

RITMO

AÑO LVIII • NUM. 574 • FEBRERO 1987 • PRECIO: 525 PTAS.

Entrevista:
Brigitte Fassbaender

X Festival de
Ballet (La Habana)



MAYA PLISETSKAYA

NUEVA DIRECTORA DEL
BALLET NACIONAL CLASICO

Reestructuración del Ballet Nacional

YAMAHA

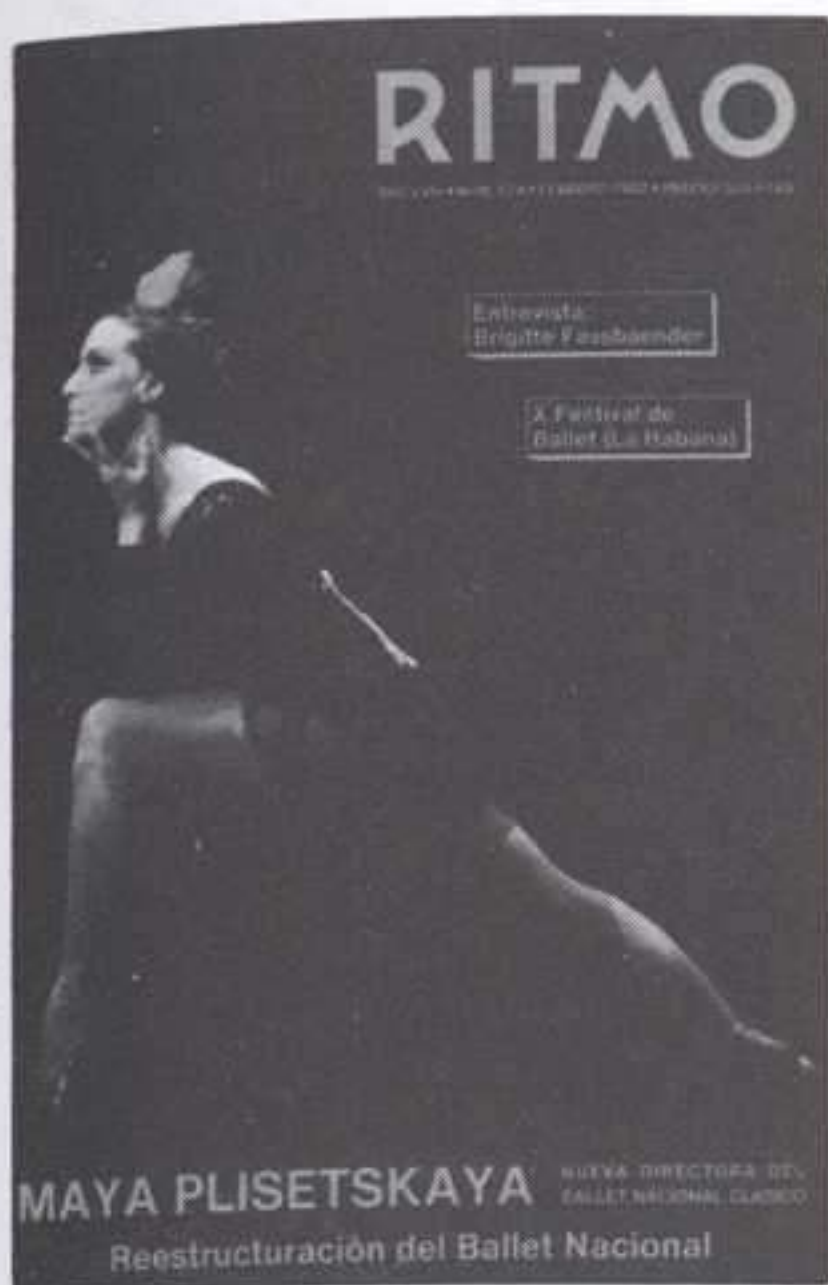
prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



Nuestra portada:

Maya Plisetskaya directora artística del Ballet del Teatro Lírico Nacional. Este número dedica una amplia sección al apartado de danza, con motivo de la reestructuración del Ballet Nacional y los nombramientos de José Antonio y Plisetskaya como directores artísticos de las secciones (folclórica y académica) en que ha quedado dividido.

Festival de danza de La Habana

«Goya y la danza», por Mariemma

Música contemporánea:

«De la escalística tradicional a la serie»

Entrevista:

Brigitte Fassbaender. La mezzo-soprano alemana ofreció el pasado 17 de diciembre un recital en el Teatro Real de Madrid. Muy amablemente, hizo un hueco en sus actividades para que la entrevistara nuestro colaborador Rafael Banús.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

- **Pedagogía:** La educación musical ante la grafía contemporánea.
- **Estudio:** «Montezuma», de Graun.
- **Música contemporánea:** 35 años de cultura musical en la RDA.
- **Entrevistas:** Enedina Lloris, Jordi Casas.

Sumario

	<u>Págs.</u>
Editorial: La danza en candelero	5
Noticias	6
Danza:	
Declaraciones de José Manuel Garrido, Director del INAEM	8
¿Comienza una nueva etapa para el ballet?	10
Maya Plisetskaya, la bailarina rebelde	13
Entrevistas con Maya Plisetskaya	14
«Goya y la danza»	17
Festival de Danza de La Habana	18
«Salsa»	21
Entrevista: Brigitte Fassbaender	23
Música contemporánea: Fundamentos matemáticos (II). De la escalística tradicional a la serie	28
Reportaje: Il Concurso Nacional de Piano «Ciudad de Melilla»	32
Folclore: La etnología en Castilla y León	34
Jazz: La enseñanza del jazz (II)	36
Crítica discográfica	39
Discos editados	55
Barcelona	57
Madrid	67
Cursos, becas y concursos	80
Valencia	82
País musical	86
Libros y partituras	92
Discos criticados	93
Cartelera	94
Viejas fotografías de mi álbum: Hipólito Lázaro	95
Músicos del siglo XX: Ján Levoslav Bella	97
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, folklora
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

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjuntos a la Dirección:
Ángel 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, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Santiago Bueno, Francisco Chacón, Javier Darías, «Don Becaudro», José María García Martínez, Jorge González Giner, Francisco Hernández, F. Hernández Girbal, Mariemma, Irina Makarevich, Antonio Moya, Francesc de Paula Soler, Rosa Paz, Gemma Pérez Zalduondo, Carlos Ruiz Silva, «Tartessos» y Natalia Zaslavskaya.

Corresponsales:
José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Serna (**Badajoz**), I Tadei (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 Andrade 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 Roson (**Santiago de Compostela**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (**Valencia**), María Isabel Nuñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanado (**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 Azánzazu, 1
28034 MADRID

Redacción:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
Telex: 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.
Telex: 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:** Via terrestre o marítima: 60 dólares. USA. Via aérea, 85 dólares USA.

Fotocomposición:
Compograf, S. A.
Marques de Monteagudo, 18

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

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

LA DANZA EN CANDELERO

NUESTROS lectores habrán podido seguir a lo largo de 1986 en las páginas de RITMO las noticias, a menudo controvertidas y conflictivas, sobre la danza en España. Esa controversia es, sin duda, síntoma de un interés del que hemos de alegrarnos. Parece que, juntamente con el delirio por la ópera, se despierta una atención por ese otro gran espectáculo musical que es la danza. Y no podemos decir que el público español haya sido nunca indiferente a ese hermoso arte: ha respondido siempre con entusiasmo cuando se le ha ofrecido algo de valor. Aquí, como en otros aspectos de la música, hemos sido buenos consumidores, pero insuficientemente creativos. En pocas ocasiones, y raramente con la continuidad necesaria (salvo en el caso del género español), hemos tenido conjuntos propios de buen nivel.

En los últimos años esa lamentable carencia intenta repetidamente paliarse, sin que hasta ahora el resultado haya sido satisfactorio: es precisamente la imprescindible continuidad lo que nos falta. Ahora, con el nombramiento de una gran figura mundial como es Maya Plisetskaya, todo indica que nuestras autoridades culturales están dispuestas a ocuparse seriamente del asunto. Se requerirán sin duda especialistas, concedores de una problemática específica que requiere un tratamiento distinto al de la ópera o los conciertos. Especialistas de todo tipo que apenas puede haber en España —salvo excepciones— porque nuestra actividad en este terreno no ha sido nunca lo suficientemente intensa. Se requerirá, cómo no, mucho trabajo y mucha dedicación. Pero creemos que cualquier esfuerzo en este sentido valdría la pena si —aunque fuera a largo plazo— pudiéramos crear equipos estables y eficientes, y no sólo como espectáculo, sino como semillero de bailarines para el futuro. Y juntamente con ello, los coreógrafos y los compositores, en general alejados del ballet por la escasez de posibilidades que ofrece.

En este número de RITMO hay una especial atención a la danza (como en el anterior la hubo para la ópera). En otros tiempos —lejanos y cercanos— nos hemos acercado ampliamente al tema. Esperamos poder hacerlo desde ahora con mayor asiduidad. Tendremos informados a nuestros lectores y pondremos en todo caso nuestra crítica constructiva al servicio de las mejores soluciones para la música.

Noticias

CONCIERTO «IN MEMORIAM» DE TIERNO GALVAN

Entre los múltiples actos celebrados en recuerdo y homenaje a don Enrique Tierno Galván en el primer aniversario de su muerte destaca, en el ámbito cultural, el que le rindió la Corporación municipal en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el día 20 de enero: un concierto «in memoriam» confiado a la Orquesta Nacional de España, que congregó en la sala grande de aquel complejo arquitectónico municipal a las más representativas figuras de la política y la cultura de nuestra capital.

Ramón Herrero, concejal de cultura, abrió el acto dando paso a Carmen Elías para que leyera unas cuartillas de Francisco Umbral, una glosa —muy musical— de la personalidad del profesor Tierno, que luego configuraría Juan Barranco a lo largo de conmovedoras palabras a través de las que también puso de manifiesto el significado de este acto de homenaje: *un acto culto, popular y amistoso, cualidades más significativas de don Enrique.*

Páginas, verdaderas joyas, de nuestro género lírico: **Boda de Luis Alonso, La Revoltosa, La Verbena de la Paloma y La Gran Vía**, —preludios y selecciones— constituyeron el primer cuerpo del bello programa ofrecido por la Orquesta estatal en funciones municipales, conducida por el chileno Maximiano Valdés, primer director invitado, y que fueron seguidas de la **Segunda Sinfonía** de Brahms, escuchada unas semanas antes en la programación de los ciclos normales del Teatro Real.

Recuerdo y homenaje musical rendido a don Enrique Tierno Galván, coherente, y a la par justificado también en razón a aquella peculiar atención que, dentro de sus inquietudes culturales reservó este alcalde a la música, patentizada en la acertada política desarrollada por él en este campo, pues, aparte de que desde el primer momento dignificó al primer equipo musical de la Villa, reconociendo su alto rango



El alcalde de Madrid, Juan Barranco, durante el ofrecimiento del homenaje. Al fondo, Ramón Herrero, concejal del área de Cultura, y Carmen Elías.

artístico y concediéndole el título de Banda Sinfónica, paralelamente dotaba de infraestructura musical a los barrios, a los distritos, creando bandas, coros, escuelas de música y auditorios.

Un concierto conmemorativo importante más aún que por sus resultados artísticos por lo que simbolizaba para los presentes el recuerdo, el culto a la memoria de un amigo, de un hombre culto y popular, que amaba la música.

CONVENIO DE COLABORACION FIRMADO ENTRE EL INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS Y MUSICALES Y EL BANCO CENTRAL

El 2 de febrero, en la sede del Ministerio de Cultura, se procedió a la firma de un convenio entre este departamento ministerial y el Banco Central, por el que esta última entidad patrocinará las temporadas de ópera con una aportación anual de veinte millones de pesetas, así como la edición de los

programas de cada producción, a lo largo de las próximas cuatro temporadas, aportación que, en total, sobrepasará los cien millones de pesetas.

Firmaron el protocolo el ministro de Cultura y presidente del INAEM, Javier Solana, y el presidente del Banco Central, Alfonso Escámez, en presencia del director general del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, José Manuel Garrido; del consejero director general del Banco, Epifanio Ri-

druejo, y de José Antonio Campos Borrego, sobreeintendente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

En unas breves declaraciones hechas por el señor Escámez al grupo de personalidades y periodistas que fueron invitados al acto afirmó que las instituciones financieras cumplen una función moral al colaborar con el Estado en la mejora del nivel cultural de los españoles, en este caso en el campo de la ópera, contribuyendo a que cada día tenga mayor público, y al referirse al capítulo destinado a la edición de los programas, matizó que con ello quiere contribuir a que estas publicaciones tengan el nivel que hoy exige la realización bibliográfica sobre obras e intérpretes y demás elementos que integran una producción operística, y debe estar al alcance del público como lo está en los medios operísticos internacionales.

Finalmente, el ministro apostilló las palabras del presidente del Banco Central, subrayando que con ésta ha sido con una de las instituciones de la sociedad con las que desde el principio el Ministerio ha tenido una relación estrechísima para la realización del programa emprendido por el INAEM cerca del estamento empresarial para el patrocinio de actividades artísticas y culturales.

Antonio Rodríguez Moreno



El ministro de Cultura, Javier Solana, firma el convenio con Alfonso Escámez, Presidente del Banco Central.

HOMENAJE A SOPEÑA

El musicólogo y académico de Bellas Artes Federico Sopeña, ex director del Museo del Prado, cumplió el pasado mes de enero setenta años. Un importante grupo de intelectuales y personajes de la música le rindieron homenaje en un conocido restaurante madrileño. El Padre Sopeña, que tantas veces se ha dirigido al aficionado mu-

Koechel y que Mozart había improvisado en 1787, en Praga, siendo transcrita luego por uno de los directores del coro del monasterio de Strahov, Norbert-Ignaz Lehman.

La partitura ha sido completada ahora por el profesor Jiri Ropek por encargo del Ministerio de Cultura checoslovaco.

La obra data del tiempo en que Mozart escribió su penúltima ópera, **Tito**, para la coronación de Leopoldo II

MUSICORA 87: FERIA MUSICAL EN PARIS

Entre el 4 y 9 de marzo de 1987 se celebrará en el Grand Palais de París la segunda edición de Musicora, una importante feria comercial dedicada al mundo musical en la cual expondrán luthistas, fabricantes de instrumentos de viento, pianos, editores musicales de libros, partituras y discos, asocia-

ción Total para la música. En 1986, la primera edición acogió 303 expositores en 200 stands, recibiendo más de 18.000 espectadores y celebrando 20 conciertos que fueron retransmitidos por TV y radio. Asimismo visitaron la muestra 144 periodistas, entre ellos 39 extranjeros.

Hay que destacar el logotipo de Musicora. Se trata del famoso manuscrito de «Belle, Bonne, Sage» de Baude-



Federico Sopeña cumplió 70 años.

sical a través de las páginas de RITMO, se encuentra en la actualidad alejado de la vida pública y prepara una biografía sobre el compositor Manuel de Falla. Es autor de numerosos libros y trabajos musicológicos, así como creador de toda una escuela de la que han salido importantes comentaristas musicales españoles. Todos los que trabajamos por la música en España debemos muchísimo a nuestro querido «Pater». Desde aquí felicitamos a Sopeña por su onomástica, deseando hacerlo muchos años más.

como rey de Bohemia. El estreno mundial de la obra tendrá lugar en Praga el 29 de octubre de este año, segundo centenario de **Don Juan**, del autor austriaco.

EDICION DEL CATALOGO DE OBRAS DE CONRADO DEL CAMPO

El compositor Miguel Alonso (Zamora, 1925), discípulo de Conrado de Campo, ha publicado en el Centro de Documentación de la Fundación Juan March el catálogo completo de las obras del mismo. Se trata de un amplio y minucioso trabajo que supera ampliamente al anterior de Emec, editora de algunas partituras de Del Campo. Alonso ha consultado diversas fuentes (algunas por oral) para recopilar un total de 219 obras pertenecientes a todos los géneros musicales: música sinfónica, zarzuelas, ballets, música religiosa, música para teatro y cine, canciones, etc.

DESCUBIERTA EN PRAGA UNA NUEVA PARTITURA DE MOZART

Se ha hallado en Praga una nueva partitura de Mozart (1756-1791) según ha comunicado el primer canal de la televisión alemana occidental.

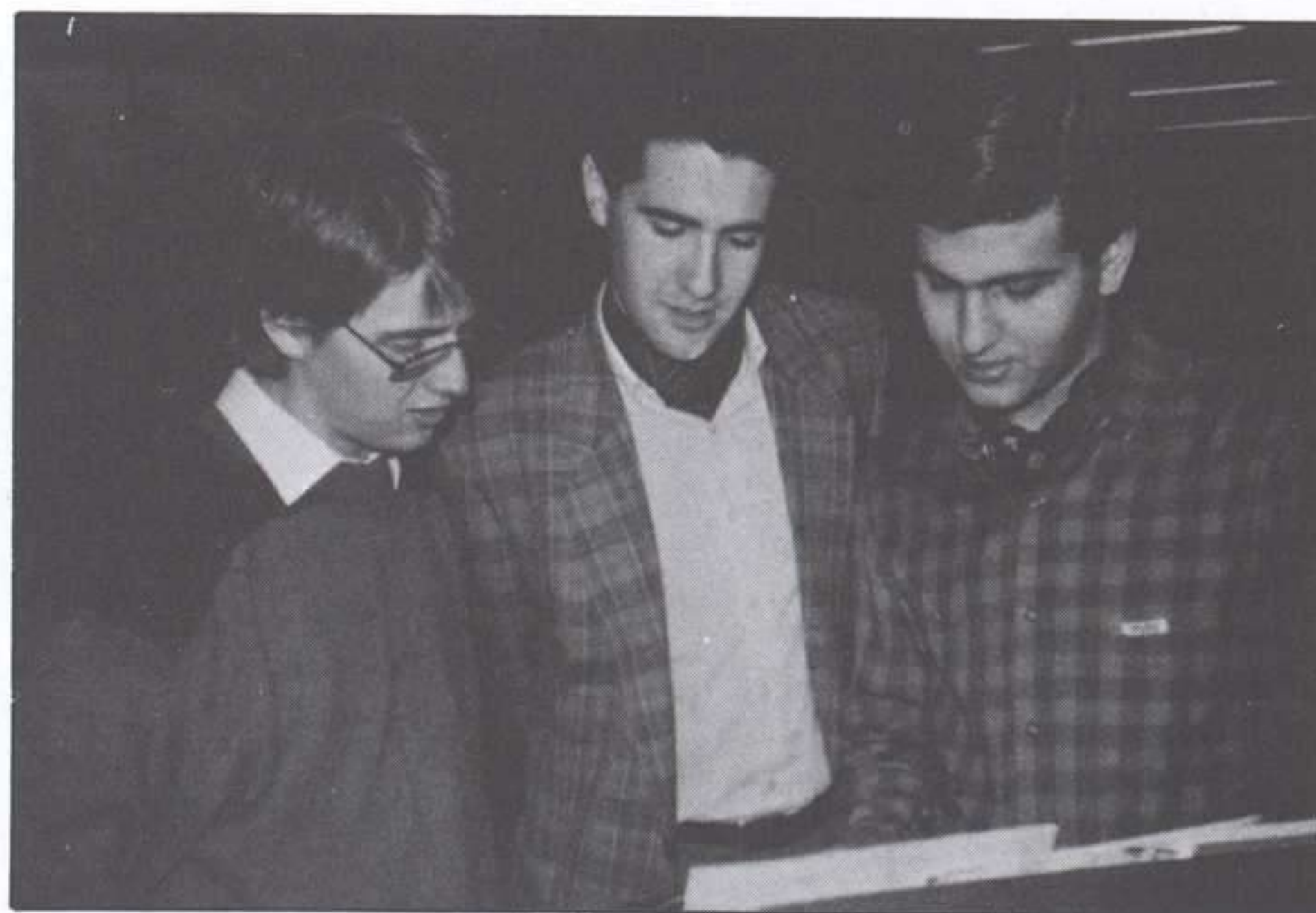
Se trata de una **Fantasia para Orgel**, incompleta, que recientemente recibió el número 528 A del catálogo de

ciones culturales, distribuidores de cámara, conservatorios, anticuarios, museos y bibliotecas. Este evento cuenta con el apoyo del Ministerio Francés del Comercio y Artesanado, la emisora France Musique y la Funda-

Cordier, que en forma de corazón data de 1400 aproximadamente.

Para cualquier información dirigirse a MUSICORA (Soditec), 62 Rue Miromenil, 75008 PARIS. Telex: 660.259 (Mr. Philippe Suzanne).

MUSICORA



Dimitris Sgouros (derecha), con sus amigos Jesús López Ruiz, hijo del maestro López Cobos, y Antonio Moya Jr. en Mundimúsica. El pianista griego ha pasado la Navidad en España, concretamente en Madrid, en casa de la familia Moya.

Danza

Declaraciones de JOSE MANUEL GARRIDO director general del INAEM

El Ballet Nacional ha sido reestructurado en la línea que parece más lógica, razonable y por supuesto esperada —algunas veces reclamada— por los balletómanos de este país: una división de la Compañía en dos secciones, la folclórica y la académica. La dirección artística de la primera correrá a cargo del bailarín José Antonio y su Sobreintendente será Carlos Valverde; la sede oficial de la misma quedará ubicada en el Teatro «de la Zarzuela». La Compañía de danza clásica será dirigida (con casi total seguridad, pues las correspondientes gestiones están prácticamente ultimadas) por Maya Plisetskaya, que contará con Ray Barra para la dirección de repertorio, actuando en este caso José Antonio Campos como Sobreintendente. Por el momento, la sede de la Compañía de danza académica será también «La Zarzuela», aunque se prevé su transformación futura en Ballet de la Opera, una vez finalizadas las obras de reconversión en el Teatro Real.

RITMO se ha dirigido a José Manuel Garrido Guzmán, director general del INAEM, con el fin de que relatara a nuestros lectores, después de haber viajado a Moscú, cuál es la situación real de las gestiones realizadas en la capital soviética para la contratación de Maya Plisetskaya.



José Manuel Garrido con Maya Plisetskaya en el domicilio de esta última, en Moscú.

Ml viaje a Moscú tenía como objetivo primordial establecer los contactos necesarios para lograr la contratación de Maya Plisetskaya como directora del Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Estos contactos, mantenidos con las autoridades soviéticas, lo han sido a través del Goskoncert, que es la empresa estatal que de alguna manera se encargará de firmar el futuro contrato.

Con el Goskoncert las reuniones estaban encaminadas a exponer cuáles eran nuestras pretensiones. En el curso de ellas barajamos tanto las condiciones técnicas como las económicas. Es decir, todo lo que hace posible llevar a buen puerto un contrato de este tipo.

En este momento, la idea es seguir avanzando en las negociaciones; detalles de calendarios, de posible incorporación, de meses de estancia anuales en España, de cuestiones económicas, etc. Hay que ir matizando todos estos elementos que pueden facilitar que el contrato se firme definitivamente el próximo mes de abril, fecha en que Maya Plisetskaya tiene prevista una visita a España. Su incorporación definitiva, en principio, sería a finales de 1987. Si no lo hace antes es porque ella, como artista de gran categoría que es, tiene compromisos firmados con mucha antelación que, como es lógico, no puede eludir.

La intención del INAEM es que Maya Plisetskaya permanezca en España un mínimo de seis meses cada año. Ese es uno de los elementos que ahora mismo estamos discutiendo. De esta forma ella podrá compaginar el trabajo en España con otros internacionales, Bolshoi incluido.

El calendario previsto sería, más o menos, el siguiente: en abril, firma del contrato en España. A continuación, que ella conozca la compañía, ver cuál es su situación, realizar una planificación previa y, en noviembre, incorporación material. Llevar a cabo, en una palabra, un trabajo previo desde abril hasta noviembre, consistente en: orientación de los próximos años, futuras coreografías, refuerzo del equipo y todo aquello relativo a la infraestructura del Ballet.

No se descarta que, después de abril, alguno de los miembros de la compañía o su director estable viajen a Moscú para ir materializando



Alfonso Riera, jefe del gabinete del INAEM, pone a la firma el contrato por el que José Antonio se convierte en director artístico del Ballet Nacional de España (Sector Español).

el proyecto que a finales de año se pondrá en marcha.

Las condiciones económicas ofrecidas a Maya Plisetskaya se han basado en dos criterios; uno, los cachés que en estos momentos se están pagando en España a artistas nacionales e internacionales de primera categoría y, otro, el presupuesto con el que nosotros contamos. Porque, evidentemente, lo que no podemos es ofrecer sueldos que estén fuera de nuestra realidad presupuestaria.

Estas condiciones, pues, están en relación con lo que el INAEM puede pagar a un director de orquesta, a un primer bailarín invitado o a cualquiera de los otros artistas internacionales que en algún momento puedan incorporarse a los elencos estables que hay en España. Con arreglo a ello, la oferta oscila entorno a seis millones de pesetas anuales, es decir, un millón por cada mes de trabajo.

Esta cantidad se verá incrementada si se monta alguna nueva coreografía, no más de una al año, y también si la directora del Ballet realiza algunas salidas al escenario, punto éste que nos parece ciertamente interesante y que deseamos se lleve a cabo de manera periódica.

Por lo que se refiere a mi opinión personal sobre Maya Plisetskaya, no puede ser más positiva. En Mos-

cú tuve una conversación con ella, en la que le expliqué cuál era la situación del ballet en nuestro país; por qué queríamos incorporarla a España y cuáles eran nuestras pretensiones desde el punto de vista artístico. Ella por su parte está muy ilusionada; nos lo dijo y repitió en muchas ocasiones. Primero por venir a España, un país que en todos los aspectos le interesa mucho. Segundo, porque está muy interesada en transmitir todo lo que ha aprendido a través de lo que supone, entre otras cosas, ser la primera bailarina del Bolshoi, y poner toda su experiencia en la dirección de un ballet nacional.

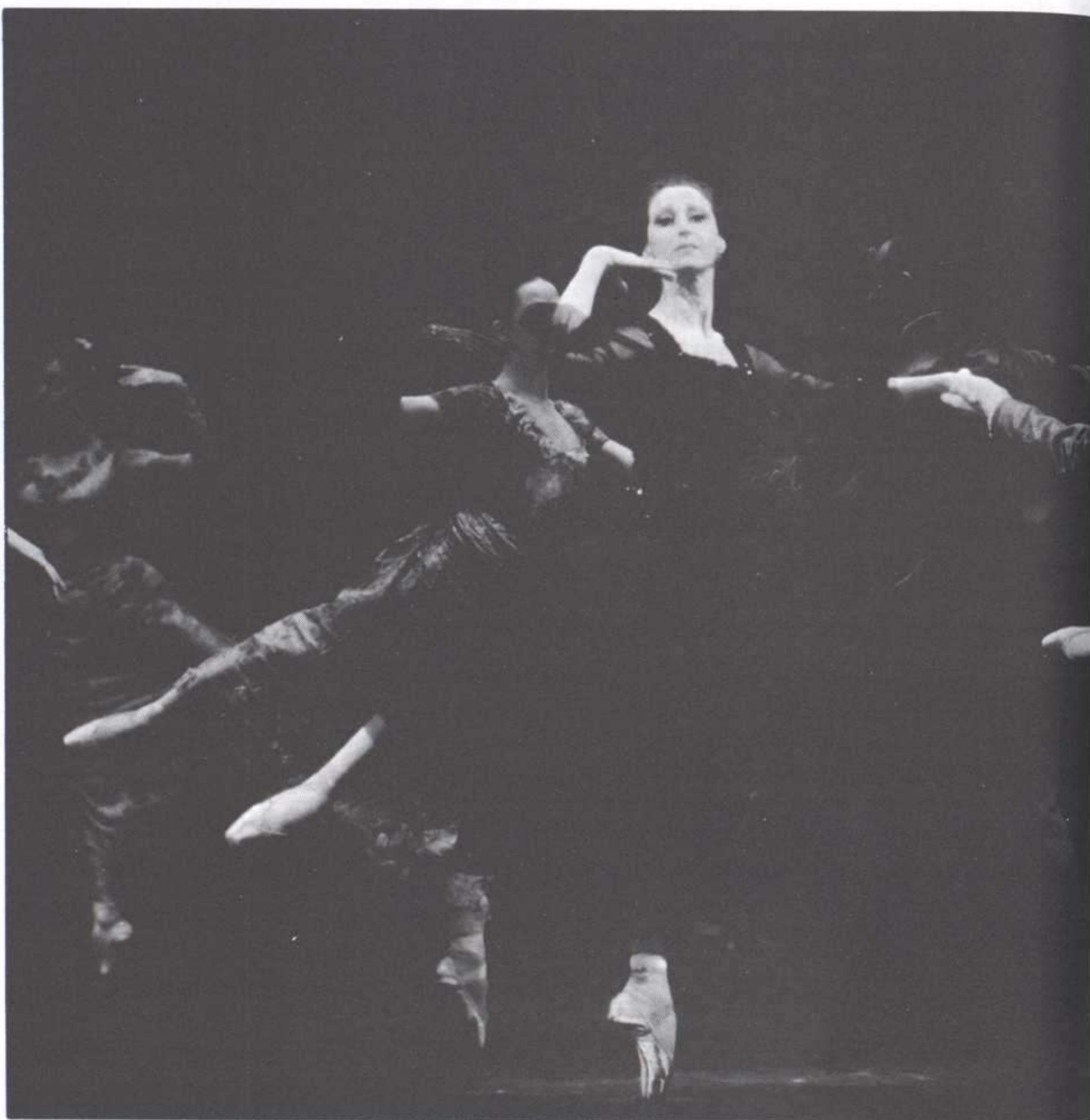
Si se me pregunta por qué queremos contratar a Maya Plisetskaya, tengo que decir que yo, en mi modesto cargo dentro del Ministerio de Cultura, tengo la obligación de hacer grande este país en materia de Música y Teatro, y hacerlo grande significa abrirlo, porque cerrarlo es empequeñecerlo. Por lo tanto, ojalá tuviéramos dinero y posibilidades para incorporar no a ésta sólo, sino a otras grandes figuras del mundo musical, pues que una estrella de esta categoría venga a trabajar a España supone, en mi opinión, un acontecimiento cultural de primera magnitud. Y la prueba está en que la futura contratación de Maya Plisetskaya es hoy noticia en la prensa de todo el mundo.

¿COMIENZA UNA NUEVA ETAPA PARA EL BALLET?

Por Francisco Hernández

LA primera gran activación del ballet en nuestro país —el apoyo decidido del gran público y la inquietud de los profesionales de la danza— ha coincidido, grosso modo, con la llegada de los socialistas al poder. Ante una situación que era nueva por completo los errores del Ministerio de Cultura han sido abundantes, y quizá lógicos, quizá disculpables. Y las críticas en estas páginas, espoleadas por el adulador aplauso generalizado, han sido necesariamente ácidas. Pero el que el director del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, José Manuel Garrido Guzmán, haya tenido la honestidad y el valor de replantear la cuestión en su totalidad, y, sobre todo, el que esté intentando poner al frente de la Compañía oficial de danza académica a una de las máximas figuras del siglo, la que fue «prima ballerina assoluta» del Ballet Bolshoi de Moscú, Maya Plisetskaya, hablan muy a las claras de la existencia de una voluntad noble y real de solucionar el problema. Y, en consecuencia, creo que los balletómanos que hemos mantenido una actitud convenientemente hostil, en la etapa que ahora se inicia debemos adoptar un talante colaboracionista. En este sentido, y aunque a ciertas mentalidades pequeñas, PROVINCIANAS, no se lo parezca, las reflexiones que siguen pretenden ayudar a la feliz consecución del nuevo período que ahora se inicia.

En más de una ocasión, en estas páginas y en otras publicaciones, he dicho que la solución a nuestros problemas —la canalización de nuestro formidable talento para el movimiento y de nuestra colosal riqueza folclórica— pasa necesariamente por la creación en nuestro país de infraestructuras idénticas a las existentes en todo el ámbito occidental; infraestructuras que han probado su eficacia a lo largo de tres siglos. Y, he añadido, en este sentido el primer paso, el fundamental y decisivo, ha de consistir en asumir la autonomía y la especificidad de la danza, comprender que aunque el ballet es un género musical porque tiene una historia, unas inquietudes artísticas y un público radicalmente diferentes a los musicales, necesita para desarrollarse de unas estructuras propias, independientes de las musicales. Esto debe ser así no sólo porque cuando la danza está gobernada por músicos sufre un tratamiento inadecuado —como utilizar abono de rosales para hacer crecer tulipanes— y porque la inmensa mayoría de los músicos sienten un soterrado desprecio hacia el ballet,



Maya Plisetskaya en «Ana Karenina». Teatro Bolshoi.

sino porque, además, no están dispuestos a permitir el que las preferencias del gran público y la vitalidad actual del ballet se reflejen —¡Ay! este es el fondo de la cuestión— en un reparto proporcional de los presupuestos. El problema es muy viejo. En la Unión Soviética, en Europa y en los Estados Unidos el ballet ha prosperado porque se ha independizado por completo del mundo musical.

Un ejemplo muy expresivo lo tenemos en la conducta de nuestra crítica musical. Ningún crítico ha protestado por la miserable vida que el género

Porque la danza tiene una historia, unas inquietudes artísticas y un público radicalmente diferentes a los musicales, necesita para desarrollarse de unas estructuras propias, independientes de las musicales.

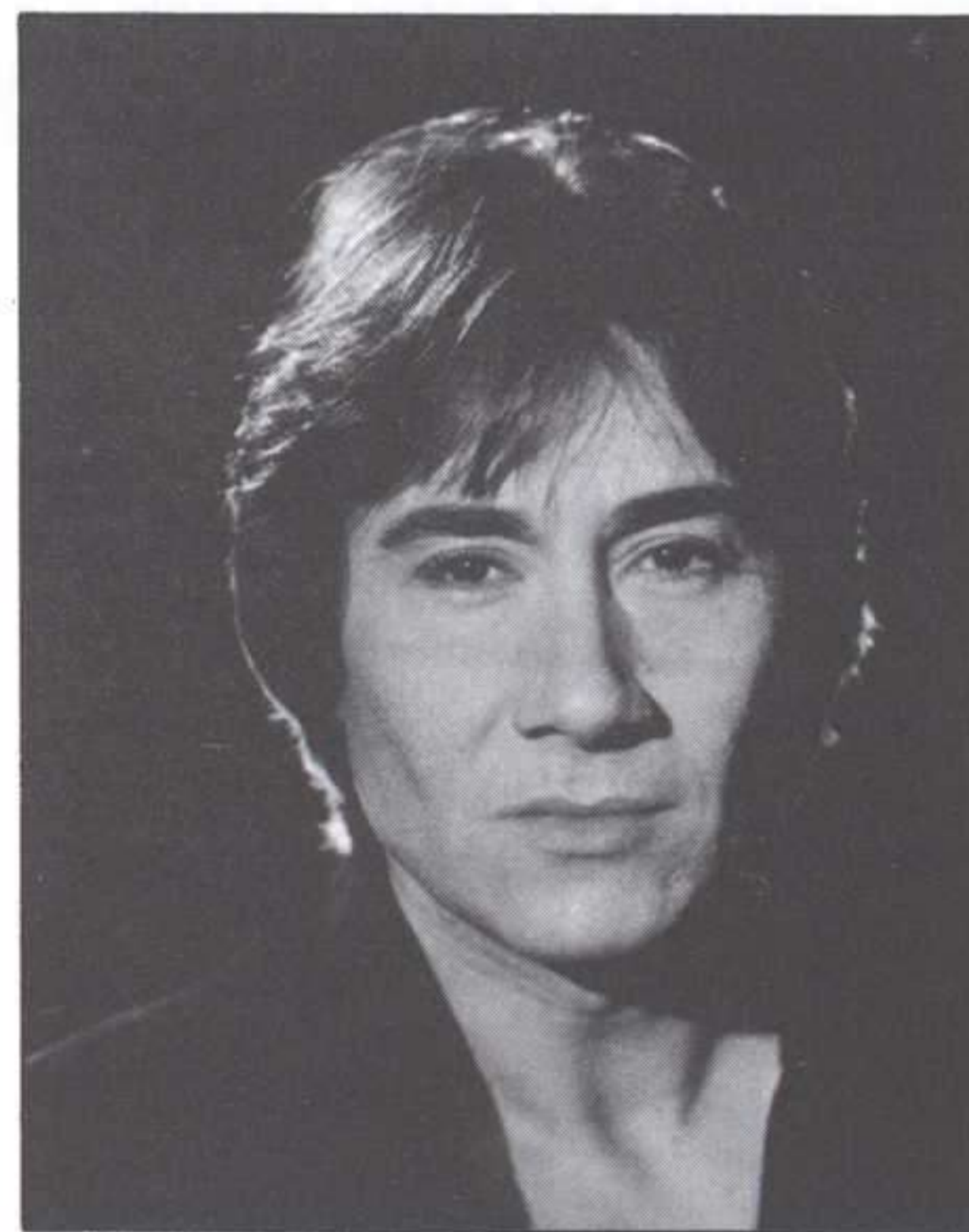
arrastra en nuestro país; y ante los espectaculares problemas de la Compañía Oficial todos han permanecido siempre mudos; el crítico más importante, el que pasa por ser el indiscutible número uno, hace seis años afirmó que el ballet Nacional Clásico no era una promesa, sino una gloriosa realidad. Y en lo que se refiere a los análisis estéticos las cosas son aún más dolorosas: los balletómanos coleccionan con regocijo y amargura las formidables ANIMALADAS que se publican en toda la prensa importante —en toda sin excepción—. Y la ocultación sistemática de los problemas y las críticas esperpénticas, hechas desde un desconocimiento absoluto de la historia de la danza y de sus valores esenciales, ha fomentado la proliferación de ESPECIALISTAS desaprensivos y una fantástica intoxicación informativa en todo lo que en nuestro país se refiere al ballet. Por ejemplo, todos los medios informativos, todos, han proclamado a Arantxa Argüelles triunfadora del concurso de París; nadie nos ha dicho la verdad, que la medalla de oro la recibió Yannick Bocquin, y la de plata Koen Onzia. ¿No es escandaloso?.

Pero volvamos al centro del tema. Y veamos cuales han sido las consecuencias de que el Ministerio de Cultura nunca haya tenido una AUTORIDAD CONOCEDORA del mundo del ballet, de que el género siempre haya estado gobernado en las alturas por una mentalidad musical. Y dividamos el problema en dos partes: por una, las dos compañías oficiales; por otra, el ballet en general. Hasta ahora la concentración exclusiva y obsesiva en el conflictivo Ballet Nacional no ha sido clarificadora.

La Compañía académica ha estado dirigida primero por una gran intérprete, Víctor Ullate, totalmente incapacitado:

Durante el gobierno de María de Avila fue olvidada la totalidad del repertorio creado con anterioridad; el sucesor, José Antonio, responsable de que artistas con un talento mayor al suyo —Lola Creco, Antonio Alonso, Antonio Canales— hayan abandonado la Compañía, es, como Barra, otro coreógrafo tan prolífico como mediocre. Y ha hecho, además, algo imperdonable: Antonio ha sido —¿hará falta decirlo?— la figura más grande que ha dado la danza en nuestro país; puede afirmarse, sin miedo a exagerar, que no volverá a nacer nadie comparable. Conservar los dos ballets suyos —que ¿continúan en repertorio?—, **Fantasia galaica** y **El sombrero de tres picos** es el mínimo homenaje que se puede rendir a su memoria. Hacer una nueva coreografía para «**El sombrero**» —¿no había otras músicas?— para no decir nada nuevo, ha sido una grosería, y, como todo el mundo sabe, algo así como una venganza de María de Avila.

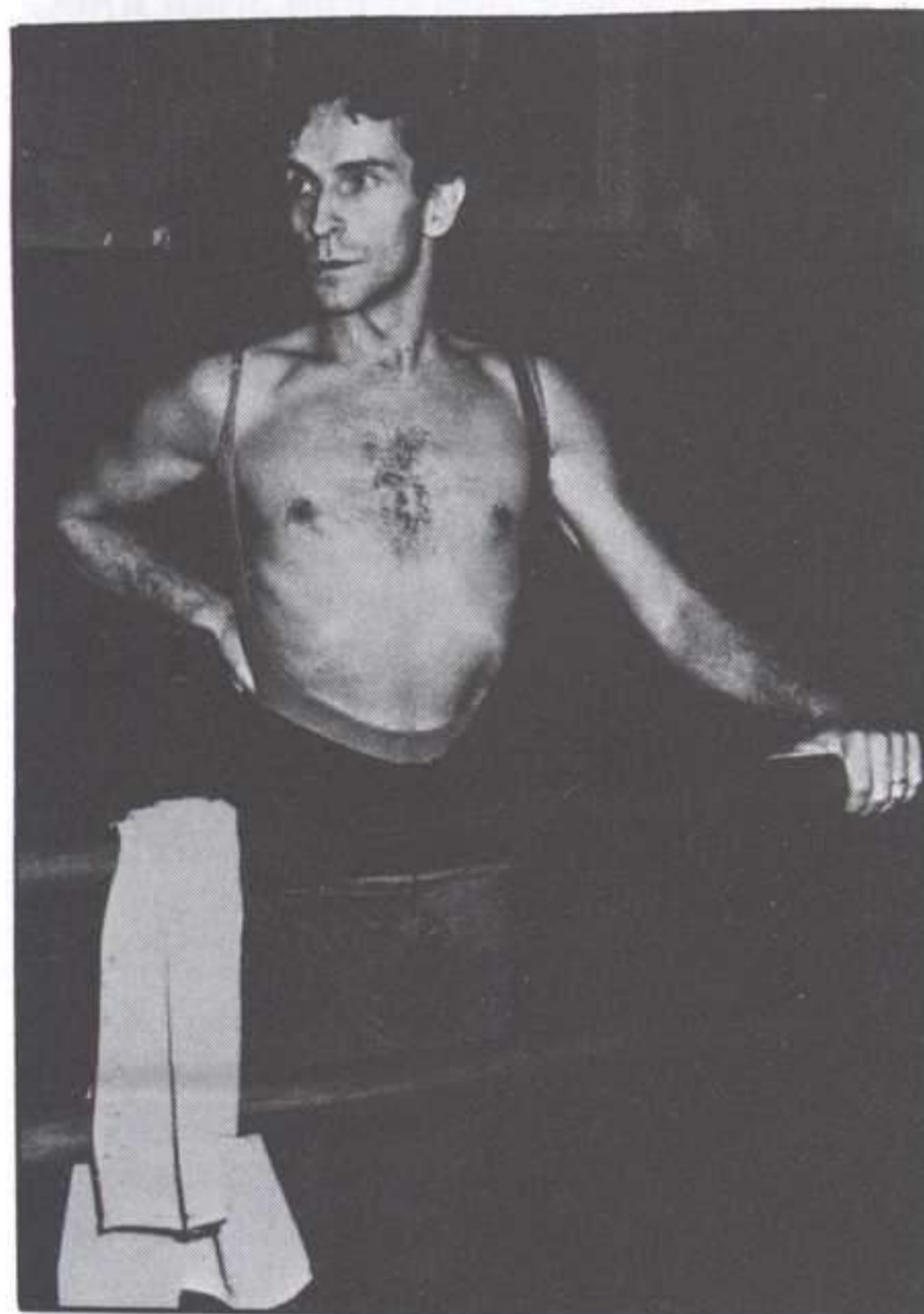
Ante este disparate continuo, en el que todo el mundo aparece empeñado en hacer lo que no sabe, y por tanto lo que no debería; ante estos problemas que a todos los músicos les suenan literalmente a chino, debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿De haber habido en el Ministerio de Cultura alguien preparado en materia de ballet, todas estas



José Antonio, nuevo director artístico de la sección folclórica del Ballet Nacional.

personas claramente incapacitadas para desempeñar los cargos que han ostentado u ostentan, no habrían sido llamadas exclusivamente para hacer lo que saben? Todo hubiera sido muy diferente.

En la rueda de prensa del día 15 de enero, José Manuel Garrido Guzmán



Víctor Ullate en el intermedio de una de sus clases.

para la organización; después por una gran profesora para principiantes, María de Avila, que desconocía por completo el mundo profesional; a continuación, por un profesor de prestigio, Ray Barra, que, sin embargo, no hace en nuestra compañía lo que sabe hacer, y lo que debería, dar clases, y que se dedica, en cambio, a crear coreografías impresentables. La gestión de Barra está siendo muy perjudicial: emplea dineros, esfuerzos y tiempo en gestar sus coreografías, mientras algunos de los pocos tesoros de nuestra compañía —**Jardín de lilas, Será la muerte**— al no reponerse corren serio peligro de perderse. Y lo que quizá sea más grave: puesto que no puede apoyarse en el talento creador, ni quiere utilizar su autoridad de profesor, está fortaleciendo su situación, su poder en el interior de la compañía, dando juego a los mediocres —siempre mucho más numerosos que los talentosos—. ¿Va a utilizar su poder a favor o en contra de Maya Plisetskaya?

En la Compañía Folclórica, por razones obvias —el peso de una ambiente y de una tradición, los disparates, han sido menos frecuentes, pero no han fal-

Todos los medios informativos, todos, han proclamado a Arantxa Argüelles triunfadora del concurso de París; nadie nos ha dicho la verdad, que la medalla de oro la recibió Yannick Bocquin y la de plata Koen Onzia.

Conchita Cerezo en «El sombrero de tres picos», con coreografía de Antonio.



nos comunicó sus planes respecto a la creación del necesario taller de danza y al urgente apoyo a las compañías de tendencias modernas. De estos importantes temas nos ocuparemos en próximos números. En relación con las dos compañías oficiales nos dio una alegría al anunciar su separación. Pero también nos dejó muy preocupados: nos dijo que la Compañía académica deberá hacer los bailables de las óperas, que la dirección artística la llevaría Maya Plisetskaya, que la dirección de repertorio la ostentaría Ray Barra, y que la máxima autoridad la tendría el sobreintendente José Antonio Campos Borrego. Demasiadas anomalías: en todos los teatros importantes la compañía oficial y el grupito encargado de los bailables son dos entidades diferentes—esta situación, la mayor claudicación en la historia de la compañía, pesará como una losa en su desarrollo—; ni por las capacidades, que son fruto de su trayectoria profesional, ni por vocación, Ray Barra es la persona adecuada para asumir tan extraño puesto, y claro, como siempre, el máximo poder vuelve a ostentarlo un músico, un hombre, José Antonio Campos Borrego, que no sólo desconoce por completo el ballet—su brillante ejecutoria al frente de la temporada de ópera es conocida de todos—, sino que además, y como vamos

Mientras el ballet no esté gestionado por especialistas o profesionales de la danza no habrá nada que hacer: el músico de turno ahorrará con el ballet para traer buenos cantantes de ópera.

a ver, ha tenido y tiene respecto del género aptitudes inquietantes.

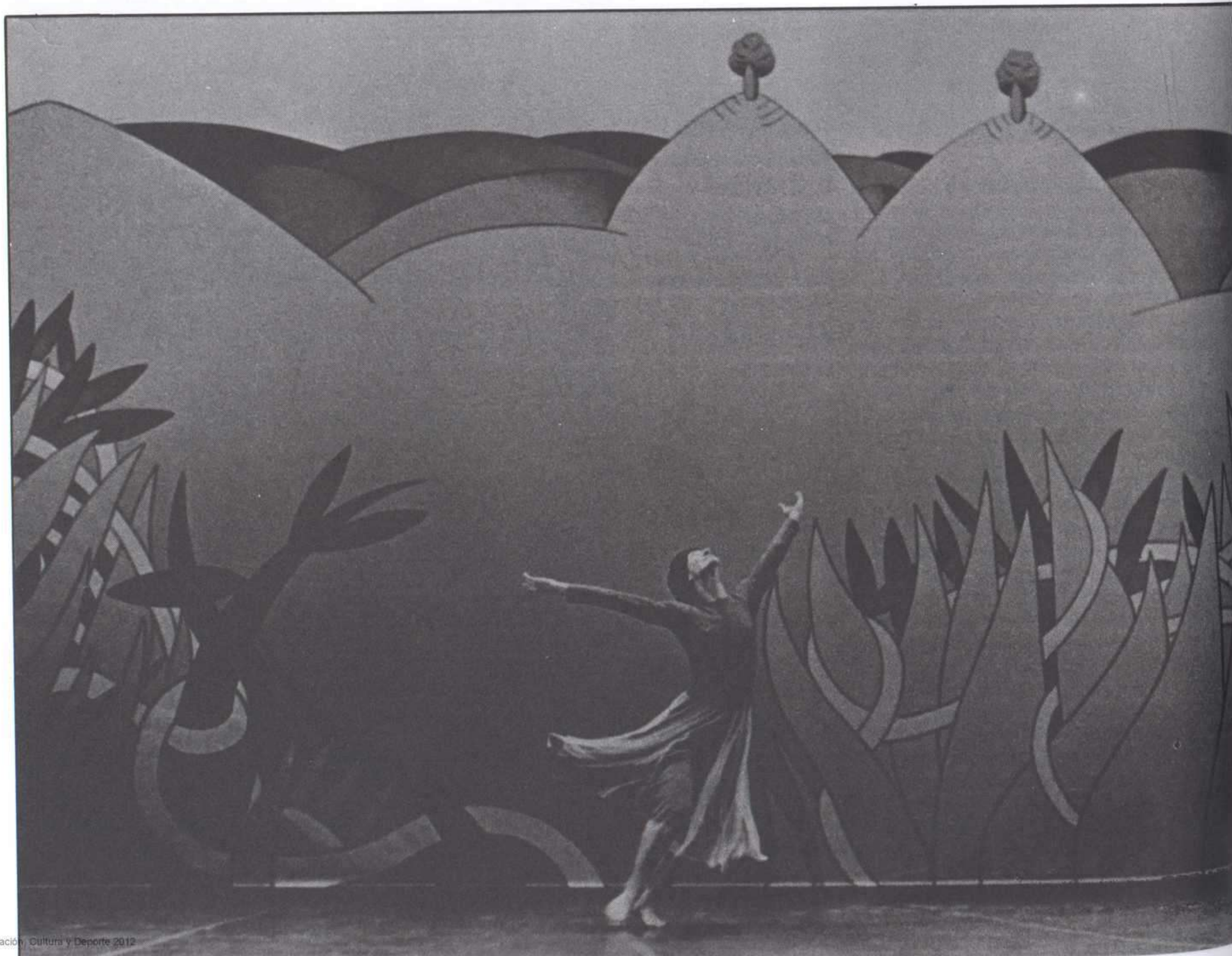
Aun en el caso de que las dos compañías oficiales funcionaran bien, aunque tuviéramos cuatro compañías modernas maravillosas, sería imprescindible, absolutamente imprescindible—incluso para el progreso de todas ellas—, el conocimiento del gran ballet internacional. El Ministerio de Cultura se siente obligado, y me parece muy bien, a mantener orquestas y formaciones teatrales nacionales y a mostrarnos los buenos conjuntos extranjeros, a dar trabajo a los buenos instrumentistas y cantantes españoles y a traer a los mejores de fuera. ¿Por qué no siente la misma obligación respecto del ballet? Este asunto tiene aspectos muy inquietantes... y muy reveladores: tres importantes formaciones, el London Festival Ballet, el Ballet Cullberg y el Nederlands

dans Theater, las tres con sobresalientes primeras figuras españolas, Trinidad Sevillano, Ana Laguna y Nacho Duato han intentado actuar en el único escenario idóneo que posee Madrid, el de la Zarzuela—el Monumental es un mal sucedáneo— y se les ha cerrado herméticamente las puertas. En la temporada pasada se alegaba la ausencia de peine escénico, la imposibilidad de hacer convivir más de un montaje. Ahora, después de las obras realizadas, ya hay peine, pero las puertas de este teatro infrutilizado—sólo se abre cinco veces al mes— continúan cerradas para estas compañías; ¿por qué? La máxima autoridad del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, el sobreintendente José Antonio Campos Borrego—un sobreintendente que programa— debería dar explicaciones públicas al respecto.

Mientras no haya una persona neutral que reparta los presupuestos; mientras el ballet, el género escénico más vivo, el favorito del gran público—el Ballet de Kiev tuvo más espectadores que toda la temporada de ópera—, no esté gestionado por especialistas o profesionales de la danza, no habrá nada que hacer; el músico de turno ahorrará con el ballet para traer buenos cantantes de ópera. Ha sido siempre así y sigue siendo así.

El poder del ballet está en la calle, no ha llegado a los despachos.

Montaje de «Giselle», por el Ballet Cullberg.



MAYA PLISETSKAYA,

la bailarina rebelde

Por Francisco Hernández

HAY veces, muy pocas veces, en las que todas las circunstancias se reúnen para que suceda lo extraordinario. Todo ha cooperado para que Maya Plisetskaya sea Maya Plisetskaya: para que la gran bailarina rusa de los años cincuenta y sesenta tenga un puesto singular en la historia del ballet. Plisetskaya tuvo todo lo necesario: un físico bellísimo, una técnica académica impecable y una rebeldía maravillosa, carismática.

Esta judía de ascendencia polaca, perteneciente a una familia en la que abunda el talento artístico —es sobrina de Asaf Messerer—, tiene un cuerpo fino y fuerte, de heroína elegante y valiente: miembros largos y afilados, rostro de rasgos sutiles con ojos inmensos verdes y ardientes. Un cuerpo que formó una perfecta unidad con la técnica académica que aprendió en la Escuela del Bolshoi, preferentemente con Elizaveta Guerdit. También estudió con la célebre Agripina Vagánova, respecto de la cual hizo el siguiente revelador comentario: *Todo mi vida deploraré el haber sido alumna suya sólo durante tres meses. Sus lecciones eran una sorprendente combinación de rigor académico y, al mismo tiempo, de emancipación plena: nos infundía la conciencia del poder que adquiríamos sobre nuestros cuerpos. No es fortuito el que todas sus alumnas hayan desarrollado sus dotes individuales y que por ello sean todas*

diferentes. Vagánova hacia milagros. Creo que habría podido enseñar a bailar a un elefante.

Ninguna de esas alumnas ha tenido una personalidad tan acusada como Plisetskaya. Los especialistas que conocen bien su carrera afirman que su rebeldía, su incapacidad para bailar como las demás o, dicho de otra manera, su talento para renovar la tradición estuvo presente desde los inicios de su trayectoria. Así, su imposibilidad para danzar sin aportar un carácter, un calor —éste es el matiz Plisetskaya—, impregnó de humanidad sus interpretaciones de dos grandes clásicos: **La bella durmiente** y **Raymonda**. Pero, naturalmente, su formidable talento dramático se desarrolló plenamente en los papeles adecuados, e hizo unas versiones geniales del doble protagonismo femenino de **El lago de los cisnes** y de la parte de «Mirta», en **Giselle**. Plisetskaya tuvo un salto grandioso, masculino. Aunque, dentro de este terreno, el del gran repertorio tradicional, sus singularidades más acusadas, más famosas, fueron su rechazo de la frágil inocencia del primer acto de **Giselle**, y, en significativo contraste, su gusto por el desparpajo y la alegría de «Quitri», la protagonista de **Don Quijote**. Su pasión por nuestro país nació de su interpretación —soberbia, según todas las opiniones— de este divertido ballet.

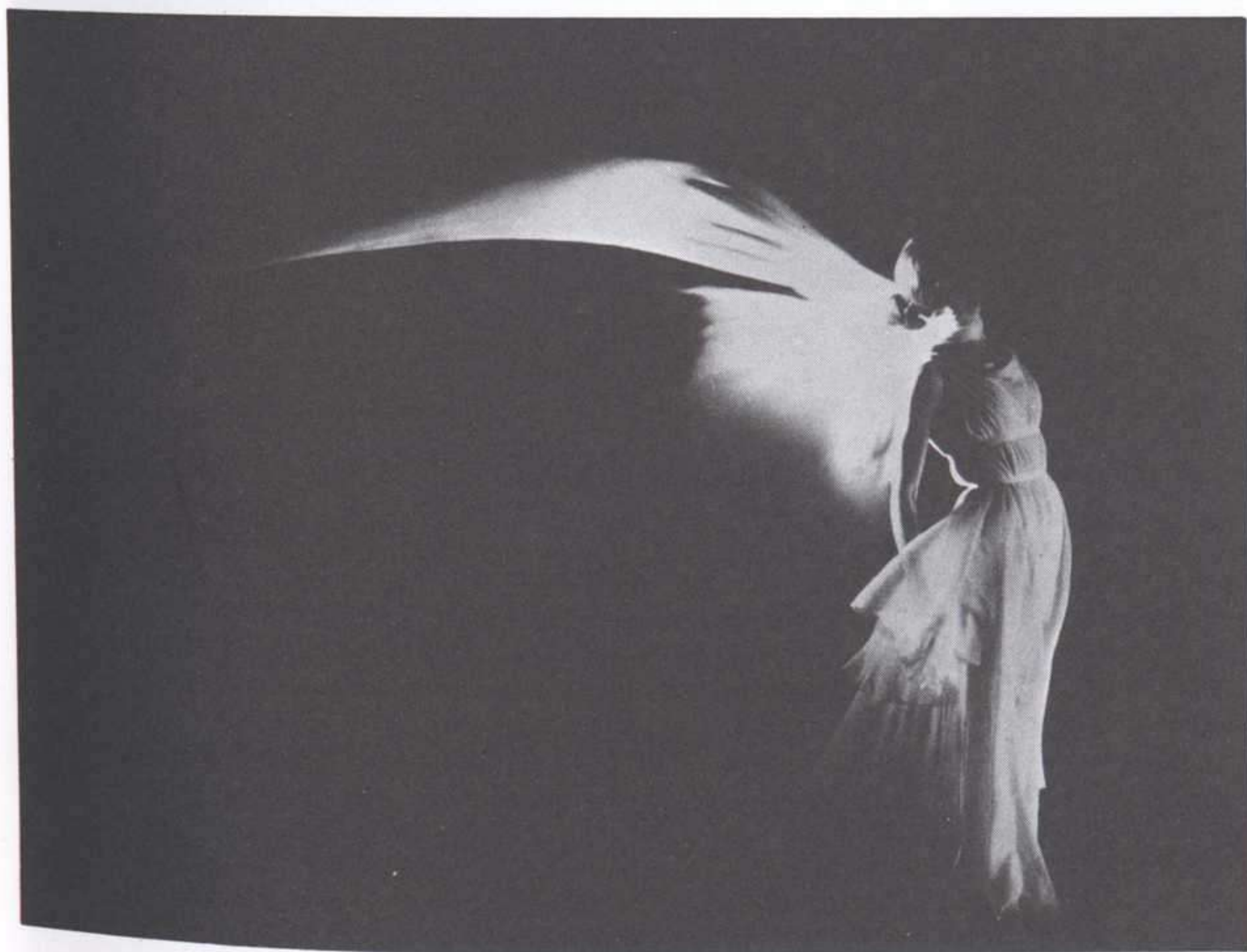
—Lamentablemente, no todo en su carrera pudo estar a la misma altura. Su ansia de renovación, su rebeldía, tuvo que luchar en un mundo artístico mediocre: las coreografías aparatosas, polvorientas, ultraconservadoras, del todo-



poderoso director del Bolshoi, Yuri Grigorovich. Aunque Maya Plisetskaya ha nacido para desempeñar a la perfección el papel de gran bailarina rusa, asumiendo y engrandeciendo todas las formidables connotaciones del título: tradición, perfección técnica, patetismo, hondura, ¿no habría desarrollado mejor su inquieta personalidad de haber desplegado su carrera en la gran capital del ballet de nuestro tiempo, en Nueva York?

Maya Plisetskaya, la elegante y generosa heroína valiente, la disidente amiga de todos los disidentes, luchó como pudo contra el mundo de Grigorovich: interpretando **El bolero** de Béjart y creando dos ballets protagonizados por mujeres rebeldes, mujeres que se enfrentan a su entorno social: **Carmen** —otra vez España—, con el coreógrafo cubano Alberto Alonso, y **Ana Karenina**; ambos ballets tuvieron partituras de Rodion Schedrin, esposo de Plisetskaya. Ambos títulos fueron dos tormentas en el mundo artístico soviético: muy poca cosa en realidad si se los pone en relación con los niveles coreográficos occidentales y con las magníficas posibilidades que ofrecía el talento de la bailarina.

La venida de Maya Plisetskaya a nuestro país para dirigir nuestra Compañía académica oficial significa la vinculación a la gran tradición rusa y a una gran personalidad. Ambas cosas nos abren horizontes extraordinarios. Con el recuerdo de sus brazos inefables, los más espirituales y elocuentes que ha visto Madrid, deseamos que su estancia entre nosotros sea, en frutos, en acogida por nuestra parte, una etapa digna de su brillante biografía.



MAYA PLISETSKAYA

Recordando el futuro...

Por Irina Makarevich

HACE tiempo que Maya Plisetskaya simboliza el talento y la entrega del artista que dejan su huella en el arte, que se adelantan al tiempo, manteniéndose fieles a la tradición.

Quizá estas cualidades personales y artísticas de Maya Plisetskaya impulsan a los mejores coreógrafos del mundo a dedicarle su arte y, a los teatros, a invitarla para dar consultas y montar espectáculos.

El cubano Alberto Alonso montó para la estrella soviética la brillante **Carmen-suite** con música de Bizet-Schedrin; el belga Maurice Bejart, **Isadora** y **Bolero**, con música de Ravel; el francés Roland Petit, **La muerte de la rosa** de Gustav Mahler...

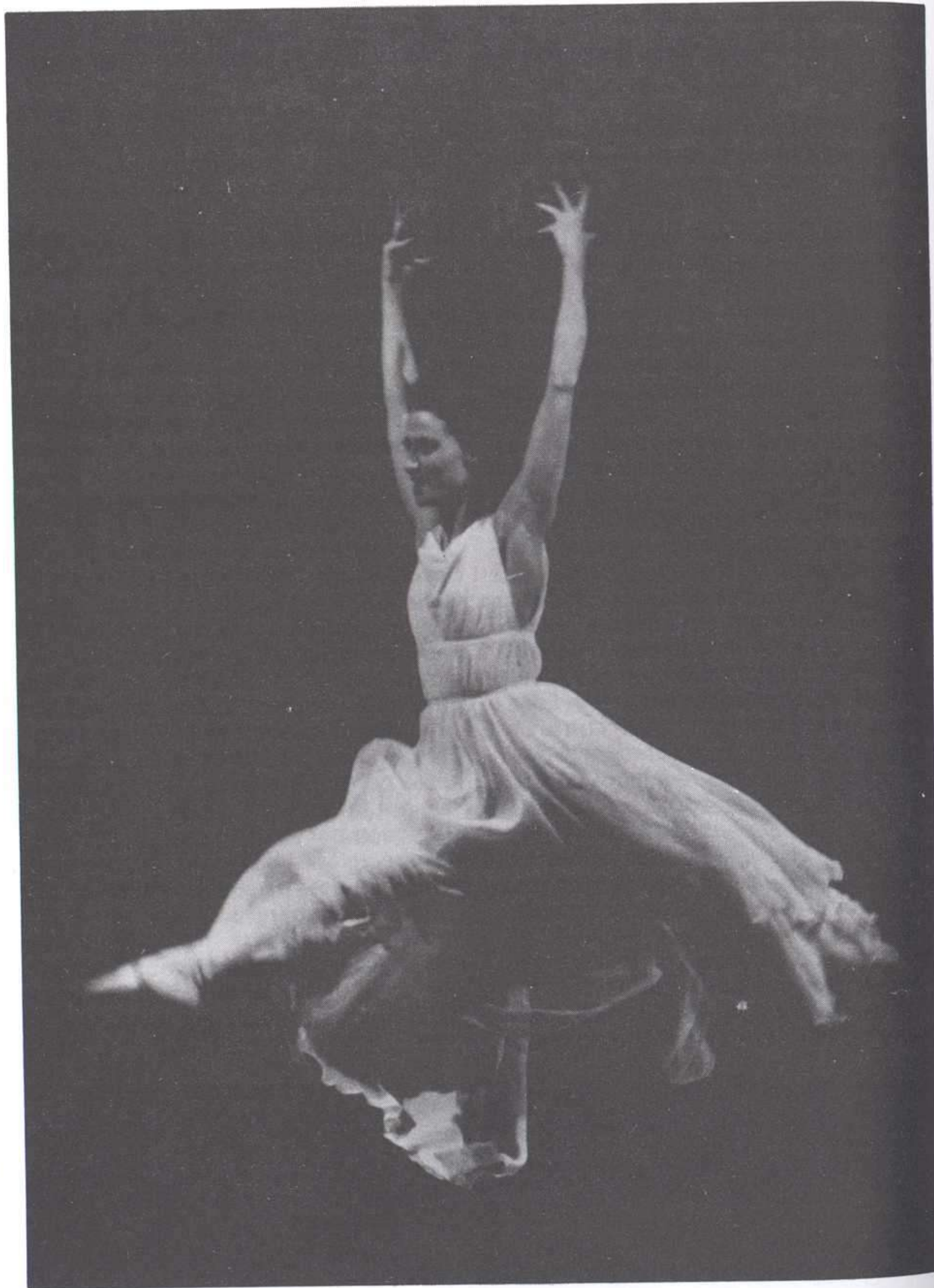
En el teatro de Lion, Plisetskaya baila el papel de «Fedra», esposa de «Teseo», rey de Atenas, en el ballet homónimo de Serge Lifar, con música de Georges Auric; actúa en Caracalla, teatro de Roma a cielo abierto; en la Opera de Roma monta **Raimonda** de Alexander Glazunov; con el coreógrafo Dimitri Briántsev pone en escena el cuento **El caballito Jorobadito**, en Italia; y en Suecia, **La gaviota** de Rodion Schedrin, con escenografía de Valeri Levental.

...Maya Plisetskaya y yo estamos en un elegante recibidor del Bolshoi, de estilo barroco, con el cual armoniza perfectamente su graciosa figura envuelta en modernos tejidos de color negro y plata. Naturalmente, conversamos sobre el ballet.

Nací en una familia de artistas —recuerda Plisetskaya—. En ella había bailarines, artistas drámaticos; mamá cantaba muy bien pero optó por el cine. Desde niña yo bailaba cualquier música, presentando lo que imaginaba. Improvisaba sin importarme si me miraban o no... Todo en mí tendía hacia el arte. No; al ballet, no; al baile improvisado.

Maya Plisetskaya viaja mucho. Es huésped de honor en cualquier país del mundo. Pero, además de regalar su arte al público, siempre trata de aprender, ver y captar algo nuevo: contemplar una escultura, escuchar música. Pero el ballet es lo principal: *El ballet moderno es tan polifacético que no se puede hablar de una corriente concreta. Al propio tiempo, en el ballet moderno internacional y en el soviético domina el aspecto técnico. Lo mismo sucede en el deporte. Fijese en la técnica de las gimnastas.*

Hace unos años eso parecía inverosímil. El deporte moderno tiende hacia lo artístico, a la gracia del ballet; el ballet,



Maya Plisetskaya en «Isadora». Coreografía de Maurice Bejart.

al deporte, a la técnica. No es sino un tributo a la moda. A fin de cuentas, creo, el espectador es más sensible a las emociones que a la técnica.

Sin embargo, el deporte es una de sus mayores aficiones.

Si; me gusta mucho cualquier deporte. Puedo decir que percibo activamente 90 de sus 100 modalidades. Sobre todo me encanta el fútbol, especialmente un fútbol esplendoroso. Asistí al Mundial-82 en España; me pareció un espectáculo cautivante.

¿No le estorba su fama?

No, es bueno que a una la comprendan y reconozcan. Entonces se da

cuenta de que no es inútil la labor que hace. Mi vida escénica ha sido muy difícil. No he tenido días fáciles o, tal vez, haya dos o tres durante toda mi vida de bailarina: bailar más de cuatro decenios seguidos no tiene precedentes... Mas no soy de los artistas que bailando se complacen a sí mismos. Yo bailo para el público. Yo misma lo necesito; por tanto, doy a la gente lo que puedo darle. En la escena me mantengo gracias al éxito.

Mientras haya atención e interés del público, mientras haya éxito, seguiré actuando. Yo doy algo al público y el público lo necesita. Si el público no lo necesita, tampoco lo necesito yo...

MAYA PLISETSKAYA:

Mi éxito me obliga a actuar...

Por Natalia Zalavskaya

NATALIA ZALAVSKAYA. —*Maya Plisetskaya, la célebre primera bailarina del mundialmente conocido Teatro Bolshoi de la URSS, puede hablar acerca del arte constantemente sin cansarse. Mas, ¿cuáles son para usted los aspectos preferidos del mundo del arte?*

MAYA PLISETSKAYA.—La escultura, la música, la danza. Me gusta mucho el drama, siempre que posea gran plasticidad, musicalidad. Máxime, si cada actor, además de saber expresarse por medio de su voz, puede hacer hablar a su cuerpo; si es capaz de expresarse armónicamente tanto por medio de la voz como de su cuerpo. ¡Qué duda cabe, me encanta la pintura! Adoro a Rembrandt. Las esculturas de Miguel Angel simplemente me subyugan.

Cuando visito algún museo me detengo especialmente ante las esculturas. Ello sucede espontáneamente, sin que me lo proponga. En cierta ocasión caí en cuenta y me quedé pensando ¿qué me detiene? ¿Por qué no me voy? Y es que en cada escultura veo la danza. Todo movimiento captado por la escultura es danza, aunque detenida, es danza de todos modos...

N.Z.—¿Cómo se decidió a ser bailarina? ¿Hay más artistas en su familia?

M.P.—Sí. Mi madre, Ra Messerer, fue actriz. Mis tíos fueron actores dramáticos. Entre nuestros parientes hubo varios bailarines.

N.Z.—¿Influyó esta circunstancia a la hora de elegir su profesión?

M.P.—Desde niña he bailado al son de cualquier música, imaginándome cuánto pudiera acontecer, que concor-

dera, en mi opinión, con esta u otra melodía. Me pasaba el tiempo improvisando, sin reparar en quienes pudieran observarme. A modo de un gato que al caminar hace sus sinuosos movimientos, sin pensar que alguien pueda estar contemplándolo. En una palabra: lo que más me atraía era el arte... No, no el ballet, sino la danza improvisada. Desde mi más tierna infancia mi madre estaba convencida de que yo tenía que estudiar ballet, que debía ser bailarina.

Me CONSAGRARON al baile. Tenía muy poco deseo de estudiar. Jamás quise someterme, nunca fui disciplinada (¿quizá a eso se deba que improvise tanto?). Por esta razón, en la escuela cierto tiempo tuve mis conflictos con los pedagogos. Pero lo que suponía para mí un verdadero tormento era tener que mantenerme en posición FIRME. Quizá por eso me guste tanto «Carmen», con su carácter abiertamente desafiante...

N.Z.—¿Cómo llegó a ser usted aquella Plisetskaya, a la que conoce el mundo entero?

M.P.—Toda mi vida la he pasado estudiando distintos papeles, que me encargaban en el Teatro Bolshoi. Con los años llegué a acumular un amplio repertorio. La experiencia le viene al artista con los años de trabajo sobre el escenario, dependiendo del número de papeles interpretados; como para el cirujano, la experiencia se la da el número de operaciones realizadas.

Ya lo dije; siempre me gustó improvisar, olvidándome de cuanto improvisaba con anterioridad, pues nada me aprendía de memoria.

Siempre miro con atención las películas en las que aparezco; con lo que aprendo bastante, pues veo mis propias faltas y las corrijo. Lamentablemente, en el propio filme ya no se pue-

de corregir. Mas es un importante factor a la hora de adquirir experiencia, pues con cada espectáculo todo cambia y ninguna presentación se parece.

No puedo afirmar que tuve buenos maestros. Lamentablemente no fue así. Por lo que la experiencia y la asimilación de las sutilezas profesionales fueron llegando paulatinamente. Todo eso lo asimilé, desgraciadamente, un poco tarde. No obstante, sí lo asimilé. Sin embargo, si hubiese estudiado con Agripina Vagánova, habría adquirido estos inapreciables conocimientos mucho antes... Lamento el tiempo perdido, pues en vez de esforzarme en recuperarlo, cuánto mejor habría sido, sencillamente, aprovecharlo.

N.Z.—Su extraordinario éxito está respaldado por un trabajo colosal...

P.M.—¿Trabajo? Jamás me he esforzado en conseguir durante las clases algo por medio del trabajo; nunca me he empeñado en PULIR la danza. Ensayaba poco y hasta con pereza. Pero me agradaba bailar, y donde realmente lo hacía era sobre el escenario. Seguramente no en vano se enfadaban conmigo los monitores. Jamás me hice el propósito: lo lograré. Siempre tendía hacia lo que iba saliendo de buenas a primeras. Por lo que tener que realizar un esfuerzo era para mí algo desacostumbrado.

N.Z.—¿Qué lugar le corresponde a la música, dentro de su mundo espiritual?

M.P.—¡Música lo es todo! ¡Absolutamente todo! Ciertamente es que también puede haber danza sin música. Pero entonces debe cantar el propio cuerpo, debe cantar desde adentro. Pero si lo que se escucha es música, entonces hay que danzar esta música. No bailar al son de la música, sino danzar la propia música, procurando hacer llegar el sentimiento al espectador.

N.Z.—¿Qué piensa de la gloria?

M.P.—La veo positivamente. Es bueno cuando te comprenden, cuando te reconocen. Entonces comprendes que lo que haces no pasa en vano. Mi vida artística fue muy difícil. No he sabido lo que es obtener algo de modo fácil. Quizá, dos o tres años de sosiego en toda mi vida teatral. Una vida realmente larga. ¿Cuántas bailarinas se han mantenido sobre el escenario cuarenta y una temporadas? Por lo general, eso no sucede. Pero ya bailo para el público. Necesito hacerlo, le ofrezco al espectador aquello de lo que soy capaz. Lo que me mantiene sobre el escenario es el éxito. Si mi éxito descendiera, si decayera el interés por mi arte, me retiraría ese mismo día. Mientras tanto, mientras siga interesando al público, seguiré en la escena.



Maya Plisetskaya en las clases de Asaf Messerer.

VIVA LA OPERA EN VIDEO



H I F I ● V I D E O

NABUCCO (Verdi)

Renato Bruson, Ghená Dimitrova
Arena di Verona
Dirigent: Mauricio Arena
TCO 106

I LOMBARDI (Verdi)

José Carreras, Ghená 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 Bonyngé
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

GOYA Y LA DANZA

Por Mariemma

HACE unos días me enviaron unas invitaciones para ver en el Teatro Español un ballet de danza española, bailado en su mayoría por japoneses. Llevaba la dirección y bailaba de solista una japonesa llamada Yoko Komatsubara. El ballet se denominaba **Goya, Luz y Sombra**. Por lo que se lee en el programa, Yoko ha estudiado danza española con Victoria Eugenia, Enrique el Cojo, Matilde Coral, Pedro Azorín, Paco Fernández, todos ellos excelentes maestros. Por otro lado, cada año tiene la posibilidad de invitar a los más nombrados artistas españoles para actuar en Japón, en especial a los que se dedican al flamenco. Quizá por este motivo ha sido condecorada en Córdoba (le han concedido el lazo de Isabel la Católica). Recorre con su ballet diversas ciudades de España, y se presenta en el teatro Español.

Acudí a la cita, como tantos otros invitados, muchos de ellos ilustres. Hay que alentar tan buenos propósitos, y allí estábamos. Bien es verdad que la idea no es nueva; ya se han realizado en España espectáculos basados en los cuadros de Goya. Era de esperar que los japoneses cuando se proponen algo lo consiguen; y en las bellas artes hay excelentes pianistas, pintores, directores de cine, etc. Es, en verdad, un pueblo admirable. He estado en Japón y me ha maravillado la gran sensibilidad y entusiasmo de su público. ¡Qué teatros más bien dotados de espacio, de comodidad, de luminotecnia! Lo positivo del espectáculo lo constituye el hecho de que artistas japoneses se hayan inspirado en la obra de Goya, insertada en su momento histórico, mediante un recuento cronológico de los acontecimientos que sirvieron de inspiración al gran pintor. Otros puntos a su favor son el bailarín Currillo de Bormujo y, en la primera parte, **Luz**, resultaba curioso y sorprendente ver bailar jotas de Aragón y seguidillas manchegas a un grupo de muchachos japoneses. Bailaban con remango y, no cabe duda, que disfrutaban y con ello se ganaban al público. En **Sombra**, segunda parte, haré la observación siguiente: los cuadros titulados «Aquelarre», «Los Desastres de la Guerra», «El Dos de Mayo» y la «Peregrinación», igual se pueden realizar sin conocimiento de danza, porque no hay baile, sino mímicas, voces, sonidos y movimientos. Sin embargo, hubo momentos de efectos conseguidos, que debemos agradecer al equipo técnico, compuesto por Yasuhumi Yajuma, en iluminación; Hiroshi Hanouse, en escenografía; Yoshihisa Dodo, en sonido; Zenshisna, en decorados, y Hiroyuki



Mariemma, autora del comentario, primerísima figura de la Danza Española.

Yanagawa, como director de escena. Esto fue lo mejor. Lo negativo de este espectáculo: los temas de baile son discutibles: que la portadora de agua del pueblo de Madrid (que debe ser castiza, no flamenca) se ponga a bailar por seguidillas flamencas o martinetes, no me parece serio. Además con el anacronismo que supone admitir que en época de Goya se bailaba por siguiriyas, cuando solamente se cantaban. Otro fallo es la música elegida. ¿Por qué no se cuidará más la música, tan primordial en la danza? Pero no es un pecado exclusivo de Yoko, es pecado de muchos. Para interpretar lo goyesco hay músicas excelentes y magníficos compositores, ya metidos en la época de la obra, como son Padre Soler, Scarlatti, Boccherini y, posteriormente, Granados, en su opera **Goyescas**, así como también grandes compositores actuales. Si presumimos de hacer danza culta hay que hacerla con música culta también. Si presumimos de representar escenas de Goya en baile, hay que hacerlo con todas sus consecuencias, y además, ceñirse a las fechas y épocas que se pretenden resaltar.

Refiriéndonos a la danza española de teatro, Yoko, al tomar la decisión de ser

la primera bailarina de su espectáculo, ha tomado un compromiso y debe responder de él, y esto no ha sucedido. Aclarando: se entiende que para presentarse como estrella de un espectáculo de danza española, que quiere ser digno, no es suficiente aprender un poco de flamenco; tiene que adquirir unos conocimientos profundos, como hacen en otros campos sus compatriotas, y bailar español por derecho. Ya sabemos de sus buenos profesores, y me sorprende que no haya adquirido más conocimientos sobre la danza española; mejor dicho, que demuestre saber tan poco, cuando tan ricos de contenido son nuestros bailes. Ni siquiera sus toques de castañuelas, la única vez que las tocó, sonaron convenientemente.

Como bailarina española me apena decir que la danza de Yoko no estuvo a la altura que debía de haber estado. Y, porque tengo amor a mi baile y lucho para elevarlo al rango que se merece dentro de las bellas artes, me entristece ver cómo, con tal escaso equipaje de conocimientos, se atreven a bailar a la española. Este ballet recorre el mundo representando nuestra danza, y que la traten tan a la ligera me duele.

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET (LA HABANA)

El X Festival Internacional de Ballet celebrado los días 28 de octubre al 9 de noviembre ha convertido a La Habana en la capital mundial de la danza. Esto ha sido posible al reunir en este breve espacio de tiempo alrededor de 250 figuras del ballet internacional, crítica especializada y artistas de diversas nacionalidades procedentes de más de 30 países, teniendo la oportunidad de conocer e intercambiar estilos, creaciones y conceptos de GENTE DE LA DANZA.

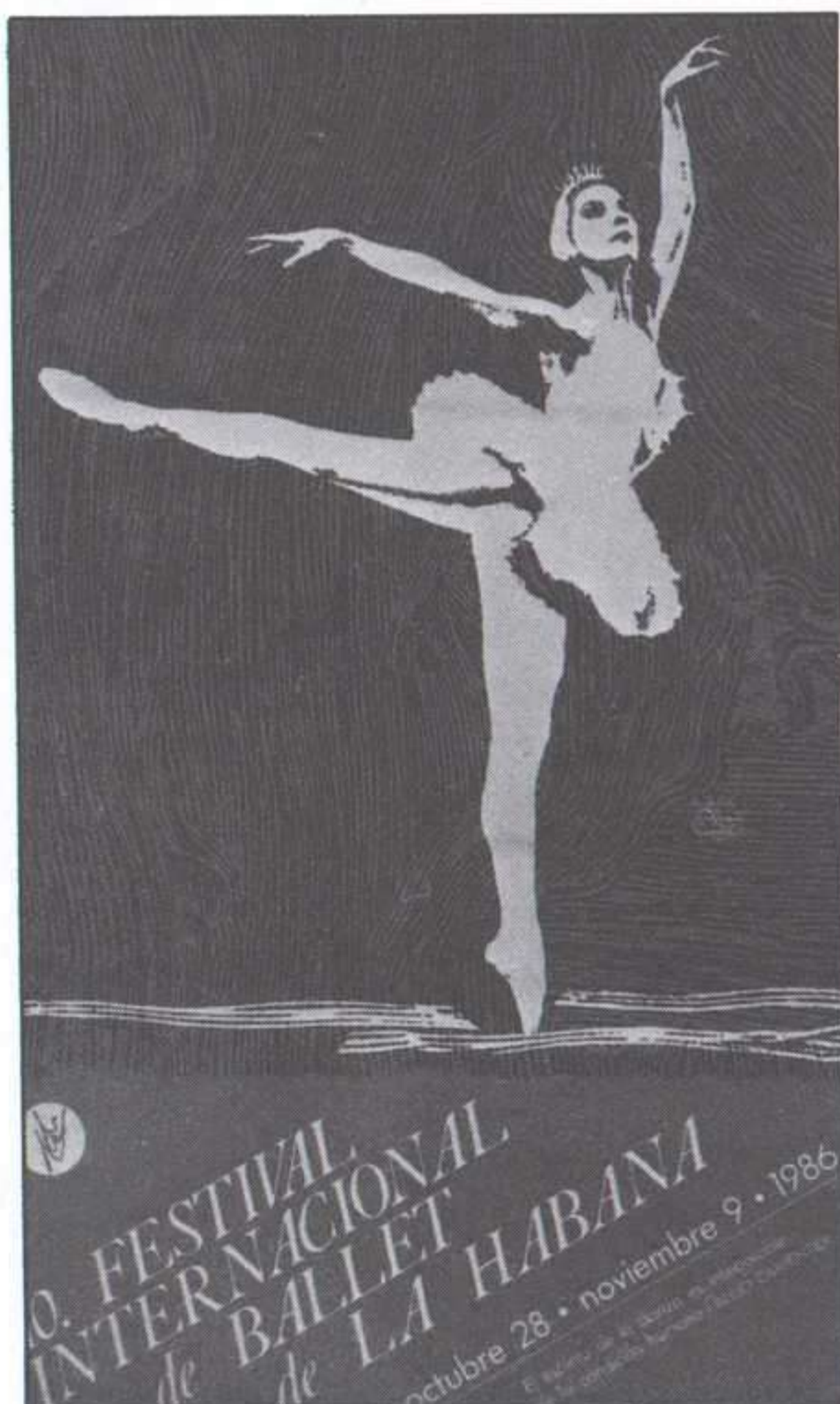
FIGURAS consagradas como Ulanova, Igor Yauskevitch, J. Robins, Vasieliev, Maximova, junto a jóvenes promesas como el argentino Julio Bocca, los españoles Arantxa Argüelles y Antonio Castilla; las Cias. Del Ballet Moderno de Leningrado, el Ballet juvenil de Holanda, el B. de Angelli y la Cia. de Dominique Petit, junto a decenas de estrellas invitadas del ballet mundial, y los Ballet de Cuba y Camagüey, han hecho acto de presencia en esta bella isla, donde se han efectuado 50 funciones en ocho teatros, se han bailado 214 ballets (de ellos 12 estrenos mundiales) y 60 han sido las actividades colaterales al margen del ballet.

El Festival Internacional de Ballet de La Habana surgió en 1960 bajo los auspicios del Gobierno y del Instituto Nacional de Información Turística, prestando una valiosa contribución al desarrollo del arte de la danza nacional y mundial. El Ballet Nacional de Cuba, su anfitrión y principal promotor, gracias al don aglutinador de Alicia Alonso, ha podido reunir en este pequeño país a lo más valioso de la danza contemporánea.

El Festival de La Habana ha estado dotado siempre de un interesante rasgo peculiar: los montajes de las grandes obras de repertorio romántico-clásico, los conciertos de estrellas, las creaciones coreográficas contemporáneas, los diferentes estilos balísticos y las galas de múltiple índole.

En el Gran Teatro de La Habana, Sala García Lorca, han tenido lugar la mayoría de las actuaciones del Ballet Nacional Cubano. Este grupo ha conseguido en menos de treinta años convertirse en el mayor exponente de la cultura cubana, insertando en este país una afición por la danza en todos los niveles de la población; ha logrado dar una delas

Por Rosa Paz



más jóvenes escuelas existentes «la escuela cubana de ballet» y tener el reconocimiento mundial a través de sus giras internacionales. En la consecución de esta proeza figura de modo primordial Alicia Alonso, ejemplo de disciplina profesional y genio artístico, cosechando para Cuba la admiración de críticas y público a través de todos los escenarios del mundo.

Dos obras de repertorio clásico, **Giselle** y **El Lago de los Cisnes** conjuntamente con los estrenos de **Electra Garrido** (coreografía de Gustavo Herrera), **El Camino recto** (Hilda Rivero), **Luz de Guardia** (Alberto Alonso), **Los amantes de Verona** (Iván Tenorio), **La Viuda Alegre** (Alberto Méndez) y **Madre Juana de los demonios** (Iván Tenorio), han sido lo más destacado que nos ha ofrecido esta agrupación. De las nuevas coreografías las que más éxito de público tuvieron fueron **Electra Garrido**, de Gustavo Herrera, que impresionó por la forma de tratar un tema clásico, impregnándolo de acentos cubanos, y **La Viuda Alegre**, de Alberto Méndez, que provocó el delirio en el público con las intervenciones de Alicia Alonso, significando un resurgir de esta excepcional artista, que a pesar de sus limitaciones físicas, de todas conocidas, sorprendió al público de La Habana por la cantidad de matices con que interpretó el personaje de «Ana de Glavary»; incluso la brillantez de la diagonal para ella montada nos recordó el esplendor de sus mejores tiempos.

Las obras de repertorio se representaron en el Teatro Nacional, teniendo la oportunidad de comprobar dos versiones de **El Lago de los Cisnes**, debido a la intervención en los papeles estelares de dos parejas con conceptos diferentes en el estilo coreográfico. Los bailarines del American Ballet Theatre, Martine van Hamel y Kevin McKenzie bailaron un **Lago** junto al Ballet Nacional Cubano, incorporándole su propia coreografía, una versión muy fiel a la original (escuela rusa antigua), evidente en el «port-de-brass» y en cierto efectismo en Martine van H.; Kevin Mc Kenzie fue un príncipe nato, dejando ambos una



El Ballet Nacional de Cuba, en «Las Sifides».

magnífica impresión. La segunda pareja fue la de Ofelia García y Julio Bocca, auténticos exponentes del bailarín latinoamericano. Ofelia cuenta con grandes medios técnicos para solventar las dificultades del papel y Julio conquistó al público con sus «piruetas» y sus «manege» impecables, impregnando de frescura al joven príncipe, aunque la juventud de Bocca conlleva una inmadurez interpretativa que con el tiempo se resolverá.

El otro gran clásico, **Giselle**, bailado en sus roles principales por una pareja cubana, Marta García y Orlando Salgado, ratificaron los valores de la escuela cubana y la versión de Alicia, compartiendo el reparto con la checa Cerna,



Alicia Alonso y Orlando Salgado.

que se enfrentó con la «Reina de las Willis» con gran dignidad. Acompañando a las figuras, uno de los mejores cuerpos de baile que se pueden encontrar hoy día, el Ballet Nacional Cubano. También hubo la posibilidad de contemplar a otra pareja protagonista en «Giselle» y «Al Brecht»: Ana Botaiogo del Teatro Municipal de Río de Janeiro y Lázaro Careño, primer bailarín de B. Nacional de Cuba.

Compañías extranjeras invitadas

La presentación de estas Compañías tuvo lugar en los Teatros Nacionales (el Ballet de Leningrado y el Gran Teatro de Ginebra) y Mella (Ballet de Anne Marie D'Angelo y el Teatro Holandés).

El Ballet de Leningrado fue fundado en 1977 por el maestro Boris Eifman, caracterizándose por la búsqueda de una nueva coreografía y una línea artística propia, con la colaboración de un grupo de destacados «maitres» y coreógrafos, como Osipenko y Ganibalo-

va. El joven conjunto logró crear un repertorio en el cual se observan dos líneas o tendencias, la primera representada por ballets con música moderna (jazz, rock), cuya plástica de movimiento es una síntesis de los elementos del ballet clásico, la danza moderna y la acrobacia, y la segunda, de gran teatralidad, conectada con la literatura clásica y la música. Uno de los éxitos más notables en esta línea ha sido logrado con la creación de **El Idiota**, con música de la **Sexta Sinfonía** de Tchaikovsky, que constituye el primer intento en la historia del ballet soviético de llevar a la danza uno de los más grandes personajes creados por Dostoyevski, pieza representada conjuntamente con UN DÍA LOCO y LA DUODÉCIMA NOCHE en el Teatro Mella; su actuación no tuvo el éxito esperado debido en parte a una interpretación sin brillantez y a la larga duración de las coreografías, un tanto pueriles y afectadas.

El Gran Teatro de Ginebra es bien conocido en España por sus recientes actuaciones en este país. A partir de 1980 Oscar Araiz asume la dirección de la Compañía, impregnándola de una línea coreográfica muy particular. Durante su actuación en La Habana ofreció dos programas, el primero integrado por el ballet **Tangos** y el segundo por **El Mar**,



El Ballet del Gran Teatro de Ginebra, en «Tangos».

Adagiettos, Escenas de familias, Cante Jondo y Cantares; sobresalió por su éxito de público el ballet **Tango**, siempre tan efectivo, al estar arropada la coreografía por una música y puesta en escena magistral.

En el Teatro Mella tuvimos la oportunidad de volver a admirar al Teatro Holandés de la Danza, grupo juvenil. Hoy en día se podría afirmar que es uno de los más importantes conjuntos de danza contemporánea a nivel mundial. Fundado en 1959 por el bailarín y coreógrafo Benjamin Harkavy, con la colaboración de valiosos artistas del Ballet Na-

cional Holandés, surgió como un grupo de vanguardia y pronto se convirtió en una de las más afamadas agrupaciones de danza europeas debido a la calidad de sus bailarines y al atractivo repertorio que desarrolló, basado fundamentalmente en creaciones de los coreógrafos con la talla de Hans Mannen, Glen Tetley, John Bustler y Jiri Kilyan, quienes en diferentes periodos asumieron la dirección artística.

En 1981, del seno del Teatro Nacional Holandés surgió el grupo juvenil; durante dos años sus miembros reciben en el Grupo una sólida preparación técnica, experiencia escénica y entrenamiento en el repertorio básico del Teatro Holandés de Danza, cuyo elenco habrán de integrar posteriormente. Sus presentaciones van seguidas de un gran éxito de público y crítica. El grupo está integrado por 13 bailarines, cuyo promedio de edad oscila entre los dieciocho y veintiún años, entrenados todos en el ballet académico, pero enriquecido por las experiencias de otras técnicas, danza moderna y jazz. El repertorio que presentaron en La Habana constó de dos programas que incluyeron coreografías de Hans Manne (**Canción sin palabras** y **Dumbarton Daks**), Jiri Kilyan (**Nómadas, Catedral sumergida**), Nila Christ (**Cuarteto**), Ed Wubble (**Durante la noche**) y Jordi Tancat, repetida en los dos programas del español Nacho Duato, sin duda la coreografía, conjuntamente con **Nómadas**, que más éxito tuvo. Estos jóvenes holandeses dejaron en La Habana un recuerdo inmejorable, tanto por las cualidades técnicas y artísticas de los bailarines como por el extraordinario programa coreográfico que presentaron.

También en el Mella se presentó el grupo americano de la bailarina Anne Marie D'Angelo, creado en 1984, con la



Ann Marie d'Angelo participó en el Festival con su grupo americano.

colaboración de un grupo de figuras procedentes de diversas agrupaciones de los Estados Unidos, ya muy conocida en esta ciudad por su presencia en los anteriores festivales. Ofreció un programa basado en el ballet académico, en combinación de obras muy vanguardistas, en donde se mezcla danza moderna, jazz break y música pop.

El último grupo extranjero invitado fue el de la Compañía de Dominique Petit, de Francia, exponente de la danza contemporánea francesa, dentro de una línea técnica de vanguardia. Surgió en 1980, en virtud de los esfuerzos del bailarín Dominique Petit y la bailarina Caroline Mercadé. Las obras presentadas en esta ocasión fueron **La entrevista** y **Pierre Robert y Jade**, todas ellas coreografías de Petit y Ann Carrié.

Por último, hablar de un grupo cubano de reciente creación, el Ballet de Camagüey, que se presentó los días 5 y 6 de noviembre en el Teatro Mella. La existencia de este ballet es quizá uno de los más singulares exponentes del desarrollo alcanzado por el ballet en Cuba. Fundado a finales de 1967, cuenta con un repertorio de obras tradicionales enriquecido por coreografías propias realizadas por jóvenes artistas y está dirigida desde 1975 por el maestro Fernando Alonso, uno de los pilares fundamentales del Ballet cubano. La Compañía ha alcanzado un desarrollo sorprendente, lo cual le permitió a partir de 1978 asumir las responsabilidades de la realización de giras internacionales. De las obras presentadas las más interesantes fueron una versión coreográfica de la **Séptima Sinfonía** de Beethoven, con coreografía y diseños de Jorge Lefebre y Kwidan y una interesantísima obra basada en el antiguo teatro oriental, con melodías japonesas, muy bien interpretada por Leydis Escobar y Orlando López, combinando con pasos a dos del repertorio clásico.

Participación extranjera Concierto de estrellas

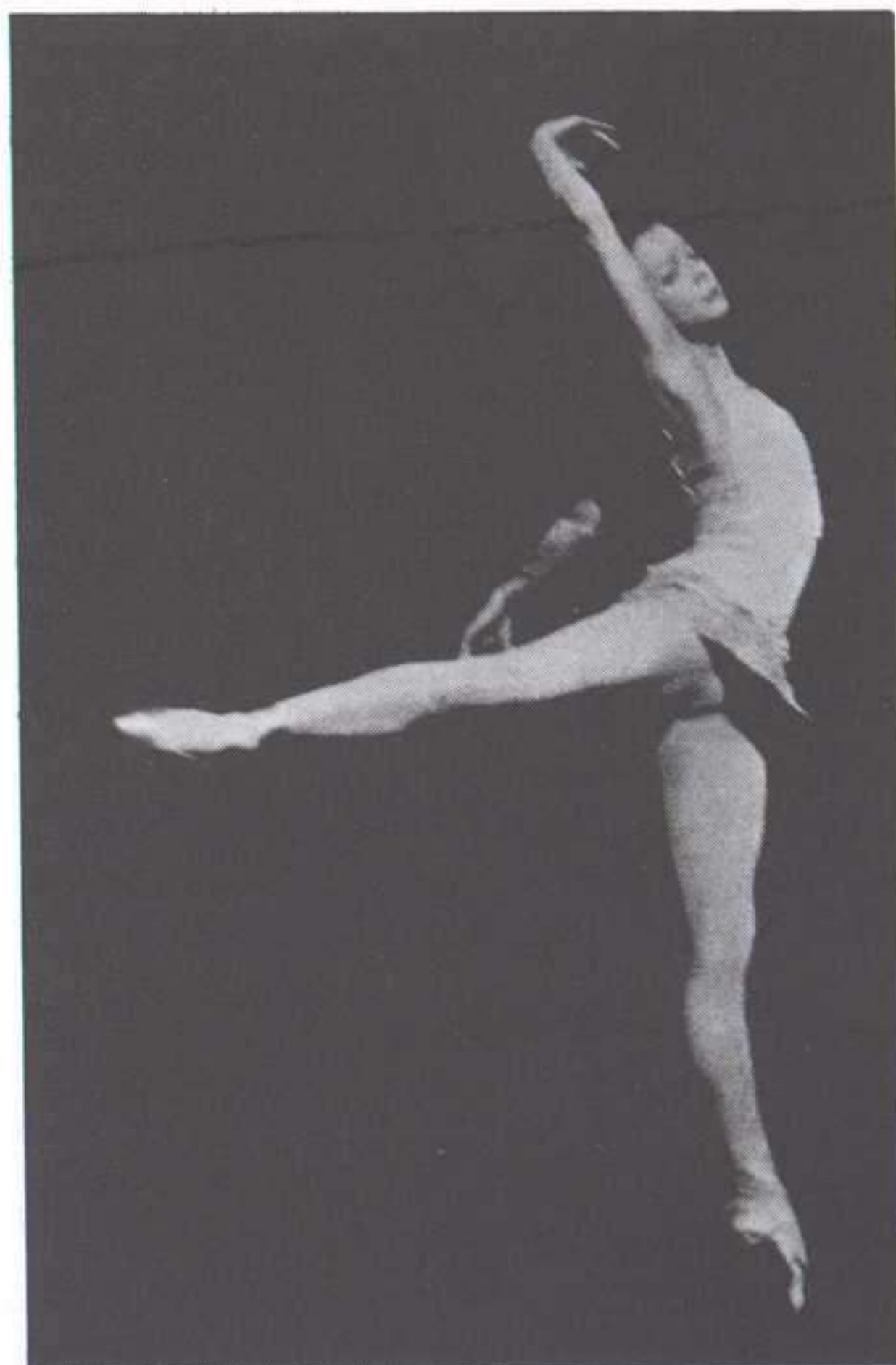
Entre los bailarines invitados podemos mencionar a los siguientes como los más destacados: los ya consagrados Vassiliev y Ekaterina Maximova, con la presentación de **Aniuta**, coreografía del propio Vassiliev; Martine Van Hamel y Kevin Makenzie (del American Ballet Theatre), María Luisa Joska y Heine Heindrich, de la Opera de Viena; Sarah Green y Martin Leandof, del B. Sueco; Seteffi Scherker y Jury Huca, de la Opera de Berlín; Micaela Cerna y Jan Nemeč, del B. National checo; Silvia Basliz y Raúl Caudal, del Teatro Colón de Buenos Aires; Elaine McDonald y David Bombana, del Ballet Escocés; Liying y Pan Jiabin, de la República Popular China; Siv Anders y Armand Suthlein, del Cullberg ballet; Ana Botafogo, del Teatro Municipal de Río de Janeiro y jóvenes promesas, como el argentino

Julio Bocca, que causó verdadera sensación con **El Quijote**, bailado con su compatriota Raquel Rossetti, y los españoles Arantxa Argüelles y Antonio Castilla, del Ballet Nacional de España, que con el **Paso a dos clásico** y **Don Quijote** se ganaron la admiración del público cubano.

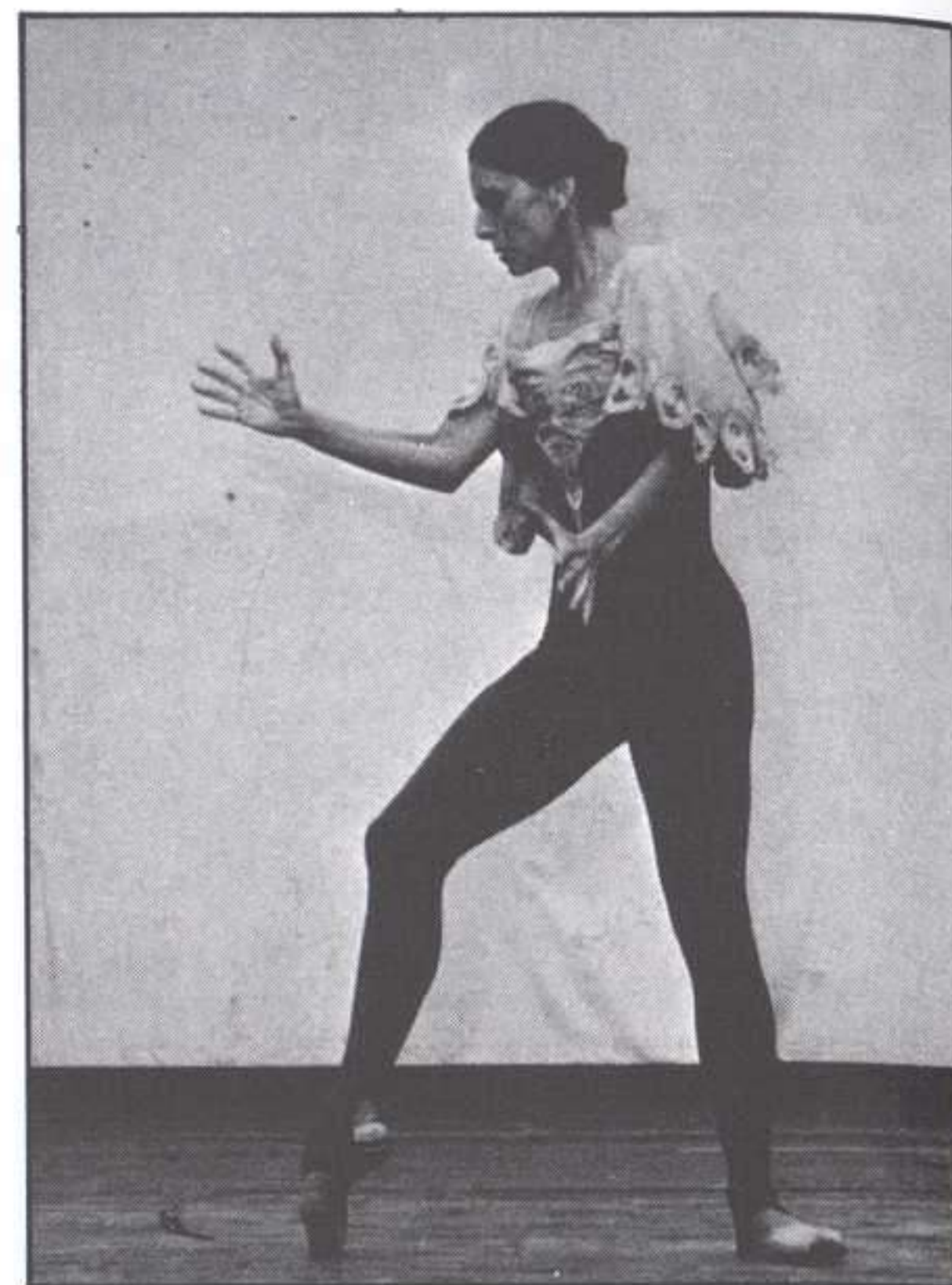
La gran mayoría de estos artistas actuó en La Gala por la Paz, celebrada en la Sala García Lorca del Gran Teatro; por su variedad temática y la calidad de sus intérpretes aquella no defraudó. Hubo un estreno de Iván Tenorio, **Cimarrón**, donde Caridad Martín y Andrés Martínez fueron ovacionados. Gustavo Herrera presentó **Involución**, con Mirta García y Vladimir Álvarez. Los invitados Sarah Green y Martín Leander, del Ballet Real Sueco, bailaron una bellísima obra de Kilyan, **Piel Azul**, y Alberto Méndez se recreó en el mito afrocubano con **El Río y el Bosque**, que bailaron María Elena Llorente y Rolando Gandía.

Raquel Rossetti y Julio Bocca se ganaron todas las ovaciones con el **Don Quijote**. El **Gran Paso a cuatro** constituyó una oportunidad para observar la versión de Alicia Alonso a cargo de Josefina Méndez, Loipa Araújo, Aurora Bosch, y Mirta Pla, mientras Alicia Alonso nos sorprendió por su humor y agudeza, acompañada por Lázaro Carreño, con **Roberto el Diablo** de Méndez. Los niños de la escuela Alejo Carpentier ofrecieron el desenlace necesario, elevando un hongo gigantesco, del cual emergieron en compañía de la paloma de la paz, con un montaje de Alberto Méndez: **La esperanza del mundo**.

Terminaron estas intensas jornadas del X Festival Internacional de Ballet con la Gala de Clausura, donde se combinaron los pasos clásicos con las nuevas coreografías presentadas en



Ekaterina Maximova en «Icaro». Coreografía de Vladimir Vassiliev.



Josefina Méndez bailó el «Gran Paso a cuatro».

este Festival. El **Gran Paso Clásico, Comediantes y Cascanueces, Paso a dos**, de Tchaikovski, éste bailado por los representantes españoles conjuntamente con Electra Garrido, y **La Viuda Alegre** como gran final, bailado por Alicia, pusieron punto final a esta magna demostración del arte de la danza.

Actividades colaterales

Al margen de las representaciones de Ballet, este Festival ofreció múltiples posibilidades culturales, desde interesantísimas conferencias sobre danza, opereta, música popular, etc., pasando por exposiciones fotográficas y de artes plásticas, la inauguración de la exposición, 55 aniversario del debut profesional de Alicia Alonso, conciertos y recitales, así como la presentación de la joven guardia del Ballet Nacional de Cuba, e incluso pases de la nueva moda cubana. Sesenta actividades colaterales de gran calidad mantuvieron a invitados y cubanos muy ocupados todo el tiempo. Este X Festival Internacional de Ballet de La Habana, que ha mantenido en tensión la vida cultural cubana desde el día 28 de octubre al 9 de noviembre, ha sido una verdadera fiesta de la danza.

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

Salsa

Por Francesc de Paula Soler

ESTE artículo pretende ser un aporte esclarecedor en torno a las verdaderas causas que han contribuido a la popularización latino y norteamericana de una producción musical, que con la etiqueta gastronómico-mercantil de «salsa» repite con fidelidad indiscutible los perfiles formales, estilísticos y rítmicos integradores del llamado complejo del son cubano.

Mediados los sesenta, al no disponer Cuba de una música actualizada, se inició un proceso de búsqueda hacia atrás en la ya conocida. Poco a poco surge la idea de combinar diferentes estilos nacionales, tomando como núcleo lo cubano, por constituir el elemento rítmico de mayor tensión y dinamismo sonoro. Cabe señalar que un fenómeno sociocultural cuando resurge o se repite, en este caso la música, jamás se manifestará en forma idéntica a la inicial. El cuadro musical latinocaribeño incluía, entre otros géneros, la «bomba» y la «plena» de Puerto Rico, el «merengue» dominicano y haitiano, el «porro» y la «cumbia» colombiana, el «tamborito» panameño, el «calipso» de Trinidad-Tobago y Martinica, el «reggae» jamaicano, etc. Los músicos del Caribe comienzan a utilizar y mezclar diferentes aires caribeños. Al respecto, Pierre Goldman, periodista francés del diario «Liberation», señala en trabajo muy interesante que sobre la Música Salsa hicieron los propios portorriqueños residentes en Borinquen, los que comenzaron a interpretar menos música portorriqueña y más música cubana, aportando determinadas novedades interpretativas a partir de una cuidadosa reelaboración y de un serio trabajo de estructuración musical.

La escritura musical, salvo alguna que otra innovación, se mantuvo en los cultores de la «Salsa» al nivel de la música cubana de las pasadas décadas del cuarenta y del cincuenta. Ocasio-

nalmente la escritura acentuó timbres y sonoridades, conservando el sabor de los «tumbaos» (especie de diseño melódico-rítmico) realizado al unísono entre el piano y el contrabajo, que contribuye a mantener la tensión rítmica. La «Salsa», en sus mejores cultores, evita la monotonía de la repetición vocal e instrumental, combinando en el estribillo dos coros diferentes y guías diferenciados y manteniendo el elemento de la improvisación.

La «Salsa» que como vocablo había tenido para los cubanos connotación especial equivalente a «sandunga», ejerce un efecto colateral positivo en el área afrolatinocaribeña, en cuanto constituye de hecho un firme elemento de reafirmación cultural y social.

Mediante un sencillo análisis musicológico a través de la descomposición de los componentes estilístico-sonoros, se puede llegar a determinar una relación de identidades, que en precedencia, habremos de encontrar en la amplia gama genérica de la música folclórico-popular, según el profesor Vicente González Rubiera (Guyún), que expresa: *La gradación dinámica de los acentos y valores norman la unidad rítmica. Ella puede ser confeccionada de múltiples maneras, produciendo en cada caso efectos particulares que le confieren una perfecta identidad. Cabe decir, dentro de la unidad rítmica, que pueden haber variaciones por medio del aumento o disminución de los acentos que la constituyen; asimismo, es posible superponerle otras figuraciones rítmicas que darían lugar a una polirritmia. Esta, amplía y enriquece la unidad, sin que por ello se degenera o mengua su raíz.*

Con todo, la música popular cubana ha creado un estilo que lo identifica y que, expandido a su área geográfica, forma parte de la cultura afrolatinocaribeña. Si bien la esencia estilística se LANZÓ en los cuarenta, la «Salsa» ha regresado a manera de bumerang.

La fórmula que permite augurar un prolongado éxito no es secreta. Han surgido una diversidad tal de modalidades, estilos y variantes, que, enriqueciendo sus características iniciales, han dado a los intérpretes tal rango de personalidad que entre ellos es común la frase: *Nosotros somos la «Salsa»*; otros que la interpretan no pueden ni podrán seguir el ritmo de nuestro RITMO.



La música y el ballet cubano fueron enriquecidos con la influencia afro: grupos de danza bailando al son de instrumentos típicos.

XXX CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO

PREMIO «JAEN» 1987

7 - 11 ABRIL 1987

BASES

1. Podrán participar en este Concurso pianistas de ambos sexos, de cualquier nacionalidad, con la sola excepción de los que hayan obtenido el PREMIO JAEN en años anteriores.

2. La inscripción queda abierta desde la fecha de esta convocatoria hasta el día 3 de marzo de 1987, inclusive. Deberán enviarse los boletines de inscripción por carta dirigida al señor Consejero Delegado del Concurso de Piano «Premio Jaén», Secretaría del Instituto de Estudios Giennenses, Palacio Provincial, Jaén (España), remitiendo 1.000 pesetas en metálico como cuota de inscripción. Los concursantes extranjeros podrán demorar el abono de esta cantidad hasta el acto de sorteo para determinar el orden de actuación, el cual se celebrará el día 7 de abril, a las diez horas, en la Secretaría del Instituto de Estudios Giennenses. Este sorteo se hará en presencia de los interesados o personas que los representen.

En este acto se señalará la hora y el local en que tendrán lugar los ejercicios. El mencionado boletín de inscripción puede ser sustituido por carta firmada por el interesado, en la que se haga constar:

- Nombre, apellidos, edad, residencia y nacionalidad.
- Centro o Centros en los que cursó los estudios; premios alcanzados en sus actividades musicales y una breve historia de su vida musical.
- Títulos y autores de las obras elegidas.
- Que conoce las bases de este Concurso, está conforme con ellas y acepta las decisiones del Jurado.

3. El Concurso constará de tres pruebas eliminatorias, haciéndose por el Jurado una calificación después de cada una de ellas, designando los concursantes que han de pasar a la siguiente.

PRIMERA PRUEBA ELIMINATORIA.—Todos los concursantes interpretarán las obras del Grupo A.

SEGUNDA PRUEBA ELIMINATORIA.—Los concursantes que hayan superado la primera prueba eliminatoria, interpretarán una obra del Grupo B y otra del Grupo C, elegidas libremente por el concursante.

PRUEBA FINAL.—Todos los concursantes finalistas interpretarán una obra del Grupo D, otra del Grupo E y otra del Grupo F, elegidas libremente por el concursante.

4. Todas las obras se interpretarán de memoria.

5. Antes de tomar parte en el Concurso, los concursantes presentarán un documento oficial (Documento Nacional de Identidad, pasaporte o similar) que garantice su personalidad.

6. Los ejercicios darán comienzo el 7 de abril de 1987 y terminarán en la noche del 11 de abril de 1987, en la que se hará público el fallo del Jurado, se entregará el importe en metálico de los premios y un certificado acreditativo de los premios obtenidos.

7. El Jurado será designado por el Instituto de Estudios Giennenses y su fallo será inapelable.

8. Los premios serán los siguientes:

	Pesetas
PRIMER PREMIO. Medalla de oro y contrato de conciertos.....	1.000.000
SEGUNDO PREMIO	500.000
TERCER PREMIO	250.000
CUARTO PREMIO.....	100.000
PREMIO «ROSA SABATER», Patrocinado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Jaén al mejor intérprete de música española.....	150.000

Se crea un número indefinido de bolsas de viaje, de 20.000 pesetas, para todos los concursantes que superen la Primera Prueba. Esta cuantía se elevará a 30.000 pesetas si el concursante supera también la Segunda Prueba y no obtiene alguno de los premios citados.



OBRAS

Grupo A

Un prelude y Fuga del «Clavecín bien temperado», de Bach.

Un Estudio de Chopin o Liszt.

Un Estudio de Scriabin, Debussy, Rachmaninoff, Bartok o Stravinsky.

Una obra de libre elección, de duración entre 8 y 12 minutos, no propuesta en otra prueba.

Grupo B

Una de las Sonatas, núm. 31 (La bemol mayor), núm. 33 (Do menor), núm. 42 (Sol mayor), núm. 43 (Mi bemol mayor), núm. 47 (Si menor), núm. 49 (Do sostenido menor), núm. 53 (Mi menor), núm. 59 (Mi bemol mayor), núm. 60 (Do mayor) o núm. 62 (Mi bemol mayor), de Haydn.

Una de las sonatas, a excepción de la K núm. 545 (Do mayor) de Mozart.

Una de las sonatas, a excepción de las Op. 49 núm. 1, Op. 49 núm. 2 y Op. 79 de Beethoven.

Una de las sonatas de Schubert.

(La numeración de las sonatas de Haydn corresponde a la de Wimer Urtext Ausgabe Universal Edición.)

Grupo C

Una obra de «Iberia» (excepto «Evocación») o «Navarra» de Albéniz.

Una obra de «Goyescas» (incluido «El Pelele») de Granados.

«Fantasía Bética» o dos de las cuatro «Piezas Españolas», de Falla.

Grupo D

Una obra romántica de importancia pianística entre las de Brahms, Chopin, Schumann, Liszt y C. Franck.

Grupo E

Una obra a elegir entre las de Faure, Debussy y Ravel.

Grupo F

Una obra de importancia pianística entre las de Bartok, Prokofieff, Hindemith y otros.

DIPUTACION PROVINCIAL DE JAEN. INSTITUTO DE CULTURA.
INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES

BRIGITTE FASSBAENDER: Una gran cantante, en su mejor momento

Por Rafael Banús

La mezzo-soprano alemana Brigitte Fassbaender ofreció el pasado 17 de diciembre de 1986 un recital en el Teatro Real de Madrid. Esta gran cantante se encuentra actualmente en un momento óptimo de su carrera y es reclamada por los más importantes directores y teatros. Brigitte Fassbaender trata de distribuir su tiempo dentro de su apretado calendario de actuaciones, viajando por todo el mundo para atender al gran número de proyectos. Su recital madrileño, que había sido anunciado para el mes de enero de 1986, tuvo que ser aplazado a causa de una enfermedad de la cantante. En el mes de mayo intervino en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela en una representación de **La Walkyria**, de Wagner. En 1989 volverá a dicho teatro para cantar **Tristán e Isolda**, junto a Hildegard Behrens. Durante su breve estancia en Madrid para ofrecer el recital, que estuvo formado por «lieder» de Liszt, Strauss y Mahler, Brigitte Fassbaender accedió con gran amabilidad a intercambiar unas palabras para nuestros lectores.

RAFAEL BANUS.—Para empezar, me gustaría que nos hablara de sus comienzos como cantante.

BRIGITTE FASSBAENDER.—Nací en Berlín. Allí, durante el período que fui a la escuela, descubrí realmente mi voz. Al principio yo quería ser actriz, pero poco a poco me fui interesando cada vez más por la música. Mi padre era cantante y me decidí a estudiar canto cuando él me dijo que mi voz merecía la pena. Mi padre fue mi propio profesor, y aprendí mucho con él. Se dice que resulta muy complicado aprender con una persona que sea tu padre. Sí, fue algo complicado, pero también muy interesante, ya que era un profesor mara-



Brigitte Fassbaender, con el pianista Irwing Gage.

viloso. Actualmente estoy en la feliz situación de seguir transmitiendo a mis alumnos algunas de estas enseñanzas. Estudié con él en el Conservatorio de Nuremberg e inmediatamente después de terminar la carrera de canto fui contratada por la Opera Estatal de Baviera, en Munich. Allí tuve unos comienzos muy tranquilos, en los que canté prácticamente todos los pequeños papeles que existen en el repertorio operístico, todas las doncellas, pajes, etc., y luego poco a poco obtuve papeles más extensos, como «Cherubino», el paje de **Salome**, «Dorabella», etc. Después de estos años de principiante empecé a viajar mucho y a actuar como invitada en otros teatros de ópera. Ahora actúo bastante en la Opera de Munich, pero no pertenezco a su elenco estable, y viajo por el mundo como los demás cantantes.

R. B.—Ha mencionado el nombre de su padre, el famoso barítono Willy Domgraf-Fassbaender, que destacó como cantante mozartiano en el Festival de Glyndebourne con Fritz Busch.

B. F.—Se puede decir que inauguró el Festival de Glyndebourne. Me habló mucho de aquella época tan hermosa. Hasta la guerra había sido el principal barítono en la Opera del Estado de Berlín y después fue durante mucho tiempo el principal director de escena en la Opera de Nuremberg y profesor de canto en el Conservatorio de esta ciudad.

R. B.—El repertorio de Brigitte Fass-

baender es muy amplio y variado y en él aparecen papeles líricos y dramáticos. ¿Cómo definiría su tipo de voz?

B. F.—Bueno, comencé como mezzo-soprano lírica y canté todos los papeles de Mozart. Me he esforzado por seguir cantando las óperas de Mozart durante el mayor tiempo posible, aunque las haya simultaneado con otras de Verdi y Wagner. Cuando la voz se hace más madura se cambia también de categoría. Entonces adopté en mi repertorio papeles más dramáticos. Pero yo no trazaría una barrera. No puedo decir que soy una mezzo-soprano exclusivamente lírica o dramática, ya que ambas confluyen.

R. B.—AL principio ha dicho que hubiera querido ser actriz.

B. F.—Sí, pero puedo combinarlo perfectamente en un escenario de ópera. Mi madre era actriz y, por tanto, he podido experimentar desde niña con gran intensidad el mundo de la música y el mundo del teatro. Di prioridad al teatro y ahora puedo realizar mis ambiciones de actriz en un escenario.

R. B.—Por eso sus interpretaciones de ópera han sido siempre muy celebradas, tanto por su trabajo de cantante como de actriz.

B. F.—Para mí es muy importante que el director de escena trabaje realmente conmigo. Siempre que puedo escojo papeles que sean interesantes teatralmente. Nunca me ha gustado estar simplemente en el escenario y cantar, esto no me ha llenado. He procurado siem-

pre introducir en el personaje la máxima expresividad posible. Por ello he elegido los papeles que me resultaban más cercanos por temperamento o emoción. Por ejemplo, «Octavian», «Sesto», en **La clemenza di Tito**, «Cherubino», la «Charlotte» de **Werther**, y también «Eboli» o «Amneris», todos ellos personajes que exigen una paleta completa. Siempre me he esforzado por no ser parcial y abarcar la mayor cantidad de posibilidades.

R. B.—¿Cómo suele preparar un nuevo papel?

B. F.—Depende. Algunas obras ya las conozco por haberlas visto muchas veces antes de cantarlas personalmente. Normalmente, la preparación suele comenzar con el trabajo musical de acercamiento a la partitura con el

Me apetece mucho hacer el «Tristán» en 1989, porque Madrid es una ciudad fascinante.

todo en el Tercer acto, que fue el que pude ver con mayor detenimiento desde el palco. Me apetece mucho hacer el **Tristán** en 1989, porque Madrid es una ciudad fascinante. Hay muchos buenos restaurantes, y el jerez y las tapas me encantan. No hay que olvidar tampoco el fantástico Prado. Se puede disfrutar mucho del tiempo libre, si es que se tiene con unos ensayos tan largos.



maestro repetidor. En esta fase surge ya una determinada visión del personaje. Cuando más tarde comienzan los ensayos de escena, esta visión puede concordar en algo con la del director de escena o ser totalmente distinta. Si el director de escena lo argumenta, hay que dar otra orientación al personaje. Cuando es un buen director se cambia de opinión con agrado. En la mayoría de las ocasiones se tiene ya una propia idea del personaje a través de la fantasía individual. El trabajo de acercamiento al papel es, por tanto, paralelo en el texto y la música.

R. B.—En el pasado mes de mayo usted participó en una representación de La Walkyria en Madrid. ¿Cómo fue aquella experiencia?

B. F.—Guardo un buen recuerdo de ella. He cantando a menudo la «Fricka», pero estuve muy contenta por el ambiente general y disfruté mucho con la representación. Alcanzó un nivel excelente. La puesta en escena me pareció una solución muy interesante, sobre

R. B.—Ha participado en algunas producciones de ópera muy famosas, como el legendario Caballero de la Rosa, de la Opera de Munich, con Carlos Kleiber y Otto Schenk.

B. F.—Naturalmente, fue una de las producciones más decisivas de toda mi carrera, porque con este papel comenzó realmente mi gran carrera internacional. Anteriormente había hecho otras producciones muy bellas en Munich, pero este **Caballero** me ofreció la posibilidad de viajar con el papel de «Octavian» por todo el mundo. Acabo de llegar del Metropolitan de Nueva York, donde he cantado durante tres meses, incluyendo una serie completa del **Caballero**. Por tanto, este papel me ha acompañado a través de toda mi carrera como cantante.

R. B.—Recientemente intervino en la inauguración de la temporada 86/87 del Metropolitan, precisamente con la «Fricka» de La Walkyria.

B. F.—Fue muy interesante. Será un ciclo que se llevará al disco y al video.

Yo siento no poder intervenir en todo el proyecto, como siempre por falta de fechas. Pero volveré en febrero y haré otra nueva serie de **La Walkyria**. En cualquier caso, fue muy curioso vivir una inauguración de temporada en el MET.

R. B.—Entre los papeles que canta actualmente más a menudo figura la «Condesa Geschwitz» de Lulu de Berg.

B. F.—La canto desde hace tres o cuatro años. El primer montaje fue el más importante para mí, con Götz Friedrich y Jesús López Cobos, en Berlín. Fue un trabajo en común apasionante. Anteriormente había cantado el «Estudiante» y la «Condesa Geschwitz» en la versión en dos actos, que grabé con Dohnányi. Ahora, la «Condesa Geschwitz», en la versión en tres actos, se ha convertido en un auténtico papel y lo hago con agrado. El año pasado hice una producción muy hermosa en Munich, con Ponnelle y Friedrich Cerha, el autor de la versión completa.

R. B.—Con Ponnelle ha participado en otro espectáculo célebre, La clemenza di Tito en el Teatro Cuvillies de Munich.

B. F.—Es una producción bellísima, que se ha mantenido fresca porque sólo se ha interpretado durante el Festival de Opera y no ha pasado al repertorio. Por eso cada vez era como una «premiere». Pero también, poco a poco, le ha llegado su turno y ya no se repone.

R. B.—Y también con Ponnelle, más recientemente, la «nodriza» de La mujer sin sombra de Strauss, en La Scala de Milán.

B. F.—Esto ha sido muy importante. Lo hice por primera vez en la pasada temporada, y yo diría que puede llegar a ser para mí como el «Octavian». No sé si cantaré a menudo este difícil personaje, pero la elaboración dramática del mismo ha sido una de las labores más apasionantes que he abordado.

R. B.—Debutó en Bayreuth en 1983 como «Waltraute» en el Ocaso, dentro del polémico ciclo de Solti y Peter Hall.

B. F.—Canté allí durante dos años y luego rodé una película sobre **Werther** y no tuve tiempo para estar en verano en Bayreuth. Aparte de esto, no me suele agrandar intervenir en los festivales. Si otras personas tienen vacaciones, ¿por qué nosotros, los cantantes, tenemos que cantar además en el período más cálido, en julio y agosto, con obligación de dar lo mejor de nosotros mismos para que los turistas tengan su diversión? Los barullos que se organizan en los festivales me son bastante ajenos. Por eso tampoco lamenté no haber vuelto a intervenir en Bayreuth.

R. B.—Pero la actuación en Bayreuth tuvo que ser importante dentro de su carrera.

B. F.—Sí, por supuesto; la primera vez que se está en el escenario de Bayreuth es un gran momento, porque la acústica es increíble. Es uno de los me-

jores teatros de ópera del mundo en este aspecto. El año próximo me han ofrecido cantar el **Tistán**, pero en verano no tengo tiempo, lo tengo cubierto con conciertos y ópera en Salzburgo y Munich. Tuve que renunciar a la «Bran-gäne», pero ya la cantaré en Madrid.

R. B.—A pesar de su aversión por los festivales en Salzburgo participó en un bellissimo Così fan tutte.

B. F.—Sí, lo recuerdo con mucho agrado. Fue todavía en la producción de Rennert durante cinco años. Luego dijimos que habíamos tenido bastante y se retiró de la programación. Esta fue mi experiencia operística en Salzburgo.

R. B.—Pero la grabación ya estaba allí cuando dejaron de interpretar la ópera de Mozart.

B. F.—Sí, es un registro en vivo con tomas recogidas en tres representaciones.

R. B.—En este Così tuvo la oportunidad de trabajar con Karl Böhm.

B. F.—¡Oh, sí, fue muy hermoso!. En Munich trabajé en muchas ocasiones con él, y también en Londres. Poco antes de su muerte canté en concierto y en la grabación de su última **Novena** de Beethoven.

R. B.—¿Qué podría decirnos de él?

B. F.—Era una autoridad tan evidente que realmente no hay mucho que decir. Se tenía siempre la impresión de que lo que hacía era lo correcto. No había lugar a discusión. Era así como se debía hacer. En su vejez, los «tempi» eran muy, muy lentos, y a pesar de eso cuando miro hacia atrás lo recuerdo y no puedo imaginármelo de otro modo. Posiblemente era el último representante de una generación de directores. O ahora es Karajan el último de esta gran era. Pero no creo que por eso se deba valorar menos a los nuevos directores jóvenes, como Abbado, Muti u Ozawa. Los directores, generalmente, cuando llegan a una edad avanzada logran sus máximas prestaciones.

R. B.—Pero no pasemos todavía a los directores jóvenes. También ha cantado en numerosas ocasiones con Giulini.

B. F.—Giulini también es un gran anciano. Acabo de hacer conciertos con él en Munich y siempre me parece un acontecimiento cantar con él. Resulta fascinante cuando se aprecia una sabiduría empírica como la de Giulini y una grandiosa evidencia en el modo de hacer música desde la propia experiencia.

R. B.—Giulini la escogió para que cantara un papel poco frecuente en su repertorio, la «Azucena» del Trovatore.

B. F.—Personaje que nunca cantaré en un escenario. Pero para el disco ha dado un buen resultado. Giulini quería que lo hiciera una cantante con un timbre más juvenil que el habitual y consiguió trasladar el elemento teatral al disco, con lo que logró una labor fascinante. Yo sabía perfectamente que nunca la haría en escena, porque creo que no es mi verdadera tarea, pero con el mi-

crófono se pueden hacer muchas cosas. La grabación se realizó en la antigua Santa Cecilia de Roma, un lugar legendario donde nacieron todas las grandes grabaciones de ópera de los años cincuenta. Con Giulini trabajo siempre con mucho agrado. Es uno de los directores más nobles y sinceros que conozco.

R. B.—También ha cantado con Eugen Jochum, e incluso con Stokowski.

B. F.—Sí, he alcanzado aún a Stokowski. Poco antes de su muerte grabamos una **Segunda** de Mahler en Londres, a principios de los años setenta. Ya era muy viejo y frágil, casi sordo y ciego, pero dirigió magistralmente. También era una reliquia de otros tiempos. Dirigió sentado y al llegar al coro final se levantó lleno de unción. Con Jochum recuerdo especialmente **Orfeo y Euridice**, en Munich, hace tres años. Lo canté con mucho agrado. No es una obra que se represente con excesiva frecuencia, en comparación con otros títulos, pero el personaje de «Orfeo» es maravilloso y me gustaría volver a representarlo.

R. B.—La Segunda Sinfonía de Mahler ha vuelto a llevarla al disco con Giuseppe Sinopoli, con el que también ha registrado otro papel italiano, la «Madalena» de Rigoletto.

B. F.—Y también hemos actuado juntos en muchos conciertos. Es un joven muy cualificado, que está en el mejor camino para realizar una gran carrera.

R. B.—¿Piensa cantar algún nuevo papel del repertorio italiano?

B. F.—Por el momento, no. Estoy concentrada básicamente en Wagner y Strauss, como «Herodías» en **Salomé**, «Klytämnestra» en **Elektra** y la «nodriza» de **La mujer sin sombra**, que haré principalmente en Munich durante las próximas temporadas. Ahora que recuerdo, sí que cantaré un papel italiano, la «Quickly» de **Falstaff**, que interpreté hace muchos años con Fischer - Dieskau y Sawallisch, y tengo previsto hacerlo en Munich y después en el Covent Garden de Londres. **Falstaff** es una ópera maravillosa que amo sobre todas las cosas. Me alegro mucho de poder hacerla de nuevo, porque es una obra en la que el elemento teatral también está en primer plano y en la que tengo que ser fundamentalmente cómica. Realmente no hay nada tan difícil como resultar cómica en un escenario, y quiero ver cómo se me da. Hasta ahora siempre he tenido que cantar en serio y me alegro de poder cambiar.

R. B.—También ha cantado algunos papeles del repertorio francés.

B. F.—Sobre todo, la «Charlotte» de **Werther**, que ha sido desde siempre uno de mis papeles favoritos. Como le he dicho, lo he interpretado también en un film bellissimo rodado en Praga y sus alrededores bajo la dirección del checo Peter Weigl, que ha realizado muchas películas de ópera y ballet que han al-

Con Giulini trabajo siempre con mucho agrado. Es uno de los directores más nobles y sinceros que conozco.



canzado fama internacional. Espero que se pase por las televisiones de todo el mundo. En Inglaterra ya ha sido proyectado. El personaje de «Werther» lo hizo Peter Dvorsky, una de las pocas voces auténticas de tenor, realmente espléndida. Claro que también me gustan mucho las de los españoles: Domingo, Carreras, Aragall... También canté mucho el personaje de «Carmen», pero luego lo fui dejando por el de «Octavian». E iba a haber cantado la «Dido» de **Los Troyanos** en Berlín, pero finalmente no lo hice. Pero sí haré algo también muy interesante y distinto de lo que acostumbro, **La Gran Duquesa de Gérolstein** de Offenbach, en la Opera de Berlín dentro de dos años, con Götz Friedrich. Canto muy a gusto la opereta para alternarla con los papeles dramáticos.

R. B.—Pasemos ahora a hablar del recital. ¿Cree que su voz es tan apropiada para el «lied» como para la ópera?

B. F.—Sí, creo que sí. Desde muy joven he procurado cantar, además de ópera, muchos conciertos. Comencé muy pronto a cantar recitales. Hasta ahora he interpretado más ópera que «lied». Pero con el paso del tiempo he ido impulsando el «lied» y el concierto, y actualmente dedico dos tercios a estos géneros y un tercio a la ópera, una combinación que me parece muy adecuada y hace que me encuentre a gusto, ya que no quiero hacer sólo ópera. Creo que el enfrentamiento con el «lied» es el desafío más individual e intelectual.

R. B.—En el género del «lied», ¿está centrada principalmente en el repertorio alemán?

B. F.—Sí, fundamentalmente en el «lied» romántico alemán. Creo que es el que más concuerda con mi tesitura. He cantado también canciones francesas, pero no tengo mucho tiempo para estudiar nuevas obras y existen algunas tan bellas en el repertorio alemán que me gustaría centrarme exclusivamente en ellas.

R. B.—Pero también se ha acercado a compositores que no son románticos, como Schönberg.

B. F.—En un disco que grabé con Aribert Reimann combinamos las canciones del **Libro de los jardines colgantes** de Schönberg sobre poemas de Stefan George con la **Dichterliebe** de Schumann con textos de Heine. Parece un acoplamiento muy arriesgado, pero ambos ciclos se complementan.

R. B.—¿Cree que un importante compositor de música de vanguardia como Aribert Reimann tiene una concepción diferente a la de los pianistas acompañantes tradicionales?

B. F.—Creo que en el fondo de su acompañamiento hay un gran fundamento espiritual que supera lo normal. Pero en los últimos años Reimann se ha vuelto más compositor que pianista porque no tiene tiempo más que para componer. Afortunadamente, a veces



tiene un hueco y tengo la gran suerte de que me acompañe, porque lo considero uno de los mejores y más sensibles pianistas dedicados al género del «lied». Tenemos en proyecto una grabación del **Viaje de invierno**.

R. B.—También trabaja con frecuencia con Irwing Gage, el pianista que la acompaña en este recital.

B. F.—Irwin Gage es otro acompañante maravilloso, ya que es muy intuitivo y sus versiones están llenas de fantasía. Un acompañante no tiene que ser sólo el subordinado al cantante. Al contrario, debe incluir su propia concepción de las obras. Y esto ocurre con Irwin Gage.

R. B.—¿Ha cantado música española en alguna ocasión?

B. F.—Canté una vez **El amor brujo** en Munich con Rudolf Kempe. Existe una grabación que a mí me gusta mucho, aunque no recuerdo si mi español era correcto. Pero disfruté mucho. Desgraciadamente no he cantado nada más de nuevo por falta de tiempo. No se puede hacer todo.

R. B.—Además de su actividad como cantante, sé que le gusta mucho pintar y que lo hace muy bien.

B. F.—No sé si lo hago bien; pero sí con mucho agrado. En los últimos años expresarme de modo plástico se ha convertido en una verdadera necesidad, sobre todo porque es una actividad que realizo sin público, para mí sola. Curiosamente mis pinturas se exponen de vez en cuando si la gente tiene interés por colgarlas en sus galerías.

La música y la pintura siempre han hecho buena pareja. Pintar me relaja mucho.

Cuando ofrezco un concierto la exposición se puede combinar perfectamente. La música y la pintura siempre han hecho buena pareja. Pintar me relaja mucho.

R. B.—¿Qué otras aficiones tiene?

B. F.—La lectura. Me gusta mucho leer. Realmente mi mayor afición es estar en casa. Aunque lo hago muy raramente, cuando puedo estar tranquila me quedo muy a gusto. Allí vivo con mis animales. Tengo un perro grande y cinco gatos, que forman una familia muy agradable. Tengo también una casa de campo con dos cabras, y vivo totalmente apartada con la pintura y los animales.

R. B.—También desempeña su actividad docente como profesora de canto.

B. F.—Imparto clases magistrales en la Escuela Superior de Música de Munich, que me llevan mucho tiempo. El trabajo que desempeño allí es muy difícil, pero de tarde en tarde, cuando tengo entre mis alumnos a alguno que sea realmente aventajado y con grandes posibilidades —lo que es bastante raro—, me ofrece gran satisfacción. Me gustaría tener sólo alumnos brillantes, pero no son numerosos.

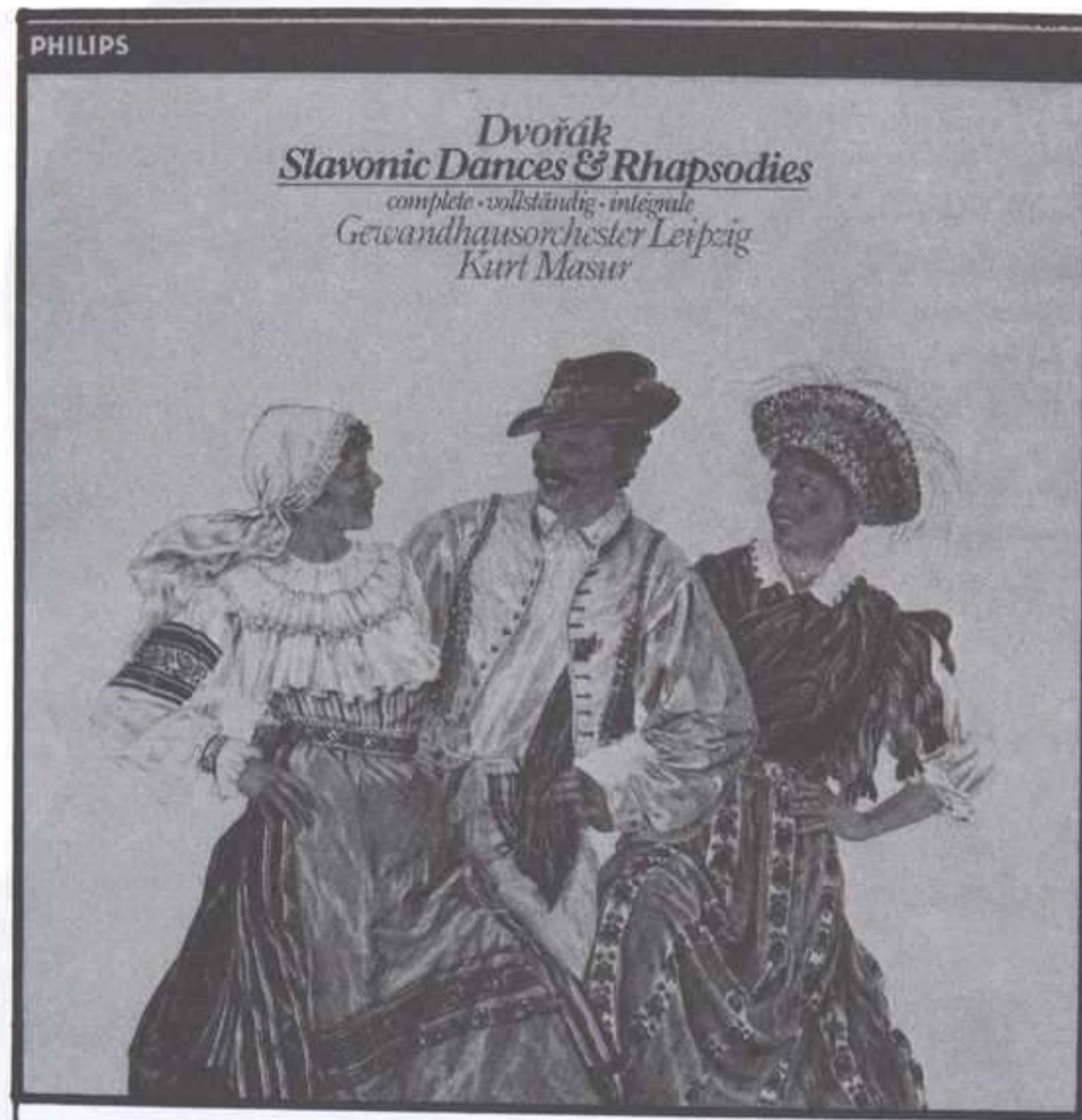
R. B.—Además de los que nos ha mencionado ya, ¿cuáles son sus proyectos más inmediatos?

B. F.—Cantaré la «Waltraute» en el **Ocaso de los dioses** en Munich, en una nueva producción de Nikolaus Lehnhoff, con Wolfgang Sawallisch. «Clairon» en **Capriccio** de Strauss, por primera vez, también en Munich. **La mujer sin sombra** en la Opera de París y **Elektra** en la Opera de Viena, con Abbado. En cuanto a grabaciones, «lieder» de Wolf, Loewe, el **Canto del cisne** de Schubert, todas las canciones de Mahler, con Riccardo Chailly, y «Suzuki» en **Madama Butterfly**, con Sinopli.

Fotos: Paloma Alonso

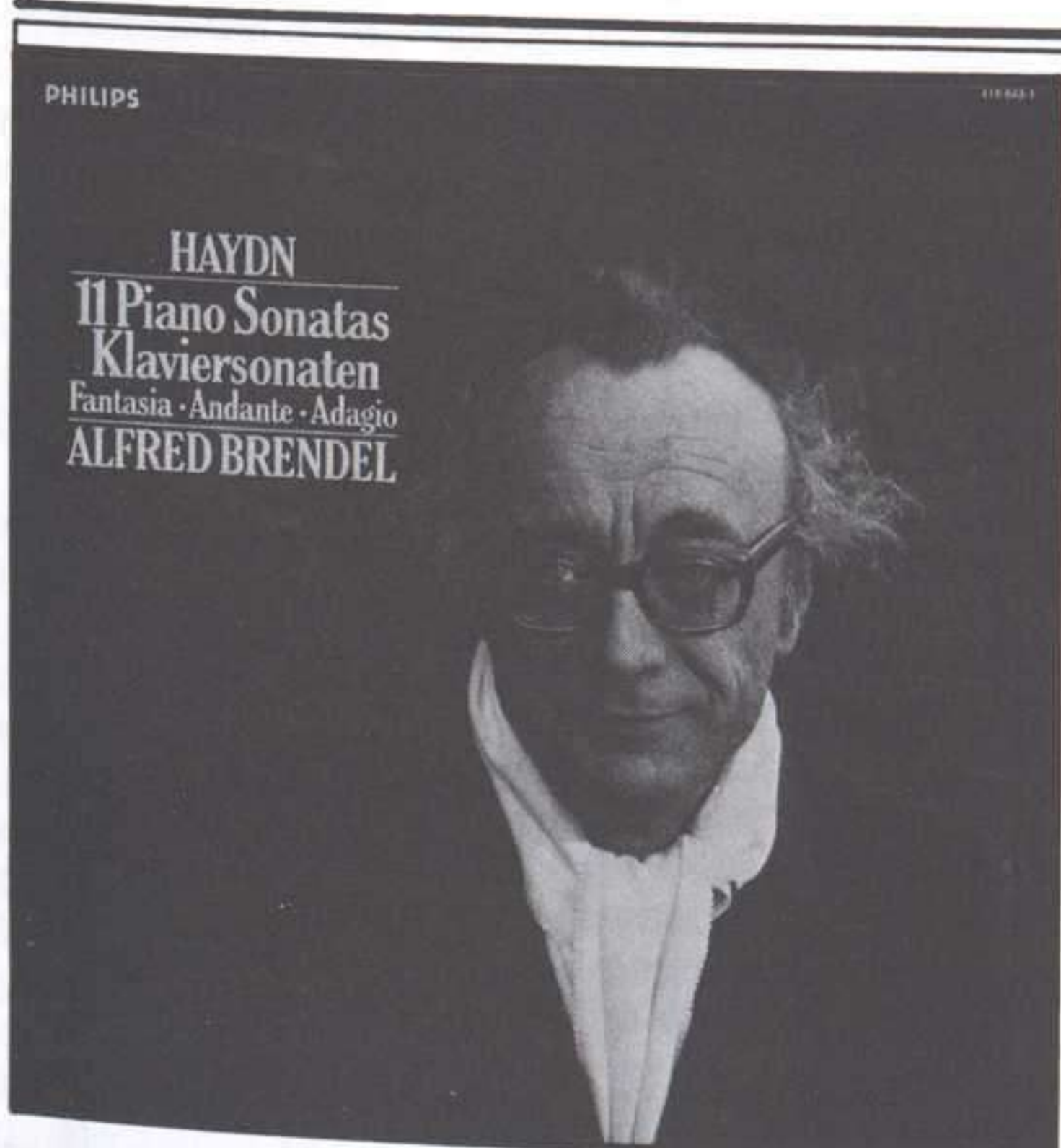
NOVEDADES DE IMPORTACION

ALBUMES



DVORAK: las 16 Danzas y las 2 Rapsodias Eslavas
Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Kurt Masur
4163681, Doble LP/4163684, 2 MC
CD 4166232 y 4166242 Digital.

HAYDN: 11 Sonatas para piano
Andante con Variaciones. Fantasía. Adagio
Alfred Brendel
4166431, 4 LP/4166432, 4 CD Digital.



DISCOS Y CASSETTES

BERLIOZ: Las Noches de Estío
WAGNER: Wesendonck-Lieder
Agnes Baltsa. Orquesta Sinfónica de Londres
Jeffrey Tate
LP 4168071 Digital.

CASTELNUOVO-TEDESCO, VILLA-LOBOS:
Conciertos para guitarra
Pepe Romero. Academy of St. Martin-
in-the-Fields. Sir Neville Marriner
LP 4163571/MC 4163574/CD 4163572 Digital.

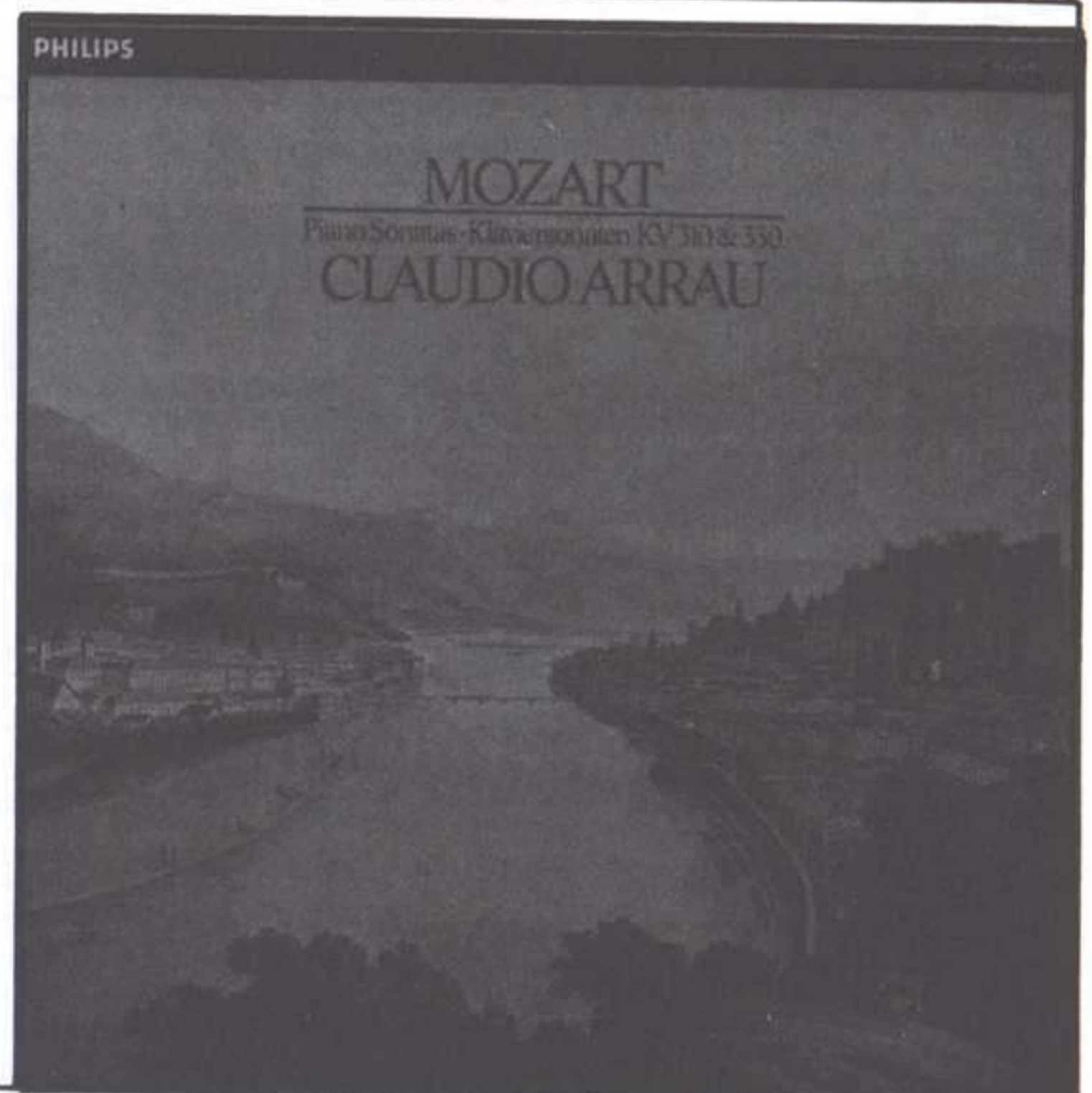
HAYDN: Sonatas para piano Hob. XVI: 37, 40 y 52
Andante con Variaciones en Fa menor
Alfred Brendel
LP 4163651/CD 4163652 Digital.

MOZART: Conciertos para piano Nos. 5 y 6, K 175 y 238
Alfred Brendel. Academy of St. Martin-
in-the-Fields. Sir Neville Marriner
LP 4163661/CD 4163662 Digital.

MOZART: Sonatas para piano K 310 y 330
Claudio Arrau
LP 4166481/MC 4166484/CD 4166482 Digital.

RACHMANINOV: Sonata para violonchelo
Vocalise. Piezas para violonchelo y piano
Heinrich Schiff, Elisabeth Leonskaja
LP 4127321 Digital.

SCHUBERT: Viaje de Invierno
Dietrich Fischer-Dieskau, Alfred Brendel
LP 4114631/MC 4114634 Digital.



Música contemporánea

FUNDAMENTOS MATEMATICOS (II)

De la escalística tradicional a la serie

Por Javier Darías

La finalidad de este trabajo presentado en una primera fase con el título de «Fundamentos matemáticos de la Armonía Tradicional» RITMO n.º 549) es la de mostrar el razonamiento matemático que se desprende de los sistemas tradicionales en su tratamiento acórdico y ahora escalístico, utilizando términos puramente algorítmicos, con el fin de aportar nuevas vías de análisis y revisión de los procedimientos convencionales para su posterior aplicación, tanto en el campo de la docencia como en el de la investigación.

Partiremos, al igual que en el trabajo precedente, de la representación numérica de las doce notas en la forma que indica la figura 1, teniendo presente que al operar los resultados mayores de doce vuelven a considerarse nuevamente a partir del uno, tal y como ocurre en el sistema horario (las trece son la una, las catorce las dos, etc.).

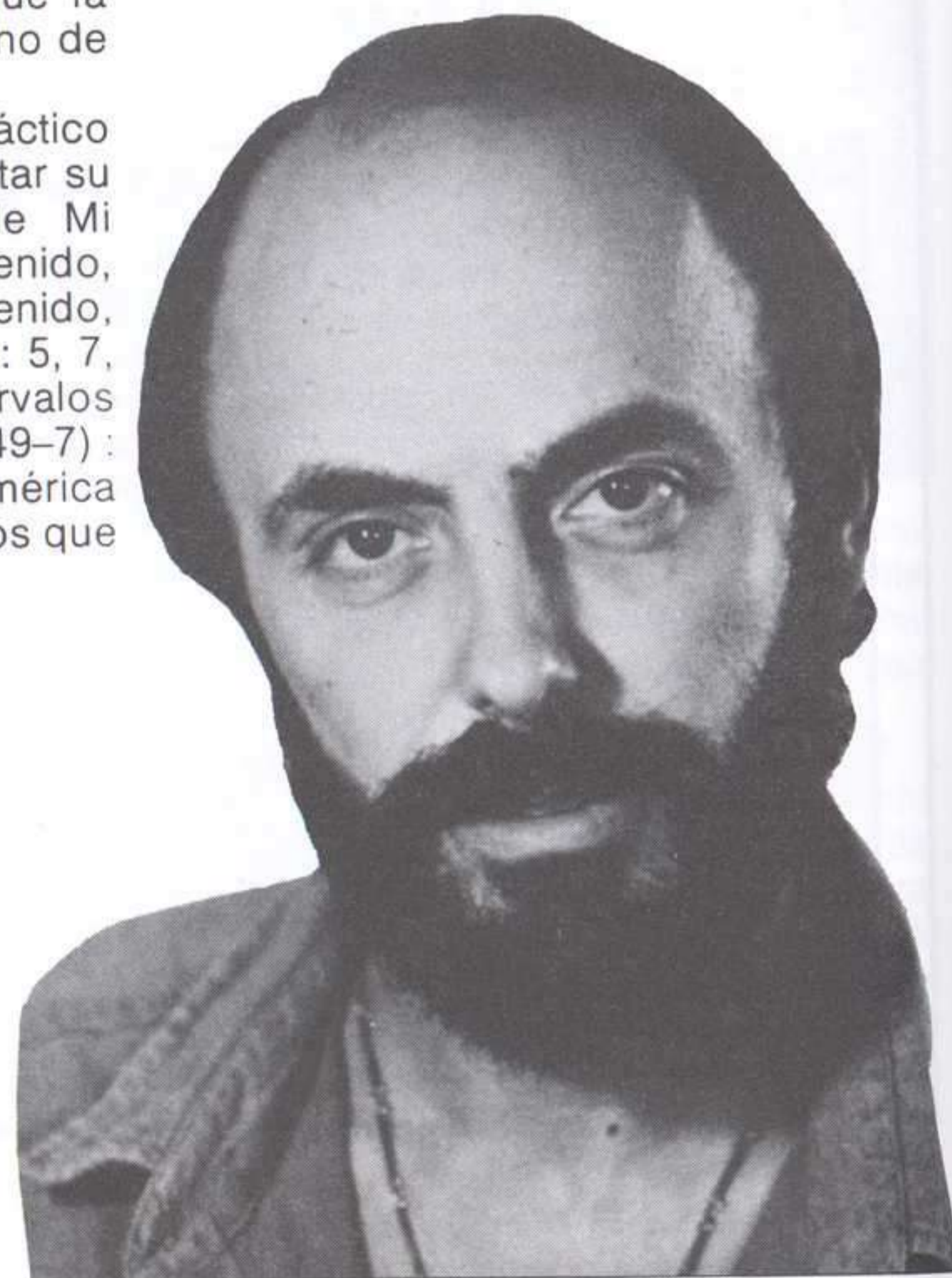
Trataremos en primer lugar de la iniciación al análisis interválico de la escala como punto de partida y elemento de referencia del procedimiento de análisis de la serie.

Análisis de la escala

El primer paso será la determinación del número de intervalos posibles «N» de una escala de «S» notas, teniendo en cuenta que el resultado obtenido debe reunir, en uno solo, al intervalo de 2.ª menor y al de 7.ª mayor, al de 2.ª mayor y 7.ª menor, etc. El razonamiento y la fórmula final se exponen en la figura 2,

con la que obtendremos una expresión cuantitativa de los intervalos posibles en una determinada escala, procediendo a continuación a su análisis cualitativo que nos especifique la participación concreta de cada uno de ellos.

Nos ayudaremos de un caso práctico como ejemplo con el fin de facilitar su seguimiento. Sea la escala de Mi mayor: Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si, Do sostenido, Re sostenido, cuya representación numérica es: 5, 7, 9, 10, 12, 2, 4; el número de intervalos posibles es de $N = (n^2 - n) : 2 = (49 - 7) : 2 = 21$. Para que la sucesión numérica vaya de menor a mayor tendremos que



Javier Darías, compositor alcoyano, director del Conservatorio de la ciudad alicantina, realiza en este trabajo una curiosa y amena aproximación al mundo de las escalas musicales.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si
	Reb		Mib			Solb		Lab		Sib	

Fig. 1

Fig. 2

S		N
1	0.....	0
2	0+1.....	1
3	0+1+2.....	3
4	0+1+2+3.....	6
5	0+1+2+3+4.....	10
6	0+1+2+3+4+5.....	15
7	0+1+2+3+4+5+6.....	21
8	0+1+2+3+4+5+6+7.....	28
9	0+1+2+3+4+5+6+7+8.....	36
10	0+1+2+3+4+5+6+7+8+9.....	45
11	0+1+2+3+4+5+6+7+8+9+10.....	55
12	0+1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11.....	66

$$N = \frac{S^2 - S}{2}$$

Fig. 3

5	7	9	10	12	14	16
resultados						
1	1	1	1	1	1	1
1	1	1	1	1		
	1	1	1	1		
		1	1	1		
			1	1		
				1		
					1	
						1
2	5	4	3	6	1	

sustituir los dos últimos números por sus complementarios siguiendo las relaciones del sistema horario: 5, 7, 9, 10, 12, 14, 16. Ya ordenada en sentido creciente, se pasa a clasificar los intervalos obteniendo las diferencias entre el primer número y cada uno de los restantes. A continuación buscamos nuevamente las diferencias entre el segundo número y los de su derecha; de igual forma procederemos con el tercero, cuarto, etc., hasta el penúltimo. Los resultados obtenidos se anotan en una tabla indicando con un «uno» cada vez que aparece como diferencia el número de la casilla correspondiente (fig. 3).

$\frac{2m-7M}{9,52}$	$\frac{2M-7m}{23,81}$	$\frac{3m-6M}{19,05}$	$\frac{3M-6m}{14,28}$	$\frac{4J-5J}{28,57}$	$\frac{Trit.}{4,76}$
$\frac{2m-7M}{14,28}$	$\frac{2M-7m}{14,28}$	$\frac{3m-6M}{23,81}$	$\frac{3M-6m}{19,05}$	$\frac{4J-5J}{19,05}$	$\frac{Trit.}{9,52}$
$\frac{2m-7M}{9,52}$	$\frac{2M-7m}{23,81}$	$\frac{3m-6M}{19,05}$	$\frac{3M-6m}{19,05}$	$\frac{4J-5J}{19,05}$	$\frac{Trit.}{9,52}$

Figs. 4, 5 y 6

$\frac{2m-7M}{0\%}$	$\frac{2M-7m}{30\%}$	$\frac{3m-6M}{20\%}$	$\frac{3M-6m}{10\%}$	$\frac{4J-5J}{40\%}$	$\frac{Trit.}{0\%}$
---------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---------------------

Fig. 7

Fig. 8

Modos	2m-7M	2M-7m	3m-6M	3M-6m	4J-5J	Trit.
I	20, --	17,77	17,77	17,77	17,77	8,88
II	16,66	19,44	16,66	19,44	16,66	11,11
III						
IV	14,28	21,43	14,28	21,43	14,28	14,28

Cuando el resultado sea mayor que 6 se sustituirá por su complementario hasta 12 (así, 7 por 5, 8 por 4, etc.). Como puede comprobarse (fig. 3), el número total de intervalos posibles es efectivamente: $2 + 5 + 4 + 3 + 6 + 1 = 21 = N$. La interpretación que debe hacerse de este resultado es la siguiente: la casilla n.º 1 representa al intervalo de 2.ª menor y 7.ª mayor; la n.º 2 = 2.ª mayor y 7.ª menor; n.º 3 = 3.ª menor y 6.ª mayor; n.º 4 = 3.ª mayor y 6.ª menor; n.º 5 = 4.ª justa y 5.ª justa; n.º 6 = tritono; por lo que en el caso analizado disponemos de dos intervalos del tipo n.º 1, cinco del n.º 2, cuatro del n.º 3, tres del n.º 4, seis del n.º 5 y uno del n.º 6. Con su representación porcentual (fig. 4) conoceremos la incidencia que puede tener cada uno de estos intervalos en la estructura generada por un tipo determinado de escala. Este procedimiento nos permitirá comprobar cómo la escala Mayor Natural (Jónica) y la escala Menor Natural (Eólica) al igual que los restantes modos griegos ofrecen el mismo resultado y, en consecuencia, la misma probabilidad interválica; en cambio la escala Menor Armónica difiere notablemente de la anterior tal y como se puede comprobar en la figura 5. Esta DIFERENCIA REAL entre los dos tipos de escala no puede ser ajena a su supervivencia.

De igual modo, la escala denominada Mayor Mixta Principal (Re, Mi, Fa sostenido, Sol, La, Si bemol, Do sostenido) ofrece la misma probabilidad interválica que la escala Menor Armónica.

Un nuevo tipo bien diferenciado sur-

ge con las escalas denominadas Mayor Mixta Secundaria (Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si, Do, Re) y Menor Mixta (Sol, La, Si bemol, Do, Re, Mi, Fa sostenido) ambas con un mismo resultado (fig. 6) que, como podrá apreciarse y respondiendo a su condición de mixtas, está sustituido por los tres primeros índices de la figura 4 y los tres últimos de la figura 5.

Son innumerables las características que podemos deducir de la observación de estas tablas. Por ejemplo, vemos que poseer el mayor porcentaje del intervalo n.º 5 (4.ª J, 5.ª J), superar ampliamente el n.º 2 (2.ª M, 7.ª m) al n.º 1 (2.ª m, 7.ª M) y el n.º 3 (3.ª m, 6.ª M) al n.º 4 (3.ª M, 6.ª m), junto a una escasa participación del n.º 6 (Tritono), son características propias del Modo Mayor (fig. 4) y por tanto cuanto más se aproxime a sus índices la escala analizada más participará de sus peculiaridades; en caso contrario las diferencias aumentarán progresivamente su distanciamiento. Los cuadros de las figuras 4, 5 y 6, por pertenecer a escalas de efectos suficientemente conocidos, nos sirven para construir una tabla referencial de elementos comparativos. El analista puede completarla además con otras escalas que posean una DIFERENCIA REAL con las anteriores y cuya actuación conozca con amplitud; así la escala Pentatónica que utiliza las teclas negras del piano (Do sostenido, Re sostenido, Fa sostenido, Sol sostenido, La sostenido) da los resultados que aparecen en la figura 7.

Como ejemplo de análisis de dos de las aportaciones presentadas en esta última mitad de siglo citemos el «Sistema de Niveles» creado en 1964 por el compositor Ramón Barce, que consta de cuatro modos: Modo I: Do, Do sostenido, Re, Mi bemol, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si bemol, Si; Modo II: Do, Re, Mi bemol, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si bemol, Si; Modo III: Do, Do sostenido, Re, Mi bemol, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si bemol; Modo IV: Do, Re, Mi bemol, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si bemol. Sus resultados aparecen en la figura 8. En ella observamos cómo en los modos I, II y III existe una distribución muy equilibrada, sin grandes diferencias como ocurría en las escalas precedentes, y la nueva revalorización de ciertos intervalos. En el Modo I adquiere particular preponderancia el intervalo n.º 1 (2.ª m, 7.ª M) sobre los demás que participan en la misma proporción duplicando al n.º 6 (Tritono). Los modos II y III, con idéntica redistribución, presentan una mayor incidencia de los intervalos n.º 2 (2.ª M, 7.ª m) y n.º 4 (3.ª M, 6.ª m) con una importante aproximación del n.º 6 (Tritono). En el modo IV esta incidencia se acentúa, así como el crecimiento del n.º 6 (Tritono), cuyo índice aumenta hasta tal punto que llega a equilibrarse con intervalos tan significativos como el n.º 5 (4.ª J, 5.ª J) y el n.º 3 (3.ª m, 6.ª M), característicos de la escala mayor natural (fig. 4).

Completamos el estudio con el análisis de la escala obtenida por el autor

$\frac{2m-7M}{9,52}$	$\frac{2M-7m}{28,57}$	$\frac{3m-6M}{9,52}$	$\frac{3M-6m}{28,57}$	$\frac{4J-5J}{9,52}$	$\frac{Trit.}{14,28}$
----------------------	-----------------------	----------------------	-----------------------	----------------------	-----------------------

Fig. 9

Fig. 10

$\frac{2m-7M}{18,18}$	$\frac{2M-7m}{18,18}$	$\frac{3m-6M}{18,18}$	$\frac{3M-6m}{18,18}$	$\frac{4J-5J}{18,18}$	$\frac{Trit.}{9,10}$
-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	----------------------

$\frac{2m-7M}{45,45}$	$\frac{2M-7m}{9,09}$	$\frac{3m-6M}{18,18}$	$\frac{3M-6m}{9,09}$	$\frac{4J-5J}{0}$	$\frac{Trit.}{18,18}$
-----------------------	----------------------	-----------------------	----------------------	-------------------	-----------------------

Fig. 12

Fig. 13

$\frac{2m-7M}{45,45}$	$\frac{2M-7m}{9,09}$	$\frac{3m-6M}{0}$	$\frac{3M-6m}{36,36}$	$\frac{4J-5J}{9,09}$	$\frac{Trit.}{0}$
-----------------------	----------------------	-------------------	-----------------------	----------------------	-------------------

10, 4, 12, 3, 1, 2, 11, 5, 6, 7, 8, 9.					
1	2	3	4	5	6
1	1	1	1		1
1		1			1
1					
1					
1					
5	1	2	1	0	2

Fig. 11

del presente trabajo al formular en 1979 el sistema armónica que denomina «Sistema del Ciclo Cerrado de Cuartas» (referencia: RITMO n.º 540), que da como resultado la tabla de la figura 9, en la que desempeñan destacado papel los intervalos n.º 2 (2.ª M, 7.ª m) y n.º 4 (3.ª M, 7.ª m), situándose en tercer lugar, y muy por encima de los restantes, el n.º 6 (Tritono). Los intervalos n.º 5 (4.ª J, 5.ª J) y n.º 3 (3.ª m, 6.ª M) tradicionalmente básicos, como hemos visto en la escala Mayor Natural, tienen aquí confiado un papel muy secundario.

Estas y otras muchas conclusiones, cuya exposición nos obligaría a sobrepasar los límites del presente trabajo, permitirán deducir sin gran dificultad múltiples características y posteriores consecuencias a su aplicación, pero siempre será la experiencia y el conocimiento de elementos de referencia del analista lo que permitirá acceder a resultados más precisos.

Análisis de la serie

La serie básica «0», elemento fundamental generador de cuanto acontece

en la música dodecafónica, está constituida por las doce notas de la escala cromática. Si realizamos su análisis con los procedimientos empleados anteriormente, que son en definitiva los específicos de la escala, obtendremos siempre el mismo resultado sea cual fuere la nota de partida y la disposición empleada (fig. 10). Pero debemos distinguir entre el concepto de escala de N elementos que permite N! posiciones distintas y el de serie, que es una sola posibilidad de las doce notas de la escala cromática y por tanto una de las 12! posibles.

Por todo ello necesitamos un tratamiento específico para la serie, que se adapte convenientemente a sus características. Nos ayudaremos de un caso práctico con el fin de facilitar su exposición. Sea la serie: La, Re sostenido, Si, Re, Do, Re bemol, La sostenido, Mi, Fa, Fa sostenido, Sol, La bemol, de representación numérica: 10, 4, 12, 3, 1, 2, 11, 5, 6, 7, 8, 9. Por tratarse de una posición fija, el número de intervalos preferentes será: $N = S - 1 = 11$, y las relaciones se obtendrán buscando únicamente la diferencia entre cada número y el inmediato de su derecha, teniendo en

cuenta lo dicho para la escala (que si el número obtenido es mayor que 6, será sustituido por su complementario hasta 12). Los resultados se anotarán igualmente en una tabla como indica la figura 11. Su representación porcentual será, por tanto, la que aparece en la figura 12.

Es importante subrayar que las relaciones obtenidas para «0» son idénticas a las que corresponden a su inversión «I», retrogradación «R» e inversión retrógrada «RI»; por ello su utilización conjunta confiere gran unidad a la composición. Como consecuencia, en una serie «0» obtenida como resultado de la serialización de tres (cuatro, etc.) notas, los dos (tres, etc.) intervalos que hay entre ellas se imponen a lo largo de dicha serie hasta el punto de que su participación se fija como mínimo en el 72, 72% (36,36% cada uno, en el caso de dos intervalos) del total. Como ejemplo citemos la serie básica empleada por Webern en su **Concierto Op. 24**, generada por tres notas: «01» = Si, Si bemol, Re (12, 11, 3) de las que se obtiene las restantes: «r18» = Mi bemol, Sol, Fa sostenido (4, 8, 7); «r7» = Sol sostenido, Mi, Fa (9, 5, 6); «i2» = Do, Do sostenido, La (1, 2, 10). Los dos intervalos tomados como punto de partida en «01» son el n.º 1 (2.ª m, 7.ª M) y el n.º 4 (3.ª M, 6.ª m) que se impondrán con los porcentajes previstos, en la serie básica de doce notas «0» (fig. 13) y, por tanto, también en su correspondiente inversión «I», retrogradación «R» e inversión retrógrada «RI»; en definitiva, en el conjunto de la obra.

De la detenida observación y contrastación de estas tablas pueden obtenerse como hemos dicho anteriormente deducciones muy precisas, así como su posibilidad de ser comparadas con las de las escalas de efectos bien conocidos y que de otra forma resultaría inviable su confrontación.

El representar la serie básica «0» de forma numérica como indica la figura 1, también posibilita algorítmicamente la obtención de la inversión «I», el transporte, e incluso la construcción de la propia matriz. Así, siguiendo con el ejemplo de serie tratado en la figura 11, llamemos f al primer elemento, y e¹, e², e³... e¹¹, a los once que le siguen; buscamos en primer lugar los operadores: m¹, m², m³... m¹¹, que relacionan al primero (f) con cada uno de los restantes (e). Para la obtención de cada operador se aplica la fórmula de la figura 14, en la que «m (On)» es el operador correspondiente al valor dado al elemento «e» de la serie básica «O» transportada a la altura indicada por «n», según la tabla utilizada tradicionalmente y que muestra la figura 15. Cuando el operador «m» tiene como valor absoluto 6 puede utilizarse indistintamente con signo positivo o negativo (+6 ó -6), pero cuando pasa del límite superior de +6 y del inferior -6 se sustituye por su complementario (C) hasta 12, con signo contrario, y cuya expresión aparece en la figura 16. Es decir, un valor de m = 9 se sustituye por su complementario C = -3, y uno de m = -7 por el de C = +5. De este modo, aplicando lo expuesto en las figuras 1 y 4 obtenemos las relaciones internas de la serie del ejemplo (fig. 11) como indica la figura 17, y su inversión «I» atiende al mismo proceso utilizando la fórmula de la figura

10	4	12	3	1	2	11	5	6	7	8	9
4	10	6	9	7	8	5	11	12	1	2	3
8	2	10	1	11	12	9	3	4	5	6	7
5	11	7	10	8	9	6	12	1	2	3	4
7	1	9	12	10	11	8	2	3	4	5	6
6	12	8	11	9	10	7	1	2	3	4	5
9	3	11	2	12	1	10	4	5	6	7	8
3	9	5	8	6	7	4	10	11	12	1	2
2	8	4	7	5	6	3	9	10	11	12	1
1	7	3	6	4	5	2	8	9	10	11	12
12	6	2	5	3	4	1	7	8	9	10	11
11	5	1	4	2	3	12	6	7	8	9	10

Fig. 20

ra 18 en sustitución de la empleada anteriormente (fig. 14), con lo que encontramos las relaciones internas de la inversión «I» (fig. 19) que, como vemos, son las mismas que para «O», pero utilizando el operador con signo contrario, lo que nos facilitará en lo sucesivo su obtención; resultando: 10, 4, 8, 5, 7, 6, 9, 3, 2, 1, 12, 11, que corresponde a las notas: La, Re sostenido, Sol, Mi, Fa sostenido, Fa, La bemol, Re, Re bemol, Do, Si, La sostenido, constitutivas de la serie «I».

Con estos datos, pasamos a la construcción de la Matriz, colocando en la primera fila la serie «O» con la representación numérica obtenida de la figura 1, y en la primera columna, la serie «I» que resulta de la figura 18. La segunda fila se obtendrá tomando el segundo elemento de «I» (4) y el primero de «O» (10) y hallando su diferencia (-6) que será aplicada al segundo, tercero, etc., de «O» hasta completar la segunda fila, teniendo en cuenta que los números negativos resultantes se sustituyen por su complementario hasta 12 con signo siempre positivo. En la tercera fila la diferencia es 8 - 4 = +4, y procediendo como en el caso anterior conseguimos los restantes números de la fila (10 + 4 = 14 → 2; 6 + 4 = 10; ... 3 + 4 = 7) hasta la construcción total de la matriz (fig. 20) que nos ofrece las cuarenta y ocho series derivadas de «O».

También podremos encontrar directamente la serie básica «O₁» transportada a una altura «n» (On) por la adición a cada uno de los componentes de «O₁» del factor de transporte «t» según t = n - 1. Así para transportar a una quinta justa superior (n = 8, fig. 15) la serie «O₁», buscamos el factor de transporte t = 8 - 1 = 7, y sumándolo a cada uno de sus elementos resulta: 5, 11, 7, 10, 8, 9, 6, 12, 1, 2, 3, 4, que corresponde a Mi, Si bemol, Sol bemol, La, Sol, La bemol, Fa, Si, Do, Do sostenido, Re, Re sostenido. Por el mismo procedimiento obtendremos desde la inversión «I» su transporte a cualquier altura «In».

Como hemos visto a lo largo de los dos trabajos «Fundamentos Matemáticos... I y II», la música en todas sus manifestaciones está sometida a unas leyes que rigen sus relaciones internas y que, en consecuencia, son susceptibles de ser expresadas por medio de razonamientos y formulaciones matemáticas. Es inútil hablar de la frialdad de los números: la formación de un acorde, la creación de una escala, etcétera, siempre supondrá la utilización consciente o no del intrincado juego de los algoritmos.

$$m(On) = e - fn$$

Fig. 14

n	↑	↓
1	-	-
2	2m-7M	
3	2M-7m	
4	3m-6M	
5	3M-6m	
6	4J-5J	
7	Trit.	
8	5J-4J	
9	6m-3M	
10	6M-3m	
11	7m-2M	
12	7M-2m	

Fig. 15

$$m > 6 \rightarrow C = m - 12$$

$$m < -6 \rightarrow C = m + 12$$

Fig. 16

$$O \rightarrow f, f-6, f+2, f+5, f+3, f+4, f+1, f-5, f-4, f-3, f-2, f-1$$

Fig. 17

$$m(In) = fn - e$$

Fig. 18

$$I \rightarrow f, f+6, f-2, f-5, f-3, f-4, f-1, f+5, f+4, f+3, f+2, f+1$$

Fig. 19

II CONCURSO NACIONAL DE PIANO «CIUDAD DE MELILLA»

La confirmación de un premio

Por Ana M.^a Vega Toscano

Con esta segunda convocatoria, el certamen de piano «Ciudad de Melilla» ha pasado brillantemente la difícil prueba de la continuidad, ocupando ya un puesto entre los concursos de nuestro país y teniendo además un especial interés en la interpretación de la música española.

LOS actos de este II Concurso «Ciudad de Melilla» se celebraron entre el 2 y el 5 del pasado diciembre en el salón del nuevo Centro Cultural Municipal. El premio, organizado por la Dirección Provincial de Cultura, con el patrocinio de la Fundación Municipal Sociocultural y la colaboración de la asociación melillense de «Amigos de la Música», constaba de dos pruebas: en la primera eliminatoria se debía interpretar un preludio y fuga del **Clave bien temperado**, de Bach; un estudio entre los de Ravel, Debussy, Prokofiev, Stravinsky, Bartok o Scriabin; y una sonata clásica entre las de Haydn, Mozart o Beethoven. La prueba final estaba integrada por una obra romántica de gran formato, una obra a elegir entre las de Debussy y Ravel, o de autor del siglo XX, y una obra perteneciente a la **Suite Iberia**, de Albéniz. A destacar en la composición de las pruebas el especial interés en torno a un auténtico monumento de la literatura pianística mundial como es la **Iberia**, particularidad que merecerá a partir de sucesivas convocatorias mayor atención. Sobre este tema volveremos más adelante.

El primer premio consiste en 300.000 pesetas, placa y cinco conciertos patrocinados por el INAEM (Ministerio de Cultura). El segundo está dotado de 200.000 pesetas y placa, y el tercero de 100.000 pesetas y placa.

El jurado estaba formado por los siguientes miembros: D. Mariano Triviño Arrebola, director del Conservatorio Superior de Música de Málaga; D. Rafael Quero Castro, director del Conservatorio Superior de Música de Córdoba; D.^a Isabel Patricio Cuenca, profesora de piano y presidenta de la Asociación «Amigos de la Música» de Melilla;



De izquierda a derecha, Rafael Quero Castro, Isabel Patricio Cuenca, Ana M.^a Vega Toscano, M.^a Teresa Segura López, Ilmo. Sr. Alcalde de Melilla, Mariano Triviño Arrebola y José Luis Fernández de la Torre.

D.^a María Teresa Segura López, profesora de piano y titular de música de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E. G. B. de Melilla, y en representación de RITMO, D.^a Ana María Vega Toscano, pianista, musicólogo y adjunta a la dirección de nuestra revista y respondiendo a una amable invitación de los organizadores que desde aquí agradecemos. Fue elegido presidente del tribunal D. Mariano Triviño, actuando D.^a María Teresa Segura como secretaria del mismo.

A esta segunda convocatoria se presentaron cinco concursantes: Ana Fontestad Piles, Paloma Socías Casquero, Mercedes Ildefonso Abad, Julián García Moreno y Juan Jesús Peralta Fisher.

Programa de actos

El certamen se inició el día 2 con un concierto de apertura a cargo de María Dolores Costa Ciscar, primer premio de la edición anterior, quien interpretó en la primera parte la **Sonata en Si bemol** de Schubert, y en la segunda la **Suite op. 14** de Bela Bartok; **Secuencia**, de Rodolfo Halffter, y **Jerez**, de Albéniz.

Ese mismo día, y en la Dirección Pro-

vincial del Ministerio de Cultura, se celebró el sorteo para decidir el orden de actuación de los participantes, procediéndose a la primera prueba eliminatoria el día 3 por la tarde. Abrió la misma Juan Jesús Peralta Fisher con el **Preludio y fuga núm. 6 en Re menor**, vol. 2, de Bach; **Estudio op. 10 núm. 4**, de Chopin; **Estudio op. 39 núm. 3**, de Rachmaninoff; y la **Sonata op. 53 («Waldstein»)**, de Beethoven. En segundo lugar, Julián García Moreno interpretó el **Preludio y fuga núm. 3 en Do sostenido Mayor**, de Bach; el **Estudio op. 10 núm. 4**, de Chopin; el **Estudio op. 39 núm. 5**, de Rachmaninoff, y la **Sonata op. 53**, de Beethoven. A continuación actuó con Ana Fontestad Piles, con el **Preludio y Fuga núm. 22, vol. II BWV 891**, de Bach; **Estudio núm. 3 op. 10**, de Chopin; **Estudio núm. 5 («Para las octavas»)**, de Debussy; la **Sonata número 26 op. 81**, de Beethoven. Paloma Socías Casquero participó con el **Preludio y Fuga núm. 7, II vol.**, de Bach; la **Sonata op. núm. 26 («Los Adioses»)**, de Beethoven; **Estudio op. 10 núm. 11**, de Chopin; y el **Estudio op. 8 núm. 12**, de Scriabin. En último lugar actuó Mercedes Ildefonso Abad con el **Preludio y Fuga en Si menor núm. 24** vol. II, de

Bach; **Estudio op. 25 núm. 1**, de Chopin; **Estudio en mi bemol menor**, de Rachmaninoff y la **Sonata op. 57 («Appassionata»)**, de Beethoven.

Debido al buen nivel de los participantes, todos ellos superaron esta prueba inicial y pasaron a la final, que se celebró el día siguiente con el mismo orden de actuación. Así, Juan Jesús Peralta ocupó el primer lugar con la **Sonata en Sol menor op. 22**, de Schumann, la **Sonata séptima**, de Prokofieff y **Málaga**, de Albéniz. Julián García Moreno actuó a continuación con la **Sonata op. 58 en Si menor**, de Chopin; **Juegos de Agua**, de Ravel, y **Eritaña** como pieza escogida de la **Suite Iberia**. Ana Fontestad Piles interpretó la **Balada núm. IV**, de Chopin; **Pour le piano**, de Debussy, y **Málaga** de la **Iberia**. Paloma Socías Casquero, con la **Barcarola op. 60**, de Chopin; **Children's Corner**, de Debussy, y **Rondeña**, de Albéniz, y Mercedes Ildefonso Abad, con la **Sonata en Si menor**, de Chopin; **«Pour le piano»**, de Debussy, y **El Albaicín**, cerraron esta última prueba.

Al día siguiente, 5, se celebró el concierto de clausura de los actos de este II Concurso de piano «Ciudad de Melilla». El recital, patrocinado por «Amigos de la Música», tuvo como protagonista a Rafael Quero, quien interpretó un programa dedicado íntegramente a Schumann. Dos obras de importancia en la

historia del piano: **Carnaval, op. 9** y **Kreisleriana, op. 16**, presentadas por el propio concertista en un recital francamente interesante, no sólo por la versión excelente de obras tan difíciles de comprensión, sino por la concepción renovadora que del concierto como tal tiene Rafael Quero.

Tras este último recital se procedió a la lectura del fallo del jurado:

Mercedes Ildefonso Abad obtuvo por unanimidad el primer premio. Se trata de una pianista de gran musicalidad, destacando su formación técnica de amplios recursos. El segundo fue concedido exaequo a Juan Jesús Peralta Fisher y Julián García Moreno, quedando desierto el tercero.

Un futuro esperanzador

Sin duda este año ha recibido la confirmación como Concurso, con una perfecta organización y unas mayores exigencias en el nivel, que de seguro se irá elevando de forma continua. Esta voluntad de futuro es uno de los datos más importantes para destacar en torno

a este premio «Ciudad de Melilla», aún joven, pues nació en diciembre de 1985 (RITMO se ocupó de esta primera edición). Ese deseo de mejorar se evidencia en las modificaciones de sus bases, que se han realizado de cara a la próxima convocatoria: en primer lugar, la concesión de un solo premio y accésits, y en segundo, el inicio de un premio especial al mejor intérprete de la suite **Iberia**, de Albéniz.

Esta última modificación tiene gran interés por cuanto dota de una personalidad propia al Concurso, así como de una especificidad que día a día resulta más importante en el mundo de los certámenes, cada vez más diversificado. Por lo demás, la importancia del primer premio le concede ya de por sí un gran interés de cara a los intérpretes jóvenes españoles, que encuentran de este modo uno de los pocos caminos abiertos para iniciar sus carreras.

Esperamos y deseamos que el Concurso de piano «Ciudad de Melilla» continúe la labor que tan brillantemente ha iniciado, ocupando un puesto con nombre propio en el mundo musical español.



Primer Premio: Mercedes Ildefonso Abad (de Madrid).



Segundo Premio ex aequo: Julián García Moreno (de Cabra, Córdoba).



Segundo premio ex aequo: Juan Jesús Peralta Fischer (de Málaga).

Folclore

ACTIVIDADES EN TORNO A NUESTRA TRADICION

Son cada vez más abundantes los intentos de recuperación de las muestras de nuestra cultura de tradición oral que aún están vivas, antes de que muchas de ellas se pierdan irremediablemente. En este resumen damos únicamente cuenta de algunas de ellas, esperando poder ofrecer a nuestros lectores información de los acontecimientos que en este sentido se vayan sucediendo en nuestro país.

La etnología en Castilla y León

La Junta de Castilla y León viene demostrando gran interés por las manifestaciones de su cultura popular y fomentando toda una serie de actividades. A este respecto podemos recordar la celebración de Ciclos sobre Cultura Tradicional y Popular en la Universidad de Valladolid, o las reuniones como el encuentro de Cancionero y Romancero o el I Congreso de Etnología. Este último, celebrado el pasado año en Soria, contó con una jornada dedicada a la etnomusicología con ponencias de gran interés. Con la finalidad de dar un cauce óptimo para todas estas acti-

vidades se crea la Sección de Estudios Etonológicos, que intenta desde la Administración del Gobierno Autónomo fomentar la investigación y el conocimiento de la cultura de Castilla y León.

Se centran las actividades en torno a cuatro funciones: **Investigación**, promoviendo estudios sobre los distintos aspectos etnológicos de la zona, mediante la formación de equipos de investigadores con ayudas y becas anuales; **Fondos de información y documentación**, procurándose la recopilación y catalogación sistemática del material etnográfico de Castilla y León; **Publicaciones**, labor que se cubre a través de la Serie de Estudios Etonológicos, y, por último, **Formación y divulgación**, con la organización de seminarios y cursos sobre el tema en la Universidad y en otros centros.

Entre las publicaciones previstas para el 86-87, dentro de esa serie de Estudios Etonológicos destaca, con respecto al tema musical, el **Cancionero Popular de Castilla y León**, por Miguel Manzano, Joaquín Díaz, Angel Carril y otros diez autores.

I Cursillo de Etnología y Folclore Ciudad de Briviesca

Entre el 31 de octubre y el 2 de noviembre del pasado año se celebró en Burgos el I Cursillo de Etnología y Folclore «Ciudad de Briviesca» con el ob-

Por Ana Ma Vega Toscano

jetivo, entre otros, de difundir los estudios serios y documentados que actualmente se están realizando en este campo.

Entre las ponencias presentadas se dedicó especial atención a la construcción de instrumentos: Historia evolutiva de la dulzaina y su proceso de construcción, por Lorenzo Sánchez, maestro artesano de la construcción de dulzainas; Construcción de instrumentos populares y antiguos, por Andreas Yianacou, artesano constructor de instrumentos antiguos y populares.

III Jornadas sobre Madrid tradicional

El Centro de Estudios Tradicionales de la comunidad de Madrid celebró en San Sebastián de los Reyes las III Jornadas sobre el Madrid Tradicional.

Al igual que en pasadas ediciones se trataron todos los aspectos de la cultura tradicional: música, cultura material, tradición oral, etc. Fue elegido como figura clave el etnólogo don Julio Alvar. Como cierre, y también igual que en otras ocasiones, la III Muestra de Baile Tradicional, con grupos de investigación en el campo de los bailes, tanto de la comunidad de Madrid como de otras.

TORROELLA DE MONTGRI (Costa Brava)

2º ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA CON LA CAMERATA LYSY (1-21 julio)

Director: Alberto Lysy

CLAUSTRO DE PROFESORES DE LA INTERNATIONAL
MENUHIN MUSIC ACADEMY DE GSTAAD (Suiza)

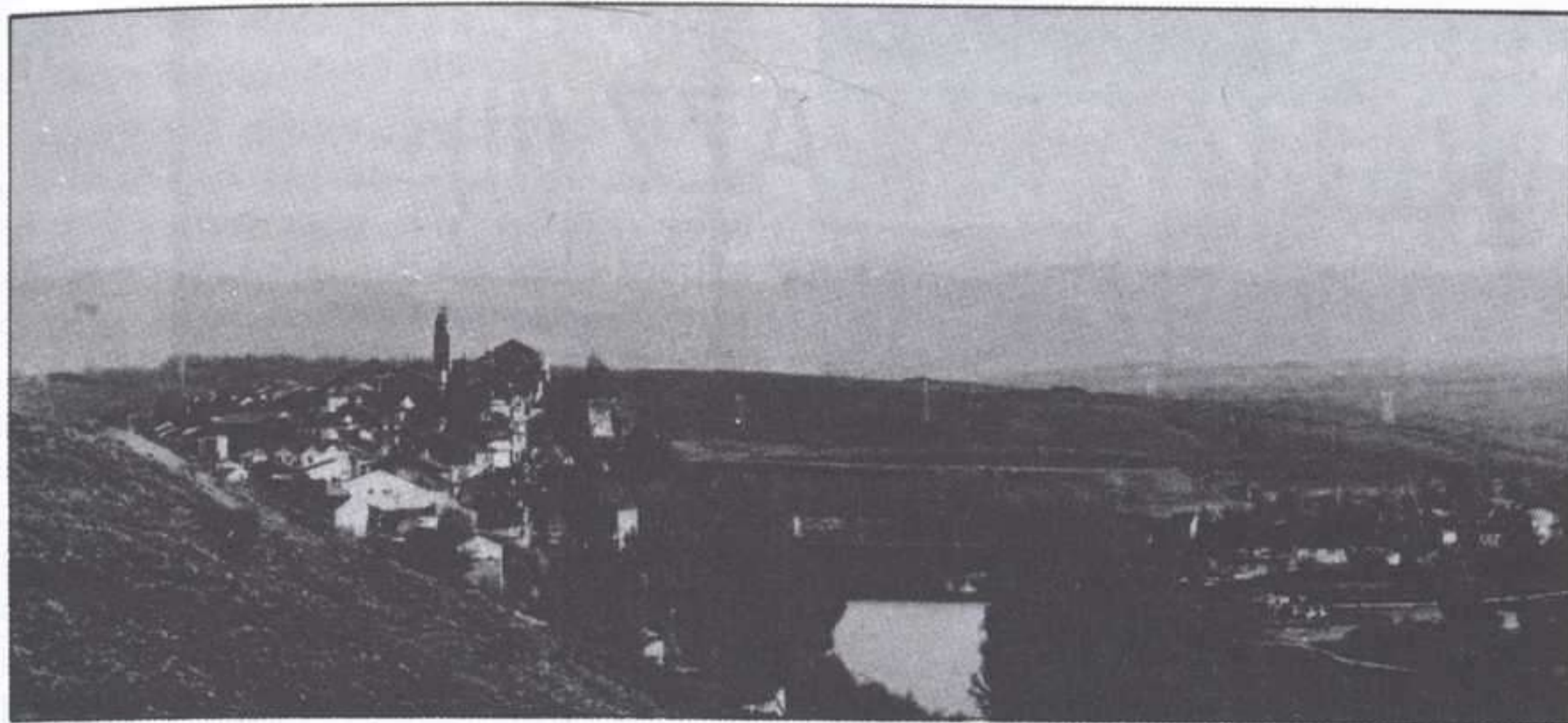
Instrumentos: Violín, viola, violoncelo, clarinete, oboe, fagot, trompa, flauta dulce y travesera, arpa, clavicémbalo, piano, órgano y guitarra.

Becas: La Fundación Academia Internacional de Música de Cámara de Barcelona concede un número limitado de becas a estudiantes españoles de talento. Los interesados deberán mandar a la Secretaría del curso, antes del 30 de abril, una grabación en cinta cassette de una o dos obras de libre elección de una duración mínima de cinco minutos.

Organización e información: Joventuts Musicals. Apartado 70.

☎ 972-758396 - 17257 TORROELLA DE MONTGRI





Música tradicional de Sanabria. Vols. 2-3-4-5

Varios intérpretes. Ad (4)-9002 K. Tecnosaga, S. A.

Con la aparición de estos volúmenes se continúa la labor de recopilación realizada en esta interesante zona, que ha conservado en un estado francamente bueno su cultura tradicional. La dirección y coordinación, así como la investigación, han estado a cargo de los componentes del Centro de Estudios de Folclore de Zamora: Pablo Madrid Martín, Alberto Jambrina Leal y José Manuel González Matellán. Es un trabajo espléndido en el que nos encontramos prácticamente representados todos los géneros del ciclo vital, del anual, así como los bailes y toques instrumentales. Pero la reproducción del mundo sonoro sanabrés no se acaba ahí, y eso lo han comprendido muy bien los investigadores; es necesario recoger también aquellos sonidos de la vida diaria que también forman parte de la música: el ruido de los carros, el toque de las campanas. También los cuentos relatados en las reuniones. Nada de ello falta en estos volúmenes, y no hace falta ni siquiera decir que con la autenticidad más que garantizada, es el propio pueblo el que siempre tiene la palabra. Tras escuchar estos cuatro discos se puede decir claramente que hemos realizado un viaje

por el universo sonoro de la zona de Sanabria, y casi por el túnel del tiempo, recordando sensaciones que todos hemos tenido alguna vez, hace muchos años, al pasar por tantos pueblos de España.

Mención aparte merece el cuidado en el sonido, habida cuenta de las dificultades que en los trabajos de campo suelen suceder; lo que se pierde inevitablemente en calidad extrema de sonido se gana sin duda en autenticidad. Por último reseñar su cuidadísima presentación, al igual que el acierto investigativo y la importancia de ofrecernos datos precisos, fotografías directamente maravillosas, los textos completos e incluso un pequeño y bien documentado estudio introductorio.

Voces vivas de nuestra tradición

Es importante destacar las grabaciones que realizan un auténtico rescate de ese sonido que antes caracterizó al mundo rural y que, dentro de breve tiempo, habrá desaparecido. Se trabaja en muchas zonas de nuestro país, con resultados francamente importantes. Los discos que ahora comentamos representan una de las aportaciones interesantes dentro de este campo, y que no son más que un punto más en la labor que viene realizando Tecnosaga, S. A.



Julio Prada Guzmán, gaita de fole; Francisco Rodríguez Prada, tambor.

MURIO ALICIA URRETA

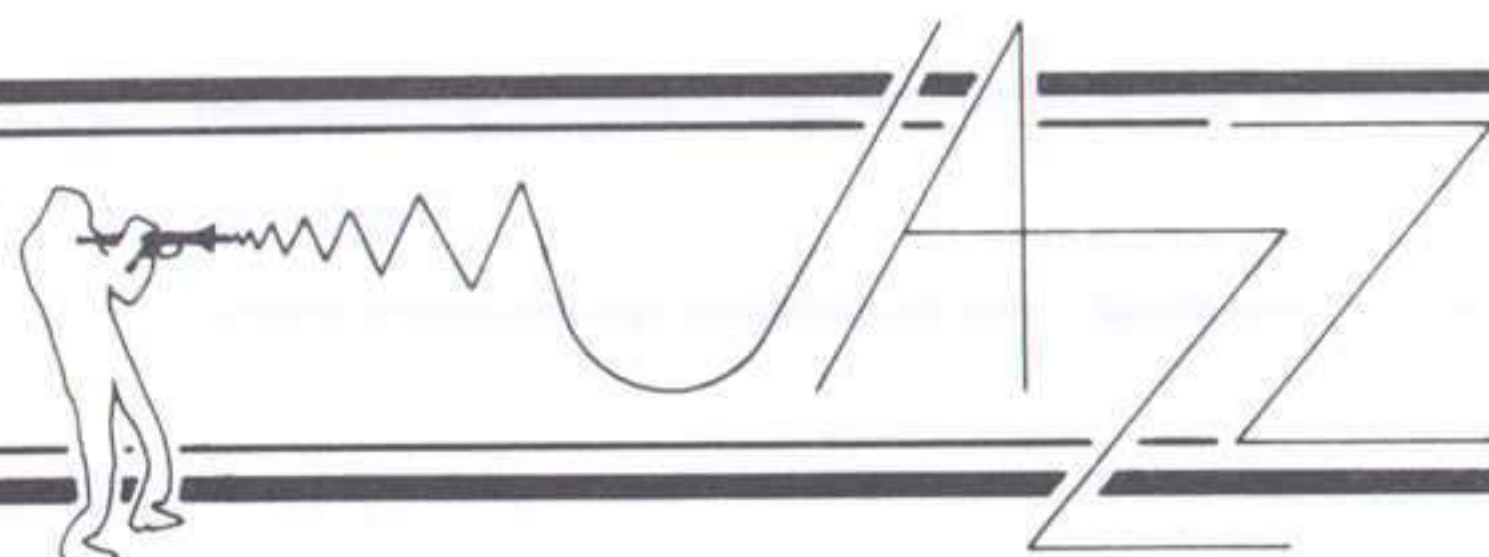


En su casa de México D. F. falleció el 20 de diciembre pasado la compositora, pianista y directora mexicana Alicia Urreta. Fue una trabajadora infatigable, que había conseguido ya, por su propio esfuerzo, un reconocimiento unánime a su labor, y que ocupaba un puesto destacado entre los compositores mexicanos.

Para los españoles, Alicia Urreta era una persona muy conocida, que deja aquí amistades y afectos imborrables. En su primera visita a España, en los animados tiempos de la vanguardia serialista y abierta, de la música aleatoria y los «happenings», entró en contacto con los compositores españoles y comenzó a dar a conocer aquí la música mexicana pianística del momento. Se encontró en seguida bien en nuestro ambiente (recuerdo su asistencia a una multitudinaria y dionisiaca cena de los músicos en «Viva Madrid») e inició una colaboración que ya nunca se interrumpiría. Su última visita a España, hace dos años, nos permitió escucharla en un interesante programa de piano en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid.

Pero su mayor tarea, por lo que a nosotros respecta, fue la creación y mantenimiento, durante diez años, y con Carlos Cruz de Castro, del Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que programó centenares de obras actuales y tendió un puente de conocimiento artístico entre ambos países como nunca hasta entonces se había logrado.

Alicia era ecuánime y equilibrada, pero también fantasiosa e imaginativa; siempre cordialísima y sincera. Sus cualidades artísticas y éticas tenían el mismo alto nivel. Sus amigos no la olvidaremos.—RAMON BARCE



LA ENSEÑANZA DEL JAZZ (II)

De la teoría a la práctica: una semana con Bob Moses

RECORDARÁ el lector que en el número 569 de esta revista se afrontó la cuestión de la enseñanza del jazz. Pues bien, en este lapso de tiempo ha pasado por España Bob Moses, batería y pedagogo, uno de los más afamados en el campo jazzístico, autor del mejor tratado sobre la batería de jazz —**Drum Wisdom**—, que ha ofrecido tres «clínicas» organizados por el Taller de Músicos en Barcelona, Madrid y Sevilla. Una iniciativa apasionante por cuanto la metodología de Moses escapa de la ortodoxia. Tal circunstancia suscitó la controversia entre el propio alumnado, pues quienes buscaron el adoctrinamiento en

Por José M.^a García Martínez

cuestiones teóricas, se encontraron con la ausencia de las mismas. En Moses, como en los grandes líderes del jazz desde Ellington a Blakey o Cecil Taylor, prima el deseo de extraer lo mejor del pupilo por medio de la práctica catártica y festiva.

Se vale para sus fines de la relajación, previo imprescindible para la PUESTA A PUNTO jazzística, y la interacción en colectivos improvisados, en los

que el alumno llegue a fundirse en la propia dinámica del discurso musical. Su clave secreta es el ritmo EN ESTADO BRUTO, podríamos decir, concebido como una presencia constante que envuelve al individuo y saca la música que cada uno lleva dentro de sí. A través de ese ritmo eterno que es VIDA, la práctica musical adquiere caracteres de rito primitivo cuyos efectos cuasi-hipnóticos buscan la LIBERACIÓN del individuo, el abandono a los sentidos, la búsqueda del YO creativo antes que el simple desarrollo técnico del músico, pues éste llega de forma natural a través del primero.

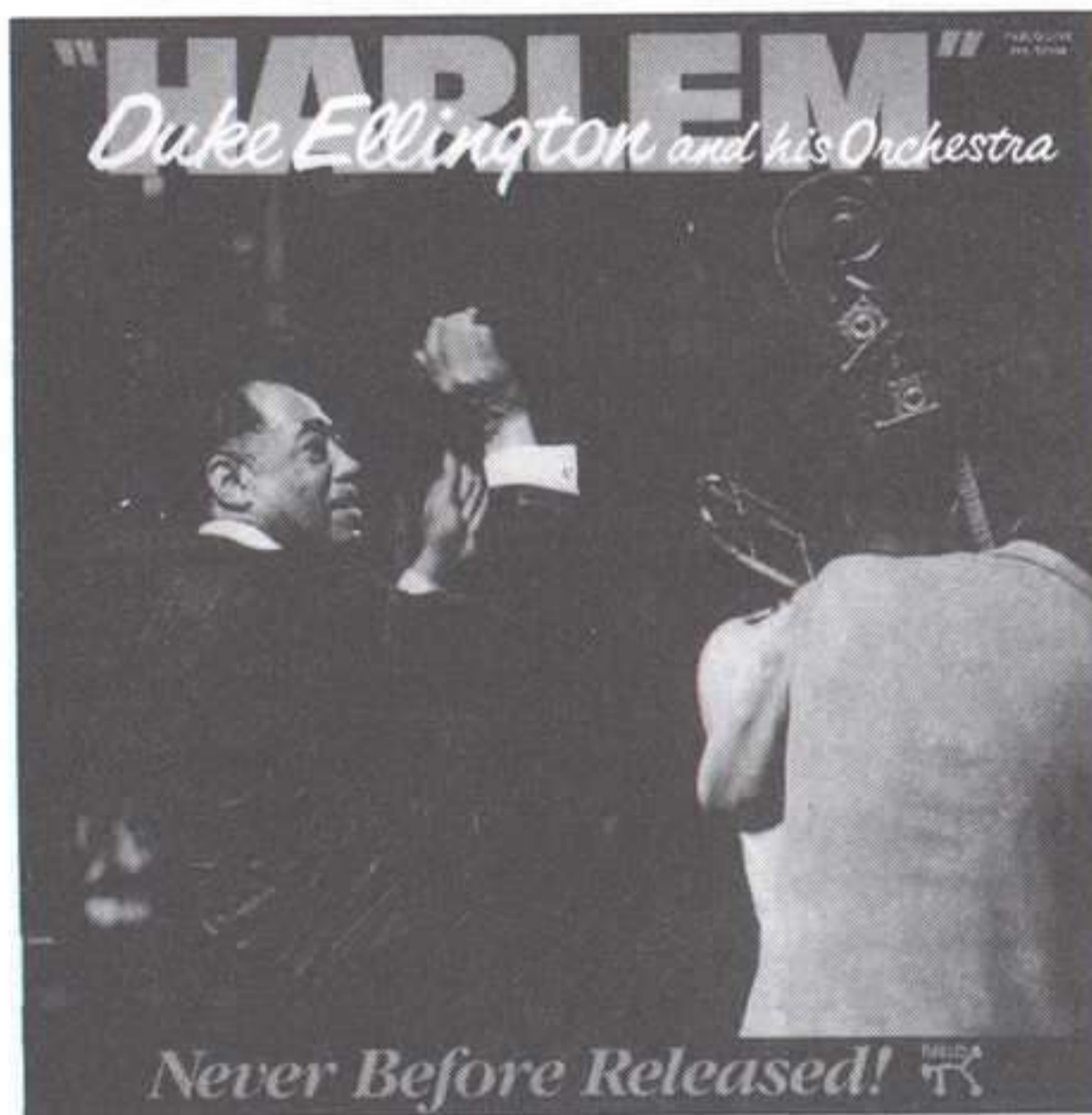
DISCO DEL MES

«Pablo» —por Pablo Picasso— es el sello del empresario Norman Granz, caballero en tierra de aprovechados, la eternidad del arte negro sincopado aprisionada en cuarenta minutos de música; pues eterna es la música de Duke Ellington, grande entre los grandes, de Ella y Sarah, de Oscar y Count Basie. Prestigio de nombres consolidados que son ya parte de la memoria colectiva. Un empaque que es sinónimo de moderación, buen gusto y excelencia musical. He aquí el último lanzamiento que la Columbia, compañía distribuidora del sello en nuestro país, ha tenido a bien hacer llegar a la crítica especializada, una vez comprobada la falsedad de la peculiar teoría de sus ejecutivos en el sentido de que EL JAZZ VENDE SOLO.

Primero, un «live» ellingtoniano que ve la luz por primera vez. Lleva por escueto título **Harlem** en referencia a la suite homónima que el compositor consideraba la mejor de sus obras de mediana duración, con las cuales pretendió un acercamiento del lenguaje jazzístico a la práctica compositiva de tradición europea (otros autores, como Vicente Mensura, desdican al maestro, pues en su opinión éste jamás superó **Chelsea Bridge** y **Passion Flower**, ambas escritas en 1941).

La pregunta surge inevitable: ¿cómo es posible que esta música haya permanecido oculta a nuestros oídos du-

DISCOS «PABLO» Un toque de distinción



rante veintidós años? A una calidad en el registro más que aceptable, tratándose de una grabación presumiblemente PIRATA, corresponde un nivel en la interpretación que no es frecuente en el Ellington de los sesenta, década durante la cual un exceso de actividad unida al inevitable choque de EGOS entre sus componentes llevaron a la orquesta a una rutina lamentable.

Hay momentos de lucimiento para Paul Gonsalves, Cootie Williams, Johnny Hodges y Cat Anderson que éstos aprovechan, y un trabajo orquestal y de apoyo LOGÍSTICO por parte de las NO-ESTRELLAS más que notable, caso del minusvalorado trombonista Buster

Cooper, y sobre todo de un Sam Woodyard cuyo trabajo con los parches y platillos en el inicial **The Opener** es suficiente como para dejar sin aliento al oyente en apenas 2,43 minutos de microsurco.

Otro gran nombre, el de la imperecedera Ella Fitzgerald, está representado en este lanzamiento «Pablo» con dos de sus últimos registros. La que fuera «partenaire» del Duque en el año 1966, nos llega también en sendos dúos con el pianista Oscar Peterson y Cole Porter, en este caso a través de 15 de sus composiciones.

Con Nelson Riddle firmando los arreglos es fácil deducir que «**Dream dancing**» es un trabajo más comercial que jazzístico, en la línea de los Sinatra-Riddle de la era Capitol: orquestaciones despersonalizadas HOLLYWOODIENSES, medida en la envoltura orquestal uniforme siempre al servicio de la cantante y un, a veces, dudoso gusto en la elección de los «tempi».

Cole Porter consideraba a Ella como la *intérprete definitiva* de su obra. A los veintidós años de su fallecimiento es posible que la cantante no sea la misma que grabara los primeros álbumes dedicados a su música. Su garganta, cansada, RASCA en los agudos y ha de refugiarse en un estudiado espectro medio. A cambio ganamos en apostura, en ese SABER ESTAR, que es fruto de la experiencia y se traduce en una más apropiada

planificación de sus intervenciones, lo cual no va en detrimento de la espontaneidad; antes al contrario, la Ella canta con más «swing» que nunca.

Oscar y Ella, piano y voz, uña y carne. Por el mero placer de una complicidad presumible, en muy buena compañía (Gershwin, Mercer...); y no todo resulta según lo presumido, empezando por los arreglos, sencillos y terriblemente eficaces. La entrada de Ray Brown, contrabajista (y EX de la diva) para los temas que componen la cara «B» del álbum pone la cosa caliente, caliente, añadiendo ese aliento, ese impulso llamado «swing». Una sesión relajada, SWINGEANTE como pocas, rica en esos TICS que la complicidad de años entre sus protagonistas genera y el oyente hace suyos sin excesiva dificultad. Benny Green en sus, como casi siempre, excelentes notas de contraportada, incluye el álbum entre el *auténtico arte americano*.

De diva a diva: Sarah Vaughan. También cuenta con una doble representación. **How long has this been going on?** es el primer «Pablo» de la cantante, registrado hace ocho años con la rítmica de la casa. Menos directa que la Ella, pero más CANTANTE, en el sentido operístico del término, el disco suena un tanto oscuro —más si se compara con los arriba reseñados— sin alcanzar el nivel de sus producciones más recientes. Quizá sus acompañantes —Peterson & Co.— no se ajusten a las demandas de la Vaughan, más en sintonía con el estilo MODERNO de un Tommy Flanagan. Reseñar con todo una impagable cara «B» a base de dúos, destacando por lo insólito el que sobre **When your lover has gone** empareja a la cantante con el batería Louie Bellson.

I Love Brazil!, en la serie «Pablo Today», está dedicado en su integridad a la música brasileña. Grabado en el propio Río, con músicos locales, no es en absoluto un álbum de jazz, sino un —excelente— disco «pop» con indudable GANCHO comercial.

Turno para los instrumentistas, comenzando por el incombustible Oscar Peterson, prodigio del teclado que ennoblecía el género con su presencia en los más prestigiosos foros, que en el orbe son. Llega con un doble álbum registrado en Japón, en el año 82, con ocasión de una de sus incontables giras. Le acompaña su trío habitual —Martín Drew, batería; Niels Pedersen, contrabajo, plus Joe Pass a la guitarra. Un disco tan excelente y SWINGEANTE como falto de sorpresa a no ser algún original, en especial ese **Freedom Song** que da título al álbum. Lo que sigue constituye una delicia genuina: **Satch and Josh... again**, segunda entrega discográfica de un «meeting» histórico que reunió a Oscar Peterson y Count Basie, la exuberancia y la economía del piano respectivamente elevada al cubo, frente a frente. Si aquel **Satch and Josh**



(aquí, Polydor 2310722) constituyó uno de los sucesos discográficos edificados y divertidos de la pasada década, este álbum no se queda a la zaga. Hay blues a «tuti-plen» con un resabio a Kansas City; hay una sección rítmica pétrea, de las que ya no se hacen —John Heard, contrabajo, y Louie Bellson, batería— y, sobre todo, un «swing» relajado, traducido con humor al oyente.

Discursos barrocos de Peterson, que Basie, el pobre, persigue infructuosamente y resuelve, con la sabiduría de sus muchos años, a su manera, con el mínimo de notas, a veces una sola, una nota en el momento adecuado en la forma precisa, una nota que es toda una vida jazz, que resume la historia de nuestra música, que genera, ella sola, todo el «swing» del mundo y dice más que cualquier compendio y la mayor parte de los pianistas de jazz en cuarenta minutos de un disco-LP. Dios te bendiga, viejo Conde.

Memories of Thelonious Sphere Monk contiene en parte mínima la música del recordado pianista compositor y sí mucho blues. Se trata, pese al título,

de un «live» convencional a cargo de un cuarteto en la estela del memorable Milt Jackson Quintet del Sellys Manne Hole (editado en España, y ya descatalogado, por discos Mediterráneo), cuya altura artística en modo alguno alcanza. Interesante, eso sí, por contener el arreglo DE CÁMARA de **Round Midnight** que escucháramos al contrabajista Ray Brown este verano en Vitoria.

Para terminar, el recientemente desaparecido Zoot Sims en su cénit: **Warm Tenor**, último de sus cuatro discos junto al pianista Jimmy Rowles (los otros tres, **if Im Lucky; I wish we were twins** y **Suddenly its Spring** editados en España por «Pablo») más George Mraz al contrabajo y Mousy Alexander, batería. El mejor jazz blanco en un disco cálido, con esencia y textura del mejor —con permiso del señor Getz— discípulo con rostro pálido de Lester Young. Maduro, sereno, Sims resume todo lo que se supone que debe ser un saxofón de jazz: sensual y gozoso.

Lanzamiento Pablo-1986

- Duke Ellington and his orchestra: **Harlem**. Pablo Live PPL-52104.
 Ella Fitzgerald & Cole Porter: **Dream Dancing**. PPL-52007.
 Ella Fitzgerald-Oscar Peterson: **Ella and Oscar**. PPL-52010.
 Sarah Vaughan: **How long has this been going on?** PPL-52008.
 Sarah Vaughan: **I Love Brazil!** PPL-52203.
 The Oscar Peterson Big 4: **Freedom Song**. PPI-52106 (2).
 Oscar Peterson & Count Basie: **Satch and Josh... again**. PPL-52006.
 Milt Jackson: **Memories of Thelonious Sphere Monk**. Pablo Live—PPL-52105.
 Zoot Sims: **Warm Tenor**. PPL-52009

notijazz

El jazz español conquista Nueva York

Organizado por la Casa de España en Nueva York y Nelson Management, va a tener lugar en la ciudad de los rascacielos el primer Festival Español de Jazz en Nueva York. Intervendrán en el mismo, amén de figuras que como Tete Montoliú y Pedro Iturralde, que viajarán expresamente desde nuestro país, algunos músicos jóvenes que, caso del contrabajista Miguel Angel Chastang, estudian en dicha ciudad norteamericana.

Los conciertos tendrán lugar en el auditorio de la Casa de España.

Programa

- 25 febrero: Chastang - Sylvester Sextet.
 26 febrero: Jorge Pardo-Tomás San Miguel.
 27 febrero: Mariano Conget trio.
 28 febrero: Pedro Iturralde quartet.
 1 marzo: Miguel Angel Chastang quartet y Sonny Fortune. Tete Montoliú (solo).



2 LP'S AL PRECIO DE 1



Glenn Gould
Beethoven
32 Variations
in C minor
Variations in
F major on an
original theme
Op. 34
Eroica
Variations
Op. 35
Bagatelles
Op. 33 & Op. 126

Beethoven:

Variaciones "Eroica", 32 variaciones
Variaciones sobre un tema original,
Bagatelas Op. 33 y Op. 126
Glenn Gould, piano
DC40179-2 Lps/DCT40179-2 Mcs



Boulez conducts Boulez
Pli Selon Pli
Le Marteau sans Maître
Livre pour Cordes
BBC Symphony Orchestra,
Ensemble Musique Vivante
Strings of the
New Philharmonia Orchestra

Boulez

Le marteau sans maître. Pli selon Pli.
Livre pour cordes
BBC Symphony Orchestra,
Ensemble Musique Vivante - Boulez
DC40173-2 Lps/DCT40173-2 Mcs



Mahler
Das Klagende Lied
Symphony No. 10
(Adagio)

Pierre Boulez
Elisabeth Söderström
Grace Hoffman
Stuart Burrows
Gerd Nienstedt
Ernst Haefliger
London Symphony
Orchestra & Chorus

Mahler

La canción del lamento
Sinfonía n.º 10 (Adagio)
E. Söderstrom, E. Lear, E. Haefliger
London Symphony Orchestra
Boulez
DC40155-2 Lps/DCT40155-2 Mcs

Chopin

Sonatas n.ºs 2 y 3
12 estudios Op. 10 y Op. 25
Fou Ts'ong, piano
DC40176-2 Lps/DCT40176-2 Mcs

Wolf Ferrari: El Secreto de Susana

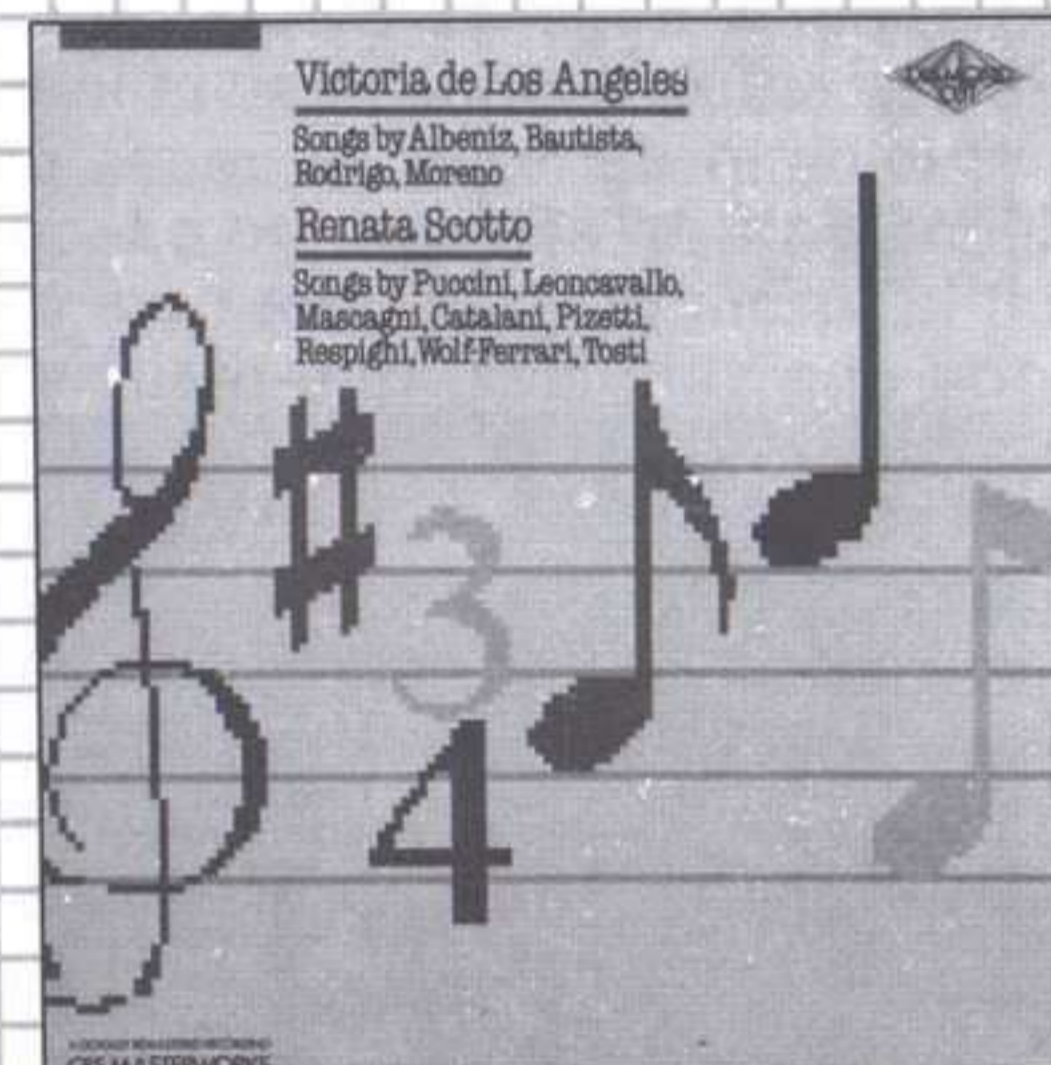
Massenet: La Navarraise
R. Scotto, R. Bruson, L. Popp,
V. Sardinero. Philharmonia Orch.
London Symphony Orch.
J. Pritchard, A. de Almeida
DC40134-2 Lps/DCT40134-2 Mcs

Grieg: Peer Gynt. Cinco Canciones

Prokofief: Música de Cinderella
Fauré: Pelléas et Melisande
New Philharmonia Orch.
London S. O.
E. Söderstrom - Andrew Davis
DC40143-2 Lps/DCT40143-2 Mcs

Mozart, Stamitz, Pleyel

Sinfonías concertantes para violín y
viola
Isaac Stern - Pinchas Zukerman
English Chamber Orchestra
Daniel Barenboim
DC40167-2 Lps/DCT40167-2 Mcs



Victoria de Los Angeles
Songs by Albéniz, Bautista,
Rodrigo, Moreno
Renata Scotto
Songs by Puccini, Leoncavallo,
Mascagni, Catalani, Pizetti,
Respighi, Wolf Ferrar, Tosti

Recital de canciones

Albéniz, Moreno, Rodrigo, Puccini,
Tosti, Mascagni, Leoncavallo...
Victoria de los Angeles,
Renata Scotto
G. Parsons, J. Atkins, pianos
DC40131-2 Lps/DCT40131-2 Mcs

Vivaldi:

Conciertos para 2, 3 y 4 violines

Wieniawski:

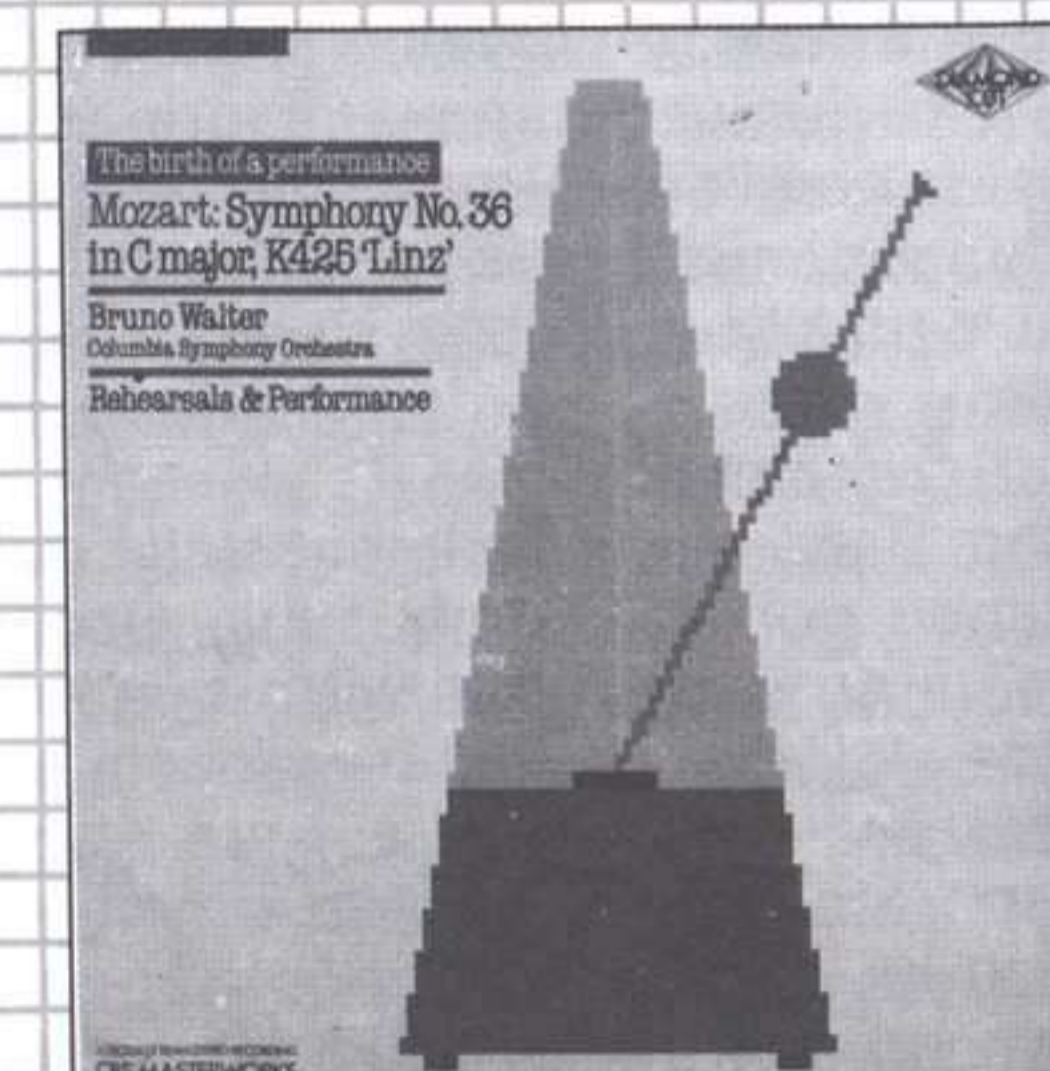
Concierto para violín n.º 2

Kabalevsky:

Concierto para violín
P. Zukerman, K. Sillito, J. L. García,
J. Tunnell, Royal Ph. Orch. - English
Ch. Orch.
DC40158-2 Lps/DCT40158-2 Mcs

Elgar

Marchas de Pompa y Circunstancia
Variaciones Enigma. Serenata para
cuerda. Chanson nuit. Chanson de
matin...
English Chamber Orchestra
Barenboim
DC40146-2 Lps/DCT40146-2 Mcs



The birth of a performance
Mozart: Symphony No. 36
in C major, K425 'Linz'
Bruno Walter
Columbia Symphony Orchestra
Rehearsals & Performance

Mozart

Sinfonía n.º 36 "Linz"
(Interpretación y ensayo completo)
Columbia Symphony Orchestra
Bruno Walter
DC40182-2 Lps/DCT40182-2 Mcs

**UNA EXTRAORDINARIA Y ORIGINAL COLECCION DE 20 DOBLES
ELEPES Y 20 DOBLES CASSETTES DE IMPORTACION
A PRECIO SENCILLO • EJEMPLARES LIMITADOS**

Crítica discográfica

BACH: Las cuatro suites orquestales, BWV 1066-69. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger. Decca 414 505-1,2 Lps. Digital. Import.

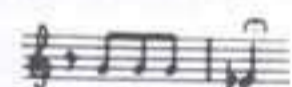
Interpretación: ****
Sonido: ****

Muchos comentarios y estudios, pormenorizados y minuciosos, se han vertido sobre estas obras, por lo que conociendo la familiaridad que tienen para el público español, y sabiendo que se han editado previamente, esta nueva grabación es superflua.

La interpretación de Münchinger es de gran categoría, quizá más nitida que en su registro anterior, pero reafirmando el gran talante barroco que demuestra este director siempre que dirige a Bach o a maestros de su ámbito. Así, el carácter danzable está siempre magistralmente expuesto, la articulación es muy bella, el clave perfecto y los tempi, moderados sin llegar al pasmo de Richter (Archiv, DG Privilege).

Versiones recomendables se me antojan muchas, destacando las de Pinnock (Archiv, la más sobresaliente), Marriner (Decca, en la línea fantástica de los directores británicos), Leppard (Philips, perfecta), Harnoncourt (Telefunkem, personalmente mi favorita) y la anterior de Münchinger (Decca).

Grabación innecesaria de un repertorio trillado, pero al menos bien hecha, grabada y prensada.—**ENRIQUE GAMEZ.**



BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 3 y 4. Murray Perahia, piano. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink. CBS IM 39814. Digital. Import.

Interpretación: ***
Sonido: *****

Nuevo regreso discográfico de Haitink a los **Conciertos para piano** beethovenianos, pero esta vez con la presencia de Perahia.

La conjunción de ambos intérpretes da como resultado un producto notable que a mí, sin embargo, se me hace un poco frío y aséptico, faltando en el piano de Perahia una mayor huella personal, así como vuelo poético e imaginación. Su lectura es sosa, corta, moviéndose demasiado en el terreno de lo frecuente. Haitink está más aburrido que en su anterior registro con Bren-



Perahia se muestra poco poético, personal e imaginativo en sus versiones beethovenianas.

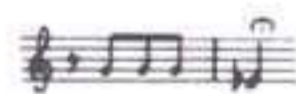
del, distante no sólo del pianista sino también de la orquesta, que toca más bien por rutina que por auténtica guía directoral.

El sonido es fantástico, con unas tomas espléndidas, perfecta claridad de los planos sonoros, algo raro en las tomas de CBS, con frecuencia mates y planas. El prensado no es tan fantástico, con algún que otro chasquido.

Las versiones alternativas hasta ahora siguen imbatidas, así: Kempff/van Kempen (DG), Barenboim/Klemperer (EMI), Gilels/Szell (EMI), Fleisher/Szell (CBS) en su aspecto de integrales. Luego hay versiones que se sitúan por encima, paralelas o se encuentran en niveles inferiores. Veamos algunas. El ciclo Brendel/Haitink (Philips) hay que situarlo por lo que a labor directoral se refiere a la misma altura que el disco de la CBS, pero puntualizando que Haitink se encuentra más cómodo en este mundo que en el sinfónico. No obstante, su labor en ambos casos, pulcra, analítica, peca en exceso de fría, rígida y falta de espontaneidad. Brendel tiene en el registro Philips el toque de intensidad emocional del que carece Perahia y que al menos equilibra en aras de la coherencia a Haitink, pero en el caso de la CBS esta armonía no se produce. Mucha menos conjunción se produjo en el ciclo Arrau/Haitink (Philips), donde en pocos momentos lograron sintonizar los artistas, a pesar del talento desperdiciado de Arrau. El ciclo Serkin / Ormandy, Bernstein (CBS) resulta muy notable por la belleza de las lecturas con el punto flaco del **núm. 4**, donde Serkin/Ormandy están exentos del poético lirismo que dimana esta obra ejemplar. Ashkenazy/Solti (Decca) componen un binomio interesante, con su mayor fruto en el **Concierto núm. 4**, redondo por coherencia interna,

expresividad y madurez, que lamentablemente se rompe en el **núm. 3**. ¡Qué terriblemente irregular el tándem Pollini/Böhm (DG)! Si, de un lado, la lectura del **núm. 4** es bastante buena, muy vienesa, con un piano arrollador, esto mismo es lo que mata el **núm. 3**; el equilibrio se produjo en el soberbio **núm. 5**. Ashkenazy/Mehta (Decca) componen uno de los mejores ciclos existentes debido a la madurez técnica y conceptual alcanzada por los intérpretes, y si no fuera porque la lectura del **núm. 4** decae incomprensiblemente (desigual, artificiosa) este ciclo debería de haberse situado entre los mejores del disco.

En resumen, un nuevo intento fallido de acercarse Haitink al mundo conceptual de Beethoven y una tímida aproximación de Perahia, que de seguro se repetirá en el futuro. Esperaremos hasta entonces.—**ENRIQUE GAMEZ ORTEGA.**



BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Orquesta Filarmonia. Director: Carlo María Giulini. EMI, Acorde, 103877 1.

BRAHMS: Sinfonía núm. 2; Obertura Trágica. Orquesta Filarmonia. Director: Carlo María Giulini. EMI, Acorde 103878 1.

BRAHMS: Sinfonía núm. 3; Variaciones sobre un tema de Haydn. Orquesta Filarmonia. Director: Carlo María Giulini. EMI, Acorde, 103879 1.

BRAHMS: Sinfonía núm. 4. Orquesta Nueva Filarmonia. Director: Carlo María Giulini. EMI, Acorde, 103715 1.

Interpretación: ***** (1.a y 4.a)
**** (2.a y 3.a)

Sonido: ****

Otra importante reedición que aborda EMI española en su serie económica Acorde, ésta de las **Cuatro Sinfonías** de Brahms por Giulini. Y además con el buen criterio de hacerlo en discos sueltos: hay aficionados que ESTÁN por el coleccionismo de grandes ciclos discográficos, pero también que prefieren hacer sus apañes y combinar tal con cual versión de cada obra de la integral, para situar en su discoteca el, a su gusto, CICLO IDEAL.

Las **Sinfonías** de Brahms, al contrario de lo que sucede con la integral beethoveniana, constituyen un ciclo relativamente agradecido en lo que a tomas fonográficas de buena calidad interpretativa y sonora se refiere. Desde que Giulini grabara las presentes (período comprendido entre 1962 y 1968) han aparecido en el mercado unas cuantas versiones del ciclo, de las que al menos seis son importantes: Barbiroli (EMI), Haitink (Philips), Sanderling (RCA), Böhm (Deutsche Grammophon), Solti (Decca) y Bernstein (Deutsche Grammophon), y una de ellas, la de Solti, a mi entender, la referencia, en conjunto. También Giulini comenzó otro para la firma alemana, pero cuando ya llevaba registradas **Primera** y **Segunda** se suspendió, por razones, que yo sepa, no hechas públicas por la compañía (acaso ni siquiera existió el proyecto de grabar las cuatro). Por consiguiente, hay, como puede verse, para todos los gustos. Afortunadamente.

El de Giulini fue en su día, y continúa siéndolo hoy, un ciclo magnífico, de los buenísimos. No hay posibilidad de atacarlo en su concepción musical, que es seria, profunda, idiomática, perfecta en el estilo y espléndidamente resuelta en sus aspectos técnicos. O sea, versiones a la altura del genio de la dirección orquestal que era ya Giulini hace veinte años. No procede, pues, el análisis pormenorizado y, creo yo, sólo comentar qué puede haberme llenado más o menos desde el punto de vista del gusto personal. Las versiones de **Primera** y **Cuarta** son extraordinarias (me ha gustado más esta **Primera** que la realizada por Giulini para el disco recientemente); la de la **Segunda** es estupenda, pero inferior a la nueva toma a que me referí antes (1981, digital), y quizás sea la de la **Tercera** la menos buena, fundamentalmente por el no demasiado logrado tercer tiempo.

En términos generales el Brahms de Giulini no ha cambiado desde que grabara este ciclo (hace poco tuvimos la ocasión de escucharle una **Primera** en Madrid). El director italiano tenía entonces claro como ahora qué

Técnicamente la grabación es prodigiosa, con excelente prensado.

Finalmente, rogar a Haitink que no tarde mucho en grabar el resto del ciclo y al lector la imposición de la compra obligada de esta versión. Luego, en amable charla, a decidir cuál es la mejor interpretación en disco, si la de Böhm o ésta de Haitink.—

ENRIQUE GAMEZ.



COPLAND: Primavera apalache. El salón México. Fanfarria para el hombre corriente. Variaciones orquestales (1937). Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Franz Litschauer. Orquesta Sinfónica de Hartford. Director: Fritz Mahler. Vanguard (Hispanvox) 530 2910961.

Interpretación: **
Sonido: *

COPLAND: Sinfonía núm. 3. Quiet City. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 419 170-1. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

Aunque no me atrevería a calificar —como se ha hecho— de VOMITIVA la música de Aarón Copland, lo cierto es que me parecen exageradas las valoraciones de críticos como Allan Sapp, que han visto en ella «la primavera de la que se puede afirmar que tiene un carácter absolutamente americano, en general debido al heroísmo y a la extensión de sus infatigables experiencias». Esta primacía correspondería, sin duda, a la obra de Charles Ives.

La colección de obras contenida en estos discos permite observar las dos tendencias predominantes en el curioso estilo de Copland. De una parte, piezas como **Primavera apalache** o **El salón México** se sitúan dentro de un lenguaje armónico fácil, de un melodismo muy cantable y de una rítmica cercana a lo popular. Junto con **Rodeo** o **Billy the Kid** constituyen la vertiente menos comprometida, por tanto más asimilable por el gran público. En cambio, las **Variaciones orquestales** (reelaboración de las **Variaciones para piano**, de 1930) con su armonía rica en intervalos amplios y disonantes, con sus elaboradas combinaciones de dibujos rítmicos y con su gama de sonoridades refinadas, representan la tentativa de Copland por situarse dentro de las corrientes renovadoras de su tiempo (se habla incluso de cierta proclividad a la aplicación del método serial, contrarrestada, a



El compositor norteamericano Aarón Copland.

mi modo de ver, por la consustancial tendencia a la retórica declamatoria, a los grandes gestos sonoros). No obstante, piezas como dichas **Variaciones**, el **Sexteto** (1937), el **Cuarteto** (1947) o la **Fantasia** (1957), donde el piano ocupa un papel decisivo, bien merecen la atención y el respeto del oyente COMPROMETIDO.

Como síntesis de ambas corrientes estilísticas, la **Sinfonía núm. 3**, compuesta entre 1944 y 1946, puede ser tenida en consideración por la flexibilidad con que deja traslucir lo íntimo y lo retórico del pensamiento de Copland, a la par que confirma la indudable EFICACIA de su oficio. La Sinfonía se relaciona estrechamente con la **Fanfarria para el hombre corriente**, obra de 1942-43 en la que se «hace honor al hombre que, sin heroísmos en el campo de batalla, comparte los trabajos, penas y deseos de aquellos que luchan por la victoria». Esta pieza, de poco más de dos minutos y medio de duración, impregna el final de la Sinfonía de un ambiente próximo a la legendaria imagen de las barras y estrellas ondeando sobre la cima del monte Suribachi, en Iwo Jima. Claro que nuestra actual repugnancia por los MÉTODOS del señor Reagan puede facilitar el rechazo de tales soflamas; así que es preciso situarse en aquellos años —dramáticos, pero idealistas— para aceptar los MANIFIESTOS de todo tipo que el curso de la guerra despertaba en los artistas. No podríamos condenar ciertos finales HERÓICOS (vgr., el del **Concierto para orquesta**, de Bartók, el de las **Metamorfosis Sinfónicas**, de Hindemith, o los de algunas de las sinfonías de guerra de Prokofiev y Shostakovich) sin ser tachados de injustos. La Sinfonía de Copland no debería sufrir tal tipo de rechazo, sino sólo en tanto y cuanto su

TRAMA (general, no la episódica) pueda interesarnos, o no. Personalmente prefiero la atmósfera sencilla y ciudadana de **Quiet City**, una fantasía para trompeta, corno inglés y orquesta de cuerda, en la que Copland juega con elementos jazzísticos y con ese espontáneo fluir melódico que hallamos en sus canciones para voz y piano. La pieza, escrita en forma de arco crescendo - decrescendo, evoca las músicas NOCTURNAS de Ives, sin alcanzar el grado de tensión de éstas.

Poco cabe decir de las versiones recogidas en estos discos. Las del disco Vanguard —técnicamente inadmisibles, aun tratándose de serie económica— son modestísimas y nada idiomáticas. Litschauer, que fue un competente director haydniano en los años cincuenta, dirige una Filarmónica vienesa (recuérdese su ENMASCARAMIENTO como Orquesta de la Opera Estatal de Viena) sencillamente irreconocible, en gran medida por culpa de la espantosa grabación. Fritz Mahler dirige la Sinfónica de Hartford a un nivel provinciano (que aquí uno desearía escuchar en más de una ciudad española). Pero QUEDAN demasiadas cosas ocultas en esta ejecución. Las de Bernstein son brillantes, muy efectista en la Sinfonía y adecuadamente íntima en **Quiet City**. Su lectura de la Sinfonía tiende a enfatizar su lado HERÓICO, a lo que coadyuva una grabación francamente decantada por la sonoridad de la sección de metales, quedando la cuerda algo apagada. El prensaje es excelente. Para la **Appalachian** y **Salón México**, es recomendable Dorati (Decca SXDL 7547).—GONZALO BADENES.



DEBUSSY: Imágenes para orquesta. Preludio a la Siesta de una Fauna. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Michael Tilson Thomas. Deutsche Grammophon Privilege 2535370.

Interpretación: ***
Sonido: ***

En estas dos composiciones vemos recogidos diecinueve años de composición musical con el salto cualitativo desde una orquesta sumamente transparente en el **Preludio**, de cristalino sonido, irisada, limitada en la instrumentación a una composición —las **Imágenes**— más audaz, compleja en el lenguaje musical, con un toque nostálgico, ausente en la anterior.

Michael Tilson Thomas, como todos sabemos, es un excelente director que va camino de una madurez conceptual. Esto, por ejemplo, lo demuestra con De-

bussy. La grabación de este disco data de 1971 y si lo comparamos con el reciente (1984) de **El Mar y Nocturnos** se observa una evolución, como digo, conceptual y un refinamiento técnico encomiable, sobre todo en el segundo disco mencionado. Me parece notable, grosso modo, el disco aquí comentado, con momentos muy brillantes en la primera parte de **Iberia**, trazos hermosos de la cuerda de la Sinfónica de Boston en la segunda parte de esta Imagen (no en vano heredera de la cátedra de Charles Munch). Sin embargo, es un disco que adolece de falta de madurez, lo cual, a mi entender se trasluce en no distinguir suficientemente el mundo del **Preludio** del de **Imágenes**, resultando aquél más decadente que sensual, más denso que cristalino, poco fascinante en la ensoñación. **Imágenes** está bien construida en el contraste dinámico, densidad sonora, sentido del color, aunque me parece falta de luminosidad y cromatismo.

La Orquesta Sinfónica de Boston se adecúa cuidadosamente al mensaje del director, demostrando por esto y por la calidez tímbrica, sobre todo en **Iberia**, ser una de las mejores agrupaciones del momento.

El prensado y la calidad de reproducción es bueno a secas. El sonido es igualmente bueno, pero sería deseable, a la altura de los tiempos, un reprocesado digital.

Como versiones de referencia son más recomendables para el **Preludio** la antigua de J. Martinon (EMI, delicadamente pictórica, discreta en el onirismo romántico, pletórica de sensualidad y poesía), Solti (Decca, espléndidamente conseguido el timbre y la atmósfera orquestal); el álbum de Haitink donde se incluye la obra orquestal completa, fantástico por la extraordinaria adecuación tímbrica de la Concertgebouw de Amsterdam y la sutil inteligencia interpretativa del director holandés. La versión de Munch (RCA) es un hito por el absoluto derroche de sutileza y esquisitez tímbrica, además de tener a su lado a la Sinfónica de Boston en una de sus interpretaciones más memorables.

Para **Imágenes**, destacar el interesante disco de Munch (Movieplay), que incluye la **Iberia** del maestro francés y la de I. Albéniz, en la que se contrasta la visión de España soñada, plenamente francesa y la castiza de Albéniz, idiomáticamente española. El director francés se encuentra más cómodo en el mundo de Debussy antes que en el del español. Excelente resulta la interpretación de esta pieza en el disco de Barenboim (DG) matizadísima, rica y sugerente, aunque esté falto de sensualidad el **Preludio**...—ENRIQUE GAMEZ.

Brahms es el suyo: apolíneo, elegante (caballeresco, diría), muy cantado y un punto introvertido el yo lírico y fantasioso del compositor alemán, y compacto, de una pieza, dramáticamente interiorizado, grande, pero no grandioso, el otro extremo de la tan traída y llevada dualidad musical brahmsiana. Ello quiere decir que Giulini somete las partituras a un minucioso análisis expresivo y de carácter, tratando de encontrar la personalidad propia de cada pasaje. Claro, tal búsqueda no entrañaría mérito alguno en sí misma si una vez hallada cada faceta o matiz no se produjera un engarce musical lógico entre los mismos: ésta es la gran virtud de las versiones de Giulini; no son lineales (ni en lo lírico ni en lo dramático) porque el director milanés logra, lo más difícil, hacer fluir el discurso de modo que cada estado de ánimo sea consecuencia del anterior y esté relacionado con el siguiente. Es decir, su Brahms, al margen de que pueda gustar más o menos que el de otros directores que también tienen algo que decir al respecto, interesa porque está bien resuelto; porque el equilibrio y la compensación de tensiones que en todo momento se está obteniendo le da lógica y belleza. En suma, un Brahms en el que se combinan con sabiduría y extraordinaria musicalidad serenidad y turbación.

Conclusión: para los amantes del músico hamburgués un ciclo imprescindible para su discoteca. Y para los que optan por primera vez al ciclo (si es que queda alguien al que le haya sucedido tal desgracia) una alternativa muy recomendable (las versiones de la **Obertura Trágica** y **Variaciones «Haydn»** son buena la primera y excelente la segunda). Pero si se quiere afinar más, y dicho a título estrictamente personal, recomendaría la siguiente combinación: **Primera, Tercera**



Carlo María Giulini: un clásico en la interpretación de las «Sinfonías» de Brahms.

y **Cuarta** por Solti (disponibles sueltas o en discos compactos); **Segunda** por Giulini (nueva grabación, en negro o CD); **Variaciones Haydn**, por Böhm (Deutsche Grammophon, formato convencional) y **Obertura Trágica**, otra vez Solti (con **Segunda**).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



BRUCH: Concierto para violín núm. 1, op. 26. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2, op. 64. Jascha Heifetz, violín. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Malcolm Sargent (Bruch). Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Munch. RCA Gold Seal GL 89840. Import.

Interpretación: *** (Bruch)
** (Mendelssohn)
Sonido: ***

Disco reeditado en serie económica y notablemente LIMPIADO en su sonido mediante un reprocesado digital (las tomas datan de 1962 y 1959, respectivamente) para los partidarios del famoso violinista que fue Heifetz, pero que no puedo recomendar a los aficionados en general. Porque Heifetz fue un fenómeno que encandiló en una época, pero que apenas se tiene hoy en pie. Dotado de una técnica asombrosa y casi insuperada, Heifetz fue, sin embargo, un músico muy dudoso —salvo para el repertorio exclusivamente virtuosístico y pocas otras excepciones— que no solía más que exhibir su técnica y la gran velocidad a que era capaz de tocar, pero que rara vez profundizaba en el contenido de la música. El **Concierto en Mi menor** de Mendelssohn es un ejemplo bien patente de lo que acabo de decir: la carencia de poesía, de lirismo, de expresividad y de reflexión es atroz, convirtiendo todo el discurso en una banal e irritante exhibición de puro mecanicismo.

El **Concierto en Sol menor** de Bruch es un poco más llevadero, gracias a momentos de intenso apasionamiento rara vez mantenidos o hilvanados al resto del discurso, porque la tendencia a correr, los detalles arbitrarios y de mal gusto también abundan, así como una generalizada ausencia de transiciones resueltas con lógica, etc.

La dirección, tanto de Sargent como de Munch, es completamente coherente con la visión del violinista.

En serie económica, es muy superior el Mendelssohn de Milstein y Abbado (Galleria), pero la recomendabilidad absoluta para estos **Conciertos** es el disco de Mintz/Abbado (DG) y, en compact disc, también el de

Mutter/Karajan (DG), con un Mendelssohn tan bueno y un Bruch sólo algo inferior.—**TARTESSOS.**



BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 «Romántica». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Bernard Haitink. Philips 4127351. Digital Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

Bernard Haitink registró la integral sinfónica del maestro austriaco para la casa Philips en el tercio final de los años sesenta con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Angel Carrascosa escribió en RITMO sobre este ciclo y, en concreto sobre la **Cuarta Sinfonía**: «Como Kertesz, Haitink es correctísimo y más atento a todos los detalles, pero también carece de impronta propia. Su versión es la más relajada, la menos tensa que conocemos: bastante impasible. Sobresale un «Scherzo» clarísimo de realización.» De nuevo, Haitink con idéntica agrupación comenzó a regrabar el ciclo Bruckner que ha ido editándose. Así, contamos con las tres últimas sinfonías (Philips) y ahora la **Cuarta** con la Orquesta Filarmónica de Viena, tras la separación de su, hasta el momento, orquesta. La nueva lectura de Haitink es uno de los mejores registros sinfónicos que jamás se hayan efectuado, ocupando desde ahora su lugar entre los gloriosos. Haitink, en la línea de la lectura «objetiva directoral», madura su anterior versión, potenciando y equilibrando en la más exacta medida el lirismo y honda nobleza de esta Sinfonía, gracias a lo cual se nos permite contemplar la enorme estructura del sinfonismo bruckneriano y su sonoridad organística. La claridad, pulcritud y minuciosidad en el desbrozamiento de la obra hablan de una lectura de magnitud insospechada. Conceptualmente afloran la reflexividad, intensidad expresiva, profundidad, la especial vibración en el Scherzo, la solidez y apabullante belleza del primer movimiento, la riqueza, carnosidad y empaque del Adagio o el imponente, majestuoso Finale. Qué lucidez en la exposición de las codas finales del primer y último movimiento, cómo marca y asciende las cuerdas en el finale, compás 245, qué majestuosidad en los «crescendos»... Si, desde luego, las nuevas lecturas de las últimas sinfonías nos hablaban de la apertura de un ciclo memorable, ahora con la **Cuarta** esto nos aproxima a la idea de irreplicable. Ni que decir tiene que la Orquesta Filarmónica de Viena sigue siendo la mejor del mundo.

No muchas versiones hay en el mercado de esta Sinfonía, muy en parte por un desprestigio mezquino heredado de que Bruckner era un wagnerianista farrullero. Parece ser que las cosas, como todo, han recuperado su justa medida y a Bruckner se le ha situado en el lugar de la historia que le corresponde: «...una aportación completamente nueva y original en una época en que el Romanticismo llegaba a su fin y se iniciaban los Nacionalismos, siendo a la vez una culminación del Clasicismo —tras una larga interrupción—, con elementos del Barroco y el Rococó austriacos (...)», en palabras de Angel Carrascosa. Böhm (Decca), Karajan (EMI), Jochum (DG) son las cimas más altas, alcanzadas en la interpretación de esta portentosa obra. Böhm, por un sentimiento de veneración al maestro austriaco, es mi favorita. Karajan (EMI) se encuentra glorioso en Bruckner. Su posterior lectura para DG cayó en el peor defecto de Karajan: la rutina. Jochum, impresionante por el inmenso amor con que lee esta obra (DG). Después de estos directores, yo situaría, a escasa distancia, las lecturas de Walter (CBS) (contemplativa, lírica, señalando las raíces schubertianas de esta obra y rebotando el profundo humanismo de sus interpretaciones), Knappertsbusch (GSA, 1964 memorable, profundamente contemplativa, parsifaliana, documento único por cuanto fue la última vez que «Kna» dirigía a Bruckner; anterior a ésta hay una versión de estudio para la casa Decca), Furtwängler (Decca, cálida, personal, 1951), Klemperer (EMI, soberbia por la peculiaridad que imprimía este director a sus interpretaciones), Kempe (Acanta-Edigsa; profundamente mística, portentosa en la estructura) y Kubelik (CBS, lírica, serena, equilibrada, de rica sonoridad).

En el plano de la notabilidad se situarían las lecturas de Barenboim (DG, arrebatadora, incisiva, maravillosa a instantes, pero carente por la fecha de grabación —1973— de la madurez adquirida por el director argentino, sobre todo en el regulación de la intensidad en la masa orquestal), Haitink I (Philips, versión pulcra, pero muy lejana a la comentada).

Correctas las lecturas de Zubin Mehta (Decca, no hay penetración con el mundo del organista de San Florián), Solti (Decca, lectura que pretende ser rigurosa e idiomática, pero se queda en el empeño), Karajan II (DG, rutinaria, poco nitida), Kertesz (Decca, lectura objetiva, pero sin llegar a comprender el mundo notificado) y Klemperer (Vox, la más floja de todas por la inmadurez y absoluta desconexión con la riqueza conceptual de la obra, aunque el control orquestal es constante).

DVORAK: Concierto para violoncelo. La calma de los bosques, op. 68. Rondó para violoncelo y orquesta, op. 94. Yo-Yo Ma, violoncelo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Lorin Maazel. CBS IM 42206. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

En los últimos años no se ha llevado al disco una sola interpretación de primer orden del **Concierto para cello** de Dvorak, la cumbre de los Conciertos para este instrumento y el más difícil de interpretar. Por ejemplo, no había hasta ahora ni una sola versión a plena satisfacción. Ahora acaban de aparecer dos grabaciones que pueden hacer mejorar el panorama, si no RESOLVERLO por completo. Una de ellas en Erato —que no conozco: aún no se ha publicado en España, esperemos que no tarde— por Rostropovich y Ozawa con la Boston Symphony Orchestra, y otra, la presente.



Yo-Yo Ma da una lección de musicalidad y buen gusto en este «Concierto» de Dvorak.

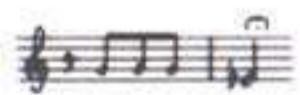
Ma es de los violoncelistas jóvenes —o sea, exceptuados los dos GRANDES MAESTROS, ya entrados en años, Rostropovich y Tortelier— seguramente el mejor, aunque por el momento no es equiparable a los dos citados. En cualquier caso es un signo de inteligencia por su parte haber esperado bastante tiempo antes de grabar este **Concierto** de Dvorak, piedra de toque en todos los aspectos, que exige del solista no sólo una técnica excepcional, sino una musicalidad plena y una capacidad interpretativa privativa de la madurez de los grandes.

Ma da aquí una lección de musicalidad y de buen gusto, así como de dominio casi total de las dificultades mecánicas, pero para igualar a los grandes días de Rostropovich o Tortelier requeriría un sonido algo más poderoso, cálido y envolvente y un temperamento (aún) más comu-

nicativo. Tal vez algunos años más de carrera se los aporten.

La gran sorpresa de este disco ha procedido no tanto del solista como del director; sorpresa, sí, porque Maazel había grabado recientemente las tres últimas **Sinfonías** de Dvorak en versiones bastante desiguales, sobre todo una rutinaria y tosca «**Nuevo Mundo**». Pues bien, la dirección de este **Concierto** es tan extraordinariamente acertada que, en mi opinión, supera a todos los directores que han grabado esta obra, desde Szell y Kubelik hasta Karajan, Haitink, Barenboim, Guilini o Previn. Maazel lleva a cabo una auténtica recreación de la partitura, extrayendo de ella multitud de matices inesperados, todos los cuales convencen por completo, porque obtiene toda la belleza imaginable, siempre dentro del estilo dvorakiano, y además se escuchan todas las texturas con insólita nitidez; su entendimiento con el solista no tiene fisuras, ni en las grandes líneas ni en los detalles. Si hubiésemos gozado de esta dirección con Rostropovich o Tortelier tendríamos ya la versión de referencia. Por el momento, y desconociendo la reciente versión de Erato, las mejores de que se dispone son las de Tortelier/Previn (EMI, nunca traída a nuestro país), Rostropovich con Giulini (EMI) o Karajan (DG, también en CD), sin olvidar las de Du Pré/Barenboim (EMI), Fournier/Szell (DG) y Gendron/Haitink (Philips).

La presente de Ma/Maazel es yo diría que IMPRESCINDIBLE para saber todo lo que puede encerrar la parte orquestal de este **Concierto**. Las otras dos obras que completan el disco están a un altísimo nivel, comparables a las de Du Pré/Barenboim en el caso de la **Op. 68**, y a la de Gendron/Haitink en el de la **Op. 94**. La grabación es formidable, de una acústica muy bella y apropiada.—**TARTESSOS**.



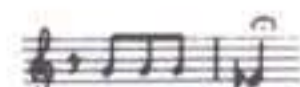
ELGAR: Concierto para violoncelo y orquesta; Variaciones «Enigma». Julian Lloyd Webber, violoncelo. Orquesta Royal Philharmonic. Director: Sir Yehudi Menuhin. Philips 416 354-1. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

Siempre es un placer comprobar que los gustos de uno en materia de discos son compartidos por más gente. El que voy a comentar, que me parece extraordinario, ha sido distinguido por los críticos de RITMO como el mejor, dentro del apartado Música Orquestal de los siglos XIX y XX, en su edición de Pre-

mios correspondiente al año 1986. Estas cosas suelen ayudar a superar más o menos temporales complejos de BICHO RARO, en los que el comentarista de turno (un servidor, en este caso) se puede ver envuelto, si es que sigue con cierta puntualidad los galardones que de similar tipo otorgan determinadas presuntas grandes revistas del disco extranjeras. Permitaseme, pues, y sin que sirva de precedente, la pequeña petulancia: me felicito.

Menuhin es un gran director que no da demasiadas oportunidades para que el aficionado lo compruebe. O sea, no graba lo suficiente. Cuando comenzó a dejar de tocar hizo unos cuantos discos como director (Bach, Haendel, Schubert...) que sirvieran para que unos nos maravilláramos y otros, cómo no, salieran con aquello de que *como violinista sí, pero como director...* Ahora aparece éste con una música que desde luego requiere un conductor de considerable técnica, y la verdad es que consigue con él unos resultados —en todos los órdenes— ciertamente sorprendentes. En primer lugar demuestra un dominio total del concepto sinfónico; parece que no haya hecho otra cosa en su vida que dirigir a orquestas grandes con repertorio romántico. Sentido rítmico, empaque, matización, plasticidad en el discurso, planificación dinámica, respiración melódica y, lo más llamativo, el cálido vibrato que extrae de los grupos de la cuerda, son características del hacer de este anciano-joven director. En segundo término está el perfecto, adecuadísimo, para mí ideal, tratamiento expresivo a que Menuhin somete la música de Elgar (y no sólo las obras de este disco; hace poco he escuchado un compacto —Arabesque— con otras piezas del mismo y las cosas funcionan de similar manera). Tanto en el **Concierto** (con Julian Lloyd Webber al que pocas veces he oído tan centrado) como en las **Variaciones**, nos encontramos con un Elgar en el que lo que priva es esa singular emoción de la grandiosa, distanciada y en cierta medida inmensa belleza de lo británico; hasta en lo más trivialmente encantador. Por el contrario, en ningún momento aparece ese otro tan odioso, hinchado, grandilocuente y fatuamente victoriano. En fin, cosas que consiguen (iy sólo puede ser así!) músicos que, como Menuhin, lejos de CONSUMIR las partituras, humanizan las notas.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**.



FIBICH: Komensky. Zábaj, Slavoj y Ludak. La caída de Arcona. Toman y la ninfa.

Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Vladimír Válek. Supraphon 111039136. Import.

Interpretación: ***
Sonido: ****

La figura de Zdenek Fibich (1850-1900) no ha conocido nunca la popularidad de sus compatriotas Smetana, Dvorak o Janacek y ni siquiera en su país pasa por ser un compositor de gran importancia o muy representativo dentro de la música checa. Y sin embargo, Fibich es un autor de más envergadura de lo que suele pensarse: creador de sinfonías, óperas, poemas sinfónicos, canciones, música camerística y de piano —y todo en amplias cantidades—, es un maestro de excelente técnica, sólida formación, acaso más germana que checa, y sólo tal vez puede reprochársele una cierta grisura o falta de imaginación en la disposición del material compositivo.

Las cuatro obras orquestales seleccionadas en este disco —dos oberturas y dos poemas sinfónicos— son perfectamente representativos de lo anteriormente expuesto. Si escuchásemos estas partituras sin saber quién es su autor las adscribiríamos a algún compositor vinculado al romanticismo alemán. Son páginas sólidas, bien instrumentadas aunque algo pobres en color. Acaso la más sugestiva sea la compuesta en primer lugar, el poema sinfónico **Zábaj, Slavoj y Ludak**, escrito cuando Fibich contaba solamente veintitrés años, que tiene un vuelo lírico y un empuje dramático de buena ley. Algunos rasgos de carácter checo pueden detectarse aquí y allí tanto en este poema como en las otras páginas, en especial en **Toman y la ninfa**, pero el sabor central, el dominante está lejos de un Smetana o un Dvorak.

La interpretación es aceptable. La Sinfónica de Praga no parece una orquesta de primera fila, aunque si un conjunto cohesionado y que toca con disciplina y el director Vladimír Válek no hace excesivos alardes de imaginación, pero tampoco cae en exageraciones. De cualquier modo es difícil establecer hasta qué punto el resultado es debido a la propia música o a la ejecución, aunque lo que no puede achacarse a los intérpretes checos es que la música orquestal de Fibich no tenga el sello de la genialidad.

Para los que quieran ampliar su conocimiento de la música sinfónica del siglo XIX éste es un disco interesante. Si su curiosidad no es excesiva, puede prescindir de él. La toma sonora es buena, hecha con seriedad, pero sin alardes espectaculares que tantas veces resultan artificiales.—**CARLOS RUIZ SILVA**.

GLAZUNOV: Raymonda, selección. Orquesta Nacional de Escocia. Director: Neeme Järvi. Chandos ABRD 1159. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

Cuenta Stravinsky en sus «Memorias», como uno de los momentos más amargos de su vida, el comentario que la viuda de Rimsky-Korsakov hizo cuando el autor de **El pájaro de fuego**, conmocionado por la muerte de su maestro, fue a testimoniarle su pesar: «Debemos consolarnos porque nos queda Glazunov.» Hoy día a nadie se le ocurre pensar que Alexander Glazunov haya sido el gran compositor ruso posterior a Tchaikovsky y al Grupo de los cinco. Algunos intentos por introducir su música en el repertorio han resultado baldíos y únicamente su hermoso **Concierto para violín** se interpreta con relativa frecuencia.

Estrenada en 1818, el ballet **Raymonda** es una obra agradable y bien orquestada que sigue los pasos de la gran trilogía de Tchaikovsky, si bien muy lejos —lejísimos— de la genialidad de estos ballets. Neeme Järvi ha seleccionado para la grabación de este disco un conjunto de 24 números —con duración aproximada de una hora— que recoge, según el director, lo más representativo de la partitura. En ella encontramos momentos de buena factura, inspiración amable y de cierta fineza —en especial el «Gran Adagio»— con otros de gran empuje orquestal como el «Entreacto» y alguno más bien impresentable, tal el caso de la «Danza española», ejemplo de tópicos banalidades y perverso mal gusto. La obra tiene, sin embargo, una evidente virtud y es que toda ella presenta múltiples facetas rítmicas y se nota que está total y absolutamente concebida para ser bailada.

El maestro Neeme Järvi pertenece a ese amplio grupo de artistas soviéticos encandilados por el opulento —que no discreto— encanto del capitalismo. Director titular de la Orquesta Nacional de Escocia desde 1984, actividad que comparte con la titularidad de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo, es maestro eficiente y bien preparado, tal vez un poco dado a la espectacularidad y a las contundencias sonoras, pero que logra de la Orquesta escocesa un excelente rendimiento. Esta agrupación —a la que personalmente he tenido oportunidad de escuchar en múltiples ocasiones— es una de esas buenas orquestas de segunda fila (algo así como nuestra Orquesta Nacional) y a la que jamás he escuchado en tan buena forma como en esta grabación, en especial por lo que hace referencia a la cuerda, que suena excelentemente em-



Neeme Järvi, director titular de la Orquesta Nacional de Escocia.

pastada y brillante, con cuerpo y poderío. Algunos excesos en el metal y la percusión deben ser fruto de la concepción sonora de Järvi, defecto bastante habitual de los directores soviéticos.

La grabación es muy buena, pero la acústica de la sala resulta demasiado reverberante, aspecto éste muy notorio en los finales contundentes, que no son pocos. El disco resulta interesante, especialmente para los amantes del ballet o de la música rusa.—**CARLOS RUIZ SILVA.**



GOUNOD: Messe Solennelle Ste. Cécile. Pilar Lorengar, soprano. Heinz Hoppe, tenor. Franz Crass, bajo. Coro René Duclos. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Con-Jean-Claude Hartemann. EMI. Acorde 037-1110761.

Interpretación: ****
Sonido: ****

La **Misa de Santa Cecilia** es una de las obras más importantes de Charles Gounod, acabada en 1855. Responde directamente a los sentimientos profundamente religiosos del compositor, quien, como Franz Liszt y buena parte de los artistas contemporáneos, vivieron la religión desde una experiencia notablemente romántica. Se trata, pues, de una Misa guiada por el fervor más que por las necesidades litúrgicas de la Iglesia. Y es la cumbre de otras quince misas que Gounod compuso desde su juventud.

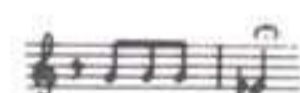
Gounod había quedado impresionado en Roma por las obras de Palestrina, y había conocido las de Haendel y Bach a través de Mendelssohn. A ello añade su inspiración melódica, base de toda la obra. Esta no sigue exactamente la estructura clásica, aunque conserva las partes principales. El Kyrie es fervoroso y emotivo; el Gloria se deja llevar por el sentido exul-

tante del texto; el Credo, movimiento central, está construido en un estilo severo y arrollador; le sigue una composición instrumental para el Ofertorio, presentado como «*plegaria íntima*». Tras el Sanctus y Benedictus (tratados en unidad), el Agnus Dei es una pieza muy original, cuyo texto combina con las palabras del centurión («Domine, non sum dignus...») que se pronuncian antes de la comunión. Acaba con un añadido común en la época: la plegaria por la iglesia, por el ejército y por la nación, consistente en la repetición de un texto, que Gounod trata diferentemente cada vez, señalando la diversa intención. Por cierto, que las palabras originales («Domine, salvum fac Imperatorem nostrum Napoleone-m...») son substituidas por otras menos MONÁRQUICAS («Domine, salva fac rem publicam»), lo que obliga a suprimir dos compases.

El peso de la obra recae en el coro, como en todas las misas románticas. Los solistas se limitan a una labor de complemento. Pero en esta versión se trata de tres voces excepcionales que otorgan a la grabación una gran calidad. Se trata de una toma, según me parece, de los años sesenta, pero que conserva una gran frescura. La labor directorial es muy acertada, sumergida plenamente en el habitual ambiente de los conciertos en torno al Conservatorio de París. La orquesta es buena, sin genialidades, al igual que el coro, que sabe cumplir y posee un sonido lleno y bien medido.

La escasez de versiones hacen de ésta una muy recomendable, pues el resultado final es de un acabado muy cuidado. En serie económica sólo conozco otra dirigida por Markevitch (DG), también muy interesante, aunque desde otras perspectivas, y mejor en conjunto. De todas maneras, no se puede encontrar, por lo que ésta no tiene más competencia que la reciente de Prêtre (EMI digital), excelente, pero en serie cara y en CD.

Elegante presentación, aunque con comentarios excesivamente flojos y poco documentados. Casi no habla de la obra en sí. Buen sonido; prensado algo oscuro.—**SANTIAGO BUENO.**



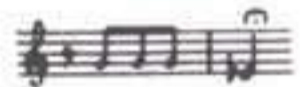
HAENDEL: Los 6 Conciertos para órgano y orquesta, Op. 4; núm. 13, en Fa mayor; núm. 14, en La mayor; Sonata «El trionfo del Tempo e del Disinganno.» Peter Hurford, órgano. Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Joshua Rifkin. Decca 414 604-1, 2 discos. Digital Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

La primera pieza para órgano y orquesta que Haendel escribiera, **El trionfo del Tempo e del Disinganno**, utilizando materiales del oratorio del mismo nombre, data de 1707. Incluida en la grabación que se comenta, constituye tan sólo un leve ensayo de lo que casi treinta años después, en plena madurez compositiva, conseguiría Haendel para este género. La motivación que éste encontró para escribir conciertos para órgano hay que buscarla en el éxito que como improvisador ante este instrumento obtuviera el músico de Halle cuando AMENIZABA los principios y probablemente los entreactos de las representaciones de sus oratorios a partir de 1732 (**Esther, Deborah y Atalia**, primero, y más tarde, ya en el Covent Garden, **Alexander's Feast**). La costumbre gustó (en realidad lo que Haendel buscaba era atraer al público a su teatro utilizando todos los medios a su alcance para competir con los otros) y fue así cómo vieron la luz la serie de sus seis primeros conciertos, la **Op. 4**, publicados en 1738, aunque compuestos entre 1735 y 1736. La acogida de la publicación movió al editor a intentar otra nueva, la cual tuvo lugar dos años más tarde. Esta vez el nuevo ciclo de seis conciertos no tuvo número de «opus», probablemente por el hecho de que cuatro de ellos no fueran sino arreglos de otros tantos «concerti grossi» de la **Op. 6**. Este álbum incluye igualmente los dos conciertos que fueron escritos específicamente para órgano, el **en Fa mayor**, conocido como «Cucú y ruiseñor», y el **en La mayor**. Además, claro está, de la **Op. 4** completa.

La gran virtud de estas piezas, amén de su indiscutible calidad musical, es su originalidad. Como tantas veces sucediera a Haendel, la pura circunstancia, e incluso las carencias, son aprovechadas de forma genial. Así, el hecho de que los órganos ingleses de la época no contaran con las mismas posibilidades técnicas que los grandes instrumentos alemanes se convierte en motivo para que Haendel desarrollara una escritura organística nueva, cuya originalidad y valor residen en su escoramiento de las formas litúrgicas, para constituirse en música de marcado acento civil. En este sentido, buena parte de las interpretaciones que se realizan resultan equivocadas por su marchamo germánico. Por ello hay que celebrar versiones como las que incluye este álbum: energía, alegría, brillantez, carácter festivo, luminosidad, vitalismo y toda una larga sarta de calificativos de semejante guisa son aplicables a las mismas. Ciertamente, conociendo la trayectoria de Pe-

ter Hurford eran de esperar estos resultados. Si ya intentó en su integral de la **Obra para órgano** de Bach sacar al instrumento del ostracismo a que nos tenían acostumbrados los grandes intérpretes de nuestro siglo, con Haendel, con mayor motivo, la FIESTA habría de ser sonada. Y, efectivamente, así es: sus versiones son variadas en lo expresivo, tímbricamente ricas y rítmicamente excitantes. Por otro lado, la dirección de Joshua Rifkin se adecúa perfectamente a la idea que Hurford tiene de esta música: su forma de acentuar y la manera en que hace atacar a los instrumentistas de cuerda del grupo de cámara de la Concertgebouw de Amsterdam (que tocan con precisión de relojero) resultan enormemente vistosas. La grabación es de las que hacen historia, de manera que la recomendación es total.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



HAYDN: Sinfonías núms. 100 «Militar» y 102. Orquesta New Philharmonia. Director: Otto Klemperer. EMI, «Acorde», 1006111.

Interpretación: *****
Sonido: ****

Reedición memorable la de esta grabación; nunca debería de haber estado fuera del catálogo porque se trata del más grande y personal Haydn que nunca se haya registrado y, para algunos especialistas en Klemperer, de las versiones más importantes que dejara en disco. Tales afirmaciones quizá puedan aparecer exageradas o simple producto del gusto personal de quien escribe. Probablemente; pero el asunto se hace más que evidente cuando se escucha el disco. Por otro lado, por muy locuaz o persuasivo que me pueda mostrar al explicar las excelencias del mismo, seguro que me quedaré corto: éste es uno de esos discos cuyo valor es tal que se hace imposible expresar con palabras su verdadera importancia. Para mí, de las diez o quince grabaciones más impresionantes de la historia del fonógrafo.

Cuando un producto se sobrevalora, la respuesta del castizo suele ser: *pero qué tiene eso, ¿música?* Pues, aunque sea una perogrullada decirlo, eso es lo que tiene este disco, música. Música de un grado de elaboración soberbio; de una expresividad y comunicatividad increíbles (oigase cómo ataca Klemperer las corcheas del primer tema del «Allegro vivace» del último tiempo de la **Sinfonía número 102**, por ejemplo); de una talla intelectual portentosa, etcétera. Lo de menos, cuando a uno

le llega tal avalancha de música, es pararse a pensar si la versión es más o menos el autor en cuestión. Al margen de que ello, en cualquier caso, se pueda analizar, en ocasiones como ésta no merece la pena hacerlo; es falaz plantearse si es un Haydn más Haydn o más Beethoven, o un Haydn con las que un señor llamado Otto Klemperer construyó las suyas propias. Porque es tal el grado de recreación personal, que en casos como éste se impone recordar que la música es cosa de dos (o de tres si se cuenta quien la recibe). Pero de todas las maneras también se puede hablar de estas versiones a golpe de tópico. A saber: ¿están en ellas la elegancia, vitalidad, etc., que caracterizan la música del autor austriaco? ¡De qué manera! ¿Y la mesura, el equilibrio sonoro que han de reclamarse, se dice, para la música clásica? Imposible más moderación: a Klemperer NO SE LE MUEVE UN PELO; NO hace esfuerzo alguno, es objetivo al máximo, pero uno DA DOTES EN LA SILLA oyendo su Haydn. ¿Y la fluidez, la transparencia, la FAMOSA luz de su música? Bueno, todo, todo está aquí, y como nunca. En fin, un verdadero milagro, porque si Klemperer fue en otras grabaciones genial por excéntrico, aquí, sin perder la ortodoxia, supera a todos.

La grabación fue en su día de las buenas. El prensado que ahora presenta EMI española es estupendo y el sonido original se conserva muy bien. Así que no hay duda: cómprese usted este disco, y a ser posible un par de ejemplares, porque es más que probable que a fuerza de ponerlo en su tocadiscos se le estropee antes de tiempo. Y mejor: si dispone de lector de CD póngale una vela al santo que más simpático le caiga para que EMI internacional pase a compacto esta grabación.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



HAYDN: Misas núms. 7 («In tempore belli»), 9 («Nelson»), 10 («Teresien») y 12 («Harmoniemesse»). Solistas, Coros y Orquestas Sinfónica de Londres y Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. CBS, Masterworks Portrait, M3P 39845, 3 discos. Import.

Interpretación: *****
Sonido: ***

Muchos críticos (entre ellos el especialista haydniano Robbins Landon) consideran a Bernstein como el máximo director haydniano de nuestros días. La presente reedición de cuatro de las Misas GRANDES de Haydn (grabadas entre 1973 y 1980) nos permite matizar tales afirmaciones

desde la nueva perspectiva proporcionada por interpretaciones más recientes (incluso del propio Bernstein). Vemos así acentuadas las tendencias que ya en la época de edición original se señalaron como sorprendentes (quizá anacrónicas). Estamos ante un Haydn sobredimensionado, exclusivamente monumental, donde el perfil íntimo o delicado se ve absorbido por el desarrollo de las grandes líneas y por el movimiento de macizas sonoridades. Ya el tamaño de la orquesta y del coro empleados nos indica la tendencia romántica de Bernstein, que alcanza su mayor grado de convicción en los pasajes más DRAMÁTICOS (vgr., todas las invocaciones de los «Judicare»). En general, los «tempi» son rápidos (a veces, demasiado, como el «Kyrie» de la **Nelson**), pero adecuadamente contrastados con los pasajes líricos (como el Adagio del «Qui tollis», para violoncello solo y barítono, en la **In tempore belli**, el «Gratias agimus» en Mi bemol, para contralto, en la **Harmoniemesse**, el relato de la soprano «Et incarnatus», en la **Teresien**, etc.). Las versiones son, casi siempre, espontáneas, como dichas de un trazo. La comunicatividad innata del maestro americano se hace aún más evidente en la interpretación de la **Misa In tempore belli**, recogida en toma directa, en Washington, durante una celebración en favor de la paz. En esta obra, el Piú presto del «Dona nobis pacem» adquiere un carácter furioso, casi agresivo. También traduce con elocuencia el tono visionario de ciertos pasajes («Benedictus» de la **Nelson**) y la grandiosidad de las fugas corales, donde la música de Haydn alcanza una de sus cimas indiscutibles.

Al tratarse de grabaciones aisladas entre sí, no son homogéneos el cuarteto vocal ni los conjuntos coral y sinfónico. De las voces cabe destacar la musicalidad de Frederica von Stade (**Harmoniemesse**), la frescura vocal y la adecuación estilística de Lucia Popp (**Teresien - Messe**), el buen instrumento de Simon Estes (**Nelson y Teresien**), y la correcta línea de Judith Blegen (**Harmonie y Nelson**). Lo más flojo son los tenores: Kenneth Riegel, Robert Tear y Michael Devlin. Las contraltos, Elias y Killebrew, tampoco añaden gloria a estas versiones. El Coro de Westminster, y sobre todo el de la Sinfónica de Londres, aportan solidez y profesionalidad, mientras que el llamado The Norman Scribner Choir (en la **In tempore belli**) se revela bastante discretito. Las Orquestas de Londres y Nueva York, como siempre, se mueven a alturas casi olímpicas.

Se ha hecho un esfuerzo para resumir en tres discos lo que habitualmente ocuparía cuatro. El

resultado es, en general, positivo en términos de sonido (aunque subsisten las distorsiones que de siempre tuvo la **Teresien**). Sin embargo, la nueva distribución tiene como contrapartida una mayor incomodidad a la hora de localizar el principio de cada obra. El álbum se ofrece acompañado de un sucinto comentario, sin libreto.

En resumen, una positiva aportación de la serie Portrait, que se vende a un precio muy moderado, y una buena ocasión para hacerse con estas épicas, a ratos heterodoxas, pero siempre atrayentes, versiones de Bernstein.—**GONZALO BADENES.**



LALO: Concierto para violoncello en Re menor. SAINT-SAËNS; Concierto para violoncello núm. 2 en Re menor, FAURÉ: Elegía. Op. 24. Lynn Harrell, violoncello. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Riccardo Chailly, Decca 414 387-1. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: ****

Dos años después de la composición de la **Sinfonía Española**, Eduard Lalo acabó este **Concierto para violoncello** donde de nuevo se muestra todo el folclore



Chailly realiza una lectura ajustada de la obra, sin excesos o efectismos.

rismo y tipismo de este autor. En él suenan reverberantes los toques de la **Sinfonía** a través de arrebatados y fogosos pasajes dramáticos, exóticos toques de una España vista por una Francia decimonónica, canzonetas, etcétera. El interés por esta composición, sinceramente, es bastante escaso, manida y mirando a un lucimiento ardiente del solista. A esto se adecúan Harrell y Chailly en una lectura muy ajustada de la obra, realizada sin excesivo efectismo y siempre procurando un sonido nitido, compacto y cálido. De esta obra hay

notables lecturas a cargo de Tortelier / Frémaux (EMI, sobre todo el solista), Schiff/Mackerras (DG, refinado, precioso).

Camille Saint-Saëns estrenó su **Segundo Concierto para violoncelo** en 1902, avanzado en edad, no recibiendo muy buenas críticas. Obra eminentemente pensada, como el **Concierto para violín núm. 3** para gloria y pirotección del arco del solista, posee una calidad musical, digamos, media, siendo superior al de Lalo, e inferior a otros como, por ejemplo, Dvorak. El fraseo, la musicalidad, excelente técnica y bravura son las notas características de la lectura de Harrell, importantemente secundada por Chailly, compenetrado, atento al detalle, con sonido claro y aterciopelado en la cuerda, brillante la madera.

Gabriel Fauré pensó la **Elégie** seguramente para una sonata al final no acabada y que guarda una estrecha relación con la beatífica sonoridad del **Requiem**. Harrell/Chailly siguen en la misma tónica de perfecta compenetración en una lectura intimista, destacando la hermosa textura del violoncelo. La versión a cargo de Lodeón/Jordan es bastante floja y basta (Erato).

En resumen, tres obras, insalvable y poco soportable la primera, corta de musicalidad la segunda, correcta la tercera, servidas con la brillantez precisa, la conjunción adecuada y el idiomatismo justo.

La toma de sonido es buena y el prensado, correcto. — **ENRIQUE GAMEZ.**



LISZT: Sinfonía Fausto. Siegfried Jerusalem, tenor. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 417 399-1. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

La **Sinfonía Fausto** de Liszt es una obra compleja y rabiosamente romántica que tiene tanto de sinfonía, como su nombre indica, como de poema sinfónico, y esta mezcla de elementos, así como su longitud, ha debido ser un obstáculo para que este vasto y hermosísimo fresco sinfónico no tuviera el favor que se merecía, tanto por parte del público como de las casas grabadoras.

Desde la versión que realizara Leonard Bernstein en directo, en 1977, con la Sinfónica de Boston, ésta reciente de Solti, que comentamos, es ya la cuarta grabación de esta obra. En medio están las versiones de Armin Jordan y Riccardo Muti. Anteriormente a la de Bernstein sólo existió, que yo sepa, durante mucho tiempo, una de Ernest

Ansermet. Por tanto, Bernstein parece ser que contribuyó decisivamente a la difusión de esta Sinfonía.

Solti, por su parte, con ese sentido teatral innato y ese ímpetu que siempre le han caracterizado, dirige esta difícil partitura sin desmayo, con un ritmo, una forma de acentuar y de resolver las transiciones, superior incluso a la versión de Bernstein —que personalmente consideraba como modélica—, especialmente en los movimientos extremos. Por el contrario, la dirección de Bernstein en el segundo movimiento, «Margarita», me parece más cálida y envolvente y de una belleza más turbadora. Lo que no descalifica, por otra parte, la lectura correspondiente de Solti, de un sentido analítico portentoso. Solti cuenta, además, con una orquesta, coros y un tenor (Siegfried Jerusalem) superiores. Aunque la Sinfónica de Boston está con Bernstein realmente espléndida, la Sinfónica de Chicago realiza una vez más con Solti una exhibición de auténtica locura. A ello hay que añadir un sonido de antología, superior también al de la grabación de Bernstein.

Para los que no dispongan de ninguna grabación de esta obra recomiendo sin vacilar ésta de Solti, que además cuenta con la ventaja de estar en un solo disco. Para quienes ya tuvieran la de Bernstein, a no ser que se trate de coleccionistas, no me parece indispensable tener también la de Solti, a pesar de ser en general más perfecta. — **JORGE GONZALEZ GINER.**



LISZT: Concierto para piano núm. 1. RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2. Arthur Rubinstein, piano. Orquesta Sinfónica RCA Victor. Director: Alfred Wallenstein (Liszt). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA Gold Seal GL 85212. Import.

Interpretación: ***** (Liszt)
***** (Rachmaninov)
Sonido: ***

El interés de la presente publicación reside en el rescate y mejoramiento técnico de dos versiones históricas de Rubinstein (grabadas en 1956, han sido ahora reprocesadas digitalmente) y ofrecidas en serie económica. Interés, por tanto, para los que quieran conocer mejor a uno de los más grandes pianistas de nuestro siglo y también para quienes quieran hacerse una discoteca básica en versiones de calidad y a bajo precio.

La versión del **Segundo Concierto** de Rachmaninov debió ser la mejor en su época y aun

desde entonces no se han hecho muchas que la superen, entre ellas las del mismo Rubinstein con Ormandy (RCA 1973) o las de Ashkenazy con Previn (1972) y Haitink (1986, ambas Decca). Rubinstein da aquí una magistral lección de fraseo, rubato, expresividad y belleza de sonido, y la dirección de Reiner está en la misma línea y (casi) a su altura.



El inolvidable Arthur Rubinstein, del que este año se cumple el centenario de su nacimiento.

De la del **Primer Concierto** de Liszt, aun tratándose de una gran interpretación, no se puede hablar en términos tan laudatorios, sobre todo en lo que respecta a la parte orquestal, clara, eficaz y brillante, pero un tanto epidérmica. Aunque también en su momento debió ser una gran versión, el hecho es que en los **Conciertos** de Liszt se ha ido ahondando progresivamente gracias a interpretaciones que han sido hitos en su tiempo: Richter/Kondrashin (Philips 62), Brendel/Haitink (Philips 73), Berman/Giulini (DG 76) y Arrau/Davis (Philips 80), en progresión ascendente. Lo que no debe impedirnos valorar el mérito de Rubinstein entonces.

En series económicas, para Rachmaninov creo que no hay mejor opción, pero para Liszt están disponibles las de Berman (Galleria) y Arrau (Classics). En todo caso merece la pena saber y escuchar cómo tocaba estas obras el gran Rubinstein. — **TARTESSOS.**



MAHLER: Sinfonía núm. 1. (Versión en cinco movimientos). Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. RCA Gold Seal 85274. Import.

Interpretación: ***
Sonido: ****

En el Festival de Aldeburgh de 1967 dirigió Benjamin Britten el movimiento «**Blumine**», originalmente incluido en segundo lugar

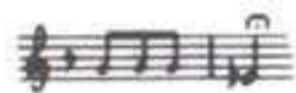
en la versión de la **Primera Sinfonía** de Mahler estrenada en Budapest el 20 de noviembre de 1889. La obra, que Mahler subtuló «*Poema Sinfónico en dos partes*», comprendía cinco tiempos y en esta forma fue interpretada, en varias ocasiones, entre 1889 y 1894. Cuando Mahler la dirigió, con gran éxito, en octubre de 1893 en Hamburgo, apareció anunciada como «*Titán, poema musical en forma de sinfonía*» (el nombre «*Titán*» fue suprimido en la ejecución vienesa de 1900). En junio de 1894, en el Festival de la Allgemeiner Deutscher Musikverein de Weimar, la Sinfonía fue escuchada ya en cuatro tiempos, suprimido el «**Blumine**». Entre 1896 y 1899 la obra fue profundamente revisada. Esta es la edición que habitualmente se interpreta hoy.

Respecto a ese segundo tiempo, instrumentado para cuerda y vientos, se expresó Bruno Walter en estos términos: «*Conozco bien este movimiento y sé a ciencia cierta por qué Mahler renunció a él. Es un trozo endeble, puramente lírico y tan diferente de la audacia revolucionaria de los otros movimientos de la Sinfonía que podría dar la impresión de ruptura estilística*» (carta a Mihály Meixner, 26 enero 1962). No obstante, su audición en el conjunto de la obra resulta mucho más satisfactoria: hay claros elementos del estilo «*Wunderhorn*» en este lírico idilio estival —premonitorio de los de la **Sinfonía núm. 3**— y a la vez encontramos alusiones a él en el propio final de la Sinfonía (los amplios interludios líricos en *Re bemol mayor*).

La grabación que comentamos, efectuada en 1969, fue pionera en la inclusión del «**Blumine**». Ozawa y György Lehel (ambos para Hungaroton, el último en Compact Disc, HCD 12730-2) han seguido este proceder. Ormandy, sin embargo, no se ajusta en los demás movimientos a la versión «*Ur*», sino que emplea la edición revisada de 1899 (algo realmente incongruente).

La versión comentada se distingue por la ligereza de los *tempi*, la búsqueda de una sonoridad diáfana y la renuncia a cualquier enfatismo. Todo ello no se consigue sin merma de la fuerza dialéctica de la partitura, ya que Ormandy tiende a LEER más bien que a INTERPRETAR. La aparición de «*Ging' heut morgen übers Feld*» en el primer movimiento (donde se suprime la reprise de la exposición) resulta casi vulgar. El gran climax (figs. 23 y ss.) está bien construido, con una gradación dinámica impresionante. En el Scherzo (aquí situado en tercer lugar) domina la velocidad sobre la fuerza. Muy bueno el solo de oboe (fig. 11 de la Marcha fúnebre) y bien resuelto el episodio «*mit Parodie*». En el final, donde Ormandy parece concentrar todo el interés de la

partitura, la orquesta brilla con pujanza en el gran párrafo de las figuras 15 a 19. Los interludios carecen del cálido lirismo de un Kubelik. Al volver (fig. 39) la introducción de la Sinfonía no se crea la adecuada expectación. El climax principal (figs. 49 y ss.) transcurre algo superficialmente. La «llameante acusación al creador» con que Mahler se refería a esta obra carece, en definitiva, de amplitud, sentido épico y nobleza. Hay que ir a Horenstein o Giulini. Ormandy es una opción sólo interesante por cuanto incluye «Blumine» (muy bellamente ejecutado por la cuerda de Filadelfia). El disco tiene una aceptable presentación técnica.—**GONZALO BARDENES.**



MARTINU: Alexandre bis. D. Sounová, R. Tucek, V. Krejčík, J. Duset, A. Barová. Orquesta de la Opera de Brno. Director: Frantisek Jilek. Supraphon 1116 35886. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

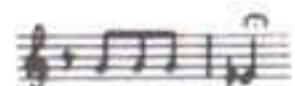
Aunque la obra sinfónica y camerística de Bohuslav Martinu (1890-1959) ha experimentado un cierto auge en los últimos años, este interesante maestro checo pertenece a esa lista de compositores al que los aficionados conocen más de nombre que por sus obras. En el terreno de la ópera, alguno de sus títulos como **Julieta** o **Una pasión griega** han sido escenificados fuera de su país y con resultados halagüeños. Entre nosotros, Martinu es un ilustre desconocido, y si en el campo orquestal todavía hay esperanzas de que sus sinfonías lleguen a los atriles de la Nacional o de la RTVE de manera más o menos irregular, en el de la ópera no hay prácticamente posibilidades de que alguno de sus melodramas suba a nuestros exiguos escenarios.

La grabación que ahora nos ofrece la marca Supraphon de su ópera cómica en un acto **Alexandre bis** es una buena oportunidad para conocer el lado ligero e irónico de Martinu. De poco más de cuarenta minutos, esta comedieta que lleva el subtítulo de «Tragedia de un hombre que perdió la barba», es una divertida obra teatral que con toda probabilidad gane con adecuada representación. La música, muy asequible, utiliza en determinados momentos ritmos bailables que estaban de moda en el París de 1900, lugar donde se sitúa la pieza, desde el vals al fox-trot, mientras que la acción escénica —un tanto disparatada, con un retrato al óleo que habla— se sigue con curiosidad. Opera desenfadada, alegre, que combina

partes habladas y cantadas, con una instrumentación camerística muy efectiva —con importante misión a cargo del piano— resulta muy agradable de escuchar y en un teatro para ópera de cámara resultará seguramente muy adecuada. La versión ofrecida en el disco está cantada en checo, aunque la versión original del libreto, debida a la pluma de André Wurmser, sea en francés. La ópera fue compuesta por Martinu durante sus años de estancia en París, capital en la que vivió cerca de veinte años. **Alexandre bis** data de 1937, pero no se estrenó hasta 1964, en Mannheim. No tengo noticia de que se haya dado a conocer en España.

La interpretación vocal está confiada a un buen plantel de cantantes checos, que muestran una excelente soltura y compenetración con el tono ligero y teatral de la ópera. No me explico muy bien por qué en las partes habladas se ha recurrido a actores y no se ha dejado a los propios cantantes el realizarla. Aunque al aficionado español lo más probable es que ninguno de estos artistas les sea familiar, es de justicia citar a los cinco intérpretes: la soprano Daniela Sounová —de voz ligera y agradable—, el baritono René Tucek —un protagonista muy efectivo—, la contralto Anna Barová —que parece poseer la mejor materia prima—, el tenor Vladimir Krejčík —que resuelve bien su pequeño papel— y el bajo Richard Novák —que da la requerida comicidad al retrato que habla—. Ninguna de las partes ofrece dificultades vocales ni por tesitura, agilidades o requerimientos de volumen. El director Frantisek Jilek, al frente de la Orquesta de la Opera de Brno, muestra soltura, intencionalidad cómica y permite el buen lucimiento de los instrumentistas, que tienen muchos momentos de intervención como solistas. Además acompaña con justeza a los cantantes y da a la pieza la vitalidad adecuada.

Se trata, pues, de una ópera cómica original, tal vez no incluíble entre las obras maestras del género, pero con indudables atractivos. El disco trae un libreto con el texto de la versión checa y su traducción al inglés, alemán y francés. El sonido es del buen nivel habitual en las grabaciones de la marca Supraphon. Es de esperar que las dos grandes óperas de Martinu antes mencionadas estén en el futuro presentes entre nosotros.—**CARLOS RUIZ SILVA.**



MASSENET: Escenas alsacianas. Escenas pintorescas. Obertura de Fedra. Orquesta de la Opera Cómica de París.

Director: André Cluytens. EMI 037290785-1. Mono. Import.

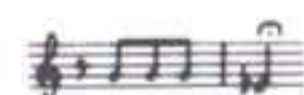
Interpretación: ***
Sonido: ***

Me reconozco un admirador de Massenet. Su **Manon** y su **Werther** son, sin duda, dos obras maestras del melodrama europeo del siglo XIX, pero también en óperas menos conocidas —**Thais, La Navarraise** o **Herodiade**— se encuentran momentos de excelente inspiración, colorido y ambiente dramático. Sus obras orquestales, singularmente las llamadas «escenas» —húngaras, alsacianas, napolitanas, etc.— suelen ser páginas de ballet realizadas con acertado sentido del color, inspiración fácil y agradable tono melódico. Este es el caso de las dos Suites aquí grabadas; tanto las **Escenas alsacianas** como las **Escenas pintorescas** tienen un buen hacer, ligereza y grato perfil rítmico y tímbrico. Son también músicas sin mucha trascendencia, que se escuchan con moderado placer y poco más.

La obertura **Fedra** es una página de mayor envergadura musical y dramática, que pertenece no a una ópera, sino a la música de escena que Massenet compuso para unas representaciones celebradas en 1900 del drama de Racine (por cierto que en la carpeta del disco no se dice ni una palabra sobre esta obra).

La interpretación nos ofrece a una Orquesta no muy refinada, de limitada calidad y con un sonido global que no va mucho más allá de lo meramente presentable. La buena dirección de un prestigioso maestro como André Cluytens tropieza con la insalvable dificultad de una orquesta mediocre de la que, a veces en los pasajes suaves y en las intervenciones de algún solista de madera, logra extraer sonoridades de cierta calidad, como en «Sous les tilleuls» de las **Escenas alsacianas** o el «Air du ballet» y el «Angelus» de las **Escenas pintorescas**. La grabación, realizada en 1955, tal vez resulte para los niveles de hoy un punto compacto y gris dentro de una audición aceptable. Sin embargo, mi ejemplar presentaba en la cara B algún molesto punto de ruido.

Para los admiradores de Massenet este disco puede resultar un útil complemento para conocer algo mejor la obra general del maestro francés.—**CARLOS RUIZ SILVA.**



MENDELSSOHN: Los dos Tríos para piano, violín y violonchelo, Op. 49 y 66. Trío Borodin. Chandos ABRD 1141. Digital Import.

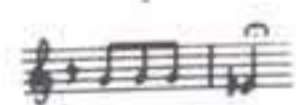
Interpretación: ****
Sonido: ****

A los que consideran a Mendelssohn como un compositor de segunda fila habría que recordarles la buena cantidad de obras maestras que nos ha legado —y eso en sólo treinta y ocho años de vida— entre las que se encuentran estos dos Tríos. Belleza melódica, equilibrio, algunas incursiones en una recatada melancolía, son constantes en ambas partituras realizadas además con una impecable factura compositiva. Para convencer a los duditativos les aconsejo que escuchen los comienzos de ambas obras con su cálida atmósfera de confesionalidad lírica. Sin duda dos composiciones que no deben faltar en toda discoteca que se precie.

El excelente Trío Borodin es el encargado de la interpretación. Formado por artistas soviéticos que, como tantos otros emigraron a los Estados Unidos en busca de la libertad del dólar, esta agrupación manifiesta una belleza tímbrica y una compenetración admirable, además de un evidente dominio del estilo camerístico. Puede haber, sin embargo, en la visión del Borodin, algunos puntos discutibles. Tomemos por ejemplo el inicio del primer movimiento, que se abre con una bellísima frase del violonchelo; creeríamos que se trata de un tempo lento, dado el carácter que le otorgan los intérpretes y que sorprende, principalmente, porque el oído está acostumbrado a escuchar este arranque de un modo mucho más rápido. El efecto es incluso más hermoso, pero si vamos a lo que Mendelssohn escribió hay un dato inequívoco: «Molto allegro ed agitato», que no es, evidentemente, lo que nos ofrece el Borodin. Pese a ello, los tres intérpretes muestran su categoría en otros muchísimos momentos, en su fraseo elegante y refinado, en la sensible captación del microcosmos mendelssohniano, en la general plasmación del ámbito intimista que preside estos dos Tríos, e incluso en las adecuadas dosis de pasión que deben encontrarse en el Finale del **Trío núm. 1.**

Esa cierta timidez que asomaba en el inicio del **Trío Op. 49** parece de nuevo encontrarse en el comienzo del segundo de los Tríos, que no responde plenamente a la indicación de «Allegro enérgico e con fuoco». Pero la exposición del segundo movimiento de esta misma obra es de una pureza y una serenidad que hace perfecta justicia a la entidad musical de este Andante expresivo. Está muy bien conseguido el breve juego del scherzo —típico de Mendelssohn— y tocado con poderío y nobleza el amplio Allegro apasionato final.

El sonido es de todo punto excelente, tal como es habitual en los discos Chandos. Con una duración superior a una hora, una interpretación de gran nivel pese a lo apuntado, esta grabación de los **Tríos** de Mendelssohn bien merece una abierta recomendación.—**CARLOS RUIZ SILVA.**



MESSIAEN: Sinfonía Turangalila. Orquesta Philharmonia. Director: Esa-Pekka Salonen. CBS I2M 42126, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Al igual que otras empresas discográficas, CBS está editando una serie de obras maestras de la historia de la música registradas en sistema digital. La que nos ocupa hoy es una obra de Olivier Messiaen, compositor al que últimos acontecimientos como el estreno de su **San Francisco de Asís** dentro del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, así como la aparición de grabaciones de algunas de sus obras más clásicas, parecen estar poniendo de actualidad para un público que hasta el momento no había llegado al conocimiento de uno de los principales autores del siglo. Si esto es así, nada más oportuno que la aparición de este doble álbum que recoge una de las obras más características de la primera etapa del compositor francés. Está compuesta en 1948 y a través de ella se pueden observar algunas de las constantes en la carrera de Messiaen, fundador allá por los años treinta de «La Jeune France», grupo que frente al neoclasicismo imperante en el momento, reivindica los valores humanos y espirituales en la música.

Como muchas otras obras de Messiaen, esta **Sinfonía** tiene unas enormes dimensiones—diez movimientos con una duración de una hora y cuarto—, hecho típico, por otro lado, del neorromanticismo.

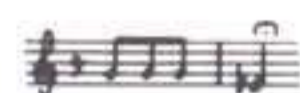
Otras cuestiones caracterizan esta obra, pero de todas ellas la más importante es la influencia de la música hindú. Su mismo título, **Turangalila**, es la palabra hindú que designa la canción de amor. Esta corriente oriental traerá a la obra ritmos flexibles y diminutos. También está presente en ella el sentido místico de Messiaen de comunión con la naturaleza a través de cantos de pájaros a cargo del piano, en esta ocasión utilizado como instrumento solista, lo que convierte a la **Sinfonía**, realmente, en un concierto para piano y orquesta.

Dentro de esta influencia oriental, el autor utiliza instru-

mentos como las electrofónicas «ondas Martenot» y el vibráfono, instrumento que junto al glockenspiel y la celesta intentan emular el gamelan utilizado en Java y Bali. La percusión ejecuta «contrapuntos rítmicos» que, como el resto de la obra de Messiaen, va a tener enorme influencia en toda una generación de discípulos de procedencia decididamente internacional. Así sus aportaciones a la «serialización» del rito cristalizarán en otras obras posteriores como **Modos de valor e intensidad** (1949), de singular importancia para la creación del «serialismo integral» del que Messiaen es el padre auténtico.

De cualquier forma en **Turangalila** no nos encontramos tan sólo estas características reseñadas hasta aquí, sino que desde el primer momento nos enfrentamos con un mundo fundamentalmente sensual, de enorme exuberancia que proviene no sólo de la variedad en los ritmos contrapuestos, sino de una gran riqueza sonora y brillantez.

Apartado especial merece el comentario de la interpretación a cargo de la Philharmonia Orchestra dirigida por Esa-Pekka Salonen, que también participa en la grabación de otros discos de esta misma colección. La labor de ambos nos parece excelente. Este hecho se halla acrecentado en este caso porque CBS ha conseguido en este digital una calidad excepcional. Si a esto sumamos el enorme colorido de la obra y la fuerza de su rítmica que desde el primer momento hacen vibrar al oyente, el resultado será el de una audición muy gratificante. En su parte central, en los movimientos IV, V y VI alcanza la obra, a mi juicio, sus momentos culminantes a base de una combinación estimulante de lirismo, movimiento y fuerza. En definitiva, se trata de un doble álbum francamente recomendable para todo aficionado a la música.—**GEMMA PEREZ ZALDUONDO.**



MOZART: Concierto para piano núm. 27, K 595. Concierto para 2 pianos (núm. 10), K 365. Emil y Elena Gilels. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon, Galleria, 419059-1. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

La reciente muerte del pianista soviético Emil Gilels (Odesa 1926-Moscú 1986) trae esta reedición de la etiqueta Galleria de la Deutsche Grammophon a una triste actualidad. Aparecido el disco en 1974, venía a mostrar el



Emil Gilels con su hija Elena: un dúo perfectamente compenetrado.

dominio de Gilels en el terreno de Mozart, compositor al que al menos en los países occidentales no aparecía muy ligado, siendo sus terrenos más habituales Beethoven y los románticos alemanes, Liszt y la escuela rusa. Vuelto a escuchar ahora se reafirma aquella impresión. El Mozart de Gilels es elegante, fluido y sensible. La única objeción que tal vez pudiera achársele es el de cierta falta de luminosidad en los movimientos finales, pero aun esto de manera muy matizada.

En el **Concierto núm. 27**, Gilels da una lección de musicalidad con uno de los mejores Larghetos que recuerdo. Sabe ser intimista y prerromántico sin pasarse de lo justo y hace gala de un precioso fraseo. También es plenamente acertado el planteamiento de los tempi, así como la general compenetración con el director, aunque la sensación que he tenido al escuchar la interpretación de ambos conciertos es que tanto Gilels como su hija—que le sirve de pareja en el **Concierto K 365 para dos pianos**—están más profundamente interesados en la música que Karl Böhm.

La labor del famoso director austriaco considerado por muchos críticos y aficionados como uno de los grandes mozartianos de este siglo, es competente, la Filarmónica de Viena suena muy bien y todo se produce con la naturalidad de lo habitual. Sin embargo, falta en la dirección algo de sutileza, de mimo en el detalle, de ese preciosismo que la sola mención de dos nombres como los de Mozart y la Filarmónica de Viena parece despertar en nosotros.

La joven Elena Gilels se muestra perfectamente compenetrada con su padre y ambos artistas nos regalan con una interpretación de gran clase de una obra no excesivamente prodigada ni en las salas de concierto ni en grabaciones discográficas. (Generalmente el **Concierto**

para dos pianos va acompañado del de tres pianos.)

El sonido es de buena calidad y el equilibrio entre solistas y orquesta absolutamente adecuado. La grabación ha sido reprocesada digitalmente.

Si usted no sigue ninguna colección determinada de los Conciertos de Mozart, este disco, pese a un acoplamiento que no es muy habitual, es perfectamente recomendable. Un testimonio más de un gran pianista.—**CARLOS RUIZ SILVA.**



MOZART: Don Giovanni. S. Ramey, F. Furlanetto, G. Winbergh, A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, K. Battle, P. Burchuladze, A. Malta. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 419, 179-1, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: **
Sonido: ***

Parece ser que Karajan no grabó nunca **Don Giovanni** por no contar a su juicio con los cantantes adecuados. Salvado por fin este obstáculo, ha conseguido cumplir su deseo y también el nuestro, teniendo en cuenta la buena impresión que nos causó su versión pirata del Festival de Salzburgo de 1960. Claro que ha llovido mucho desde entonces y hace tiempo que Karajan no es el mismo de aquellos años cuando se pone a dirigir Mozart. Su actual **Don Giovanni**, por su sentido del color y de la masa orquestal, del fraseo, de las transiciones y de la dinámica, está muy lejos de lo que personalmente considero que debe ser una versión mozartiana, comparándola con alguna de las aparecidas en todos estos años. Me refiero especialmente a las de Krips, Klemperer, Böhm II y tam-

EL PULSO DE LA INVESTIGACION MUSICOLOGICA EN ESPAÑA
SE MIDE A TRAVES DE LA

REVISTA DE MUSICOLOGIA

ORGANO CIENTIFICO DE APARICION SEMESTRAL
PUBLICADO POR LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

ULTIMOS NUMEROS PUBLICADOS

VOLUMEN IX-1 (enero-junio, 1986)

ARTICULOS:

Herminio GONZALEZ-BARRIONUEVO: Presencia de signos adicionales de tipo melódico en la notación «mozárabe» del norte de España.
John GRIFFITHS: *La Fantasia que contrahaze la harpa*, de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico.
M.^a Carmen GOMEZ: Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven.
Juan Cruz LABEAGA MENDIOLA: Organos y organistas de Sangüesa (Navarra).
Xoán M. CARREIRA ANTELO: El compositor Eduardo Rodríguez Losada Rebellón (1886-1973).
Avner BAHAT: Les contrafacta hebreux des *romanzas* judeo-españoles.
Talió NODA y Lothar SIEMENS: Los idiófonos tradicionales en la isla de La Palma.
Maximiano TRAPERO: Las danzas romancescas y el «baile del tambor» de La Gomera.

TEXTOS:

Lothar SIEMENS HERNANDEZ: Dos cartas del maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638).

BIBLIOGRAFIA:

M.^a Concepción PEÑAS: Bibliografía de los artículos de interés musicológico en revistas navarras de estudios locales, entre 1941 y 1985.
Reseñas bibliográficas.

NOTICIAS:

Noticias de 1985: comentarios firmados de los principales acontecimientos de interés musicológico en España y Portugal durante dicho año.

VOLUMEN IX-2 (julio-diciembre, 1986)

ARTICULOS:

Miguel MANZANO: Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional.
Jaime MOLL: Para una tipología de la notación catalana.
Claudio ZUDAIRE: Testamento del organero Juan de Tabar (1634-1682).
Louis JAMBOU: La lutherie a Madrid a la fin du XVIII^e siècle.
Rosario ALVAREZ: Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX).
Teófilo SANZ: El mundo poético de Ravel.
Pedro ALMEIDA: Gustavo Durán (1906-1969), prelude inconcluso de la generación musical de la República: apuntes para una biografía.

TEXTOS MUSICALES:

José LOPEZ-CALO: El motete de Gormaz-Burgos. Una nueva aportación al Ars nova en España.
Beryl KENYON DE PASCUAL: ¿Una breve obra instrumental española de finales del siglo XVII?
Emilio MORENO: ¿La primera, hasta ahora conocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla.

BIBLIOGRAFIA:

Liliana BARRETO DE SIEMENS: Información bibliográfica: 1984 (addenda) y 1985. 670 referencias bibliográficas comentadas, relativas a la música ibérica.

INDICES DEL TOMO IX:

Indice onomástico.
Indice toponímico.
Indice general del tomo IX.

Ambos números suman 730 páginas impresas, con numerosas ilustraciones y ejemplos musicales

La SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA, que cuenta ya con más de 500 miembros, tanto españoles como de numerosos países, es una plataforma de encuentro no sólo para los musicólogos, los intérpretes y los constructores de instrumentos, sino además para cuantos se interesan por nuestra música pasada y presente. Hágase socio: solicite su inscripción en la S.E.M. (Juan Alvarez Mendizábal, 65 dupl. 3.^o - 28008 MADRID). La cuota anual (2.000 ptas. para España y Portugal, 3.000 ptas. para otros países) implica, entre otros derechos, recibir gratuitamente la REVISTA DE MUSICOLOGIA. En ella se incluye también el amplio e interesante catálogo de publicaciones de la S.E.M.

bién Giulini o Solti en lo que a grabaciones de estudio respecta.

El **Don Giovanni** de Karajan es preciosista casi siempre, bastante empalagoso en los momentos líricos, hinchado y de una dinámica exagerada en los dramáticos, y por encima de todo, y esto es lo más intolerable, lánguido y aburrido. A veces, y éstas son las mejores, parece como si estuviera dirigiendo Richard Strauss.

Ante semejante panorama el elenco vocal, que también nos hizo albergar esperanzas, naufraga, y no podía ser de otra manera porque la labor del director es fundamental en una ópera de Mozart.

Samuel Ramey («Don Giovanni») parece como si no tuviera dominado el personaje ni vocal ni escénicamente. Una gran decepción frente a su magnífico «Figaro» con Solti. Ferruccio Furlanetto («Leporello»), bastante vulgar. Gösta Winbergh («Don Ottavio») tiene una hermosa voz y buena línea de canto, pero una acusada tendencia a la blandenguería. Quizá con otra dirección hubiese podido hacer una versión muy estimable. Anna Tomowa-Sintow («Doña Ana») es lo mejor de la grabación. Deja una vez más constancia de su gran



Samuel Ramey, caracterizado para el personaje protagonista de «Don Giovanni».

clase, siendo sus intervenciones lo mejor dirigido por Karajan. Agnes Baltsa («Doña Elvira») está falta de personalidad. Parece como si se limitara a emitir notas sin mucho sentido. Kathleen Battle («Zerlina»), que se ha revelado como una de las mejores sopranos lírico-ligeras de la actualidad, obediente al preciosismo de Karajan, resulta un tanto redicha. Paata Burchuladze («El Comendador») impresiona

por su poderío vocal. Es una de las voces de bajo más tremendas que se haya podido escuchar y aquí como cantante está muy propio. El «Masetto» de Alexander Malta, papel de menor importancia con respecto a los anteriores, está muy correcto. Jeffrey Tate, al clave, que había hecho una labor insuperable en **Las Bodas de Figaro**, de Solti, aquí, aunque un poco excesivo en los adornos —para no ser menos que Karajan—, consigue, sin embargo, dar cierta vida a los recitativos.

La grabación, para acabarlo de arreglar, parece como si estuviera hecha muy lejos y hay que subir bastante el volumen del amplificador. Conclusión: Si se quiere tener un **Don Giovanni** en condiciones, de las versiones que se encuentran en catálogo, me parece la más recomendable la de Karl Böhm, grabada en directo del Festival de Salzburgo de 1977, con un buen sonido, un equilibrado elenco vocal y una dirección realmente soberbia y mozartiana a más no poder. Esperamos de todas formas reediciones de las versiones de Klemperer y Krips.—**JORGE GONZALEZ GINER.**



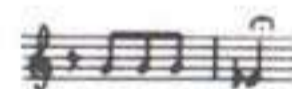
MOZART: Oberturas de Las Bodas de Figaro, El Rapto en el Serrallo, Don Giovanni, Così fan tutte, La Clemencia de Tito y La Flauta mágica. Adagio y fuga en Re menor, K 546. Música Funeral Masónica, K 477. Orquestas Philharmonia y New Philharmonia, Londres. Director: Otto Klemperer. EMI Acorde 037 - 1006021.

Interpretación: *****
Sonido: *** a ****

La publicación del presente disco en serie económica constituye todo un acierto, pues se convierte en el mejor programa de oberturas mozartianas encontrable y quizá existente. A las seis oberturas más importantes de su autor y a la increíble **Música Funeral Masónica** del disco primitivo se ha añadido el impresionante **Adagio y fuga**, con lo que la duración aumenta y se añade una obra capital, muy difícil de encontrar y en interpretación DENIFINITIVA. La carpeta no lo indica, pero las piezas fueron grabadas en 1962 (**Rapto**), 1964 (**Flauta**) y 1965 (el resto, excepto el **Adagio y fuga**, de hacia 1960).

Mozart fue un compositor mucho mejor interpretado por Klemperer de lo que se suele creer y este disco es otra prueba de ello. Si están presentes siempre las habituales cualidades de Klemperer, como la extrema claridad y lógica, la destacada pre-

sencia de las maderas, su escurpulsosa articulación y su inconfundible SONIDO KLEMPERER, hallaremos además una extraordinaria diferenciación e idoneidad en cada caso, según el carácter particular de cada título, con tan enorme riqueza que cada obertura se aparece como un microcosmos de toda la ópera (es preciso advertir que, salvo en el caso de **La Flauta mágica**, las oberturas de este disco no proceden de las grabaciones de las óperas completas). Lo más asombroso del disco es, con todo, seguramente la versión, bachiana y prebeethoveniana a la vez, del **Adagio y fuga**, de un estremecedor misterio y dramatismo. Y, por el contrario, lo único del disco que no me entusiasma es la **Música Funeral Masónica**, que quizá se pasa de sobria y contenida (lleva razón Angel Carrascosa al afirmar en su trabajo, RITMO núm. 572, que Walter y, sobre todo Böhm, si revelan toda la genialidad de esta página). Es de justicia resaltar que la Orquesta está prodigiosa desde la primera hasta la última nota de este disco imprescindible.—**TARTESSOS.**



PROKOFIEV: Concierto para piano y orquesta núm. 5. Visiones Fugitivas núms. 3, 6 y 9. Sonata para piano núm. 8. Sviatoslav Richter, piano. Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Director: Witold Rowicki. Deutsche Grammophon, «Collector's series» 2543812. Import.

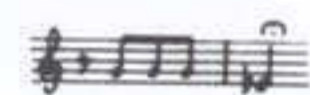
Interpretación: *****
Sonido: *** (Concierto)
** (resto)

Curioso ha quedado el acoplamiento realizado por la firma Deutsche Grammophon para la reedición de este disco en su serie media Collector. Las dos obras base del mismo (**Quinto Concierto para piano y Sonata para piano núm. 8**) son músicas bien distintas, de suerte que parece lógico esperar una versión distendida del vitalista y brillante **Concierto**, mientras que para la **Sonata**, obra más negra y conflictiva, se suele pensar por lo general en respuestas interpretativas más o menos acordes con esas características. Pues bien, aquí está, digamos, lo curioso del disco: la versión del **Concierto**, magnífica, desde luego, está al borde de lo agresivo; al contrario, la de la **Sonata** es planteada por Sviatoslav Richter desde un punto de mira intimista e introvertido.

Partiendo de estas premisas, con toda la carga de anomalía que cada uno desee asignarles, se trata de un disco de sumo interés. Aun no siendo versiones

arquetípicas la una (**Concierto**) resulta sumamente atractiva (por apremiante, obsesiva y desesperada) y la otra, bellísima, una posible manera de ver la **Sonata para piano núm. 8** de Prokofiev. Y con sentido: la reacción ante el hecho bélico (la pieza fue escrita entre 1939 y 1944) puede ser de denuncia, pero también de escepticismo y consiguiendo introversión.

Disco, pues, recomendable por más que la grabación, lógicamente, se haya quedado algo vieja. **Visiones Fugitivas y Sonata**, probablemente grabadas en vivo (en la contraportada del disco no se hace constar tal cosa), suenan bastante regular.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



PURCELL: Odas para el aniversario de la reina Mary: «Id, hijos del arte» (1694) y «La infalible diosa del amor» (1692). Norma Burrowes, soprano. James Bowman y Charles Brett, contratenores. Robert Lloyd, bajo. Christopher Hogwood, continuo. The Early Music Consort of London. Director: David Munrow. EMI, «Acorde», 037 1060321.

Interpretación: *****
Sonido: ****

Este disco es una pequeña joya. Conocida es por los lectores la magnífica labor realizada por David Munrow en el redescubrimiento de la música antigua, y lo triste, en tantos sentidos, de su prematuro final. Pero quizá no sea tan conocida su actividad en campos más modernos de la música, como el que aquí se nos presenta, reedición de una grabación de 1975.

La lectura que Munrow hace de las partituras de Purcell es deliciosa, llena de vida, de sentido histórico y musical, de una medida, buen gusto y acierto verdaderamente extraordinarios. Solamente Christopher Hogwood, que fue su habitual colaborador, sigue actualmente aquel camino en la música barroca, aunque no siempre alcanza las cumbres de Munrow, pues éste parecía estar tocado de un don especial. La escucha de este disco es un placer muy singular.

Estas dos odas de cumpleaños de la reina María de Inglaterra, de las seis que llegó a componer, se inscriben dentro del género de música de circunstancias (en sentido pleno!), en el cual el compositor debía esforzarse incluso contando con elementos poco adecuados. Con frecuencia la letra y la música compuesta nos pueden parecer algo monótonas, pero Purcell sabe encontrar la variedad sufi-

ciente. Así, una de las odas sigue el estilo francés (la de 1692); la otra, el italiano (la de 1694). Bien con reducidos medios (1692), bien con abundancia orquestal (1694), la clave está en interpretar con buen gusto, con imaginación, para ofrecer música viva, abierta a la investigación, a la variedad.

ter sobre esta obra, a no ser el orientalismo trasnochado y ñoño detectado en los pentagramas de **Antar**, otro lujo asiático. El **Capricho Español** y **La Gran Pascua Rusa** fueron otros de sus éxitos muy próximos a la mencionada.

Lo peor, encima, es que la lectura de Maazel es soporífera,

más apreciada y difundida del catálogo rossiniano (excepción hecha de las oberturas de sus óperas, frecuentemente programadas en conciertos sinfónicos). La portada de la copia manuscrita (hallada en la Biblioteca del Congreso, en Washington, después de la segunda guerra mundial) especifica que las seis Sonatas fueron compuestas en el verano de 1804, durante la estancia de Rossini —que a la sazón contaba doce años— en la casa de Agostino Triosso, contrabajista aficionado, poseía en Coventello, cerca de Rávena.

Philip Gosset ha sostenido que el autor de estas Sonatas no podía haber sido músico tan inexperto como sostiene el propio Rossini cuando declara, en el bienhumorado encabezamiento de la partitura, haberlas compuesto «a la edad más temprana, sin haber tenido ni una lección de contrabajo». La escritura denota no sólo conocimiento de la técnica individual de cada instrumento, sino asimilación de los procedimientos de composición a varias voces y capacidad para la progresión armónica, así como dominio formal de la estructura sonata. Sin duda Rossini había estudiado a fondo los Cuartetos de Haydn y de Mozart, de los que poseía una importante colección su maestro (en Lugo, desde 1802) Giuseppe Malerbi.

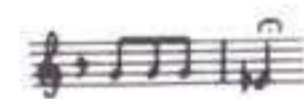
Las seis Sonatas conocieron diversas reediciones con diferentes distribuciones instrumentales, como cuartetos de cuerda o viento (flauta, clarinete, trompa y fagot); incluso existe una versión para orquesta de cuerda, frecuentada por maestros como Toscanini, Karajan o Marriner. (la Orquesta de Cámara Franz Liszt ha registrado la totalidad de la serie. Teldec AZ6 43099 y en Compact Disc existe una versión, parcial, por la Camareta de Berna, Deutsche Grammophon 413 310-2). Para la edición original y completa es recomendable la grabación por S. Accardo, S. Gazeau, A. Meunier y F. Petracchi, que además se complementa con otras piezas rossinianas de cámara (Philips 67 69 024).

Las Sonatas aquí grabadas son: la **núm. 1 en Sol mayor**, **núm. 2 en La mayor**, **núm. 4 en Si bemol mayor** y **núm. 6 en Re mayor**, esta última con la célebre y efectista «*Tempesta*» (que Rossini reutilizaría, con orquestación mucho más amplia, en **La Pietra del Paragone** e **Il Barbiere di Siviglia**, sin olvidar citas posteriores en **La Cenerentola** e incluso **Guillaume Tell**). En el **Allegretto** de la cuarta sonata hallamos, por otra parte, una anticipación de **l'Italiana in Algeri** y es indudable el carácter «cantabile», o más específicamente operístico, de los movimientos lentos.

En la transcripción ha pasado

la parte del primer violín a la flauta y la del contrabajo al violoncello, conservándose inalteradas las del segundo violín y viola. La estructura timbrica queda así desplazada hacia un color más «agudo», mucho más ligero que el original, perdiéndose a cambio la característica sonoridad «rústica» del contrabajo, tan deliciosamente tratado por Rossini.

Respecto a la interpretación, cabe insistir en la magnífica prestación de Peter-Lukas Graf, sin duda uno de los más destacados flautistas de la actualidad, que aquí repite su éxito anterior (con los **Conciertos** de Mozart, asimismo registrados para Claves) y acierta a ofrecernos unas lecturas jugosas, perfectas de línea y entonación, con un sonido bellísimo y un sentido para la ironía (escúchese el final de la **Primera Sonata**) realmente «rossiniano». El Trio Carmina, de reciente fundación (1982) actúa también como cuarteto (con el violín segundo Karin Heeg) y ha obtenido premios tan destacados como el Menuhin, concedido al «cuarteto más prometedor». Matthias Enderle (violín primero), Wendy Champney (viola) y Stephan Goerner (violoncello), ejecutando sobre instrumentos Stradivarius, secundan eficazmente a Graf, si bien hay que señalar alguna leve destemplanza en el registro sobreagudo del violín y, en todo caso, falta aquella GRACIA y sentido del RUBATO presentes en la versión de Accardo citada más arriba. Con todo, prestación admirable, realizada por la espléndida toma sonora y el cuidadísimo prensado.—**GONZALO BARDENES.**



ROSSINI: Stabat Mater. Pilar Lorengar, Betty Allen, Josef Traxel, Josef Greindl. Coro de la Catedral de Santa Eduvigis. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director: Karl Forster. EMI Acorde 037 128599-1.

Interpretación: ***
Sonido: ****

Aunque la fecha de grabación original no aparece indicada, este disco debe pertenecer a los primeros años de la década de los sesenta. Desde luego es anterior a la grabación que para Decca hizo de esta obra Pilar Lorengar, en 1971, con Pavarotti, Minton, Sotin y Kertesz (SXL 6534). Y, pese a las limitaciones, en seguida veremos, me ha parecido bastante superior a la apresurada y superficial lectura de Kertesz.

Pilar Lorengar, en buena forma vocal, da una versión muy lírica, rozando a veces lo ligero.



David Munrow, un artista genial que abandonó este mundo con injusta premura.

Munrow contó, además, con instrumentistas y cantantes excepcionales. Los primeros utilizan instrumentos originales con tal seguridad y naturalidad que la tosca rusticidad de otros no llega jamás a vislumbrarse; los segundos, los solistas vocales, cantan con la satisfacción de hacer algo bello: Munrow sabía infundir la respiración natural que necesitaba cada pieza. Destacan particularmente los dos contratenores por la pureza de su sonido.

De todo lo dicho se deduce fácilmente que es éste un disco excepcional, un auténtico goce artístico perfectamente acabado.

La toma de sonido es muy acertada y bueno el prensado.

Presentación elegante, con comentarios algo flojos. Se echa en falta, y es una lástima, el texto cantado, que habría cabido perfectamente en una contraportada sobrada de espacio.—**SANTIAGO BUENO.**



RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Lorin Maazel. Deutsche Grammophon, 415 512-1. Digital.

Interpretación: ***
Sonido: ****

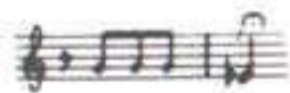
Nueva versión de tan archiconocida y, personalmente, lamentable pieza del maestro ruso. Pocos comentarios hay que ver-

amén de no sentir ni creerse nada de lo que dirige, aunque desde luego comprensible. La Filarmónica de Berlín, maravillosa como siempre.

Versiones un poco más animadas y que se esfuerzan en hacer, al menos, creíble lo que no es, resultan las de Markevitch (Philips, la mejor), Rostropovitch (EMI); otras lecturas posibles son Karajan (D. G., ultrarrefinada hasta la enfermedad), Mehta (Decca, demasiado Simbad el Marino), Ozawa (D. G., otro que se aburre soberanamente) y Stokowski (Decca, dando fuerte a la orquesta).

El sonido es nítido y el prensado excelente.

En resumen, obra musicalmente diferente servida por un director y una orquesta aburridísimos.—**ENRIQUE GAMEZ.**



ROSSINI: Cuartetos para flauta. Peter-Lukas Graf, flauta. Trio Carmina. Claves D 8608. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Este disco contiene cuatro de las seis **Sonatas para cuerda** de Rossini, en transcripción para flauta y trío de cuerda, publicada hacia 1825.

Las **Sei sonate a quattro** (para dos violines, violoncello y contrabajo) son la obra instrumental

Su dominio técnico, unido a un timbre ANGELICAL, proporciona instantes deliciosos cuando la partitura demanda matices suaves. En cambio su contribución al dramático «Inflamatus et accensus» (núm. 8) carece de garra. Quizá las voces más DENSAS —como Caballé o Norman— sean las más adecuadas para tan apocalíptico (y bellamente teatral) momento. El bajo Josef Greindl, muy activo en el Bayreuth de Wieland Wagner, demuestra lo incompleto de su formación musical que papeles como «Hagen» pudieron quizá atenuar. Con todo, nasalidades y entubamientos incluidos, había en Greindl una recia voz de bajo, con graves cavernosos y un centro bastante mórbido. Su aria (núm. 4) «Pro peccatis suae gentiis» y el inmediato recitativo con coro «Eia, mater, fons amoris» hacen pensar en «Hagen» convocando a los gibichungos... El tenor Josef Traxel, que fuera el timonel en la producción de **El holandés errante** en Bayreuth (1955), conservada en disco (registros de Kna, para Melodram, y de Keilberth, para Decca), da prueba de imposibilidades físicas, tales como la modulación, la dosificación de los alientos y de los acentos, la emisión libre, natural, canónicamente articulada. Su aria «Cujus animam» (núm. 2), rematada por un penoso Do sostenido (emitido con voz mixta), es toda una lección de inadecuación estilística. Flojísima la contralto —es un decir— Betty Allen, posiblemente apropiada en otro repertorio (la «Comere» en **Four Saints in three acts**, de Thomsom).

Lo mejor de esta versión se da en el espléndido Coro de Santa Eduvigis, capaz de apianar, filar, matizar, con plenitudes jamás estentóreas y perfecto empaste. También la dirección de Karl Forster tiene interés: sin ser plenamente idiomática (estamos ante un Rossini «filtrado» por el clasicismo vienés), Forster sabe huir de la banalidad (rasgo propio de la versión de Kertesz) y del gigantismo romántico. No se dan aquí los acentos humanistas de Giulini (D. G. 2532 046) ni los más teatrales de Muti (EMI ASD 4256). Forster dirige con dignidad y no intenta forzar la expresividad de la obra. La Sinfónica de Berlín secunda al coro y a los solistas con profesionalidad y sonido cuidado.

La grabación, típica de los primeros tiempos de la estereofonía —con mucho espacio entre las voces solistas— conserva buena timbrica, aunque es un poco reverberante. Como curiosidad señalaré que la posición de los solistas no se mantiene fija a lo largo de toda la obra. En especial el tenor parece PASEAR de un número a otro. Prensaje correcto. No se incluyen textos.—**GONZALO BADENES**

SCHUMANN: Sinfonía núm. 2; Obertura de Genoveva. Orquesta New Philharmonia. Director: Otto Klemperer. EMI, «Acorde», 10 1918 1.

Interpretación: *** (Sinfonía)
**** (Obertura).

Sonido: ****

Hasta los más grandes directores tienen su mal día... Klemperer, en esta **Segunda Sinfonía** de Schumann, con la que EMI española completa el ciclo en su serie económica Acorde, se equivocó de lleno. Es la más floja de la serie, con diferencia, y una interpretación poco interesante en sí misma. A una **Cuarta** magnífica, una **Primera** de referencia y una **Tercera** muy personal pero colosal se opone esta desvaída y pesante versión de la **Segunda**. Tiene, eso sí, detalles de considerable altura interpretativa, pero en general se trata de una realización concebida sin fe en la música, con aparente desgana y de forma un tanto superficial. En el primer movimiento el discurso queda hundido al poco tiempo de acabar la introducción: todo es pequeño (sorprendente en Klemperer!) y falto de hálito. El segundo carece de poesía, resulta bastante aburrido. Al tercero le falta intensidad expresiva, se hace LARGO, y en el cuarto el «tempo» escogido, demasiado lento, resulta pesante. Ciertamente una versión impropia del gran director de orquesta que fue Klemperer. La **Obertura de Genoveva** encuentra en aquél un intérprete más centrado en la música y sobre todo más interesado en comunicar emociones. La introducción es espléndida, aunque el resto, estando estupendamente resuelto, me parece también un punto moroso. Pienso que esta música tiene más vida y, en ese sentido, algo más de nervio unas veces y encanto y chispa otras hubieran sido deseables. Es una versión mejor planificada que la de la **Sinfonía**, pero para mi gusto el «tempo» sigue siendo demasiado lento. Desde luego no está ésta entre lo mejor de Klemperer.

La grabación es buena (lo fue en su día) y el prensado con que se presenta ahora, excelente. No recomendaría, en todo caso, la adquisición de este disco. No hay muchas buenas versiones discográficas de la **Segunda Sinfonía** de Schumann, pero de entre ellas me quedaría con la de Barenboim, para Deutsche Grammophon, con la Sinfónica de Chicago.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



SCHUMANN: Sinfonía núm. 2; Concerto para violoncello y orquesta. Mischa Maisky, vio-

loncello. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 419 190-1. Grabación en vivo. Digital. Import.

Interpretación: ***
Sonido: ****

Si Klemperer se estrelló con la **Segunda Sinfonía** de Schumann, Bernstein tampoco ha estado fino en la versión que se va

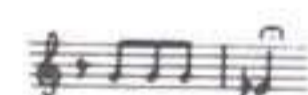


Mischa Maisky no es mal músico, pero sí un limitado instrumentista.

a comentar. Con ésta se completa el ciclo discográfico schumanniano, de cuyos otros dos discos (incluyendo también el **Concierto para piano y orquesta**) ya di cuenta desde esta mismas páginas. Los argumentos vertidos entonces para valorar las interpretaciones de **Primera, Tercera y Cuarta Sinfonías** siguen siendo válidos en el enjuiciamiento de la de la **Segunda**: morosidad e histerismo dosificados a partes iguales no pueden constituir una base conceptual adecuada para interpretar la música orquestal de Schumann; éste es el problema básico. A partir de esta idea se pueden hacer las matizaciones que se quieran; se puede aceptar positivamente el eterno (13' 44") pero singularísimo «Adagio espressivo», etc. Pero lo que ya no me parece lógico dar por bueno es la pequeñez reiterada en acordes, la rigidez agógica, descompensación sonora en la dosificación del matiz, suciedad en el empaste orquestal de los «tutti», etc. Es decir, no sólo se trata de que Bernstein (en Schumann) se pase de ORIGINAL; simplemente es que no dirige bien, no resuelve como es debido el discurso musical, al cual le falta lógica, unidad y coherencia. Una vez más la endiablada e irrepitible rítmica de las **Sinfonías** de Schumann vuelve a hacer estra-

gos hasta en los mejores técnicos de la batuta.

El disco se completa con una gélida y raquítica versión del **Concierto para violoncello y orquesta**. Maisky no es mal músico, pero sus limitaciones con el instrumento (afinación, pequeño volumen, sonido feo en la zona aguda, entre otras) no le permiten poner en práctica lo que desea. Su versión, así, resulta fría, exenta del fuego necesario y, fundamentalmente, muy poquita cosa. Bernstein se dedica a acompañar con corrección, sin aportar nada personal (mejor quizá, pues cuando lo hace en Schumann no puede evitar PASARSE DE ROSCA). En definitiva, y como sucediera con los que contienen el resto de las **Sinfonías** de Schumann, un disco a olvidar.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**



R. STRAUSS: 20 Lieder. Jessye Norman, soprano. Geoffrey Parsons, piano. Csaba Erdelyi, viola. Philips 416 298-1. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

En el pasado verano, una retransmisión radiofónica nos permitió disfrutar del recital de Jessye Norman con Lieder de Strauss, celebrado en el Festival de Salzburgo. La gran cantante americana apareció pletórica de facultades, tanto vocales como expresivas, en una muy sabia selección (bastante amplia) que incluía, dentro de los mejores ejemplos de la producción liedística de Strauss, títulos muy célebres junto a otros infrecuentes. Ya conocíamos la perfecta adecuación de la Norman al universo sonoro de Strauss gracias a su soberbia recreación de los **Cuatro últimos Lieder** para la misma casa discográfica que ahora nos ofrece este recital. La belleza natural de su voz, con tintes instrumentales, gran pastosidad, volumen y extensión asombrosos, así como una técnica irreprochable, una expresividad difícil de igualar hoy en día, la convierten en la digna sucesora de Schwarzkopf en este repertorio, si bien ambas cantantes poseen una personalidad muy diferente.

No abundan los discos con recitales de Lieder de Strauss. Después de las legendarias interpretaciones de la citada Schwarzkopf, Kiri Te Kanawa y Siegfried Jerusalem han prestado sus valientes voces a la orquesta straussiana, y Bernd Weikl y Dietrich Fischer-Dieskau han escogido el acompañamiento de piano. Montserrat Caballé ha tenido contacto con ambos tipos de acompañamiento, con magníficos resultados en al-

gunos casos. La reciente selección de Fischer-Dieskau y Sawallisch, en tres discos DG (que no puede sustituir a la integral de EMI, ya inencontrable, con el gran baritono y Gerald Moore al piano) resultó bastante decepcionante, tanto por los títulos elegidos como por la curiosa falta de convicción de ambos intérpretes.

En el extenso recital elegido por Jessye Norman para este disco, el programa es prácticamente el mismo que el interpretado en Salzburgo, si bien hay dos factores fundamentales que aún mejoran el resultado: el lugar de grabación y el pianista. La íntima atmósfera de The Maltings, sede del Festival de Aldeburgh, invita al recogimiento más que a la expansión espectacular. De ahí, si la interpretación de la Norman no alcanza la misma brillantez que en la Grosses Festspielhaus de la ciudad austriaca, gana en profundidad y exquisitez expresiva, a lo que contribuye igualmente la labor de Geoffrey Parsons, excelente conocedor del piano de Strauss, al que dota de presencia y sonoridades orquestales, así como de personalidad y perfecto diálogo con la voz.

La variedad expresiva de ambos intérpretes abarca el sarcástico humor a ritmo de vals de **Schlechtes Wetter**, la opulencia de **Kling**, el sereno dramatismo de **Befreit**, la sencillez popular de **Ach Lieb, ich muss nun scheiden** y el refinamiento de **Die Zeitlose**, por citar únicamente algunos de los ejemplos. Se incluye también **Malven**, descubierto recientemente a la muerte de su destinataria, la soprano María Jeritza, valiosísima página recreada por Norman y Parsons aún con mayor fortuna que Eva Marton y Andrew Davis en la reciente primera grabación mundial. Y también **Stiller Gang**, original lied con acompañamiento de viola y piano (si bien la labor de Csaba Erdelyi no es especialmente acertada). La excelente grabación da la necesaria consistencia a uno de los mejores registros liederísticos de la actualidad.—**RAFAEL BANUS IRUSTA**

VIVALDI: Magnificat, R 611. Gloria, R 589. Teresa Berganza, Lucia Valentini Terrani. Coro New Philharmonia. Orquesta New Philharmonia. Director: Riccardo Muti. EMI, «Acorde», 037 1029461.

Interpretación: ***
Sonido: ****

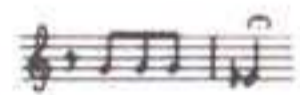
La grabación que comentamos fue tomada entre 1976 y 1977, y tras casi diez años de existencia ha envejecido considerablemente. Si por aquel entonces podía considerarse una versión cuidada, ahora tenemos a nuestra disposición nuevas grabaciones mucho más acertadas, aunque nada pongan en duda la calidad intrínseca de los intérpretes.

Las dos solistas descuellan por la perfección de su arte, y se adaptan perfectamente a los dictados de la batuta. Quizá sean lo mejor de la grabación. De similar manera el coro y la orquesta se comportan con total perfección técnica.

Queda, pues, la dirección de Riccardo Muti. Este disco depende totalmente de su interpretación. Muti intentó un acercamiento al mundo sonoro barroco, pero se quedó tan alicorto que con la perspectiva de casi diez años nos parece falto de mayor vitalidad y gracia. Hace las obras demasiado serias, demasiado transcendentales, como si Vivaldi preanunciara las Misas de Haydn, casi. Y por ello le falta espontaneidad y le sobra depuración tímbrica. Es, por esta razón, un disco un tanto anodino.

Dentro del mercado son más acertadas, a mi gusto, las versiones de estas obras de Negri (Philips), Guest (Argo) o Schneidt (Archiv), aunque ninguno de tales discos coincida en el presente acoplamiento.

Sonido aceptable, algo falto de brillo. Presentación muy cuidada.—**SANTIAGO BUENO.**



WAGNER: Der Fliegende Holländer (El holandés errante). Simon Estes, Lisbeth Balslev,

Matti Salminen, Robert Schunk, Anny Schlemm, Graham Clark. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Woldemar Nelsson. Philips 416 300-1, 3 discos. Digital. Import.

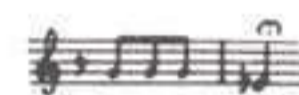
Interpretación: ***
Sonido: ****

El montaje de Harry Kupfer de **El holandés errante** se estrenó en el Festival de Bayreuth en 1978 y ha sido repuesto todos los años (a excepción de 1983) hasta 1985, año de esta grabación. Ha supuesto, junto al polémico **Anillo** de Chéreau y Boulez, el mayor éxito de los últimos años del Festival, y se ha convertido en un clásico del teatro musical. El vídeo y el disco han recogido las últimas de estas representaciones.

El reparto fue, prácticamente, el mismo a los largo de los años, y se basa fundamentalmente en la «Senta» de Lisbeth Balslev, plenamente entregada a lo largo de toda la obra. Después de una balada poco relajada pero con buenos y seguros ataques en agudo y grave, delinea muy firmemente el personaje y le da un tono visionario y maduro. La voz es amplia, recia y homogénea, si bien no especialmente bella, aunque posee un timbre muy apropiado para Wagner. Simon Estes posee el color vocal ideal para el personaje del «Holandés» y presenta frente a la vehemencia de «Senta» una mayor fragilidad e inseguridad expresivas que se traducen en impersonalidad (sin duda su recreación se ve bastante limitada en disco frente a la escena). Matti Salminen hace un «Daland» burgués y ocioso, muy bien delineado en lo interpretativo y lo vocal, con una auténtica voz de bajo. Robert Schunk es un juvenil «Erik», apasionado y de muy bello timbre, aunque tiene bastantes irregularidades en la línea de canto en el aria del acto III. Anny Schlemm es una «Mary» demasiado vieja, y Graham Clark un «Timonel» de voz excesivamente frágil que no hace olvidar a Francisco Araiza, que cantó la parte en 1978 y 1979. La versión, correcta en lo vocal, desciende bastante en el plano de la dirección musical. Desgraciadamente Woldemar Nelsson es muy inferior a Dennis Russell Davies y Peter Schneider, anteriores directores del montaje, pues no posee la fuerza del primero ni la firmeza en la construcción del segundo, sin que ninguno de ellos alcanzara tampoco lo genial. A Nelsson, como ya probara en el **Lohengrin** de CBS, le falta seguridad en la organización dramática de la obra, y, lo que es aún peor, la tragedia de Wagner se convierte en una frívola opereta de Lortzing. La Orquesta y el Coro del Festival, dos magníficas agrupaciones, no

dan aquí lo mejor de sí mismas, pese a la habitual calidad sonora de los registros de las representaciones de Bayreuth.

En suma, versión que, en su calidad exclusivamente musical (la que se puede apreciar en el disco), no alcanza a otras de la misma obra, aunque, como se ha dicho, cuenta con un correcto y a veces muy interesante cuarteto vocal. Entre las versiones existentes se pueden destacar, sobre todo, la de Klemperer (EMI) en estudio y también las de Keilberth (Decca) y Sawallisch (Melodram y Philips) en Bayreuth. Como dato interesante de ésta que ahora presenta Philips, la utilización de la versión original de Wagner, si interrupción entre los tres actos, y que no incluye el llamado «motivo de la redención».—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



WOLF: Penthesilea. PFITZNER: Preludios de Palestrina. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Otto Gerdes (Wolf). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Ferdinand Leitner. Deutsche Grammophon, «Collector's series», 2543 822. Import.

Interpretación:
*** (Penthesilea)
**** (Palestrina)
Sonido: ****

Disco interesante más por las obras que recoge que por las versiones en sí. El poema sinfónico **Penthesilea** es una pieza muy rara vez grabada y totalmente ausente de las salas de concierto. Sin embargo hay que conocerlo; se trata de una, en cierta medida, desbocada partitura (Wolf hizo la última revisión de la misma ya internado en el manicomio) cuyo contenido dramático hace mantener la atención en la escucha, e incluso por momentos arrastra. La obra tiene influencias del Liszt de los poemas sinfónicos; del Berlioz orquestador; del primer Ricardo Strauss y, no como se suele decir, de Wagner: más que influencias, la admiración que Wolf sentía por lo wagneriano queda plasmada en esta obra con citas materialmente FUSILADAS de **Lohengrin** y **Tristán**. Pero también está el elemento personal; es decir, ese tormento a mitad de camino entre la ironía y la tragedia, que preside la práctica totalidad de la obra de Hugo Wolf. La cara dos del disco está integrada por sendas versiones de los Preludios de los tres actos de la ópera **Palestrina**, de Pfitzner, música ésta de reflexión acerca de las potencialidades intelectuales y síquicas del creador y de la relación entre ambas, así como en torno a las influen-



Muti hace un Vivaldi demasiado serio, casi prehaydniano.

cias que puede ejercer el poder establecido sobre el PRODUCTOR de arte.

Las respectivas interpretaciones son floja la primera y encuadrada en un patrón interpretativo para la obra que cae dentro de lo posible la segunda. Otto Gerdes se embriaga en exceso con **Penthesilea**, no acierta a controlar los medios sonoros de que dispone, y más que transmitir la angustia que encierra la obra reparte decibelios a diestro y siniestro. Su versión, así, no hace en absoluto justicia a una música que sería necesario poder escuchar interpretada por un mejor director para poder ser valorada como es debido. Difícil: la partitura sigue hoy (la grabación es de 1969) bastante arrinconada. Los **Preludios de Palestrina** por Leitner (registro de 1959) son otra cosa. No constituyen, a mi juicio, la versión ideal (óigase la versión completa de la ópera por Kubelik —Deutsche Gramophon, descatalogado—), pero sí una buena y sobre todo cuidada interpretación. Leitner concibe a «Palestrina» (Preludio del primer acto) acentuando quizá en exceso su aspecto meditativo y olvidándose un poco de sus conflictos de identidad del personaje. La versión del Preludio del segundo acto la prefiero más demoníaca y terrible (al fin y al cabo un COMBATE DE BOXEO entre cardenales bien se lo merece); y la del tercer acto es muy hermosa y auténtica, pero el mensaje último que transmite, la creación como iluminación y no como sufrimiento, parece bastante discutible.

En fin, disco que hay que comprar para conocer **Penthesilea** y con más motivo si no se dispone de la versión discográfica de **Palestrina** por Kubelik.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**

RECITALES

LAURI VOLPI, Giacomo. Tenor. Arias de **LAfricana**; **Andrea Chenier**, **Manon Lescaut**, **Luisa Miller**, **Turandot**, **Madama Butterfly**, **Tosca**, **La Gioconda**, **Il Trovatore**, **La Fanciulla del West** y **Rigoletto**. Orquesta del Teatro alla Scala y de la Opera de Roma. Directores: Ghione Arduini, Ricci Cordone y Olivieri. EMI, «I grandi tenori» 053-100 738 1.

Interpretación: ****
Sonido: **

Agrupar este disco una selección de grabaciones de este importantísimo tenor que van des-



Lauri Volpi caracterizado para «Il Trovatore». Roma, 1952.

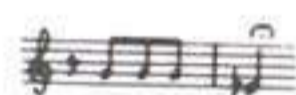
de 1934 hasta 1948, cubriendo seguramente la época más interesante de su larga vida profesional, durante la cual se juntaban unas cualidades vocales aún en plenitud con su madurez y experiencia. Lauri Volpi era un cantante que gozaba de un instrumento verdaderamente excepcional, reuniendo cualidades muy diversas propias de voces de diferente tipo. Por una parte, el volumen era extraordinariamente grande, ancho y poderoso en el centro y medio agudo, y su expresión apasionada, propia de un tenor dramático o spinto; por otra, la tesitura era muy amplia, alcanzando con facilidad el sobreagudo, lo cual es propio de un tenor lírico, y, finalmente demostraba facilidad para apianar y adelgazar la voz, sabiendo recurrir al falsetón, con la habilidad y técnica de un tenor ligero. Del mismo modo, las cualidades de sus interpretaciones también diferían entre sí, como en la presente selección de sus grabaciones, que resultan unas más acertadas que otras, aunque todas son de un alto nivel.

Como particularmente bien, caben destacar el «No, pazzo non son» de **Manon Lescaut**, cantado con mucha pasión y entrega, sin excesos melodramáticos al gusto de la época; «Quando le sere al placido», de **Luisa Miller**, donde hace gala de hermosos pianísimos y agudos vibrantes y timbrados; «Non piangere Liú» y «Nessun dorma», de **Turandot**, valiente y poderoso, pero al tiempo matizando mucho los finales de las frases, en pianísimo; «Addio fiorito asil», de **Butterfly**, muy lírico y con sentimiento; el «O Paradiso», de **LAfricana**, con resonantes agudos, aunque con un final de dudoso gusto, y «Un di al azzurro...», de **Andrea Chenier**, muy expresivo y con mucho peso y rotundidad en el centro, así como «Cielo e Mar» de **La Gioconda**, muy matizado y lírico, con una atractiva media voz.

Algo menos bien el «Recondita armonia», de **Tosca**, falto de apoyo en el centro y los agudos un poco forzados, pero con mucha expresión; «Ella mi fu rapita», de **Rigoletto**, donde muestra la voz un poco caprina y metálica, aunque con buena línea de canto, así como «La donna e mobile», con el sonido un poco abierto, bien la fermata pero poco afortunado el Si agudo del final.

Se observan, finalmente, algunos defectos más importantes en el «Adiós a la vida», de **Tosca**, con la frase del famoso regulador cantada en falsetón desnudo demasiado contrastado y un adorno añadido de dudoso gusto; la «Pira», del **Trovatore**, con los «Do» sobreagudos muy forzados, prolongado excesivamente el del final, y «Che'ella mi creda», de **La Fanciulla del West**, con excesivos portamentos y algo sollozadas las frases.

Aunque se trata de grabaciones antiguas, el sonido está bastante bien trazado y trasplantado, en lo que cabe, y resulta suficiente para escucharse con agrado, pudiendo apreciarse las cualidades de este excepcional cantante sin excesivo esfuerzo de imaginación.—**FRANCISCO CHACON**



«MUSICA CHECA PARA PIANO». Ivan Moravec. Supraphon 1111 3895 6. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

La casa discográfica Supraphon vuelve, una vez más, a darnos la oportunidad de conocer a compositores checos de escaso renombre o presentarnos obras olvidadas de famosos maestros. Ambos casos se dan en este recital pianístico, con páginas de Oldrich Korte, Josef Suk y Bedrich Smetana. El primero es un autor contemporáneo —nacido en 1926— del que se ofrece una **Sonata** en dos movimientos que, según rezan los comentarios de la carpeta, conquistó el premio Busoni interpretada por Maurizio Pollini. Es una obra de factura clásica, lejos de lo que entendemos por música de vanguardia o contemporánea, que juega con dos procesos antagónicos: una vía intimista y poética y otra seria, adusta y beethovenianamente agresiva. El resultado es un poco híbrido pero no carece ni de interés ni de belleza.

Las dos piezas de Josef Suk (1874-1935) —**Canción de amor** y **Humoresque**— son muy agradables y la primera de ellas, compuesta cuando el autor tenía diecinueve años, posee una calidad ensoñadora muy particu-

lar. Toda la segunda cara del disco está dedicada a una de las figuras clave del nacionalismo checo: Bedrich Smetana, que junto a Dvorak y Janacek constituye su gran trilogía. Son seis piezas de carácter de danza —tres de ellas son polcas— muy bien elegidas para una función contrastante, que se escuchan con verdadero placer y que combinan con evidente tino melodía, ritmo y estilizado sabor popular. En conjunto, unas partituras muy poco conocidas entre nosotros y que constituyen una parcela muy agradable dentro de la música checa.

El recital, grabado durante dos conciertos públicos —18 y 19 de diciembre de 1984— nos presenta al pianista Ivan Moravec en un excelente ejercicio: parece dominar el estilo, salva con limpieza las numerosas dificultades virtuosísticas de algunas de estas piezas y es capaz también de frasear y mantener con seguridad los múltiples juegos rítmicos, que constituyen uno de los puntos angulares de la música checa. Sólo encuentro algo excesivo el continuado elogio que de él se hace en las notas que figuran en la carpeta del disco.

Por lo demás, la grabación es buena, el silencio de la sala parece absoluto y sólo escuchamos los aplausos finales; en suma, una buena ocasión para adentrarse por unos caminos de absoluta novedad para nosotros. También para conocer a un pianista al que desearíamos volver a escuchar (por cierto que Moravec es el solista de la música de Mozart en la famosa película «Amadeus»). Recomeando.—**CARLOS RUIZ SILVA**.



«MUSICA RUSA PARA PIANO». Obras de **BALAKIREV**, **BORODIN**, **CUI**, **MUSSORGSKY** y **RIMSKY-KORSAKOV**. Margaret Fingerhut. Chandos ABRD 1171. Digital. Import.

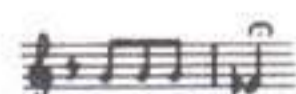
Interpretación: ****
Sonido: ****

Un disco de indudable interés, con un recital con obras pianísticas del llamado «Grupo de los cinco», es decir, Balakirev, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov y Borodin. Algunos de estos nombres —los dos primeros, por ejemplo— rara vez o nunca aparecen en los programas de concierto o en las grabaciones discográficas, y de los últimos, si los conocemos no es desde luego por sus composiciones para teclado. Sólo el caso de Mussorgsky es diferente, pues sus archifamosos **Cuadros de una exposición** son obra de repertorio tanto en las orquestas —vía Ravel— como entre los pianistas de todo el mundo. Sin embargo,

aquí está representado por cinco breves piezas escasamente conocidas. Nos encontramos, pues, ante un disco infrecuente por su contenido, lo cual es ya de agradecer, pero además resulta que las pequeñas obras interpretadas son muy agradables de escuchar y bastantes de entre ellas poseen una indudable calidad musical. Tal vez a ello contribuya, en mi caso personal, la afición que siento por la pequeña forma en el campo del piano que hace que un impromptu de Schubert, un nocturno de Chopin o un intermezzo de Brahms se encuentren entre mis más degustadas preferencias musicales.

Sería demasiado prolijo analizar, una a una, las dieciocho piezas recogidas en este disco. Acaso señalar la agradable sorpresa que suponen las tres delicadas —un algo Chopin, un algo Schubert— páginas de Balakirev o los no menos interesantes cuatro preludios de César Cui, composiciones todas ellas pertenecientes a lo que normalmente entendemos por PIEZAS DE SALÓN pero con algo más que las aparta por completo de lo meramente decorativo. Cabe resaltar asimismo las tres obritas de Borodin, con una excelente capacidad rítmica —**Scherzo**— y evocación poética —**En el monasterio, Nocturno**— la schumanniana **Novellette** de Rimsky-Korsakov y la originalidad de los **Souvenir d'enfance** de Musorgsky. En conjunto, unas músicas que verdaderamente merecen la pena y que, sin duda, enriquecerán nuestra un tanto exigua visión de estos famosos compositores.

La interpretación de la joven pianista británica Margaret Fingerhut —que hace aquí su presentación discográfica— es muy adecuada: logra ser intimista, dar bravura a los momentos de virtuosismo más espectacular y tocar con tempi bien elegidos, sin precipitarse ni caer en blanduras cursilonas. Sólo dos pequeños reparos: en ocasiones aisladas algunos ataques resultan excesivamente agresivos y otras veces la transparencia del tejido pianístico no es todo lo nítida que hubiera sido deseable. Pero esto sucede relativamente pocas veces. En general la señorita Fingerhut realiza una labor muy positiva. El sonido es claro y con poco ruido de fondo, redondeando así la calidad global del disco.—**CARLOS RUIZ SILVA**



PERTILE, AURELIANO: Arias de Boito, Cilea, Puccini, Verdi, Wagner, Giordano, Mascagni, Bellini y Leoncavallo. Aureliano Pertile, tenor, con orquesta. EMI «I Grandi Tenori» 053 117644-1. Mono.

Interpretación: ****
Sonido: ***

De los dos volúmenes dedicados en «I Grandi Tenori» a Aureliano Pertile (1885-1952) el presente recoge tomas efectuadas entre 1927 y 1932, anteriormente editadas por EMI italiana en su Discoteca Classica.

El remoquete de «tenor de Toscanini» se aplicó a Pertile a cuenta de la admiración que despertó en el maestro su interpretación del aria «Daicampi» (de **Mefistofele**), con la que se abre este recital. Consta en acta que, faltando el triunvirato Gigli-Martinelli-Lauri Volpi para una edición de la ópera de Boito que preparaba La Scala, en 1922, hubo Toscanini de acceder a escuchar a aquel desconocido tenor (de 37 años), por otra parte ya apreciado por Zandonai; y al término de su apasionada recreación del aria de «Fausto» exclamó el maestro: «*Così voglio cantare io*». Y aun cuando la malévola acotación de Lauri Volpi («*si era necesario hacia cantar hasta a las piedras... y las piedras, bajo su dirección, cantaban*») pueda reflejar la actitud de Toscanini, en su última etapa americana (pienso en Vinay, Peerce...), lo cierto es que, en el caso de Pertile, acertó plenamente Toscanini, ya que el tenor de Padua poseía todos los atributos de la grandeza. (A fuer de intransigentes podríamos regatearle la BELLEZA del instrumento, por más que tal hecho sea opinable cuando la MATERIA PRIMA se ve manipulada con tan elevada dosis de maestría, hasta hacer olvidar la básica mediocridad del TIMBRE).

Hay que advertir que éstas no son las mejores versiones legadas por Pertile de las arias contenidas en el presente disco. Superiores, por facilidad, frescura y línea son, sin duda, las tomas efectuadas para Fonotipia, en los primeros años veinte, de páginas como «Quando le sere al placido» o las arias de **Adriana Lecouvreur**. Incluso cabe consignar cierto declive en el aria de **Carmen** (extraída de la integral de 1932, con Buades y Franci), cuyo Si bemol agudo ataca, naturalmente, en matiz forte, sin regulador de intensidad. El «Ah, si

ben mio» procede del registro completo de **Il Trovatore** (de 1930) y refleja la tendencia enfática y declamatoria (próxima al verismo) hacia la que se deslizaba el cantante (quien, por cierto, no poseyendo el Do4 debía cantar la «Pira» un semitono más baja). Pero la gran variedad en el fraseo, el claroscuro y la exaltación de la cadencia nos muestran el grandísimo ESCULTOR del sonido. La solidez de su técnica de paso brilla en el final del tercer acto de **Manon Lescaut** («No! Pazzo son!»), donde la voz, entre el Re-Mi-Fa de tan crítica zona debe escalar el Si natural y CANTAR todo el tiempo, sin el fácil recurso al sollozo (practicado por sopranistas como Gigli). El La y Si bemol agudos del aria «Ah! Manon, mi tradisce» son atacados, como están escritos, «con passione». Obsérvese el ataque canónico del Fa y la bemol agudos en «La dolcissima effige» (en piano, como demanda Cilea). El regulador final del aria de presentación de **Lohengrin** (cantada, lógicamente, en italiano) pudo haber sido mejorado (curiosamente este mismo efecto de imprecisión se da también en el registro de este fragmento, realizado en octubre de 1927 y que figura en el otro disco de la serie, EMI 05310 0808-1). Admirable el legado en «A te o cara, amor talora», de **I Puritani**, por supuesto transportado hacia abajo. La pasión que rezuma su arioso de **I Pagliacci** o la fuerza de su «Adiós a la vida» (con ese mortal Do central, escollo para tantos tenores líricos) completan un brillante recital que quizá anda poco sobrado de sutilezas (ejemplo, en la serenata de **Iris**), pero que nos muestra un ejemplo, ya clásico, de vocalidad. Una escuela hoy olvidada por los jóvenes tenores italianos (los Mauros, Bartolini, Giacomini, Martinucci, etc.), las más de las veces tristes vociferadores de un género que parece haber muerto (excepción hecha de Kraus) en un mundo indiferente a la belleza del canto italiano.—**GONZALO BADENES**



«BENNY GOODMAN COLLECTORS EDITION.» **BERNSTEIN: Prelude, fugue and Riffs.** **COPLAND: Concierto para clarinete y orquesta.** **STRAVINSKY: Ebony Concerto.** **BARTÓK: Contrasts.** Benny Goodman, clarinete. Joseph Szigeti,

violin. Bela Bartók, piano (Bartók). Columbia Jazz Combo (Bernstein y Stravinsky), Orquesta Sinfónica Columbia (Copland). Directores: Leonard Bernstein (Bernstein), Aaron Copland (Copland) e Igor Stravinsky (Stravinsky). CBS M42227. Import.

Interpretación: *****
Sonido: ***

Los aficionados al jazz, y algunos que lo son a la llamada música clásica, no muchos, saben que Benny Goodman era igual de genial tocando un «blues» que el **Concierto para clarinete** de Mozart; fue un instrumentista integral cuya técnica, enorme, siempre fue puesta al servicio de cada estilo en su más justa medida y con arreglo a las más estrictas necesidades (sonido, fraseo, etc.). Hoy sólo el trompetista Wynton Marsalis parece ser capaz de emular semejante oficio; sus discos para la firma CBS son superrecomendables.

De manera que un disco como éste, una excelente ocasión para contemplar cómo se movía Goodman en un repertorio clásico, resulta de sumo interés. Interés que viene acrecentado por la estupenda calidad de las obras que incluye. Un excitante **Prelude, Fugue and Riffs**, obra juvenil de Bernstein; un magnífico concierto, el **de clarinete**, de Copland, formidablemente CANTADO por Benny Goodman; un **Ebony Concerto**, de Stravinsky, muy, muy bien dirigido por su autor y los **Contrasts**, de Bartók, en una grabación de 1940 magníficamente reprocesada: nada más y nada menos que Szigeti al violín, Bartók al piano y Benny Goodman al clarinete; un verdadero documento histórico, que se escucha bien, a pesar de su antigüedad. Disco, pues, singular que recomiendo sobre todo a coleccionistas y amantes de las rarezas. Sin embargo no hace falta ser tal para disfrutarlo, por lo que bien podría extender la recomendación.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

EL LECTOR PODRA ENCONTRAR EN LA PAGINA 93 LA RELACION DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO.

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

Discos editados

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE DICIEMBRE DE 1986
Y EL 31 DE ENERO DE 1987

I. ORQUESTAL

- BEETHOVEN:** Sinfonías núms. 1 y 5. Orquesta de Filadelfia. R. Muti. EMI 101-2704491. Digital. Import.
- BEETHOVEN:** Sinfonía núm. 3 «Heroica». Academy of Ancient Music. C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 4172351. Digital. Import.
- BERG:** Concierto para violín «A la memoria de un ángel». Tres piezas para orquesta op. 6. P. Zukerman. Orquestas Sinfónicas de Londres y de la BBC. P. Boulez. CBS IM 39741. Digital. Import.
- BOULEZ:** Libro para cuerdas. El martillo sin dueño. Pli selon Pli. Ensemble Musique Vivante. Orquestas Sinfónicas de la BBC y New Philharmonia, Londres. P. Boulez. CBS Diamond Cut DC 40173, 2 discos. Import.
- BRUCKNER:** Sinfonía núm. 9. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca 4172951. Digital. Import.
- CASTELNUOVO-TEDESCO:** Concierto para guitarra núm. 1 RODRIGO: Sones en la Giralda. VILLALOBOS: Concierto para guitarra. P. Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. Philips 4163571. Digital. Import.
- COPLAND:** Fanfarria para el hombre corriente. Primavera Apalache. Salon México. Variaciones para orquesta. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. F. Litschauer. Orquesta Sinfónica de Harford. F. Mahler. Hispavox. Precio clave 2910961.
- D'INDY:** Díptico Mediterráneo. Poema de las riberas. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. G. Prêtre. EMI 101-2703351. Digital. Import.
- DVORAK:** Las 16 Danzas Es-lavas. Las 3 Rapsodias Es-lavas. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. K. Masur. Philips 4163681, 2 discos. Digital. Import.
- ELGAR:** Las Marchas de Pompa y circunstancia. Variaciones Enigma. Sere-nata para cuerda. Piezas para cuerda. Orquesta Filarmónica de Londres. English Chamber Orchestra. D. Barenboim. CBS Diamond Cut DC 40146, 2 discos. Import.
- FAURE:** Pélleas et Mélisan-de. GRIEG: Peer Gynt, suites núms. 1 y 2. 5 Cancio-nes. PROKOFIEV: Cindere-lla, suite. E. Söderström. Orquesta Sinfónica de Lon-dres y New Philharmonia. A. Davis. CBS Diamond Cut DC 40143, 2 discos. Import.
- FRANCK:** Sinfonía. Variacio-nes Sinfónicas. J. P. Co-
- llard. Orquesta del Capito-lio de Toulouse. M. Plas-son. EMI 101-2703491. Di-gital. Import.
- HAENDEL:** Los 6 conciertos para órgano, op. 4. Con-ciertos para órgano núms. 13 y 14. Sonata en Re mayor «Il triunfo del tempo e del disinganno». P. Hur-ford. Orquesta de Cámara de la Concestgebouw, Amsterdam. J. Rijk. Decca 4146041, 2 discos. Di-gital. Import.
- HAENDEL:** Conciertos, ober-turas, marchas, etc. E. Po-ter-Biggs. Orquesta Royal Philharmonic. Sir C. Gro-ves. CBS Diamond Cut DC 40137, 2 discos. Import.
- HAYDN:** Sinfonías, vol. 11: núms. 60, 63 y 66 al 69. L'Estro Armonico. D. Solo-mons. CBS M 342157, 3 discos. Digital. Import.
- HONEGGER:** Pacific 231. MILHAUD: El hombre y su deseo. VARESE: Americ-as. Orquesta Sinfónica de Utah. M. Abravanel. Hispa-vox Precio Clave 2910951.
- LISZT:** Los 2 conciertos para piano. J. von Karolyi. Or-questa Filarmónica Hungá-rica. I. Kertesz. EMI 103-2907341. Import.
- LISTZ:** Obras orquestales. Orquesta de la Gewand-haus, Leipzig. K. Masur. EMI 103-2911073, 6 dis-cos. Import.
- LISTZ:** Sinfonía Dante. Or-questa de la Gewandhaus, Leipzig. K. Masur. EMI 103-2907331. Import.
- LISTZ:** Sinfonía Fausto. K. König. Coro y Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. K. Masur. EMI 103-2907321. Import.
- LISTZ:** Rapsodias Húngaras núms. 1, 2, 4 y 6. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. L. Ludwig. EMI 103-2907451. Import.
- MAHLER:** Sinfonía núm. 1. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Maazel. CBS IM 42141. Digital. Import.
- MASSENET:** Escenas Alsa-cianas. Escenas Pintores-cas. Obertura de Fedra. Orquesta del Teatro Nacio-nal de la Opera Cómica, Paris. A. Cluytens. EMI Acorde 037-2907851.
- MENDELSSOHN:** Los 2 Con-ciertos para piano. Rondó brillante. J. Ogdon. Or-questa Sinfónica de Lon-dres. A. Ceccato. EMI Acorde 037-1020071.
- MOZART:** Conciertos para piano núms. 5 y 6, K 175 y 238. A. Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. Philips 4163661. Digital. Import.
- MOZART:** Sinfonía Concer-tante para violín y viola. Concertone para 2 violi-nes. PLEYEL, STAMITZ: Sinfonías concertantes. I. Stern, P. Zukerman. Eng-lish Chamber Orchestra D. Barenboim. CBS Dia-

- mond Cut DC 40167, 2 dis-cos. Import.
- MOZART:** Sinfonía núm. 36 «Linz» y ensayos. Orques-ta Sinfónica Columbia. B. Walter. CBS Diamond Cut DC 40182, 2 discos. Im-port.
- PRAETORIUS:** Danzas de Terpsicore (1612). New London Consort. P. Pickett. Decca Oiseau-Lyre 4146331. Digital. Import.
- RACHMANINOV:** Concierto para piano núm. 3. V. Ash-kenazy. Orquesta del Con-certgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Decca 4172391. Digital. Import.
- RAVEL:** Alborada del gracio-so. Rapsodia Española. Le Tombeau de Couperin. Valses nobles y sentimen-tales. Orquesta Royal Phil-harmonic, Londres. A. Pre-vin. EMI 101-2704501. Di-gital. Import.
- SAINT-SAËNS:** Carnaval de los animales. Danza maca-bra. Falton. La rueda de Onfalia. P. Rogé. C. Ortiz. London Sinfonietta. Or-questa Philharmonia. C. Dutoit. Decca 4144601. Im-port.
- SCHUBERT:** Cuarteto «La muerte y la doncella» (Orq. MAHLER). Lied la muerte y la doncella. A. Murray. Eng-lish Chamber Orchestra. J. Tate. EMI 101-2703761. Digital. Import.
- R. STRAUSS:** Don Quijote. Danza de los siete velos, de Salomé. L. Harrell. Or-questa de Cleveland. V. Ashkenazy. Decca 4171841. Digital. Import.
- STRANVINSKY:** EL Pájaro de Fuego (completo). Fuegos de artificio. Scherzo fan-tástico. Orquesta Sinfóni-ca de Montreal. C. Dutoit. Decca 4144091. Digital. Import.
- TCHAIKOVSKY:** Cascanue-ces. Coro Ambrosiam. Or-questa Royal Philharmonic, Londres. A. Previn. EMI 101-2704573, 2 discos. Di-gital. Import.
- TCHAIKOVSKY:** Cascanue-ces. Coro y Orquesta Na-tional Philharmonic. K. Schermerhorn. CBS Dia-mond Cut DC 40188, 2 dis-cos. Import.
- TCHAIKOVSKY:** Sinfonías núms. 4, 5 y 6 «Patética». Orquesta de Cleveland. L. Maazel. CBS Diamond Cut DC 40161, 2 discos. Im-port.
- BEETHOVEN:** Los tríos com-pletos para piano, violín violoncelo. V. Ashkenazy, I. Perlman. L. Harrell. EMI 101-2908343. 4 discos. Di-gital. Import.
- BEETHOVEN:** Sonata para violoncelo y piano núm. 4.

- 12 variaciones op. 66. 7 variaciones Woo 46. 12 variaciones Woo 45. Yo-Yo Ma, E. Ax. CBS Im 42121. Digital. Import.
- RACHMANINOV:** Sonata y otras obras para violoncelo y piano. V. Ashkenazy, L. Harrell, Decca 4143401. Digital. Import.
- RACHMANINOV:** Sonata y Vo-calise para violoncelo y piano DVORAK: Polonesa. SIBELIUS: Malinconia. H. Schiff, E. Leonskaja. Philips 4127321. Digital. Import.
- SCHUBERT:** Quinteto «La Trucha». E. Leonskaja, Cuarteto Alban Berg, Hort-nägel. EMI 101-2703711. Digital. Import.
- VIVALDI:** Sonatas en trío. London Baroque. EMI Re-flex 101-2704211. Digital. Import.
- BEETHOVEN:** Las 9 sinfonías (transcr. LISZT). I. Biret. EMI 103-2704793, 6 dis-cos. Digital. Import.
- BEETHOVEN:** 32 variaciones en Do menor. Variaciones op. 34. Variaciones «He-roica». Bagatelas op. 33 y 126. G. Gould. CBS Dia-mond Cut DC 40179, 2 dis-cos. Import.
- CABEZON:** Música instru-mental de la época de Car-los V. Hesperion XX. EMI Reflexe 101-2703851. Di-gital. Import.
- CHOPIN:** Sonatas núms. 2 y 3. Los 24 Estudios. Fon Ts'Ong. CBS Diamond Cut DC 40176, 2 discos. Im-port.
- DEBUSSY:** Imágenes. Chil-dren's Corner. La isla ale-gre. Balada. Máscara. P. A. Volondat. EMI 101 - 2704651. Digital. Import.
- DONOSTIA:** Preludios vas-cos. GURIDI: Cantos popu-lares vascos. Ocho apun-tes para piano. Tres dan-zas viejas. J. Robaina Pons. Fundación Banco Exterior IB 33-153-F. B. E.
- FAURÉ:** Obra completa para piano. J. P. Collard. EMI 101-2908953, 5 discos. Im-port.
- HAYDN:** Sonatas para piano Hob. XVI: 37, 40 y 52. An-dante con variaciones. A Brendel. Philips 4163651. Digital. Import.
- HAYND:** 11 sonatas para piano. (Hob. XVI: 20, 32, 34, 37, 40, 42 y 48 al 52). Andante con variaciones. Adagio en Fa mayor. Fan-tasía en Do mayor. A. Brendel. Philips 4166431, 4 discos. Digital. Import.
- LISZT:** Bendición de Dios en la soledad. Funerales. Sueños de amor núms. 1 al 3. Vals Mefisto. G. Ohls-son. EMI 103-2907311. Im-port.
- LISZT:** Leyendas y otras

- obras para piano. G. Czif-fra. EMI 101-2704171. Di-gital. Import.
- LISZT:** Obras para órgano. K. Hochreiter. EMI 203-2907354. Import.
- LISZT:** Sonata en Si menor. 2 consolaciones. 6 estudios. H. Gutiérrez, W. Bloss. EMI 203-2907394. Import.
- MOZART:** Adagio K 540. Fantasía K 397. Rondós K 485 y 511. Minueto K 355. Giga K 574. Piezas para piano K 1 al 5, 9a, 33b y 61g. D. Barenboim. EMI 101-2703821. Digital. Im-port.
- MOZART:** Sonatas para pia-no K 310 y 330. C. Arrau. Philips 4166481. Digital. Import.
- POULENC:** Obra completa para piano. G. Tacchino. EMI 101-2909013, 5 dis-cos. Import.
- BERLIOZ:** Las Noches de Es-tio. WAGNER: Wesen-donck-Lieder. A. Baltsa. Or-questa Sinfónica de Lon-dres. J. Tate. Philips 4168071. Digital. Import.
- BERLIOZ:** Romeo y Julieta. Norman, Aler, Estes. Or-questa de Filadelfia. R. Muti. EMI 101-2704453, 2 discos. Digital. Import.
- BIZET:** La Arlesiana (com-pleta). Orfeón Donostierra. Orquesta del Capitolio de Toulouse. M. Plasson. EMI 101-2703501. Digital. Im-port.
- HAENDEL:** Athalia. Suther-land, Kirkly, Bowman, A. Jones. Rolfe-Johnson, D. Thomas. Coro del New Co-llage, Oxford. Academy of Ancient Music. C. Hog-wood. Decca Oiseau-Lyre 4171261, 2 discos. Digital. Import.
- HAYDN:** Misa núm. 3 de «Santa Cecilia». Nelson, Cable, Hill, Thomas. Coro de la Iglesia Catedral de Cristo. Oxford, Academy of Ancient Music. S. Preston. Decca Oiseau - Lyre 4171251. Import.
- HAYDN:** Misa núm. 9 «In Tempore Belli» (con tim-bales). Marshall, Watkin-son, Lewis, Holl. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Sir N. Marriner. EMI 101 - 2704131. Digital. Import.
- LASSO:** Salmos Penitencia-les. Hilliard Ensemble. EMI Reflexe 101-2704243, 2 discos. Digital. Import.
- LISZT:** Lieder para barítono. H. Prey, A. Weisseberg. EMI 103-2907361. Import.
- MAHLER:** Das Klagende Lied (La canción del lamento, completa). Sinfonía n.º 10: Adagio. Soderström, Hoff-man, Burrows, Haefliger, Nienstedt, Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. P.

Discos editados

- Boulez, CBS Diamond Cut DC 40155, 2 discos. Import.
- POULENC: Melodies. La Dama de Montecarlo.** M. Mesplé, G. Tacchino. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. G. Prêtre. EMI 101-2702961. Digital. Import.
- PURCELL: Oda a Santa Cecilia.** Taverner Consort. A. Parrott. EMI Reflexe 101-2703611. Digital. Import.
- RACHMANINOV: Las campanas. 3 canciones rusas óp. 41.** Troitskaya, Karzykowsk, Krause. Coro y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. V. Ashkenazy. Decca 4144551. Digital. Import.
- ROSSINI: Stabat Mater.** Lorengar, Allen, Traxel, Greindl. Coro de la Catedral de Santa Eduvigis, Berlín. Orquesta Sinfónica de Berlín. K. Forster. EMI Acorde 037-1285991.
- SCHUBERT: Lieder.** B. Hendricks, R. Lupu. EMI 101-2704341. Digital. Import.
- SCHUBERT: Viaje de Invierno.** D. Fischer-Dieskau, A. Brendel. Philips 414631. Digital. Import.
- SCHUMANN: Amor y vida de mujer. Lieder de BACH, BERG, BRAHMS, ELGAR, MOZART, SCHUBERT, R. STRAUSS, WOLF y ZUMSTEEG.** H. Behrens. D. Syrus. EMI 101-2704421. Digital. Import.
- nica de Montecarlo. T. Fulton. EMI 101-2704353, 2 discos. Digital. Import.
- DONIZETTI: La Fille du Régiment.** Kraus, Anderson. Coro y Orquesta del Teatro de la Opera Cómica, París. B. Campanella. EMI 101-2704873, 2 discos. Digital. Import.
- HAENDEL: Alcina.** Auger, Kwella, Tomlinson, D. Jones. London Baroque Sinfonia. R. Hickox. EMI 101-2703883, 4 discos. Digital. Import.
- MASSENET: La Navarraise.** Popp, Vanzo. Coro Ambrosiano. Orquesta Sinfónica de Londres. A. de Almeida. **WOLF-FERRARI: Il segreto di Susanna.** Scotto, Bruson. Orquesta Philharmonia. J. Pritchard. CBS Diamond Cut DC 40158, 2 discos. Import.
- MOZART: Arias de óperas y de concierto.** K. Battle. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. A. Previn. EMI 101-2704061. Digital. Import.
- J. STRAUSS: El Murciélago.** Popp, Baltza, Lind, Domingo, Seiffert, Brendel, Zednik. Coro y Orquesta de Radio Munich. P. Domingo. EMI 101-2704723, 2 discos. Digital. Import.
- VERDI: Arias de Aida, L. Miller, Rigoletto, Ballo, Traviata, I Lombardi, Macbeth e Il Trovatore.** P. Domingo. Coros y Orquestas. Abbado, Gardelli, Giulini, Kleiber, Maazel. Deutsche Grammophon Signature 2543528. Import.
- vatore, Cavalleria I Pagliacci. Coro y orquesta del teatro de La Scala, Milán. Karajan, Kubelik, Serafin. Deutsche Grammophon Signature 4154451. Import.
- CABALLE, Montserrat.** Arias y escenas de Fausto, Hugonotes, Louise, Carmen, Romeo y Julieta (GOUNOD), Salomé y Manon Lescaut. P. Domingo. Orquestas Bernstein, Giovanninetti, Levine. Deutsche Grammophon Signature 4154461. Import.
- «**CASTRATI: LA EDAD DE ORO.**» A. Christafellis. Conjunto de instrumentos antiguos. EMI 101-2704411. Digital. Import.
- «**CONCIERTOS PARA VIOLIN**» de KABALEVSKY, VIVALDI y WIENIAWSKI. P. Zukerman, K. Sillito, J. L. Garcia Asensio. Orquesta Royal Philharmonic. English Chamber Orchestra. CBS Diamond Cut DC 40158, 2 discos. Import.
- COTRUBAS, Ileana.** Arias de DONIZETTI, MOZART, PUCCINI y VERDI. Orquesta New Philharmonic. J. Pritchard. **SCOTTO, Renata.** Arias de VERDI. Orquesta Filarmónica de Londres. G. Gavazzeni. CBS Diamond Cut DC 40170, 2 discos. Import.
- DI STEFANO, Giuseppe.** Arias de Aida, L. Miller, Otello, Mefistofele, Africana, Gioconda, Fanciulla, A. Lecouvreur, Bohème (LEONCAVALLO), Fedora, Maristella e Il calzare d'argento. Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. B. Bartoletti. Deutsche Grammophon 4154471. Import.
- DOMINGO, Plácido.** Arias y escenas de óperas francesas: Pescadores de perlas, Juive, Africana, Werther, Beatriz y Benedicto, Cuentos de Hoffmann, Carmen, Sansón y Dalila, Condación de Fausto. La Marseillesa (arr. BERLIOZ). Coros y Orquestas. Abbado, Barenboim, Bonyngé, Chailly y Giulini. Deutsche Grammophon Signature 4109911. Import.
- «**LA FLAUTA EN LA CORTE DE FEDERICO EL GRANDE.**» Obras de BENDA, FEDERICO EL GRANDE y QUANTZ. J. P. Rampal. Ensemble Orchestral de París. J. P. Wallez. CBS IM 39702. Digital. Import.
- LEAR, Evelyn y STEWART, Thomas.** Dúos de BRAHMS, DVORAK, FOSTER, GRETSCHANINOV, MENDELSSOHN, SCHUBERT, SCHUMANN, TCHAIKOVSKY y WEBER. E. Werba. Deutsche Grammophon Signature 4154481. Import.
- LONDON, George.** Arias y escenas de Bodas de Fíguro, Don Giovanni, Cuentos de Hoffmann, Fausto, Aida, Boris Godunov, Príncipe Igor y E. Oneguín. Orquestas Böhm, Kraus, Schönherr, Weigert. Deutsche Grammophon Signature 4154491. Import.
- «**MADRIGALES Y CANCIONES DEL RENACIMIENTO**» de DES PRES, DOWLAND, GESUALDO, GIBBONS, JANNEQUIN, LASSUS, MONTEVERDI, VILLAERT, etc. Collegium Vocale Colonia. W. Fromme. CBS Diamond Cut DC 40185, 2 discos. Import.
- «**MUSICA LITURGICA DEL BARROCO ESPAÑOL.**» Misa del siglo XVIII (Canto llano y versos de Martín Coll). Grupo de Música e Investigación Alfonso X el Sabio. L. Lozano Virumbrales, Hispavox 560 2705831.
- «**MUSICA ORQUESTAL FRANCESA.**» Obras de DUKAS, OFFENBACH, RAVEL y SAINT-SAENS. Orquesta Nacional de Francia. L. Maazel. CBS Diamond Cut CD 40149, 2 discos. Import.
- «**ORGANO: PIEZAS OCASIONALES Y ROMANTICAS.**» N. Damby. CBS Diamond Cut CD 40152, 2 discos. Import.
- SCOTTO, RENATA y DOMINGO, Plácido.** Arias veristas y dúos de óperas románticas. Orquesta Sinfónica de Londres. G. Gavazzeni. Orquesta Nacional Philharmonia. K. H. Adler. CBS DC 40164, 2 discos. Import.
- «**SINFONIA DE LOS JUGUETES Y OTRAS OBRAS CELEBRES.**» BACH, BOCCHERINI, FAURE, GLUCK, HAENDEL, MOZART, SCHUBERT y TCHAIKOVSKY. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. EMI Acorde 037-2908071.
- SUTHERLAND, Joan.** Arias de bel canto de BELLINI, DONIZETTI, MEYERBEER, ROSSINI y VERDI. Orquesta de la Weish National Opera. R. Bonyngé. Decca 4172531. Digital. Import.
- «**TROVADORES Y NEOTROVADORES GALLEGOPORTUGUESES.**» Grupo de Cámara de Compostela. C. Villanueva. Hispavox 2705311. Digital.
- VICTORIA DE LOS ANGELES.** SCOTTO, Renata. Canciones. G. Parsons, J. Atkins. CBS Diamond Cut DC 40131, 2 discos. Import.
- WILLIAMS, John.** Música para guitarra española, inglesa, japonesa, mexicana y sudamericana. CBS DC 40140, 2 discos. Import.

V. OPERA

ADAM: Le Postillon de Longjumeau. Aler, Anderson, Lafont, Le Roux, Coro Jean Laforge. Orquesta Filarmónica

VI. RECITALES

BERGONZI, Carlo. Arias y escenas de Rigoletto. Il Tro-



NUEVOS CATALOGOS DE COMPACT-DISC LANZAMIENTO MARZO 1987

OPERA & CONCERTO «LIVE»

HUNT PRODUCTIONS, con la más importante colección **María Callas**.
MUSIC & ARTS, con la fantástica «Tetralogía» Bayreuth 57 de **Kna**.
FOYER, el más puro sonido «Italian Live» para la ópera y el concierto.
MOVIMIENTO MUSICA, los míticos e históricos directores de orquesta en Cds.
FONIT-CETRA, la pionera de las grabaciones «en vivo» ahora también en Compacto.

A la venta en los principales comercios especialistas en música clásica de toda España
IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA
«FERYSA», S. A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Para mayor información y catálogos: Apartado 151036 - 28080 MADRID - Tlf.: (91) 315 74 77

GRAN TEATRE DEL LICEU PRIMEROS TITULOS DE LA TEMPORADA 1986-87

«DON QUICHOTTE» (9 y 15-XI-1986)

Por Albert Vilardell

SE ha repetido hasta la saciedad que la ópera es el espectáculo total, y si existiera alguna duda, ésta desaparecería al ver esta obra de Jules Massenet, no ya por los valores de la misma que luego comentaremos, sino por la magnífica puesta en escena de Piero Faggioni, con unos decorados del Teatro La Fenice, de Venecia. Conocíamos a este hombre de teatro por dos maravillosas producciones de **La Fanciulla del West** y **Tosca** y por otras como **Boris Gonunov**, que si no alcanzaron el mismo nivel sirvieron para corroborar, a igual que ahora, que no sólo estábamos delante de un hombre de grandes ideas, sino que se trataba de un artista que amaba la ópera. Ello se pone en evidencia en cada momento de este **Don Quichotte**, donde uno no sabe qué admirar más, si su concepción superando las debilidades del libreto, su sentido de la configuración de los personajes, su distribución del espacio teatral, el magnífico uso de las luces, el perfecto movimiento de las masas y de cada uno de los actores, o el vestuario de Tirelli Costumi, de una gran calidad y carácter. Todo ello formando un solo cuerpo para construir una belleza elegiaca y una vivificación del drama y de un espectáculo visual de los que se recordarán a través de los años. El público así lo entendió y ovacionó al gran director: los DIVOS pueden serlo en cualquier faceta del arte, demostrándolo en el escenario.

Gracias a esta puesta en escena fueron menos evidentes las debilidades de la obra, que son su libreto sin situaciones dramáticas, poco consistente y una música que se halla lejos del Massenet de **Manon** o **Werther**. Es cierto que existen momentos en que la melodía fluye y su belleza es evidente, pero en la mayor parte de la obra la inspiración es reducida con algún folclorismo de mal gusto. Por ello es una obra que sólo sube al escenario cuando un bajo



Impresionante puesta en escena la de Piero Faggioni para este «Don Quichotte».

artista, o artista bajo, puede vigorizarlo tanto en el aspecto vocal como, sobre todo, en el escénico. Así, desde el legendario Chaliapine hasta los más actuales Christoff, Changalovic o Ghiaurov, han hecho del personaje cervantino uno de sus papeles más importantes al permitir demostrar tanto las cualidades de actor como el talento al canto poético, con lo que no es de extrañar que haya tentado a Ruggero Raimondi, cantante muy conocido en el mundo del cine por sus versiones de **Don Giovanni**, con Losey, y **Carmen**, con Rossi. Estamos ante un cantante que los franceses llamarían bajo-baritono, con una voz bella de timbre, una clarísima dicción, un canto «legato», una gran musicalidad y una gran capacidad de actor, que supo dar a este «role» su concepción de hombre idealista, bueno, defensor de causas perdidas y sentido caba-

llesco, y también ido; todo ello está presente en la concepción de Raimondi, que demostró su línea de canto de gran calidad y cómo se deben matizar cada una de las frases; pienso que su único punto débil es su propio instrumento; además de las características antes mencionadas sería de desear un mayor volumen que le permitiera expresar con mayor intensidad. Ello no debe interpretarse como un demérito en su actuación, sino como característica de su voz, que hace que la brillantez no alcance su esplendor.

También el personaje de «Sancho» requiere un cantante artista, y también en las representaciones que inauguraban esta temporada lo tuvieron con Gabriel Bacquier, de quien recordábamos unas funciones magistrales de **Don Giovanni**, el año 1.962. Han transcurrido bastantes años y la voz de Bacquier no



La puesta en escena de Faggioni salvó las debilidades propias de la obra.

tiene la redondez y la brillantez de antaño, pero ello pasa a segundo término cuando con unas condiciones suficientes se puede insuflar tanta vida a un

personaje humano y sencillo como es el compañero de «Don Quichotte», con un fraseo extraordinario, con una musicalidad exquisita y con una actuación

como actor viva, sin caer en los excesos que el personaje atisba; expresando el sincero respeto por su señor, el miedo por su locura y la verdadera admiración por la calidad humana con que Cervantes dotó al «Ingenioso Hidalgo». En las dos últimas funciones interpretó este «role» Michel Trempont, con una correcta interpretación.

El personaje de «Dulcinée» queda en la ópera un tanto desdibujado, pero mantiene algunas intervenciones de cierto interés en algunas de las escenas que interviene. La mezzo Martha Senn posee un bello timbre, una línea de canto correcta, con una técnica que debe mejorar, y su actuación quedó en general correcta. Completaron el reparto el cuarteto de amigos de la protagonista, Isabel Aragón, Rosa M.^a Ysas, Pedro Gilabert y José Ruiz, que conjugaron con habilidad sus voces, en las escenas de conjunto. La orquesta del Liceu mantuvo un nivel correcto, consiguiendo el director Alain Guingal, cohesión, pero no dando ni suficiente matización al melodismo de Massenet y con un ritmo y un volumen excesivamente gruesos. El coro, una vez más, demostró que hoy en día no sólo canta y matiza, sino que con un director de categoría, como Faggioni, interpreta, actúa y coadyuva a la calidad del espectáculo.

EL OCASO DE LOS DIOSES (22-XI-1986)

DELANTE de la interpretación de una ópera wagneriana uno se plantea siempre el dilema de si las voces de ahora son peores que las de antes o hemos perdido la perspectiva de las voces. Pienso que voces como las de Flagstad, Varnay, Nilsson o Grob-Plandl daban una dimensión, o como la daban los «helder» tenores de la historia del canto. En la representación que comentamos surgió, por un lado, la tendencia actual de dar a las grandes heroínas un aspecto más lírico, con una voz más dúctil y menos intensa. Este es el caso de Jeannine Altmeyer, cantante de una voz bellísima, de una musicalidad muy amplia, con un canto ligado y una vivencia expresiva de gran alcance, pero de voz lírica, y en los momentos en que Wagner exige a sus protagonistas esa fiereza vocal, el nuevo enfoque lo adapta dándole una mayor sutileza; con ello queremos decir que Altmeyer puede ser una intérprete ideal de «Elsa», de «Elisabeth», e incluso de «Sieglinde», pero para las «Brunnhilde», nos gustaría que a sus grandes cualidades, le acompañara un timbre más penetrante y amplio. En las posteriores funciones fue sustituida, lo que hace pensar que sus condiciones quizá no eran óptimas.

Lo dicho anteriormente es aplicable a



«El Ocaso de los Dioses» alcanzó esta vez en el Liceo un muy digno nivel artístico.

William Johns, con una voz a la que le falta una mayor redondez vocal y mayor estilo; ya su «Siegfried» tendía a una cierta monotonía. Muy bien Sabine

Hass como «Gutrune», e impecable la «Waltraute» de Yvonne Minton. Anthony Raffel que tanto nos gustó en **La mujer sin sombra**, apareció algo más inseguro.

ro, tardando en calentar la voz, que le llevaba a poco brillante, para ir alcanzando una mayor redondez a medida que transcurría el acto. Mejor nivel general alcanzó el «Hagen» de Manfred Schenk con una voz potente, bien fraseada y dando a su personaje toda la malicia y la fuerza requerida, al igual que Jozsef Dene en «Alberich», muy convincente vocal y escénicamente. También muy ajustadas las «Nornas» y las «hijas del Rin».



BOFILL

Jeannine Altmeyer, una cantante de extraordinaria musicalidad y voz bellísima.

Habia gran expectación para ver dirigir a Pinchas Steinberg, y debo decir que los resultados no estuvieron a la altura de las esperanzas. La orquesta del Liceu requiere una atención especial por parte de los miembros del Consorsí; aparentemente han cambiado bastantes músicos y en una obra de las dificultades orquestales del **Gotterdammerung**, y de su duración, que por otro lado se dio completa, tendrían que haberse realizado, aparentemente, mayor número de ensayos; la orquesta no alcanzó el nivel de anteriores funciones wagnerianas ni por cohesión ni por matización, y en los momentos más bellos de la obra, ruidos de tramoyistas aparte, no alcanzó esa sutileza necesaria.

ALBERT VILARDELL

ROGAMOS NOS
FACILITEN SU CODIGO
POSTAL TODOS
AQUELLOS
SUSCRIPTORES EN CUYA
ETIQUETA DE DIRECCION
NO FIGURE ESTE DATO.

«ARMIDE»

(6, 9, 14 y 20-XII-1986)

Por Roger Alier

ESTA ópera de Gluck, tercera de las que de este autor se han representado en el Liceo, llega a nuestro teatro con sólo doscientos nueve años de retraso respecto de la fecha de su estreno en París. Este PEQUEÑO desfase sólo puede explicarse por la devoción casi exclusiva que nuestros públicos —como los de Italia y algún otro país— han sentido por la ópera romántica. El Liceo, como tantos otros teatros de ópera, fue construido pensando en la ópera romántica de gran espectáculo, y sólo una labor inteligente de programación y otra equivalente de puesta en escena puede hacer asequible al público un repertorio como el dieciochesco (y el del siglo XVII, que esperamos llegar a ver algún día). Afortunadamente, con el renovado interés por la ópera que manifiesta nuestro público de unos años a esta parte parece abrirse la posibilidad de estas exhumaciones que últimamente nos han permitido ver obras tan interesantes y fundamentales como la **Medea** de Cherubini. **La Vestale** de Spontini y una excelente reposición de **Giulio Cesare** de Händel. No es coincidencia que detrás de todas estas iniciativas se haya encontrado siempre a Montserrat Caballé como alma de las representaciones, y es indudablemente a ella a quien debemos que el Liceo no siga estancado en la sempiterna repetición de «**Bohèmes**» y «**Traviatas**», con todo el encanto que éstas puedan tener y tienen.

Apareció, pues, Montserrat Caballé en el Liceo este año con esta **Armide** que le consiente un papel de protagonista absoluta, a gran distancia de los restantes personajes, cuyas intervenciones son mucho más reducidas. La Caballé planteó su papel de modo muy distinto a como emprende sus papeles románticos donizettianos y bellinianos: la sobriedad de la partitura gluckiana le permitía lucir su modo de cantar más dramático, que en estos años ha ido ganando en potencia y en expresividad, sin que hasta ahora haya sido a expensas de la alada vena lírica de su registro superior. La **Armide** de la Caballé (no pude ver las representaciones de hace un par de temporadas en Madrid) es un personaje más doloroso que maléfico, y a ello se orienta la emisión vocal, de una gran intensidad dramática y que alcanzó cotas cada vez más altas a medidas que iba transcurriendo la representación, siendo especialmente notables las intervenciones del tercer acto y, sobre todo, la gran escena final de la ópera.

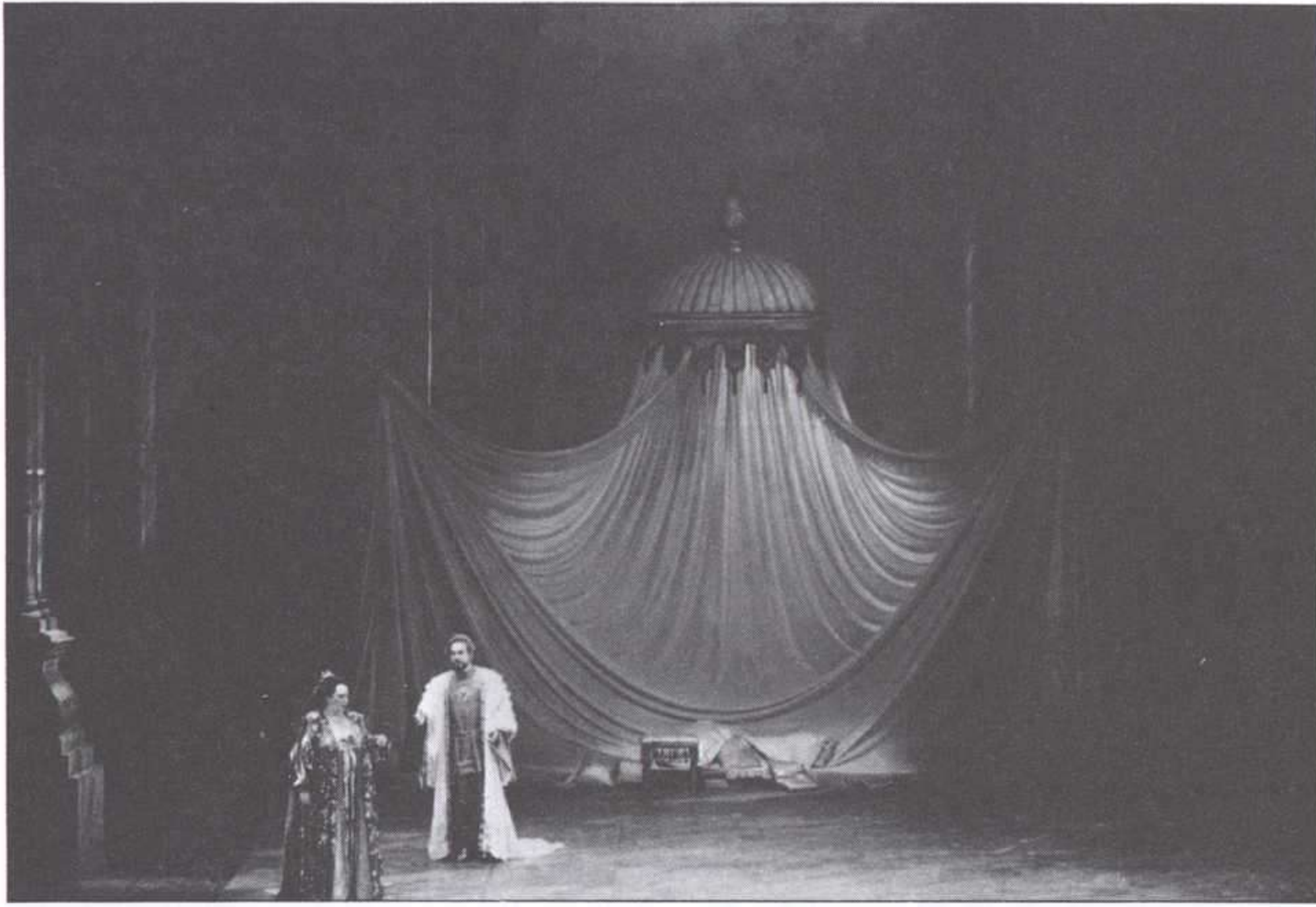
En un segunda plano figuraron los intérpretes de los restantes papeles de la obra, empezando por el «partenaire» masculino, el tenor Peter Lindroos, cuyo papel de «Renaud» es sumamente ingrato, pues fue escrito pensando en el característico tenor alto francés de la época. Lindroos salió airoso de un compromiso que tenía sus dificultades, puesto que la línea de canto de su personaje se halla casi constantemente en la octava superior de la tesitura, pero no logró dar a su voz la calidad y la rotundidad que son imprescindibles para dejar satisfecho al respetable del Liceo, que se ha caracterizado siempre por su pasión por los tenores de arrojo y desplante y ha hecho una única excepción con Kraus. En todo esto, la labor de Lindroos tampoco fue extraordinaria y sus intervenciones (como la del «Boris» del año pasado) se limitaron a pasar con aplausos cortesés.

Al doblarse su papel con otro en el acto IV, las intérpretes de los papeles de «Phénice» y «Sidonie» (Claudia Eder y María José Gallego) vieron su participación reforzada con lo que asumieron el papel de co-protagonistas, que cumplieron a entera satisfacción del público. Claudia Eder tiene una grata voz de mezzo-soprano a la que le falta un punto de flexibilidad y de madurez para hacerse definitivamente notable. María José Gallego cantó también con elegancia y buen estilo, y aunque no superó a su compañera, fue mucho más aclamada por el público, entre los que se hallarían sin duda alguna FANS de su propiedad. Ambas compusieron un pe-



BOFILL

Montserrat Caballé diseñó una expresiva y dramática «Armide».



Un ingenioso montaje de «Armide», que pudo obviar los problemas escénicos que plantea la obra.

queño equipo de buen nivel también como «Lucinde» y «Mélisse», respectivamente, en el acto IV.

El resto del equipo vocal tuvo funciones menos destacadas, aunque sobresalió Enric Serra en el corto papel de «Ubalde» (actos IV y V); Enrique Baquerizo estuvo satisfactorio en el «Hidraot», mientras Antonio Leonel se mostró flexible, pero de voz pálida en el «Caballero Danés». Por encima de todos los demás debe situarse, sin embargo, la bre-

ve actuación de Martha Szirmay en el corto papel de «El Odio», cantando con fuerza y personalidad arrolladoras y unos recursos vocales que sólo turbó algún agudo destemplado. Los restantes intérpretes cumplieron muy adecuadamente sus funciones complementarias, especialmente Mary Downing como la «Náyade», e Irina Frigola en el papel del «Amor», con elegantes movimientos y una voz pequeña, pero bonita, y luchando tesoneramente contra el

TRAC escénico que se hizo evidente en la primera función.

El montaje de **Armide** era el mismo del Teatro de la Zarzuela, y estaba ingeniosamente concebido para obviar los problemas más graves que plantea la obra mediante el hábil subterfugio de una representación en un salón particular. Excelente la dirección escénica de José Luis Alonso, que conseguía que la obra, considerablemente estática, no lo pareciera, y con ideas espléndidas como la de de la EXTRACCIÓN del «Amorcillo» dormido del cuerpo de «Armide». El ballet, de vistosa coreografía, estuvo solamente pasable por el nivel sólo mediano de los bailarines. La orquesta sonó razonablemente bajo la batuta de Manfred Armin, quien tuvo que adaptarse a los problemas de los múltiples personajes que evolucionaban en escena, y con la propia protagonista; la labor fue eficaz pero la lectura de la partitura no tuvo nada de refinado y el sonido resultó el típico de las interpretaciones gluckianas de antaño, poco estilístico.

Montserrat Caballé enfermó antes de la tercera representación; la representación del domingo siguiente, día 14 de diciembre, constituyó un brillante homenaje popular, con serpentinas, papeletos y pancartas, para conmemorar anticipadamente el XXV aniversario del debut de la Caballé en el Liceo. Quizá estimulada por el ambiente que se respiraba en la sala, la Caballé cantó ese día si cabe aún más brillantemente que en las otras representaciones y recibió intensísimas ovaciones en todas sus intervenciones.

PALAU DE LA MUSICA

RECITAL DE GRACE BUMBRY (12-XII-1986)

Por Albert Vilardell

EUROCONCERT que ya el pasado año tuvo el acierto de contratar a Shirley Verret, gran mezzo soprano americana, ha repetido este año el acierto programando en su temporada a Grace Bumbry, otra gran artista, poseedora de una voz potente, redonda, un gran sentido de la interpretación, una muy buena línea y un registro grave muy bello. A priori y conociendo las condiciones intrínsecas de la cantante, netamente operísticas, se esperaba con gran expectación sus lieder y los resultados fueron los previstos. Grace Bumbry dio lo mejor de sí en las páginas operísticas, o en aquellas de características formales parecidas, con un sensacional «Mon coeur s'ouvre á ta

Hubo de todo en el recital de Grace Bumbry. Lo mejor, los cuatro «espirituales» de la segunda parte.



voix», del **Samson et Dalila**, de Saint-Saëns, a la que supo dar tanto la sensualidad como el fraseo intencionado, y con su bella voz, de volumen amplio, y con una facilidad en todos los registros, en especial en el grave; también supo frasear a los compositores italianos como Francesco Durante, de la escuela napolitana, con su «Vergin, tutto amor», y Vincenzo Bellini, con «Ricordanza», que expresó con gran lirismo. El resto de la primera parte era menos adecuado a sus características, tanto en el «Where E'er You walg, del **Semele**, de Haendel, con su estilo amoroso, como las canciones de Gabriel Fauré, más poéticas que vibrantes; pero la cantante dio muestras de su profesionalidad y clase, aun sin alcanzar el nivel anterior.

En la segunda parte el programa era más en consonancia con Grace Bumbry, y así en los lieder de Brahms pudimos oír el fraseo depurado en «An eine Aolsharfe» y «Dein blaues Auge», la fuerza no exenta de matiz del «Staendchen», la sutileza y dulzura en «Nicht mehr zu dir zu gehen», y la vitalidad de «O liebliche Wange». Esta segunda parte se completaba con cuatro espirituales negros en los que estuvo sensacional. Uno no sabe qué destacar más si la fuerza, la expansión emotiva, la frase intencionada o el estilo característico que puso en todas ellas que fueron «His name so sweet», de Johnson; «Stand by me», de Billups; «I want Jesus to talk to me», de Boatner, y «Oh! wat a beautiful city», de Johnson; siendo esta última

una lección de canto alegre y desenfadado con total dominio de la voz. El público ovacionó a la cantante, que tan querida es en nuestra ciudad por sus actuaciones no tan frecuentes como quisieramos en el Liceu, y la artista correspondiendo al público: alargó su programa con otro bellissimo espiritual negro, la maravillosa y siempre esperada interpretación de la «Habenera», de **Carmen**, con una sublime sensualidad y maestría, para acabar con el **Porgi and Bess**, que fue otra lección de interpretación.

En conjunto, un recital de los que se recuerdan, en que Grace Bumbry estuvo acompañada por Jonathan Morris al piano, que cumplió sin especial relieve, con corrección.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA, O LA LABOR DE PENELOPE

Por Roger Alier

TEJER y destejer la orquesta parece ser la ocupación preferida del responsable o los responsables de esta formación ciudadana que este año se nos promete renovada mediante oposiciones y con estreno de director nuevo: F. P. Decker. Esperemos que esta vez vaya en serio, y aunque los conciertos del primer trimestre no parecen traslucir todavía un resultado definitivo, quizá no sea oportuno todavía emitir un juicio a la vista de la lentitud que necesariamente debe tener el proceso.

Las actuaciones de la OCB empezaron, después del Festival Internacional de Música de Barcelona que ya se comentaron, con un miniciclo de dos conciertos de música catalana. Se hizo poca publicidad del evento y se eligieron noches entre otros muchos conciertos (a fines del festival), por lo que el público fue muy reducido. En el primero (22-X), Enrique García Asensio dirigió **Impressions camperoles**, de Joaquín Serra, obra inicialmente escrita para «cobla» y luego adaptada por él mismo para orquesta. Nos dejó más impresiones pajariles que campesinas, ya que el uso reiterado del flautín para crear ambiente campestre tendía a la ornitología. Se interpretó a continuación **Poema d'Edgard A. Poe**, de Benet Casablanca, pieza que incide en un punto curioso de la música contemporánea: el miedo. El poema de Poe aludía a esa angustia del temor y la música lo vestía del mismo modo como en tantas películas de terror la música contemporánea expresa tan adecuadamente la inquietud. Sólo falta que los compositores actuales se reúnan en congreso y estudien el por qué de esa espontánea asociación.

El segundo bloque del concierto es-



Enrique García Asensio se hizo cargo del concierto con que dieron comienzo las actuaciones de la OCB.

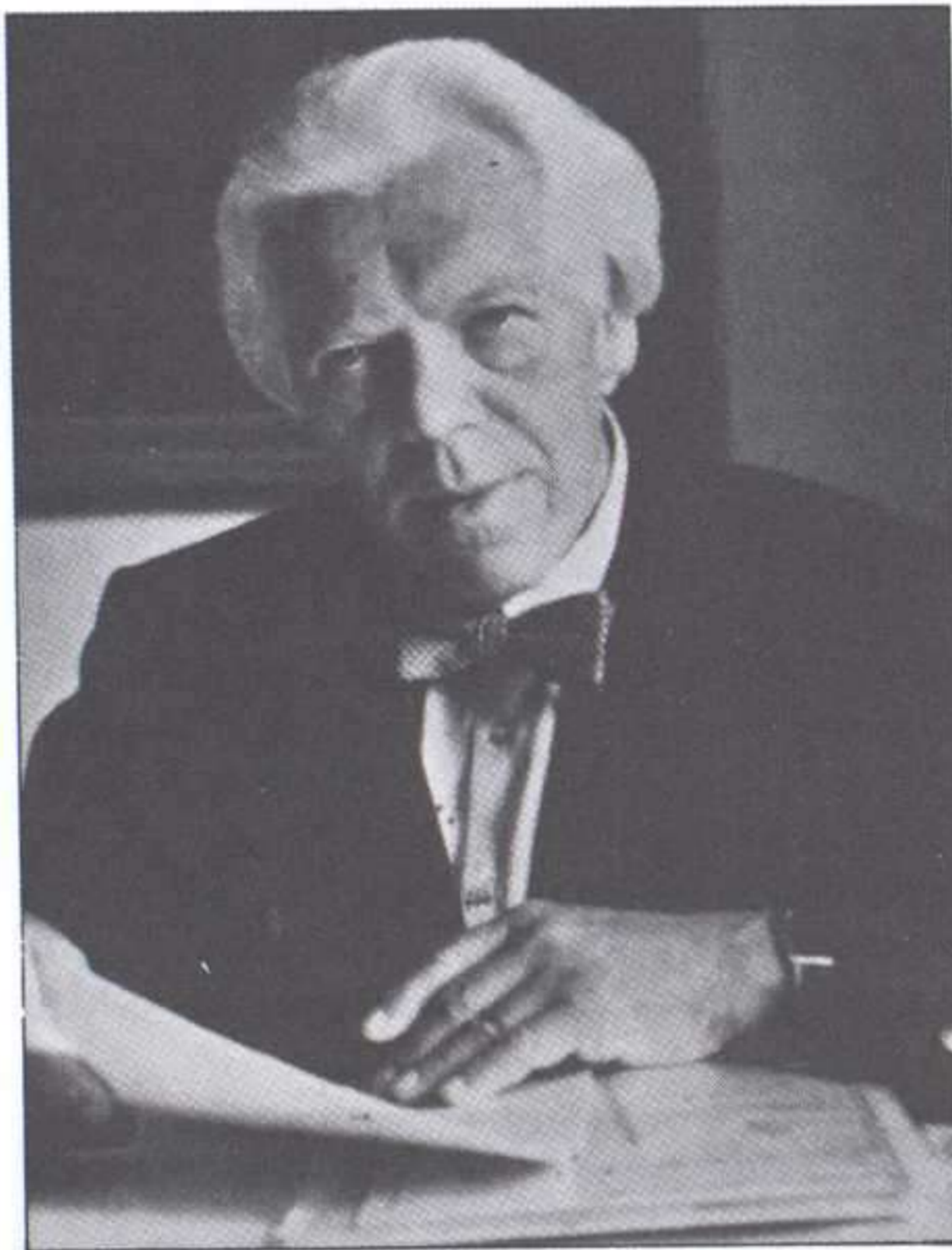
tuvo integrado por **Càntic dels càntics**, de J. Ll. Guzmán, que tuvo sólo el interés de la brevedad, la **Desintegración morfológica de un tema de Bach**, de Montsalvatge, mucho más interesante y ya un «clásico» de nuestra música, y otra desintegración, pero no tan morfológica, que fue la que realizó en su tiempo Fernández Arbós sobre la **Iberia** de Albéniz al convertirla en pieza orquestal, ruidosa, pesadamente folclorista y falseadora del intimismo pianístico original. La soprano Montserrat Comadira colaboró en el concierto como solista vocal de las obras contemporáneas. La dirección orquestal fue bastante equilibrada.

En el segundo concierto (29-X), bajo la batuta de Albert Argudo, la orquesta estrenó una interesante sinfonía recientemente descubierta del compositor catalán Jacint Gayet, y cuya fecha se sitúa en torno a 1791. La obra, encontrada en Tortosa, presenta una forma clásica a la Haydn, pero con una inventiva melódica muy notable y una elegancia que la hacen superior a algunas de esas obras que a veces aparecen en las grabaciones extranjeras centroeuropeas del mismo periodo. Siguió a este estreno (o reestreno, pues se ignora si se tocó en su tiempo) una **Sinfonía concertante para violín y orquesta** de F. Fleta Polo en homenaje a Eduard Toldrà; una obra orquestal de éste, el **Scherzo** de la música para **La filla del marxant**; una muy notable partitura de Ernest Martínez Izquierdo, **Peça per a orquesta de corda**, que constituye un magnífico estudio de las posibilidades sonoras de una orquesta de cuerda, y la **Suite mediterránea** de Rafael Ferrer, a modo de homenaje al veterano maestro. También este concierto pecó de poco concurrido, pero la orquesta sonó bastante bien bajo la batuta de Argudo y el resultado fue satisfactorio.

EL PRIMER CONCIERTO DEL CICLO DE «LA CAIXA» (16-XI-1986)

Por Roger Alier

EL ciclo de conciertos que organiza «La Caixa», o, mejor dicho, los ciclos, ya que son varios, incluyendo los ya prestigiosos de Música Romántica y Música Religiosa, forman este año una verdadera Jauja musical, donde puede encontrarse una exquisita variedad de obras, estilos, intérpretes y autores. La presentación de la temporada se realizó en el Palau de la Música Catalana un domingo por la noche, y a pesar de que no suelen ser los domingos muy buena ocasión para conciertos, el Palau se llenó a tope. En el podium la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por el veterano Karl Münchinger, para dar al público una ración de Bach tocado con elegancia, pero SIN INSTRUMENTOS ORIGINALES. La Orquesta de Cámara de Stuttgart sigue la senda que se marcó a sí misma hace veinte o



Karl Münchinger, el ETERNO director de la Orquesta de Cámara de Stuttgart.

más años y sigue interpretando Bach un poco a la romántica, aunque con el tiempo ha atenuado esa barniz y se ha aproximado a las posturas actuales. Pero ay, los instrumentos no son originales (para deleite de una gran parte del público que asistió al concierto, claro). El crítico que suscribe, que procura mantenerse en un justo medio en esta cuestión (con lo que es de suponer que se granjeará la antipatía de ambos bandos) pudo apreciar la excelente labor de la Orquesta de Cámara de Stuttgart bajo el leonino gesto del ya anciano director, que se sabe las partituras tan de memoria como sus músicos, y que precisa sólo de unos gestos más de cara a los espectadores que a los intérpretes para que las piezas salgan bordadas. Entre las obras interpretadas sobresalió por su elegancia el tercero de los **Conciertos de Brandenburgo**, del que se destacó la constante vivacidad del ritmo y la perfecta concatenación de los distintos grupos de la cuerda.

EXITO SIN PRECEDENTES DE LA O. C. B.

Por Xosé Aviñoa

NO es muy habitual ni en los círculos de la Orquesta Ciutat de Barcelona, ni en los ambientes de la Associació Catalana de Compositors que un concierto se convierta en un escándalo del tamaño que se produjo en la noche del 6 de diciembre pasado. Aquello fue, literalmente, Troya, por lo que podemos considerar el hecho como de muy significativo y, habida cuenta de quien lo provocó, de éxito sin precedentes. Por ello, y con afán de contribuir a explicar tal situación, me revisto por unos momentos de PÚBLICO EN GENERAL y me digo: a un sufrido e insigne representante del público de la O. C. B. como yo, que hace sus colas legales para conseguir un abono que desde hace dos temporadas está fraccionado, de modo que no puedo asistir a la totalidad de los conciertos si no me revisto de Rinconete por unos momentos; a un insigne miembro de este público que no tiene precio, que me traslado un sábado de cada dos al Palau de la Música Catalana con la sana esperanza de que aquel día sí, que de entre los dieciséis directores contratados este año para dirigir nuestra primera —y última— orquesta me toque la suerte de topar con uno inspirado, que despierte de los laureles de la fama y se ponga a dirigir; a

un esforzado miembro de este colectivo anónimo denominado «público del Palau» que aplaude a todo bicho viviente, sea de la calidad y dignidad que sea —muchas veces con el secreto afán de que el solista de turno repita algo—, a un público como el que yo represento, no se le puede hacer esto.

¿Y qué es lo que se nos hizo? Pues nada más y nada menos que dar en una primera parte dos obras —dos— de autores de esos mal llamados CONTEMPORÁNEOS que se entretienen en torturar la orquesta —que no está para según qué trotes— y hasta aquí podríamos llegar (!!!). La primera de un tal Josep Cercós (**Escenes simfòniques per a viola i orquesta**), que, es justo reconocerlo, no estaba nada mal; inspirada en tres poemas japoneses anónimos, tenía un aire a lo Vaughan Williams de **The lark ascending** que permitía seguir con agrado el discurso de la viola —por cierto muy bien interpretada por Emilio Mateu—. El aspecto general de pintoresquismo justificaba lo agresivo de la armonía y el «tempo» en general calmado contribuía eficazmente a su intención descriptiva.

Pero la segunda, ¡ésa sí que no! su autor, un tal Gabriel Brncic (cómo diablos se puede pronunciar este nombre) quiso tomarnos el pelo con su **Concert per a viola i orquesta** que era estreno absoluto, ¡pues claro! ¡cómo no va a serlo una obra así!. Conocíamos a este joven chileno afincado en Barcelona

por su esforzada y valiosa actividad en el campo de la música electrónica en el Laboratorio Phonos; incluso aplaudimos más de la cuenta su **Xile, fèrtil província** (de 1984) —y digo más de la cuenta, porque en aquel concierto éramos desgraciadamente tan pocos que se notó mucho—, pero esto sí que no. Una cosa es manejar instrumentos fieles como las cintas y demás ingenios electrónicos, y otra es pretender que el mismo discurso va a ser efectivo con un instrumentos tan poco adecuado como la O. C. B. y ante un público tan poco preparado como el que yo represento. Eso sí que no. Hablar de puntillismo sería ser generoso con el discurso en el que la arbitrariedad más galopante decidía lo que que venía luego de las más asombrosas propuestas. En fin, que no se puede pedir peras al olmo y el público, nuestro entrañable público, el que todo lo aplaude, por una vez supo discriminar y aplaudió la viola de Mateu, que hubo de ejercer buena parte del concierto con tres cuerdas solamente (¿para qué quería cuatro si con tres tocaba igual?) mientras que defenestró a Brncic, convirtiendo por unos instantes el foro del Palau de la Música en un campo de fútbol cualquiera.

O mucho me equivoco, o aquí reside fundamentalmente el éxito del compositor y de su propuesta a todas luces fuera de contexto porque no se casa con el contexto habitual.

OTRAS ACTIVIDADES MUSICALES

Por Albert Vilardell

EN el preámbulo de las bodas de plata de este importante concurso se ha celebrado una nueva edición que este año ha vuelto a contar con un gran número de participantes que representaban a treinta y un países. Es de destacar la importante participación del Japón, con 19 cantantes; Estados Unidos, con 17 y Rusia, con 15, así como la habitual representación española, con 29 concursantes.

Pórtico de este concurso fue la inauguración del mismo, que como de costumbre tuvo por marco el Saló de Cent, del Ayuntamiento barcelonés, y que este año tenía además de los asistentes habituales, el del pregón, que estaba a cargo del famoso tenor Giuseppe Di Stefano y el recital de la mezzo soprano rusa Irina Arkipova, ambos miembros del jurado. El conocido cantante hizo un breve parlamento, recordando sus inicios, tanto en concursos como en los primeros teatros, entre los que se encontró el propio Liceu de la Ciudad Condal, dando paso a continuación a la cantante, que a pesar de su dilatada carrera hacía su debut en nuestra ciudad. Desde el primer momento constatamos que poseía una voz muy potente, bien colocada, musical y homogénea en todos los registros, y partiendo de un aria de Haendel, que no es lo más acorde con su estilo, nos deleitó después con una soberbia versión del aria de «Marfa», de Khovanshina, de Mussorgski, donde demostró su ductilidad, la belleza del timbre, la rotundidad de los registros central y grave y su gran sentido interpretativo, que le llevaron a una versión memorable, que también alcanzó en las canciones del propio Mussorgski y de Rachmanivov, en las que supo vencer las grandes dificultades tanto vocales como interpretativas. Junto al repertorio ruso también incluyó el «Re dell'abismo», de **Un Ballo in Maschera**, en la que toda la potencia de su voz, con una gran proyección, alcanzó la fuerza y la intensidad requerida. Cuando pareció que el recital había terminado surgió la sorpresa: la cantante rusa y el tenor italiano cantaron el dúo final de **Carmen**. La Arkipova en ruso e italiano, el tenor en francés, y donde además del temperamento de la primera, y su extrovertido fraseo con fuerte dramatismo, con alguna distensión, propia de la situación, su sentido de la interpretación y su concepción del personaje, pudo oírse a un artista que ya no

XXIV CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS»



BOFIL

Giuseppe Di Stefano e Irina Arkipova: un entrañable fin de fiesta para el prestigioso concurso de canto.

está en carrera, pero que supo dar a determinadas frases ese estilo, esa efusividad, esa intención que le han hecho famoso, consiguiendo entre ambos una versión en muchos aspectos interesantísima.

Pasando ahora al concurso propiamente dicho, creemos interesante hacer notar el mayor nivel de los cantantes españoles, con una mejor técnica musical, el predominio de los cantantes rusos, que coparon los primeros puestos, y la falta de barítonos y bajos medianamente interesantes. Dentro de las participantes femeninas consiguió el primer premio, destacando con mucho del resto, Maia Tomadze, soprano de la URSS, con una voz muy bella, de gran línea, depurada técnica, muy musical, que el día de la final nos gustó mucho en **La Forza del Destino**, con una interpretación cálida y vibrante y con un final poco ortodoxo, pero bellissimo y muy difícil (algo menos con la **Norma**); en cambio, en el concierto del Liceu volvió a cantar la obra de Verdi con el mismo fraseo expresivo y dúctil y con el aria del tercer acto de **Aida**, donde constató su inteligencia, su seguridad en el registro agudo, su hermoso color en el registro central, tratándose en suma de una cantante de futuro, que tiene sin duda cierta experiencia, pero que puede hacer una importante carrera con las cualidades que la adornan, y que la pueden considerar como una de las mejores que han pasado por este concurso. También el segundo premio fue para una cantante rusa la mezzo Hele-

na Rubin, que posee una bella voz, también con aspecto de una cierta profesionalidad, con una voz muy interesante, sobre todo en los registros medios y grave, particularmente en este último, con aquel timbre característico de las voces femeninas graves de la URSS, y quizá más limitada en el registro alto; consiguió, además, el premio a la mejor interprete de la música española, de la que en la final interpretó tres canciones de Falla, bien dichas, quizá con un exceso de temperamento, pero bien resueltas, junto a una muy lograda versión del aria de **La Pasión según San Juan**, de Bach, interpretando en la final las arias de **Werther** y **Adriana Lecouvreur**, que no alcanzaron por el estilo imprimido tan alto resultado. El tercer premio fue para la española María Isabel Rey, que posee una voz no especialmente bella, pero sí timbrada, un muy bien sentido interpretativo y es suficiente en todos los registros, como evidenció en las dos difíciles arias de «Lakme» y la escena de la locura de **Lucia di Lammermoor**, en la final, y que posteriormente confirmó en el Liceu, con **Il Barbieri di Siviglia** y **La Sonámbula**.

Para las voces masculinas el resultado del jurado reflejó la mayor crisis de voces de este tipo, y fruto de ello fue sin duda el hecho de declarar desierto el primer premio. El segundo galardón fue para el tenor ruso Aleksander Fedin, que posee una bella voz y un interesante registro agudo, con el que afrontó en la final la difícil aria del **Guglielmo Tell**, y «Ella mi fu rapita» de **Rigoletto**, con una correcta dicción y un estimable fraseo, no alcanzando el mismo nivel en el concierto del Liceu, donde quizá por la capacidad de la sala, su voz resultó menos brillante en las arias de **Fausto** y **La Bohème**. Pocos tenores españoles han sido buenos intérpretes de Mozart, y ello lo sabe muy bien Juan Oncina, que estaba en el jurado, por lo que es doblemente interesante el tercer premio que consiguió Jorge Juan Antón con una magnífica versión de «Il mio tesoro» de **Don Giovanni**, tanto en la final como en el Liceu, y el «Dies Bildnis», de **La Flauta Mágica**, donde exhibió una gran pureza de línea, con exactitud en el fraseo, con una gran adecuación de sus medios vocales, no muy generosos, pero sí suficientes, y con un gran estilo mozartiano. Otras voces también interesantes fueron las de Santiago Incera y Encarnación Vázquez. Como es habitual en el concierto de clausura acompañó a los cantantes la Orquesta del teatro, dirigida esta vez por Mark Gibson.

etnos

PRIMERA GRABACION MUNDIAL

FELIX MAXIMO LOPEZ
Sonatas y otras piezas para tecla



LA MUSICA ESPAÑOLA PARA TECLA

– Colección de 60 LPs.

– En su mayoría, primeras grabaciones mundiales

– Dirigida por Antonio Gallego

CON LA COLABORACION DE HAZEN

- | | | | |
|--------------------------|--------------------|--------------------|-----------------------|
| – A. de Cabezón | – F. M. López (1) | – E. Granados | – J. Alfonso |
| – Maestros del siglo XVI | – J. Lidon | – I. Albéniz | – P. Lerma (1) |
| – Aguilera de H. (1) | – J. Montero (1) | – M. de Falla (2) | – X. Montsalvatge |
| – Correa de A. | – C. Baguer (1) | – J. Turina | – J. Homs |
| – P. Bruna | – J. C. Arriaga | – P. Donostia (1) | – C. Halffter |
| – Martín y Coll | – S. Masarnau | – O. Esplá | – L. de Pablo |
| – J. B. Cavanilles | – P. Albéniz | – J. Guridi | – R. Barce (2) |
| – J. Elías | – M. del Adalid | – A. Gaos (1) | – M. Castillo |
| – V. Rodríguez Monllor | – E. Gómez | – F. Mompou | – J. Soler |
| – S. de Albero (1) | – F. Gorriti | – S. Bacarisse (1) | – J. Guinjoan |
| – J. de Oxinaga | – H. Eslava | – R. Halffter (1) | – R. Alís (1) |
| – P. A. Soler (1) | – M. R. Ledesma | – E. Halffter (2) | – A. García Abril (2) |
| – B. de Nebra (1) | – T. Power (1) | – R. Gerhardt | – T. Marco |
| – J. Ferrer (1) | – E. Ocón (1) | – J. Bautista | – A. Blanquer |
| – R. Angles | – M. Capllonch (1) | – J. Rodrigo | – C. Santos |

(1) Ya editados – (2) En producción

- E T N O S -

– Fundada en 1.979 con la colaboración de Andrés Ruiz Tarazona

– 35 LPs. editados hasta la fecha

– Premios Nacionales en 1.979, 80, 81, 82, 84 y 1.985

etnos

apartado de correos 53046
28080 - MADRID

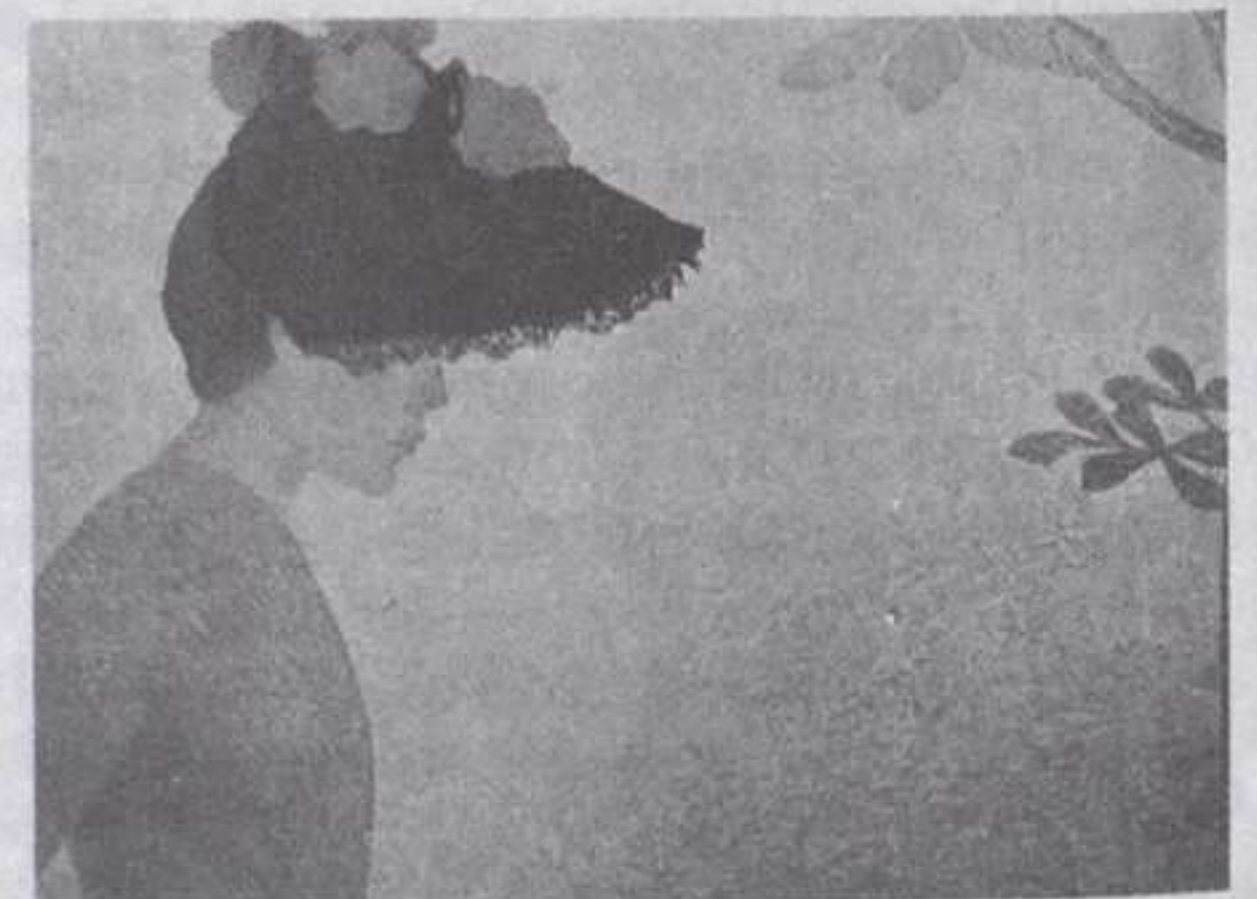
etnos

PRIMERA GRABACION MUNDIAL

S. BACARISSE: PRELUDIOS

M.M. CHUMILLAS: PIEZAS

JOAQUIN PARRA, piano

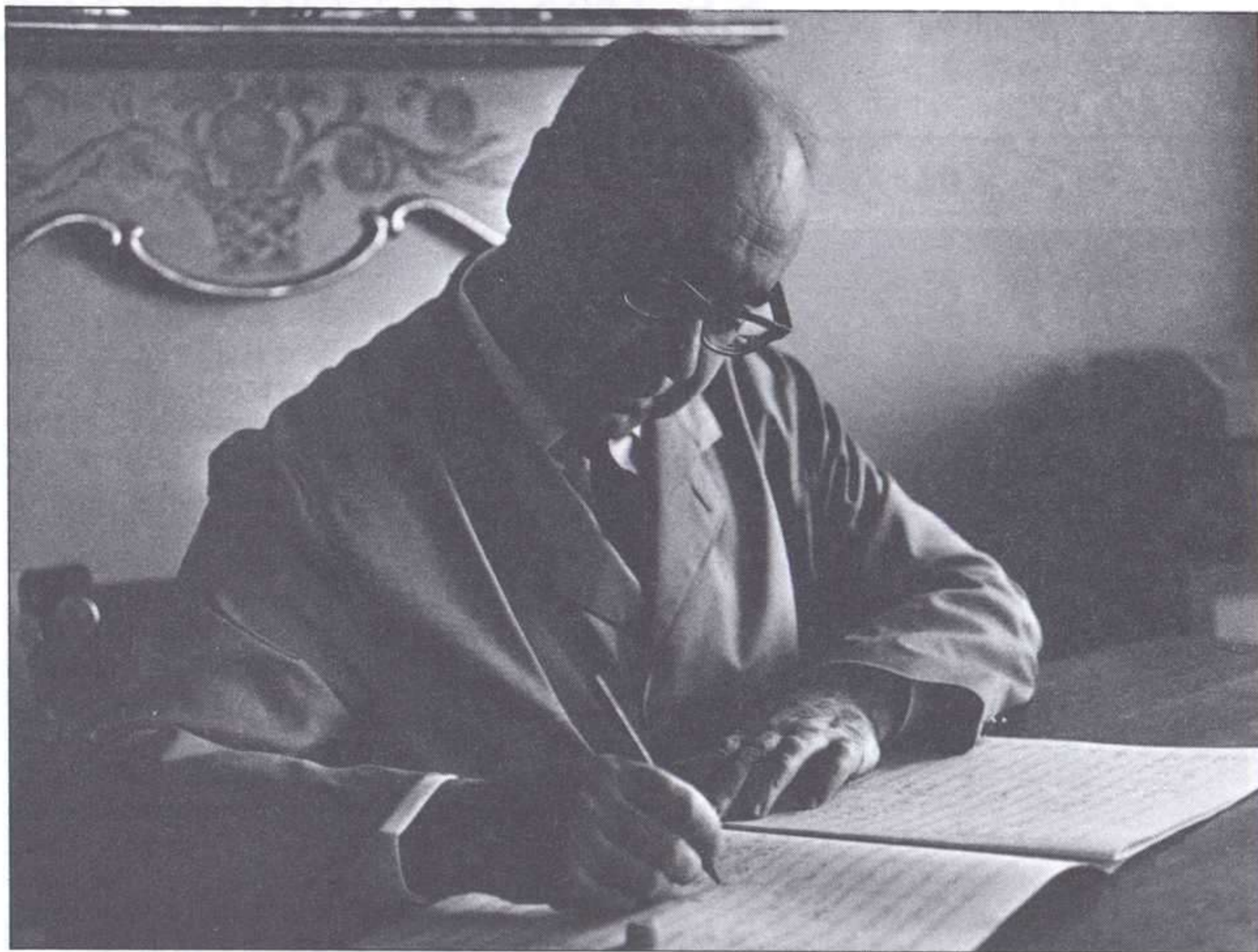


UN NUEVO HOMENAJE A JOAQUIM HOMS

Por Xosé Aviñoa

LA Fundació Caixa de Pensions, en colaboración con La Associació Catalana de Compositors, una de las instituciones más sólidamente empeñadas en el mecenazgo cultural del país —como es bien sabido de nuestros lectores—, ha querido subirse también al carro de los homenajes, dedicando todo un concierto a la figura de Joaquim Homs, joven compositor de ochenta años que se está viendo rodeado en los últimos tiempos por el calor ciudadano que en otras ocasiones le ha faltado ostensiblemente. Para ello, «La Caixa» ha dispuesto de la sala principal del Centre Cultural, sito en el Palau Macaia, en donde ha exhibido durante una semana la obra pictórica de Pietat Fornesa, la esposa del compositor, fallecida hace ya algunos años, y pieza indispensable para comprender el rompecabezas biográfico del compositor.

El concierto monográfico fue enormemente aleccionador, cosa de la que nos congratulamos quienes asistimos con afán de comprender mejor la tarea artística y el proyecto estético de uno de los puntales de la escuela de Viena. Y fue aleccionador porque, según dijimos en un número anterior de RITMO, Joaquim Homs se merecía algo mejor que aquel desangelado concierto del London Oratory Choir y lo tuvo la noche del 11 de diciembre pasado. El Quintet de Vent Ciutat de Barcelona, con Salvador Gratacós como figura estelar y la colaboración del joven tenor Joan Cabero, fueron los protagonistas. El concierto fue aleccionador porque comprobamos que la obra de Homs tiene algo que no se encuentra fácilmente; tiene personalidad, entendiendo por tal aquellos ca-



El compositor catalán Joaquim Homs fue homenajeado en la sala principal del Centre Cultural «La Caixa».

racteres que distinguen su obra de la de otros contemporáneos y que la hace atractiva.

Desde el **Quintet de vent núm. 1** (1940) o las **Cinc cançons de Josep Carner per a tenor i quintet de vent** (1935) —las obras que se ofrecieron en la primera parte— y los **Tres poemes xinnesos per a flauta i tenor** (1986) y el **Quintet de vent núm. 2** (1971) —que se interpretaron en la segunda— hay una distancia enorme, cuya andadura es sumamente placentera. Si en las obras del momento bélico encontramos al joven compositor empeñado en aplicar rigurosamente unos esquemas áridos de entre los cuales emerge de vez en

cuando aquella cualidad lírica que tan propia es de la música, en constante y tenaz lucha con el contrapunto tímbrico, en las obras recientes se aprecia la madurez de la retórica perfectamente asimilada por el compositor; no se trata pues de técnica «versus» musicalidad, sino íntima cooperación. Con perdón de los semiólogos, me atrevería a decir que el signo se ha independizado y se ha convertido en verdadero punto de referencia.

Tanto las palabras acogedoras de Andrés Lewin-Richter al principio del concierto como los calurosos aplausos del final dieron el tono adecuado a la celebración.

PRESENTACION DE EUROCONCERT

(Monasterio de Pedralbes, 7-XI-1986)

EN el umbral del segundo curso de Euroconcert, la entidad se permitió un agradable detalle publicitario: un concierto reservado a los abonados de la temporada anterior, lo que supone haber contado, ya desde el inicio, con suficientes «supporters» y la esperanza de aumentarlos. En efecto, el Monasterio de Pedralbes se llenó por completo ante el anuncio de un atractivo BANQUETE MUSICAL, nombre que se sacó del título de una recopilación de piezas de la época de transición del Renacimiento al

Por Roger Alier

Barroco, realizada en 1610 por Robert Dowland, hijo del laudista John Dowland.

El programa, formado con obras de esa recopilación, incluía piezas vocales de Frescobaldi, Caccini (**Dolcissimo sospiro** y **Non ha'l ciel**), Tobias Hume y otros autores, y también una selección de piezas para viola da gamba y lyra-

viol (instrumento de la misma familia, pero con un sistema de afinación distinto que le da una sonoridad algo diferente). Ambos instrumentos fueron tocados con pulcritud y refinamiento por Jordi Savall, actualmente especialista de fama mundial de música de esta época.

Las piezas vocales fueron interpretadas con exquisitez por Montserrat Figueras, quien en la última parte del concierto interpretó también algunas canciones populares catalanas.

«EL MESIAS», DE HAENDEL, SE PASEA POR CATALUÑA

Por Xosé Aviñoa

AUNQUE somos conscientes de que la obra de Haendel nada tiene que ver con el «kitsch» navideño, ciertos momentos de efecto presentes en la partitura del compositor de Halle han permitido que en días tan entrañables como achampañados se suela recurrir al oratorio más famoso para llenar las salas de conciertos. Ello no resulta difícil si se recurre a **El Mesías**; pero en cambio no resulta nada fácil organizar todos los ingredientes que son necesarios para llevar a buen puerto tal partitura.

Sin ningún afán de falso optimismo, no hay duda que el concierto que nos

ocupa es un indiscutible ejemplo de la vitalidad musical catalana, puesto que a la llamada de Manuel Cabero —antiguo director del Cor Madrigal—, han concurrido todos aquellos elementos que son necesarios: el coro, sacado de la Juventud Sardanista de Puig-reig, población que exige una buena lupa para aparecer en el mapa y que en cambio está inscribiendo con letras de molde su vitalidad musical, orquestal ocasional, pero formada con la dignidad de algunos de sus integrantes, entre ellos el clavecinista Jordi Reguant y la organista Madrona Elias, y solistas, Meritxell Olaya, Eulàlia Salbanyà, Joan Cabero i Jordi Ricart. El público lo poníamos nosotros.

Después de aquel **Mesías** de Laszlo Heltay, no se había oído la partitura de

Haendel y hay que reconocer que se prestaba al placer auditivo que sabe valorar los resultados en su justo punto.

Sin duda lo más selecto fue la obra del coro, preparado por Ramón Noguera; el coro de Puig-reig, que ya habíamos oído en anteriores ocasiones, siempre con asombro, tiene la belleza de lo endomingado; confiamos en que no tarde en tener la belleza de lo cotidiano.

Joan Cabero y Meritxell Olaya destacaron sobre los demás solistas por su timbre y su elegancia interpretativa, situada en el marco de la interpretación convencional, pero efectiva; a Aulàlia Salbanyà y Jordi Ricart les faltó algo de registro y potencia respectivamente. En cualquier caso, sin embargo, un hito a repetir.

SABADELL: IV FESTIVAL DE OPERA

EL 17 de octubre, y en medio de la euforia por el nombramiento olímpico recaído sobre Barcelona, volvió a levantar el telón el Teatro de la Farándula después de la pausa estival para ofrecernos otra ópera de este IV Festival (un concepto un tanto vago, el de este festival que va presentando títulos de vez en cuando) de los Amigos de la Opera de Sabadell. Esta vez el título elegido fue **Il barbiere di Siviglia**, de Rossini, que tenía la particularidad de estar montado con los ganadores del Concurso Viñas del año anterior, en la modalidad precisamente de los papeles de esta ópera.

Adelantemos que la iniciativa, espléndida en un país donde tan pocas oportunidades hay para las voces nuevas (y decimos pocas porque existe ésta, que es casi la única), fue adecuadamente vestida, como siempre que la Asociación de Amigos de la Opera de Sabadell levanta el telón, con una escenografía propia, que en esta ocasión no tuvo nada de modesta, ya que se usaron los medios renovados del Teatro de la Farándula para montar un pequeño elemento giratorio en el escenario que permitía cambiar el cuerpo de la casa de «Don Bartolo» (fachada hacia la calle) por el interior del salón donde transcurren el segundo cuadro del primer acto y la mayor parte, pero no todo, del segundo. La escenografía, de Joan Jorba, corrió, pues, por delante de lo que habitualmente puede verse (ni siguiera en el Liceo, comentaban entusiasmados los responsables) y tuvo además la correspondencia en una excelente dirección de escena. Más sorpresas todavía: la versión empleada, correctísi-



Juan Pedro García Marqués fue un extraordinario intérprete para el «Basilio».

ma, siguiendo la restauración musicológica realizada hace pocos años por Alberto Zedda hasta la última coma: presencia de los dos flautines en la orquesta, en vez de sólo uno, e incluso la restauración de las palabras que la TRADICIÓN errónea había ido cambiando («sempre oppre-sempre oppressa e maltratata», por ejemplo, se cantó con la interrupción en «oppre-», como manda la partitura), etc.

El equipo de intérpretes, aunque novel, como puede colegirse de su origen, fue francamente competente. Dubravka Zubović, yugoslava, una mezzosoprano, como manda también la restauración musicológica, tenía una voz un tanto oscura, de esas que los críticos británicos llaman DE HUMO, de timbre bastante grato y de agilidad satis-

factoria, aunque no extraordinaria. El «Figaro» de Héctor Jorge Guedes fue al principio un poco inseguro: el intérprete se preparaba en exceso para empezar a cantar, tosiendo abiertamente, pero después fue ganando en seguridad y en las últimas escenas del primer cuadro ya había logrado dar al personaje el tono de distanciamiento social que le corresponde. Esta interpretación mejoró aún más en el segundo acto, que cantó con gran soltura y elegancia y una voz flexible, no muy importante pero firme. El tenor, Gustavo Beruete, aunque con un timbre no muy grato, tiene flexibilidad suficiente para dar al personaje una presencia musical adecuada y además su interpretación del personaje fue francamente satisfactoria. Gregorio Poblador sólo estuvo discreto como «Bartolo», no habiéndose librado del TRAC como sus restantes compañeros. Excelente el profesional J. P. García Marqués en un «Basilio» de antología, un papel que canta cada vez mejor, con una voz que va adquiriendo un color francamente homogéneo. Y Rosa Nonell se enfrentó con su primera aria importante, la de «Berta», con una pizca de inseguridad, pero cantó con voz bonita; en los concertantes lució mucho más, probablemente porque se sentía menos cohibida. Xavier Ribera cantó «Fiorello» bien, e incluso dijo su último recitativo (que se suele cortar). Dirigió bien Javier Pérez Batiste, pues otro de los logros de la temporada de Sabadell es que la orquesta ensaye mucho más, con lo que se han superado muchos de los baches de antaño. El público abarrotaba la sala y aplaudió con entusiasmo.—ROGER ALIER.

ABBADO INAUGURA EL II CICLO «GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO»

ibermúsica
GRANDES
ORQUESTAS
DEL
MUNDO
II CICLO

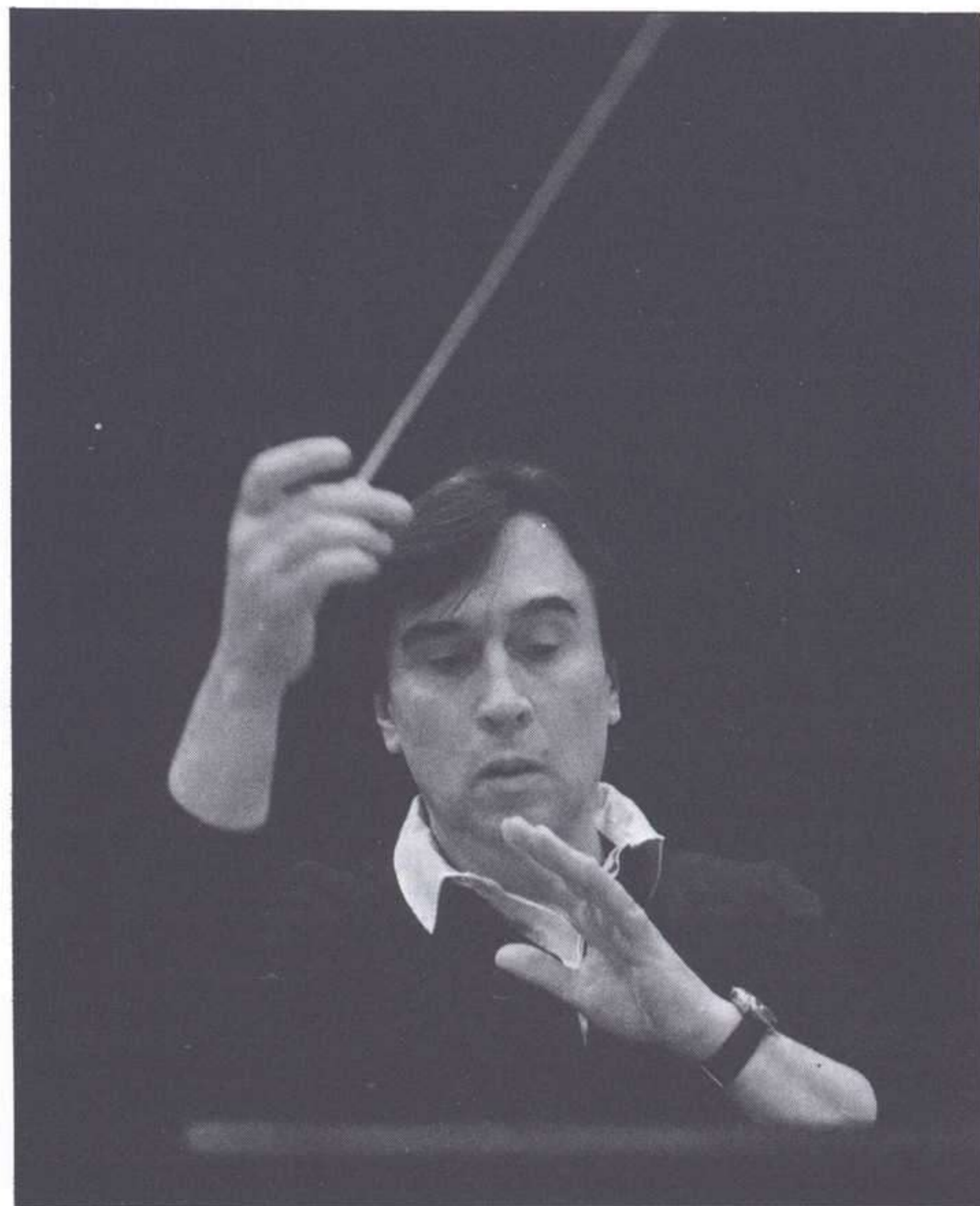
Por Pedro González Mira

Como en ocasiones precedentes, Ibermúsica ofrece al aficionado madrileño la posibilidad de ver y escuchar a una serie de agrupaciones sinfónicas y de cámara de primera línea. En el número 572 de RITMO ya se dio cuenta de la programación completa del ciclo; corresponde ahora enjuiciar los resultados artísticos del primero de los conciertos, nada menos que la London Symphony con Abbado, para una en Madrid infrecuente **Novena** de Mahler.

Y este debe de ser el punto de partida. Mahler está de moda, pero la verdad es que sólo se programan sus obras más populares que, desde luego, no es su mejor música. Claro, la **Novena** sí; ésta sí es una partitura redonda que se puede escuchar una y otra vez sin peligro a que uno acabe saturado, harto, de tanta grandeza y trascendencia (que en Mahler hay de esto más de lo que normalmente nos atrevemos a reconocer). Por consiguiente que un director como Abbado (con una orquesta como la Sinfónica de Londres) nos visite con ESTE Mahler, debe considerarse, de entrada, como un grandísimo acontecimiento sinfónico para la vida musical de Madrid.

Dicho lo cual, que no por obvio deja de ser fundamental, se impone el comentario crítico propiamente dicho. Como varias voces asiduas en las páginas de RITMO vienen dejando ver desde hace algún tiempo, Abbado no está en un momento interpretivo muy feliz. O al menos, se podría inferir, ha cambiado considerablemente los criterios generales que aplica a sus versiones. Siempre fue el director milanés un músico cuidadoso (hasta rozar la magia muchas veces) en lo que a concepción sonora de sus interpretaciones se refiere; pero también un director apasionado, sincero, que solía conferir a sus versiones de un carácter y una atmósfera tensional veraces y sumamente atractivos. Pues bien, de un par, o tres de años a esta parte se advierte que Abbado siente más predilección por concepciones

Abbado dio una lección de dirección orquestal. Sin embargo, no logró centrar del todo su versión de la «Novena» de Mahler.



musicales (muy a la moda, eso sí) más suaves y tenues; de una delicadeza sonora y expresiva al borde de lo enfermizo. Naturalmente, él conocerá las razones de tan importante cambio. En mi opinión, parece que son más de tipo comercial que orgánico, porque, a pesar de todo, cada vez que vuelvo a escuchar a Abbado, sigo sintiendo que estoy ante uno de los músicos más geniales de hoy.

Algo que me sucedió, desde luego, en el concierto que se comenta (Teatro Real, Madrid, 11 de enero), aunque la versión de la **Novena** de Mahler que esta vez dirigiera Abbado no acabara de convencerme. Me pareció una versión voluntariosa en su resolución técnica, pero falta de unidad conceptual y lógica discursiva. No me resultó una versión redonda, porque Abbado quiso combinar en la misma mundos expresivos que a mi entender son incompatibles: no fue una versión objetiva, y, sin embargo, a ratos, Abbado quiso que lo fuera; no fue una interpretación lírica, por más que, también a trozos, pudiera dar esa impresión, sin duda debido a ciertas excesivas dulcificaciones; tampoco pudo llegar a ser una versión de-sestabilizadora (algo que más de una

vez ha propuesto Abbado para Mahler, y que a mí me interesa especialmente), aunque en aisladísimos momentos Abbado destapara la caja de los MAL GENIOS... Escuché, en fin, creo yo, una versión que quiso ser un poco de todo y se quedó sólo en, eso sí, una magnífica realización; una gran lección de dirección orquestal, en la que la espléndida Sinfónica de Londres volvió a mostrar al público de Madrid, además de su indiscutible altísima calidad, esa disciplina y sentido musical colectivo que hoy por hoy es imposible encontrar en la mayor parte de las orquestas españolas. Hubo fallos en algunos primeros atriles; incluso reiteradamente. Pero insisto, éste no es el patrón para valorar la actuación de una orquesta; lo importante, lo determinante, es que fueron capaces de obedecer, casi sin parpadear, lar órdenes que Abbado les transmitía. A esto, aquí, no estamos acostumbrados.

En definitiva, y puesto que lo escrito más arriba hay que calibrarlo con arreglo al nivel de exigencia que un director como Claudio Abbado y una orquesta como la London Symphony requieren, un prometedor comienzo para un ciclo que de seguro reserva al aficionado inolvidables momentos.

LA FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO DIRIGIDA POR YURI AHRONOVICH

Mucho ruido y pocas nueces

Por Carlos Ruiz Silva

LUEGO del concierto de presentación con la Sinfónica de Londres, el II ciclo de «Grandes orquestas del mundo», ofrecido por Ibermúsica y con patrocinio de Explosivos Riotinto (¿para cuándo la ley de desgravación fiscal de las ayudas a la cultura?) nos ha traído a la Orquesta Filarmónica de Estocolmo, una agrupación fundada en 1914 y a la que han dirigido maestros de la nombradía de Talich, Busch, Nish, Toscanini, Furtwängler, Walter, Kubelik y Rozhdestvensky.

En su actual estado, la Filarmónica de Estocolmo es una orquesta mediana, con una cuerda homogénea y no falta de calidad, un metal con algunos elementos valiosos y otros mediocres y una discreta madera. Sobre la percusión es más difícil pronunciarse, ya que, dadas las características de la batuta que la regía, la exagerada hinchazón y contundencia exhibida bien pudiera ser defecto atribuible por completo a la mano rectora. En cualquier caso, parece difícil —como en otras ocasiones del ciclo Ibermúsica comentadas desde estas mismas páginas— incluir a la Filarmónica de Estocolmo entre las «grandes orquestas del mundo». Es de desear que a partir de la temporada próxima en la que la agrupación sueca tendrá como director titular a Paavo Berglund cambien las cosas y podamos disfrutar de una orquesta digna de tal título. El camino a recorrer es largo.

Yuri Ahronovich, maestro soviético de origen judío (Leningrado, 1933), que había actuado ya con relativa frecuencia en Madrid, es un director un tanto singular: pequeño, de gran cabeza rizada, extravertido y con una larguísima batuta; tiene un aire de cierta comicidad, que nos recuerda en sus ademanes y figura a Harpo Marx. Sus versiones suelen ser muy vitales, exuberantes, con peligrosa inclinación a la bambolla, al efectismo superficial e incluso, en sus peores momentos, con caídas en la ramplonería. Estos defectos se han ido incrementando con el paso de los años, y si en sus primeras apariciones ante nosotros algunos habían podido pensar que Ahronovich pertenecía a esa rara clase de directores de tendencia romántica y desmelenada, pero con un verdadero artista en su interior, parece haberse demostrado que el maestro soviético es más un «showman» que un músico auténtico, un hombre pendiente de los efectos más banales y escasa-

mente buceador de la sustancia de la partitura.

Todo esto se vio, desgraciadamente, confirmado en el concierto del 17 de enero, en el que Ahronovitch volvió al Real al frente de la citada Orquesta Filarmónica de Estocolmo, de la que es director titular desde 1982. La sesión se abrió con la rutilante obertura **Carnaval** de Dvorak que puso ya de manifiesto que el maestro no había rectificado sus planteamientos habituales, sino más bien los había reforzado. Sólo cuando dirige pasajes en piano parece tolerable la audición; en cuanto empieza el mezzoforte, y de ahí hacia arriba, la sonoridad se va tornando más amazacotada y sin pulimiento. La grandilocuencia le lleva, en una efusividad mal controlada, a descuidar la exactitud de las entradas y así se sucedieron los pequeños desajustes y con frecuencia el desequilibrio entre las diversas familias.

Lo más interesante del concierto fue la audición de la infrecuente **Sinfonía singular** (1845) de Franz Berwald, obra alejada de la esfera de lo genial pero bien realizada y de agradable escucha. Debido a la general sobriedad de la sinfonía, Ahronovich estuvo aquí más contenido, aunque no faltaron sus habituales tics. El **Viaje de Sigfrido por el Rin** tuvo una ejecución de limitados

elementos poéticos, con un más bien tosco sentido descriptivo y escasamente matizado en el tratamiento del color, aspecto éste fundamental en la espléndida partitura wagneriana. Con una suite de **El pájaro de fuego**, en la que el director soviético llevó al extremo su ampulosidad, con un final verdaderamente horripilante y libertades injustificables en busca de vulgares efectismos, se completó el concierto. Con todo, lo peor lo reservaría Yuri Ahronovich para propina: la **Danza eslava núm. 1** de Dvorak, atropellada y estentórea, sin el menor refinamiento y con una calidad sonora cercana a una charanga militar. Antes, una breve y agradable página para cuerda —¡afortunadamente!— del recién fallecido compositor sueco Lars Erik Larsson. Y, como colofón, otra vez el final de **El pájaro de fuego**.

El público de abono de Ibermúsica no pareció impresionarse demasiado con las maneras aparatosas y espectaculares del director ni con la ruidosamente mediocre calidad de la orquesta, pese a los desesperados esfuerzos de Ahronovich por alargar los aplausos que jamás tuvieron el signo del entusiasmo.

En suma, uno de esos conciertos cuya principal característica es el mucho ruido ofrecido y las escasas nueces alcanzadas.



El público no pareció quedar impresionado con las ruidosas maneras del director soviético.

I SOLISTI VENETI CON CLAUDIO SCIMONE

Por Carlos Ruíz Silva

DE las once agrupaciones que forman el actual ciclo de Ibermúsica —teóricamente once grandes orquestas mundiales—, cuatro de ellas son orquestas de cámara, con lo que el amplio panorama de los conciertos del ciclo cobra una interesante diversidad.

La primera de las antes llamadas ORQUESTAS DE BOLSILLO fue I Solisti Veneti, un conjunto de catorce instrumentistas, fundado en 1959 por Claudio Scimone, que hoy sigue siendo su director titular y «alma mater». Estos solistas venecianos forman una agrupación de amplia fama —promocionada, sobre todo, por sus numerosas grabaciones discográficas—, fama sustentada por sus interpretaciones del llamado barroco instrumental italiano —el «setecento»— con especial dedicación a la cada vez más popular figura de Antonio Vivaldi, aunque también hagan incursiones en terrenos más actuales, de los siglos XIX y XX, e incluso hayan estrenado algunas

obras contemporáneas escritas especialmente para ellos por autores como Bussotti o Donatoni.

La calidad de I Solisti Veneti está fuera de duda en cuanto se trata de trece cuerdas y un clave de indudable categoría. Quizá no tengan la luminosidad y el empaste de I Musici, —en sus tiempos, ya pasados, de máximo esplendor— ni la perfección de otras orquestas de cámara, como la de Moscú en la época de Barshai, pero constituyen una entidad que hace música con entusiasmo, vitalidad y no menos con una visión interpretativa muy personal que, en ocasiones, resulta un tanto sorprendente. Esta visión obedece a los modos y maneras de Claudio Scimone, que con una figura alta y extrañamente descoyuntada vive con una rara intensidad cada una de sus interpretaciones. Algunos tempi se extreman: los lentos son lentísimos y los rápidos, rapidísimos; las diferencias en la dinámica —y dentro de las posibilidades de catorce instrumentistas— se llevan hasta los mismos límites, con unos pianísimos que resultan así pobres en armónicos y apagadas. Otras veces los calderones se

alargan casi hasta el ridículo. Quizá el aspecto histriónico de Scimone le haga, en ocasiones, caer en efectos de gusto dudoso.

El programa ofrecido el 22 de enero se dividía en dos grupos: el primero con obras de Tartini, Albinoni y Rossini y el segundo dedicado íntegramente a Vivaldi. Habría que destacar la positiva intervención del violinista Glauco Bertagnin en el interesante **Concierto en mi menor** de Tartini —compositor menos frecuentado de lo que sus méritos musicales merecen— que venció casi siempre con limpieza los muchos escollos virtuosísticos de la partitura. Otro tanto cabría decir de Marco Fornaciari, que en el **Concierto para violín «Grosso mogul»** de Vivaldi puso de manifiesto su dominio del instrumento, si bien la exactitud rítmica no fuese siempre perfecta. Aunque la sonoridad de las dos violas resultase algo escasa, Donna Lorenzo lució un agradable sonido con su viola d'amore en el **Concierto en la mayor** de Vivaldi —algo caído el movimiento inicial—, pero en general puede decirse que todos los instrumentistas en sus diversas intervenciones como solistas mostraron su clase.

Fue, pues, un agradable concierto de música italiana por una agrupación que, si bien con instrumentos actuales, mostró una forma peculiar de interpretación barroca. Es de esperar que Ibermúsica nos ofrezca en las próximas temporadas alguna agrupación regida por maestros que sigan directrices historicistas y con instrumentos de los llamados auténticos u originales. Madrid lleva mucho retraso en este terreno, que desde hace años se ha asentado en todos los centros filarmónicos de cierta importancia. Harnoncourt, Leonhart o Pinnock son nombres que con mucho gusto verían actuar numerosos aficionados.

La atracción que el público, en general, siente por la música italiana del siglo XVIII se vio reflejada en el Real que registró un lleno. Se aplaudió con simpatía cada partitura y, como es habitual, la intensidad de los aplausos se hizo mayor al final del concierto, lo que, unido a la generosidad de Claudio Scimone y sus solistas venecianos, hizo posible que se concediesen nada menos que cinco obras fuera de programa, alguna de ellas —como la **Pizzicato-polka**— incluso con algún toque de danza. Vivaldi, Rossini, Grieg y un discípulo de Vivaldi llamado Bach, se escucharon en versiones que fueron de lo serio a lo desenfadado, pasando por algunos toques excéntricos. No fue un concierto maravilloso ni sublime, pero sí interesante y, sobre todo, divertido. No es poco.



Claudio Scimone vive sus interpretaciones con una rara intensidad.

ibermúsica
**GRANDES
ORQUESTAS
DEL
MUNDO**
II CICLO

TEMPORADA DE CONCIERTOS DE LA ONE (II)

Por Rafael Banús

UNO de los programas más bellos en cuanto a su confección fue el formado por la obertura de **Los esclavos felices** de Arriaga, el **Concierto para dos pianos** de Mozart y la **Sinfonía lírica** de Zemlinsky. En la partitura del autor bilbaíno, la orquesta empañó las buenas intenciones de López Cobos, que planteó la fresca música con agilidad, ligereza, ritmo y vivacidad, sin tener una respuesta del todo adecuada en los instrumentistas. Las hermanas Katia y Marielle Labèque conjugaron con muy buen gusto la pulsación incisiva de la primera de ellas con la elegancia técnica de la segunda y lograron con ello una versión de calidad, bien secundadas por la batuta. La apasionante obra de Zemlinsky, que plantea enormes dificultades interpretativas, fue expuesta con bastante dignidad general y entrega por parte de la orquesta, prueba de una intensa labor de ensayos y de seguridad por parte del director, que supo plasmar la densidad sonora preexpresionista propia de la obra. Los solistas vocales María Orán y Santos Ariño, pese a indudables problemas, actuaron con dignidad.

La **Segunda sinfonía («Canto de alabanza»)** de Mendelssohn, una obra de circunstancias que posee una grandiosidad en buena parte retórica junto a partes de extraordinaria inspiración, necesita una lectura que no tema a caer en la grandilocuencia. Y así lo hizo Víctor Pablo Pérez en una interpretación seria en su planteamiento y coherente en su realización, a pesar de la excesiva morosidad con que condujo el precioso «Allegretto», sin tratar de aligerar el peso en los números corales, que tuvieron adecuada respuesta en una entusiasta participación del Coro Nacional, a pesar de ciertas acritudes en los ataques. La soprano Enedina Lloris demostró una vez más su excelente clase y dejó constancia de su adecuación como cantante de concierto. La otra soprano, María José Sánchez, se unió a ella con buen gusto en el exquisito dúo. Bruce Brewer lució buenas posibilidades vocales, pero también una discutible tendencia operística.

El temor que inspiraba la inclusión de la suite de la ópera **Dardanus** de Rameau, en el concierto dirigido por Raymond Leppard, se vio dispersado en cuanto sonaron los primeros acordes. Una Orquesta Nacional realmente transfigurada, exacta en la afinación y adecuada estilísticamente, hizo que el gran director británico consiguiera los mejores resultados de lo que va de tem-

porada. Una música espléndida, con todo el brillo del mejor Barroco francés, expresada desde una de las ópticas posibles con verdadera eficacia, variedad rítmica y contagioso ritmo en las danzas. Muy expresivo, plenamente romántico fue el acompañamiento orquestal a Isabelle van Keulen en el **Primer concierto, en sol menor**, de Bruch. A sus dieciocho años, la joven violinista holandesa muestra una técnica impecable, precioso sonido, afinación perfecta e irreprochable musicalidad, así como una inevitable timidez en la expresión. Fue arropada por una exaltada lectura por parte de Leppard, muy superior a los habituales acompañamientos orquestales. La **Cuarta sinfonía** de Beethoven obtuvo una versión equilibrada, muy cantable, si bien, a mi juicio, no presentó tanto interés en su interpretación, a pesar de su calidad general, como el resto del programa.

Después del concierto de Günther Herbig, en el que dirigió con coherencia las **Sinfonías Quinta y Novena** de Schubert, pero sin salir de una general grisura, más evidente al actuar justo una semana después de Leppard, Maximiano Valdés ofreció una lectura brillante del **Edipo rey** de Stravinsky, quizá un tanto superficial, pero sin duda atractiva y con fuerza suficiente para extraerla de su categoría de OBRA MALDITA. Un buen conjunto de solistas, en el que destacaron la expresividad del «Edipo» de Ian Caley y la entrega de la «Yocasta» de Elizabeth Laurence, colaboró a la verosimilitud de la versión. Antes, Nicanor Zabaleta había ejecutado el **Concierto para arpa** de Villa-Lobos, partitura con altibajos en cuanto a su interés, pero que es una de las escasas composicio-



El veterano Nicanor Zabaleta tuvo una espléndida actuación.



La joven violinista holandesa Isabelle van Keulen.

nes que aún no había tocado en Madrid el infatigable arpista donostiarra, que a sus ochenta años recién cumplidos volvió a hacer gala de su maestría. El máximo interés del siguiente concierto dirigido por Valdés fue el estreno del **Concierto para violín** de Conrado del Campo, con Víctor Martín como solista.

El primer concierto de la Orquesta Nacional en 1987 comenzó con una versión de buen aliento rítmico, aunque deslavazada de la extraordinaria **Pedrelliana** de Gerhard, a la que siguió la **Sinfonía concertante para guitarra y orquesta** de Balada, que ofrece atractivas posibilidades dentro de la búsqueda de una cierta novedad en la oposición guitarra-orquesta, si bien no alcanza el mismo interés durante toda la partitura (concretamente, la parte central decae bastante). Narciso Yepes tuvo una intervención suficiente, aunque no mostró un especial interés. El concierto se cerró con una lograda **Sinfonía del Nuevo Mundo** de Dvorak, que López Cobos diseccionó en profundidad y con una gran dosis de expresividad en ningún momento exagerada y muy emotiva, planteada con muy buen criterio global.

La violista japonesa Nobuko Imai, una de las mejores representantes de este instrumento en la actualidad, ofreció una impecable lectura del sombrío **Concierto para viola** de Bartók, en el que lució sus magníficas cualidades técnicas y la belleza sonora de su instrumento (un precioso Guarnerius), aunque le faltó un punto más de emoción, que también estuvo ausente de la dirección de Maximiano Valdés, que antes había presentado unas irregulares **Danzas de Galante** de Kodály, con buenos momentos, y luego dirigió una versión excesivamente morosa de la desigual **Primera sinfonía** de Chai-kovsky.

CONCIERTOS DE LA RTVE

Por Francisco Chacón

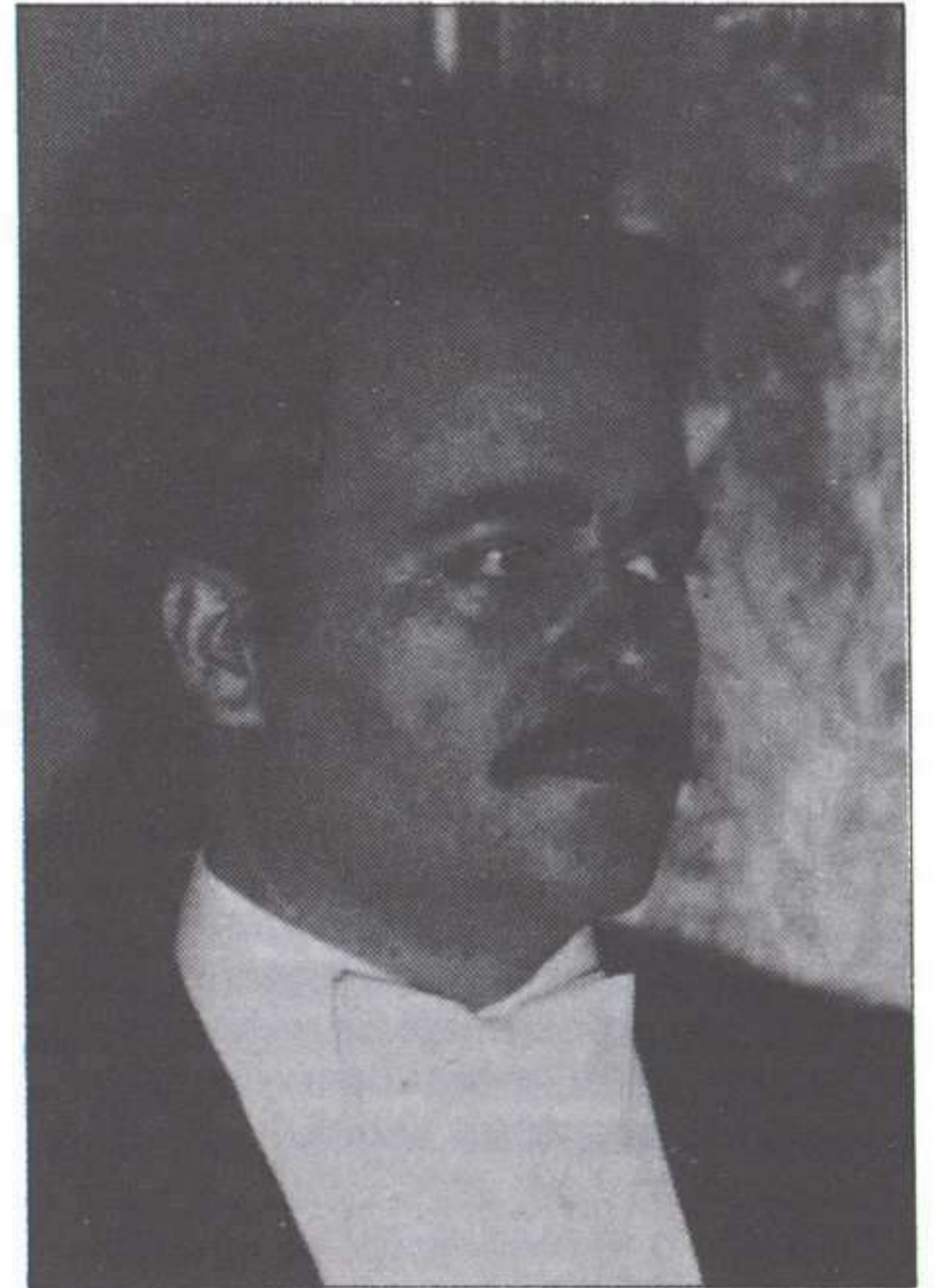
CONTINÚA el tono de mediocridad en los conciertos de la RTVE. El séptimo de los que van de temporada, celebrado el 13 y 14 de noviembre de 1986, no revistió especial interés, aunque la primera parte algo más. Estuvo a cargo del director catalán Edmon Colomer, quien mostró buen pulso en la agradable obra de Guridi **En un barco fenicio**, tercera de las que se incluyen en la temporada en homenaje al centenario del célebre compositor vasco. Se trata de una obra de matiz colorista, de contenido narrativo y sencillez estructural, que fue expuesta por la orquesta con corrección y sobriedad. Seguidamente, el **Concierto núm. 1** de Liszt, estuvo a cargo del pianista valenciano Fernando Puchol, Premio Nacional del Disco 1984, quien mostró seguridad, pulsación redonda y una línea homogénea, pero que no despertó mucho entusiasmo por su escasa vehemencia expresiva, poco delicadeza en el matiz y en general por el tono excesivamente oscuro que imprimió a su exposición. La orquesta, sin embargo, le acompañó con brillantez, buena cohesión y diafanidad, resultando en el conjunto una versión sincera y humana, más que refinada y dinámica. La **Séptima Sinfonía** de Beethoven, que ocupó la segunda parte del programa, fue sencillamente decepcionante. Muy irregular a todo lo largo de la obra, acusó falta de nervio, resultando gris y apagada en el primer movimiento; con ausencia de solemnidad y de fuerza en el climax del «Allegretto»; blandura, intrascendencia y falta de garra en el tercer movimiento, con algunas irregularidades en la manera; y finalmente el «Allegro» resultó atropellado, confuso y falto de emoción verdadera. Hubo, no obstante, un momento muy hermoso, al principio del «Allegretto», con una sensible intervención de la cuerda en pianísimo.

El Concierto del 20 y 21 de noviembre, octavo de la temporada, resultó bastante más interesante, aunque no excepcional. La dirección estuvo a cargo del veterano director muniqués Heinrich Hollreiser, quien brindó en la primera parte una versión clásica e intimista, correcta, pero sin ninguna aportación especial de la **Inacabada** de Schubert. Algo retraída en la expresión y falta de aliento al comienzo del primer movimiento, fue adquiriendo, no obstante, mayor vitalidad en el desarrollo, logrando un hermoso sonido en las cuerdas, aunque con algún ligero desajuste de las mismas en una de las entradas. El «Andante», por lo demás, resultó algo aburrido y falto de emoción, aunque sí con bastante solemnidad y empaque. En la segunda parte se ob-

servaba cierto clima de expectación ante la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner y en parte no defraudó, pues en general la exposición fue coherente y responsable, resultando una versión serena y de mucha nobleza y plasticidad, formalmente atractiva. Excelente la cuerda en el primer movimiento, y especialmente las violas en el segundo; con brillantez y sonoridad los metales, pero acusando muchos fallos a todo lo largo, así como asperezas. Ciertamente es que lo más comprometido está precisamente en este sector de instrumentos, por lo que la valoración del esfuerzo en su conjunto resulta positiva. Algo decepcionante, por falta de fuerza y vehemencia, el climax del «Andante»; mucho mejor el «Scherzo», con mucha amabilidad en el fraseo, así como brillantez y sonoridad en el crescendo. El final, con bastante solemnidad y belleza de línea, pero algo corto de intensidad emocional, faltándole DESESPERACIÓN y terminando con cierta aspereza. La acogida del público, no obstante, fue bastante agradecida.

La semana siguiente prometía ser importante por su contenido, el **Judas Macabeo** de Haendel, segundo entre los oratorios más célebres y hermosos, después de **El Mesías**. La dirección estuvo a cargo del ya ex titular del Coro, Pascual Ortega, y se contó con solistas extranjeros. La obertura de tonos dramáticos acordes con la obra, de talante patriótico, fue expuesta con rotundidad y sobriedad, destacando la sonoridad los violines, si bien resultó algo pesante y poco refinada en el fraseo. En el resto de la obra, la dirección adoleció de falta de profundidad expresiva, de torpeza y falta de cuidado, así como ausencia de matiz y delicadeza en el discurso, y en general, el tono fue de bastante triviali-

dad, observándose frecuentes desajustes en la orquesta. En cuanto a los solistas, desafortunadamente poco hay que decir de positivo. Lo mejor del reparto era la soprano, la británica Lynda Russell, musicalmente correcta, de timbre agradable que en ocasiones se reviste de gran dulzura, pero algo opaco en el



Pascual Ortega, ex Director del Coro de la RTVE.

centro, de expresión melancólica, muy correcta en el fraseo y en las dificultísimas agilidades. El tenor, el norteamericano James Wagner, es poseedor de una voz timbrada y de mucho color y resonancia, pero resulta brusco y poco refinado, muy torpe en las agilidades, con mucha espontaneidad y entusiasmo en la expresión, pero musicalmente muy descuidado y fuera de estilo. El bajo, a su vez, el británico David Thomas, demostró una correcta musicalidad, una voz pastosa y homogénea, aunque algo entrecortada y falta de riqueza de armónicos, acusando problemas de engolamiento. El papel de la mezzo-soprano, finalmente, fue cubierto por Efigenia Sánchez, solvente cantante canaria bien conocida entre nosotros, amable en el fraseo y de timbre atractivo y bastante homogéneo, pero adoleciendo de color y resonancia de verdadera mezzo-soprano, resultando por tanto inadecuada para el papel por no ofrecer el contraste adecuado con la soprano. El Coro esta vez estuvo falto de cohesión y empaste, tosco y descuidado en el fraseo y en los pianísimos; y muy mal la pronunciación del alemán. En resumen, un conjunto bastante desolador, que el público con buen criterio acogió con patente frialdad.



Hollreiser brindó un interesante aunque no excepcional concierto.

«Tristán e Isolda»

Fuera de abono se ofreció durante el mes de diciembre, en versión de concierto y separado en tres sesiones, una por cada acto, un **Tristán e Isolda** que de manera general merece calificarse como de una experiencia positiva.

El trabajo de Miguel Angel Gómez Martínez al frente de la orquesta en este complejo cometido ha estado revestido de un carácter de responsabilidad y profesionalidad muy loable, con unos resultados francamente interesantes. La dirección ha seguido una línea de coherencia en todo el planteamiento, más analítica que apasionada y más lírica que dramática, pero con expresividad y comedia vehemencia, cuidadosa en el matiz y hábilmente contrastada. La dirección ha gozado de momentos felices, destacando especialmente los preludios de los actos primero y tercero, expuestos con sobrio temperamento, cohesión y notable dinámica, así como el «tutti» del final del primer acto, que ofreció toda la emoción que se podía esperar. También pasó, sin embargo, por importantes BACHES como el larguísimo dúo del segundo acto, que resultó desencajado y aburrido.

Los cantantes fueron colocados detrás de la orquesta y delante del coro, medida de dudoso acierto, que destaca la presencia de la orquesta, colocando a los cantantes en un segundo plano de

importancia. Afortunadamente las voces eran grandes y lograban, aunque no siempre, compensar la desventaja. El nivel medio de cantantes fue bastante digno. En el caso de Linda Finnie («Brangäne»), su gran caudal de voz que la cantante no administraba con la necesaria sabiduría, resultó a menudo irritante, restándole musicalidad y precisión, aunque en conjunto el resultado fue de calidad.

La «Isolda» de Ingrid Haubold fue todo lo contrario, sensible y musicalmente cuidadosa, pero la voz carecía de volumen, extensión y homogeneidad necesarios, su timbre era opaco y de esmalte poco atractivo y acusaba importantes problemas en los agudos. En cuanto al «Tristán» de Toni Kraemer, aunque la voz es interesante, de noble timbre y envergadura suficiente, la interpretación fue mediocre, inexpresiva y musicalmente insegura, con dificultades de afinación y encuadre. En cambio, el baritono Hartmut Welker («Kurwenal») estuvo realmente colosal, con voz sólida, caudalosa, timbrada y homogénea, así como vehemente, temperamental y musicalmente inteligente en la interpretación. A gran altura también, el bajo Erich Knodt, de voz profunda y timbrada, hermosos graves, noble en el fraseo, fue un verdadero goce escucharle. Finalmente, el tenor Imre Remenyi («Melot» y el «Marinero») mostró una voz grande, pero desencajada en



Ingrid Haubold cantó una «Isolda» sensible y musical.

la impostación, y el baritono español José Granados, correcto en su corto cometido en el papel del «timonel». El Coro, en su limitada intervención del primer acto despegó mucha sonoridad y resultó efectivo. En resumen, un conjunto, si no de primerísimo orden sí de suficiente calidad como para hacerse merecedor de los generosos aplausos que recibió del público.

IX CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

Por Don Becuadro

EN este desigual ciclo que se desarrolla los martes en el Teatro Real, la tendencia de los últimos conciertos —con las excepciones implícitas en el lenguaje empleado, al hablar de TENDENCIA— ha sido positiva.

Puntos elevados de esta tendencia han sido las sesiones protagonizadas por el Conjunto Nacional de Metales y por el Nash Ensemble. Así, el primero ofreció un concierto atípico y divertido, dichos ambos términos en el mejor y más elogioso sentido; los ocho notabilísimos profesores de la ONE que integran este Conjunto formaron un programa-mosaico con obras brevísimas todas ellas, que, además del interés histórico de representar en su mayoría el trasfondo original de la música que habitualmente escuchamos hoy, dignifican y elevan a la categoría de la sala de conciertos la expresión rítmica y sincopada del jazz —por lo que afecta a la muestra del siglo XX incluida en el programa—. Se trata de ocho verdaderos

virtuosos (trompeta, trompa, trombón y tuba), pues no es fácil salir airoso y con brillantez de la prueba de tocar a cara descubierta esos comprometidos instrumentos no sólo sin un fallo, sino con la característica más importante de una gran musicalidad y con una lograda homogeneidad, tanto en precisión y dinámica como en expresión. Destaquemos la espacialidad buscada en la interpretación de Giovanni Gabrielli, reproduciendo la disposición que este autor establecía en la veneciana basílica de San Marcos, la solemnidad de buena ley y bellísimas sonoridades logradas en los seis fragmentos tomados del libro **Le trésor d'Orphée**, del francés del siglo XVI Antoine Francisque, los cuatro deliciosos minutos que dura el arreglo para metales del último movimiento —«Pastoral»— del **Concierto de Navidad**, de Corelli, y el felicísimo arreglo de James Iveson sobre el conocido **Frère Jacques** francés, con sus resonancias mahlerianas y un final rítmico que incrusta el más puro jazz en esta popular melodía.

En cuanto al Nash Ensemble, se trata de un típico grupo británico, formado

por seis destacadísimos instrumentistas de piano, violín, viola, cello, flauta y clarinete que dan lugar a unas versiones vitales, vibrantes, diríamos que con poder de arrastre. Versiones que son evidente producto no sólo de la gran calidad individual de cada uno, sino del envidiable entusiasmo del grupo por hacer música. La llena y segurísima voz de la mezzo Penélope Walker, manejada con una gran técnica de emisión y de regulación de la potencia, colaboró en lograr unas bellísimas versiones de las **Chansons Madécasses**, de Ravel, y de las **Canciones Pastorales**, de Roger Quilter.

Sólo cabe objetar, en un concierto de muy elevada calidad, la heterogeneidad del programa, pues si cada obra aisladamente tenía entidad propia, todas juntas formaron algo explosivo. No es fácil pasar sin solución de continuidad del mundo mozartiano del **Cuarteto con flauta en Re mayor, K 285**, al agradable pero superficial de las **Canciones Pastorales** de Quilter, y mucho menos aún del refinamiento sensual y lánguido exotismo de las **Chansons** de Ravel al apasionado romanticismo; a la profun-

da poesía, al exultante vigor del **Cuarteto con piano en Do menor, op. 60**, de Brahms (y no en Si menor op. 6, como decía el programa de mano).

Bien es cierto que en compensación la versión escuchada del **Cuarteto** de Brahms, al igual que la de la desnuda música de los **Contrastes**, de Bartók, ofrecidos para finalizar la primera parte, fue espléndida, constituyendo un claro exponente de la solidez general de los músicos británicos, de los que tantos ejemplos podrían citarse.

Las excepciones a la tendencia alcista citada al principio han sido la del Quinteto Mediterráneo y la de la Orquesta de Cámara Española. En cuanto al primero, agrupación reciente formada por profesores de viento (flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa) de la ONE, pensamos que para hacer música de cámara no basta con ser buenos instrumentistas, que lo son todos ellos; hace falta una conjunción distinta, superior y más difícil que en la orquesta, más ENTUSIASTA y con menos OFICIO; sólo tocando convencido de que lo que se está haciendo es importante desaparecerá la impresión de un conjunto algo gris, en el que cualquier fallo de expresión o de integración resalta llamativamente. Es cuestión, probablemente, de tiempo, porque la materia prima existe.

A destacar el interés del programa ofrecido, que culminó sin duda en la riqueza temática y armónica de la chispeante **Pequeña música de cámara, op. 24/2**, de Hindemith.

Por último, nada nuevo que añadir a lo ya sabido de la Orquesta de Cámara Española. Sus versiones de las sencillas y ciertamente deliciosas **Danzas Alemanas**, de Schubert, y algo más profundo, aunque no mucho más, **Concierto en Fa mayor para piano, violín y orquesta**, de Haydn, que tuvo como solistas a Víctor Martín y a la pianista Karin Merle, estuvieron a la modesta altura de las obras. Objetemos en especial el notorio desequilibrio sonoro entre los pri-



Paul Hindemith, de quien se interpretó la «Pequeña música de cámara Op. 24/2».

meros violines y el resto de la orquesta en las **Danzas** de Schubert.

La pianista española Karin Merle, de origen austriaco y afincada en Alemania desde hace años, fue solista en el **Concierto núm. 12 en La mayor, K 414**, de Mozart. Se trata de una pianista de preciso, precioso y suelto mecanismo, a la que no favoreció el uso del Steinway gran cola, apto para grandes masas orquestales, pero inadecuado para un conjunto de 18 profesores, —y más con la tapa totalmente levantada—. El hecho es que sea por el motivo de no emplear un más adecuado piano media cola con la tapa semicerrada, o por características de la pianista, el Mozart ofrecido sonó duro y rígido de expresión, sin llegar a calar en la profunda y equilibrada

serenidad, en la precoz y firme madurez del Mozart de 25 años que creó el **Concierto en La mayor**. Ello se notó especialmente en el «Andante», en donde, junto a las buenas cualidades de claridad y seguridad en la dicción, no se llegó a alcanzar totalmente la difícil amalgama de gracia y ligero dramatismo meditativo encerrados en él. La sencillez, elegancia y naturalidad típicas de Mozart no deben confundirse con la asepsia en el fraseo. Un Mozart, en fin, en donde el acompañamiento orquestal rayó a una aceptable altura; no siempre el ajuste con el piano fue perfecto, ni la dinámica, el acento y el estilo verdaderamente mozartianos, pero hay que reconocer que se alcanzaron cotas suficientemente dignas en general.

CONCIERTOS DEL REAL:

Stefan Milenkovich, violinista «niño prodigio»

DE poco usual debe calificarse el concierto que en beneficio de la Asociación de Diabéticos Españoles se celebró en el Teatro Real el 16 de diciembre de 1986. Escuchar a un niño de apenas nueve años ejecutar con limpieza y expresividad las piezas más difíciles y sutiles para violín, sin duda no es un asunto cotidiano. Stefan Milenkovich nació en Yugoslavia el 25 de enero de 1977 y sólo tres años después se presentaba ya al público de Belgrado. Habiendo estudiado básicamente con sus padres, comenzó sus giras de conciertos por el extranjero en 1984, incluyendo Estados Unidos, Italia,

Bélgica, Checoslovaquia y la U. R. S. S. En España es ya la segunda vez que se presenta, acompañado por su madre, la pianista Lydia Cainazzo. El programa fue muy variado, incluyendo obras de Tartini, Schubert, Paganini, Corelli y Bach. Aunque su ejecución denota aún falta de pujanza temperamental y algunas imperfecciones técnicas ocasionales, es realmente sorprendente su capacidad de captar la sensibilidad del público gracias a su expresiva musicalidad, además del bello sonido que consigue sacar a su instrumento, y de su precoz virtuosismo en la ejecución de los pasajes más difíciles. Es sorpren-

dente, por ejemplo, su habilidad al ejecutar los «pizzicati» con la mano izquierda, como en la **Sonatina** de Paganini. Únicamente al acometer los dificultísimos armónicos de la **Fantasia a Moisés** de Paganini se hicieron ostensibles las dificultades, pero terminó por salvarlas con bastante dignidad.

Como cierre con broche de oro y en honor al entusiasmo del público, obsequió con el **Zapateado** de Sarasate, ejecutado con bastante limpieza y seguridad. De seguir en esta línea Milenkovich es sin duda un nombre a recordar para el futuro.

Francisco Chacón

II Concurso Internacional de Piano PILAR BAYONA ZARAGOZA, DICIEMBRE 1987

REGLAMENTO

El III Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» ha sido creado conjuntamente por parte del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, la Excmo. Diputación Provincial de Zaragoza y la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, con el objeto de conmemorar la figura de la insigne pianista Pilar Bayona. El concurso se celebra cada dos años en las fechas del aniversario de su muerte.

I. CONDICIONES GENERALES

1. El concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» para intérpretes tendrá lugar en Zaragoza entre los días 4 al 12 de diciembre de 1987.
2. El Concurso está abierto a los pianistas de todos los países. Los candidatos deberán tener 16 años como mínimo y 30 como máximo en la fecha fijada como límite para la inscripción (16 de octubre de 1987).
3. Los gastos de alojamiento (habitación y desayuno) de todos los participantes en la ciudad de Zaragoza correrán a cargo del Concurso a partir del día 4 de diciembre, mientras dure su participación en el mismo. Los gastos adicionales correrán por cuenta de los concursantes.
4. La solicitud del boletín de inscripción deberá hacerse a la Secretaría del Concurso y deberá ser remitido a la misma, debidamente cumplimentado, acompañado de todos los documentos que más adelante se especifican, antes de la fecha señalada como límite en el punto 2.
5. Viajes: la Administración del Concurso abonará a los concursantes provenientes de países no limítrofes con España el 50% de los gastos de viaje que haya ocasionado su desplazamiento para participar en el Concurso, previa presentación de los billetes correspondientes, siempre que no haya recibido subvención o bolsa de viaje por parte de instituciones, autoridades o gobierno de su país.
6. Derechos de grabación y difusión: el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» se reserva todos los derechos de radiodifusión, grabación y emisión por televisión de las diferentes pruebas del Concurso, así como los derechos de grabación fonográfica, de edición de discos o cintas del mismo.

II. PREMIOS

1. Al fallar el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» el Jurado podrá otorgar los siguientes premios:
Primer Premio de 1.250.000 pesetas (un millón doscientas cincuenta mil pesetas).
Segundo Premio de 700.000 pesetas (setecientas mil pesetas).
Tercer Premio de 500.000 pesetas (quinientas mil pesetas).
2. El Comité Organizador ofrecerá al ganador del Concurso la posibilidad de realizar una gira de conciertos por España una vez obtenido el premio.
El ganador del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» estará obligado, de forma gratuita, a ofrecer en Zaragoza un concierto que tendrá lugar el día 13 de diciembre de 1987, aniversario de la muerte de Pilar Bayona, como homenaje a la insigne pianista.

III. INSCRIPCIONES

1. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas por el candidato o por las autoridades gubernamentales o académicas de su país, y deberán ser recibidas antes de la fecha fijada como límite para la inscripción, 16 de octubre de 1987, en la Secretaría del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona»:
C/ Coso, 57-2.
50001 ZARAGOZA (ESPAÑA)
2. La petición de inscripciones deberá ser acompañada obligatoriamente por los siguientes documentos, que no serán devueltos en ningún caso.
 - a) Partida de nacimiento u otro documento oficial en el que conste la fecha de nacimiento y nacionalidad del participante, debidamente cumplimentada por las autoridades de su país de origen.
 - b) Dos fotografías tamaño carnet, que deberán llevar escrito al dorso el nombre del participante
 - c) Una fotografía, sobre papel fotográfico brillante, con dimensiones mínimas de 9 x 12 cm., que será reproducida en el programa del Concurso.
 - d) «Curriculum vitae» del candidato, mecanografiado a doble espacio, en el que se recojan sus datos personales, estudios cursados, profesores, giras y conciertos, etc., así como detalles relativos a la actividad musical del participante.
 - e) Cartas de presentación del profesor o de tres pianistas de reputación internacional (profesores o no), apoyando expresamente al candidato y recomendando al Comité Organizador su admisión en el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona».
 - f) Derechos de inscripción, por la cantidad de 3.000, pesetas. Finalizado el Concurso, se devolverán por giro postal los derechos a los solicitantes que no hayan sido admitidos al mismo.
3. Las solicitudes de inscripción al Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» serán examinadas por el Secretario y por el Comité Organizador del Concurso, que

verificará los extremos contenidos en ellas y determinarán en consecuencia su admisión o no en el Concurso.

4. Si la solicitud está hecha por el gobierno del país al que pertenece el participante, será admitida sin otra verificación que la correspondiente a los datos personales y edad del concursante.
5. El Secretariado del Concurso comunicará al interesado su admisión al mismo por carta certificada. En caso de incomparecencia del interesado a las pruebas, los derechos de inscripción no serán devueltos.
6. La eventual no admisión de un candidato será justificada por una nota adjunta a la carta en la que se le comunicará la no aceptación de su solicitud. Ninguna causa de orden político, racial, ideológico o lingüístico podrá motivar la no admisión al Concurso de un candidato.
7. El texto íntegro del reglamento será remitido a cada concursante una vez haya sido aceptada su participación. El reglamento tendrá carácter de ley para ambas partes.

IV. PRUEBAS DEL CONCURSO

1. Las pruebas del Concurso consistirán en tres eliminatorias y una prueba final, todas ellas de carácter público y con las siguientes características:
 - a) PRIMERA PRUEBA ELIMINATORIA. Duración máxima 30 minutos.
El candidato interpretará las obras siguientes:
— Un preludio y fuga de «El Clave bien Temperado» de J. S. Bach.
— Un estudio de Chopin, a elegir entre Op. 10 y Op. 25.
— Un estudio a elegir entre los siguientes autores: Liszt, Scriabin, Debussy, Rachmaninoff, Bartok y Stravinsky.
— Una obra de la «Suite Iberia» de Albéniz, a excepción de «Evocación» y «Navarra».
— Una sonata o variaciones de Mozart.
 - b) SEGUNDA PRUEBA ELIMINATORIA. Duración máxima 60 minutos (Recital)
El candidato interpretará las obras siguientes:
— Una sonata de Scarlatti o del Padre Soler.
— Una sonata o variaciones de Beethoven.
— Una obra a elegir entre los siguientes autores: Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt o Brahms.
— Una obra compuesta en el siglo XX.
— «Scarbo» de Ravel.
 - c) TERCERA PRUEBA ELIMINATORIA. CONCIERTO CON CUARTETO DE CUERDA. Semifinal
El candidato interpretará una obra a elegir entre las siguientes:
— Quinteto en *fa* menor, Op. 34 de Brahms.
— Quinteto en *mi* bemol mayor, Op. 44 de Shumann.
— Cuarteto en *do* menor, Op. 15 de Fauré.
— Cuarteto en *fa* menor (1880) de Cesar Franck.
— Quinteto en *la* mayor, Op. 81 de Dvorak.
— Quinteto Op. 57 de Shostakovich.
 - d) PRUEBA FINAL CON ORQUESTA
El candidato interpretará un concierto con orquesta a elegir entre los siguientes:
— Concierto núm. 21 en *do* mayor, KV 467 de Mozart.
— Concierto núm. 1 en *do* mayor, Op. 15 de Beethoven.
— Concierto núm. 2 en *do* menor, Op. 18 de Rachmaninoff.
— Concierto núm. 3, Op. 26 de Prokofiev.
— Concierto núm. 2 en *si* bemol, Op. 83 de Brahms.
— Concierto en *sol* de Ravel.
2. El orden de participación se realizará por único sorteo válido para todas las pruebas, salvo disposición en contra del Jurado por causas de fuerza mayor.
3. En cada prueba se interpretarán todas las obras de memoria y en el orden establecido en el presente reglamento. En el caso de que la obra a interpretar del siglo XX sea de reciente composición y no esté publicada, los concursantes deberán presentar al Jurado la partitura o fotocopia de la misma.
4. Todas las pruebas serán públicas.
5. El sorteo de los concursantes tendrá lugar en el día, hora, forma y sistema fijados por el Comité Organizador del Concurso, y deberán asistir a él los interesados, salvo en caso de fuerza mayor debidamente justificada. En tal caso obrará en su nombre el Comité Organizador del Concurso.
6. El orden del sorteo no podrá ser modificado, salvo en caso de fuerza mayor, que el concursante deberá justificar, y con la autorización del Jurado.
7. En ningún caso se admitirán cambios en el repertorio elegido.
8. El fallo del Jurado será inapelable en todos los casos.
9. Los concursantes premiados deberán recoger personalmente su galardón en el acto de entrega de los mismos, o bien delegar por escrito en otra persona. En ningún caso serán remitidos los premios en metálico o galardones a los concursantes que no los reciban de forma reglamentaria.
10. La inscripción en el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» implica, obligatoriamente, la aceptación íntegra de todos los extremos contenidos en las bases del presente reglamento.
11. El Comité Organizador del Concurso podrá resolver todas aquellas situaciones no contempladas en el presente reglamento.



Excmo. Diputación Provincial
de Zaragoza



Caja de Ahorros de Zaragoza,
Aragón y Rioja



Excmo. Ayuntamiento
de Zaragoza

EL TARDIO DEBUT DE ELISABETH SÖDERSTRÖM

Por Carlos Ruiz Silva

La tardía presentación en Madrid de la soprano Elisabeth Söderström tuvo lugar el pasado 10 de diciembre en el Teatro Real. Aunque el concierto no estaba incluido en los «Grandes recitales líricos» fue en realidad un estimable complemento a esta interesante serie que en el presente curso aparece un tanto exigua y de la que incluso se ha rumoreado su desaparición.

A sus prácticamente 60 años —nació en mayo de 1927— la cantante sueca aparece en relativa buena forma vocal, dentro de sus habituales limitaciones. La voz es pequeña y estrecha, de timbre ligero y agradable, con una zona aguda bien impostada y emitida con facilidad. Una voz, en suma, de calidad más bien discreta; pero lo interesante de Elisabeth Söderström ha sido siempre la inteligencia y musicalidad con la que ha utilizado su instrumento vocal. Excelente actriz, mujer de variadas sensibilidades, capaz de hacer frente con ventaja a mundos sonoros tan diversos como los de Mozart y Janacek, Strauss y Tchaikovsky, la señora Söderström resulta un típico ejemplo de cantante en la que el arte del intérprete es netamente superior a la materia prima.

En su concierto del Real no estuvieron siempre presentes las virtudes mencionadas. Tal vez no tuvo esa tarde la concentración necesaria y las irregularidades fueron manifiestas. Desde equivo-



Una gran artista, que llega tarde a Madrid.

carse en el comienzo de una canción, pararse y volver a empezar, a sobreactuar en las distintas voces de «Erlkönig», en la que la del niño sonó a teatro y no del mejor. Por otra parte, y debido a que el pobre programa de mano no incluía los textos, a la cantante no se le ocurrió cosa mejor que dirigirse al público de vez en cuando y en inglés para contarle las peripecias —casi siempre jocosas— de una determinada canción. Tampoco la afinación fue siempre impecable y, desde luego, en muy pocas ocasiones tuvimos la impresión de encontrarnos ante una artista de la reco-

nocida fama y prestigio de Elisabeth Söderström.

Lo mejor del recital se dio probablemente en las tres canciones de Grieg y en algunas de las de Tchaikovsky, en las que la soprano pareció encontrar la mejor de sus posibilidades y hacer música con sensibilidad, buen gusto y capacidad expresiva, y en las que puso de manifiesto que puede transmitir el potencial lírico que late en estas hermosas canciones. Si todo el programa hubiese estado a esta altura el resultado final hubiese sido muy distinto. Más bien grises resultaron las tres canciones de Liszt que abrían el programa y que justamente una semana más tarde volverían a escucharse en el Real en una interpretación, muy superior en todos los conceptos, de Brigitte Fassbaender. Un Schubert no especialmente interesante en sus cinco ejemplos y un Rachmaninov algo más entonado, aunque con un efectista final —«A—ooo!»— completaron el un tanto decepcionante recital. El pianista Roger Vignoles fue en todo momento un acompañante atento y bien compenetrado con la cantante y lució un sonido agradable.

El Real tuvo buena entrada —se trataba de un concierto benéfico— y la soprano sueca fue aplaudida con más cortesía que entusiasmo. Tal vez, como nos sucede con frecuencia, el artista haya llegado demasiado tarde. ¿Nos pasará lo mismo con otros cantantes que todavía no han hecho su presentación en Madrid y que se encuentran ahora en plenitud, como Lucia Popp, Kiri Te Kanawa o Edita Gruberova?

BRIGITTE FASSBAENDER, UNA CANTANTE EN PLENITUD

Por Rafael Banús

La segunda sesión del IV Ciclo de Recitales Líricos nos ha ofrecido la posibilidad de disfrutar del excelente momento vocal en que se encuentra Brigitte Fassbaender. Si es cierto que muchos cantantes importantes han pasado en los últimos años por el escenario del Teatro Real, no todos se hallaban ya en su esplendor. La voz de Brigitte Fassbaender, de auténtica mezzo-soprano, densa, oscura, pastosa, con un sugestivo «vibrato» muy marcado en la zona aguda, y unos graves homogéneos y compactos, es realmente una de las más importantes de su cuer-

da en la actualidad, a lo que ayuda un volumen impresionante. La cantante alemana cuenta además con una técnica muy completa, con capacidad para una perfecta gradación de matices. Su forma de entregarse a la música es directa, apasionada, casi podría decirse EXPRESIONISTA, de una gran fuerza y patetismo. En ciertos momentos se puede echar en falta un punto de refinamiento o incluso de la magia de otros cantantes. Fassbaender puede llegar a conmover, pero quizá no a fascinar. El bellissimo programa que interpretó estuvo formado por una primera parte exclusivamente dedicada a Liszt. En los cinco lieder con texto alemán, entre ellos el dramático *Vergiftet sind meine Lieder* y el desolado *Ein Fichtenbaum*



Fassbaender es también una excelente dibujante (ver entrevista en este mismo número).

steht einsam, la cantante halló un magnífico vehículo para desplegar su pasión con resultados verdaderamente extraordinarios. En las cuatro canciones francesas, con textos de Víctor Hugo, le faltó un punto de sutileza y de encanto, elementos que tuvo en alta proporción el acompañamiento pianístico de Irwin Gage. Espléndidos los cin-

co lieder de Richard Strauss, muy especialmente los maravillosos **Allerseelen**, **Die Nacht** y **Morgen**, en los que se dio una fusión ideal entre la voz y el piano. Los **Lieder eines fahrenden Gesellen** de Mahler presentaron los únicos signos de cansancio de la cantante, y su interpretación pecó de cierta superficialidad e histrionismo. Fuera de progra-

ma interpretó **Es muss ein Wunderbares sein** de Liszt, **Zueignung** de Strauss, **Der Schmied** de Brahms y **Frühlingsanfang** de Schumann (iqué lástima que no incluyera el **Dichterliebe** o el **Liederkreis, Op. 24** de este compositor, en los que la ironía de los poemas de Heine encuentran en Fassbaender una traductora ideal!).

IVO POGORELICH: UN BUEN PIANISTA, MAGNIFICO MUSICO Y CAPRICHOSO INTERPRETE

Por Pedro González Mira

EL recital que el pianista yugoslavo Ivo Pogorelich dio en el Real madrileño (organizado por Juventudes musicales de Madrid, por fin, el 13 de diciembre, después de dos aplazamientos) fue paradigma de lo que al día de hoy parece ser capaz de ofrecer este al menos extraño músico. Como sucede en los discos que lleva grabados, Pogorelich, un pianista que a sus 28 años pasea por el mundo la marca de artista famoso, suele combinar la genialidad, musicalidad de alta escuela, inmadurez interpretativa y arbitrariedad conceptual con la misma naturalidad forzada con que ARRASTRA su gélida y públicamente alimentada ambigua imagen física. Tanto por sus grabaciones como por los recitales y actuaciones en vivo a que he tenido acceso, siempre me ha aparecido que se trata de un artista en formación, con un espléndido futuro; de un músico estupendo y considerable pianista. Pero que en todo caso, tales atributos se ven dañados por una condición de intérprete que además de no acabar de cuajar con la necesaria seriedad, pasa por altibajos en exceso frecuentes; cuando no por una exasperante falsa originalidad.

El recital que comento, decía más arriba, fue ejemplar en este sentido. Comenzó con un Scarlatti mucho más que presentable, discutible pero espléndidamente tocado. Ya se adivinaba aquí esa característica esencial del Pogorelich intérprete (y que campeó machaconamente a lo largo de toda la sesión): la dejadez, el lirismo exacerbadamente abúlico (léase aburrido). Después se pudo escuchar una **Sonata para piano núm. 11** de Beethoven, con la que Pogorelich, salvo en momentos aislados en los que mostró maneras musicales con poso, EXPLICÓ al respetable hasta qué punto la música se puede convertir en auténtico disparate. De forma pretendidamente virtuosística, INTERPRETÓ superficial e insufriblemente los tres movimientos rápidos y disertó sobre los ASPECTOS DECADENTES del lento, al que confirió de una melancolía y perfume

tan enfermizos como antibeethovenianos. Naturalmente evitó cualquier tipo de tensión sonora o expresiva (ípura contaminación romántica!), pues de lo que al parecer se trataba era de dejar claro que la verdad de esta música está en una concepción de lo bello puramente pasiva; en todo el rato (ilarguísimo!) que duró este movimiento no dejó de martillar mi cabeza la imagen de una máscara mortecina, tan fría e inexpresiva que ni siquiera me producía ansiedad o me estimulaba hacia lo morboso. Nada. O sí: a mi juicio, todo lo contrario de lo que puede ser Beethoven. Sin embargo, a continuación, para acabar la primera parte del recital, Pogorelich SE MARCO una versión de los **Dos Poemas Op. 32** de Scriabin que borraron de un trazo los sufrimientos anteriores. Sencillamente geniales. Acertó de pleno en esta música, porque obtuvo ese equilibrio justo entre Debussy y el piano romántico que suponen esas dos singulares piezas. ¿Se podían albergar esperanzas para la continuación? Sí, pero no sirvieron de nada. El Chopin de la segunda parte (**Preludio Op. 45** y **Sonata núm. 3**) fue

sencillamente soporífero: otra vez Pogorelich derramó kilos de dulzura por todas partes, llegando en el movimiento lento de la **Sonata** a un grado de delectación sentimental que, por lo menos a quien esto escribe, resultó axfisiante. Supongo que habrá aficionados que se emocionen con interpretaciones de tal linealidad. Incluso que defiendan tal cosa precisamente por ello. Evidentemente es cosa lícita ésa; más sólo añadiré que, a mi entender, si a la música se le sustraen las tensiones que la generan, ¿qué le queda? Gran misterio...

Entre los BISES ofrecidos (tres **Sonatas** más de Scarlatti, el **Para Elisa** de Beethoven y el «Allegretto» de la **Sonata K 331** de Mozart) destacaría los dos últimos, particularmente **Para Elisa**, verdadera especialidad de la casa, aunque no la tocara tan bien como en otras ocasiones. En definitiva, un desigual recital con el que de nuevo se ha podido comprobar que cuando Pogorelich se centre y olvide las experiencias tipo Glen Gould logrará finalmente convertirse en un pianista de primera fila. Esperemos que así sea.



Hubo de todo en el recital de Pogorelich: desde lo genial hasta lo arbitrario.

REAPERTURA DE «LA ZARZUELA» CON CONCIERTOS-HOMENAJE A GURIDI Y USANDIZAGA

Por Carlos Ruiz Silva

DESPUÉS de unos meses cerrado por obras, el Teatro Nacional de la Zarzuela ha vuelto a la actividad el 6 de diciembre con un concierto homenaje a Jesús Guridi en conmemoración del centenario de su nacimiento. El aspecto de la Zarzuela ha mejorado tanto en la pequeña plaza de acceso y en el vestíbulo como en las instalaciones que con nuevas tapicerías, pinturas, alfombras y demás elementos decorativos puestos al día realzan ahora la hermosa estampa del pequeño teatro. Al parecer lo más interesante de las mejoras introducidas se da en todo lo referente al escenario, cosa que comentaremos más detenidamente cuando veamos su funcionamiento en la temporada de ópera que ahora comienza.

Lo primero que llama la atención en este homenaje a Guridi es que se haya programado un concierto con varias de sus obras escénicas en lugar de ofrecer una representación en toda regla. Tal vez haya que achacar a la premura de tiempo —debido a las mencionadas obras— la imposibilidad de un montaje de cualquiera de los títulos que figuraban en el programa: **Mirentxu**, **La meiga Amaya** y **El caserío**. De este modo, el homenaje resultó un tanto pálido, como para salir del paso. Y la verdad es que Jesús Guridi merecía algo más. Merecía darle a su ópera **Amaya** una nueva oportunidad —el montaje de hace ya bastantes años en la Zarzuela resultó más bien penoso— con una cuidada representación tanto vocal como escénica o, al menos, que a la más famosa de sus zarzuelas, **El Caserío**, se le hubiese hecho un hueco a lo largo de la programación de 1986.

El concierto estuvo encomendado a los elementos del teatro: la Orquesta Sinfónica de Madrid —la Arbós— y el Coro de la Zarzuela, bajo la dirección de Miguel Angel Gómez Martínez, que en la actualidad ostenta el cargo de «Director musical asociado». Con ellos, un conjunto de cantantes secundarios y comprimarios que aparecen muy vinculados a la casa: Paloma Pérez-Inigo, Dolores Cava, Alfonso Echevarría y Ricardo Muñiz, además de Manuel Cid. Los resultados artísticos fueron meramente discretos. Ninguna de las voces pasaba de lo mediano, aunque, en general, todos cantaron con entrega. Agradable en sus intervenciones Paloma Pérez-Inigo; más bien floja, Dolores Cava, de voz bastante temblona y pro-



Jesús Guridi, uno de los homenajeados.

clividad a los calderones; voluntarioso y con algunos momentos de calidad Echevarría, que debe mejorar la igualdad de los registros y la afinación, no siempre exacta; y algo pálido, quizá por timidez, Ricardo Muñiz, aunque luego de unos principios titubeantes se centró más y pudo lucir una voz de timbre ligero y todavía algo blanco pero grato.

Párrafo aparte merece Manuel Cid. Este cantante, que se dedica más al concierto y al recital que a la ópera, podría haber sido —y probablemente todavía esté a tiempo— un excelente segundo tenor, en papeles como «Pedrillo» en **El rapto del serrallo** o «Jaquino», en **Fidelio** (rol éste que desempeñó con gran acierto en la Zarzuela), papeles que no presenten excesivas dificultades vocales y no insistan en la zona aguda. Cid tiene una voz no exenta de calidad, con un buen centro natural —de resonancias casi baritónicas— que él ha ensanchado quizá en detrimento de la zona alta, ya que a partir del sol la voz se muestra tirante y dura. Lo más interesante de Cid es su categoría de músico, de artista sensible que busca una adecuación estilística y que lo aparta del habitual tenor adocenado. Sin embargo, corre el peligro de la afectación. Esto se pudo comprobar en la hermosa romanza del **El caserío** «Yo no sé qué veo en Ana Mari» —tan directamente inspirada en el «Je crois entendre enco-

re» de **Los pescadores de perlas** — expresada con gran lirismo y sensibilidad pero que sonó un poco excesivamente elaborada, sin frescura, y como camuflando el registro agudo en un falsete algo almibarado. Si encuentra el justo medio que conviene a sus características vocales, Manuel Cid puede ser un cantante a tener en cuenta.

Miguel Angel Gómez Martínez volvió a ofrecernos su habitual alarde de memoria, que es decididamente extraordinaria, dirigiendo todo el programa sin partitura y también volvió a mostrarnos lo escasamente interesante de una batuta que todavía no tiene muy clara la diferencia entre las notas y la música. Pasable el coro —esperemos que los deseados avances se manifiesten ya en la temporada de ópera— y en una actuación media la Orquesta Arbós, que en su parte de mayor lucimiento «Plenilunio» y «Espatadanza», de **Amaya**, no alcanzó la deseada depuración sonora y poética, con una dirección más pendiente de los efectos superficiales que de la esencia musical.

Buena entrada, aunque no lleno, en la Zarzuela y aplausos para todos al término del concierto, en especial para Gómez Martínez, que fue aclamado en los saludos individuales. El respetable pareció complacido, pero la verdad es que un músico como Jesús Guridi era digno de una conmemoración de mayor envergadura.

Pobre e inadecuado homenaje a José María Usandizaga

Que el Teatro Nacional de la Zarzuela haya realizado su homenaje a José María Usandizaga en el centenario de su nacimiento con una simple versión de concierto de **Las golondrinas** dice muy poco en favor de los responsables del teatro. En repetidas ocasiones he señalado desde esta tribuna la deficiente atención que el primer coliseo lírico de Madrid dedica a los compositores españoles. Si bien en muchos aspectos el Teatro de la Zarzuela ha experimentado un evidente avance y la temporada operística es, en conjunto, mejor desde que la rige el equipo de José Antonio Campos, el descuido que se cierne sobre las obras de nuestros músicos es un mal que es necesario atajar de inmediato. Que una gloria de la escena lírica española como el malogrado José María Usandizaga vea conmemorada oficialmente una efemérides tan importante tal y como lo ha hecho ahora el Tea-

tro de la Zarzuela no deja de ser tristemente penoso. Yo creo, tal vez ingenuamente, que este caso concreto todavía tiene remedio y que dentro del año 1987 es aún posible enmendar este pecado mortal y ofrecer, en las debidas condiciones, una auténtica representación de **Las golondrinas**, que es, desde luego, lo mínimo exigible. Que lo de-



No se merecía Usandizaga tan poco homenaje...

seable hubiese sido montar la trilogía escénica de Usandizaga —además de **Las golondrinas**, **Mendi Mendiyan** y **La llama**— me parece evidente, pero, por el momento, no pidamos imposibles.

La ópera en concierto debe ser considerada siempre como algo excepcional y desde luego en casos verdaderamente justificados. Por ejemplo, dada la penuria y la falta de escenario adecuado en Madrid, me parecería apropiado que se diesen las dos partes de **Los troyanos** de Berlioz en versión de concierto o que **Tristán**, **Pelleas** o **Salomé** se ofrecieran así bajo la dirección de una batuta como la de Celibidache. Pero no es éste el caso de **Las golondrinas** —ni de sus intérpretes— una obra, además de excelente tono dramático, que requiere la representación como algo consustancial.

Hemos admirado, una vez más, al escuchar la música de Usandizaga, la inspiración del músico vasco, su fuerza, su agudo sentido en la caracterización de los personajes, la calidad de su orquesta, la acertada mezcla de lirismo y dramatismo que impregna toda la partitura y, también una vez más, lamentamos profundamente la temprana muerte del compositor, ocurrida a sus veintiocho años. Tal vez sea éste el caso más doloroso en la desaparición de un artista de toda la música española si exceptuamos el ejemplo de mi muy querido y admirado Juan Crisóstomo Arriaga.

Pero el concierto mermó en buena medida la verdadera dimensión de **Las**

golondrinas. Carente de las partes dialogadas musicadas a la muerte del compositor por su hermano, la obra de Martínez Sierra no tuvo el lógico desarrollo. Pese a la fidelidad del libreto al drama original —**Saltimbanquis**— se pierde buena parte de lo que constituía el ambiente de la obra, con una excesiva reducción de personajes y de la matización de los tres —prácticamente— que quedan. **Saltimbanquis** es una curiosa muestra de la fusión de dos maneras literarias y teatrales aparentemente antagónicas: una, de carácter verista, con personajes y situaciones de baja extracción social y ambiente sórdido; otra, una visión poética, refinada y algo decadente como corresponde a una estética modernista. Esto es particularmente notorio en las amplias acotaciones de la obra original, que fue la leída por Usandizaga y la que consideró más adecuada para su plasmación en un drama musical. En realidad, **Saltimbanquis** —o **Las golondrinas**— es un cruce de **I Pagliaci** con **Carmen** resuelto por Usandizaga con indudable talento; desgraciadamente, la interpretación no le hizo entera justicia.

María Angeles Peters posee una voz de timbre agradable, de un lirismo algo frágil, apropiada para las partes más ingenuas y ligeras del papel, pero un tanto menor en los cometidos de carácter dramático. Sus incursiones en los pianísimos no siempre fueron inatacables —el modelo de Montserrat Caballé resulta peligroso para muchas cantantes jóvenes— y algún agudo resultó tirante y demasiado forzado. Por otra parte, la afinación fue en ocasiones titubeante. El papel de «Lina» es largo y difícil aunque también agradecido. María Angeles Peters lo defendió con entrega y convicción, aunque tiene que trabajarlo más. De todos modos, una soprano a la que hay que ofrecer un compás de espera.

Es lástima que el papel de «Cecilia» —la mala— sea tan corto. La mezzo Alicia Nafé —que ya había desempeñado este personaje en las representaciones de **Las golondrinas**, celebradas en la Zarzuela en la temporada de 1975— se ha manifestado como una cantante de interés, con voz oscura, color de auténtica mezzo, excelente técnica y sentido dramático. Recuerda en muchos aspectos a Teresa Berganza, si bien la voz de la cantante madrileña es de naturaleza más lírica y efusiva y su pronunciación más clara que la de la señora Nafé, que debe mejorar en este aspecto.

El protagonista masculino, Antonio Blancas, lució su habitual buen centro, que es amplio, bien timbrado y de hermoso timbre. Por desgracia la parte alta de la voz se encuentra deteriorada, con dificultades en la emisión que se fuerza sin encontrar el camino adecuado. Dijo bien «Caminar, caminar», pero no pudo culminar, en cambio, ese momento más comprometido —y también más agradecido— el famoso «Se reía», en el que

los agudos le jugaron una mala pasada y en el que no logró reflejar la angustiada tensión dramática de la situación escénica.

No tuvo la orquesta Arbós una actuación destacada. Miguel Angel Gómez Martínez —que por una vez dirigió con partitura— no es nunca un director muy refinado, pero en esta ocasión el sonido resultó casi siempre más duro de lo habitual, sin transparecia y con escaso vuelo poético. Tapó además, con frecuencia, a los cantantes, sin acompañarlos con el cuidado necesario. Las partes de mayor entidad dramática tuvieron un tratamiento puramente externo, sin verdadera entraña. El coro se produjo dentro de una actuación discreta.

La Zarzuela registró una buena entrada. Hubo aplausos abundantes para todos, en especial para el director, tanto en sus salidas individuales como al levantar la partitura. Pero el homenaje al autor de **Las golondrinas**, el verdadero homenaje, todavía no se ha llevado a cabo.

SALA FENIX

Recital-homenaje a Alberto Ginastera

LA Embajada de la República Argentina organizó el 21 de noviembre, en la madrileña Sala Fénix, un recital para conmemorar el septuagésimo aniversario del gran compositor argentino, del que, asimismo, en este año 1986 se ha cumplido el tercero de su muerte (1).

En un ordenado y variopinto programa se recogió una buena muestra de la obra de éste maestro, cuya interpretación estuvo a cargo de un escogido equipo de artistas argentinos: dos pianistas —amigos y compañeros que fueron de Ginastera—, Antonio de Raco y Enrique Ricci; la soprano Ana María González y la guitarrista María Isabel Siewers.

Fue esta última quien abrió la jornada conmemorativa con la **Sonata Op. 47**, obra realmente importante no sólo dentro del catálogo de Ginastera, sino del repertorio guitarrístico contemporáneo, tanto por la perfección técnica y belleza de todos y cada uno de sus cuatro tiempos —en particular el segundo: «Scherzo»— como por la prueba de virtuosismo que para su interpretación ha de su-

(1) En su número 538, RITMO dedicó amplio estudio sobre la vida y obra de Alberto Ginastera en oportunidad de su muerte, así como una interesante encuesta, a la que acudieron un nutrido grupo de compositores españoles que lo trataron muy de cerca. Con anterioridad, en el número 525 (septiembre, 1982), la sección biográfica Músicos del Siglo XX fue dedicada al gran compositor argentino.



El compositor argentino Alberto Ginastera.

perar el guitarrista de turno, y que en esta ocasión coronó felizmente María Isael Siewers.

Tres danzas argentinas, Op. 2 y la Sonata núm. 1, Op. 22, constituyeron la muestra pianística que Antonio de Racos ofreció en muy responsables versiones, fruto de su gran bagaje de técnica y musicalidad. En la primera obra, que data de la inicial etapa del compositor (1937), ya se clasifica éste como cultivador de un nacionalismo en la línea de Chávez y Villalobos, no ya en cuanto a la utilización del material folclórico, sino por el empleo de elementos temáti-

cos y ritmos afines, lo que queda aún más patente en su primera sonata pianística escuchada, que fue escrita en 1952.

Dos fragmentos vocales del último Ginastera cerraron el recital y en la voz de Ana María González, si bien española de nacimiento, argentina por formación musical. Fueron aquéllos dos arias: «Madrigal» de Julia Farnese —en el filtro del amor...—, de la ópera **Bomarzo** (1967) y «Música nocturna» de Florinda —Noche, estrellada noche...—, de **Don Rodrigo** (1964), dichas con todo el encanto y la ternura que exigen tan bellas páginas y dentro de una línea vocal altamente positiva. Enrique Ricci, pianista y director, con mucha experiencia ya al frente de conjuntos orquestales en los fosos del Colón bonaerense y otros coliseos líricos hispanoamericanos, fue el perfecto colaborador al piano.

Feliz sesión conmemorativa ésta ofrecida en Madrid en homenaje a Alberto Ginastera, a la que honró con su presencia el embajador argentino en España, Hugo Juan Gobbi.—**A. R. M.**

Los «Quintetos», de Mozart

En el marco de los lunes musicales de Radio Nacional se celebraron los días 17 y 18 de noviembre dos conciertos a cargo del Quinteto de Cuerda de Berlín, dedicados a los **Quintetos**, de Mozart.

El Quinteto de Berlín está formado por miembros de la Orquesta de la Deutsche Oper. El primer violín Detlev Grevesmühl es el concertino de la referida

orquesta. El catalán Juan Pastor y los alemanes Horst Sprenger, Ralf Kosubek y Michael Hussla completan la agrupación.

Se trata de una buena formación, que consigue un sonido denso, compacto y profundo, pero no podemos incluirla dentro de las agrupaciones camerísticas de primer nivel.

Otros compromisos musicales impidieron a este crítico asistir al primero de los conciertos mencionados. En el segundo escuchamos en primer lugar una desconcertante versión del infrecuente **Quinteto en Do menor K 406** (1787), transcripción de la **Serenata núm. 12 en Do menor, K 388**, realizada por Mozart y considerada impresionante por Alec Roberston. Desde luego la versión del Quinteto de Berlín no impresionó, como quedó demostrado por la fría reacción del público que abarrotaba la sala.

La lucidez y límpida belleza del **Quinteto para cuerda K 593** (diciembre, 1790) fue puesta de manifiesto por la atractiva interpretación del Quinteto de Berlín. Los momentos cumbres de esta interesante versión fueron el «Adagio» y las progresiones cromáticas del «Finale». Las dificultades de una de las últimas obras de Mozart quedaron de manifiesto por una versión sin pretensiones del **Quinteto K 614**, que cerró el programa.

Algunos críticos, cuando hablan de Mozart, no utilizan una proposición apodíctica ni problemática, sino aseverativa. Mozart, como demuestra la perfección y pureza de estos **Quintetos**, es el compositor más genial de la historia.—**PEDRO BELTRAN.**

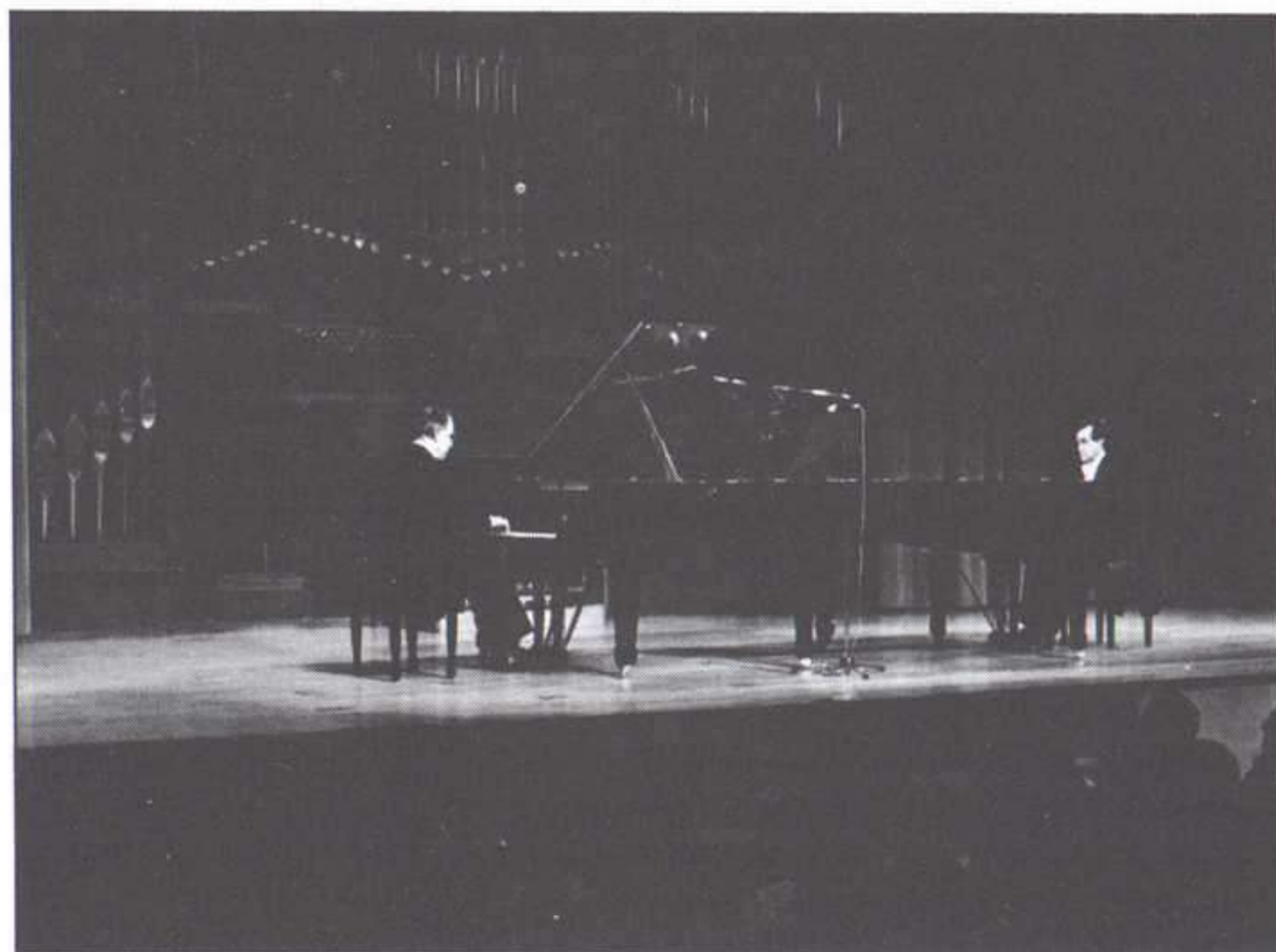
Entre el 22 de noviembre y 19 de diciembre tuvo lugar en la Fundación Juan March el Ciclo de Música del siglo XX para dos pianos. Fueron cuatro conciertos (Angeles Rentería / Jacinto Matute, Begoña Uriarte / Karl Hermann Mrogovius, Miguel Frechilla / Pedro Zuloaga y Javier Alfonso / M.^a Teresa de los Angeles). RITMO estuvo presente en el recital del dúo Frechilla / Zuloaga, que con un programa de música francesa demostró su perfecto conocimiento del lenguaje de la música de Poulenc y una conjunción de ideas que parecía nacer de un único cerebro y cuatro manos ejecutantes. Antonio Moya se ha encargado del comentario crítico del último de los recitales que reproducimos a continuación.

FUNDACION JUAN MARCH

QUÉ difícil es valorar lo que se nos ofrece por medio de sonidos, en una sola audición y sin partituras, sin saber lo que el autor o autores quisieron transmitirnos ni el porqué de los motivos que les indujeron a planifi-

car el discurso musical de tal o cual manera! En el transcurso del concierto de clausura del ciclo de música para dos pianos del siglo XX, ofrecido por la Fundación March, escuchamos obras de Calés, Alfonso y Rodrigo interpretadas

El Dúo Frechilla/Zuloaga demostró de nuevo su espléndida adaptación a las músicas escritas para dos pianos.



por Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles. La transcripción para dos pianos de Javier Alfonso de los **Cinco Cantos de Sefarad** compuestos por Calés y basados en temas del cancionero judeo-español, resultó totalmente atractiva: «Amén», «Nana», «Seu», «Sarim», «Canción» y «Albada», los **Cinco Cantos** con una magnífica interpretación fueron muy aplaudidos. En ellos recordamos el estilo libre y medido de nuestro malogrado amigo, el que fuera Director del Real Conservatorio. Javier Alfonso tuvo la delicadeza de dedicar los aplausos a la partitura de Calés, fallecido un año antes.

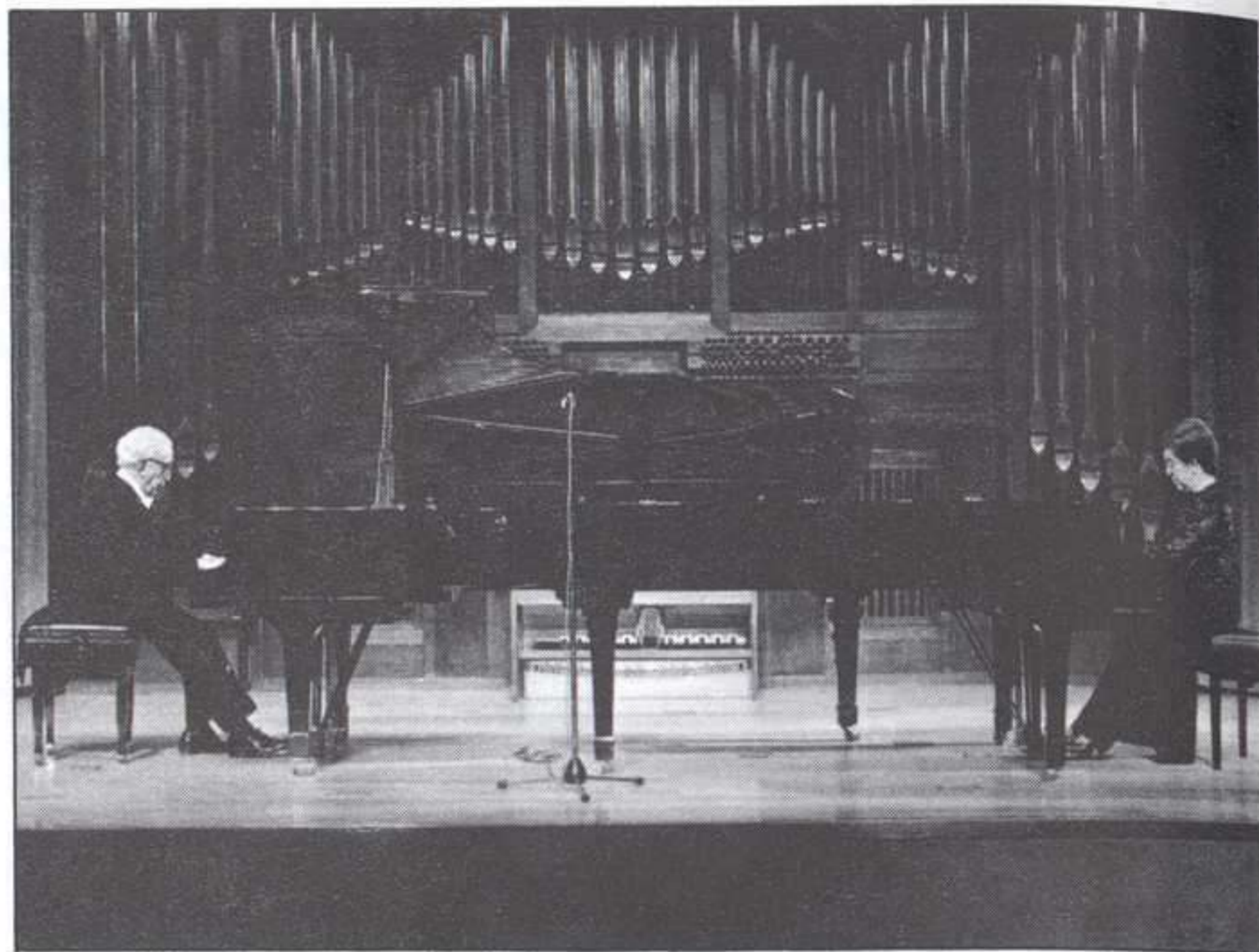
El estreno de la **Suite sobre temas incas**, nos demuestra que el Maestro Alfonso siempre marcha hacia adelante, buscando y encontrando nuevos motivos, nuevas ideas, resolviendo toda clase de problemas y logrando caminos no explorados hasta ahora; quizá fue lo mejor del programa.

La obra aparece dividida en tres partes o movimientos: «Plegaria», «Invocación» y «Danza». En la «Plegaria» (casi diálogo) percibimos la oración petitoria y la respuesta con un bajo ostinato formado por cuatro grados descendentes, donde se advierte UNA PROCESION LEJANA..., hasta se notan los pasos...

La «Invocación», con una sonoridad muy original de campanas, resulta con serie de cuartas justas, escalas cromáticas y cambios de matiz que enlazan con la «Danza», construida sobre la escala pentatónica con un ritmo uniforme hasta el final. La compenetración de los dos pianistas es absoluta; la ejecución, cuidada; fue una demostración expresiva de cómo con dos instrumentos iguales se puede coincidir en estilo y sonido. No nos extraña ya que Javier Alfonso fue profesor de M.^a Teresa de los Angeles y además llevan más de veinte años actuando en recitales y con orquestas.

De Joaquín Rodrigo es la versión

Javier Alfonso y M.^a Teresa de los Angeles, en un momento de su actuación en el ciclo «Música del siglo XX, para dos pianos».



para dos pianos de las **Cinco Piezas Infantiles** que en principio compuso para orquesta. «Son chicos que pasan»: se «ven» y se «oyen», es el mejor elogio que podemos emitir. «Después de un cuento»: nos detalla las impresiones que quedan en el alma del niño después de la narración. «Mazurca»: persistente, inalterable. «Plegaria»: una vez escuchada la de Javier Alfonso, nos pareció corta y anodina. «Gritería Final»: casi con un ritmo parecido a la primera pieza, nos muestra las ocurrencias e imaginación de los niños en la infancia. Si la obra es buena, la versión de los intérpretes fue inmejorable.

Las **Variaciones sobre un tema castellano**, de Javier Alfonso, son seis: «Romanza», «Zapateado», «Diurno», «Nocturno», «Intermezzo» y «Polo». El tema nos recuerda alguna melodía popular segoviana o tal vez burgalesa («Habas verdes»...)

Los pianistas, muy acertados en todas las variaciones; muy repartido el «Diurno», un conato de fuga en tiempo moderno muy bonito y de fina línea el

«Nocturno». Sobre la última obra **Imbricaciones y Diatonías** (homenaje a Debussy), en sí es formidable, bien trazada, toda muy estudiada, con originalidades no oídas anteriormente, efectos de pedal transmitidos de un piano a otro, una conjunción perfecta de los acordes tonales superpuestos, todo ello con algunos DESTELLOS O RASGOS muy a lo Debussy, comportamiento lógico, ya que es un homenaje al maestro genial de la atmósfera y la emoción sutil, creador de un nuevo lenguaje expresivo al concebir el Impresionismo musical. Pensamos que en España hoy en día el que mejor conoce el engranaje, amalgama y combinaciones entre dos pianos es Javier Alfonso y así nos lo demuestran sus obras. La sincronización y comprensión entre los intérpretes es tan firme que se nos hace imposible una valoración individualizada. Como dúo, uno de los mejores en la actualidad. La Sala de la Fundación Juan March, totalmente llena. Mucha gente joven. Puntualidad. No hubo BISES. El Ciclo había terminado.—
ANTONIO MOYA.

Cursos, becas y concursos

□ La Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias convoca un curso para profesores, que con el nombre de «**Movimiento, juego y danza como elementos básicos en la educación musical**», se celebrará entre los días 16 al 20 de febrero en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB «María Díaz Jiménez». La dirección del curso correrá a cargo de la profesora Verena Maschat, del Instituto «Orff», de Salzburgo, que desarrollará

un programa con canciones combinadas con movimiento, juego, danzas y distintos recursos didácticos para la enseñanza musical. Inform.: Islas Filipinas, 3. Madrid.

□ Para el 27 de abril de este año, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se convocan las pruebas de preselección para el **IX Concurso Internacional de piano «Gina Bachauer»**, que se celebrará en junio de 1988. Podrán participar todos los pianistas espa-

ñoles de edad comprendida entre los diecinueve y treinta y dos años. El repertorio tendrá que incluir una obra de Bach, una sonata clásica, cuatro estudios de virtuosismo y una obra de libre elección. Información: Avellanos, 6-3.a. 46003 Valencia.

□ La Asociación Clara Haskil de Vevey (Suiza) convoca el **XII Concurso de piano «Clara Haskil»**, que se desarrollará entre el 23 de agosto y el 2 de septiembre de 1987. Podrán presentarse al mis-

mo todos aquellos pianistas de ambos sexos que hayan nacido después del primero de enero de 1955. Se admiten inscripciones antes del 1 de julio de 1987. Los derechos de las mismas ascienden a 250 francos suizos y el premio a 12.000, más el derecho a participar en un concierto con la Orquesta de Cámara de Lausana, dirigida por Uri Segal, así como en un concierto del Festival de Monthey-Vevey. Información: 35, rue du Village, 1082 Corsaux/Vevey (Suiza).



**PROGRAMA GENERAL
DE ACTIVIDADES MUSICALES
1987**

- ★ MUSICA DE CAMARA EN LA CAJA DE AHORROS DE VALENCIA.
- ★ LA ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA (marzo).
- ★ JORNADAS MUSICALES DE VILAFAMES, ONDA Y VINAROS (abril).
- ★ CANÇO 87 (abril/mayo).
- ★ JORNADAS MUSICALES EN LA VALLDIGNA (mayo).
- ★ JORNADAS MUSICALES DE LA VEGA BAJA (mayo).
- ★ INTERNATIONAL BLUES (mayo/junio).
- ★ FESTIVAL DE MUSICA DE VILLENA (junio).
- ★ SERENATAS MUSICALES DEL CLAUSTRO DEL PATRIARCA (julio).
- ★ FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORQUESTAS JUVENILES (julio).
- ★ MUSICA EN EL CERRO DE LA ESTRELLA DE SEGORBE (julio).
- ★ SEMANA MUSICAL DE MONTSERRAT (julio).
- ★ FESTIVAL INTERNACIONAL DE BANDAS DE MUSICA (julio).
- ★ CURSOS MUSICALES DE LA COMUNIDAD VALENCIANA (agosto).
- ★ TROBADA DE MUSICA DEL MEDITERRANI (septiembre).
- ★ CONCIERTOS DE OTOÑO (octubre/noviembre).
- ★ JORNADAS MUSICALES DE BUÑOL, CHIVA, REQUENA Y UTIEL (noviembre).
- ★ FESTIVALES CORALES (noviembre/diciembre).
- ★ CONCIERTOS DE NAVIDAD (diciembre).
- ★ FESTIVAL DE JAZZ DE ALICANTE.
- ★ CICLO DE RECITALES Y CONCIERTOS EN LA COMUNIDAD VALENCIANA.

**CON LA COLABORACION DE LAS DIPUTACIONES
DE ALICANTE, CASTELLON Y VALENCIA**

Valencia

III SEMANA DE MUSICA VALENCIANA

Por Gonzalo Badenes

La acción conjunta de Diputación, Ayuntamiento, Universidad Literaria y Conservatorio Superior de Música de Valencia ha hecho posible la celebración de la Semana de Música valenciana que, por tercer año consecutivo, se ha desarrollado desde el 24 al 29 de noviembre.

Dentro de ella, la VII campaña «Retrobem la nostra musica» ha propiciado, como en ocasiones anteriores, la edición de partituras y de un disco por la Diputación valenciana.

Este año se ha editado la **Sinfonietta**, para banda sinfónica, de José M.^a Cervera Collado. Obra premiada en 1973 por el certamen internacional Villa de Madrid; se divide en tres movimientos: I. «Allegro deciso», de forma sonata; II. «Lento-moderato-Lento», con estructura de «lied» y destacados solos para clarinete y corno inglés; III. «Allegro, tempo di zapateado, Allegretto festivo», en forma próxima al «rondó». La plantilla instrumental comprende flautas, flautín, oboes, corno inglés, requintos, clarinetes, saxofones (sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos), fagots, contrafagot, trompetas, trompas, trombones, fiscornos, bombardinos, bajos, barítonos, violoncello, contrabajo, timbales cromáticos, tambor, tamborcillo, tam-tam, güajiras, pandereta, bombo y platillos. La otra obra editada es una transcripción para banda (original del autor) de la impresión sinfónica, **De la**



José María Cervera Collado. Su «Sinfonietta» fue premiada en el «Villa de Madrid» de 1973.



José María Cervera Lloret, autor del poema sinfónico «Paisaje Levantino».

huerta valenciana, de Francisco Cuesta. Construida en un único movimiento, muy sosegado, en forma de «lied» bitemático con estructura tripartita, presenta leves fluctuaciones rítmicas, entre 3/4 y 4/4, y una disposición armónica preferentemente vertical, con la ESTROFA de carácter modal. Está asimismo instrumentada para un amplio contingente, que incluye flautas, flautín, oboes, requinto, clarinetes (principal, I y II, bajo), saxofones (soprano, contralto, tenor, barítono, bajo), trompetas, trompas, trombones, fiscornos, bombardinos, bajos, contrabajo, timbales, bombo y platillos. La edición de ambas obras, cuidada, como siempre, por Piles.

El disco, asimismo editado por la Diputación, contiene la mencionada «impresión sinfónica» de Cuesta, así como los **Metabolismos Rítmicos**, de Eduardo Montesinos, obra instrumentada para la plantilla de la Banda Municipal de Valencia y que figuró como obra obligada en el Certamen de Bandas de 1982. Estructurada en numerosas y breves secciones, la partitura refleja, en palabras de su autor, *las transformaciones que sufren los temas al pasar por el tamiz de los ritmos de jazz, de los tropicales y de la denominada música pop*. El disco se completa con el **Paisaje Levantino**, poema sinfónico de José María Cervera Lloret. Página de amplio curso, acoge ritmos de jota y ecos de canción de cuna, dentro de un ambiente decididamente FOLCLÓRICO. La interpretación de estas obras corre a cargo de la Societat Musical Algemesí, banda

fundada en 1978, a partir de la ya histórica Banda de Música Santa Cecilia, y que cuenta con una plantilla de 75 músicos, más de la mitad de los cuales son menores de dieciocho años. Amando Blanquer dirige el conjunto, en un registro tomado en Estudios Tabalet, de Alboraya, y cuidadosamente editado, desde un punto de vista técnico y literario, con comentarios a cargo de Eduardo López Chavarri Andújar.

Acto destacado de esta semana fue la conferencia de José Luis García del Busto, en torno a la figura de Vicente Martín y Soler, un músico venturosamente recuperado en los últimos años.

El Grupo Contemporáneo de Valencia, creado al calor de la Asociación Valenciana de Música Contemporánea, presentó cinco estrenos absolutos de obras originales de autores valencianos: **Postrimería**, para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violoncello, de Rafael Mira; **Gedanke**, para soprano, oboe y percusión, de Joan Cerveró; **Ricercares**, para flauta, oboe, clarinete, violín, violoncello, piano y percusión, de Ramón Ramos; **Descenso al Aqueronte**, para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violoncello, de José Antonio Orts; y **Letanías de Tlön**, para soprano, flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, violín y violoncello, de César Cano. Cada una de estas obras, con su calidad y estética diferenciadas, supone un acercamiento al momento actual de la creación musical de la nueva generación de compositores valencianos. **Tres Cançons per a la intimitat**, de Francisco Llácer Pla, y **L'infant de les quatre estacions**, de Amando Blanquer, redondearon este interesante concierto. Fueron sus intérpretes Isabel Rey (soprano), Miguel Caveró (flauta), Oscar Tarragó (piano), José Vicente Herrera (clarinete), Joan Caveró (percusión), Salvador Porter (violín), Francisco Salanova (oboe) y Alejandro Abad (violoncello), todos bajo la dirección de Manuel Galduf.

La aportación sustancial a la semana, por parte de la Orquesta Municipal, fue el programa ofrecido (en sesión doble), con obras de Esplá (en su centenario) y Martín y Soler. En los movimientos impares de la **Sinfonía Aitana** tuvo especial calidad (por afinación, empaste y dinámica) la sección de cuerda de la O.M.V. En los tiempos pares no siempre se logró el deseable equilibrio de planos, resultando muy favorecida la presencia de los metales. La cuerda se produjo con seguridad y gusto. Con buen criterio, Galduf subrayó la transparencia y el intimismo de la obra más que los grandes gestos sonoros.

Siguió, en la segunda parte de este concierto, una selección de la ópera de

Martin y Soler **El Arbol de Diana**. Protagonista y triunfadora fue Enedina Lloris, quien evidenció, en todo momento, la clase, la musicalidad y el interés de su instrumento, cuyo dominio parece aumentar a cada nueva actuación. La voz, de color homogéneo en los varios registros, muestra un buen volumen, aunque su calidad es de lírica —de ahí lo adecuado del repertorio escogido por la soprano— y es emitida con línea clásica, bien ligada, apoyándose en un correcto «fiatto» y se proyecta con facilidad y brillantez en el agudo. Su coloratura pareció impecable en los repetidos «spiccatti» del «rondó». No se le escapa la justeza de acento, la elegancia del fraseo (tan MOZARTIANO) y cabe esperar que la INTÉRPRETE ganará en el futuro la expresividad y la capacidad de caracterización que hoy se revelan, quizá, en sus albores. El éxito de Enedina Lloris fue rotundo y justamente compartido con el del jovencísimo Coro de Cámara del Conservatorio, agrupación aún bisoña pero que apunta ya calidades para un futuro próximo. Su director y fundador, Eduardo Cifre, recibió justificados aplausos. La Orquesta Municipal, firmemente sujeta por Galduf, acompañó con propiedad, y tan sólo en algunos lances quedó cubierta la voz de la soprano. La madera tuvo aportaciones valiosas y la cuerda exhibió al-



La cantante valenciana Enedina Lloris: una soprano en continuo ascenso.

gunas imprecisiones. La dirección de Galduf fue, como siempre, de gran musicalidad y tan sólo la elección de ciertos «tempi» (vgr. en la obertura) suscitaba la discrepancia de quienes entienden esta música como dotada de vivacidad y levedad mayores. No obstante, el resultado fue coherente, al ralentizar adecuadamente las secciones internas

de la obertura, que así quedó expuesta ganando en solemnidad lo que perdía en ligereza.

Una última observación: la necesidad de ajustar los segmentos de la partitura seleccionados a las exigencias concretas de este concierto produjo algunos cambios en el original. Naturalmente, el enlace de ciertas secciones (final del acto primero) obligó a suprimir pasajes o a introducir acordes que aseguraran la continuidad dramática. En dos puntos privó, quizá, la brillantez sobre la escritura original: las intervenciones de las «Ninfas» («Britomarte», «Cloe» y «Clizia») fueron encomendadas al conjunto de voces femeninas, mientras que las frases de «Doristo», intercaladas en el coro de geniecillos «Felice giovinetto», pasaron al grupo de voces graves. En algún momento, Enodina Lloris, que cantaba la parte de «Diana», interpretó pasajes pertenecientes a «Amor» (como en el himno «Cessatedi spargere»). La intervención final del dios «Amor» corrió a cargo de una soprano solista del coro, restableciéndose así la lógica distribución de papeles.

Estos detalles, por otra parte menores, no empañaron el acierto y la oportunidad de este concierto, por tantas razones memorable, con el que se clausuró la III Semana de Música Valenciana.

GRACE BUMBRY: La otra cara del divismo

A sus cuarenta y nueve años, no cabe duda de que la carrera lírica de Grace Bumbry debe contarse entre las más apasionantes e intensas de los últimos treinta años. Discípula de la legendaria Lotte Lehmann, la Bumbry viene desarrollando, desde 1960, una actividad múltiple como soprano y mezo-soprano. En realidad, su extensión REAL (desde el La grave al Do sobreagudo), la morbidez y carnosidad de su centro, la redondez de su grave y la facilidad de su agudo, autorizan a situarla en una excepcional TIERRA DE NADIE apta para el repertorio de mezzo «acuto» y soprano dramática. Repasemos su notable discografía: **Carmen** (EMI, 1970, con Vickers y Frühbeck), lánguida, sensual; **Orfeo**, de Gluck (EMI, 1966, con Fischer Dieskau), adecuada en el recitativo y con bellos efectos de «mezza voce»; **Aida**, en el papel de «Amneris» (EMI, 1966, con Nilsson, Corelli y Mehta; RCA, 1970, con Price, Domingo y Leinsdorf) más lírica que dominadora; **Don Carlo**, papel de «Eboli» (DECCA 1965, con Tebaldi, Bergonzi y Solti), vibrante, sanguínea, con amplio «slancio»; **Le Cid**, papel de «Jimena» (1977, con Domingo y Queler, para CBS), sensible, aunque ya algo fatigada. Y, sobre

todo, cabe consignar aquella deslumbrante «Venus» (de **Tannhäuser**) que cantara en la producción bayreuthiana de Wieland Wagner, en 1961, con un reparto CASI ideal (Windgassen, De los Angeles, Fischer-Dieskau...), recogido en grabación PIRATA y, ya en 1962, en versión OFICIAL de Philips (con la Silja y Waechter).

En los últimos años, la Bumbry ha interpretado un repertorio que podríamos calificar de CALLÍSTICO: «Abigaille», «Tosca», «Lady Macbeth», «Medea», «Alceste» y dos papeles tan dispares como la «Salomé» straussiana y la protagonista («Selika») de **La Africana**, de Meyerbeer, sin olvidar su **Gioconda** (que se hizo en el Liceo en los años 70), e incluso la «Elvira» del **Ernani**.

Un repertorio tan amplio y arriesgado no se hace, naturalmente, sin pagar el alto precio de un rápido desgaste en el instrumento vocal. Este se acentúa en los registros extremos, y en especial en el agudo que se ha vuelto duro, estridente y EMPUJADO. A partir del La agudo, la columna sonora vacila, la entonación puede llegar a ser incierta y nos encontramos ante resoluciones con frecuencia aventuradas y que, como fue el caso del concierto que comentamos —

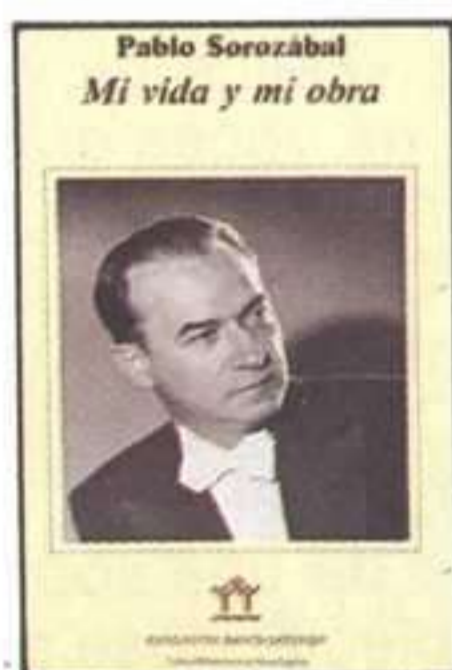
ofrecido por la Bumbry el 15 de diciembre para los socios de la Filarmónica—, propenden más bien al efectismo de una sonoridad rotunda que a la emisión NATURAL de los agudos como CULMINACIÓN NECESARIA de una frase musical. A este respecto, el agudo añadido por la Bumbry al final del aria de **Sansón y Dalila** me pareció antimusical y en busca del fácil aplauso de la galería.

Vayamos por orden. La Bumbry empezó muy floja, con alarmante vibrato y fragilidad en el registro grave, convirtiendo la arietta de Durante «Vergin, tutto amor» en simple pieza telonera. Siguió la «Ricordanza», de Bellini, canción que hace uso del material temático del aria de Elvira en **I Puritani**, «Qui la voce». Esta bellísima página fue cantada sin el más mínimo estilo belcantista, ignorando sistemáticamente todas las indicaciones de «piano», «mesa di voce», «sfomature», etc., que dan carácter a esta música. Comparada con la Caballé, quien —pese a su declive— sabe observar tales presupuestos del belcanto, la Bumbry me pareció una simple aprendiz. Observé, a lo largo de todo el recital, cómo la soprano americana no se esfuerza lo más mínimo en utilizar los reguladores de inten-



PUBLICACIONES DE LA FUNDACION BANCO EXTERIOR

LIBROS



Pablo Sorozábal
MI VIDA Y MI OBRA



Victoria Kamhi
DE LA MANO DE JOAQUÍN RODRIGO
HISTORIA DE NUESTRA VIDA



FRANCISCO ASENJO BARBIERI
(LEGADO BARBIERI)
Volumen I
Edición: Emilio Casares



EL ARPA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL
M.^a Rosa Calvo-Manzano



FEDERICO MOMPOU
Vida-textos-documentos
Clara Janes
(Próxima aparición)

DISCOS



LA HERENCIA MUSICAL ESPAÑOLA EN EL NUEVO MUNDO
Cuarteto Renacimiento



RECORDANDO A... DONOSTIA Y GURIDI (1886-1986)
Piano: Jorge Robaina



COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX
Canciones de Concierto
Manuel Cid
Félix Lavilla



EL ARPA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL
M.^a Rosa Calvo-Manzano

sidad, de suerte que su canto acaba por resultar plano y monótono. En el aria de **Semele**, de Haendel, la articulación fue confusa y sólo intentó deslumbrar con la relativa FACILIDAD para las ornamentaciones (hechas, por otra parte, sin ninguna imaginación). Las cuatro canciones de Fauré fueron una demostración de imposibilidades, al no calar en el intimismo y la poesía del estilo francés, sino muy hacia el final (en «Fleur jetée»). El aria de «Dalila» «Mon coeur s'ouvre à ta voix» fue ilustrativa de la altísima clase de cantante de ópera que ha habido en la Bumbry. Dudo que haya habido un «Sansón» capaz de resistir la sensualidad de sus acentos.



Lo mejor del recital de Bumbry, sus versiones de los «espirituales».

Cinco Lieder de Brahms, dichos con entonación operística y dudosa pronunciación alemana, sirvieron de prelude a lo mejor de todo el programa: cuatro canciones espirituales negras, **His name so sweet, Stand by me, I want Jesus to talk to me y Oh, what a beautiful city**. Aquí la Bumbry SE SOLTÓ EL PELO y consiguió crear el clima, la emoción y el sabor genuinos. También el pianista, Jonathan Morris —correcto acompañante a lo largo de todo el concierto— supo encontrar aquí ese ALGO indefinible que conecta con la sensibilidad del oyente y despierta en él la sensación de AUTENTICIDAD. Como PROPINAS, la Bumbry interpretó la «Seguidilla», de **Carmen**, un punto desgarrada y barriobajera, con un tirante Si agudo final y «Del cabello más sutil», página en la que no brilló por su dicción hispana y a la que privó de esa elegancia y sutileza que le han conferido Victoria de los Angeles o Monserrat Caballé. En suma, un recital aplaudidísimo, con altibajos, pero oportuno e interesante.

Otros conciertos

De gran interés fue el programa ofrecido por la O.M.V., siempre dirigida por

su titular, Manuel Galduf, en la S.I. Catedral, con motivo del Día de Santa Cecilia. Un concierto que se abrió con **Alleluja y Amén**, de Haendel, con instrumentación de dos oboes, fagot y cuerda realizada por el maestro Galduf. Siguió un **Magnificat**, para coro a tres voces iguales, violines I y II, bajos, órganos y trompas, de Michael Haydn. Y del hermano más famoso de éste, del incommensurable Josef Haydn, Vicente Ros interpretó el **Concierto en Do**, para órgano y cuerdas. La segunda parte del concierto tuvo un signo bien diverso: el intimismo, posado, del **Réquiem** de Fauré. Obra que ya interpretara la O.M.V., hace varios años, durante la etapa de Benito Lauret, tuvo aquí una versión muy digna, apoyada en la dirección de Galduf y en el concurso de dos importantes grupos corales: los Pequeños Cantores de Valencia, dirigidos por Ribera Faig, y el Orfeó d'Aldaia, que comanda Francisca Ortiz. Además del órgano obligado de Rodrigo Madrid, la obra contó con las prestaciones de dos jóvenes cantantes valencianos: la soprano Isabel Rey, de la que nos ocuparemos próximamente, y el baritono Francisco Valls, solista en la Opera de Viena y con posibilidades ciertas de cara al futuro.

La Sociedad Filarmónica ha continuado su temporada con la actuación de la violinista Miriam Fried, en programa íntegramente dedicado a Bach. El cuarteto de Varsovia interpretó obras de Haydn, Ravel y Schubert (el monumental **Cuarteto en Re menor**, conocido como «La muerte y la doncella» por ser este «lied» el tema de las variaciones del «Andante con moto»). Por último, un recital pianístico a cargo de Naum Grubert, con obras de Schumann, Shubert y Liszt.

Asimismo, se ha producido el V Festival Coral de Valencia, patrocinado por la Diputación Provincial de Valencia y la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat valenciana. Dos días (29 y 30 de noviembre) de intensa actividad, con actuaciones de la Cámara Musical A.M.P. de Valencia, el Coro de Cámara «Ars Musicae» de Pontevedra, el Orfeo Veus Juntas de Quart de Poblet, la Coral de Santander, la Coral Belles Arts de Sabadell; el Orfeón Universitario de Valencia, el Grupo Virelai de la Escola Coral Veus Juntas de Quart de Poblet, Eskifaia Txiki, Pequeños Cantores de Valencia, Coro Cabanilles de la Schola Cantorum de Algemesi, Orquesta de Cámara «Collegium Musicum» de Valencia y el Coro de Cámara «Lluís Vich», de Valencia. Acto destacable de estas jornadas fue el estreno de la obra de Matilde Salvador **Deixeu la terra**, sobre un poema de Jacinto Heredia, encargada por la Consellería de Cultura para esta edición del Festival Coral.

Dentro del ciclo «Música de Cámara en el Ayuntamiento», el 16 de diciembre actuaron los trompetas Vicente Cam-

pos y Alfonso Faus, con el organista Vicente Ros, interpretando obras de Vivaldi, anónimo español del siglo XVII; Loeillet, Cabanilles, Stanley, Viola, Stülzel, Balbastre y Manfredini.

Por su parte, el Centro Cultural de la Caja de Ahorros ha sido el marco de varios conciertos de interés, entre ellos los recitales pianísticos de Mario Monreal y Antonio Besses, así como el lírico a cargo de la soprano Carmen Bustamante, acompañada al piano por Perfecto García Chornet.

Aunque escapa al ámbito de esta crónica, no quiero dejar de referirme al cálido éxito personal logrado por la soprano valenciana Enequina Lloris, durante las representaciones de **Doña Francisquita** cumplidas en el Teatro Principal.

Conciertos de Navidad

Las festividades navideñas propician en Valencia una serie de conciertos, de tipo popular, que poco a poco van creando entre nosotros un hábito muy saludable. El de mayor solera es el concierto navideño del Orfeón Universitario de Valencia que, dirigido por Eduardo Cifre, actuó el 23 de diciembre, en el Principal, con un programa a base de canciones de Wasner, Cervera, Mercadal, Pérez Moya, Fernández-Rojas, Querol, Donostia, Groba, Cabedo, Massotti, Falcón, Bedmar, Blanquer, Cano, Salvador y Palau, doce de ellas en primera audición por este coro.

Pocas horas antes, la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por su titular, Manuel Galduf, ofreció su ya tradicional concierto extraordinario de Navidad. Este año las obras seleccionadas fueron: el **Concerto Grosso Op. 6/8 («Per la notte di Natale»)** de Corelli, con los solistas Salvador Porter y Daniel Albir (violines), Santiago Cantó (violoncello) y Rodrigo Madrid (clave); el **Concierto en Do mayor** para dos trompetas, de Vivaldi; el **Concierto en Re mayor** para trompeta, de Torelli; una suite de **Cascanueces**, de Tchaikovsky; el vals **Rosas del Sur**, de J. Strauss II; y la **Marcha Radetzky**, de J. Strauss I.

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

País musical

ALBACETE

El VI Concurso Nacional de Piano de Juventudes Musicales

En vísperas de Navidad, el nuevo Auditorio Municipal ha sido marco incomparable para la nueva edición de este apasionante concurso, que ya ha calado profundamente en el ámbito nacional. Casi todos los ganadores de años anteriores son hoy figuras destacadas, y por ello la afluencia de jóvenes es cada vez mayor. En esta ocasión han sido diecinueve los participantes procedentes de Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Cádiz, Huesca, Oviedo, San Sebastián y León. Tras duras sesiones eliminatorias se clasificaron para la fase final Alberto González Calderón (Cádiz), Antonio Ruiz Mellado (Barcelona), Mercedes Ildefonso Abad (Madrid), Santiago Mayor Valverde (Madrid), María Teresa Pérez Hernández (Oviedo), Carmen Rubio Fominaya (Madrid) y Fanny Royo Escrig (Barcelona).

El jurado estaba compuesto por Agustín Peiró Amo (presidente de Juventudes Musicales), Julio García Casas (pianista y catedrático de la Facultad de Derecho de Sevilla), José Manuel de Diego (catedrático del Conservatorio de Sevilla), Consolación de Castro y María Luisa Villalba (profesoras del Conservatorio de Madrid) y, como secretaria, Julia Guigó del Toboso (profesora del Conservatorio de Albacete).

El máximo galardón, premio «Ciudad de Albacete», dotado con 100.000 pesetas, fue otorgado a Alberto González Calderón. Los premios «Pilar Amo» y «Musical Albéniz» fueron compartidos por María Teresa Pérez Hernández y Carmen Rubio Fominaya, declarándose desierto el premio «Virgen de los Llanos».

El ganador del concurso, Alberto González Calderón, es natural de Jerez de la Frontera, cursó estudios su-

periores en el Conservatorio de Sevilla con Ramón Coll, ganando el premio «Fin de carrera», y ha obtenido otros destacados éxitos, adjudicándose el concurso «Mundo de la música» de RTVE y siendo finalista del «Manuel de Falla» en Cádiz. En la prueba final interpretó la **Sonata op. 109**, de Beethoven; el **Vals Mefisto**, de Listz, y la **Fantasia Bética**, de Falla.

Radio 2, de Radio Nacional de España, grabó íntegramente la fase final del concurso y se propone emitirla a partir de la segunda semana de febrero en su habitual sección de jóvenes intérpretes, los sábados a las dos de la tarde, reforzando así la difusión del ya muy acreditado Certamen. Ahora sólo falta un apoyo económico más amplio para sucesivas ediciones por parte de entidades oficiales y particulares, pues los premios todavía no están en consonancia con el nivel artístico alcanzado hasta ahora.

Últimos conciertos del año

Cerrando este fecundo año musical cabe resaltar estos conciertos de última hora: el del fabuloso saxofonista Pedro Iturralde acom-



GYNNES

El saxofonista español Pedro Iturralde tuvo una brillante actuación.

pañado admirablemente por Agustín Serrano al piano, en el Auditorio, con un programa en el que cabe destacar una muy buena versión saxofonística de la **Sonatina para**

flauta del malogrado Gurbindo y una segunda parte dedicada a obras del propio intérprete, y por otra parte, el recital navideño de la gran soprano albacetense Llanos Pérez Raya en la iglesia parroquial de Lietor, acompañada por quien firma esta crónica, desde el histórico órgano barroco restaurado hace unos años, también con un programa muy atractivo en el que se integraban secciones renacentista, barroca y romántica, para acabar con una selección de villanciscos selectos del siglo XX.—**JOSE MARIA PARRA CUENCA**

ALICANTE

Renace la figura de Oscar Esplá

Oscar Esplá, músico relevante dentro del panorama nacional e internacional, fue, cosa rara, profeta en su tierra. Los alicantinos reconocieron su valía y le agradecieron en todo momento su ayuda siempre desinteresada. En 1986 se conmemoró el décimo aniversario de su muerte y el primer centenario de su nacimiento. Con este motivo fueron organizados diversos actos de homenaje al compositor.

Tras los actos organizados en mayo por la Sociedad de Conciertos en los que asistimos a un recital de violín y

piano de Agustín León Ara y José Tordesillas, el compositor fue objeto de atención por parte del Festival Internacional de Música Contemporánea, que fue inaugurado con un concierto dedicado a la obra de Esplá a cargo de la Orquesta de Valencia dirigida por Manuel Galduf.

El homenaje de la CAAM

La Caja de Ahorros de Alicante y Murcia ha estado siempre muy vinculada a la figura de Oscar Esplá. No en vano fue la creadora del Instituto Musical, hoy Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá», que creció bajo la tutela del insigne compositor alicantino que le dio su nombre. Por ello no podía faltar esta institución entre las entidades organizadoras de actos en recuerdo de Esplá. Particular interés tuvieron los del día 15 de diciembre.

Tras asistir a la colocación de una placa conmemorativa en el que fue último domicilio alicantino del compositor escuchamos una conferencia de Antonio Iglesias presentando el tercer volumen de escritos esplásianos editado por la CAAM. Este volumen recoge la etapa de Esplá como crítico musical del diario «Le Soir» de Bruselas. Entre los trabajos incluidos se encuentra un precioso «In Memoriam» a Mozart y el interesante ensayo «El fundamento estético de las actividades del espíritu».



El musicólogo Antonio Iglesias pronunció una conferencia sobre el compositor alicantino.



Caricatura de Oscar Esplá, publicada en «El Diario de Alicante» (21/1/1911).

Cerrando los actos de la CAAM la pianista jijonense Elisa Ibáñez, con su sensibilidad y buen hacer habitual, ofreció en el aula de Cultura un recital monográfico Esplá.—**PEDRO BELTRAN GAMI**

BILBAO

La Orquesta Sinfónica de Bilbao en su último concierto del año lo ha dedicado a conmemorar el centenario de Jesús Guridi. Después de cuarenta años desde su primera audición se ha podido escuchar la **Sinfonía Pirenaica**. La obra se estrenó el 5 de febrero de 1946 en el teatro Buenos Aires de Bilbao y doce días más tarde la sinfonía se presentaba en Madrid, siendo en ambas ocasiones Jesús Arámbarri quien las dirigiera. **Elegía para violín y orquesta** y **Una aventura de don Quijote** hicieron antecala a la referida sinfonía. Varian Cozighian realizó una correcta versión; el poema sinfónico **Una aventura de don Quijote** fue escrito en 1915, cuya viveza fue comprendida por el director Urbano Ruiz Laorden.

También en el último programa del año la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la batuta del director alemán Matthias Kuntzsch, presentaba un programa, con la **In-**

completa, de Schubert; **Sinfonía núm. 8**, de Dvorak, abriendo el programa el **Minueto** y **Rondó**, de Jesús Arámbarri.

Juventudes Musicales de Euskadi ha presentado en el Conservatorio Vizcaino de Música «J. C. de Arriaga» al dúo de violín y piano formado por Joaquín Torre (piano) y Eric Malson (violín) con un programa a base de obras de Tartini, Grieg, Mozart, Shostakovich y Sarasate. Dicho concierto ha sido patrocinado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

La Universidad de Deusto en conmemoración de su centenario ha organizado diversos conciertos corales en los que han intervenido entre otros el Coro de Cámara de Bilbao, la Coral San Ignacio de San Sebastián, Coro y Orquesta de Cámara de Bilbao, bajo la dirección de José Ramón Rementería (éste en la Sociedad Bilbaína).

En el reinaugurado teatro Arriaga se ha celebrado la final del «I Concurso Internacional de Canto de Bilbao», cuyo resultado ha sido el siguiente: primer premio femenino, para la soprano búlgara Tania Christova; segundo, Isabel Rey Castillo; tercero, a la mezzosoprano Nancy Fabiola Herrera Ceballos. El primer premio masculino quedó desierto y el segundo fue compartido entre los tenores Santiago Incera Lavin y Chin Yong, consiguiendo el tercero el barítono americano Daniel Washington.

José Enrique Ayarra, canónigo organista de la Catedral de Sevilla, ha ofrecido un recital de órgano en la parroquia de San Vicente de Abando, sumándose con ello a los actos conmemorativos del centenario de Jesús Guridi, organizados por la Sociedad Filarmónica y que concluyeron el día 30 de diciembre con la actuación de la Sociedad Coral y del que daremos cuenta más adelante. El referido recital de órgano de José Enrique Ayarra presentaba la obra cumbre de Guridi para órgano **Triptico del Buen Pastor**.

El Ayuntamiento de Bilbao, y como homenaje al poeta Gabriel Aresti, ha organizado un concierto en el que se han podido escuchar textos del homenajeado musicados

por el compositor Rafael Castro. En dicho acto han intervenido la Coral de Cámara de Pamplona, Sexteto de Colores de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Cuarteto de Viento y Percusión de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Banda Municipal de Txistularis y María Folcó (mezzosoprano), Carlos Ibarra (piano), Maite Idirin (declamación) y recitadores Jon Azpillaga y Luis Iturri.

Organizado por el Gobierno Vasco en colaboración con las Diputaciones de Alava y Vizcaya y los Ayuntamientos de Vitoria y Bilbao se ha repuesto (veinticuatro años después de su última representación) la ópera **Amaya**, de Jesús Guridi. El teatro Arriaga presentaba un magnífico aspecto y un público con deseos de escuchar la gran obra del compositor alavés **Amaya**, drama lírico en tres actos y Epílogo de la novela del mismo título de Navarro Villoslada, con letra de J. M. Arroita-Jáuregui, música de Jesús Guridi y versión euskérica del R. P. Fr. José de Arrúe. Los intérpretes, la soprano Cristina Deutekom («Amaya»); Adriana Stamenova (mezzo) «Amagoya»; soprano, Charo Morillas («Paula» y «Olalla»); el tenor Jesús Pinto («Teodosio»); bajo, Alfonso Echevarría («Asier»); Antonio Borrás, bajo («Miguel»), y bajo también en «Mensajero», Ricardo Salberria. Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por Enrique García Asensio, con el Coro de la ABAO y Ballet Folclórico Skola de Donostia.

La representación en términos generales no puede decirse que resultara sobresaliente, ya que tuvo momentos discretos y otros bastante aceptables. A nuestro juicio el personaje de «Amaya», encargado a Cristina Deutekom, no parece ser el más idóneo por sus características de voz, así como el tenor Jesús Pinto no dio la talla, puesto que sigue sin convencer del todo su timbre y su línea, aunque es justo reconocer la valía del duro y largo trabajo y que se superó en el Epílogo, ya más centrado y con dicción más depurada. El personaje de «Asier», realizado por el bajo Alfonso Echevarría, quizá fue el más entonado, de voz hermosa y



El bajo Alfonso Echevarría interpretó un «Asier» entonado y de buena escuela.

afinada y detalles de una buena escuela. Adriana Stamenova («Amagoya») fue en todo momento dueña de su papel. Discreto Antonio Borrás («Miguel»), y muy aceptable la intervención de Charo Morillas. El ballet Eskola de Donostia presentó una coreografía más bien bella, pero no ejecutada con la calidad necesaria. El Coro de la ABAO sigue en su buena línea, realizando encomiablemente su labor, y a destacar la excelente versión que nos ofreció la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo la dirección de Enrique García Asensio.

La Orquesta de Acordeones de Bilbao, que dirige el maestro Loroño, también ha querido sumarse a la conmemoración del Centenario de Jesús Guridi, y lo ha hecho con la interpretación de la hermosa obra **Diez melodías vascas**, así como **Eusko Iru-diak** (cuadros vascos), resultando ambas obras de una gran belleza interpretativa.

También intervino en el mismo concierto la Agrupación Coral Jatorki, con canciones de los compositores Vitoria, A. Donosti, Ezkurra, Mokoroa e Iturralde, al frente de la cual estuvo el maestro Andoni Arregui, buen conocedor del programa, que resultó también brillante.

Y ya en el penúltimo día del año, la Sociedad Filarmónica en el obligado homenaje a Jesús Guridi, por la especial vinculación que unió a la Sociedad con el compositor, y coincidiendo con la celebración de los dos centenarios, Guridi y Sociedad Coral, de la que Guridi fue su director. De tal forma el homenaje es doble y así la Sociedad Coral nos ha presentado un magnífico concierto.

En el programa: **Seis canciones infantiles y la novia del rey**, interpretadas muy fielmente por seis jovencitas, acompañadas al piano por Alfonso Maribona, quien lo hizo magníficamente; después este mismo pianista acompañó al Coro de niños de la Sociedad en **El príncipe triste, Día de campo, Así cantan los chicos y Tres escenas infantiles**, que tuvieron un desarrollo perfecto de entonación y medida, bajo la experta dirección del maestro Gorka Sierra.

En la segunda parte, la Sociedad Coral, con su Coro Mixto y acompañado por el organista Bernard Bailbe, interpretaron las obras de J. Guridi siguientes: **O sanctissima anima**, ésta sólo el Coro, y ya con acompañamiento de órgano: **Tu es petrus, Tantum ergo, Laudate dominum**, para finalizar con la **Misa en honor del Arcángel San Gabriel**.

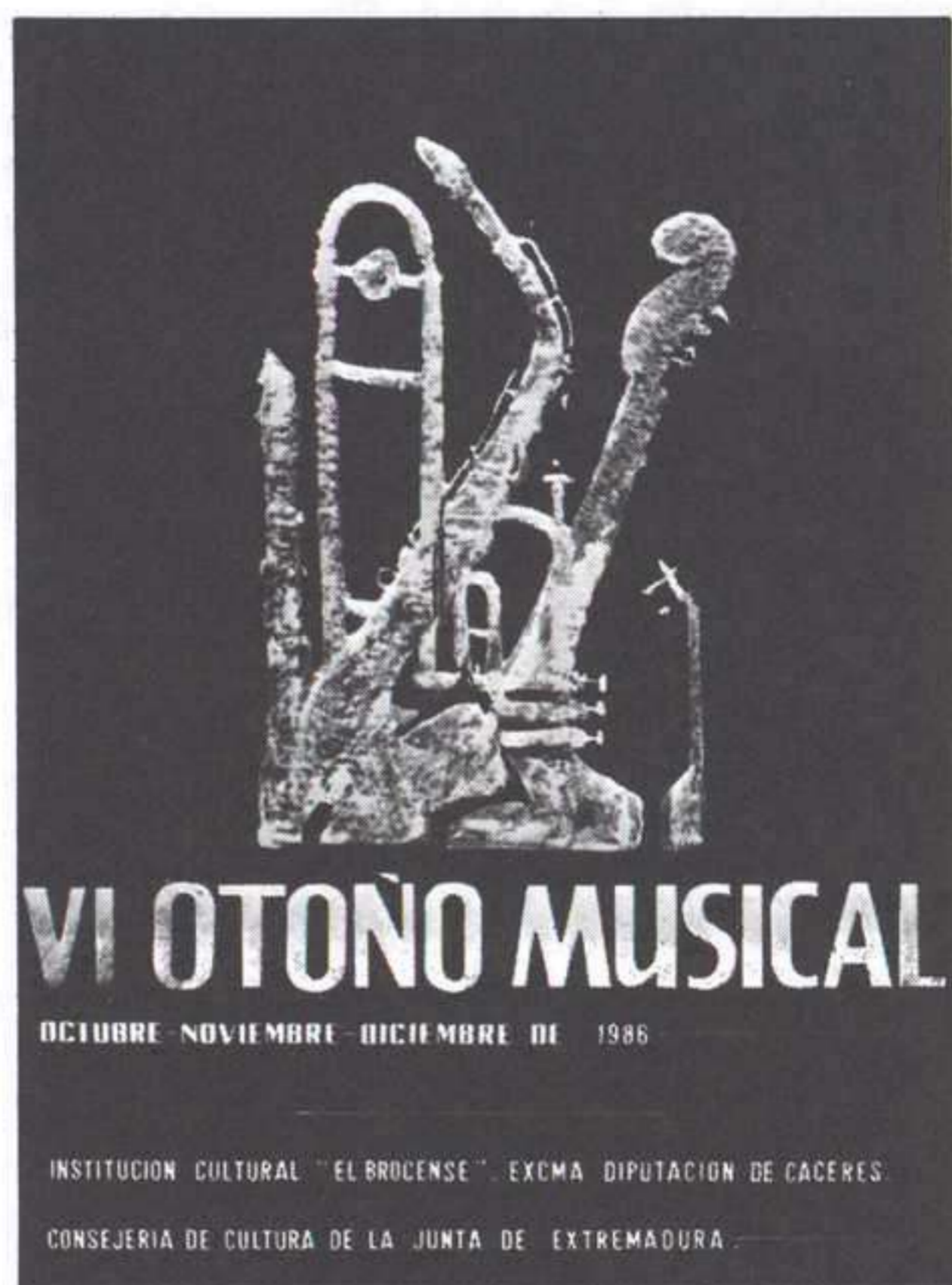
En términos generales puede decirse que el concierto resultó en tono brillante y apreciándose la dirección del maestro Gorka Sierra, que va en un ascenso de superación. Mucho público que aplaudió con entusiasmo a todos los actuantes, Coro de niños, solista Ainhoa Saitua, Coro Mixto, organista y director Gorka Sierra, finalizando así el año y la serie de conciertos que esta Sociedad Coral ha desarrollado a lo largo del mes con motivo de su Centenario.—**JOSE URQUIJO RESPALDIZA.**

CACERES

Con un magnífico concierto del Orfeón Cacereño se cerró el día 16 de diciembre el VI Otoño Musical organizado por la Institución Cultural «El Brocense» de la Diputación Provincial de Cáceres.

Un ciclo de música que se había venido desarrollando durante los meses de octubre, noviembre y diciembre y en los que el bello auditorio del Complejo Cultural de San Francisco había recibido hasta un total de doce espectáculos diferentes que contaron con el seguimiento de un público muy heterogéneo, acorde con las diferentes

Portadilla del programa anunciador del «VI Otoño Musical» en Cáceres.



ofertas de esta sexta edición del festival.

El Otoño Musical, que nació en 1981 y que en los primeros años abarcaba dos semanas de octubre, más o menos, a partir de 1985 estableció su calendario de conciertos de manera espaciada, con lo que en general todos los espectáculos ganaron en público. Así es que de manera intermitente fueron sucediéndose las actuaciones en esta sexta edición que abrió la Orquesta Sinfonía de Varsovia, excelente, en un programa integrado por obras de Rossini, Wagner, Prokofiev, Bacewicz y Mozart. Le siguieron Los Percusionistas de Strasbourg como representantes de una música plenamente actual y La Coral de Reinosa, dirigida por Juan José Díaz, que contó con la colaboración al piano de Miguel Angel Samperio, de quien se interpretó, además, una canción titulada **En el cielo hay una estrella**, que fue lo mejor de la noche. Paco Ibáñez musicando a los poetas españoles cerró el mes de octubre.

En noviembre, el VI Otoño Musical contó con un espectáculo montado por el Ballet Nacional de España, adaptado a las dimensiones del escenario, lo que por su falta de espacio excluía grandes masas y, desde luego, sin la intervención de sus dos figuras estrella: Arantxa Argüelles y Antonio Castilla. Cuatro días después Miguel del Barco dio un recital de órgano con obras de Listz, Donostia, Gu-

ridi y Bach, estrenando por su parte **Tres impresiones extremeñas** de las que es autor. Con este concierto volvía otra vez a sonar el complejo órgano de San Francisco, recientemente reparado y que se había mantenido en silencio por espacio de tres años. Parece ser que el arreglo a tenor de lo escuchado es plenamente satisfactorio. Paco de Lucía fue una de las grandes atracciones del Otoño Musical y el *músico de la isla verde*, como le llama Félix Grande, se superó a sí mismo, si ello es posible, dando con su grupo una cumplida demostración de por donde van los cauces actuales de su arte, cauces que él va abriendo, dando geniales salidas a la música flamenca. Jaime Marques y su orquesta ocupó finalmente el último espectáculo del mes de noviembre con un programa ligero de música brasileña con predominio de jazz.

En diciembre el jovencísimo Stefan Milenkovich entusiasmó al público con las agilidades de su violín. El niño prodigio fue todo un acontecimiento. Después ese grupo extraordinario de voces que con más de veinte años de permanencia en los escenarios de todo el mundo se llaman «los Angeles Jubilee Singers» pusieron la profesionalidad a tope y ese hacer perfecto del que trece solistas con talento son capaces. Tanto en espirituales negros como en «Godspel», canciones afroamericanas o

en los números siempre sugestivos de **Porgy and Bess**, fue la suya una lección de naturalidad, sencillez, sinceridad y arte con mayúsculas.

Sorin Melinte, joven rumano afincado en España, estuvo en su recital flojo. Es un pianista que promete, pero sólo eso, y finalmente el Orfeón Cacereño, que, como dijimos al principio, cerró el ciclo, brilló a gran altura dirigido por su titular Trinidad León Berdión y con la estimabilísima colaboración de Joaquín Fernández Picón al órgano y Joaquín Parra al piano. Su programa de gran compromiso, tanto en las canciones «a capella» como en las que precisaban de acompañamiento musical, denunciaron el gran momento por el que atraviesa la agrupación.

Con toda brillantez, pues, se clausuró el VI Otoño Musical que este año se ha caracterizado por las diversas vertientes por las que el mismo ha discurrido.—**PAQUITA GARCIA**

GANDIA

El Ateneo Filarmónico de Gandía inició su temporada musical con un concierto a cargo de Juan Llinares, violín, y Perfecto García Chornet, piano. Este último, catedrático del Conservatorio de Valencia, brilló acompañando a Juan Llinares, joven violinista que interpretó todas las obras de Prokofiev, Turina, Hindemith y Poulenc con buena dicción y magnífica expresión. **CORRESPONSAL**

IRUN

Concierto de la Banda Juvenil de Música de la Academia Municipal de Irún

En Irún (Guipúzcoa) se ha celebrado un concierto en honor de Santa Cecilia, aunque la fecha se había supera-

para la buena musica...

RÖNIRSCH

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 |
| SABADEL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA

do en más de veinte días, con la participación de la Banda Juvenil de Música de la Academia Municipal. La Sala Capitular del Ayuntamiento no puede ser mejor marco para estos conciertos; tres grandes lámparas penden de un techo cuyos flancos se abrigan con tapices y cuadros; la decoración añade al conjunto detalles muy positivos, pero lo mejor es la acústica, perfectamente apta para estos actos musicales. La Banda Juvenil, bajo la batuta del maestro Silguero, nos ofreció un variado repertorio. Una marcha **Homenaje a los músicos** del propio Silguero, de buena factura, sirvió como obertura al concierto en el que también escuchamos el **Himno a la alegría** de la **Novena** de Beethoven, dos fantasías que no conocíamos del compositor Edmundo Löffler, **Trompeten Sketsch** y **Posaunen Bra-vour**, en las que se lucen trompetas y trombones (cinco y tres) con buen sonido y escuela. Con **En un mercado persa**, obra siempre bien recibida por el público BANDÍSTICO, hemos podido comprobar el buen hacer de los componentes de la Banda Juvenil; flauta, oboe, fliscorno, sax-alto y percusiones, estuvieron a una altura más que notable. José Gonzalo Zulaica, verdadero nombre del Padre Donostia, y el maestro Guridi son los autores de los **Cuatro cantos vascos** que hemos escuchado en la Sala Capitular. Quizá es lo que más nos LLEGÓ, posiblemente por ser MÚSICA NUESTRA; el caso es que el público así lo entendió y el



FOTO-KRUZ

Joaquín Silguero Iriazábal ofreció un variado y entretenido repertorio.

premio fue a la labor de director, músicos y organizadores. No tiene importancia que en algunos momentos, tercer tiempo, los desajustes de segundos y terceros clarinetes con los saxofones fueran notorios.

La formación del grupo es un poco irregular, pero de eso nadie tiene la culpa, pues se comprende que cuando un muchacho/a desea incorporarse en un centro musical se le admite con derecho a tocar el instrumento que más le guste y que casi siempre ya lo tiene de familiares anteriores. Por este motivo el conjunto tiene, por ejemplo, cinco trompas contra un bajo (en este caso helicón) y seis trompetas contra un solo fliscorno. Por el contrario se agradece la presencia de flautas, oboe y requinto, que endulzan el conjunto como observamos en el arreglo del maestro Sil-

guero del magno **Himno a la alegría** de Beethoven.

Felicitaciones para TODOS, pero en particular para el maestro Joaquín Silguero, que nos demostró que su trabajo como director (llevó el programa de memoria), concertador (afinación perfecta) y arreglador es digno de premio, aunque puede llegar más lejos, eso sí, si es ayudado por los organismos competentes. El nivel artístico fue óptimo teniendo en cuenta la edad de sus componentes. En nuestro próximo viaje al País Vasco intentaremos CONECTAR de nuevo con Irún.—ANTONIO MOYA.

laga y Alfredo Gil), y la Joven Orquesta Sinfónica de Málaga, dirigida por Octav Calleja, fue la encargada de ilustrar «El Timbre» con ejemplos diversos realizados por los componentes de la orquesta. La respuesta del alumnado universitario fue positiva, celebrándose todas las conferencias-concierto en ambos campus.

Fallado el premio del II Concurso de Investigación «Rafael Mitjana» (1986)

El pasado 15 de diciembre, a las doce horas, fue hecho público en un acto que tuvo lugar en el Rectorado de la Universidad de Málaga el resultado de este II Concurso de Investigación convocado por la Universidad y la Diputación de Málaga. El citado premio, dotado con 300.000 pesetas, ha sido concedido «ex equo» a dos estudios sobre aspectos muy distintos de la música española. Uno, sobre un músico de la generación del 27, **José Muñoz Molleda. Su obra y su significación**, realizado por María Gemma Pérez Zalduondo, nacida en Bilbao y con domicilio en Granada, y otro sobre el drama litúrgico medieval, **La Visitatio Sepulchri de Santiago Compostela, en el marco del Drama litúrgico europeo**, cuya autora, María Asunción Gómez Pintor, vive en Vigo, su ciudad natal.

El jurado ha estado presidido por el excelentísimo señor don José María Martín Delgado, rector magnífico de la Universidad de Málaga, y excelentísimo señor don Antonio Maldonado Pérez, presidente de la Excelentísima Diputación Provincial de Málaga. Los vocales han sido los profesores de las Universidades de Santiago, Oviedo y Granada, López Calo, Casares Rodicio y Martín Moreno, respectivamente. El secretario ha sido el director de la Cátedra de Música «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga, Gonzalo Martín Tenllado.

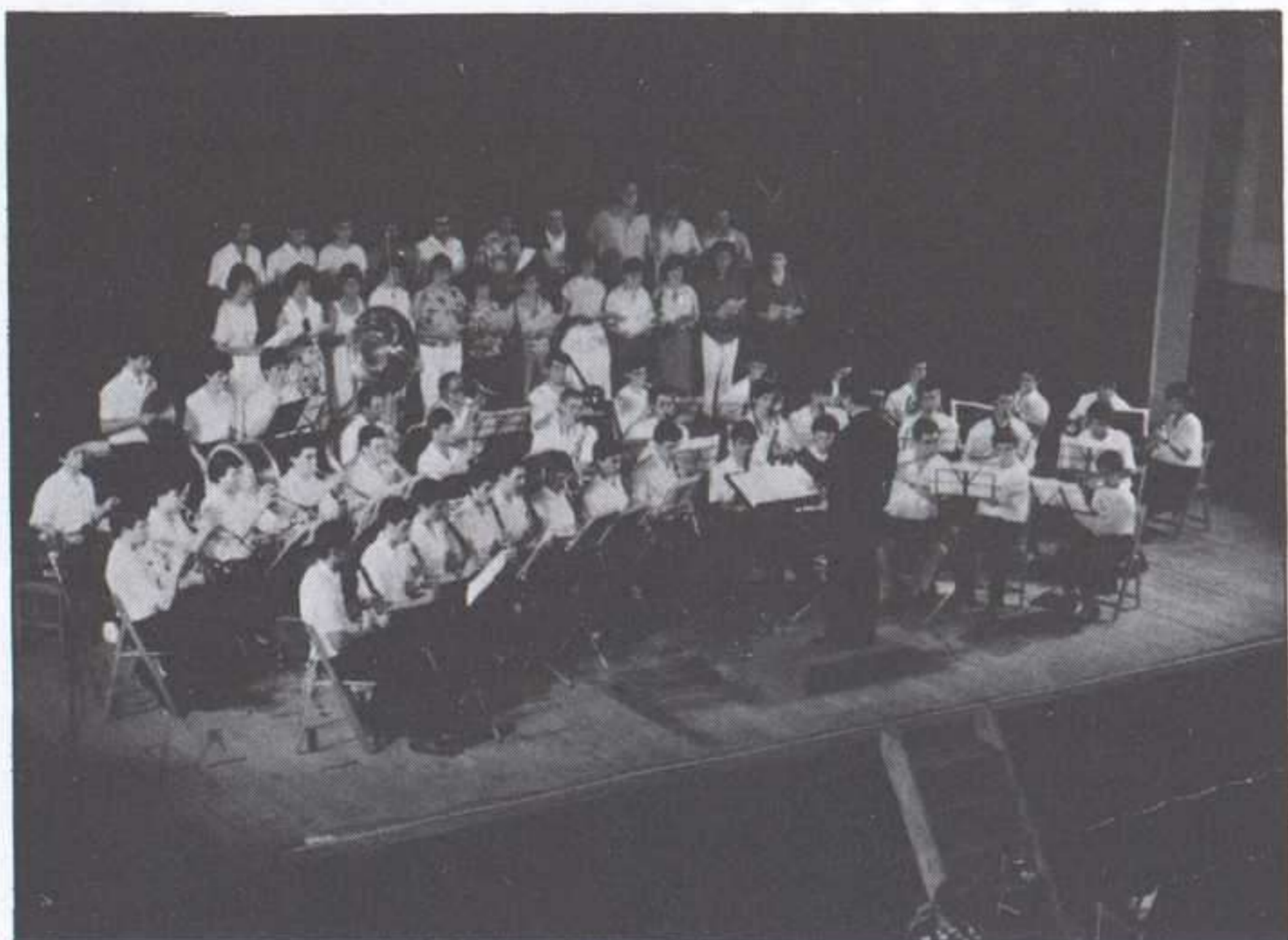
En el acto público en que se dieron a conocer las obras premiadas, el secretario explicó las razones de ha-

MALAGA

Ciclo «Cómo escuchar la Música»

La Cátedra «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga ha organizado tres ciclos divulgativos a desarrollar en los tres trimestres del curso: «Cómo escuchar la Música», «Los instrumentos musicales» y «Epocas y estilos». Dichos ciclos tienen lugar en los dos núcleos universitarios de Málaga: el nuevo campus de Teatinos y el de El Ejido.

El primer ciclo, celebrado del 20 de octubre al 12 de diciembre, trató de los «Planos de aproximación a la Obra Musical» y se dividió en cuatro partes: El «Ritmo», la «Melodía», la «Textura» y el «Timbre». Cada parte consistió en una charla/conferencia pronunciada por el director de la Cátedra Mitjana, Gonzalo Martín Tenllado, catedrático de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio Superior de Málaga, e ilustrada simultánea o seguidamente con ejemplos musicales por músicos del conservatorio. En la parte de «El Ritmo» siguió a la conferencia un concierto del Aula de Percusión; en la de «La Melodía» actuó la soprano María José González acompañada por Alfredo Gil al piano; en «La Textura» se montó un concierto coral y de piano (Orfeón Universitario de Má-



Banda Juvenil de Música de la Academia Municipal.

ber dividido el premio entre dos obras. Según él, el jurado ha tenido grandes problemas para decidirse debido a la gran calidad de las siete obras presentadas, afirmando que han elegido finalmente estas dos por la aportación al patrimonio musical andaluz del estudio sobre Muñoz Molleda y por el esclarecimiento de los orígenes del drama musical español en la Edad Media del estudio realizado por María Asunción Gómez.

A continuación el profesor Emilio Casares tomó la palabra en nombre del jurado, felicitando a la Universidad y Diputación por el aumento del número de obras presentadas este año —un total de siete— y afirmando que siete son muchos trabajos, considerando la situación de la Musicología en España, ciencia que está comenzando en nuestro país. Continuó afirmando la urgencia de la publicación de estas dos obras, a lo que se comprometió el secretario en nombre de la Universidad, pues a juicio del jurado tienen un valor universal tanto la obra de María Asunción Gómez, que supone una aportación fundamental a la cultura europea por sus investigaciones sobre los comienzos del drama litúrgico, como la de María Gemma Pérez sobre Muñoz Molleda, por ser la primera vez que se hace una monografía sobre este importante músico de la generación del 27.—**MARIA ANGELES MARTIN. JUAN JOSE PADILLA**

VALENCIA

Premio de piano
«Belloch-Alcaraz»,
1986

En un país donde la iniciativa privada tiene una participación más bien escasa en la promoción cultural, el que un particular cree una ayuda económica para un estudiante de música merece destacarse públicamente.

Carmen Belloch Alcaraz es una mujer joven que comenzó estudios musicales en su época de colegio en el Sa-

grado Corazón y que después siguió en el Conservatorio de Valencia con Magenti y José Roca. Un desafortunado accidente llevó al traste sus proyectos musicales, pero en lugar de reaccionar ante la vida y su futuro de una manera egoísta Carmen Belloch puso en marcha una gran idea: promocionar la música entre los jóvenes estudiantes con la creación de un premio de piano que incentivara a nuevos valores valencianos.

Por todo ello se puso en

contacto con la Conselleria de Cultura y el Conservatorio de Música de Valencia y en pocas semanas se gestionó la convocatoria del premio. Se presentaron seis alumnos del Conservatorio de Valencia, y ante el Jurado formado por los profesores María Teresa Oller, Vicente Ros, Perfecto García Chornet y Mario Monreal interpretaron diversas piezas, consiguiendo el premio Daniel Zacarés, alumno de 8.º curso del profesor García Chornet. Dicho alumno recibió cincuenta mil

pesetas en efectivo, así como un diploma y una placa conmemorativa.

Carmen Belloch hubiera deseado una mayor proyección de su premio en esta primera edición, aunque está completamente decidida a continuar con la labor de mecenazas que ha iniciado este año. Un nuevo premio musical valenciano que añadir a los «López-Chavarri», «José Iturbi», «Josefina Robledo», «Francisco Tárrega», «Oscar Esplá», «Manuel Palau», etc.—**J. DOMENECH PART**



FUNDACION
BANCO
EXTERIOR

CLASES MAGISTRALES DE VIOLIN Y VIOLA

VIOLIN: LORAND FENYVES

16 al 27 de febrero

Inscripción hasta el 10 de febrero

VIOLA: ENRIQUE DE SANTIAGO

16 al 27 de marzo

Inscripción hasta el 10 de marzo

Información e inscripciones:

FUNDACION BANCO EXTERIOR

Santa Catalina, 6 - 4.^a

Teléf.: 429.4477. Ext. 1543 y 1105

Libros y partituras

ALONSO, Miguel: Catálogo de obras de Conrado del Campo. Fundación Juan March. Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Madrid, 1986. 188 páginas.

Un esfuerzo muy bien orientado, el de la Fundación Juan March, está procurando la recogida y catalogación de la música española del siglo XX. Su Centro de Documentación reúne ya una cantidad considerable de música actual. Y ahora se inicia la publicación de una serie de catálogos referidos a los compositores de las generaciones inmediatamente anteriores.



Conrado del Campo

De Conrado del Campo no poseíamos, hasta hace muy poco, casi ninguna información editada. En los últimos años, afortunadamente, empieza a producirse un movimiento muy positivo en este sentido. En 1984, A. Iglesias publica una amplia selección de sus Escritos; en 1985, su hijo Ricardo del Campo publica un **Catálogo** básico (EMEC) y trabaja en una extensa biografía que su fallecimiento ha dejado sin terminar. También hay que señalar las ediciones del **Cuarteto Carlos III** (UME, 1982) y de la **Fantasia castellana** (EMEC, 1982), e incluso estrenos: el **Cuartero núm. 6, Asturiano** (Gijón 1984). Ahora, la aparición de este **Catálogo** preparado por Miguel

Alonso, constituye una aportación informativa de primer orden.

Miguel Alonso ha reunido datos sobre 219 obras de Conrado del Campo, en muchos casos exhaustivos; en otros aún incompletos. Muchas de estas obras apenas habían sido mencionadas antes; figuran además indicaciones sobre fechas de estreno, textos literarios y plantilla igualmente de primera mano. Pero posiblemente lo más importante de todo (y sería bueno que todos los trabajos de catalogación de obras consideraran este aspecto) es la mención del paradero de la partitura inédita y del estado de ésta (si está completa o no y en qué medida, partes, reducciones, etc.). Un trabajo admirable por su sistemática y claridad, el de Miguel Alonso. Y, desde ahora, base fundamental para toda actividad referida a Conrado del Campo. Muy pocos compositores españoles —incluso de los más importantes en nuestra historia musical— cuentan con un catálogo tan perfectamente realizado.—

Ramón Barce.

* * *

CAMHI, Victoria: De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida. Edición al cuidado de Andrés Ruíz Tarazona. Fundación Banco Exterior, Madrid 1986. 469 págs.

Nos parece una excelente idea de la Fundación Banco Exterior el recoger en amplios textos la experiencia vital de nuestros compositores en forma más o menos autobiográfica. Este volumen, dedicado a Joaquín Rodrigo y redactado por su mujer, Victoria Camhi, es una buena muestra de lo que puede dar de sí una empresa de este tipo, tanto en sus logros como en sus limitaciones. Diríamos que lo más importante, en cierto sentido, es la materia misma narrada en primera persona; algo así como una documentación en estado naciente sin cribar ni valorar. Victoria Camhi lleva un Diario sistemático desde

1942, y el vertido biográfico resulta así de una precisión absoluta en nombres y fechas, acontecimientos y viajes, contactos y sucesos. La vida de Rodrigo puede seguirse paso a paso en esos cuarenta y cuatro años en una verdadera catarata de noticias.

No faltan en estas noticias —salpicadas constantemente de nombres conocidos— valoraciones y matices subjetivos que añade la autora y que animan el relato. Pero en general el método elegido resulta excesivamente mecánico; los acontecimientos se suceden sin tregua ni relajación ninguna, y viajes, visitas, estrenos, homenajes y peripecias constituyen un listín interminable y abrumador. No cabe duda de que hay aquí una materia inagotable; aunque hubiéramos querido un mayor criterio, una cierta valoración selectiva, algo que sobrepasa la mera impresión personal a corta distancia, la anécdota, la ENTRADA del diario. Generalmente ese criterio no aparece, y si solamente la reacción sentimental primaria en cada caso, o la mención de lo favorable o desfavorable de una circunstancia.

No todo el relato es así, sin embargo. Hay en el libro unas páginas plenas de encanto y de evocación, que son las correspondientes a la niñez de la autora, a su adolescencia, al mundo que la rodeaba. Especialmente los recuerdos de Constantinopla y Viena que están llenos de detalles certeros, bien fijados y emotivos.

El extenso Apéndice contiene nueve estupendas cartas inéditas de Joaquín Rodrigo a Vicky (1930-31); otras cartas tienen menor interés. Los textos sobre Rodrigo no son en general interesantes; si los del propio compositor sobre sus obras. El catálogo no aporta novedades sobre los ya conocidos: siguen faltando algunos datos (tales como la minutación de las obras escénicas, de las guitarrísticas y de algunas canciones; o como las fechas de estreno). La discografía no lleva fechas, lo que sería importante, así como la indicación de

los discos actualmente en el mercado. También la bibliografía admitiría ampliaciones y más detalle. La parte gráfica es atractiva: hay fotografías inéditas, reproducciones de cuadros y facsimiles de cartas; algunos facsimiles musicales habrían sido un buen complemento. La edición está en general bien hecha, aunque hay algunos descuidos tipográficos.—

Ramón Barce.

* * *

Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional. I Libretos A - CH. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Con este tomo se inicia la catalogación de los fondos que en torno al mundo del teatro lírico español hay en la Biblioteca Nacional. Se trata, sin duda alguna, de otro interesante esfuerzo para facilitar la labor de investigación en nuestro país, una labor que todos sabemos que es básica y sin la cual difícilmente se puede avanzar en el terreno científico. De esta forma, la Sección de Música de la Biblioteca, que guarda auténticos tesoros, ha decidido iniciar un trabajo difícil, pero muy necesario, y ha empezado a poner al alcance del investigador ese apasionante mundo del teatro lírico español.

Ya podemos imaginar que semejante empresa se encuentra, de entrada, con el complicado establecimiento de límites, pues ha sido necesario definir, en primer lugar, lo que se entiende por teatro lírico, dándonos cuenta además de que todo ello implica tanto el terreno musical como el literario. Por otra parte, es necesario saber qué se considera español, pues quizá un uso demasiado estricto del término habría dejado fuera obras de gran valor. En este sentido podemos definir de atinada la utilización de conceptos llevada a cabo para esta catalogación, constanding además de una Introducción muy interesante y de gran especificidad en la clasificación de los problemas y en las resoluciones

de los mismos. Esperemos que esta importante iniciativa tenga la necesaria e indispensable continuidad.—**Ana M.ª Vega Toscano.**

Clave. Organó de la Dirección de Música, Ministerio de Cultura de Cuba. N.º 1, La Habana, 1986. 64 págs.

Saludamos cordialmente la aparición de una revista cubana de información musical: **Clave**, publicada por el Ministerio de Cultura (Dirección de Música) y dirigida por Idalberto Suco. Figuran entre los directivos de la revista nombres conocidos: José Amer Rodríguez, Rolando Córdoba, Argeliers León, Victoria Eli, Jesús Guanche y Jorge Garciaporrúa.

Según la breve nota inicial, **Clave** dedicará sus páginas especialmente a reseñar la actividad musical cubana en todos sus aspectos (incluida la música ligera). Predominan los trabajos breves y las noticias. En esta primera entrega destacaríamos los reportajes sobre el III Festival de Guitarra de La Habana, y sobre la Escuela Nacional de Música (por Hamilé Rozada); los artículos de Carlos Fariñas (sobre su labor musical en el cine) y de María Elena Vinuesa (sobre el folclore de Matanzas); y diversas notas biográficas acerca de Salas (por José Amer), García Caturla (por Hilario González) y varios músicos de hoy.

Realizada con medios modestos, y a pesar de su heterogeneidad, **Clave** consigue ya en este primer número presentar muy animadamente aspectos de la vida musical cubana. Esperamos que en próximas entregas una regularización de secciones fijas y la decantación de materiales que inevitablemente produce la experiencia lleve a **Clave** a una mayor perfección y a cumplir enteramente sus objetivos. Y deseamos a la nueva revista cubana el mejor éxito.—**Ramón Barce.**

ción a la Música. Madrid, 1986.

Continuando con la colección *Iniciación a la Música*, aparece un nuevo volumen que centra su interés en el mundo de la música coral. Sin duda alguna, dicha colección viene a cubrir un importante vacío editorial en nuestro país, ocupándose de acercar al lector a los más importantes géneros musicales, todo ello a través de una serie de manuales en los que predomina una visión social de la historia de la música, más válido en este sentido que la mera erudición, de tal modo que resulta tan positivo para el lector meramente aficionado como para el profesional.

Otro de los puntos positivos es la colaboración de diversos autores para cada volumen, lo cual es indispensable hoy en día a la hora de realizar manuales más o menos generales. De nuevo todas estas características de la colección aparecen en este volumen dedicado a la música coral, un apartado dentro de la historia de la música de gran importancia, que ha sido decisivo en muchos momentos y que, sin embargo, permanece francamente alejado del gran público. Por todo ello resulta sumamente interesante la aparición de este trabajo, con el aditamento de añadir a la serie de ensayos sobre el tema toda una bibliografía tanto de libros como de partituras.

Sin embargo, al igual que en el resto de la colección, y debido a su origen (recordemos que son volúmenes realizados para la Penguin inglesa), la visión del tema es bastante —por no decir muy— «chauvinista». De esta manera nos encontramos con que nuestra época de los grandes polifonistas se despacha en un corto párrafo, mientras que al mundo de la música inglesa se trata con una amplitud a todas luces excesiva. Esta deficiencia debería de tenerse en cuenta, añadiendo algún ensayo en torno a la música española, al menos para subsanar una falta que, evidentemente, resulta importante para su utilización en nuestro país.—**Ana M.ª Vega Toscano.**

JACOBS, Arthur: La música coral. Traducción de José M. Martín Triana. Editorial Taurus, colección *Inicia-*

Discos criticados

	Págs.
BACH: Las Cuatro Suites para orquesta (Münchinger)	39
BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 1 y 4 (Perahia/Haitink)	39
BRAHMS: Sinfonías (Giulini)	39
BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2 (Heifetz/Sargent, Münch)	40
BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 (Haitink)	40
COPLAND: Primavera Apalache; El salón México; Fanfarria para el hombre corriente; Variaciones orquestales (Mahler). Sinfonía núm. 3; Quiet City (Bernstein)	41
DEBUSSY: Imágenes para orquesta; Preludio a la siesta de un fauno (Tilson Thomas)	41
DVORAK: Concierto para violoncello; La calma de los bosques; Rondó para violoncello y orquesta (Ma/Maazel)	42
ELGAR: Variaciones «Enigma»; Concierto para violoncello (Lloyd Weber/Menuhin)	42
FIBICH: Komensky; Zábaj; Slavoj y Ludek; La caída de Arcona; Toman y la ninfa (Válek)	42
GLAZUNOV: Raymonda, selección (Järvi)	43
GOUNOD: Messe Solennelle Ste. Cécile (Iorengrar, Hoppe, Crass/Hartemann)	43
HAENDEL: Los 6 Conciertos para órgano (Hurford/Rifkin) ...	43
HAYDN: Sinfonías 100 y 102 (Klemperer)	44
HAYDN: Misas núms. 7, 9 y 12 (Bernstein)	44
LALO: Concierto para violoncello. SAINT-SAENS: Concierto para violoncello núm. 2. FAURE: Elegía (Harrell/Chailly)	44
LISZT: Sinfonía Fausto (Jerusalem/Solti)	45
LISZT: Concierto para piano núm. 1. RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2 (Rubinstein/Wallenstein, Reiner) ...	45
MAHLER: Sinfonía núm. 1 (Ormandy)	45
MARTINU: Alexandre bis (Sounová, Tucek, Krejcik, Duset, Barová/Jilek)	46
MASSENET: Escenas alsacianas; Escenas pintorescas; Obertura de Fedra (Cluytens)	46
MENDELSSOHN: Los dos Tríos para piano, violín y violoncello (Trio Borodin)	46
MESSIAEN: Sinfonía Turangalila (Salonen)	47
MOZART: Concierto para piano núm. 27; Concierto para dos pianos (Emil y Elena Giljels/Böhm)	47
MOZART: Don Giovanni (Ramey, Furlanetto, Winbergh, Tomowa-Sintow, Baltsa, Battle, Burchuladze, Malta/Karajan) ...	47
MOZART: Oberturas de Las Bodas de Figaro, El Rapto en el Serrallo, Don Giovanni, Così fan tutte, La Clemencia de Tito y La Flauta Mágica; Adagio y Fuga; Música Funeral Masónica (Klemperer)	49
PROKOFIEV: Concierto para piano y orquesta núm. 5; Visiones Fugitivas 3, 6 y 9; Sonata para piano núm. 8 (Richter/Rowicki)	49
PURCELL: Odas para el aniversario de la reina Mary (Burrows, Bowman, Brett, Lloyd/Munrow)	49
RIMSKY-KORSAKOV: Scheherezade (Maazel)	50
ROSSINI: Cuartetos para flauta (Graf/Trio Carmina)	50
ROSSINI: Stabat Mater (Iorengrar, Allen, Traxel, Greindl/Foster)	50
SCHUMANN: Sinfonía núm. 2; Obertura de Genoveva (Klemperer)	51
SCHUMANN: Sinfonía núm. 2; Concierto para violoncello (Maisyk/Bernstein)	51
R. STRAUSS: 20 Lieder (Norman/Parsons)	51
VIVALDI: Magnificat; Gloria (Berganza, Valentini Terrani/Muti)	52
WAGNER: El Holandés Herrante (Estes, Balslev, Salminen, Schunk, Schlemm/Nelsson)	52
WOLF: Penthesilea. PFITZNER: Preludios de Palestrina (Gerdes, Leitner)	52

RECITALES

LAURI VOLPI (arias de ópera)	53
MUSICA CHECA PARA PIANO (Moravec)	53
MUSICA RUSA PARA PIANO (Fingerhut)	53
AURELIANO PERTILE (arias de ópera)	54
BENNY GOODMAN COLLECTORS EDITION (piezas de diversos autores)	54

CARTELERIA

ALICANTE

Teatro Principal

19 de febrero.— Recital de Jean Pierre Dupuy, piano.

4 de marzo.— Recital de Dimitri Alexsev, piano.

ASTURIAS

11 de febrero (Candás), 12 (Langreo) y 13 (Oviedo). A. G. Ateneille, piano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Sabas Calvillo. Obras de Beethoven.

25 de febrero (Avilés), 26 (Gijón) y 27 (Oviedo). Pedro Corostola, violoncelo. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: A. Myrat. Obras de Sibelius, M. Castillo y Schumann.

BARCELONA

Palau de la Música Catalana

7 y 8 de marzo.— Thomas Indermuhle, oboe. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Joan Lluís Moraleda. Obras de Homs, Bach y Vaughan-Williams.

9 de marzo.— Dimitri Alexeev, piano. Orquesta Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons. Obras de Liszt y Sibelius.

13 de febrero.— Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Obras de Milhaud, Debussy y Brahms.

17 de febrero.— Virtuosos de Moscú. Wladimir Spivakov, violín y director. Obras de Cervelló, Shostakovich y Vivaldi.

21 y 22 de febrero.— Miquel Farré, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Jan Krenz. Obras de Weber, Schumann y Brahms.

22 de febrero.— Virtuosos de Moscú. Maria Joao Pires, piano. Aracs Davtyan, soprano; Larisa Pyatigorskaya, mezzosoprano; Jorge Antón, tenor, e Iñaki Fresán, bajo. Orfeón Donostiarra. Director: Wladimir Spivakov. Obras de Mozart.

28 de febrero y 1 de marzo.— Lazar Berman, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Matthias Aeschbacher. Obras de Tchaikovsky y Stravinsky.

Centre cultural de la Caixa de Pensions

10 de febrero.— Joan Moll, pia-

no. Obras de Beethoven, Dussek y Weber.

26 de febrero.— James Griffett, tenor; Paul Esswood, contratenor; Judith Ridgway, piano; Timothy Walker, guitarra. Obras de Britten, Schumann, Giuliani, Sor, Schubert y Dowland.

Casal del Metge

15 de febrero.— Lluís Gasser, vihuela. Obras de Borrono, Milán, Pisador, Ortiz, Le Roy, Sanz, Narváez, Dowland y Murzia.

22 de febrero.— A. García Demestre, voz; Quim Alabau, violoncello; Vicens Prat, flauta y Donatella Pieri, piano. Director: Albert García Demestre. Obras de Debussy, Mahler, R. Strauss, Schoenberg y Gaecia Demestre.

1 de marzo.— Roberto Bravo, piano. Obras de Chopin y Liszt.

8 de marzo.— Quinteto de viento «Solistas de Barcelona». Obras de Rossetti, Beethoven, Licki e Ibert.

Gran Teatre del Liceu

7, 10, 12 y 15 de febrero.— La Bohème, de Puccini. Cecilia Gasdia, María Angeles Peters, Luis Lima, Enric Serra, Vicenc Esteve y Alfredo Zanazzo. Director: José Collado.

BILBAO

Teatro Campos Eliseos

12 y 13 de febrero.— Luis Angel Sarobe, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Luis Aguirre. Obras de Ravel y Beethoven.

19 y 20 de febrero.— Varujan Cozighian, violín. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Colman Pearce. Obras de Lindholm, Khachaturian y Schumann.

27 y 28 de febrero.— Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Lorenzo Martínez Palomo. **La Flauta Mágica**, de Mozart (versión de concierto).

MADRID

Teatro Real

5 y 6 de febrero.— Luis Navidad, violín. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Heinz Wallberg. Obras de Webern, Mozart y Tchaikovsky.

13, 14, y 15 de febrero.— Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Brahms y Schoenberg.

17 de febrero.— Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. Programa Haydn.

18 de febrero.— Virtuosos de Moscú. Wladimir Spivakov, violín: Director: Wladimir Spivakov. Obras de Cervelló, Shostakovich y Vivaldi.

19 y 24 de febrero.— Cuarteto Enesco, de París. **Cuartetos**, de Beethoven (II).

19 y 20 de febrero.— Arturo Muruzábal, violoncello. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Arturo Tamayo. Obras de Ravel, Elgar, J. L. de Delas y Debussy.

20, 21 y 22 de febrero.— Orquesta Nacional de España. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obras de Dvorak y Rimsky-Korsakov.

21 de febrero.— Maria Joao Pires, piano; Aracs Davtayan, soprano; Larisa Pyatigorskaya, contralto; Jorge Antón, tenor, e Iñaki Fresán, bajo. Orfeón Donostiarra. Obras de Mozart.

24 de febrero.— Orquesta de Cámara Reina Sofía. Programa Haendel (I).

26 y 27 de febrero.— Jesús María Corral, oboe. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Bach y Bruckner.

26 y 28 de febrero.— Cuarteto de Varsovia. **Cuartetos**, de Beethoven (III).

27 y 28 de febrero y 1 de marzo.— Jill Gómez, soprano; Jadwiga Rappê, mezzosoprano. Orfeón Donostiarra. Director: Rafael Frúnbeck de Burgos. **Segunda Sinfonía**, de Mahler.

3 de marzo.— Orquesta de Cámara Reina Sofía. Programa Haendel (II).

Teatro de la Zarzuela

6, 9, 11, 13 y 15 de marzo.— **Orfeo ed Euridice**, de Gluck. Stefania Toczyska, Judith Blegen, Paloma Pérez Iñigo. Director de coro: Romano Gandolfi. Director musical: Antoni Ros Marbá.

Fundación Juan March

11 de febrero.— Gonzalo Comellas, violín. Obras de Telemann, Biber y Bach.

16 de febrero.— Luis Vázquez del Fresno, piano. Obras de Debussy, Mompou y Vázquez del Fresno.

18 de febrero.— Gonzalo Comellas, violín. 24 **Caprichos**, de Paganini.

23 de febrero.— Ensamble de Madrid. Obras de Vivaldi, Mozart, Sáen, Farkas, Schule y Weiner.

25 de febrero.— Gonzalo Comellas, violín. Obras de Bartók, Gerhard y R. Halffter.

PAMPLONA

Teatro Gayarre

20 de febrero.— Luis Ascot, piano. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Directora: Alicia Faraçe. Obras de Grieg, Mozart y Tchaikovsky.

6 de marzo.— Leo Spierer, violín. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Jacques Bodmer. Obras de MMozart, Bach y Mendelssohn.

SEVILLA

13 de febrero.— Xavier Gagnepain, violoncello. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Remartínez. Obras de Bartók, Saint-Saëns y Mozart.

27 de febrero.— Giovanna de Liso Vaio, soprano. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de M. Poot, J. Turina y Mahler.

VALENCIA

23 de febrero.— Niños Cantores de Viena.

VIGO

Centro Cultural «Caja de Ahorros»

7 de febrero.— Recital a cargo de DOA.

12 de febrero.— Peter Donohoe, piano.

16 de febrero.— Nuevo cuarteto de Israel.

20 de febrero.— Concierto de Milladoiro.

25 de febrero.— Cuarteto de piano Hambro.

Viejas fotografías

de mi álbum

HIPOLITO LAZARO

Por F. Hernández Girbal

PUESTO a hacer memoria, creo que fue en 1931 cuando conocí al gran tenor barcelonés, gloria indiscutible de la lírica mundial. Desde entonces nos unió una buena amistad. A él debo el prólogo de mi libro **Julián Gayarre**. Durante el tiempo que residí en Barcelona frecuentaba su casa de la calle de Ganduxer y allí, en unión de su esposa, Juanita Almeida, pasé ratos agradabilísimos. Luego, al trasladarme a Madrid, mantuve con él, hasta su muerte, relación epistolar. Creo que llegué a conocerle muy bien. Hablábamos mucho de ópera y sobre todo de su brillante carrera, que ciertamente no fue fácil.

Desde su nacimiento el 13 de septiembre de 1887 en la barriada de Gracia, no hizo sino luchar y luchar para abrirse camino, con un tesón que acreditaba su origen aragonés. Sus padres fueron más que pobres, pobrísimos. *En la casa —me dijo un día— no había colchón para mí.* Fue de muchacho pescador, obrero metalúrgico, vendedor de periódicos, albañil, mozo de taberna, carrero y músico militar. Como podía, hoy con éste, mañana con aquél, estudió solfeo y no dejaba de acudir a los teatros de Novedades y del Bosque para desde el GALLINERO escuchar zarzuelas y óperas cuyos fragmentos retenía fácilmente y después cantaba.

El descubrimiento de su voz tuvo efecto en Africa, cuando con su regimiento participaba en los terribles combates del Barranco del Lobo. En una fiesta cuartelera cantó diversas arias de ópera y el periodista don Francisco Pérez Mencheta, impresionado por sus facultades canoras, movió influencias y consiguió que le repatriaran a la Península para que en Barcelona pudiera perfeccionar sus estudios musicales. Y logró progresos sorprendentes con la férrea voluntad de que hizo gala a todo lo largo de su vida. Tanto es así, que en el mes de marzo de 1910, antes de cumplir los veintitrés años, cantó su primera ópera en el Teatro Novedades, de Barcelona. Fue

esta **La Favorita**. Tan ruidoso triunfo obtuvo que se vio obligado a repetir por tres veces el difícil «Spirto gentil».

Después de hacer una gira por los teatros de Cataluña y Valencia, a base de **La Favorita, Rigoletto, Tosca y La Africana**, marchó a Italia con ciento cincuenta pesetas por todo capital. Allí se vio precisado a mantener una lucha titánica, junto a ignorados cantantes del mundo entero, que llegaban a Milán, mercado del arte lírico. Muchas calamidades, sinsabores y desesperanza sufrió Hipólito Lázaro, pero al fin se impuso su bella voz, extensa, limpia, viril, de timbre bellissimo, que alcanzaba sin esfuerzo notas increíbles. A ella se unía la gran preparación musical, una entrega generosa y un ardiente temperamento. Por ello no puede sorprender que levantase tempestades de loco entusiasmo. Poseía, para su fortuna, todos los atributos del tenor «spinto» o de «medio carácter»: graves, centro, agudos, media voz, dulzura y flexibilidad. Por eso podía cantar con igual éxito **Aida, Elixir de amor, Butterfly, Hugonotes, Boheme, Tosca, Fausto y Puritanos**, todas siempre A TONO.

Ya rodó trabajosamente el hielo, y aclamado en todos los teatros de Italia, tuvo el honor de ser elegido para estrenar tres óperas: en 1913, **Parisina**, de Mascagni, en la Scala; en 1921, el difícilísimo **Piccolo Marat**, también de Mascagni, en el Real de Roma, y en 1927, **La cena de las burlas**, de Giordano, en la Scala.

De memorable puede calificarse su presentación en el Metropolitan Opera House, de Nueva York con **Rigoletto**, que cantó con la eminente soprano española María Barrientos, el barítono Giuseppe de Luca y el bajo alavés José Mardones. Dio en el dúo del segundo acto un re bemol agudo que desencadenó una gran ovación, y en el último, el público pidió y obtuvo el BIS de **La donna e mobile**, cosa que no había sucedido hasta entonces en aquel teatro. El éxito culminó con una gran representación de **I Puritani**, en la que dio un fa sobreagudo en el último acto cantando A TONO. Nada de esto puede extrañar a los que tuvimos la dicha de oírle, porque Lázaro cantaba con



un fuego, una pasión y una voz tan limpia y brillante que seducía y entusiasmaba. Un día me contó que el glorioso Enrico Caruso no quería cantar sus inimitables **Payasos** cuando Lázaro hacía su sensacional «Turiddu» en **Cavalleria rusticana**. Y es creíble porque en «Addio a la mama» ponía en pie a los espectadores.

La primera vez que oí a Lázaro está aún, pese a los años, bien presente en mi memoria. Debió ser poco antes de que el Teatro Real se cerrara, hacía 1923. Aquella noche cantó la hermosa obra de Bretón **La Dolores**, dirigida por éste. Tuvo por compañera a la soprano Ofelia Nieto, *la de la voz de oro* como la definió un crítico. De aquél, mi bautismo del «bel canto», salí deslumbrado, como si hubiera viajado a un mundo maravilloso.

Es lástima que en los discos no haya quedado muestra fiel de lo que fue realmente su voz. Los pocos que existen no nos acercan ni a la mitad de lo que Lázaro ofrecía en cada representación, sin ardid y reservas, cantando, repetimos, siempre A TONO. Se dijo que la potencia de su voz hacía vibrar los micrófonos de aquellos rudimentarios sistemas de grabación.

Un mes antes de su fallecimiento recibí carta suya en la que me comunicaba que en el próximo septiembre cumpliría ochenta y seis años. Poco después mi amigo voló hacia el cielo. Fue en el mes de mayo de 1974. Y allí estará para siempre, junto a los que le precedieron —Gayarre, Fleta, Cortis, Palet—, cantando celestes e inaudibles arias en honor del Creador que les hizo el valioso regalo de sus hermosas voces.

Próximo artículo:

MATILDE VAZQUEZ

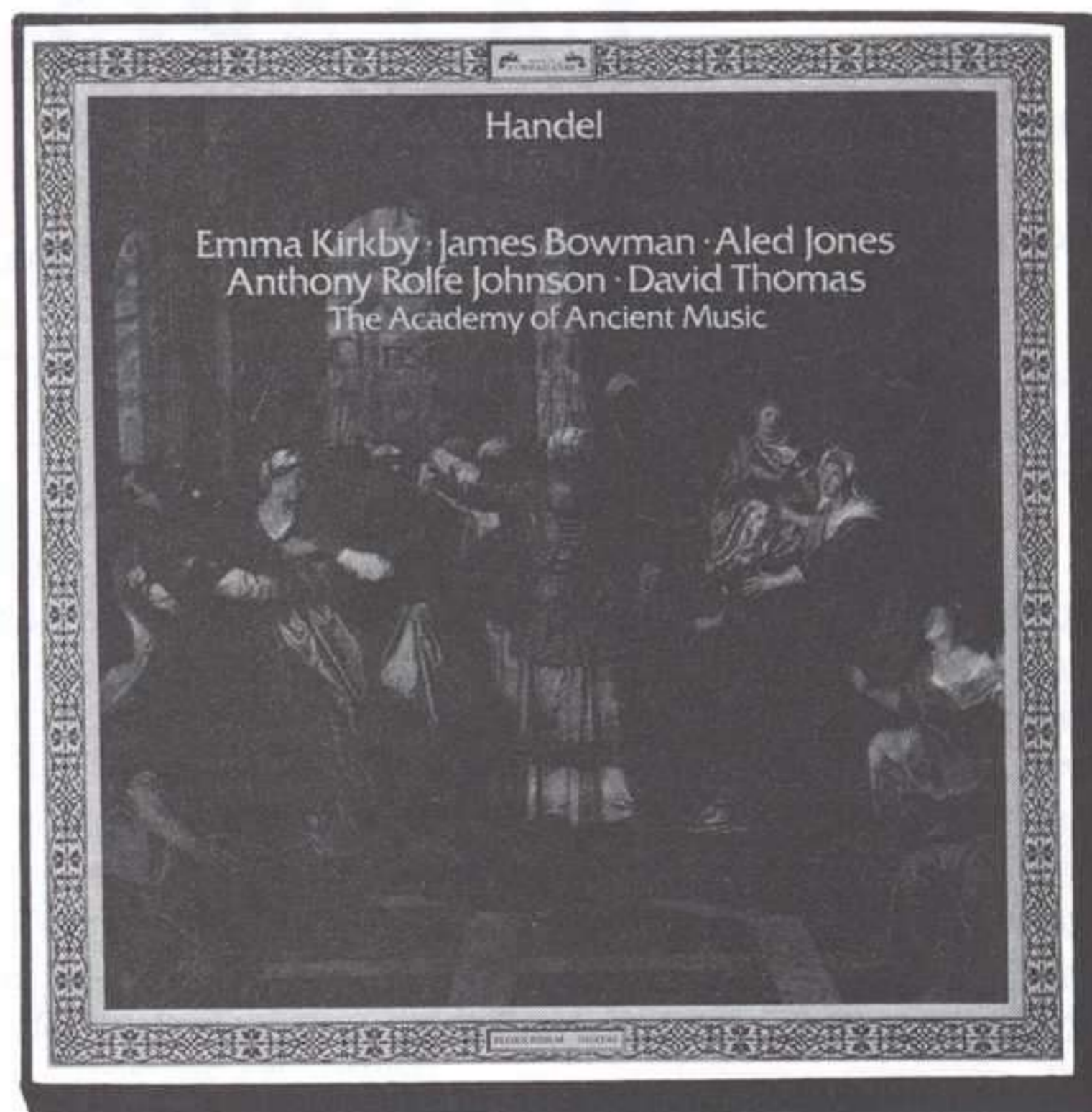


NOVEDADES DE IMPORTACION

ALBUMES:

HAENDEL: Los 6 Conciertos para órgano op. 4
Conciertos Nos. 13 y 15. Sonata en Re mayor
*Peter Hurford. Orquesta de Cámara del
Concertgebouw, Amsterdam. Joshua Rifkin*
4146041, 2 LP/4146044, 2 MC
4146042, 2 CD Digital.

HAENDEL: Athalia
*Sutherland, Kirkly, Bowman
Coro del New College, Oxford
Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood*
4171261, 2 LP/4171262, 2 CD Digital



PRAETORIUS: Danzas de Terpsichore
New London Consort. Philip Pickett
LP 4146331 Digital.

RACHMANINOV: Las Campanas
3 Canciones Rusas op. 41
*Troitskaya, Karczykowski, Krause. Coro y Orquesta
del Concertgebouw, Amsterdam. Vladimir Ashkenazy*
LP 4144551/CD 4144552 Digital.

RACHMANINOV: Concierto para piano No. 3
*Vladimir Ashkenazy. Orquesta del Concertgebouw,
Amsterdam. Bernard Haitink*
LP 4172391/MC 4172394/CD 4172392 Digital.

RACHMANINOV: Sonata para violonchelo
Vocalise. Preludio op.2/1. Danza Oriental
Lynn Harrell, Vladimir Ashkenazy
LP 4143401/CD 4143402 Digital.

SAINT-SAENS: Carnaval de los Animales
Danza Macabra. La Rueda de Onfalia. Faetón
*Pascal Rogé, Cristina Ortiz. London Sinfonietta
Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit*
LP 4144601/MC 4144604/CD 4144602.

R. STRAUSS: Don Quijote
Danza de los siete velos, de Salomé
*Lynn Harrell. Orquesta de Cleveland.
Vladimir Ashkenazy*
LP 4171841/MC 4171844/CD 4171842 Digital.

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego (completo)
Scherzo Fantástico. Fuegos de Artificio
Orquesta Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit
LP 4144091/MC 4144094/CD 4144092 Digital.

«ARIAS DEL BEL CANTO». ROSSINI, BELLINI,
DONIZETTI, VERDI, MEYERBEER
*Dame Joan Sutherland
Welsh National Opera Orchestra. Richard Bonynge*
LP 4172531/MC 4172534/CD 4172532 Digital.

DISCOS y CASSETTES:

BEETHOVEN: Sinfonía No. 3 «Heroica»
Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
LP 4172351 Digital

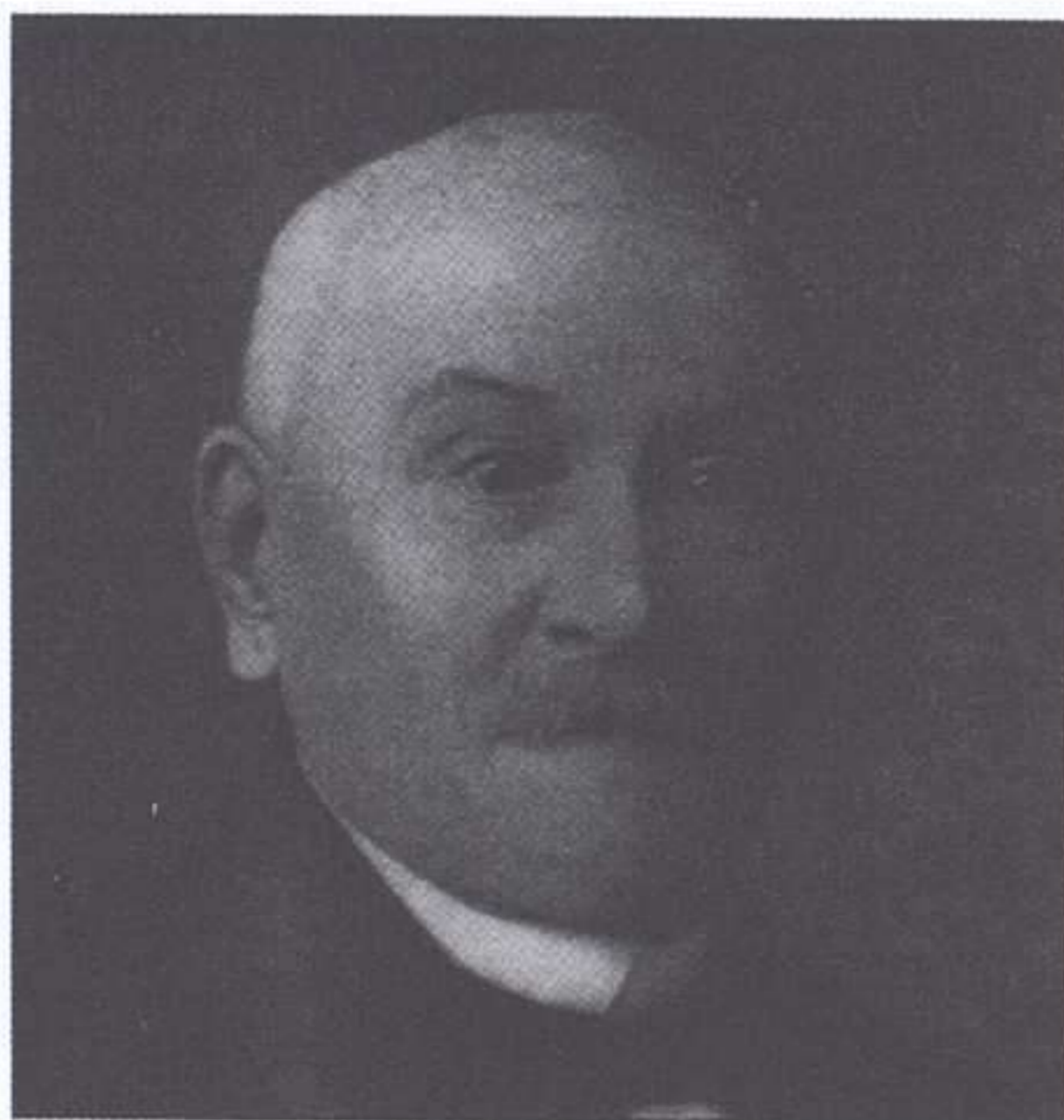
BRUCKNER: Sinfonía No. 9
Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti
LP 4172951/MC 4172954/CD 4172952 Digital.

HAYDN: Misa No. 3 «de Santa Cecilia»
*Nelson, Cable, Hill, Thomas
Coro de la Iglesia Catedral de Cristo, Oxford
Academy of Ancient Music. Simon Preston*
LP 4171251/MC 4171254/CD 4171252.

Músicos del siglo XX

Por Salustio Alvarado

JÁN LEVOSLAV BELLA



VIDA Y OBRA

NACIO el 4 de septiembre de 1843 en Liptovský Svätý Mikuláš, localidad de Eslovaquia Central que, en aquella época, con el nombre de Liptoszentmiklós, pertenecía al Reino de Hungría. Era el mayor de los diez hijos del organista y maestro de coro de dicha población. Desde su más temprana infancia se inició en los estudios musicales, aprendiendo a tocar el violín y el órgano.

Gracias a la ayuda de monseñor Zábojský, obispo de la diócesis de Spis, Jan Levoslav Bella cursó estudios en el Liceo de Levoca (Eslovaquia Oriental) y de allí pasó a Banská Bystrica (Eslovaquia Central), donde ingresó en el seminario.

Fue allí donde, debido a la influencia del obispo Stefan Moyses y al ambiente cultural y político de esa ciudad, se fortalecieron las convicciones nacionalistas eslovacas que le habían inculcado en la casa paterna, y llegó a ser presidente del círculo patriótico eslovaco «Kolo».

Tras dos años de estancia en el seminario, el obispo Moyses le envió a Viena y allí entró en contacto con el MOVIMIENTO CECILIANO y se dedicó con intensidad al estudio de la literatura filosófica, escribiendo ensayos y reseñas sobre textos teológicos. De esta época data también su importante reflexión «Nasa hudba nás spev» [Nuestra música y nuestro canto] sobre la teoría de la música nacional eslovaca.

Después de su ordenación sacerdotal, en el otoño de 1866, Ján Levoslav Bella fue nombrado prebendado en Banská Bystrica y profesor de canto en el seminario. Allí alcanzó sus primeros éxitos profesionales como músico; influido por los consejos del famoso violinista húngaro Ede Reményi, quien incluyó en su repertorio uno de los cuartetos de cuerda de Bella, maduró en él

la convicción de que tenía que dedicarse por completo a la música.

En 1869 se estableció en Kremnica, donde ocupó los puestos de maestro de capilla municipal, director de coro y profesor de música del Liceo Real. Becado por el Ministerio de Cultura Húngaro, en 1873 inició un viaje de estudios por Bohemia y Alemania. Así tuvo ocasión de conocer a Smetana, a Dvořák y al influyente crítico musical L'udevít Procházka, de familiarizarse con la música nacionalista checa y con las últimas tendencias de la música alemana, y de asistir a la representación de algunas óperas de Wagner, que causaron una impresión decisiva en su vida.

Al regreso de este viaje comenzó para Ján Levoslav Bella una gran crisis espiritual que culminó en 1881. Convencido de que su labor como músico era incompatible con el sacerdocio, ahorcó la sotana, abjuró de la fe católica y se marchó a Nagyszeben (Hermannstadt), en Transilvania, donde pasaría los siguientes cuarenta años de su vida. Allí fue organista en una iglesia protestante, se casó en 1882, fundó una orquesta sinfónica y se convirtió en el árbitro musical de esa localidad, que hoy se llama Sibiu y pertenece a Rumanía.

En 1921, Bella se retiró a descansar a Viena y en 1928 regresó a Eslovaquia. A pesar de su avanzada edad, siguió componiendo obras, como su cantata patriótica **Svadba Jánošíkova** [Las bodas de Jánošík] (Jánošík, el héroe nacional eslovaco, fue un bandido generoso que vivió en el siglo XVII. Al igual que nuestro Luís Candelas, jamás cometió un homicidio, circunstancia que no libró a Jánošík de acabar sus días en el patíbulo).

Ján Levoslav Bella pasó los últimos años de su vida en Bratislava y en esta ciudad falleció a los noventa y tres años de edad, el 25 de mayo de 1936.

OBRAS

Ján Levoslav Bella fue un compositor muy prolífico y abarcó gran número de géneros. En los años en que fue sacerdote compuso sobre todo música litúrgica (misas, letanías, vísperas, ofertorios, etc.), y luego se dedicó a la música profana, escribiendo «Lieder» sobre textos en alemán, en checo y en eslovaco, y diversa música de cámara: un quinteto de cuerda y cuatro cuartetos de cuerda, así como una buena cantidad de obras para piano y para órgano. También cultivó la música sinfónica con obras como **Fantasia sobre la Marcha de Rákóczi** (1871), **Obertura de concierto en Mi bemol mayor**, o el poema **Osud a idéal** [Destino e ideal] (1874), que, por cierto, fue dirigido por Richard Strauss en 1890. Compuso dos óperas **Jaroslav** y **Laura** (1875), que quedó incompleta, y **El Herrero Wieland** (1890), sobre libreto de Richard Wagner. Tras su regreso a Eslovaquia centró su interés en las cantatas sobre temas patrióticos eslovacos, como **Svadba Jánošíkova** (1929) y **Divný zbojník** [El singular bandolero] (1933).

DISCOGRAFIA

Pocas son las obras de Ján Levoslav Bella llevadas al disco. Sólo podemos ofrecer esta referencia actual, editada por la firma eslovaca Opus:

- 9110 1201-02
Ján Levoslav Bella
Festiva Overture in E flat major
The Fate and the ideal, symphonic poem
Bratislava Radio Symphony Orchestra, Ondrej Lenárd
- Fantasia-Sonata for Organ in D minor**
- Andante sostenuto from String Quartet in B flat major**
(arrangement for string orchestra)
Bratislava Radio Symphony Orchestra, Ondrej Lenárd
- String Quartet in C minor**
- String Quartet in E minor, «The Hungarian»**
Košice Quartet

BIBLIOGRAFIA

- Závorský E.: Ján Levoslav Bella: život a dielo. Bratislava, 1955.
- Slovenko IV Kultúra I. cast, str. 552-553. Obzor-Bratislava, 1979.
- Síp L. Petite Histoire de la Musique Tchèque et Slovaque. Vol. II, pp. 20-23. Orbis-Prague 1960.
- Grove's Dictionary. Vol. 1 p. 438.

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



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 MSFIE
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

DENON

LA MARCA DE REFERENCIA

LECTORES DE COMPACT DISC

DENON en todos los modelos de su gama de reproductores compact disc aplica soluciones propias y exclusivas derivadas de su gran experiencia en grabación digital profesional. Como consecuencia sus resultados acústicos han sido reconocidos como superiores en las pruebas de las revistas especializadas de todo el mundo. Por algo DENON es la marca que inventó la grabación digital de sonido.



DCD-1500



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



LES GRANDES
MARQUES RELIÉES
CAVEAU 1847
ERARD 1780
PLEYEL 1807
SCHIMMEL 1885

Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.