique Forés (flauta) y Santiago Rebenaque (guitarra); obras para canto y guitarra, de Dowland, Farkas, Duarte, Falla y Villa-Lobos, por Gloria Fabuel (soprano) y Jorge García Orozco (guitarra); obras para dos guitarras, de Frescobaldi, Vivaldi, D. Scarlatti, Haendel, Brahms, Rodrigo y Petit, por Rafael Cabedo y José Pechuan; obras para piano y guitarra, de Diabelli, Carulli, C. Tedesco, Constant y Ponce, por Concha Sánchez-Ocaña (piano) y Rafael Cabedo (guitarra) y canciones renacentistas con guitarra, interpretadas por Carmen Marqués (soprano), J. Lluís Valldecabres (contratenor), Lamberto Climent (tenor) y Antonio Sanchis (guitarra).

Un grupo de componentes de la compañía Dagoll Dagom, que actuó en el Principal en la obra **El Mikado**, ofreció un concierto a base de madrigales y dúos de ópera. Intervinieron en este recital Ferran Franca, Jordi Fusalba, Teresa de la Torre e Isabel Soriano, con Xavier Dolc al piano y bajo la dirección de Joan Lluís Bozzo.

Aunque fuera del ámbito valenciano, no puedo por menos de congratularme por el señalado éxito alcanzado por Enedina Lloris, interpretando la "Amina" de **La Sonnambula**, en el Teatro del Liceo, así como, en el mismo escenario, por María Angeles Peters, en la "Musetta" de **La Boheme**.

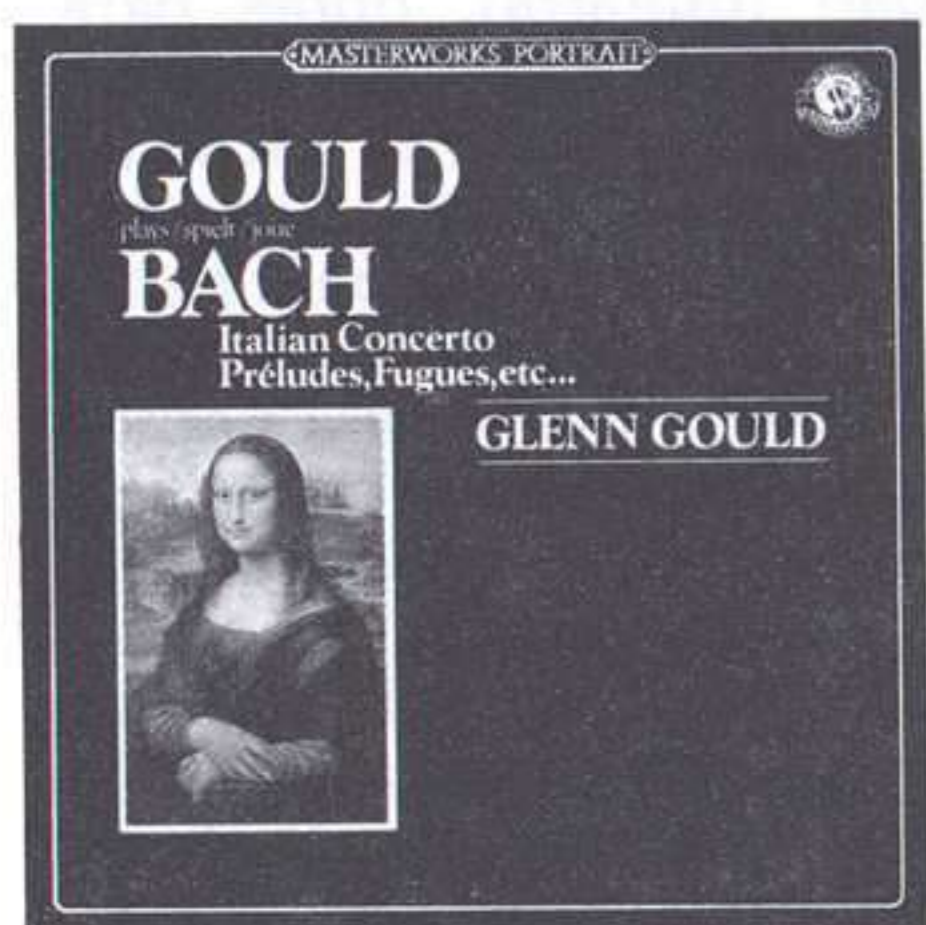
En el próximo número de RITMO aparecerá, en esta sección, una amplia información acerca de las actividades iniciales del Auditorio, cuya inauguración se habrá producido durante el mes de abril.



El Cuarteto de Tel Aviv, en un concierto ofrecido en el Salón de Columnas del Palacio Real, de Madrid.

MASTERWORKS PORTRAIT

REEDICION DE LA SERIE PORTRAIT, CON EL LANZAMIENTO DE 30 LPS Y ALBUMES INEDITOS.

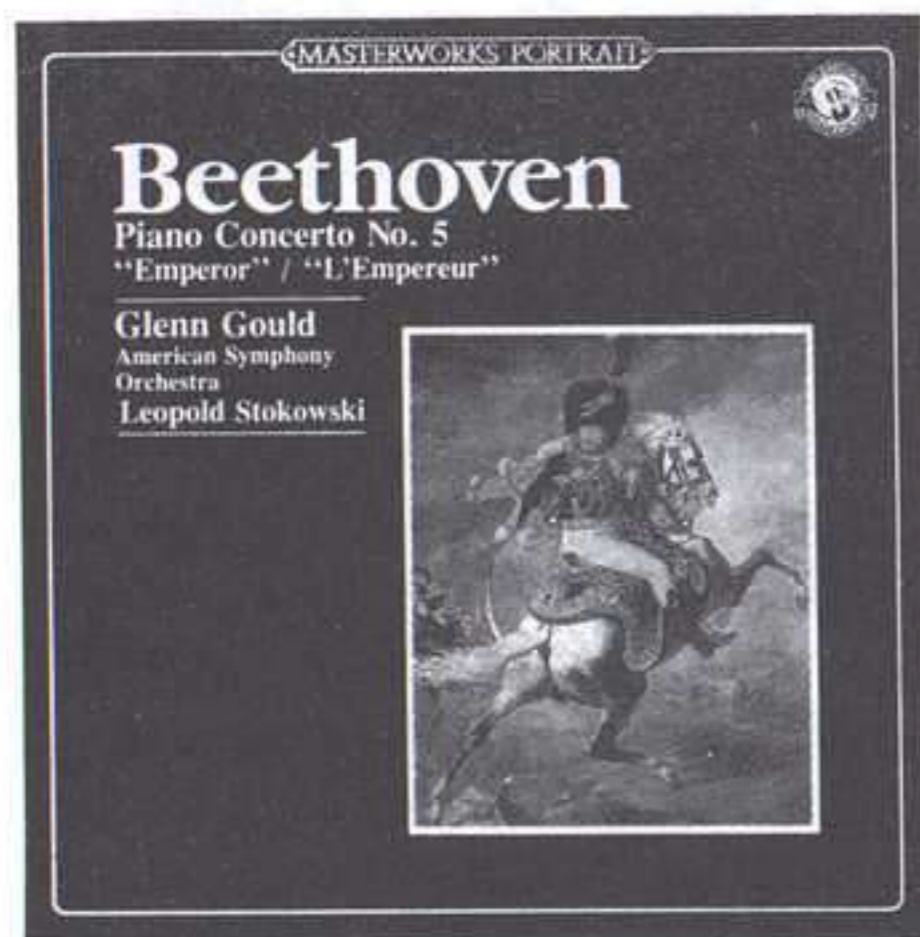


CBS 60253

BEETHOVEN

"Ah, Pérfido"

Crespin, F. de N. York - Schippers
Cantata para la muerte de José II
Arroyo, Díaz, Camerata Singers
CBS 60289



CBS 60294

BERG

Suite de Lulu

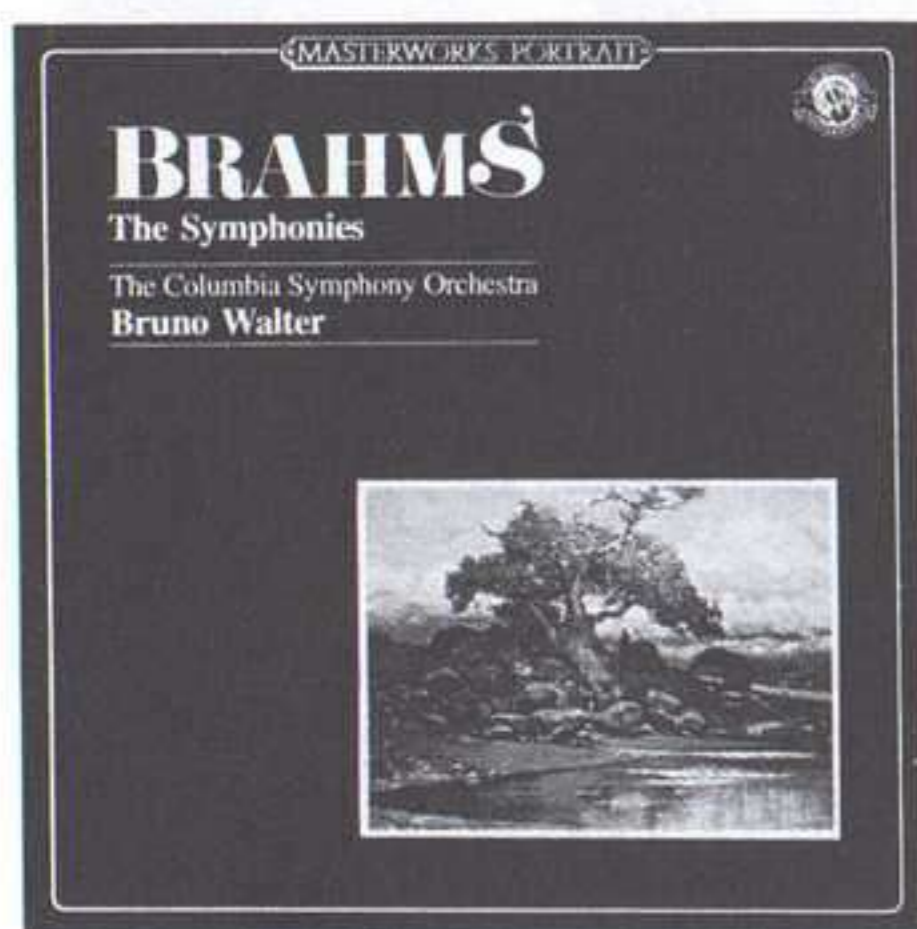
SCHOENBERG

Tema y variaciones

WEBERN

Im Sommerwind

Orquesta de Filadelfia-Ormandy
CBS 60258



M3P 39631 - 3 LPs.

BRAHMS

Liebeslieder Waltzes

SCHUMANN

Spanische Liebeslieder

SCHUBERT

Auf dem Strom

Valente, Serkin, Gould, Fleisher
MP 39548

BRUCKNER

Sinfonía n.º 9

Orquesta Sinfónica Columbia
Bruno Walter
MP 39129

DEBUSSY/RAVEL

Cuartetos para cuerda
Cuarteto de Budapest

CBS 60281

FRANCK/R. STRAUSS

Sonatas para violín y piano
Heifetz, violín. Smith, piano
MP 39550



MP 39068

IVES

Cuartetos para cuerda núms. 1 y 2
Cuarteto Juilliard
MP 39752

IVES

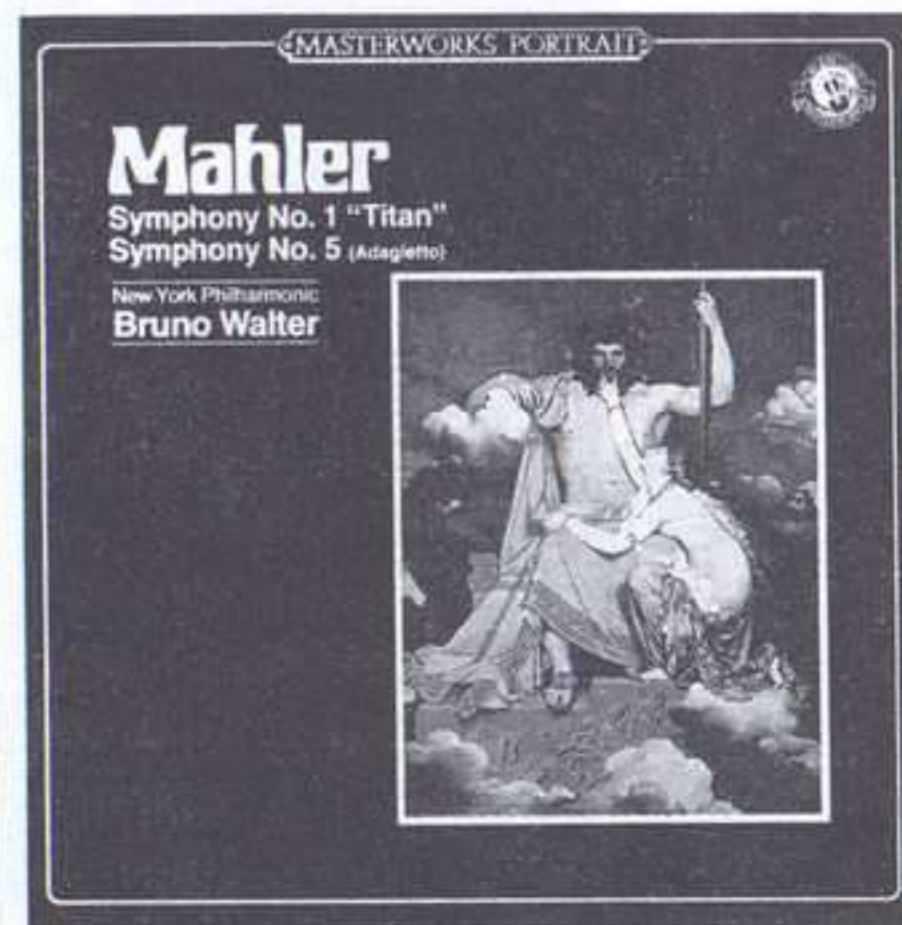
Las 4 Sinfonías

O. de Filadelfia - Ormandy
F. de Nueva York - Bernstein
American Symphony - Stokowsky
M3P 39841 - 3 LPs.

MAHLER

Sinfonías núms. 1 y 2

Cundari, Forrester, Coro de Westminster
O. S. Columbia, F. de N. York.
Bruno Walter
M3P 39635 - 3 LPs.



MP 39770

MENDELSSOHN

Conciertos para piano núms. 1 y 2

Capricho Brillante

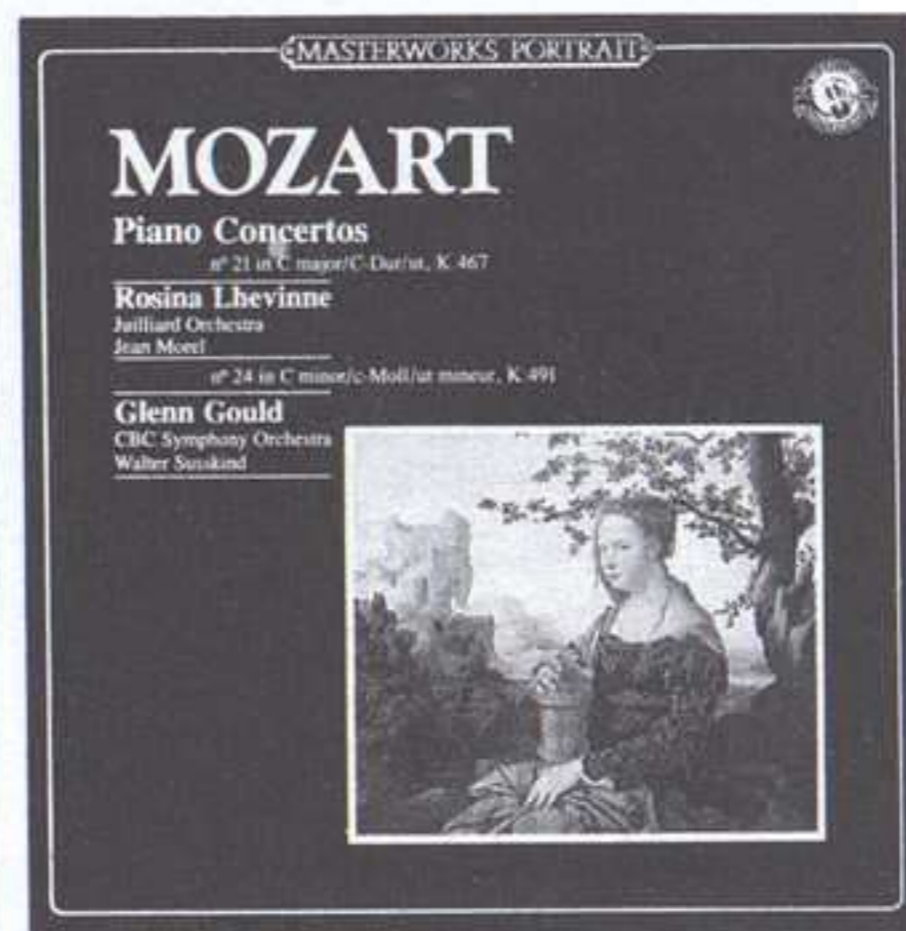
Rudolf Serkin, piano
O. de Filadelfia y Columbia - Ormandy
MP 39554

MOZART

Concierto para clarinete

Quinteto para clarinete

Marcelus, Wright, clarinetes
Orquesta de Cleveland. Szell
CBS 60273



CBS 60276

MOZART

Los Quintetos para cuerda

Cuarteto de Budapest, W. Trampler
M3P 39663 - 3 LPs.

MOZART

6 Grandes conciertos para piano:
núms. 9, 17, 21, 23, 25 y 27

Rudolf Serkin, piano
Marlboro, Columbia - Szell
M3P 39655 - 3 LPs.

MOZART

Las 6 últimas Sinfonías

Columbia Symphony Orchestra
Bruno Walter
M3P 39627 - 3 LPs.

R. STRAUSS

Burleske, Concierto para oboe
Concierto para trompa n.º 1.
Orquesta de Cleveland - Szell
English Chamber - Barenboim
MP 39056



M3P 39829 - 3 LPs.

SCHOENBERG

Noche transfigurada

MAHLER

Sinfonía n.º 10 (Adagio)

BERG

Epílogo de Wozzeck

F. de N. York - S. de Londres.
Opera de París - Pierre Boulez
MP 39769

SCHUMANN

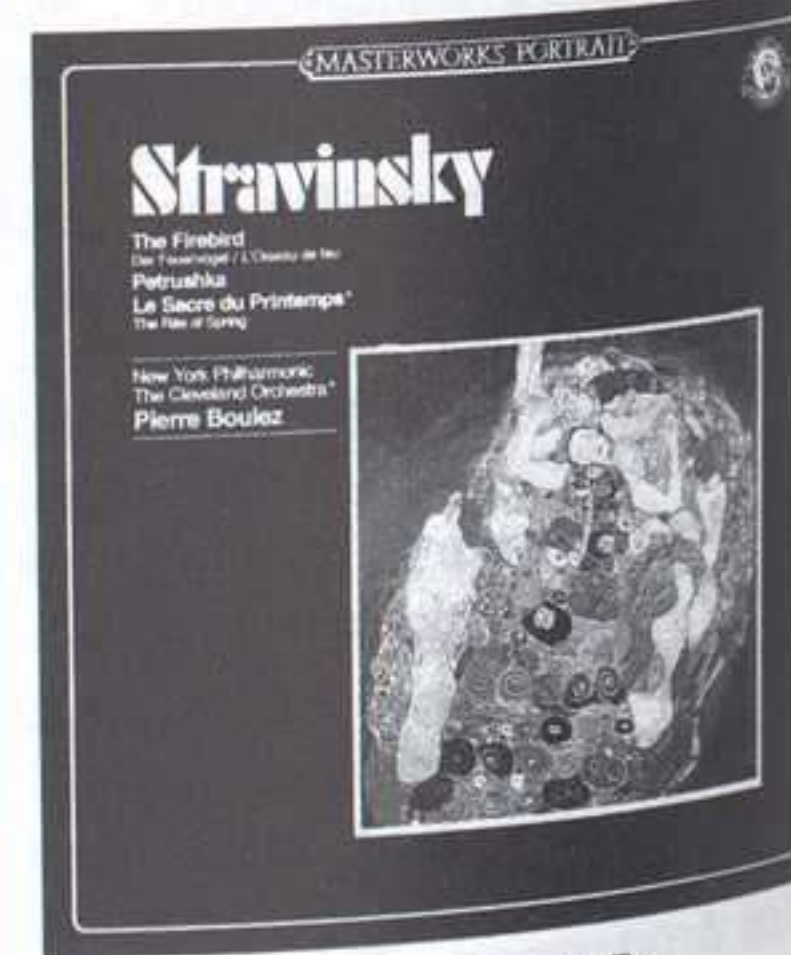
Quinteto para piano

Cuarteto Juilliard, Bernstein

Cuarteto para piano

Cuarteto Juilliard, Gould

MP 39126



M3P 39821 - 3 LPs.

GLENN GOULD, BRUNO WALTER, GEORGE SZELL, PABLO CASALS, RUDOLF SERKIN, PIERRE BOULEZ, VLADIMIR HOROWITZ, LEONARD BERNSTEIN... EN UNA COLECCION A PRECIO EXTRAORDINARIO. DISCOS IMPORTADOS. EJEMPLARES LIMITADOS.

País musical

ALICANTE

Penderecki en el Jurado del Premio Esplá de Composición

El Ayuntamiento de Alicante ha hecho un gran esfuerzo en la XV edición del Premio Internacional de Música Oscar Esplá. El jurado ha estado compuesto por personalidades musicales de primerísimo relieve: Krzystof Penderecki, Leonardo Balada, Miguel Angel Gómez Martínez, José Peris Lacasa y Miguel Angel Coria.

obra de Alejandro Iglesias Rossi de Vicennes (Francia), cuyo título es irreproducible al ser un signo gráfico.

A juicio de Penderecki, la composición de Iglesias Rossi era la pieza más interesante, la obra más original. Tenía gran dramatismo pero era casi imposible de interpretar por una orquesta, por lo que quedó descartada. El compositor polaco se mostró partidario de que se modificaran las bases del premio, evitándose que se presenten obras con más de cinco años de antigüedad, ya que algunas tienen más de veinte años. Penderecki estimó que el nivel de las obras presentadas no era alto porque los nombres con-

programa integrado por obras de Schumann, Liszt y Rachmaninov.

Pedro Beltrán

BADAJOS

Nueva grabación de Esteban Sánchez

El pianista extremeño Esteban Sánchez, una de las figuras más importantes en el panorama actual de los intérpretes españoles, ha grabado un nuevo LP que fue presentado al público pacense el pasado 16 de diciembre y grabado por TVE para el programa «Música y Músicos». En esta ocasión forma dúo con Pedro Chamorro (laúd tiple o bandurria) y se ofrece la integral para ambos instrumentos de Beethoven, además de otras obras interesantes como **Gavota**, de Rameau; **Giga**, de Lully; **Mikota Dragomirna**, de Kauffmann, etc. Constituyó un rotundo éxito que veremos pronto en la pequeña pantalla. La Orquesta Joven de la Comunidad Extremeña dirigida por José María Redondo, efectuó a mediados de diciembre el que podríamos calificar mejor concierto de los oídos a dicha agrupación, todavía muy incipiente, pero ya con buena salud sonora. Programa que repitió en Madrid y otras ciudades españolas con notable éxito. Se consolida la idea de constituir una or-

questa sinfónica en nuestra región y para ello la Junta de Extremadura apoya tal iniciativa comenzando con la juventud, semillero del futuro. La **Suite núm. 1, from the Fairy Queen**, de Purcell; **Concierto en Re mayor** de Tartini; **Sinfonía núm. 5**, de Boyce; **Danzas húngaras**, de Bihari; **Música espacial**, de Ayling y dos temas navideños configuraron el programa.

El 17 de diciembre actuaron con acierto el dúo H. Jacob (violoncello) Ch. Abramovic (piano), pareja norteamericana de sólida técnica y lógicos fraseos, en interpretaciones felices de tres sonatas: en **Fa mayor, Op. 5 núm. 1**, de Beethoven; **Retratos de antigüedad**, de R. Wernick (1981) y en **Sol menor Op. 1**, de Rachmaninov.

Y como es tradicional, el Coro del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, bajo la dirección de Carmelo Solís, ofreció el Concierto de Navidad en la Catedral pacense con la colaboración del profesor de órgano Joaquín Fernández Picón; los comentarios fueron de Emilio González Barroso. Además, la intervención de la Escolanía del propio centro docente que dirige el referido organista, titular de la cátedra del primer conservatorio extremeño.

Obras de Palestrina, Cavendo, Guridi, Donostia, etc. y armonizaciones de Castillo, García Muñoz, P. Casals, Pérez Moya, etc., fueron dichas con la corrección acostumbrada en esta agrupación, pilar importantísimo de la música presente extremeña.



La Orquesta de Cámara «Nuevos Solistas de Viena» actuaron en el Salón Azul del Ayuntamiento. En primer fila, Penderecki

El jurado consideró que ninguna obra de las 35 presentadas, 13 de ellas de autores extranjeros, era acreedora al premio por lo que concedió dos accésits dotados con medio millón de pesetas. Uno de ellos fue otorgado a Gabriel Fernández, profesor de armonía en Madrid. Este es el tercer premio concedido al compositor en el plazo de un año, y se une al «Ataulfo Argenta» y el Premio de la Orquesta Sinfónica de Asturias. La obra premiada, **Pensé**, es una composición para piano y orquesta dedicada al pianista Pedro Espinosa. El otro accésit fue concedido a **The Pillar of Cloud** de Harry T. Bulow, de Santa Bárbara (Estados Unidos). También se otorgó una mención honorífica por su originalidad a una

sagrados no se presentan a los concursos.

El premio de composición para autores alicantinos se concedió por unanimidad a la obra **Cimasual Suite** de Cipriano Angel Estéban Arcón, profesor del conservatorio de Alicante, afincado en Villena. El Premio de Interpretación para residentes en la provincia de Alicante, fue otorgado al trompa Enrique Rodilla Navarro.

Cerrando los actos relacionados con el Premio Esplá, se ofreció en el Salón Azul del Ayuntamiento un concierto a cargo de la Orquesta de Cámara Nuevos Solistas de Viena, mientras a la misma hora en el Teatro Principal, organizado por la Sociedad de Conciertos, escuchamos un bellissimo recital de Grace Bumbry con un



El pianista extremeño Esteban Sánchez.

El público vibró con las exquisitas versiones del coro e incluso participó cantando conjuntamente algunos de los villancicos programados.

Enrique Molina Senra

CACERES

El año 87 comenzó y la Asociación Musical Cacerense abrió su temporada núm. 18 con un recital del guitarrista Lucian Plessner, y luego un concierto del dúo Fre-



El dúo pianístico formado por Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga.

chilla-Zuloaga, para cubrir el mes de enero.

El joven Lucian Plessner, intérprete muy maduro no obstante hizo un programa sumamente atractivo con obras de Agustín Barrios Mangorée, Leo Brouwer y unas transcripciones primorosas de Albéniz —Cádiz y Córdoba— interpretado, además con una gran soltura y convicción.

El dúo pianístico Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga, dio muestras una vez más de su dominio y compenetración máxima, tanto en las obras de Mozart y Brahms a que dedicaron la primera parte como, y muy especialmente, en la música de Milhaud, Poulenc y Rodrigo.

Frechilla y Zuloaga justificaron plenamente el éxito que hasta ahora han obtenido no sólo en España sino ante públicos de diferentes naciones y continentes. Éxitos que revalidan en cada actuación de su comprometida especialidad de la que son maestros.

El Círculo de la Concordia inició también en enero su

programación cultural y fue un recital de canto y piano lo ofrecido como primera actividad. El tenor Francisco Ortiz y el pianista Georgio Rico Paganini ocuparon el estrado del salón de «la Colina» con un programa de Canción italiana, Zarzuela y Opera que complació por las cualidades inherentes a la voz de Ortiz y la diestra cooperación del piano, si bien en esta ocasión el tenor actuó mermado de facultades a consecuencia de una reciente laringitis.

Paquita García

CIUDAD REAL

Con motivo del VI Curso de Arte celebrado en Ciudad Real, patrocinado por la Fundación de Castilla-La Mancha, se celebraron dos conciertos con escaso público. El primero de ellos a cargo de la, pudiéramos llamar, Orquesta de cámara Angulo, dado que está compuesta por 10 miembros de una misma familia y que habitualmente no se reúnen para dar conciertos. En la primera parte varios actuaron como solistas, dúo, trío y cuarteto, y la segunda estuvo integrada por dos obras de Manuel Angulo: **Trasmallo**, trío para flauta, oboe y piano escrito en términos contemporáneos y, **Trigeneracional** es un divertimento para 10 instrumentistas escrito en términos modernos y que nos evoca la música maleable propia de serie televisiva.

El segundo concierto ofre-



La Orquesta de Cámara «Angulo» (10 miembros pertenecientes a una misma familia).

cido fue a cargo del Trío de Cuerdas Adagio, integrado por Carmen Tricas, violín; Marcial Moreiras, viola y M^a Luisa Parrilla, violoncello. Comenzaron con **Trío I Op. 56**, de Conrado del Campo, para continuar con **Alisios**, de M. Angulo, estreno absoluto, escrito por encargo de la Fundación Cultural de Castilla-La Mancha. **Alisios** es una obra plenamente contemporánea, con elementos atonales y repetitivos que engloba toda la técnica propia de estos tres instrumentos en toda su amplitud sonora. El trío Adagio consigue muy buenas calidades en los «vibrati» y «diminuendos» así como en la sincronización, bien ajustada. Es una obra extensa y complicada que sumerge al espectador en los vientos que dan título a la obra. Para finalizar este estupendo concierto lo hicieron con **Divertimento en Mi b Mayor**, de Mozart.

La Orquesta Ciutat de Barcelona nos visitó el 29 de septiembre en su gira por la Comunidad de Castilla-La Mancha y abriendo el ciclo «Música del Romanticismo», en el Polideportivo cubierto «Príncipe Felipe» de Ciudad Real debidamente acondicionado para tal evento. Sonó la **Incompleta**, de Schubert, en su versión original, siendo acogida con entusiasmo por el numeroso público asistente. También escuchamos la exquisitez de matices que Mahler compuso en su **Sinfonía núm. 1 «Titán»**. Puso fin a este gran concierto y como agradecimiento a la gran ovación la **Danza eslava núm. 1**, de Dvorak. La Orquesta Ciutat de Barcelona, con Edmon Colomer en la tarima, su sentir justo, claro

y enérgico, hicieron de este tiempo algo memorable. Aunque no estuvo muy clara la hora de comienzo de la **Misa de Requiem**, de G. Verdi, el lleno fue espléndido y muy bien la idea del cambio de posición del escenario; pensamos que se debió a que no cabían Orquesta y Coro con solistas en el altar; de todas formas así, frente al ábside, y delante de la Puerta del Perdón de la Iglesia de S. Pedro, gana en calidad la acústica. La Sociedad Coral de Bilbao dirigida por Gorka Sierra, la



Vista del concierto de la Coral de Bilbao y la Sinfónica de la misma ciudad.

Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por Jorge Rubio y la soprano Atsuko Kudo; Tamara Siniavskaia, contralto; James O'Neal, tenor y Alfonso Echevarría, bajo nos ofrecieron una impresionante **Misa de Requiem** dejando a mayores y pequeños envueltos en esa profundidad y calma que las grandes obras bien interpretadas saben transmitir.

En el Conservatorio «Marcos Redondo» y también dentro del ciclo «La Música del Romanticismo», Pedro León, violín y Julian López Gimeno, piano, interpretaron **Sonata núm. 1 en Re menor**, de Schumann, de gran belleza intimista y complicada estructura romántica. Tras la **Sonata** de Schumann **Scherzo en do menor**, de Brahms, compuesto para regalo de cumpleaños al célebre violinista J. Joachim. La segunda parte la ocupó una sola obra: **Sonata en La mayor**, de C. Frank, extensa, sugerente y dramática. Para terminar y fuera de programa, **Jota**, de M. de Falla.

Y la Semana de Música en la Navidad llega a su tercera edición, organizada por el Área de Cultura de la Diputación Provincial y enteramente dedicada a la provincia, ya que ninguno de los conciertos fue ofrecido en Ciudad Real capital. Abarcó 30 pueblos, muchos de ellos tradicionalmente desasistidos de músicas que no sean las folclóricas o los 40 principales...

Los participantes en esta 3ª Semana de Música en la Navidad fueron: Dúo Chamorro-Simón, de Campo de Criptana; Quinteto de Pulso y púa Hnos. Donado-Mazarón, de Valdepeñas; Quinteto de Viento Sánchez—Maroto, de Manzanares; Grupo de cuerda «Los trovadores de la Mancha», de C. de Criptana; Rondalla «Orden de Calatrava», de Calzada de Cva.; Orquesta «Germán Lago», de C. de Criptana; Masa Coral «Mineros pensionistas», de Almadén; Escolanía y Coral Mater Asumpta, de Manzanares; Agrupación Coral maestro Ibáñez, de Valdepeñas; Coral Santa Cecilia, de C. de Criptana; Coral Ntra. Sra. de la Asunción, de Puertollano; Agrupación Musical de Ciudad Real; Coral Alegría de Puertollano; Coral Santa Cecilia de Bolaños de Cva. y Peña flamenca Los de Montoya y Chacón de Tomelloso. En su mayoría interpretaron villancicos y madrigales y los solistas José M.ª Fdez. Villa (Hinojosa), Inocente Picazo (Tomelloso) y Máximo Pérez Risco (Puertollano), de Guitarra, y Sorin Melinte (Rumanía), de piano.

En lo que va de enero ya han acontecido dos conciertos: El Trío de Barcelona (Gerardo y Lluís Claret, violín y cello, con Giménez-Atenelle al piano) nos hicieron partícipes de su exquisitez sonora. El **Trío en Re menor** de Mendelssohn fue expresado con la ternura y pasión que requiere. También nos acercaron a Dvorak con su **Trío Op. 90 «Dumky»**, aires de danzas eslavas re-creadas y muy poco tocado en nuestro país. Ante el calor de los aplausos **Minueto del Trío núm. 3**, de Beethoven.

El otro concierto fue organizado por el Círculo Cultural Medina. Lucien Plessner, guitarra, interpretado obras de Rameau, Britten, Bach y Albéniz. Ante el fraseo roto del **Primer Libro de Piezas**

para **Clavecín** (París 1706) de Rameau y la expresión nerviosa del **Nocturnal** de B. Britten, optamos por irnos.

Prado Manzanares Peco

LAS PALMAS

Sociedad Filarmónica

Se presentó en la centenaria Sociedad el joven pianista canario Jorge Robaina, nacido en esta ciudad en 1964, alumno de Dianko Llieu en el Conservatorio de Viena y becado por la fundación alemana Alexander von Humboldt entre 1983 y 1985. Había gran expectación por esta presentación oficial pues mucho se hablaba de las cualidades de este artista que había ganado en el año 81 el premio Pedro Espinosa.

La **Sonata en do mayor KV 457**, ya marcó la pauta de lo que había de ser la tónica del recital: dominio idiomático, técnica sólida, gran musicalidad, un cierto y lógico academicismo, pero sobre todo una capacidad grande para comunicarse con el público, para transmitir lo que el artista puede decirnos de un músico a través de la lectura de una obra. Es ésta, a nuestro modo de ver, la principal virtud del joven pianista, que se puso de manifiesto sobre todo y a pesar de ciertos pasajes oscuros que no minusvaloran los resultados globales, en la **Fantasia en Do Mayor**, de Schumann, que llenó toda la segunda parte del recital. Robaina aborda esta monumental pieza desde un cierto distanciamiento, lo cual proporciona la posibilidad de entender la obra desde una perspectiva muy dentro de la tónica del romanticismo, oscilando entre pasajes de una clara mentalidad analítica y otros de gran fuerza expresiva, más libres, donde el intérprete es capaz de reflejar sus propias vivencias y sus propios sentimientos. El recital se completaba en la primera parte con el **Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22** de Chopin en la que Robaina dio muestra de

su corrección y buen hacer. Saludamos y animamos desde estas páginas a este joven pianista que es Jorge Robaina y que junto con Martín Solderberg y Francisco Martínez Ramos, de la misma generación y también nacidos en Las Palmas, configuran un trío de nombres prometedores en la interpretación española.

Una potentosa lectura de la poco conocida **Sonata en mi bemol mayor**, de Richard Strauss, cerro el recital de Félix Ayo y de la pianista Emma Jiménez. El «Andante Cantabile», que tiene una parte improvisada, es, a nuestro modo de ver, el centro de esta pieza que ambos intérpretes aman de todo corazón a juzgar por la entrega y los extraordinarios resultados que se consiguieron en este recital, en el que también se ofrecieron la **Sonata en Do Mayor KV 296** de Mozart, donde Ayo y Jiménez supieron adentrarse en el siempre difícil idiomatismo del maestro salzburgués y la **Sonata núm. 7 Op. 30 núm. 2** de Beethoven, donde ambos intérpretes consiguieron una lectura adecuadísima, por estilo, musicalidad, fraseo y sobre todo concepción.

Como concierto de Navidad La Sociedad Filarmónica propuso a Félix Ayo que actuó como director de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en **Las cuatro estaciones** de Vivaldi, que previamente había preparado Max Bragado Darman, que cada día se hace mas indispensable en la vida musical de la ciudad, y el resultado fue un gratísimo concierto con esta archiconocida serie de conciertos de la **Op. 8**. Félix Ayo usó al completo la sección de cuerdas de la Orquesta, más el clave, consiguiendo una interpretación ROMANTICA de esta obra, acentuando los tempi extraordinariamente con lo cual se consiguió una versión muy contrastada y de gran efecto de cara al gran público, sobre todo jóvenes, a quienes el concierto iba dirigido. Se completó el programa con el curso de la pianista Emma Jiménez que interpretaron el poco habitual **Concierto en Re menor para piano, violín y orquesta de cuerdas** de un jovencísimo Félix Mendelssohn, de grata audición. Ante la insistencia del públi-

co que abarrotaba el Pérez Galdós se realizaron varios regalos: dos fragmentos de la obra vivaldiana y un **Scherzo** de Brahms, para violín y piano, donde nuevamente ambos intérpretes mostraron su buen quehacer.

Corresponsal

SANTANDER

Exposición de la Coral Salvé

En la vida musical cántabra ha tenido relevancia la exposición que la Coral Salvé de Laredo ha mostrado en la Torre de Don Borja, sede de la Fundación Santillana, y en la que con copioso material se ha presentado



La Exposición de la Coral Salvé tuvo lugar en la Torre de Don Borja.

toda la trayectoria mantenida, sin descanso, durante once años de actividad. Discografía, material gráfico de actuaciones de fuste, reseñas, críticas, partituras, como la de Dúo Vital, instrumentos autóctonos, o los que participan en la «Misa Criolla», de Ariel Ramírez, que próximamente grabará esta agrupación y en la que va a intervenir José Carreras, forman todo el reflejo de una labor de interés musical y cultural guiada por José Luis Ocejo, quien en la clausura de esta muestra dirigió un concierto a la Coral laredana.

La música popular cuando está bien tratada huye de la



Discografía, material gráfico, partituras... una espléndida exposición.

HORTERADA; el ejemplo de lo visto en la legendaria Santillana es elocuente de la OBRA BIEN HECHA. Pero la HORTERADA es lamentable cuando entra, toma cuerpo en algo tan serio como es la aprobación, por parte de nuestra Asamblea Regional, como es el Himno a Cantabria, de elección a todas luces desafortunada. Porque el escrito en 1926, por encargo de la entonces Diputación Provincial, al reinosano Juan Guerrero Urresti, no tiene el más mínimo interés musical, por no reflejar a Cantabria. Letra y música son blandas, de la más pueril sensiblería; en definitiva, se cumple la HORTERADA, y se desaprovecha la ocasión de crear un nuevo himno, ignorando que para esto, España tiene grandes compositores aptos para haber hecho un himno de categoría. Pero como ya no hay solución, nos tenemos que aguantar.

Y aguantamos la monótona actividad musical de invierno en la que se producen excepciones como el espléndido recital Liszt que Jean Francois Thiolliers dio en los Amigos del Festival, o los excelentes conciertos que en la Caja de Ahorros ha dado el Trío Mompou, dedicados a los **Tríos para piano, violín y violoncello** de Mozart.

Carlos Galán Bueno ganador del concurso «Manuel Valcárcel»

No son muchas las noticias musicales producidas en Cantabria durante el

otoño, a tono en esta materia, al menos, sin especial relevancia. Si aludimos a los conservatorios, nos encontramos con que en el Municipal «Aulfo Argenta», tuvo que ser repuesto, conforme a la sentencia de la Audiencia Territorial de Burgos, Manuel López, que ganó con el argumento que al ser director de la Banda Municipal de Música, lo era por ley del Conservatorio, lo cual ha tenido como efecto la retirada MALHUMORADA del pianista santanderino José Francisco Alonso. ¿Seguirá la batalla entre los dos pretendientes a la citada rectoría? En estos momentos lo ignoro, aunque el silencio en torno a este tema parece durar.

Y parece que la situación del otro Conservatorio, el de Jesús de Monasterio, es menos corrosiva, aunque su organización deje bastante que desear. De otra forma, no tiene explicación que los medios de comunicación nos hayamos enterado por casualidad de la celebración del fallo del III Concurso Nacional de Composición Manuel Valcárcel, emitido por un jurado integrado por los compositores Francisco Cano, Antón García Abril y Miguel Angel Samperio, quienes de las 14 obras presentadas eligieron tres para la fase final. Hubo evidente diferencia entre las presentadas bajo los temas **Impromptu y Tres Piezas para piano**, y la espléndidamente construida **Suite Op. 19**, con lenguaje claro, lógico y actual. Naturalmente, fue la ganadora de este premio — patrocinado por la Fundación Marcelino Botín y dotado con doscientas mil pese-

tas—. Su autor es el madrileño, nacido en 1953, Carlos Galán Bueno, pianista y profesor del conservatorio madrileño, ya premiado como compositor en otros concursos. En éste, las partituras finalistas tuvieron la magnífica interpretación de Maite Berrueta, junto a la **Sonata del Guadalquivir**, de García Abril, y la **Tocata**, de Samperio.

Quiero cerrar esta crónica reflejando la profunda impresión que aquí ha causado la dramática muerte de Antxon Ayestarán, director del Orfeón Donostierra, tan estrechamente vinculado a nuestra vida musical. Cuando en 1968 se iba a recordar a Argenta, en el décimo aniversario de su muerte, se produjo la de Juan Gorostiza. Los dos nombres tan unidos a la historia del Festival de Santander, conocieron el Antxon tenor del Orfeón. Era figura querida entre nosotros, testigos tantas y tantas sesiones memorables en la Bien Aparecida, en Laredo o en la Plaza Porticada, donde el último verano nos ofrecía el **Requiem** de Verdi y la **Octava** de Mahler; nadie sospechábamos que le teníamos entre nosotros por última vez.

Ricardo Hontañón Acha

VALLADOLID

La relación de conciertos celebrados hasta el momento por la Agrupación Musical Universitaria comienza con la actuación de la Orquesta de Cámara de Mainz con un programa compuesto por obras de Bach, Haendel, Boccherini, Stamitz, Mozart y Bartók. Extenso repertorio que fue muy bien llevado por la batuta de Gunter Kehr. Cabe destacar la intervención de la flautista Renate Hinterlitner interpretando un concierto de Stamitz.

El siguiente concierto tuvo como intérprete al polémico pianista Isidro Barrio que actuó en programa sin descanso ofreciendo las **Armonías poéticas y religiosas**, de Liszt que tuvieron en Barrio un virtuoso muy apropiado, aunque hemos de resaltar una cierta dureza de ataques. La audición fue muy

bien acogida por parte del público.

Con la intervención del Cuarteto de Varsovia, y con obras de Moniusko, Ravel y Tchaikovsky, se celebró la tercera sesión de la Agrupación, que estuvo presidida por una gran calidad en la técnica y sentido interpretativo de estos buenos músicos polacos.

El violinista Félix Ayo y la pianista Emma Jiménez nos dieron el más brillante concierto, a nuestro juicio, del presente curso. No es habitual admirar a un violinista de esta categoría con una colaboración pianística a su altura que hagan posible música de cámara de forma tan veraz. La **Sonata en Do Mayor**, de Mozart, la **Séptima**, de Beethoven, y una obra infrecuente como es la **Sonata en Mi bemol**, de Richard Strauss, sirvieron a este dúo para obtener un rotundo éxito.

La soprano Pura M^a Martínez y el guitarrista Nicolás Daza dedicaron una actuación al lied con guitarra de Weber. Brevísimo acto que dio cabida a una selección de canciones agradables donde la voz de la soprano mostró su bello timbre aunque sin grandes cualidades a destacar, y el guitarrista, muy discreto, se limitó a ejecutar un sencillo acompañamiento casi imperceptible, a veces.

Los «Grupos Universitarios Libres» organizaron en el Paraninfo de la Universidad un concierto a dos pianos con la intervención del dúo Frechilla-Zuloaga. Con la sala literalmente desbordada de un público entusiasmado se fue desarrollando este concierto con



El polémico pianista Isidro Barrio ofreció las «Armonías» de Liszt.

un programa dedicado a la música francesa. Poulenc, Faure, Debussy y Milhaud tuvieron en este internacional dúo insuperables intérpretes que dieron, en verdad, una audición memorable. Y tuvieron que prolongar el programa con cinco obras más.

Las Juventudes Musicales van ampliando su campo de acción en Valladolid, organizando conciertos que logran una feliz aceptación. Así, podemos citar los del dúo de violín y piano compuesto por Isabel Bonesire y Ann van Den Bossahe; una nueva interacción del pianista Sorin Melinte, la de Almudena Cano con un programa íntegramente dedicado a Mozart y una feliz actuación del, pianista Andrés Riera.

María Isabel Núñez Molina

ZARAGOZA

En esta crónica sobre el movimiento musical en Zaragoza, y por las necesidades técnicas de la Revista, daré noticias de los conciertos celebrados hasta el 3 de febrero y dada la abundancia de los mismos no estarán todos los que son, aunque serán todos los que estén.

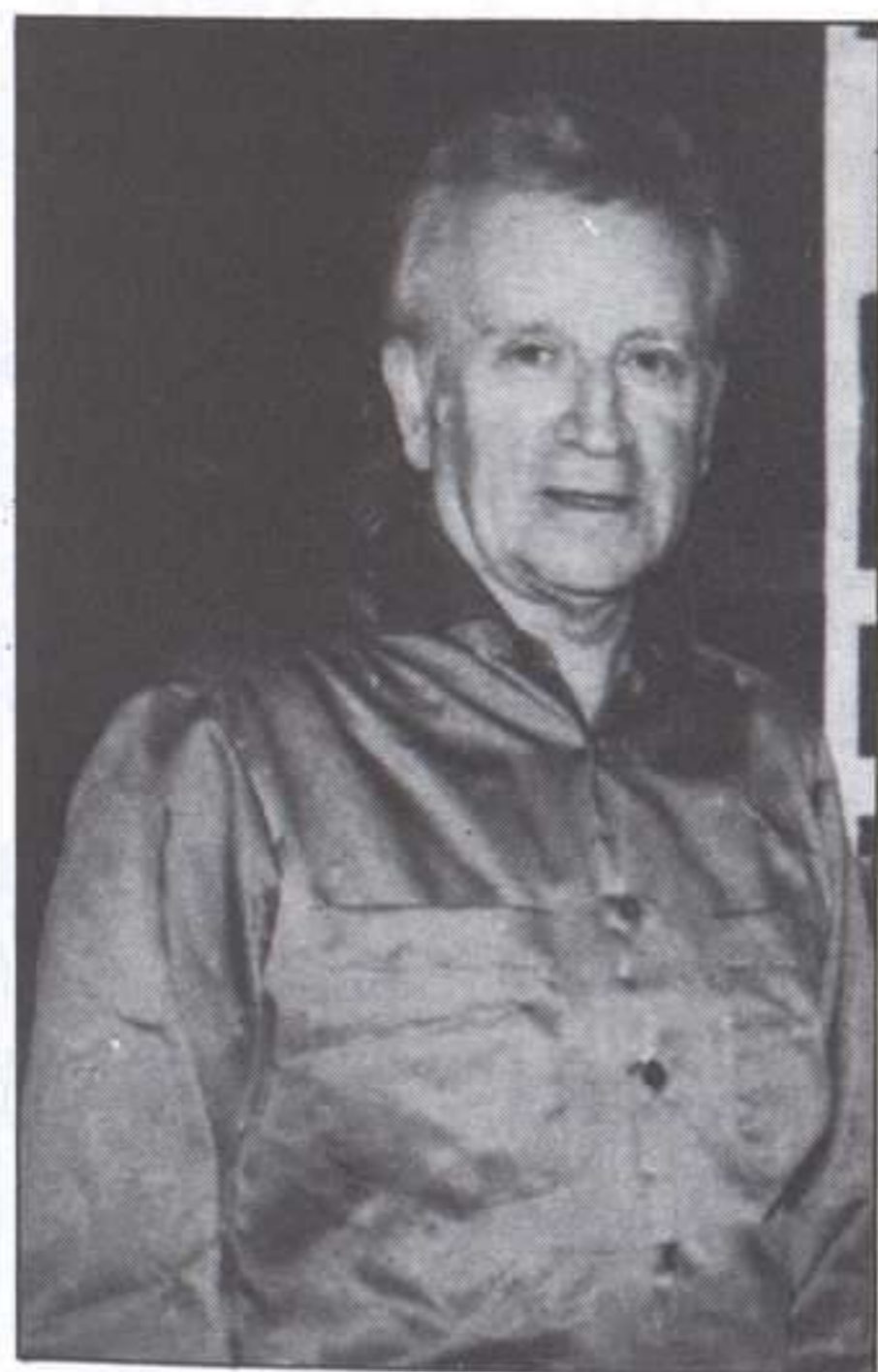
Sala de Música del Palacio de Sástago de la Diputación Provincial

La abundante programación preparada por la Diputación Provincial para el Palacio de los Condes de Sástago, comenzó el 23 de octubre con la actuación del Jacques Ogg Trío, grupo holandés especializado en música barroca. Olga Garreta al clave inició el 6 de noviembre el ciclo *Músicos en Zaragoza*. El día 13 del mismo mes y en colaboración con el Conservatorio de Música de Zaragoza se celebró el concierto de guitarra de Santiago Rebenaque. Markus Hinterhause al piano actuó el día 20 y en concierto homenaje a García Lorca oímos una preciosa sesión a cargo de Dolores Cava, que cada vez mejora más en este tipo de recitales, acompañada al piano por el compositor y colaborador de esta

revista, Emilio López de Saa. El 4 de diciembre, colaborando en este concierto el Estudio de Música «Bela Bartók», escuchamos a Angel Soler y María Jiménez a dos pianos. Nuevamente el ciclo *Músicos en Zaragoza* nos ofreció un concierto a cargo del flautista Agostino Cirillo y su Grupo de Música Barroca, en sesión celebrada el 23 de diciembre en calidad de Concierto de Navidad. El cuarteto Sedlacek abrió el año en Sástago en lo que a música clásica se refiere; el 27 de enero el mencionado grupo interpretó un interesante programa con música de Haydn, Smetana y Ravel.

Juventudes Musicales y Sociedad Filarmónica

Las Juventudes Musicales de la Institución Fernando el Católico celebraron su sesión número 462 con el concierto de Ignacio Marín Bocanegra, profesor especial y jefe del departamento de piano del Conservatorio de Música de Zaragoza, con obras de Mozart, Ginastera y Liszt. Ignacio Marín demostró su gran sensibilidad musical y su calidad de concertista. Aún en 1986, el 10 de diciembre, y en medio de una enorme expectación y asistencia masiva de público, tuvo lugar la presentación de Stefan Milenkovich, virtuoso violinista de 10 años, que interpretó obras de Tartini, Schubert, Corelli, Gounod y Paganini; ya en el nuevo año, el 24 de enero, la Orquesta Nuevos Solistas de Viena, dirigida por Gert



El compositor y colaborador de esta revista, Emilio López de Saa.



Jean-Jacques Kantorow, estupendo violinista, actuó también de director.

Meditz, obtuvo un resonante éxito en el concierto ofrecido con obras de Pleyel y Haydn; a destacar el violoncellista Stefan Kropfisch en su versión del *Concierto en Do mayor*, y de Mozart, con su *Sinfonía Concertante en La mayor para violín, viola y violoncello*, y la *Música para una Pantomima* («Pantolon» y «Colombina»).

Martin Söderberg, ganador del Primer Premio del Concurso Internacional de Piano Pilar Bayona en su segunda edición, actuó en Juventudes con gran éxito, con un programa compuesto por autores españoles en su totalidad: Padre Soler, Granados, Mompou, Turina, Rodrigo, Falla, Infante y Albéniz.

La Sociedad Filarmónica inauguró el año el día 12 de enero con un concierto a cargo de la Orquesta Regional d'Auvergne, dirigida por Jean-Jacques Kantorow. Comenzaron la sesión con el poema sinfónico de Toldrá *Vistas al mar*; interpretaron acertadamente esta exposición de descriptivismo mediterráneo. El *Concierto para violín y orquesta en Sol Mayor*, de Haydn, tuvo en Alexandre Brussilovsky al ejecutante idóneo, en estilo y técnica. En la segunda parte sonó la versión para orquesta de cuerdas de Mahler del *Cuarteto «La Muerte y la Doncella»*, de Schubert, preciosa versión, absolutamente respetuosa al original, si bien con el toque tenebroso y melancólico tan mahleriano y que tan precisamente supo reproducir la Orquesta Regional d'Auvergne.

Los conciertos en las Cajas de Ahorros

El servicio cultural de la CAI organizó el día 2 de diciembre un magnífico concierto de piano a cargo del uruguayo Humberto Quagliata. Este joven artista, poseedor de un importante y dilatado «currículum» que acredita sobre el papel su considerable carrera, demostró con sus interpretaciones toda su calidad. Fue Mozart el autor escogido para iniciar el recital; su *Rondó KV 485* sonó lleno de claridad y nobleza. La *Sonata Op. 13* de Beethoven fue interpretada por Quagliata con gran vehemencia, para pasar a la trascendencia dramática de la *Rapsodia Heroide*, de Liszt, preciosa obra tan poco escuchada. Para la segunda parte el pianista eligió obras de autores españoles en su totalidad. Daniel Stefani con sus *Tango y Candombe* nos impresionó vivamente, con la utilización de estos ritmos sudamericanos, en dos composiciones tan distintas y tan llenas de sensibilidad y fuerza a la vez. Escuchamos a continuación *El Puerto*, de Albéniz, *La Maja y el ruiseñor*, de Granados y *Tres Danzas* de Falla, obra todas ellas expresadas muy justamente, y que el público agradeció con larga ovación.

Durante el mes de enero, el día 27, la CAI ofreció un concierto de guitarra a cargo de Antonio Arnal.

Por su parte, la obra social de la CAZAR, en el salón del Museo Camón Aznar, organizó el 23 de enero un concierto a cargo de Agosti-

no Cirillo a la flauta travesera barroca, y Olga Gareta al clave, con composiciones de Sanmartini, Vivaldi, Besozzi, J. Chr. Bach, C. Ph. Bach y Mozart.

VII Ciclo de Introducción a la Música

El domingo 2 de enero daba comienzo el VII ciclo de Introducción a la Música, que organiza todos los años el Área de Cultura y Acción Social de Exmo Ayuntamiento de Zaragoza, y que durante estos tres meses, el mencionado ciclo se ocupará de la música española. En la sesión inaugural, y bajo el título de Música Medieval en España, tuvimos la ocasión de escuchar al magnífico Coro de Cámara de la Universidad de Santiago de Compostela, con una primera parte del programa dedicada a Galicia, con cuatro **Cántigas** de Alfonso X y una serie de piezas de trovadores y neotrovadores; a continuación el **Llibre Vermell** de Montserrat y canciones de Juan del Enzina.

El segundo de los conciertos del ciclo estuvo destinado a La Música en España durante el Bajo y el Alto Renacimiento. El grupo Pro Música Antigua de Madrid, dirigido por Miguel Angel Tallante, fue el encargado de ofrecer este recital de músicas en las cortes de los Reyes Católicos y de Carlos I, y la Música en las obras de Cervantes y Lópe de Vega.

La Música Española en los Siglos XVII y XVIII, se desarrolla en tres sesiones; la primera de ellas a cargo del Cuarteto Soler, con la colaboración del organista Adolfo Gutiérrez Viejo, con obras de Soler, los **Quintetos núm. 6 y núm. 3** y de Canales, **Cuarteto núm. 1**. Hemos de señalar que fueron interpretadas con desigual fortuna, apreciándose algunos desajustes y problemas de afinación.

Un precioso concierto ofrecido por el grupo «Albicastro-Ensemble-Suisse», vino a mostrarnos en toda su pureza de estilo las «Tona-

das-Pasacalles-Villancicos y Cantadas» del Barroco Español. Músicas de Gaspar Sanz, Marín, Imaña, Torrejón y Velasco, Iribarren entre otros estuvieron maravillosamente interpretadas.

Concierto Homenaje a Eduardo del Pueyo con Ivo Pogorelich

Organizado por el Área de Cultura y Acción Social del Exmo Ayuntamiento de Zaragoza, se celebró el día 13 de enero el homenaje póstumo al eminente pianista, maestro Eduardo del Pueyo, recientemente fallecido. Zaragozano, que por razones de trabajo estuvo tanto tiempo ausente de su tierra, siempre se mostró atento e interesado por el movimiento musical de nuestra región. Para tal evento se contó con la presencia ante el piano del joven Ivo Pogorelich, que aunque en absoluto vinculado al maestro aragonés, ni por conocimiento ni por afinidades musicales, congregó un numerosísimo público ante el teatro Fleta, marco escogido para el acontecimiento; público ansioso por contemplar y oír al ENFANT TERRIBLE de la tecla. Las tres **Sonatas** de Scarlatti, **Núms. 5, 17, 19**, me parecieron demasiado formales y metronómicas, carentes de cualquier asomo de regocijo. Muchos de los aficionados asistentes nos preguntábamos que hubiese pensado el maestro homenajeado del Beethoven de Pogorelich, la **Sonata núm. 2**. Muy expresivo en Scriabin y nada romántico en Chopin en una **Sonata núm. 3** excesivamente ESTIRADA EN LONGITUD. Agradecido y satisfecho por la entusiasta acogida del público, Pogorelich nos regaló otras tres **Sonatas** de Scarlatti, las cuales, supongo que debido a su gozoso estado de ánimo, sonaron mucho más VIVAS que las incluidas en el programa. Aún le escuchamos un **Para Elisa** muy particular y una **Marcha Turca** increíble de agilidad y dedos.

Juana Bonafé



VI JORNADES MUSICALS A VILAFAMES, ONDA Y VINAROS

CASTELLÓ

Centre Municipal de Cultura - 19'45 hores

Divendres 10 - Concert inaugural

TRIO LIVSCHITZ DE ZURICH,
trio de corda (Suïssa)

VILAFAMÉS

Església de l'Assumpció - 19 hores

Dissabte 11

SEXTET DE COURES D'ALACANT

Dimarts 14

WULFIN LIESKE i, guitarra (Alemanya)
ARISTHAIA CASH, flauta (Canadá)

Divendres 17

OCTETO DE CAMERA, polifonia (França)

ONDA

Eglésia de la Sang - 19'30 hores

Diomege 12

BRUNILDA GIANNEO, violí (Argentina)
MARIA ELENA BARRIENTOS, piano (Mèxic)

Dimecres 15

XAVIER BONET, trompa (Castelló)
BERTOMEU JAUME, piano (Mallorca)

Dissabte 18

THOMAS DUIS, piano (Alemanya)

VINARÓS

Auditori Municipal Wenceslau Ayguals de Izco

Diomege 12 - 12'30 hores

COR DE CAMBRA DEL
CONSERVATORI DE VALENCIA

Dimecres 15 - 20 hores

GLORIA FABUEL, soprano (Valencia)
MATILDE SALVADOR, piano (Castelló)

Diumenge 19 - 12'30 hores

HET NEDERLANDS GITAAR TRIO (Holanda)

COLLABOREN:

EXMA. DIPUTACIÓ DE CASTELLÓ
EXCMS. AJUNTAMENTS DE CASTELLÓ,
VILAFAMÉS, ONDA Y VINARÓS
SOCIETAT SANTA CECILIA D'ONDA

BUENOS AIRES
(Argentina)

ESTRENO LATINO- AMERICANO DE «EL CASO MAKROPULOS»

Por Néstor Echevarría

DESDE hacía cierto tiempo estaba latente la idea de estrenar en Buenos Aires **El Caso Makropulos**, penúltima ópera del compositor checo Leos Janacek, basada en el drama de Karel Capek (con libreto del propio músico), en la puesta en escena de Jorge Lavelli. Una idea que casi se esfuma, pero que felizmente prosperó. Y de esta manera ésta ópera del final de la carrera de Janacek —el estreno fue en Brno, en 1926, dos años antes de su muerte— produjo un especial interés en la capital argentina, tanto más porque se trató de una primicia latinoamericana y en el caso especial del Colón, de la tercera de las óperas de Janacek ingresadas a sus estadísticas: antes fueron **Jenufa** y **Katia Kabanova**.

Volviendo a **El Caso Makropulos** cabe significar su interés para un entendimiento, una aprehensión mayor de su autor. Cristaliza aquí una idea siempre mantenida de fusión entre texto y contexto, o para decirlo de otro modo, una idea de materializar una íntima relación entre la palabra cantada y el discurso musical propiamente dicho.

El argumento plantea un tema fantástico como es el de la supervivencia del personaje central («Emilia Marty») debido a un milagroso elixir de un médico («Makropulos», precisamente) que lo descubrió hace tres siglos. Ella desea agotar, cansada de tan larga vida, su existencia. Se suceden personajes que entornan la acción, la anécdota, y ella les ofrece el documento mágico del caso «Makropulos». Finalmente incineran tan misteriosa fórmula y «Emilia» expira.

La música trasunta, como decía en un comienzo, un lenguaje desarrollado en su etapa final creativa, donde la variedad de ideas melódicas en Janacek



De izquierda a derecha: Elena Kittnarova, Richard Novak y Jan Markvart. Teatro Colón de Buenos Aires.

suelen expresar, repentinamente, cambios de tonalidad y modos, y la línea vocal se expresa a manera de recitativo entonado, familiarizado con el «sprechgesang» de la tradición vocal alemana.

Mi compatriota Lavelli, responsable de la puesta en escena, buceó en la problemática teatral que plantea este argumento, con imaginación, con una idea que tradujo en estas palabras: *Lo fantástico no está ni en la concepción del dispositivo escénico ni en la ambientación, sino en la idea global de teatralidad. El personaje central pasa a través del tiempo con la angustia de no poder morir, por lo que la vida se le hace insostenible. Por eso la fábula puede tener una clarificación evidente si se la inscribe en un contexto puramente teatral. Por eso los tres actos de esta producción (que el «regisseur» fundió sin interrupciones) encuentran su verdadera significación en el escenario mismo del teatro Colón. No me molestaría —agrega finalmente— que un espectador salga pensando que lo que vio fue el ensayo de una representación teatral.*

Al decir esto último, Lavelli se refiere a la naturalidad escénica que impuso a las mutaciones de escena, sobre la marcha, sin ocultar los movimientos de tramoyistas y auxiliares de escenario.

Del punto de vista musical fue una atilada versión, dirigida por el maestro argentino Antonio Tauriello, quien subrayó los matices que la partitura propone. La protagonista, Elena Kittnarova, soprano de la Opera de Praga, especialmente contratada para este estreno argentino y latinoamericano, mostró total persuasión en el dominio del rol, con una convincente acción escénica teatral y recursos vocales que estuvieron a tono con la versión. Además del Teatro Nacional Eslovaco, lo había cantado frecuentemente en teatros líricos alemanes (Leipzig, Wiesbaden), en Bélgica y en la Unión Soviética.

También fueron debutantes aquí, en Buenos Aires, otros dos cantantes de la Opera Nacional Checa, el tenor Jan Markvart y el bajo Richard Novak, que delinearon sus personajes con total identificación, mientras que el resto de los papeles fueron interpretados —siempre en su lengua original— por el elenco estable del teatro Colón.

Una significativa experiencia, entonces, rendida con irreprochable nivel, que constituyó también el debut de Lavelli como «regisseur» en el Colón bonaerense, después de su dilatada labor en escenarios europeos.

**ROGAMOS NOS FACILITEN SU CODIGO POSTAL
TODOS AQUELLOS SUSCRIPTORES EN CUYA ETIQUETA
DE DIRECCION NO FIGURE ESTE DATO.**

CAGLIARI (Italia)

CONGRESO SOBRE GARCIA LORCA Y LA MUSICA

Por Ramón Barce

ORGANIZADO por el Festival Spaziomusica, la revista «Música/Realtà» y la Fundación Federico García Lorca, tuvo lugar en Cagliari (Cerdeña), los días 4, 5, y 6 de diciembre pasado, y en el Aula Magna del Conservatorio, el Convegno Internazionale di Studi «Federico García Lorca nella musica contemporanea». Los cincuenta años del asesinato de Lorca en Granada, conmemorados en el mundo entero, han tenido en Italia una especial repercusión: una parte del Festival Spaziomusica fue dedicado a Lorca, y por los mismos días se daba en Milán con gran éxito **Yerma**; poco después, en la misma ciudad, se estrenaba **El público**, obra inédita. Se reunió, pues, en Cagliari un nutrido grupo de especialistas que presentaron múltiples aspectos de la actividad lorquiana en relación con la música.

Luigi Pestalozza, que dirigía el Congreso, señaló en su inteligente intervención, la necesidad de que los festivales no sean sólo música, sino también reflexión, cosa que desgraciadamente ocurre en escasos festivales italianos (Spaziomusica, Pontino, Montepulciano), en tanto que en la mayoría no hay sino el habitual CONCIERTO-ESPECTÁCULO. (En España hemos denunciado a menudo esa misma carencia intelectual.) Explicó luego cómo la guerra civil española fue una bandera de lucha para el antifascismo italiano, y que los compositores comprometidos en ese combate progresista (Pacagnini, Fellegara, Nono, Liberovici, Castaldi, Maderna, Castiglione, Berio y otros) consideraron a Lorca como un símbolo de esa lucha y utilizaron sus textos —que ofrecían un lenguaje y un fondo nuevos y renovadores— para su música.

Mario Hernández nos mostró una interesante serie de dibujos lorquianos, cargados de simbolismo; hizo referencia también a la evocación del vals en un poema de Lorca y en otro de Alexandre. Para Manuel Fernández-

Montesinos la niñez y juventud de Lorca estuvieron saturadas de música. En su biblioteca figuraba la colección completa de la revista barcelonesa «Música y músicos», así como numerosas partituras, no sólo de piano (obras completas de Chopin, **Sonatas** de Beethoven), sino óperas (**Fidelio**, **Tannhäuser**, **I Puritani**, **Nabucco**, **El profeta**, etcétera). Se conservan partituras del propio Lorca para piano (tuvimos ocasión de escuchar alguna de esas piecitas casi infantiles, que recuerdan a Grieg), que muestran al temprano estudiante de música pugnando por expresarse.

ziomusica de Cagliari pudimos escuchar una atractiva obra recientísima: **Llanto por Mariana**, de Jorge Peixinho.)

Yo me ocupé de la estética del neopopularismo y de la música de Lorca, hasta ahora poco estudiada, pero que creo puede iluminar algunos aspectos característicos del neoclasicismo popularista. En charla amenisima, Sergio Liberovici (al que los españoles recuerdan por el aparatoso escándalo de la antología de canciones populares de la resistencia española) expuso su propia dedicación como compositor a Lorca: música de escena para **La zapatera**



Antonio Trudu, Franco Oppo, Harry Halbreich, Rafael Lozano, Luigi Pestalozza y Ramón Barce (de izquierda a derecha).

Especial relieve tuvo por su amplitud y profusión de datos, la conferencia de Emilio Casares, que hizo un detenido y profundo resumen de las condiciones históricas y sociológicas de los años que ven nacer a la Generación de la República, trazando las líneas maestras de un momento especialmente significativo de nuestra historia. Christopher Maurer mencionó algunas relaciones de Lorca con la música, como la utilizada como ilustración para sus dramas. (La relación de **Bodas de sangre** con Bach es especialmente sorprendente.) Rafael Lozano, lector de español en Bolonia, habló con precisión de la riqueza léxica en el primer libro de Lorca: **Impresiones y paisajes**.

Albrecht Dümling, Mario Baroni y Harry Halbreich se ocuparon de algunas de las obras modernas escritas sobre textos de Lorca: Hans Werner Henze, el radiodrama **Don Perlimplín** de Maderna, Crumb, la **Sinfonía núm. 14** de Shostakovich, Mauricio Ohana. La variedad de estéticas es absoluta. Y el atractivo de los textos lorquianos sobre los compositores es universal y sin límites estilísticos. (Del Festival de Moscú de 1984 recuerdo una hermosa obra coral de Sidelnikov; y en este mismo Spa-

prodigiosa y actualmente para **Yerma** (una música espléndida). Por último, tuvimos con nosotros a uno de los más ilustres compositores italianos: a Vittorio Fellegara, autor de dos obras muy conocidas sobre textos lorquianos: **Requiem di Madrid** (1958) y **Dies irae** (1959), páginas de gran aliento y dramatismo.

Junto con los asambleístas se reunieron en Cagliari otros músicos, intérpretes, compositores, musicólogos, que hicieron vivas y movidas las discusiones. Queremos recordar (y sentimos omitir a algunos) a Tiziana Moneta, Marcello Pusceddu, Jorge Peixinho, Miriam Quaquero, Donatella Davini, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Franco Oppo... Nuestros anfitriones (Antonio Trudu especialmente) fueron de una maravillosa hospitalidad; las comidas y charlas, deliciosamente interminables; la compañía, siempre cordial y generosa; y todo bajo el cielo azul de Cerdeña, con sus ruinas púnicas, su viejo mar innumerablemente poblado de peces y mariscos, sus recuerdos españoles. La vieja Cerdeña —cuya miel amarga ya menciona Horacio—, la patria de Gramsci, es hoy también avanzada de los problemas musicales contemporáneos.

BERLIN (R.D.A.)

RECONSTRUCCION DE LA OPERA ESTATAL ALEMANA EN BERLIN ORIENTAL

Por Gonzalo Fernández

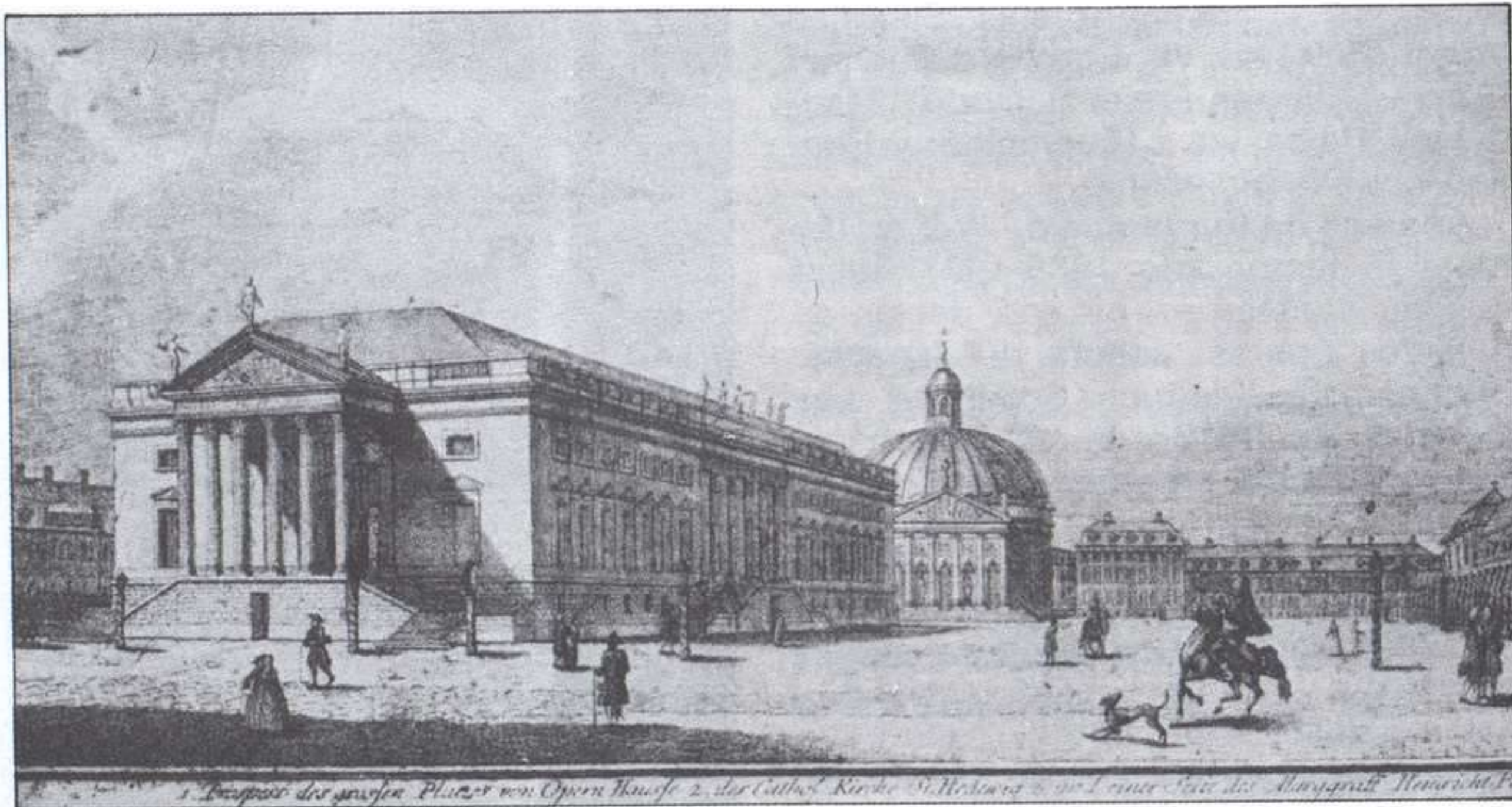
La Opera Estatal Alemana de Berlín Oriental, situada en la célebre Avenida «Unter den Linden», ha permanecido cerrada por obras de reconstrucción entre el 2 de enero y el 15 de noviembre de 1986. No obstante, antes de hablar de esas reformas y de la actual temporada 1986-1987 conviene aludir a la historia de tan famoso santuario operístico.

Este teatro fue construido por el arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff,



Retrato del arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, por Antonio Pesne.

Knobelsdorff durante los primeros años del reinado de Federico II de Prusia. Su edificación se enmarca dentro de los anhelos de este rey por hacer de Berlín «la Atenas a orillas del Spree». Federico II planeó su Opera Real en el «Forum Fridericianum» de «Unter den Linden» como un templo dedicado a las artes, que completaría el santuario de las



La Opera Real de Berlín (izquierda) y la Iglesia Católica de Santa Eduvigis, hacia 1750.

ciencias, ubicado en el mismo lugar con el edificio de la Real Academia Prusiana. Este deseo del monarca fue satisfecho por Knobelsdorff al colocar en la fachada principal del teatro la inscripción en latín «Fridericus Rex Apollini et Mvsis» («El rey Federico a Apolo y a las Musas»).

Las obras de construcción de la Opera Real duraron entre el 5 de septiembre de 1741 y el 7 de diciembre de 1742, en que fue inaugurada con la ópera **Cleopatra y César** de Carl Heinrich Graun y el coste total del edificio ascendió a un millón de táleros aproximadamente. En 1787 el interior experimentó algunas reformas debidas a Carl Gotthard Langhans «el Viejo», futuro arquitecto en Berlín de la Puerta de Brandenburgo.

En la noche del 18 al 19 de agosto de 1843 la Opera se incendió. Dos días más tarde fue iniciada su reconstrucción por Carl Ferdinand Langhans «el Joven», quien trató de salvaguardar la idiosincrasia dieciochesca del teatro. Pero Langhans «el Joven» añadió en la sala un cuarto piso e ideó una decoración neorrenacentista para el interior, muy alejada del primitivo estilo rococó de Knobelsdorff y de Langhans «el Viejo». Con todas estas reformas el edificio ganó en pompa, pero perdió en intimidad. La renacida Opera abrió sus puertas el 7 de diciembre de 1844, con el «Singspiel» acerca de Federico II de Prusia, titulado **Un campamento en Silesia** y cuya partitura fue compuesta por Giacomo Meyerbeer. Hasta el fin de la segunda guerra mundial no se registran nuevas modificaciones en la Opera de Berlín, con las salvedades de la instalación en 1904 de un telón metálico para evitar incendios, la construcción en 1910 de una torre con objeto de guardar los decorados y determinadas reformas en la tramoya, que fueron llevadas a cabo en 1927.

El 3 de febrero de 1945 la Opera berlinesa fue arrasada por un bombardeo aliado. Ya en la posguerra y merced a las gestiones del director de orquesta Erich Kleiber y de Ernst Lega, antiguo

regista y estrecho colaborador de Otto Klemperer en la «Kroll-Oper» de Berlín durante el periodo de entreguerras, el gobierno de la República Democrática Alemana encargó en 1951 la reconstrucción de la Opera de Berlín a Richard Paulick, quien entre 1927 y 1930 había sido ayudante de Walter Gropius en la «Baushaus» de Dessau. Paulick intentó unir el proyecto originario de Knobelsdorff con las modernas exigencias de un teatro de ópera, aunque sustituyó la antigua inscripción latina de la fachada, «Fridericus Rex Apollini et Mvsis», por este nuevo epigrafe: «Deutsche Staatsoper» («Opera Estatal Alemana»). La nueva inauguración tuvo lugar el 4 de septiembre de 1955 con la obra de Richard Wagner **Los Maestros Cantores de Nuremberg**. Fueron sus principales intérpretes: Franz Konwitschny (dirección musical), Max Burghardt (rectoría escénica), Ruth Keplinger (Eva), Anneliese Müller (Magdalena), Erich Witte (Walther von Stolzing), Gerhard Unger (David), Heinrich Pflanzl (Sixtus Beckmesser), Theo Adam (Veit Pagner) y Josef Hermann (Hans Sachs).

Con la restauración de 1986 la primitiva inscripción latina ha vuelto a ocupar su antiguo sitio en la fachada. Para prevenir incendios se ha instalado un nuevo sistema de calefacción, en el que las calderas no están debajo del teatro, sino que se hallan a distancia del edificio, pero comunicadas con él mediante tuberías. Asimismo se han renovado totalmente la iluminación, la acústica y la tramoya, lo que ha supuesto la colocación de quinientos kilómetros de nuevos cables. El desembolso de la obra ha ascendido a cien millones de marcos. Con asistencia de las primeras autoridades de la República Democrática Alemana, el 15 de noviembre de 1986 la Opera de Berlín volvió a funcionar. La obra elegida para esta ocasión fue **Euryanthe** de Carl Maria von Weber, con motivo del segundo centenario del nacimiento de este compositor. Bajo la dirección musical de Siegfried Kurz y la rectoría escénica de Christian Pöppel-

reiter, fueron sus intérpretes: Siegfried Vogel (Rey Luis VI), Eberhard Büchner (Adolar), Jürgen Freier (Lisardo), Magdalena Hajosyova (Euryanthe) y Hanna Lisowska (Eglantina).

Además de **Euryanthe** de Weber, durante la temporada 1986-1987 habrá nuevas puestas en escena de las siguientes óperas: **Jenufa** de Janáček; **Büchner** de Friedrich Schenker; **Los Cuentos de Hoffmann** de Offenbach; **Erwin y Elmira**, con música de Johann Friedrich Reichardt y libreto de Johann Wolfgang Goethe; y por último, **Ifigenia en Aulide** de Gluck. Como «Premieren» en ballets figuran: **Undice** de Hans Werner Henze y una coreografía sobre distintas partituras de compositores berlineses y moscovitas, con motivo de celebrarse en 1987 los setecientos cincuenta años de la fundación de Berlín. A su vez se representarán estos ballets de repertorio: **Espartaco** de Khachaturian; **Macbeth** de Kyrill Moltschanow; **El llanto regalado** de Günter Neubert; **Carmina Burana** de Carl Orff; **La historia de Häschen** de Erhard Ragwitz; **La bella durmiente del bosque** y **El lago de los cisnes** de Tschaikowski; la **Suite de Carmen** y la **Sinfonía en Do** de Bizet; los **Valses Nobles y Sentimentales** y **La valse** de Ravel; finalmente **Los cuatro temperamentos** de Hindemith.

Como óperas de repertorio figuran a lo largo de la temporada 1986-1987: **Fidelio** de Beethoven; **Carmen** de Bizet; **Alcina** de Händel; **Hänsel y Gretel** de Engelbert Humperdinck; **El rapto del serrallo**, **Las bodas de Fígaro**, **Così fan tutte**, **La flauta mágica** y **Don Juan** de Mozart; **Las alegres comadres de Windsor** de Otto Nicolai; **La isla Tulipatán** de Offenbach; **La luna** de Orff; **Tosca** de Puccini; **El barbero de Sevilla** de



Representación de «La Flauta Mágica», de Mozart, en la Opera Estatal Alemana de Berlín Oriental, bajo la dirección escénica de Erhard Fischer, con Carola Nossek («Pamina»), Jürgen Freier («Papageno») y Peter Menzel («Monostatos»).

Rossini; **EL caballero de la rosa** y **Salomé** de Richard Strauss; **El cuento de Pope y de su criado Balda** de Schostakowitsch; **El murciélago** de Johann Strauss; **La bella Galatea** de Franz von Suppé; **Don Carlos** y **Las Vísperas Sicilianas** de Verdi; **El holandés errante**, **Los Maestros Cantores**, **Tanhäuser** y **Parsifal** de Wagner; **El cazador furtivo** de Weber; y **La zapatera prodigiosa** de

Udo Zimmermann. Por último, la Orquesta de la Opera, o varios de sus miembros en distintas agrupaciones de cámara, interpretarán cuarenta y siete conciertos en esta temporada. Las entradas en la Opera Estatal Alemana son fáciles de obtener en la «Abendkasse», situada en el vestíbulo del teatro, que abre una hora antes de cada representación.

MOSCU (U.R.S.S.)

Por Tamara Grum-Grzhymailo

EN el teatro Bolshoi de la URSS se montó la ópera **Werther**, del compositor francés J. Massenet, espectáculo que devino el primer estreno de la presente temporada teatral en este escenario y el primer estreno como directora de la excelente cantante soviética Elena Obraztsova.

Los contemporáneos llamaban a Julio Massenet *el poeta del alma femenina*, y sus mejores óperas —**Manon** y **Werther**—, son dechado de refinado lirismo y patetismo nervioso en el escenario musical europeo. Según se sabe, la obra del maestro de la ópera lírica

francesa ejerció una fuerte influencia en la formación de la escuela de veristas italianos: Puccini, Leoncavallo. Se sabe también qué alto aprecio tenían de la música operística de Massenet los eximios cantantes, y en particular, Fiódor Shaliapin, cuya interpretación de la parte principal en **Don Quijote** (1910), última ópera de Massenet, conmovió a sus contemporáneos.

Hoy que en el escenario del teatro Bolshoi brotaron los inspiradores ariosos de **Werther**, nuestro oído señala no sin lamentarlo que en la actualidad son raras las veces que se descubre en el escenario musical una belleza refinada como ésta, borrada por las suntuosas óperas de repertorio de los brillantes compositores italianos. (Lamentable-

mente, los teatros importantes montan raras veces las óperas de Massenet.)

En el teatro Bolshoi la ópera **Werther** se monta por vez primera en 1904. La segunda vez que el teatro se dirige a la partitura de esta ópera es en 1957, por iniciativa del célebre cantante soviético Serguei Lemeshev, ejecutante de la parte principal, quien asumió el trabajo de director artístico. Los moscovitas recuerdan todavía ese espectáculo en que una de las más penetrantes partes líricas del repertorio tenoril mundial fue interpretada con perfección suprema.

El actual estreno de **Werther** en el teatro Bolshoi coincide con dos fechas. Hace exactamente cien años, en 1886, fue creada en París esta magnífica ópera, inspirada en la célebre novela de

ELENA OBRAZTSOVA DEBUTA COMO DIRECTORA DE ESCENA

Goethe, «Las cuitas del joven Werther». Y hace diez que el teatro milanés «La Scala», renovando la ópera **Werther** bajo la dirección de G. Pretr, invitó a Elena Obraztsova, la afamada prima donna del teatro Bolshoi a interpretar la parte de «Charlotte».

Para aquella época Obraztsova ya conocía esta parte y la había ejecutado en francés en el teatro de Marsella. Ya entonces la cantante soviética tenía formada una actitud especial, ÍNTIMA, hacia esta partitura. *La música de la ópera Werther me es sumamente afin por su carácter romántico y su infinito lirismo* —decía la cantante—. En la literatura musical mundial no son muchas las partes líricas que para mezzo-soprano se han compuesto. «Charlotte» es una de éstas. Su profunda ternura hacia esta heroína, Obraztsova la expresó incluso en... sus cartas personales dirigidas a «Charlotte». Decenas de miles de lectores leyeron estas cartas publicadas hace poco en el libro dedicado a Elena Obraztsova («Apuntes de viaje. Diálogos»).

Ahora Elena Obraztsova canta su «Charlotte» en Moscú, en el escenario del Bolshoi. Fue precisamente la ópera **Werther**, de Massenet, la que escogió la célebre cantante soviética para su debut como directora artística. Para esta interesante labor Elena Obraztsova atrajo a jóvenes artistas. La parte de «Werther» la interpreta Vladimir Bogachov, joven tenor con una buena escuela, practicante del teatro Bolshoi. Las otras partes están ejecutadas por el baritono Igor Morózov («Albert»), la tiple María Kostiuik («Sophie»). El papel del «juez», padre de «Charlotte», lo interpreta Artur Eyzen, venerable cantante.

Los jóvenes pintores Víctor y Rafael Volski crearon para el espectáculo de-



Escena de la ópera «Wether», del compositor francés Julio Massenet, montada en el teatro Bolshoi.

coraciones refinadas y delicadas que evocan la soñadora musa de pintores franceses, tales como A. Watteau y F. Boucher. Algis Zuratys es director musical de la nueva representación.

El personaje de la novela de Goethe dice: *En mi alma reina una claridad asombrosa, parecida a una tierna mañana primaveral*. Este estremecimiento del ambiente primaveral en la naturaleza y en la vida está reflejado maravillosamente en la música y en las mejores escenas del nuevo montaje de **Werther**; en los admirables diálogos-dúos de «Charlotte» y «Werther» en el segundo y

el tercer acto; en la famosa romanza «Oh, no me despiertes, aliento primaveral»... La Obraztsova-cantante y la Obraztsova-directora en las primeras escenas de la ópera aspira a los matices suaves, a la discreción, al frágil lirismo. Esta manera parece a veces algo afectada, no tradicional para el escenario del Bolshoi.

Sin embargo, en las últimas escenas del espectáculo se revela la lógica de la idea musical y directriz del espectáculo: lo importante es concentrar todas las fuerzas y la voluntad creadora en las últimas escenas de los enamorados y en la trágica muerte de «Werther». Obraztsova-«Charlotte» alcanza la mayor expresividad y brillantez de interpretación donde en su parte aumentan las entonaciones de presentimientos trágicos, y la pasión y los sufrimientos, ocultos mucho tiempo, encuentran una salida en el canto dramático. Así es su inspirado airoso del último acto, «Oh, lágrimas...» y la súplica apasionada «Dios mío, creador», donde en la parte de la orquesta se desarrolla toda una tempestad sinfónica... No en vano escribió Obraztsova en su ÚLTIMA carta a Charlotte: *Ayer viví tu vida, mi querida Charlotte; Werther murió en mis brazos. Lo mecía en mis brazos como a un niño, sin querer creer que había desaparecido...*

Hoy el público acoge con sincera confianza, sin sombra de escepticismo, el gran sentimentalismo del magno arte. Tal es el imperativo estético de nuestra época.

Cuando a Elena Obraztsova le preguntaron por qué había escogido la ópera **Werther** para su montaje, la cantante respondió: *Mi deseo era que en el escenario reinase la belleza y lo hondo de los sentimientos humanos. Sólo la belleza y... el amor.*



¡¡SU SEGURIDAD ESTA EN SUS MANOS Y SUS DEDOS!!

¿HA PENSADO QUE DE ELLAS DEPENDE LA PRACTICA DE SU PROFESION Y EL BIENESTAR DE SU FAMILIA?

NOSOTROS, PREOCUPADOS DE ESTOS TEMAS QUE TANTO LES PUEDEN AFECTAR, LES OFRECEMOS

“ASEGURARLAS”

PARA MAYOR INFORMACION, ESCRIBIR AL APARTADO DE CORREOS Nº 8344 DE MADRID



live recording

foyer

Giuseppe Verdi

La Traviata

Maria Callas
Giuseppe Di Stefano
Ettore Bastianini

Teatro alla Scala
Milano 1955

Carlo Maria Giulini



Libros y partituras

CARTAS DE WOLFGANG AMADEUS MOZART. Selección y prólogo de Jesús Dini. Traducción y notas de Miguel Sáenz. Muchnik Editors, 1986. 307 págs.

Jesús Dini, autor de la recopilación de cartas mozartianas presentadas en este libro, es un aficionado impenitente a la música del autor salzburgo. Casi un maniático de su obra y, desde luego, un proselitista descarado de la misma. Hasta aquí todo normal. Ahora bien, al margen del interés que pueda tener la recopilación, es bastante discutible el puntillismo con que está tratada la edición. Dini ha querido poner las cosas (todas; demasiadas, quizá) en su sitio; ha pretendido controlar hasta el más mínimo detalle (por nimio que pueda ser) en el contenido de las cartas, lo que, para empezar, en mi opinión, peca un tanto de pedante. Obviamente, no procede comentar la esencia de aquéllas, por supuesto interesante, y si por el contrario la selección misma. De ella se deducen varias cosas. En primer lugar que, consciente o inconscientemente, eso es probable que ni el mismo autor lo sepa, éste está haciendo una apología sobre la figura de Mozart que a mi entender hoy está bastante superada. Apología, además, que tiene un objetivo claro para quien ha realizado la selección del material: que el lector pueda llegar a conocer la figura humana de Mozart a través de su correspondencia. Opino que esto es posible; con Mozart no se puede. La complejidad del personaje (y más del personaje-músico!) es tal, que si ya a través de su obra es difícil deducir su personalidad, a partir de lo que escribió mucho menos. Porque los pocos papeles que EMBORRONO, al contrario de lo que hace significar Dini, en muy poca medida son representativos de lo que pudo ser como persona. La figura humana de Mozart sigue siendo hoy un enigma. Maltratada y tergiversada hasta lo infinito por la inefable pluma romántica, sólo admite hoy un posible tratamiento: el de la imaginación científica. Ello es medianamente posible partiendo de su música, pero en modo alguno de sus cartas. Por consiguiente, la filosofía del libro falla estrepitosamente. Al igual que, como decía la principio de este comentario, su realización técnica, y no precisamente por la traducción, que es correcta, sino por las aportaciones aclaratorias del autor, que rozan lo infantil. En cualquier caso, recomiendo la compra del libro, con tal de que se lean las cartas, simplemente, y se PASE de todo lo demás. También, claro, con

la condición de que se guarde luego el libro y se siga escuchando la música de Mozart.

Pedro González Mira

* * *

DORIAN, Frederich: Historia de la ejecución musical. Taurus, Madrid, 1986. 318 págs.

Un nuevo volumen de la colección de Iniciación a la Música, en este caso dedicado a uno de los temas más importantes dentro de la actividad musical, y, a la vez, más descuidados en el campo bibliográfico. Nos referimos a la interpretación, una mediación sin la cual no es posible la música. Por ello, este volumen presenta especial interés para un público amplio, tanto de profesionales como de aficionados. Esta vez no se trata de un conjunto de estudios realizados por especialistas distintos, y Frederich Dorian se responsabiliza en su viaje por los diferentes estilos y épocas. Por la misma característica de trabajos de iniciación, el tema no se aborda con profundidad absoluta, entre otros puntos, porque la amplitud y extensión habría sido excesiva. A pesar de todo, no se habla en el libro de la interpretación antes de Palestrina, argumentándose que la ejecución musical adquiere valor con la subjetividad que se inicia en el Renacimiento. No es, ni mucho menos, un argumento válido, puesto que la problemática del acercamiento a la música, sea en la época que sea, tiene una doble vertiente del individuo y su propia subjetividad.

A partir, pues, del mundo renacentista, Dorian nos introduce en los problemas de los diferentes parámetros musicales, no reflejados en la escritura inicialmente, pero que muchas veces podemos entresacar de los escritos y tratados teóricos que hablan sobre ese tema. El trabajo de Dorian llega casi hasta nuestros días, si bien el breve capítulo dedicado al nuevo mundo interpretativo que se abre en la actualidad, debe de leerse con el recuerdo de que está escrito en 1942, y que sirve más como testimonio de lo que en aquel momento se pensaba.

Ana M.^a Vega Toscano

* * *

SAIZ VALDIVIELSO: Fleta, Memoria de una Voz. Ediciones Alvia. Madrid, 1986. 342 páginas.

Dotado de unas prodigiosas cualidades innatas para el canto

y de una peculiar intuición artística, Miguel Fleta (1897-1938), uno de los más singulares mitos de la ópera, logró en poco tiempo y con poca necesidad de estudio, colocarse en las más altas cumbres del arte lírico de su época y despertar grandes entusiasmos en su público, sobre el que ejerció una especie de encantamiento. Un tenor al que la muchedumbre solía sacar del teatro y llevar por las calles en hombros y exigirle PROPINAS al piano después de terminadas las representaciones de ópera; cuya voz reunía extrañamente condiciones que suelen ser incompatibles: envergadura dramática, a la vez que extensa tesitura que alcanzaba fácilmente los sobregudos, y habilidad nunca igualada por otro para hacer filados, tuvo una vida realmente novelesca que la biografía de Saiz Valdivielso narra con todo detalle.

Salvo las obras de Ino Bernard y Torres/Ruiz Castillo, que datan ya de 1939 y 1940 respectivamente, de poca difusión, parece ser que Fleta no ha contado con una biografía seria que dé a conocer los interesantísimos avatares de su corta pero apasionada carrera musical, en la que sus facultades se agotaron prematuramente por causa de una excesiva y descuidada prodigalidad artística, que le llevó en sus últimos años a cantar en plazas de toros por su mayor cabida de público. Fue, además, un artista controvertido: acusado frecuentemente de mal gusto musical, por permitirse muy frecuentes liberalidades respecto a las partituras, mereciendo la recriminación por esta circunstancia del propio Puccini (quien sin embargo no vaciló en recomendarlo para estrenar su **Turandot**), y por otra parte era objeto de las mayores alabanzas de público y crítica.

La obra de Saiz Valdivielso es fruto evidente de un meritorio esfuerzo de recopilación y minuciosa relación de datos, y ofrece la singularidad de introducir, a lo largo del relato, MORCILLAS sobre lo que pasaba en el mundo en ese tiempo, lo cual es una buena idea pero plasmada con cierta torpeza y a menudo con falta de conexión. Desde el punto de vista literario, la obra deja mucho que desear, pues su estilo es poco atractivo, desencajado y brusco, y por otra parte adolece de algunas incorrecciones de técnica y contenido musical. Con todo y ello, aporta amplia y bien documentada información, necesariamente útil e interesante, sobre un personaje de enorme importancia que no debe caer en el olvido.

Francisco Chacón Marín

* * *

VIDA Y OBRA DE FRANZ LISZT.

Federico Sopena. Espasa Calpe 1986, 131 páginas.

1986 ha celebrado el Centenario de la muerte de Liszt, y en este año ha aparecido la tercera edición del libro escrito por Federico Sopena hace treinta y cinco. Lo primero que admira al lector que conoce anteriores publicaciones de este volumen es que mantiene su vigencia y actualidad. Es, por tanto, legítimo que su autor pueda señalar con toda razón, que no ha creído oportuno introducir la más mínima corrección. Es, igualmente, un libro que muy bien podemos considerar clásico en nuestra bibliografía musical.

Sopena asume el magisterio de Adolfo Salazar y, por encima de determinadas corrientes, nos ofrece una visión serena del compositor húngaro.

De ahí que el paso del tiempo no envejezca ésta, máxime cuando lo hace dentro de sus constantes como musicólogo, cual es establecer la comunidad entre músico y cultura. De este modo, huyendo de la fácil novelaría y de la seca erudición al estudiar al artista insertado en el siglo romántico, abierto a todas las tendencias que va a vivir en la Europa burguesa de la música de salón. A través de sucesivos capítulos, todos escritos con agudeza, se muestra al "Artista Rey", cuyos amores con la condesa D'Agoult son todo un símbolo de las revoluciones de 1830 y de 1948. A ésta se suma la revolución que supone la fusión entre hombre y piano que se produce en quien va a la conquista del viejo Continente creando una nueva sensibilidad. No falta la referencia lisztiana a España, ni su estancia en Weimar, ni el intenso, tumultuoso, diálogo Liszt-Wagner. Su condición de abate, su estética, su piano, poemas sinfónicos y su música religiosa son estudiados dentro de un proceso histórico, cultural y musical que es compatible con la anécdota.

Liszt y su época, la del París romántico, es el denominador común de este hermoso libro, pero hay más. Busca la repercusión del músico húngaro, precursor del pianismo moderno y agitador de los nacionalismos que llegará a Bela Bartók. Debussy y Ravel (indica Sopena) sintieron interés por el piano de Liszt; el PIANO RELIGIOSO de Messiaen corona esa línea donde hay también, como magisterio, el interés por el pianismo de Isaac Albéniz.

En síntesis, este libro de Federico Sopena, hay que leerlo. Creo que todos descubrimos un poco más a Liszt.

Ricardo Hontañón Acha

Cartelera

ALBACETE

3, 10, 17, 24 y 31 de marzo.—Recitales de alumnos de grado superior, Cátedra de Guillermo González.

7 de marzo.—Cristina Bruno, piano, Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Víctor Pablo Pérez.

27 de marzo.—Viktoría Postnikova, piano. Orquesta Sinfónica de la U.R.S.S. Director: Gnnady Rohdsdestvensky.

ALICANTE

12 de marzo.—Recital de Igor Oistrakh, violín.

17 de marzo.—Trío Haydn.

ASTURIAS

11 de marzo (Llanes), 12 (Mieres) y 13 (Oviedo).—J. Robaina, piano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: F. LLongueiras. Obras de Mozart.

25 de marzo (avilés), 26 (Gijón) y 27 (Oviedo).—Christophe Coin, violoncello. Coro de la Fundación "Principado de Asturias".

Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo. Obras de Haydn y Música de la Catedral de Oviedo.

BARCELONA

Palau de la Música

13 de marzo.—Igor Oistrakh, violín; Natalia Zertsalova, piano. Obras de Mozart, Beethoven, Liszt, Chausson, Katchaturian y Paganini.

14 y 15 de marzo.—Jaume Francesch, violín. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Alexander Rahbari. Obras de Shostakovich y Dvorak.

19 de marzo.—Oldrich Vlcek, violín; Jan Kolar, oboe. Orquesta de Cámara de Praga. Obras de J. Ch. Bach, J. S. Bach, Mozart y Vorisek.

21 y 22 de marzo.—Philip Hirshhorn, violín; Boris Pergamenschikow, violoncello. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Albert Argudo. Obras de Mozart, Brahms, Guinjoan y Respighi.

26 de marzo.—Recital de Montserrat Caballé. Obras de García, Martí, Pradas, Haendel, A. Scarlatti, Brevi y Caldara.

28 y 29 de marzo.—Joshua Bell, violín. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obras de Rossini, Prokofiev y Tchaikovsky.

2 de abril.—María Tipo, piano. Obras de Scarlatti, Beethoven y Schumann.

Centre Cultural «Caixa de Pensions»

24 de marzo.—Grup Bartók. Director: Albert Argudo. Obras de Villalobos, Martinu y Stravinsky.

Teatre Lliure

26 de marzo.—**Suites de la Música escénica**, de Kurt Weill.

Casal del Metge

15 de marzo.—Pilar Adán, soprano; Marcel Olm, piano. Arias italianas y canciones catalanas.

Gran Teatre del Liceu

7, 9, 11 y 15 de marzo.—**Rigoletto**, de Verdi. Leo Nucci, Adriana Anelli, Alfredo Kraus y Alfredo Zanzano. Director: Romano Gandolfi.

20, 22, 24 y 27 de marzo.—**Beatrice di Tenda**, de Bellini. Cecilia Gasdia, Leo Nucci, Raquel Pierotti y Vincenzo La Scola. Director: Armando Gatto.

6, 8, 10 y 12 de abril.—**Lulú**, de Alban Berg. Patricia Wise, Frank Mazura, Jean van Ree y Hans Hotter. Director: Friederich Cerha.

BILBAO

Teatro Campos Eliseos

12 y 13 de marzo.—Václav Hudecek, violín. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de Dvorák y Mendelssohn.

26 y 27 de marzo.—Cho-Liang-Lin, violín. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de Arriaga, Mozart, Sarasate y Schumann.

MADRID

Teatro Real

5 y 6 de marzo.—André Watts, piano. Orquesta de la RTVE. Director: Günter Neuhold. Obras de Brahms y Ravel.

6, 7 y 8 de marzo.—Igor oistrakh, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Jiri Belchlávek. Obras de Beethoven y Dvorák.

7 y 10 de marzo.—Orquesta de Cámara "Franz Liszt" de Budapest.

10 de marzo.—Orquesta de Cámara Española. Director: Luis Aguirre Colón. Obras de Stravinsky, Ligeti, Hindemith y Bartók.

11 de marzo.—Orquesta Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons. Obras de Weber, Sibelius y Tchaikovsky.

12 y 13 de marzo.—Alexis Weissenberg, piano. Orquesta de la RTVE. Director: Theodor Guschlbauer. Obras de Brahms y Roussel.

13, 14 y 15 de marzo.—Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Jesús López Cobos. **Manfredo**, de Schumann.

17 de marzo.—Quinteto Conservatorio de Madrid. Obras de Reicha, Beethoven, Castillo y Poulenc.

19 y 20 de marzo.—José Moreno, flauta. Orquesta de la RTVE. Director: Heinz Fricke. Obras de Mozart, Devienne y Bruckner.

20, 21 y 22 de marzo.—David Rendall, tenor. Coro Masculino Andra Mari. Director: Jesús López Cobos. **Sinfonía Fausto**, de Liszt.

24 de marzo.—Enrique Llácer "Regolí", percusión. Solistas de la ONE. Obras de Prieto, Edman, Cordero, Peñarrocha y "Regolí".

25 de marzo.—Recital de Francisco Araiza.

26 de marzo.—Viktoría Postnikova, piano. Orquesta Sinfónica de la U.R.S.S. Director: Gnnady Rohdsdestvensky. Obras de Rimsky-Korsakov, Prokofiev y Shostakovich.

26 y 27 de marzo.—Orquesta de la RTVE. Director: Sergiu Comissiona. **Sinfonía núm. 9**, de Mahler.

27, 28 y 29 de marzo.—Hanna Schwarz, Aldo Baldin, John Brocheler. Coro Nacional de España. Director: Arturo Tamayo. **Romeo y Julieta**, de Berlioz.

31 de marzo.—Orquesta de Cámara Española. Director y violín: Víctor Martín. Obras de Mozart, Schubert y Haydn.

3, 4 y 5 de abril.—Boris Belkin, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Juan'Ichi Hirokami. Obras de Weber, Shostakovich y Mahler.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

30 de marzo; 1, 3, 5 y 7 de abril.—**Wozzeck**, de Alban Berg. Christian Boesch, Arley Reece, Helmut Wildhaber, Hermann Winkler, Karl Ridderbusch, Pedro Gilabert, Alfonso Echevarría, Tomas Popescu, Agnes Haberer, Erika Detmer y Ricardo Muñiz. Director de escena: José Carlos Plaza. Director musical: Edmon Colomer.

PALMA DE MALLORCA

15 de marzo.—Víctor Yoran, violoncello; Irina Edelstein, piano.

22 de marzo.—Irina Edelstein, piano.

29 de marzo.—Roman Ruddnytsky, piano.

PAMPLONA

Teatro Gayarre

20 de marzo.—Luis Barcelov, piano. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Luis Remartínez. Obras de González Acilu, Mozart y Mendelssohn.

3 de abril.—Víctor Martín, violín. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Máximo Oloriz. Obras de Mozart, Lisbon y Wagner.

SEVILLA

13 de marzo.—Rafael Orozco, piano. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de Mendelssohn, Mozart y Tchaikovsky.

27 de marzo.—Manuel Cid, tenor. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Vjekoslav Sutej. Obras de Castillo y Stravinsky.

VALENCIA

23 de marzo.—Isabel Rey, soprano; Federico Rey, piano.

30 de marzo.—London Chamber Players. Ana Bogani, piano; Fernando Puchol, piano.

SALON DEL PRADO

CAFE

CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

19 marzo

Fermín Higuera - piano
Obras de Bach y Chopin

26 de marzo

Mariángeles Grau - flauta
J.M. Cortés - guitarra
Obras de Giuliani, Diabelli
y Schubert

2 de abril

Angel M.^a González Casado y
Javier García Viana - Piano
a cuatro manos
Obras de Saint-Saëns y
Moszkowsky

9 de abril

Alfredo Vicent - guitarra
Obras de Brouwer, Satie y
Villalobos

16 de abril

David Millán - flauta
Tony Millán - piano
Obras de Schubert y Brahms

Viejas fotografías

de mi álbum

MATILDE VAZQUEZ

Por F. Hernández Girbal

Seguro que sí. Seguro que allá por los años veintitantos, quienes asistían a las últimas temporadas de opereta que José Juan Cadenas mantenía con lujo y gusto en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, clavaron más de una vez sus ojos admirativos, a través de los gemelos, en una jovencita de linda figura y rostro gracioso recién incorporada al conjunto. Se movía con soltura luciendo un exótico traje en la opereta de Kalmann **La Bayadera**. A pesar de lo anónimo de su cometido, algo les hacía suponer que no iba a estar mucho tiempo entre las que después se llamaron vicetiples. Y no lo estuvo, porque lo que los augures vieron, lo vio también un empresario o director de compañía que la llevó al Teatro Martín para hacer un papel en **La mujer chic**. Después tomó parte en la opereta de Fernández Ardavín y Alonso **La Deseada** y seguidamente, en el Teatro Eslava, intervino en la revista, también del maestro Alonso, **Las Cariñosas**.

¿De dónde había salido aquella atractiva jovencita que con tanta fuerza pisaba los escenarios? Tenía, a más de una gran voz, gusto para cantar. Muchos creyeron que por su temperamento era natural de Madrid; pero no. Había venido al mundo en la risueña Galicia, en Cambados para ser exactos, donde sus padres tenían una tahona; es decir, que eran panaderos. Y allí, entre el aroma hogareño y entrañable del pan recién cocido, que es el mejor y más delicado perfume del mundo, la jovencísima Matilde comenzó a cantar como lo hacen los pájaros, de forma espontánea, porque sentía la necesidad de lanzar al aire las melodías que, fácilmente retenidas, habían anidado en su corazón. Con las Hijas de María participó en funciones religiosas y también en una representación de zarzuela organizada en Villagarcía de Arosa. A sus pocos años se atrevió a cantar **Gigantes y Cabezudos**, del maestro Caballero. Ante la buena disposición que demostraba, sus padres la pusieron bajo el magisterio de un profesor invidente que la descubrió el mundo

de la música. Luego, ya en Madrid, aprovechando los ratos que el teatro la dejaba libre, tomó lecciones de canto del tenor Luis Iribarne. Sin duda sus progresos fueron notables porque poco después hizo su primera aparición en el Teatro Fuencarral, de Madrid, cantando en unión del famoso barítono Emilio Sagi Barba, la zarzuela de Fernández de Sevilla y Carreño, música de los maestros Soutullo y Vert, **La del Soto del Parral**.

Ya está Matilde Vázquez en el camino del éxito. Su nombre empieza a ser cotizado y adquiere fama en el mundo lírico donde tantas y tan buenas tiples había. Hasta que un día llegó para ella el triunfo resonante, la consagración definitiva como primera figura indiscutible entre aplausos interminables y elogios merecidos.

Sí, eso es lo que sucedió la noche del 6 de abril de 1929 con el estreno en el desaparecido Teatro Fontalba, situado en la entonces avenida de Pi y Margall, la actual Gran Vía, del sainete de Sevilla y Carreño, música del maestro José Serrano **Los Claveles**. Fue una representación inolvidable. Puedo asegurarlo porque yo la presencié. Quien no haya tenido ocasión de oír a Matilde Vázquez la romanza «¿Qué te importa que no venga?», cantada y representada con fuerza, pasión y lamentos de mujer herida por el despecho, no sabe lo que se ha perdido. La acompañó muy bien en la representación el tenor barcelonés Tino Folgar, que cantó el dúo y la preciosa romanza «Mujeres» de forma admirable. Puedo dar testimonio de todo esto porque, como ya he dicho, concurría con asiduidad a los escenarios por mi condición de periodista. Tenía cierta amistad con el gran director Eugenio Casals, que hacía uno de los papeles cómicos de la obra y por el conocí a Tino Folgar. Con quien nunca hablé fue con Matilde Vázquez. La admiraba en escena y la veía pasar entre cajas, pero no me decidí a hablarla. La verdad era, hoy puedo confesarlo, que su arrogante belleza me intimidaba.

Y lo que entonces no hice lo he hecho ahora lejos del escenario, lejos de aquel mundo atractivo y fascinador, pero con muchos años de por medio. En su domicilio de Madrid he pasado con Matilde Vázquez dos gra-



tísimas horas dedicadas, como no podía ser por menos, a evocaciones.

Casi no es necesario decir que desde el afortunado estreno de **Los Claveles** se erigió en diva absoluta de la zarzuela, aplaudidísima y admiradísima. Cantó todo el repertorio del maestro Serrano y multitud de zarzuelas del género grande y chico. En Barcelona estrenó **Luisa Fernanda** y **La Chulapona** con Pepe Romeu; en Madrid, **La Caramba** de Fernández Ardavín y Moreno Torroba en el Teatro de la Zarzuela; en el de Eslava **Alhambra**, de Díaz Giles; en Fontalba, **Polonesa**, donde encarnaba la figura de Jorge Sand; **La moza de campanillas**, de González del Toro y Luna; **La Carmañola**, de Fernández Ardavín y Alonso y otras muchas. También tuvo ocasión de cantar con el sin par Miguel Fleta **Doña Francisquita**, en el Teatro Calderón y **Luisa Fernanda** en Fontalba.

Yo la oí con el gran tenor Hipólito Lazaro, en el Teatro Calderón la hermosa zarzuela de Chapí **Curro Vargas**, y, finalmente, a Matilde Vázquez le cupo el honor de estrenar junto a Vicente Simón, Julián Sansi y Aníbal Vela la obra póstuma de Vives **Talismán**, con libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Antes había corrido con distintas formaciones media España y de los años 1934 a 1950, efectuó una gran gira por América.

También interpretó la versión cinematográfica de **Doña Francisquita** y las películas «Todo por ella», «La última falla», «Prim» y «Con los ojos del alma».

La que fuera famosísima soprano dramática por voz, temperamento y musicalidad, no ha abandonado el cultivo del arte. Ahora da satisfacción a su inquietud artística pintando unos cuadritos en los que muestra su innato buen gusto y su fina sensibilidad. Bien mirado, es igual que cantar, solo que en vez de notas se utilizan colores.

Próximo artículo:
LORETO PRADO
ENRIQUE CHICOTE

Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

GILBERTO MENDES



VIDA Y OBRA

En Sao Paulo (Brasil), en junio de 1963 y en el número 3 de la revista de poesía concreta «Invenção», apareció un manifiesto firmado por un grupo de artistas de vanguardia entre los que se contaban los compositores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat y Damiano Cozzella. En dicho manifiesto se abogaba por una música comprometida con la realidad nacional profunda (es decir, socio-política) y no con el nacionalismo floclorista, que si en la generación anterior había podido tener un sentido histórico, ahora se había convertido en extremo marchamo de producto comercializable y evasivo.

Este grupo, «Música Nova», habría de aportar una importante renovación al arte brasileño. Hace ya veinte años, en la revista «Sonda», y a propósito de este grupo, yo escribía: *EL PAIS DEL FUTURO de Stefan Zweig espera la oportunidad de convertirse en una gran fuerza cultural, oportunidad que difieren una y otra vez sus estancamientos y retrocesos políticos, pero, entre tanto, un arte joven y entusiasta lucha denodadamente por abrir paso al aire fresco de las corrientes estéticas contemporáneas y por sustituir una situación estética mortecina e*

inerte por otra en la que entre con todos los derechos la problemática del hombre de hoy.

Uno de aquellos firmantes, Gilberto Mendes, es ahora una de las figuras más importantes de toda la música de América. El ha asumido en profundidad los compromisos sociales que en un país conflictivo como Brasil son ineludibles para una conciencia ética despierta. Al mismo tiempo ha utilizado, con refinamiento y originalidad, todas las técnicas y formas estéticas actuales: el «collage» y la parodia, el suceso y el teatro musical, la música abierta y la referencia popularista, la fonética y el silencio, el gesto y el espectáculo, la música concreta y microtonal. Y no se trata de una música sincrética, elaborada por síntesis de diversas corrientes; por el contrario, en cada obra de Mendes hay como un enfrentamiento a una forma específica, resuelto siempre con adecuación y brillantez. Algunas de sus piezas corales (de las que es gran intérprete el Madrigal Ars Viva, dirigido hasta 1974 por Klaus Dieter Wolff y desde entonces por Roberto Martins) son auténticas obras maestras, como **Asthatour**, **Motet en Re menor (Beba Coca-Cola)**, **Nascemorre** o **Vai e vam**. En estas páginas sobre textos y poesía concreta de Antonio José Mendes, Décio Pignatari, Haroldo de Campos y José Lino Grünwald, se reúnen la crítica y el humor en una realización musical de exquisita factura.

Gilberto Mendes nació en Santos, donde continúa residiendo, el 13 de octubre de 1922. Estudió con Savino de Benedictis, Antonieta Rudge, Clau-

dio Santoro y Oliver Toni. Desde 1962 viajó con frecuencia por Europa. Ese mismo año fundó el Festival Música Nova de Santos, ya hoy el más antiguo de América en su especialidad y un gran exponente de la música actual. Mendes, que ha sido profesor en varias universidades fuera de su país, lo es en las brasileñas de Santos y Sao Paulo. Un estrecho contacto del compositor con poetas y pintores le ha hecho asimilar todo un momento artístico del que puede considerarse representante certero.

La producción de Mendes es muy extensa: 120 obras, de las que hay que señalar, en su primera época, una amplia colección de piezas para piano y para voz y piano. Vienen luego, en la década de los 60 sobre todo, admirables páginas corales. De la música orquestal se destaca **Santos Football Music** (Varsovia 1973), con acción teatral e intervención del público. En los últimos años observamos un renovado interés por el piano, por el coro y por la voz solista. Habría que mencionar algunas de sus obras «experimentales» (aunque, estrictamente hablando, en toda la música de Gilberto Mendes emerge el riesgo experimental): así el empleo de microtonos y máquinas de escribir en **Nascemorre** (con un resultado óptimo), el de electrodomésticos diversos en **Cidade**, los besos amplificadas en **Der Kuss (Homenagem a Gustav Klimt)**, la acción de una cantante y un halterófilo en **Opera aberta**, la acción teatral en **Kreutzer 70**, **Gota e contagota**, **Ponto e contraponto**, **Pausa e menopausa**; y la **Música para Eliane**, solamente para ser mirada.

OBRAS

Indicamos las más características. La mayoría están publicadas por editores de Sao Paulo: SDP-USP, Ricordi Brasileira, Novas Metas, Invenção, Senzala, Funarte:

- Piano:

Pecas 1-16 (1949-59); **Música para piano 1-2** (1962, 1983); **Vento Noroeste** (1982), **Los tres padres** (1984), **Tres cuentos de Cortázar** (1985).

- Cámara:

Retrato II, dos flautas (1979); **Saudades do Parque Balneário Hotel**, piano y saxofón contralto (1980); **Longhorn Trío**, piano, trompeta y trombón (1983).

- Voz:

Motetos a feição de Lobo de Mesquita, barítono, oboe, cello y clave, texto: Alfonso Avila (1975); **Ir Alten Weib**, voz, tambor y metrónomo, texto: Oswald von Wolkenstein (1978); **Poeminha poemeto poemeu poessua da flor**, voz y piano, text: Décio Pignatari (1984); **O meu amigo Koellreutter**, voz, piano y marimba, sin texto (1984).

- Coro:

Beba Coca-Cola, texto: D. Pignatari (1967); **Com som sem som**, texto: Augusto de Campos (1978); **Mamãe eu quero votar**, texto del autor (1984); **Vão entregar as estatais!** (Homenaje a Eisler), voz y 10 instrumentos, textos del autor (1985); **1º de Maio**, voz y piano (1986).

- Orquesta:

Santos Football Music, con acción teatral (1969); **Concierto para piano y**



orquesta (1981); **Partitura: um quadro de Gastão Z. Frazão** (1985).

- Grupos diversos:

Nascemorre, coro microtonal, dos máquinas de escribir y cinta, texto: Haroldo de Campos (1963); **Cidade**, tres voces, piano, contrabajo, percusión, tocadiscos y varios electrodomésticos (1964); **Blirium C-9**, varios instrumentos (1965); **Vai e vem**, coro, tocadiscos, cinta y acción, texto: J. L. Grünwald (1969); **Atualidades: Kreuzer 70, Homenagem a Beethoven**, cinta y acción de una violinista y un pianista (1970); **Asthatour**, voces, percusión y acción, texto: Antonio

José Mendes (1971); **O objeto musical, Homenagem a Marcel Duchamp**, ventilador, afeitadora eléctrica y acción, (1972); **Gota e contagota**, dos intérpretes y acción (1973); **Ponto e contraponto, Homenagem a J. S. Bach**, dos intérpretes y acción (1973); **Pausa e menopausa**, tres intérpretes, tazas de café, diapositivas y acción, texto: Ronaldo Azeredo (1973); **Música para Eliane**, sólo para mirar (1974); **In memoriam Klaus-Dieter Wolff**, voces y acción (1975); **Der Kuss, Homenagem a Gustav Klimt**, besos amplificados y acción (1976); **Opera aberta**, para voz de ópera, halterófilo y varios aplaudidores (1976).

DISCOGRAFIA

En España no se encuentran discos con obras de Gilberto Mendes. Señalamos algunas importantes grabaciones brasileñas.

- **Saudades do Parque Balneário Hotel**, Paulo Moura (saxo), Clara Zverner (piano), EMI-ODEON.
- **Retrato II**, Odette Ernst Dias (flauta), Luiz Gonzaga Carneiro (clarinete), SALA CECILIA MEIRELES.
- **Vento Noroeste**, Caio Pagano (piano), FUNARTE.
- **Blirium C-9, Asthatour, Beba Coca-Cola, Nascemorre, Vai e vem** Caio Pagano (piano), Madrigal Ars Viva, Dr. Roberto Martins, EMI-ODEON. (De **Beba Coca-Cola** existen además otras tres grabaciones: Ars Viva-K. D. Wolff, Coralusp-B. Juárez, y Cobra Coral-Marcos Leite, respectivamente de ARS VIVA, MARCUS PEREIRA y EMI ODEON).

dedicado a Eliane **RETRATO I** Gilberto Mendes
AGOSTO 1974

FLAUTA
CLARINETE

© Copyright 1979 by EDITORA NOVAS METAS LTDA. São Paulo - BRASIL. All rights reserved. 20021

BIBLIOGRAFIA

Aparte de las entradas en diccionarios brasileños (Delta, Art, Zahar, Vasco Mariz) e internacionales (Riemann, Sohman, Grove, Vinton, Cambridge), pueden verse, en español:

- Mauricio Lozano: **El grupo brasileño Música Nova**, en «Sonda» n.º 1, Madrid, octubre 1967.
- Gerard Behague: **La música en América Latina**, 1979 (Trad. esp. de M. Castillo Didier, Monte Avila, Caracas, 1979, pp. 486-7).
- Ramón Barce: **Brasil no es solo samba** (Entrevista con Gilberto Mendes), en «La Calle» n.º 135, Madrid, octubre 1980.
- David P. Appleby: **La música de Brasil**, 1983 (Trad. esp. de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura, México 1985, pp. 164-6).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San martin, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, s.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA PIANOS

Pianos Organos Instrumentos
Proveedores del Palau de la
Música. Conservatorios y Enti-
dades de Concierto. Avda.
Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10
Teléfs. 319 60 96-310 69 12
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Are-
nal, 14)
Teléf. 232 85 88
28013 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf. 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria,
laúd y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, s.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martin, 29
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, s.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

**Todo para bandas, orquestas,
etc.**
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San martin, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, s.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S. A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magenéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video.

Fábrica Calle Alta, 58. P.P. Box 348
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66
Télex 35930 MSFI E
SANTANDER - España

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
(Reemplácela a tiempo)

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf. 276 39 50
28009 MADRID
Canuda, 45
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9. pral. A
Teléfs. 302 27 44-302 25 92
08001 BARCELONA

VIVA LA OPERA EN VIDEO



H I F I ● V I D E O

NABUCCO (Verdi)

Renato Bruson, Ghena Dimitrova
Arena di Verona
Dirigent: Mauricio Arena
TCO 106

I LOMBARDI (Verdi)

José Carreras, Ghena Dimitrova,
Silvano Carroli
Theatro alla Scala,
Dirigent: Gianandrea Gavazzeni
TCO 107

RIGOLETTO (Verdi)

John Rawnsley, Marie McLaughlin,
Arthur Davies
English National Opera
Dirigent: Mark Elder
TCO 110

IL TROVATORE (Verdi)

Joan Sutherland, Kenneth Collins,
Jonathan Summers
Sydney Opera House
Dirigent: Richard Bonyng
TCO 103

TOSCA (Puccini)

Kiri te Kanawa, Ernesto Veronelli,
Ingvar Wixell
Opéra de Paris
Dirigent: Seiji Ozawa
TCO 102

TURANDOT (Puccini)

Eva Marton, José Carreras,
Katia Ricciarelli
Wiener Staatsoper
Dirigent: Lorin Maazel
TCO 105

FIGAROS HOCHZEIT (Mozart)

Kiri Te Kanawa, Ileana Cotrubas,
Frederica von Stade, Knut Skram
Glyndebourne Festival Opera
Dirigent: John Pritchard
TCO 1001

EUGEN ONEGIN (Tschaikowski)

Teresa Stratas, Hermann Prey, Ju-
lia Hamari, Wieslaw Ochsmann
Dirigent: Václav Neumann
TCO 1032

BARBIER V. SEVILLA (Rossini)

John Rawnsley, Maria Ewing
Glyndebourne Festival Opera
Dirigent: Sylvain Cambreling
TCO 108

ORFEO ED EURIDICE (Willibald Gluck)

Janet Baker, Elisabeth Speiser,
Elizabeth Gale
Glyndebourne Festival Opera
Dirigent: Raymond Leppard
TCO 109

Importador y distribuidor exclusivo para España:
FERYSA, S. A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES

Ordóñez, 1 - 28029 MADRID

A LA VENTA EN LOS PRINCIPALES COMERCIOS DE DISCOS DE MUSICA CLASICA

Servicio de Venta por correo: Apartado 151036 - 28080 MADRID. Telf.: (91) 315 74 77



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



SCHIMMEL
BRANDENBURG



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.