

# RITMO

AÑO LVIII • NUM. 576 • ABRIL 1987 • PRECIO: 525 PTAS.



Philippe Herreweghe

## HERREWEGHE, LEONHARDT Y BRÜGGEN EN BARCELONA, MADRID Y BILBAO

  
FUNDACIO CAIXA DE PENSIONS

Entrevistas ★ HI-FI: nueva sección ★ Centenario Usandizaga

# 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:**

Philippe Herreweghe, que con otros grandes músicos (Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anner Byhma, Joel Cohen, etc.), actuará en Barcelona, Madrid y Bilbao, en conciertos patrocinados por la Fundación «Caja de Pensiones». Herreweghe, especialista en interpretaciones con instrumentos antiguos, ha hecho una selección de artistas europeos, con los que ha

formado el Coro y Grupo instrumental del Festival de Música Antigua de Barcelona.

Incluimos en este número un importante paquete de entrevistas de diferente y variada naturaleza. Desde artistas señeros, como la cantante Mirella Freni; de singular actualidad, como Philippe Herreweghe y el bajo soviético Evgeni Nesterenko; protagonistas de la música de nuestro tiempo (Mauricio Kagel, nuestro Jorge Fernández Guerra y Mathias Rüegg, este último verdadero puntal del jazz europeo de hoy), hasta personajes políticos vinculados con la vida musical del país (Antonio Malo y Felipe Pérez Moreno). Para ello hemos contado con el trabajo de una serie de colaboradores, asiduos unos, otros de más reciente incorporación a nuestro equipo de redacción, tales como Rafael Banús, José Guerrero, Miguel Jurado, Sergio Pérez Padilla, José M<sup>a</sup> García Martínez, etc. Nuestra Adjunta a la Dirección, Ana M<sup>a</sup> Vega, se ha encargado, dentro de la sección de música contemporánea, de entrevistar a Mauricio Kagel y Jorge Fernández Guerra.

Por otro lado, y ante la demanda planteada por nuestros lectores, a las habituales secciones de Operá, Danza, Festivales, Internacional, País Musical, Crítica y Ensayos discográficos, etc., se les une a partir de este número otra, ya fija, dedicada al apartado de Alta Fidelidad. Su titular, Claudio Montoro, contará en sucesivas ocasiones con interesantes firmas invitadas.



Evgeni Nesterenko, uno de nuestros entrevistados.

**EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:**

- Monográfico dedicado a la Orquesta Sinfónica de Tenerife.
- Entrevista: Katia y Marielle Labeque, Fiorenza Cossotto, Friedrich Cerha y Cho-Liang Lin.
- Ensayo: «Una evocación de Benjamin Britten, a una década de su muerte».

# Sumario

	Págs.
<b>Editorial:</b> La Orquesta de RTVE	5
<b>Noticias</b>	6
<b>Música contemporánea:</b>	
Entrevista con Mauricio Kagel	9
Entrevista con Jorge Fernández Guerra	11
La nueva ópera española	14
En la muerte de Angel Barja	15
<b>Danza:</b> Ana Laguna y el Ballet Cullberg en Madrid	16
<b>Reportaje:</b>	
Décimo aniversario del Festival de Música Antigua	19
Entrevista con Philippe Herreweghe	20
<b>Entrevista:</b> Evgeni Nesterenko	23
<b>Entrevista:</b> Mirella Freni	26
<b>HI-FI:</b> Importancia de los accesorios y del emplazamiento en una cadena HI-FI	30
<b>Ensayo:</b> Centenario de José María Usandizaga	34
<b>Pedagogía:</b>	
La educación musical ante la grafía contemporánea	36
Pruebas de admisión de la JONDE. Entrevista con Edmon Colomer	41
El sistema "Willems" de educación musical	41
<b>Entrevista:</b> Antonio Malo, Subdirector General de Enseñanzas Artísticas	42
<b>Reportaje:</b> Artesanía musical en Londres	45
<b>Opera</b>	47
<b>Festivales:</b> III Festival de Música de Canarias	55
<b>Entrevista:</b> Felipe Pérez Moreno, Consejero de Cultura del Gobierno Canario	56
<b>Jazz:</b> Entrevista con Mathias Rüegg, director de la Vienna Art Orchestra	58
<b>Ensayo discográfico:</b> La música zingara en Hungría	61
<b>Crítica discográfica</b>	66
<b>Discos criticados</b>	77
<b>Discos editados</b>	78
<b>Barcelona</b>	79
<b>Madrid</b>	83
<b>Valencia</b>	91
<b>País musical</b>	94
<b>Internacional</b>	101
<b>Libros y partituras</b>	108
<b>Cursos, becas y concursos</b>	109
<b>Cartelera</b>	110
<b>Viejas fotografías de mi álbum:</b> Pedro Chicote y Loreto Prado	111
<b>Música del siglo XX:</b> José María Usandizaga	112
<b>Directorio comercial</b>	114

# Polygram lanza el Compact-Disc que rompe la "barrera del precio."

Hasta hoy, el Compact-Disc es el sistema más perfecto dentro de la reproducción musical. A partir de ahora, además, al alcance de todos.

Polygram rompe definitivamente la barrera del precio con su primera serie de cien títulos "SPECIAL PRICE".

Una serie con los cuarenta mejores artistas del POP musical: Desde Benny Goodman a Dire Straits, pasando por Vangelis como representantes de la mejor música moderna.

Y sesenta títulos de música clásica que recogen a directores y solistas tan importantes como Pavarotti, Böhm, Karajan y Abbado.

Cien Compact-Disc importados que, seguro, se acabarán volando y que ahora puedes ver en

MERCADISCO '87, la gran exposición-venta que sobre el mundo del Disco presenta, hasta el 18 de abril, El Corte Inglés.

## MERCADISCO'87

El Corte Inglés

POLYGRAM SPECIAL PRICE COMPACT-DISC



**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno**Subdirector:**  
Ramón Barce**Adjuntos a la Dirección:**  
Angel Carrascosa, Manuel Chapa Brunet y  
Ana M.ª Vega Toscano.**Redactor Jefe:**  
Pedro González Mira**Director Comercial:**  
Fernando Rodríguez Polo**Colaboran en este número:**

Paloma Alonso, Salustio Alvarado, Rafael Banús, X. Casanovas-Danés, Francisco Chacón, Luis Dalda Gerona, Don Becuadro, Gonzalo Fernández, José M.ª García Martínez, Annibale Gianuario, Tamara Grum-Grimailo, José Guerrero Martín, F. Hernández Girbal, Miguel Jurado, Beryl Kenyon de Pascual, Claudio Montoro, M.ª Teresa Montoro, Antonio Moya, Fernando Palacios, Sergio Pérez Padilla, M.ª Teresa Rivera de Stahlie, Angel Sagardía, «Tartessos».

**Corresponsales:**

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

**Edita:**LIRA EDITORIAL, S. A.  
Virgen de Aránzazu, 21  
28034 MADRID**Redacción:**Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)  
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52  
Télex: 45490**Distribución:**S. A. de Promociones y Distribuciones  
Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID.  
Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfo-  
nos (91) 315 74 77 - 315 68 48 - 315 68 49.  
Télex: 45490  
Telefax: (91) 315 68 49**Suscripciones:****España:** Año, 5.775 ptas., IVA incluido  
(Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suel-  
to, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.).  
Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de  
suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía  
terrestre o marítima: 60 dólares USA. Vía  
aérea, 85 dólares USA.Fotocomposición: ORCHE  
Doña Mencía, 41 - Tel. 463 75 34  
28011 MADRID**Imprime:**Pentacrom, S. L. Hachero, 4.  
28018 MADRIDDepósito Legal: TO-2-1958. Inscrita en el  
Registro de Empresas Periodísticas con el  
número 329.

## Editorial

LA ORQUESTA DE  
RTVE

**H**ace tiempo que la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española atraviesa un bache artístico. La crítica madrileña, casi unánimemente, viene señalándolo sin ambages. El año pasado hubo también problemas laborales y disciplinarios derivados en parte de la falta de un reglamento adecuado y preciso.

Los cambios en el Ente Autónomo Radiotelevisión Española y el nombramiento de un músico de prestigio y con dotes organizativas como Miguel Alonso para Delegado de la Orquesta y Coro nos hacen concebir esperanzas en cuanto al replanteamiento de los supuestos básicos de esta agrupación. Se ha dicho más de una vez —y parece razonable— que una orquesta que se titula «de Radiotelevisión» debiera tener unas funciones específicas y primarias con respecto a la Radio y a la Televisión; y que sería una labor más idónea la grabación sistemática de música para estos medios de difusión que la celebración regular de conciertos públicos, tarea que parece más propia de otras orquestas. Muchas orquestas europeas de radio limitan mucho sus actuaciones públicas; en cambio nutren a las emisoras de cuidadas grabaciones, entre las que suele abundar la música nacional y especialmente la contemporánea. Que una Orquesta de RTVE se dedique sistemáticamente a tocar el más manido repertorio en busca de éxitos fáciles (que tampoco se producen en la medida que se esperaría) no parece muy lógico.

Si se decidiese un cambio de este tipo —tal y como se ha propuesto muchas veces desde diversos medios musicales— habría de revisarse el esquema laboral. Trabajar en el estudio es muy diferente en todos los aspectos. Se requeriría otro tipo de rendimiento, puesto que se trata de otro tipo de rentabilidad, menos espectacular pero más estable y de mayor alcance. No se trataría de trabajar más (quizá incluso menos), pero sí de trabajar mejor, más refinadamente, ya que los resultados serían escuchados por muchos miles de personas y luego —suponiendo la buena calidad del registro— enviados como intercambio a las emisoras extranjeras, con las que estamos en permanente deuda artística.

Se ha dicho también en numerosas ocasiones —y parece igualmente razonable— que una orquesta de este tipo debería grabar discos con regularidad. Resulta casi inconcebible que falten en el mercado obras españolas —incluso importantes y significativas— y que una Orquesta Sinfónica de RTVE no dedique una parte de su esfuerzo a grabar esas obras. Es posible quizá además que por ese camino pudiera llegarse a un cierto nivel de autofinanciación.

En suma: como españoles y como músicos, deseáramos para la Orquesta y Coro de RTVE los mejores resultados artísticos posibles. Para ello parece conveniente repensar todos sus supuestos. Adoptar estas sugerencias (que no son en absoluto nuestras, sino que han sido expuestas y repetidas a lo largo de años por muchas personas cualificadas) supondría sin duda un verdadero vuelco; pero permitiría salvar una inercia que no parece llevar a ninguna parte y enfrentarse al futuro con una base más sólida, más adecuada y más operativa.

# Noticias

## I JORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Organizadas por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura, el Aula Abierta de la Universidad de Santiago, y la Fonoteca de la Universidad, se han celebrado en Santiago de Compostela, unas Jornadas de Música Contemporánea que finalizaron el 14 de marzo.

Entre los intérpretes de Música Contemporánea que participaron en las jornadas, se encuentran el Cuarteto Arcana, Trio Mompou, Groupe de Recherche Musicale de París, Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, Academia Matritense, Phonos de Barcelona, y el pianista Jorge Peixinho.

## OCTETO DE METALES DE MADRID

Bajo el patrocinio de Mundimúsica-Garijo, en el estu-



Octeto de metales de Madrid.

dio de grabación Torres Sónido, se está realizando la grabación de un disco con obras de Banchieri, Scheidt, Hassler, Susato y Farnaby, entre otros autores. Interpretaciones todas ellas a cargo del Octeto de Metales de Madrid, cuyos miembros pertenecen a la Orquesta de la RTVE, es éste un registro en el que se van a emplear más de 70 horas de trabajo para seleccionar 30 minutos de música grabada. La parte técnica corre a cargo del ingeniero Alvaro Corsanego.

## MIGUEL ANGEL CORIA, DIRECTOR TÉCNICO DE LA FUNDACIÓN «FERRER SALAT»

El compositor Miguel Ángel Coria fue nombrado Director Técnico de la Fundación «Ferrer Salat». Madrileño, nacido en 1937, ha sido colaborador de «El Socialista», cofundador del primer laboratorio español de música electrónica (ALEA) y de la Asociación de Compositores

Sinfónicos Españoles, así como, posteriormente, Consejero de Música del Ministerio de Cultura y de la Comunidad Autónoma de Madrid. También Delegado General de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Jurado de numerosos concursos de composición e interpretación, sus obras han sido grabadas por orquestas como la Sinfónica de Londres, Sinfónica de la BBC o Filarmónica de Dresde. Entre sus composiciones se puede citar **Lúdica, Ancora una volta, Intermezzo, Seis Sonatas para la Reina de España**, etc.

## LOPEZ COBOS RENUEVA CONTRATO CON LA ONE

El Maestro Jesús López Cobos ha renovado su contrato con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio, de Cultura, como Director Titular de la Orquesta Nacional de España. La renovación se ha producido por un período de tres años (1987 a 1989). Como nuestros lecto-

## Con nombre propio

El director de orquesta **Rafael Frühbeck de Burgos** ha dirigido la Sinfónica de la emisora Norddeutscher Rundfunk, de Hamburgo, en esa ciudad del norte de Alemania Federal, con la que colabora desde hace cinco años como director invitado.

Compuso el programa la **Sinfonía «Le matin»**, de Haydn; el **Segundo Concierto para violín** de Shostakovich, con el solista coreano Young Uck Kim; **El beso del hada**, de Stravinsky, y el **Bolero**, de Ravel.

La Sinfónica de Hamburgo, que participó en el Festival de Santander y en San Sebastián bajo la dirección del director español, intervino también en el Festival de Granada, bajo la batuta de Lorin Maazel que hizo un espléndido Mahler.

**El Ballet de Antonio Gades**, con Cristina Hoyos como bailarina principal, es uno de los conjuntos españoles elegidos por la República Democrática Alemana para dar mayor realce internacional a la conmemoración, este año, del DCCL aniversario de Berlín.

También actuará en Berlín el **Ballet Nacional de España**, igualmente bajo la dirección de Gades, que lo hará en el mes de abril, mientras en agosto lo realizará la **Antología de la Zarzuela** de José Tamayo. Del mismo modo se espera la actuación de Nuria Espert con «Yerma», de García Lorca, mientras continúan las representaciones en el Deutsche Theater de «La vida es sueño», de Calderón, la obra más conocida en Alemania del Siglo de

Oro español y que tanto influyó en los románticos germanos.

El **Grupo de Cámara de Santiago de Compostela** participará en el Festival de

Música Antigua de Magno 1987, cuya organización corre a cargo del clavicordista Bernard Brauchli, quien también intervendrá formando dúo con el organista Esteban Elizondo.



Grupo de Cámara de Compostela. De pie, tercero por la derecha, su director y colaborador de esta revista, Carlos Villanueva.

res recordarán, Jesús López Cobos ostenta el cargo de Director Titular de la ONE desde enero de 1984.

### NARCISO YEPES Y GONZALO DE OLAVIDE, PREMIOS NACIONALES DE MUSICA



El guitarrista murciano Narciso Yepes.

El guitarrista Narciso Yepes (Lorca, 1927) y el com-

positor Gonzalo de Olavide, madrileño, nacido en 1934, fueron distinguidos por el Ministerio de Cultura con los Premios Nacionales de Música 1986. En el acta de concesión se destaca la labor compositiva de Gonzalo de Olavide, así como la importancia de la gran carrera del músico murciano.

Los Premios tienen una dotación de un millón de ptas. cada uno y la comisión asesora estuvo formada por Miguel Angel Coria, compositor; Jordi Roch, presidente

## ESPAÑÓLES EN EL EXTRANJERO

Antonio de Jaén, consejero de la SGAE, ha conseguido el premio de poesía de la colección «Aguacantos», por su trabajo «Tres canciones en clave de



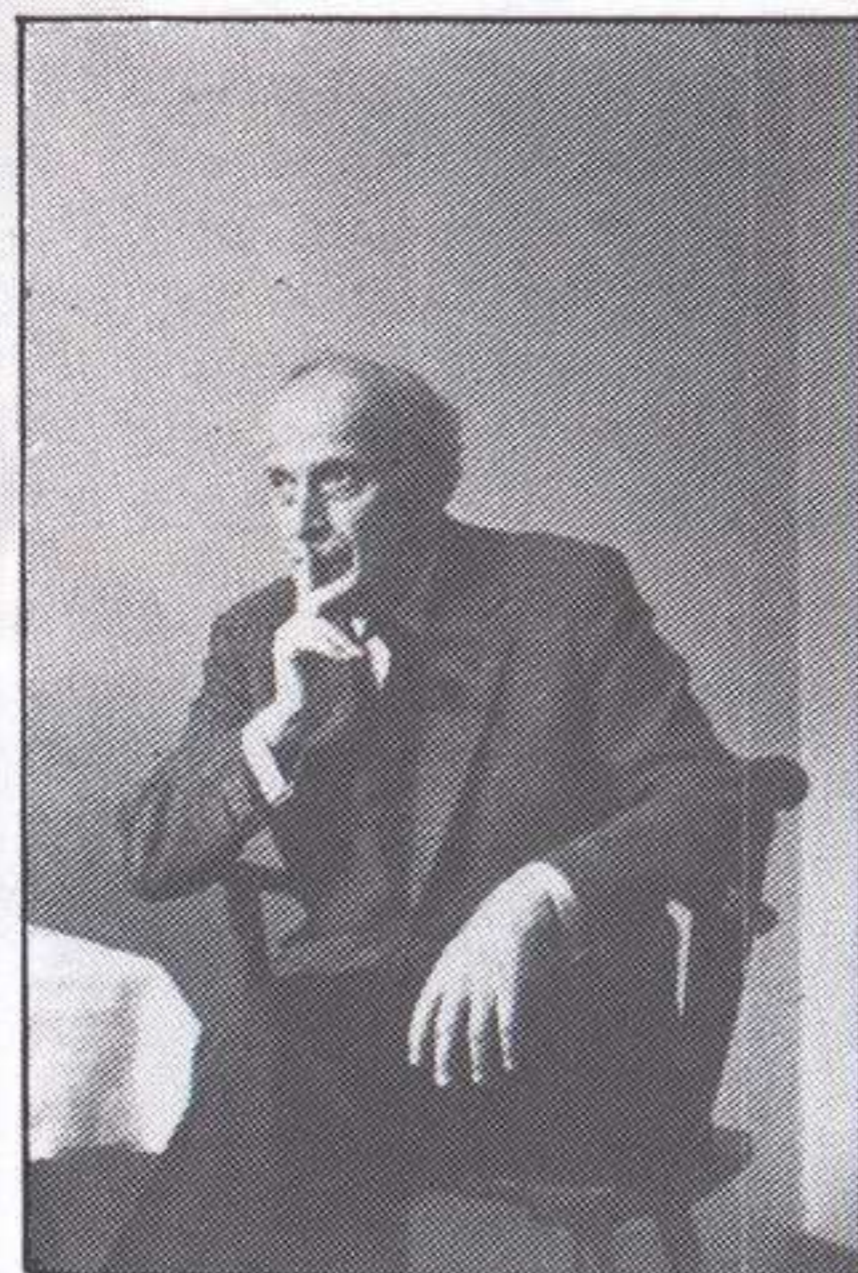
soneto». Al concurso, fundado por el poeta conquinense Guillermo Osorio, se presentaron 260 obras.

La sevillana **María Esther Guzmán Blanco** obtuvo el primer premio del III Certamen Internacional de Guitarra Andrés Segovia, que el pasado enero se celebró en la iglesia parroquial de La Herradura, de Almuñécar. El primer premio está dotado con ochocientas mil pesetas, y los intérpretes que concurren a él debían poseer todos, como condición, menos de treinta años.

A la final llegaron ocho

concurridos. de los que quedó vencedora María Esther; segundo, el alemán Marco Echmmidt, y tercero, el uruguayo Eduardo Baranzano Fernández, que fueron premiados con cuatrocientas cincuenta y doscientas cincuenta mil pesetas, respectivamente. Los finalistas tuvieron que interpretar obligadamente la **Partita núm. 1** de S. Dogson y un programa libremente elegido por el concursante, con obras de diversos estilos que no excedieran de cuarenta y cinco minutos.

El violinista estadounidense **Yehudi Menuhin** ha



sido nombrado miembro de la Orden del Mérito por la Soberana británica, Isabel II. La Orden, que fue fundada por Eduardo VII en 1902, no puede tener más de veinticuatro miem-

bros, según informaron en Londres.

Según estas fuentes los nuevos ingresos sólo se producen tras el fallecimiento de alguno de sus miembros.

Hasta este nuevo nombramiento había dos vacantes, dejadas, respectivamente, por Harold MacMillan, duque de Stockton, y el escultor Henry Moore. Esta Orden no tiene connotación política alguna y la pertenencia a ella se considera un regalo personal de la Reina.

La Sociedad General de Autores de España, SGAE, quiere que el presente año sea el del homenaje al maestro **Francisco Alonso**, con motivo de celebrarse ahora el centenario de su nacimiento en Granada. Autor de obras como **Por la calle de Alcalá, Pichi, Las Leandras, La Calesera** y tantas otras melodías unidas a Madrid, murió en Madrid en 1948, siendo presidente de la SGAE.

**Max Bragado**, titular de la Orquesta de Las Palmas y que ha firmado contrato por un año con la Agrupación de Cámara Alemana Concerto Grosso, ha denunciado la falta de conjuntos en los Conservatorios de España para facilitar el trabajo de los estudiantes de dirección.

*No se puede aprender a dirigir si no tienes a quién. Esto es algo que sólo ocu-*

*rre en España, por falta de planificación.*

**Mariángeles Sánchez Benimeli** acaba de grabar para EMI-Berlin un disco, en el que ha interpretado música de Venezuela, Alema-



nia, Italia y España. Para este mismo año tiene concertada la grabación de un segundo, con la misma casa, en donde la mayor parte de las obras son de compositores españoles.

**Daniel Barenboim**, director de la Orquesta de París y conocidísimo pianista, se encuentra entre las personalidades distinguidas con la Legión de Honor por las autoridades francesas. La distinción al músico israelí, nacido en Buenos Aires en 1942 y titular de la orquesta parisiense desde 1975, le ha sido concedida con rango oficial.

internacional de Juventudes Musicales; José Peris, compositor; José Luis Pérez de Arteaga, crítico musical, y Juan Francisco Marco, subdirector general del Departamento Musical.

Narciso Yepes, además de insigne guitarrista, es musicólogo y estudioso de la música. Ha sido el primero en utilizar la guitarra de diez cuerdas, que él mismo se hizo construir. Ha grabado un buen número de discos, siendo el último de sus registros dedicado a obras de Tárrega.

Gonzalo de Olavide reside en Ginebra desde 1966, ciudad en la cual despliega



El compositor Gonzalo de Olavide.

una importante actividad como intérprete, conferenciante y colaborador en distintas instituciones musicales. En 1960 participó en los cursos de música contemporánea de Darmstadt, bajo la dirección de Pierre Boulez y Luciano Berio. Entre sus obras se pueden citar **Triludio**, **Sistemas I y II**, **Quinto himno de la desesperanza** y **Ricercare**.

### FALLECIO GERARLD MOORE

El pasado mes de marzo falleció, a la edad de 87 años, el gran pianista británico Gerald Moore. Figura egregia en el campo del acompañamiento liederístico, había nacido en Watford en 1899. En 1913 emigró con su familia a Canadá y seis años más tarde regresó a Gran Bretaña, donde completó su formación musical. Aunque ha acompañado a numeroso e importantes músicos en el terreno de la música de cámara,



Gerald Moore, un inolvidable maestro del acompañamiento liederístico.

ra, Gerald Moore se distinguió especialmente como acompañante de cantantes tales como Feodor Chaliapin, Elisabeth Schumann, Kathleen Ferrier, Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau, Janet Baker, Nicolai Gedda, Tito Gobbi, Hans Hotter, Christa Ludwig, Walter Berry, Elisabeth Söderström, Hermann Prey y nuestra Victoria de los Angeles. Entre los instrumentistas con los que ha colaborado se pueden citar a Yehudi Menuhin, Pau Casals, Leon Goossens, Gervase de Peyer, Jacqueline du Pré, Pierre Fournier, Daniel Barenboim y Janos Starker. Retirado hace años de las salas de concierto, impartía clases en Estados Unidos. Ha publicado sus memorias («I am too loud», 1962), en un espléndido y humanísimo libro. Fue dos veces miembro del jurado del Concurso Francesc Viñas.

### GIRA DEL TRIO DE CUERDAS DE VIENA

El Trío de cuerda de Viena se puede situar hoy entre las agrupaciones de cámara

más interesantes de Europa. Fue fundado en 1972 por Wilfried Rehm. Realiza continuas giras por Europa (como ésta que ahora está llevando a cabo por España), así como numerosas grabaciones en radio y televisión. Participan asiduamente en diversos festivales, siendo ampliamente reconocidos por crítica y público. El conjunto se dedica, especialmente, al repertorio clásico vienés (Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven), aunque también se ha ocupado con éxito de obras contemporáneas. Sus componentes son primeros atriles de la cuerda de la Orquesta Sinfónica de Viena.

### TVE PAGA A LA SGAE 800 MILLONES

Radiotelevisión Española ha procedido al pago de los primeros 800 millones de pesetas a la Sociedad General de Autores de España, según ha comunicado el administrador de esta asociación, Antonio Santillana. Se cumple así la sentencia del Juzgado número 7 de Madrid, que el pasado 29 de noviembre condenó a RTVE

a abonar el 1,33 por 100 de los ingresos brutos por publicidad a la SGAE en concepto de derechos de autor impagados en los últimos años.

A pesar de que la sentencia fue recurrida, la actual directora general de Radiotelevisión Española, Pilar Miró, firmó hace un mes un acuerdo con los representantes de la SGAE por el que el Ente se comprometía a pagar 1.725 millones de pesetas divididos en dos plazos. El primero, que se fijaba para finales de febrero, ascendía a 800 millones de pesetas, mientras los restantes 925, según el acuerdo, serían pagados en dos mitades, una en junio de este año y otra a comienzos de 1988.

Por otro lado, se ha firmado el convenio entre la Sociedad General de Autores de España y la Federación de Asociaciones Provinciales de Empresarios de Salas de Fiesta, Baile y Discotecas de España, según ha informado la SGAE. El convenio fue firmado por Juan José Alonso Millán, presidente de la Sociedad de Autores, y Rafael Verdesco, presidente de la Federación de Empresarios.

El convenio regulará la utilización del repertorio musical administrado por la SGAE, en salas de fiestas, salas de variedades, tablaos flamencos y cafés-teatro. Ambos presidentes destacaron la importancia de este acuerdo que inicia una etapa de colaboración y, sobre todo, un reconocimiento al creador de obras musicales.

### PEDRO ESPINOSA INTERPRETA A ANTONIO JOSE

Nos hacemos eco del concierto ofrecido por el prestigioso concertista canario Pedro Espinosa en Burgos el pasado 13 de noviembre, organizado por Radio 2, que efectuó su transmisión en directo. Espinosa, profundo conocedor del piano español, interpretó **La muñeca rota**, **Marcha para soldados de plomo**, **Poema de la juventud**, y **Sonata gallega**, con su habitual maestría y musicalidad. Se trata de un paso importante en la recuperación de la obra pianística del malogrado compositor.

El Trío de Viena, integrado por primeros atriles de la Orquesta Sinfónica de Viena.





# Música contemporánea

## KAGEL, UN CLASICO CONTEMPORANEO

Por Ana M<sup>a</sup> Vega Toscano

Mauricio Kagel es uno de los nombres importantes dentro de la breve historia de la música actual. Nacido en 1931 en Buenos Aires, se trasladó en 1957 a Colonia, donde reside actualmente, y en cuyo Conservatorio lleva la cátedra de Nuevas Músicas Teatrales. A finales del pasado febrero estuvo en Madrid para ofrecer una conferencia y un concierto, organizados por el Centro de Difusión de la Música Contemporánea, con la colaboración del Instituto Alemán. En su breve estancia concedió a RITMO la siguiente entrevista.

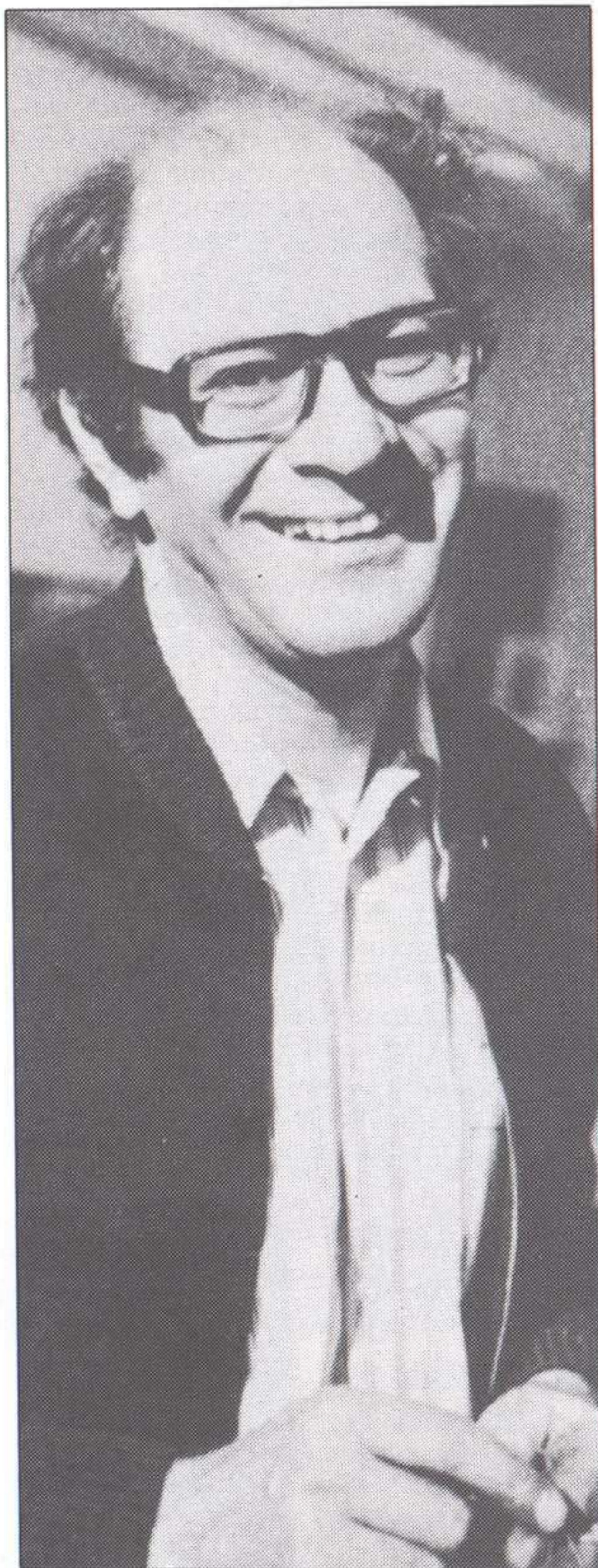
**ANA M<sup>a</sup> VEGA.**—A pesar del riesgo que siempre hay en las breves definiciones, podríamos iniciar nuestra conversación siguiendo una de las más habituales expresiones que la historiografía utiliza al referirse a su obra: crítica constructiva.

**MAURICIO KAGEL.**—Efectivamente, tratar de definir con palabras ciertas cosas que son muy complejas nos obliga a simplificar, pero creo que ello no es un pecado cuando se puede llegar a esclarecer las significaciones. Una gran parte de mi obra nace del deseo no de crítica, pero sí del sentido crítico de la obra de arte y de la Historia de la Música.

Es una posición que no es específicamente latina, sino que está dentro de la tradición centroeuropea, donde la palabra crítica tiene que ver más con el análisis de la crisis que con la crítica misma. Es una posición que en la filosofía alemana ha tenido exponentes importantísimos, como Bloch, por ejemplo. Es a la vez constructiva, y trata de descubrir lo que de negativo hay en los conceptos de la historia de la música, del arte, etc. Tiene que ver mucho con el aspecto social del arte.

**A.M.V.**—Acaba de realizar una distinción entre el mundo latino y el centroeuropeo, y gran parte de la crítica adscribe su obra más al segundo ámbito que al primero.

**M.K.**—Yo cabalgo entre las dos cultu-



ras. Nacido en Buenos Aires, tuve una formación latina, no sólo por el interés que siempre he tenido por la literatura hispanoamericana, sino también por la francesa, que es una de las culturas que más ha influido en los intelectuales suramericanos. He tenido una forma-

**Una gran parte de mi obra nace del sentido crítico de la obra de arte de la historia de la música**

ción latina muy profunda, y de hecho todavía sigo muy conectado con la literatura española e hispanoamericana. Por otra parte, he tenido una educación alemana en cuanto a la música, con maestros alemanes, aunque también italianos. Por eso conozco por sensibilidad la cultura latina, y también por sensibilidad y una especie de predisposición la germánica.

**A.M.V.**—Para Mauricio Kagel, catedrático de Nuevas Músicas Teatrales, y con experiencias fundamentales en este terreno, como el «Staatstheater», la ópera es uno de los géneros más interesantes dentro del espectro musical. ¿Cómo ve su presente y el posible camino a seguir?

**M.K.**—Es muy difícil entrever un futuro, únicamente puedo decir lo que veo, siento y oigo. Siempre se ha hablado de la ópera como un género que está exhausto, que sufre de una cierta inanición estética. Los grandes casos de óperas de este siglo, como **Wozzeck** o **Lulú**, muestran que un compositor, cuando realmente tiene la intuición de lo teatral, más la necesidad de expresar una dramaturgia y el «metier» de compositor, entonces puede llegar a hacer una ópera que usando de los métodos tradicionales, la renueve. El problema lo veo más bien con las estructuras que están obligando a la ópera a multiplicarse. Existe una infraestructura del teatro musical que, en el fondo, no está interesada en la nueva ópera, porque cada renovación pone un signo de interrogación en la capacidad de la propia infraestructura de sacar adelante dicha renovación. El compositor se da cuenta de que necesita muchos medios diferentes.

Uno de los problemas fundamentales es que las nuevas óperas sólo se interpretan en el estreno, y después nunca más. Pero es muy difícil juzgar a la ópera como MUERTA, porque desde que nació en Florencia se ha renovado constantemente: **Wozzeck** nada tiene que ver con Gluck o Mozart. Se trata de una estructura donde las convenciones son importantes, pero todavía más importante es la personalidad del compositor de realizar de una manera consecuente sus ideas. La ópera no es una estructura cerrada, sino solamente una idea: la de que hay unos personajes en escena que, en lugar de hablar, cantan con acompañamiento de música, que puede ser viva, o por altavoces... No es más que la idea de que es posible hacer mover unos personajes en un escenario con música.

**A.M.V.**—Entroncado directamente con este campo se encuentra su interés especial por el mundo cinematográfico.

M.K.—Yo hago cine precisamente como una de las posibilidades de hacer ópera. He hecho películas diciendo: eso es ópera en celuloide. No he tratado nunca de escribir ópera para el cine, sino que considero que el compositor de hoy puede utilizar el vídeo y el cine para expresar de una manera muy justa y unívoca cuáles son su sensibilidad y sus ideas dramáticas.

**A.M.V.—También las convenciones de la música de cine son objeto de atención por su parte: ahí está el caso de su obra «MM 51».**

M.K.—De hecho, en los últimos 6 u 8 años toda la problemática de la música de cine se está revalorizando. Todos los grandes nombres que en la época dorada de Hollywood crearon esas convenciones, ese lenguaje ya clásico de la música de cine, tenían una formación extraordinaria: nos presentan en realidad un mezcla entre Debussy y Mahler. De todo ello trato precisamente en mi conferencia. Acaba de realizarse en torno a este campo un gran festival en Stuttgart, donde he presentado las dos producciones que traigo a Madrid: **MM 51** y la versión de **Le chein andalou**, de Buñuel, con la música que para ella he compuesto.

**A.M.V.—Otro factor decisivo en su obra es el interés por la tradición, a la que nunca da la espalda, sino que le interesa profundamente.**

M.V.—Sí, me interesa de forma total y absoluta. Hay una frase muy sencilla de Schwitters: *la tradición soy yo*. Cada generación de compositores reinventa la tradición. Yo nunca creí en el análisis musical como si fuera una epifanía intelectual, sino como algo que se hace para encontrar lo que se busca.

**A.M.V.—Son muchos los ejemplos que en estos últimos años ha hecho de esta relectura de la tradición musical, y entre los más recientes se encuentra la «Pasión según San Bach». En nuestra sociedad, en cierta forma necrófaga en sus gustos musicales, la tradición tiene un peso verdaderamente enorme.**

M.K.—Es un hecho que nuestra sociedad se basa en la enorme industrialización de la música. Se imprimen millones de discos por día, el repertorio de los músicos se basa en el pasado, ya que es mucho más fácil de reproducir que el presente, que desde un punto de vista industrial es dudoso, mientras que el pasado es seguro: los compositores ya murieron.

**A.M.V.—Los sectores críticos hablarían de la tan traída y llevada desconexión de la composición actual con el gran público...**

M.K.—En la escena musical juegan un gran rol unos factores que no son ni creativos ni reproductivos: económicos, de política cultural, de idiosincrasia. Todo ello supera la capacidad de los intérpretes y de los compositores. El gusto por algo se puede dirigir y manipular como la música de un film, donde sabemos cuándo el criminal va a sacar el arma del bolsillo porque los modelos que se emplean son altamente deductivos,

### He hecho películas diciendo: eso es ópera en celuloide

vos, y no inductivos. Nos llevan de los oídos hacia puntos concretos, no somos capaces de deducir nosotros mismos lo que va a pasar. Por eso es muy difícil hablar del futuro de la escena, del teatro musical. Nosotros no tenemos ninguna capacidad de definir el futuro, sino personas que no tienen nada que ver directamente con la música.

### El cine es música

Tal y como ha quedado reflejado en la entrevista, el interés de Kagel por el cine es uno de los aspectos fundamentales de su obra, y, en resumidas cuentas, de su vida. En la conferencia que ofreció en el Instituto Alemán de Madrid, tras el concierto del día anterior en el Círculo de Bellas Artes, el compositor realizó la presentación de dos interesantes producciones suyas, reflejo de sus propias teorías en torno a música y cine. En primer lugar, dos versiones de una obra que ya habíamos podido oír en el concierto: **MM 51** (estudio de música filmica para piano, 1976). En ella, Kagel realiza un acercamiento a las convenciones de la música de las películas de terror, estando en estas dos producciones la interpretación a cargo de Aloys Kontarsky, un reconocido especialista de la música contemporánea. En una de ellas se utilizan, a modo de collage, fragmentos de una de

las películas expresionistas más maravillosas de la historia del cine: **Nosferatu (Una sinfonía de grises)**, de Murnau; Si en la obra Kagel experimenta con las convenciones musicales, también en su reflejo fílmico lo hace con las cinematográficas estrictamente hablando: utilización de planos, luces, y recurrencia al blanco y negro, en cierta forma como una SINFONÍA DE GRISES.

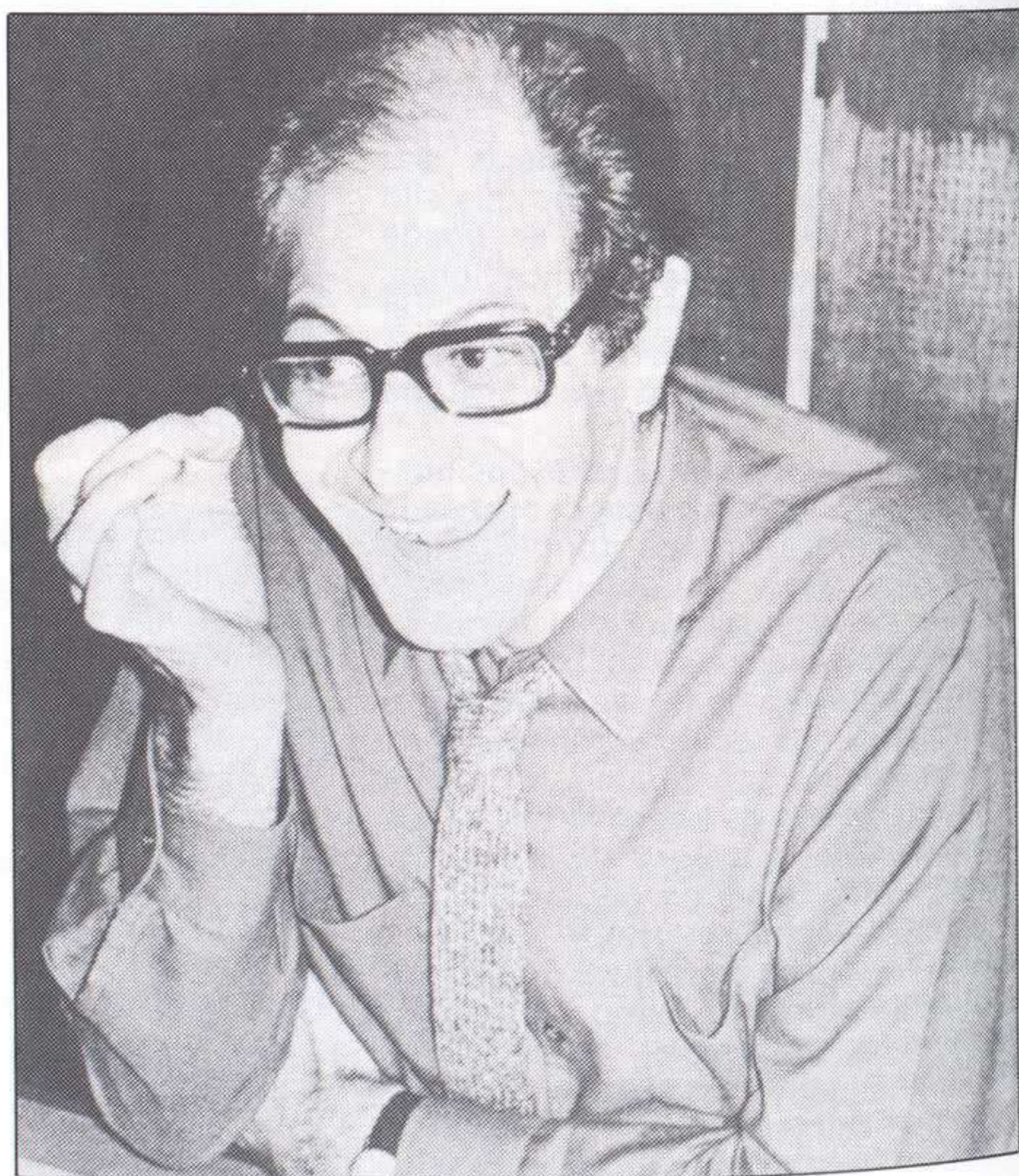
Actualmente, la revalorización de la música cinematográfica ha resaltado las teorías muy diversas que sobre ella existen. Entre estos teóricos se pueden contar desde personajes del pensamiento, como Adorno, hasta músicos como Eisler o Prokofiev, y directores como Eisenstein o el mismo Kubrik. Mauricio Kagel nos presentó su propio acercamiento a este mundo, hablando siempre como compositor, ya que él no se considera cineasta. No ha hecho nunca **MUSICA DE CINE**, puesto que no subordina la música a algo previamente realizado; así, en **Le chien andalou** ha tenido que funcionar la música como algo independiente, siendo dos seres autónomos que dialogan.

De este modo, para el mítico film de Buñuel decidió tomar el nombre en serio y conectando con el surrealismo de la propia estructura de la película, realizó un concierto grosso para cuerda y perros. Los presentes pudimos comprobar que realmente su música funcionaba de manera independiente de la película, como un verdadero diálogo.

En un aspecto desgraciadamente bastante olvidado por nuestros organismos culturales, como es el de la música y el cine, la visita de Mauricio Kagel ha sido un verdadero acontecimiento para el número cada vez mayor de aficionados a este campo.

Cada generación de compositores inventa la tradición

El gusto por algo se puede dirigir y manipular como la música de un film



# JORGE FERNANDEZ GUERRA:

## «Para mí sigue siendo un experimento cualquier tipo de ópera»

Por Ana M.<sup>a</sup> Vega Toscano

El Teatro de la Zarzuela, en conproducción con el Centro de Difusión de la Música Contemporánea y el CNNTE, nos ha brindado la oportunidad de poder ver una ópera nueva, realizada por autores jóvenes españoles que, de esta forma, han podido iniciarse en uno de los géneros más controvertidos dentro del mundo de la música y el teatro. Cercano el **Mefistofele** de Boito, volvimos a ver a los eternos personajes en **Sin demonio no hay fortuna**, una nueva visión del mito de Fausto. Jorge Fernández Guerra, compositor de esta ópera, habla aquí de este importante hecho.

**ANA M.<sup>a</sup> VEGA.—¿Cómo ves el futuro de la ópera, o, más exactamente, cómo lo sientes tú personalmente?**

**JORGE FERNANDEZ GUERRA.—**Yo he partido de la base en la que creo: la ópera hoy por hoy es un experimento. Lo que pasa es que el experimento en que yo he trabajado ha sido respetando el marco de las normas convencionales. Eso es por muchas razones: en primer lugar, porque así lo querían quienes me lo han enseñado, y además porque hay una opinión muy amplia en general de revalorización de la ópera. Yo no estaba en contra de este asunto, y por ello he trabajado dentro de unos límites convencionales, pero eso no quita que para mí siga siendo un experimento cualquier tipo de ópera. De hecho, creo que la época quiere experimentar con este género, basado en lo convencional. Con este adjetivo quiero decir que me he apoyado en el canto como tal, sin otros ATAÑOS como cantorecitado, etc. y dentro de unos esquemas vocales que aprovechan las escuelas tradicionales.

**A.M.V.—¿Cómo definirías tu obra musicalmente hablando, sus influencias o concomitancias?**

**J.F.G.—**He descubierto en este trabajo que una ópera no se parece a otra. Es



una obra de música cuya forma es una obra dramática, lo cual te condiciona totalmente a la hora de trabajar. Me encuentro como si hubiera tenido que inventar la ópera, si bien dentro de ese esquema convencional que hemos hablado: los cantantes cantan en su tesitura habitual, la música acompaña y describe las tensiones...

**A.M.V.—¿Ha sido difícil el acercarse a un tema sobre el que existen ya óperas importantes?**

**J.F.G.—**No he pensado en los anteriores «Faustos» musicales. En su momento, al principio, hice un repaso de todos los que pude, pero a la hora de la verdad me he planteado el tema de una manera restringida, que es como el libreto me ha sido presentado: un «Fausto» actual que piensa que no tiene alma y puede hacer un pacto ventajoso. A partir de ahí, yo he creado una simbología privada como compositor sobre la ópera. He estado trabajando en ella sin pensar que la ópera fuera posible, pero todas estas dudas más lo

que he hecho ha sido convertirlas en una parte más del argumento. Los personajes para mí han simbolizado temas de la ópera en general, y de ésta en particular: «Fausto» ha representado el creador, el compositor que intenta hacer una ópera pactando con fuerzas antinaturales, y para mí esas fuerzas se representan por el pasado, es decir, «Mefistófeles». «Margarita» simboliza los elementos pasivos del gran sector interesado en el mundo operístico, empeñados en llevarse los beneficios sin esfuerzo alguno. Todo ello me ha servido como un auténtico hilo conductor.

Por lo demás, en mi caso concreto yo había hecho teatro experimental en los años 70, simultáneamente con mis estudios en el Conservatorio. Después lo dejé, pero sabía que más tarde o más temprano desembocaría en realizar una ópera. Y ha podido ser ahora, cuando un gran sector piensa que la ópera es posible, en un momento más ecléctico, y cuando sobre ella no hay ya miradas airadas.



# MUCHO MAS EQUIPO POR MUCHO MENOS PRECIO 139.900 pts.



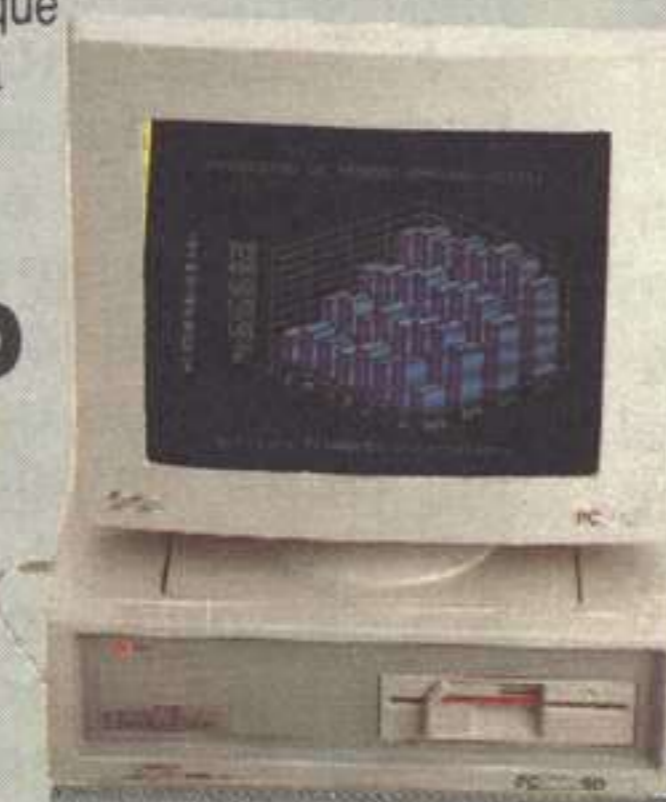
Merecía la pena esperar. AMSTRAD presenta un nuevo hito en la historia informática: el PC 1512. Este ordenador, manteniendo la compatibilidad con el standard I. B. M.®, lo supera tecnológicamente con un diseño en el que se incorporan los últimos avances de la electrónica, a un precio realmente excepcional.

**MUCHO MAS EQUIPO  
POR MUCHO MENOS  
PRECIO.  
139.900 PTAS.**

640x200 pixels. Además, los gráficos de color son compatibles con los monitores monocromo, al convertirse los diferentes colores en diversos tonos de grises.

## MUCHO MAS RAPIDO.

El "PC 1512" utiliza un verdadero microprocesador de 16 bits, el INTEL 8086, que opera a 8 MHz. Con él, la velocidad del software es de 2 ó 3 veces superior a la de la mayoría de los PCs existentes, que trabajan a 4,7 MHz. Usted conecta el ordenador; y rápidamente, el sistema operacional ROM chequea todo el sistema indicándole en pantalla la función que esté operando en cada momento.



Para conseguir un PC, Usted tenía dos opciones. O bien, comprar un equipo completo pero a un precio elevado; o bien, pagar menos pero a costa de recibir una configuración en la que no se incluían elementos esenciales (monitor, memoria, gráficos, interface para impresoras, sistemas operativos, etc.). Ahora, con el "PC 1512", por un precio realmente excepcional y sin inversiones de dinero complementarias Usted dispondrá de un completísimo sistema informático que se conecta a la red por un solo cable, y que incluye como standard todo lo necesario para trabajar a fondo: 512 K RAM. Monitor direccionable, ratón, gráficos y colores, interfaces para impresoras y otros periféricos, reloj de cuarzo con pilas y un paquete de software con los más importantes sistemas operativos: MSDOS 3.2, (Microsoft)® DOS PLUS y CPM (Digital Research),® GEM (Digital Research)® y BASIC 2 para GEM (Locomotiv)®.

## MUCHO MAS FACIL.

### UN GENIAL ENTORNO LLAMADO GEM.

El "PC 1512" incorpora el GEM (Gestor de entorno gráfico), que ofrece toda la información en menús abatibles, ventanas e iconos para representar formas de trabajo normales y útiles como: subdirectorios, ficheros, calculadoras... Y lo más importante, manejándolo todo a través de su ratón ergonómico con dos pulsadores.

Adios a los manuales de complicada lectura, a los comandos difíciles y a los cursos de entrenamiento. Con el GEM y el ratón, el AMSTRAD PC 1512, lo hace todo más rapido y mucho más sencillo.

## GRAFICOS CON MAS COLOR.

Generalmente, el resto de los PCs no incluyen en sus sistemas standard ni gráficos ni colores, aunque existen diferentes tarjetas de ampliación. El modelo standard del "PC 1512" dispone de gráficos de 16 colores en 80 columnas, con una resolución de

## EXPERTO EN COORDINAR UNA RED DE TRABAJO.

El AMSTRAD "PC 1512" es un experto en "llevar" cualquier red de PCs. Su bajo costo, su increíble velocidad y su completa especificación le convierten en la estación de trabajo perfecta para que contables, directores, secretarías y personal en general estén permanentemente unidos y compartan recursos tales como télex, impresora laser y los modems. Asimismo, pueden compartir todo tipo de datos: stocks, facturación, ficheros, etc.

## MUCHO MAS COMPATIBLE.

La exhaustiva configuración básica del "PC 1512", que incluye como standard "detalles" como gráficos, 512 K RAM, puertas seriadas, microprocesador 8086... etc., le permite no sólo acceder a la totalidad de los programas existentes para PCs; sino además procesarlos a alta velocidad. Por otro lado, Amstrad España, ha creado un extenso catálogo de programas para PC a precios realmente increíbles en colaboración con las primeras firmas españolas e internacionales.

LOGIC CONTROL®  
DIGITAL RESEARCH®  
PROA®  
GRAFOX®  
MICROMOUSE®  
MICROPRO® etc.

## FACIL AMPLIACION. COMPLETAS CONEXIONES.

Aunque el suministro básico del "PC 1512" es tan completo que quizás usted nunca necesite ampliaciones, Amstrad también ha previsto la posibilidad de añadir tarjetas especializadas. En la Unidad Central del ordenador existen 3 ranuras de expansión de fácil acceso que sirven para aplicaciones como redes, modems internos, discos duros, etc.

En cuanto a las conexiones interiores y exteriores, el "PC 1512" tiene posibilidades de expansión prácticamente ilimitadas al disponer de interfaces paralelo y serie.

## DISCO DURO.

Dentro de la familia del "PC 1512", Amstrad presenta 2 modelos con disco duro, el PC 1512 HD 20 con monitor monocromo y con monitor de color.

## ELIJA SU PC 1512.

Monitor monocromo	1 Disco	PVP 139.900 + IVA
Monitor monocromo	2 Discos	PVP 169.900 + IVA
Monitor color	1 Disco	PVP 179.900 + IVA
Monitor color	2 Discos	PVP 209.900 + IVA
Monitor monocromo	1 Disco	PVP 259.900 + IVA
20 Megabytes		
Monitor color	1 Disco	PVP 299.900 + IVA
20 Megabytes		

**TODO LO QUE VD. RECIBE  
POR SOLO 139.900 PTAS.**

Al comprar un "PC 1512" (monitor monocromo), usted recibe un completísimo sistema informático con la siguiente configuración básica:

## HARDWARE:

- Unidad Central con procesador 8086 (16 bits) a 8 MHz.
- Memoria de 512 K ampliable a 640 K., sobre la placa madre.
- Teclado funcional completo con 85 teclas en castellano.
- Monitor antibrillo con textos y gráficos en "Paper White".
- Compatibilidad con los gráficos de colores gracias a los 16 tonos de gris.
- Unidad de disco de 360 K con disco de 5 1/4 pulgadas.
- Reloj de cuarzo alimentado por pilas.
- Interface serie RS 232 C.
- Interface paralelo/Centronics.
- Ratón de diseño ergonómico.

## SOFTWARE:

- Sistema operativo Microsoft® MSDOS 3.2
- Sistema operativo DOS PLUS de Digital Research.®
- GEM Digital Research.®
- GEM Desktop y GEM Paint de Digital Research.®
- Locomotive Software® "Basic 2" operativo por medio de GEM.
- Manual del usuario de presentación clara y detallada

*¡¡ Increíble !!*

**AMSTRAD**

**PC 1512**

PC 1512

PARA MAS INFORMACION RUEGO:

ENVIO DOCUMENTACION POR CORREO

D. /EMPRESA \_\_\_\_\_

DOMICILIO \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

CIUDAD \_\_\_\_\_ PROVINCIA \_\_\_\_\_

TELEFONO \_\_\_\_\_

ENVIAR A: INDESCOMP, Aravaca, 22 - 28040 MADRID

**LINEA DIRECTA**  
**91-4592238 / 4592368**  
**93-3251512**

De 9 a 18 H.



C. Aravaca, 22. 28040 MADRID. Tel. 459 30 01. Telex 47660 INSC E. Fax 459 22 92 - Delegación Cataluña: C/ Tarragona, 110. Tel. 325 10 58. 08015 BARCELONA

REGALAMOS  
UN  
P  
I  
A  
N  
O  
EN  
NUESTRA  
CAMPAÑA  
UNO MAS UNO:  
CADA  
SUSCRIPTOR,  
UNO NUEVO

Sorteo del piano  
establecido como  
premio

El sorteo del piano entre los suscriptores que acudieron a esta campaña de promoción de RITMO se verificará el día 25 del presente mes de abril, a las 10 horas, ante el Notario de Madrid D. Antonio Carrasco García, en el domicilio de su Notaría, Calle de Príncipe de Vergara, número 34, acto al que, por supuesto, puede tener acceso todo suscriptor interesado y siempre que nos lo notifique previamente para proveerle de la correspondiente invitación.

El resultado del sorteo se hará público en nuestro número de mayo.

Música contemporánea

## LA NUEVA OPERA ESPAÑOLA

Queja habitual en determinados ambientes operísticos es la falta de creación de nuevas óperas españolas que impriman un nuevo impulso al género. Tras años sin ver estrenos, Madrid ha podido presenciar en menos de una semana dos aportaciones a la ópera de cámara por parte de dos jóvenes compositores: Alberto García Demestres y Jorge Fernández Guerra.

La creación actual es un campo que, en líneas generales, permanece alejado del conocimiento del gran público. Procurar despertar un mayor interés es la labor con la que se enfrenta el Centro de Difusión de la Música Contemporánea, que, junto a diversas actividades llevadas a cabo en distintas ciudades españolas, realiza conciertos y actos en Madrid. Entre ellos debemos contar el estreno de dos óperas en un cortísimo espacio de tiempo, una de ellas en colaboración con el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Durante el primer trimestre de este año el Centro ha ofrecido muestras de la panorámica actual de la música argentina (con obras de los compositores Tauriello y Gandini), holandesa (en concierto a cargo del trío Mendelssohn), así como de las nuevas tendencias en Viena (con el grupo Círculo dirigido por Beat Furrer). La programación se abrió el pasado 19 de enero con la presentación en el Real como director de José Luis Temes, junto con el flautista Salvador Espasa, interpretando obras de Berg, Garrido, Nono y Cristóbal Halffter.

Este es un breve resumen de algunas de las actividades hechas entre enero y febrero, a las que se deben unir las dos óperas de cámara que, en el transcurso de una semana escasa, hemos podido ver en Madrid, y de las que nos ocupamos en este número de nuestra revista.

Junto a ello, y también en el mismo mes, es necesario reseñar la visita de un nombre ya clásico en la historia de la música contemporánea: el compositor Mauricio Kagel. El trío formado por Christine Becker (piano), Geoffrey Wharton (violín), y Michael Rissier (clarinete), ofreció un concierto monográfico sobre la obra del autor, en una amplia muestra que abarcaba composiciones desde 1961 hasta 1978. Todo ello se vio completado con una conferencia del propio Kagel, que nos mostró una serie de vídeos, coincidiendo con la presentación del libro monográfico sobre el autor, escrito por el compositor español Llorenç Barber, editado por el Círculo de Bellas Artes en colaboración con el Instituto Alemán de Madrid

### ¿Hacia una nueva ópera?

Pocos temas tan manidos como el de la crisis de la ópera y su dudoso futuro. No hay muchas ocasiones de poder contemplar de forma viva este auténtico experimento que significa la representación de una ópera nueva y, curiosamente, tras años de carecer de un estreno en Madrid, en menos de una semana hemos podido ver dos, que, cada uno en distinta línea, atestiguan la larga vida de un género en metamorfosis continua. Por un lado, el Centro de Difusión de la Música Contemporánea y el Teatro Nacional de «La Zarzuela» han recogido el desafío de apoyar la joven creación en iniciativas verdaderamente importantes y necesarias, con el interés añadido de formar parte de un programa con una continuidad, y no de un hecho aislado. Dentro de este planteamiento, este año se han estrenado **Sin demonio no hay fortuna**, de Jorge Fernández Guerra.

**Para ti - Soledades sin sombra**, es el título de la ópera de cámara del compositor catalán Alberto García Demestres, sobre textos de Ignacio Pratt, representada en el Círculo de Bellas Artes el pasado 18 de febrero.

*La ópera de Occidente es un diálogo y una sacra representación entre dioses muertos, los antiguos y los nuevos*, dice Josep Soler en las notas de presentación. En el caso de esta obra son muchos los elementos que dialogan, en una experimentación de la fusión de diferentes artes: la coreografía de Pilar Buire, el vídeo de Julián Alvares, la fotografía de Daniele Mussotti, la escultura de Almudena Armenta y Joaquín González, o la moda de la popular Agatha Ruiz de la Prada. Estos son algunos de los factores que Alberto García Demestres, como si de un prestidigitador se tratara, presenta sobre el escenario en su papel de recitador-compositor-tenor... A ello debemos añadir el grupo Suenas de Alabastro, dirigido por Ernest Martínez Izquierdo, el tenor Juan Cabero ("Pratthein"), el barítono Jaume del Alamo ("Ullmé"), y los pintores Josep y Ramón Moscardó, entre otros. Para completar tan ecléctica panorámica, una entrevista realizada por Llorenç Barber al propio compositor. Una variante estrictamente contemporánea del TEATRO DENTRO DEL TEATRO, con "mass media" incluidos.

Es muy difícil jugar a futurólogos y asegurar cuál será el camino que podrá seguir la ópera en un futuro, contando con que éste sea uno sólo, pero es muy posible que una de sus vías importantes de renovación pase por la inclusión de todas las nuevas posibilidades que los diferentes medios actuales de expresión nos ofrecen, y éste ha sido el camino seguido por Alberto García Demestres.

Ana M<sup>a</sup> Vega

# EN LA MUERTE DE ANGEL BARJA

## El músico bueno

Por Ricardo Hontañón Acha

El pasado 12 de febrero se nos fue en León Angel Barja, el entrañable músico y el amigo, que había nacido en el orensano pueblo de Santa Cruz de Terroso. Tuve el consuelo de unirme al último adiós que la vieja ciudad le rendía en una auténtica manifestación de cariño, de reconocimiento popular. Difícilmente podré olvidar mi último encuentro con él, en Madrid, cuando quienes hemos seguido su trayectoria de creador de tantas y tantas partituras sabíamos que su existencia tocaba a su fin. Yo no sé si entonces Angel, siempre despierto, de estatura menuda, sensible y cercano, era consciente de su situación. Pero aquella mañana del mes de noviembre, concretamente el 21, víspera de nuestra santa Patrona, su pensamiento era único: la música. A ella dedicó toda su vida, superando incomprendimientos, no pocas estrecheces, pero siempre con dos apoyos fundamentales: Dios y Begoña, su mujer.

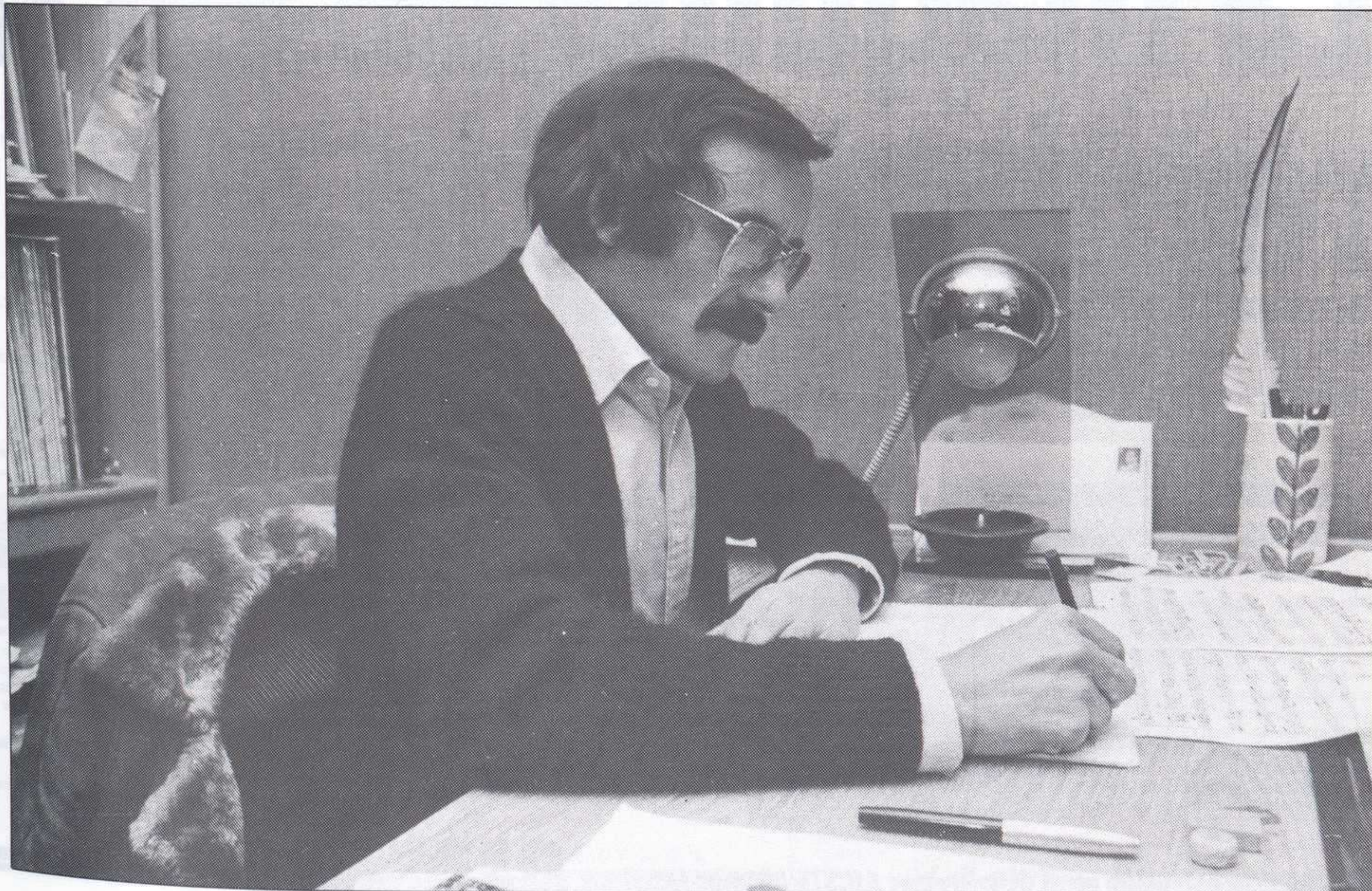
Evocar a Angel Barja, nacido en 1939, el mismo año que Francisco Cano o José Antonio Galindo, es hacerlo en torno a un músico hasta la médula,

auténtico en sus postulados estéticos, siempre con base en una sólida formación intelectual. La de quien a la música une los estudios de filosofía, psicología, teología o literatura. En nuestro arte recibirá el magisterio de Samuel Rubio y de Goicoechea. Roma será la ciudad donde conecta con los movimientos de vanguardia de su época. Pasa temporadas en Suiza y en Austria, y en 1972 se instala en León como profesor de su Conservatorio y como director de su «Capilla Clásica», al frente de la cual desarrolla una fecunda labor, a la vez que busca la fusión entre música y cultura; de ahí su labor de crítico, faceta con la que RITMO se honró en más de una ocasión. Y en este sentido no podemos olvidar que en la realización del número monográfico dedicado a la música de Cantabria, a la que estuvo estrechamente vinculado, contamos con su valiosa colaboración. Ha sido Angel Barja el compositor que ha desarrollado una fecunda labor como director coral, y como tal ha cultivado la música vocal, y muy particularmente las de carácter tradicional y popular... Citamos sus bien construidas **Canciones del Reino de León**, de 1975 y 1977; sus **Canciones para Job**, de 1980 o su **Misa**, de 1980. Su lenguaje ecléctico, interesado por la técnica contrapun-

tística ha estado siempre en función concreta de cada partitura, buscando un personal concepto de la música actual: *Quiero —ha dicho— que mi música llegue a alguien y no sea totalmente deshumanizada*. Un breve repaso por su catálogo nos muestra al autor de música para piano, de cámara y de órgano, que ha cultivado el terreno sinfónico y el polifónico.

Si León le consideró como suyo, y si hace suyo los numerosos premios de composición recibidos, Cantabria le admiraba y quería. Barja era figura base en el paisaje de nuestro veraneo musical, de nuestros músicos y de nuestro folclore. Para la Coral Salvé de Laredo creó bellas canciones, como el **Bou** o **Las Panchoneras**; en los Ciclos de Música de la Bien Aparecida se estrenaron páginas organísticas, y por encargo del Festival Internacional de Santander compuso sus **Madrigales y Romances**, sobre los versos de Rodrigo de Reinosa; los **Poemas del Mar**, con textos de Jesús Cancio, o su cuarteto **Fluencias**.

Página como **Tu partistes** —escribe Enrique Franco— *se sitúa, por su belleza al margen del tiempo, pues su mensaje viene de muy lejos y va hacia el infinito*. Angel se ha ido, pero su música queda como la del creador hecho bondad.



# Danza

## ANA LAGUNA Y EL BALLET CULLBERG EN MADRID

Por Francisco Hernández

Ballet Cullberg en el Teatro Monumental de Madrid. Días 3, 4, 5, 6 y 7 de febrero. Títulos: **Giselle**, **Norrbotten** y **La casa de Bernarda**; coreografías de Mats Ek. Música de diversos autores. Intérpretes: Ana Laguna, Luc Bouy y componentes del Ballet Cullberg.

**E**l celebrado Ballet Cullberg se presentó, por fin, en Madrid, en el problemático escenario del Teatro Monumental. Y, como para que no nos hagamos ilusiones —¡no habrá cambios sin pelea!—, las actuaciones tuvieron características que, lamentablemente, se están haciendo crónicas:

Ana Laguna, una artista de verdad. Su «Giselle» habría hecho derramar lágrimas al mismísimo Charles Chaplin.



# La máquina de escribir revolucionaria

UN COMPLETO PROCESADOR DE TEXTOS+UN POTENTE ORDENADOR

Prepárese a cambiar su máquina de escribir. A poner al día su empresa, su despacho o su consulta con el AMSTRAD PCW 8256: la nueva y revolucionaria máquina de escribir (procesador de textos + ordenador personal).

### ¿QUE PUEDE HACER EL PROCESADOR DE TEXTOS PCW 8256 POR USTED?

Sencillamente, mucho más de lo que hacen las máquinas de escribir convencionales. Fijese: **Escribir** cualquier texto. **Corregir**: borrar, insertar o corregir desde una letra a párrafos enteros. **Componer páginas**: definir "pasos" entre letras y entre líneas; ajustar márgenes, numerar páginas, seleccionar tamaños de papel, cabeceras, pies, etc. **Conservar** lo escrito en discos con capacidad para cientos de folios para volver a localizarlo cuando Usted desee y trabajar sobre ello de nuevo. **Imprimir** con más de 400 tipos de escritura (normal, cursiva, negrita, subrayado, subíndices, superíndices...) en calidad normal o de alta calidad, en papel continuo u hojas sueltas. **Personalizar** cartas para sus mailings o envíos, etc.

### ¿QUE PUEDE HACER EL ORDENADOR PCW 8256 POR USTED?

Sencillamente, ayudarle a llevar el trabajo más pesado y rutinario sea cual sea su actividad profesional: previsiones y control de presupuestos; archivar, clasificar y localizar ficheros y datos; organizar su contabilidad, confeccionar su Declaración de la Renta, analizar resultados, programar sus objetivos, controlar su almacén y emitir facturas... etc. En definitiva, todo aquello que resuelve un ordenador de altas prestaciones, pero a un precio increíblemente más bajo.

### ¿QUE TIENE QUE HACER USTED?

Sencillamente, casi nada. El PCW 8256 se maneja con tanta facilidad que sólo es cuestión de conectar el cable a la red (un sólo cable) y ponerse a trabajar. A través de sus sencillos "menús" en castellano, aún sin conocimientos previos, Usted o su secretaria podrán crear minutas, informes, presupuestos, cartas, etc. Archivarlos en discos, recuperarlos en cuestión de segundos y hacer las correcciones precisas, etc., etc. Con el PCW 8256, Usted, sin apenas esfuerzo entrará de lleno en el mundo de la informática personal. No espere más y cambie a la máquina de escribir revolucionaria de Amstrad. Comprobará su ventaja automáticamente.

Configuración y características técnicas de la máquina de escribir revolucionaria.

Unidad central (256 K RAM)  
Un teclado profesional en castellano.  
Unidad de disco (180 K por cara)  
Pantalla de alta resolución  
Impresora de alta calidad (N.L.Q.)

Programas en discos:

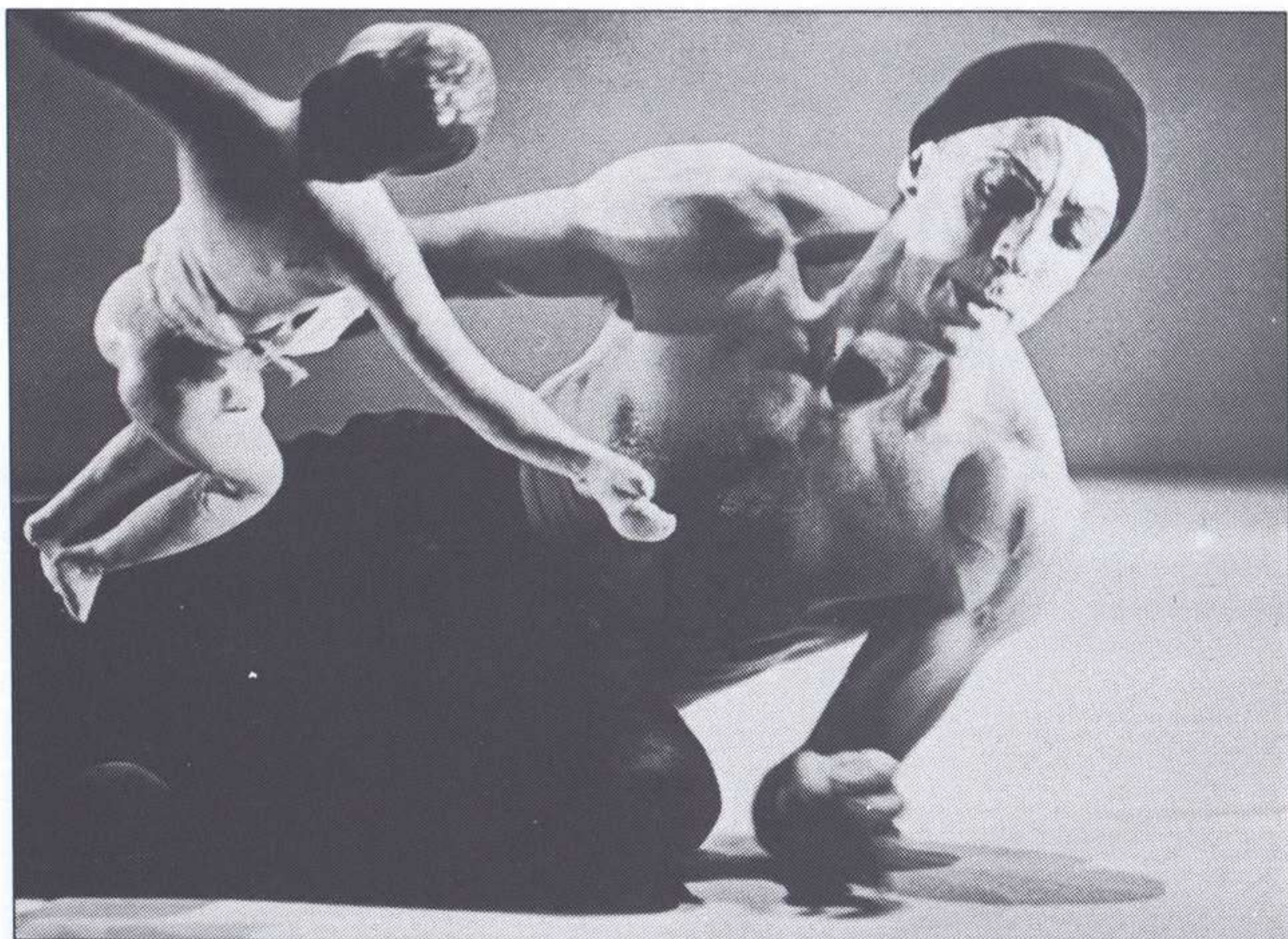
- Procesador de textos Locoscript
- Sistema operativo CP/M Plus
- Mallard BASIC con sistema JETSAM para ficheros indexados
- Lenguaje DR LOGO
- Diversas utilidades

Completa documentación y manuales en castellano.

Solicite demostración en el distribuidor AMSTRAD más próximo. Descubrirá la máquina de escribir del futuro.

como si Madrid fuera una capital tercermundista —en el terreno del ballet lo es—, el Cullberg hizo una fugaz aparición de seis representaciones y dos únicos programas; y el patrocinio del Ministerio de Cultura no sirvió, una vez más, para impedir que durante las representaciones se entrara en cualquier momento en la sala, o se consumieran ingentes cantidades de pipas, palomitas de maíz y patatas fritas. Todo como en el circo: los malos ejemplos del Ballet Nacional están afianzando costumbres sonrojantes.

A pesar de todo, vimos al Ballet Cullberg; una formación muy diferente a la que en 1973 actuó en el Teatro de «La Zarzuela»: ahora posee una estética madurada y mejor nivel técnico. Vimos una formación con una personalidad indiscutible. El Cullberg utiliza la técnica académica como base del adiestramiento diario, como todas las compañías importantes de danza contemporánea —esto es algo de lo que nuestros modernos no quieren enterarse—, pero el lenguaje con el que sube al escenario es rigurosamente contemporáneo. La fundadora, Birgit Cullberg, estudió con Kurt Jooss y con Martha Graham. Y el hijo de Birgit, el coreógrafo Mats Ek, autor de todos los ballets ahora contemplados, ha sido encasillado por la



Escena del ballet «La casa de Bernarda Alba».

crítica especializada europea en el neoespressionismo, al lado de los grandes coreógrafos de esta tendencia, Jiri Kylian

y Pina Baush. Pero, como decía, dentro de esta corriente Mats Ek posee una personalidad diferenciada.

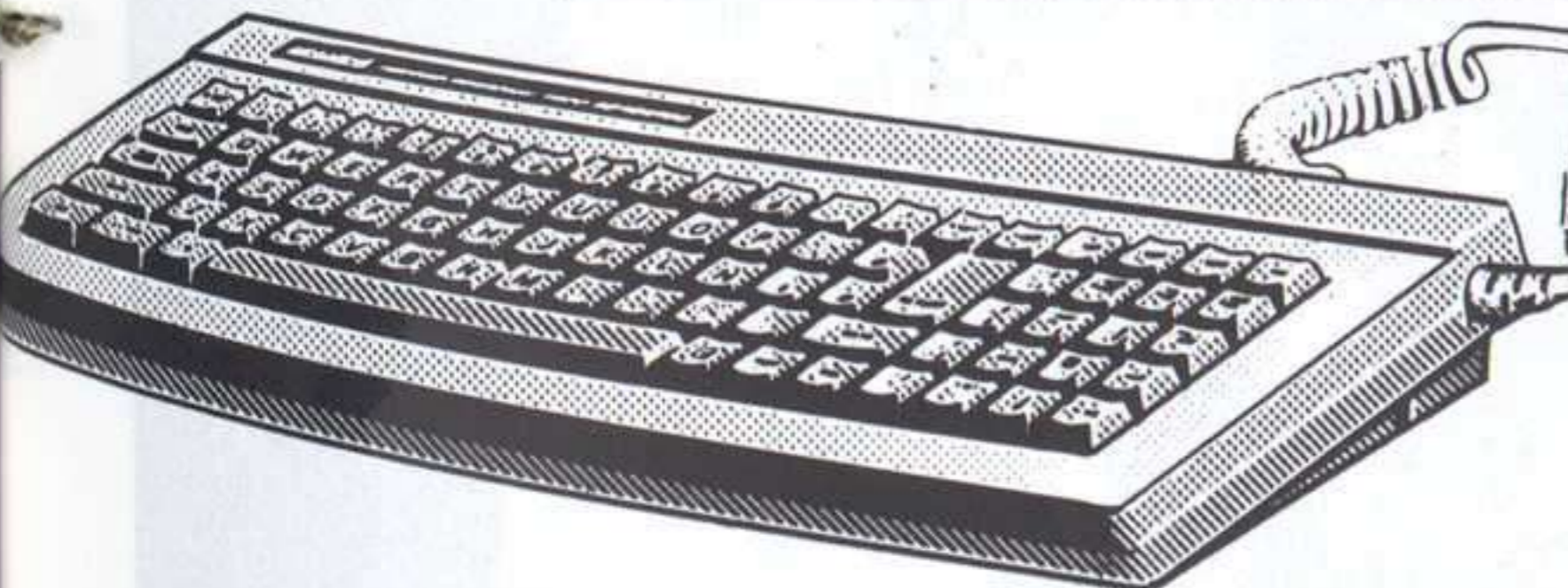


Monitor, teclado, impresora.

Todo por sólo

**99.900**

Pts.+IVA



*¡¡ Increíble !!*

**AMSTRAD** ESPAÑA

PCW 8256

PARA MAS INFORMACION RUEGO:

ENVIO DOCUMENTACION POR CORREO

D. /EMPRESA \_\_\_\_\_

DOMICILIO \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

CIUDAD \_\_\_\_\_ PROVINCIA \_\_\_\_\_

TELEFONO \_\_\_\_\_

ENVIAR A: INDESCOMP. Aravaca. 22 - 28040 MADRID

Ritmo





Las coreografías de Mats Ek son prolijas en saltos y piruetas.

Utilizando sistemáticamente la exacerbación del gesto natural, una crispación expresiva que llega en sus resultados plásticos a formas emparentadas con el formidable expresionismo escandinavo de un Edward Munch, o de la última etapa de un August Strindberg, el coreógrafo Mats Ek ha conseguido un lenguaje propio y coherente, con el que parafrasea unos ideales vitales que —y éste es a mi entender el aspecto débil de su personalidad artística— resumiendo, para entendernos, son los que fueron los ideales de la generación que protagonizó los años sesenta. En sus ballets hoy todo resulta demasiado obvio; en ellos es evidente que las transgresiones a la ética convencional están hechas saltando barreras que ya no existen, o que no existen para quienes las saltan, y, como consecuencia, el gesto carece de verdadera electricidad. Quizá, por esta razón, el gesto creado por Mats Ek se convierte con frecuencia en brochazo grueso, en grito hueco, y sus ballets acaban siendo panfletos simpáticos y elementales. No obstante, y aunque el sueco Mats Ek no posee calidades comparables a las de sus compañeros neoexpresionistas —la tensa y musical dinámica de Kylian, la inquietante hondura de Baush—, su éxito internacional es indiscutible, y hay que explicarlo por la presencia en sus obras de dos elementos: la eficacia de su teatralidad y la genialidad interpretativa de una bailarina española, Ana Laguna.

En los ballets de Mats Ek, el juego continuo de los contrastes, la interpolación de eficacísimos momentos cómicos —ésta es la novedad de su expresionismo— no siempre armoniosamente ensamblados en el contexto general, y la naturaleza clara, directa, de su discurso, son aspectos que, como he-

mos comprobado en el Monumental, son aplaudidos con fervor por el gran público. No se puede cerrar este comentario sin añadir que Mats Ek muestra en todos sus ballets, junto a una dinámica muy viva, muy del gusto de nuestro tiempo, momentos de auténtico talento coreográfico, momentos aislados en los que el movimiento abraza con imán nuestra mirada; como en **Giselle**, en la última danza del cuerpo de baile femenino. Pero estos momentos no vertebran sus ballets, sus estructuras generales son literarias, extradancísticas.

Yo creo firmemente que el éxito internacional del Ballet Cullberg se lo

ha ganado a pulso esa maravillosa mujer, esa bailarina completísima, ese genio interpretativo que se llama Ana Laguna. Ella, de habérselo propuesto, habría sido estrella del mismísimo American Ballet Theatre. Ana Laguna, de haber nacido en un país con infraestructura balletística civilizada, habría hecho una carrera astronómica. Se enamoró de Mats Ek, y está dando fulgor de lujo a una buena compañía de segunda clase.

En el caso de Ana Laguna, hablar de su impecable virtuosismo, de sus saltos deslumbradores —de los que Mats Ek abusa un poco—, o de esa doble pirueta inolvidable que hizo en **La casa de Bernarda**, es empequeñecerla, porque es una artista de verdad, respecto de la cual puede decirse que cuando pisa el escenario desaparecen todas las fronteras y estalla una luz radiante y nueva. Para Ana Laguna es por completo imposible mover un dedo en el escenario sin provocar un terremoto en el espíritu del balletómano sensible. Su **Giselle** —la versión peculiar de Mats Ek—, esa retrasada mental que posee el significado original de las cosas, ese ser estremecedor que se mueve al compás de un viento puro y primitivo, habría hecho derramar lágrimas de gratitud a Charles Chaplin.

Ana Laguna y el Ballet Cullberg han llegado a Madrid gracias a la iniciativa privada. Nuestras autoridades culturales viven hipnotizadas por la salsa y por los operísticos oropeles. A la iniciativa se han sumado después el Ministerio de Cultura y el admirable mecenazgo de la Volvo. El Ministerio de Cultura, con estas seis escuálidas representaciones, que tuvieron un formidable éxito de público que la prensa no ha reflejado ¿ya ha cumplido con el talento exiliado de Ana Laguna, con los balletómanos, con la lírica viva de hoy?



Escena de «Norrbotten». Ek parafrasea los ideales de la generación de los 60.

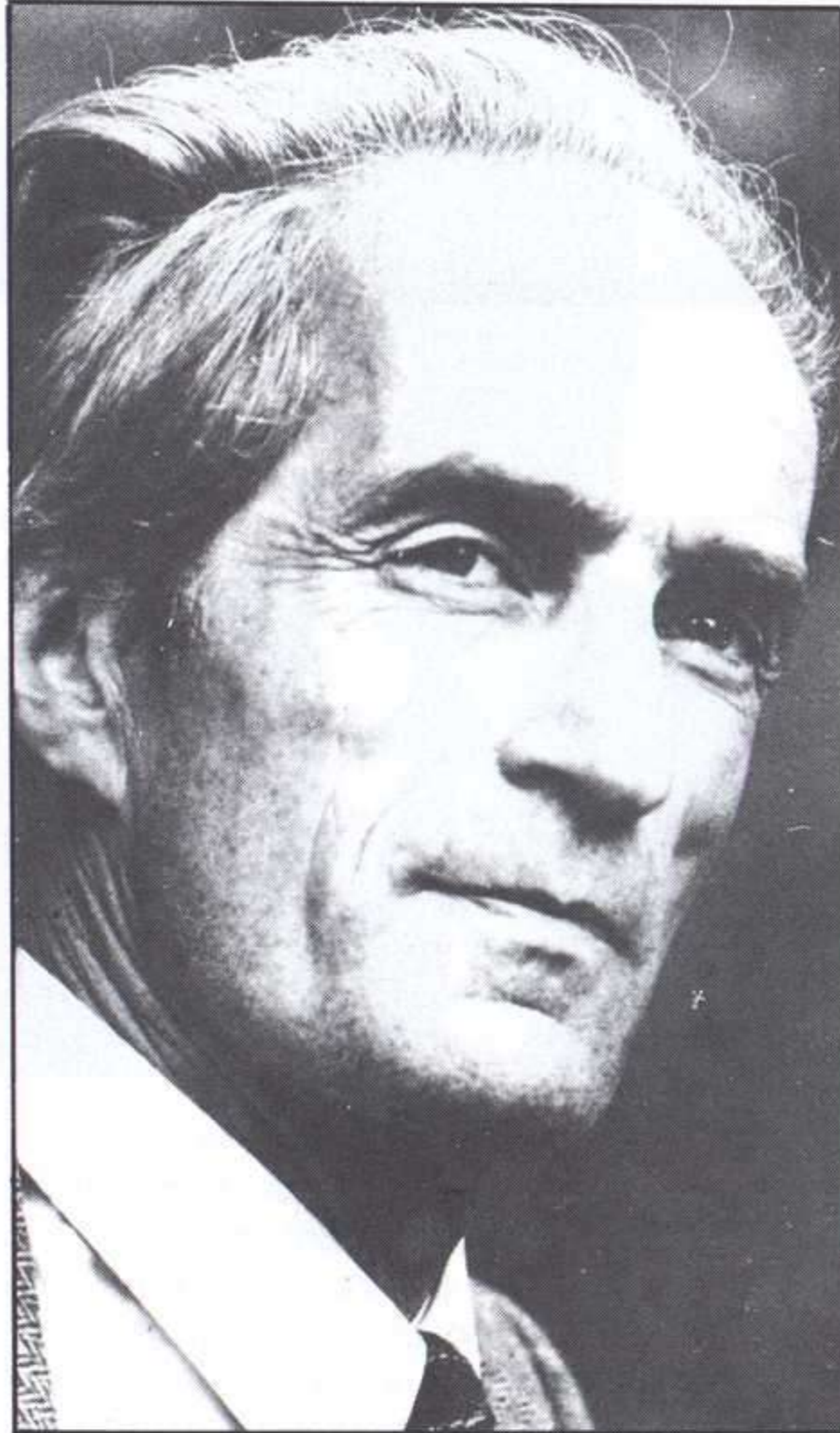
# Reportaje

## DECIMO ANIVERSARIO DEL FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA

Hace diez años la Fundación Caja de Pensiones puso en marcha una idea que a muchos pudo parecer, entonces, disparatada: un Festival de Música Antigua en un país en el que las disciplinas pre-clásicas, si exceptuamos el barroco de ascensor, estaban totalmente olvidadas por promotores, intérpretes y público. En este caso, como en muchos otros ha podido comprobarse en manifestaciones como el Festival de Música Romántica o la Semana de Música Religiosa, los responsables de la programación musical de la entidad cultural barcelonesa no sólo no se equivocaron sino que

Camareta, dirigido por Joel Cohen (**Música de la Reina: canciones y danzas de la Inglaterra isabelina**). Los primeros actuarán en Bilbao el 4 de mayo y en Madrid y Barcelona en días sucesivos; mientras que el conjunto bostoniano se presentará en Barcelona el 15, en Bilbao el 16 y en Madrid el 19 del mismo mes.

Del resto del Festival barcelonés cabe destacar dos aspectos bien diferenciados, por un lado un ilustrativo ciclo dedicado a los instrumentos de cuerda pulsada con la presencia de cinco jóvenes pero ya relevantes figuras: el



De izquierda a derecha, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt y Anner Bylisma.

dieron literalmente en la diana. A lo largo de diez años el Festival ha ido consolidándose hasta convertirse en una pieza indispensable del panorama cultural barcelonés. Este año, coincidiendo con la primera década, tres interesantes conciertos viajarán también a Madrid y Bilbao. Para celebrar por todo lo alto este importante aniversario la Fundación Caja de Pensiones se ha lanzado a una nueva aventura: los conciertos de producción propia con categoría internacional. En esta primera ocasión se ha solicitado la colaboración del prestigioso director y musicólogo belga Philippe Herreweghe que, tras seleccionar y organizar una orquesta y un coro especiales para este Festival, ha recuperado dos obras de sumo interés para la comprensión del barroco hispano: la **Misa de difuntos a 7** de Joan Cererols y la **Misa Aretina Scala** de Francesc Valls, que se presentarán en Madrid el 26 de mayo, en Barcelona el 27 y en Bilbao el 28.

Los otros dos conciertos itinerantes serán el ofrecido por tres músicos que, usando el tópico, no necesitan ninguna presentación: Frans Brüggen, Gustav Leonhardt y Anner Bylisma (**Canzoni, tocatas y sonatas del siglo XVII italiano**) y el de otro grupo suficientemente reputado: The Boston

arpista Andrew Lawrence-King (13 de mayo), el lautista Hopkinson Smith (19 de mayo), el clavicembalista catalán Albert Romaní (21 de mayo), el guitarrista Rolf Lislevand (23 de mayo) y el lautista Paul O'Dette (29 de mayo).

En la otra parte de la balanza se ha querido contar para este aniversario con los dos grupos que colaboran en la fundación del Festival: el Collegium Musicum de Catalunya y la Coral Carmina. El Collegium Musicum, dirigido por Emilio Moreno y Sergi Casademunt, ofrecerá un programa dedicado a la sinfonía rococó en la península ibérica con obras de Martín i Soler, Bager, Viola, Boccherini y Brunetti (11 de mayo). La Coral Carmina, por su parte, colaborará con dos de las formaciones punteras en el panorama internacional de la música pre-clásica: La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dirigida por su fundador, Jean-Claude Malgoire, y Les Saqueboutiers de Toulouse. Los tres grupos, con la participación de solistas de la talla de Agnes Mellon, ofrecerán su versión de los **Vespro della Beata Vergine** de Claudio Monteverdi (4 de mayo).

Miquel Jurado

# PHILIPPE HERREWEGHE PREPARA UNA PRODUCCION SOBRE EL BARROCO ESPAÑOL PARA EL FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA DE BARCELONA

Por Miquel Jurado

**E**n los últimos años estamos asistiendo al resurgimiento de la música antigua en nuestro país. Nombres, estilos e intérpretes, que habían permanecido arrinconados en muchos casos durante siglos, están cobrando progresiva importancia en una oleada parecida a la que sacudió Centroeuropa hace algo más de 10 años. Poco a poco los nombres de los nuevos intérpretes, directores y musicólogos están adquiriendo cotas de popularidad cercanas a las de los nombres DE TODA LA VIDA y ya no es raro referirse con el mismo entusiasmo a Leonard Bernstein, Montserrat Caballé o Herbert von Karajan como a Gustav Leonhardt, René Jacobs o Nikolaus Harnoncourt.

Philippe Herreweghe es uno de estos nombres que cada vez se pronuncian con más naturalidad. Su gira del pasado año por diversas ciudades de nuestra geografía, dirigiendo una de las más auténticas versiones de la **Pasión según San Mateo**, de Johann Sebastian Bach, que hemos tenido la posibilidad de oír por aquí, sirvió para consolidar su nombre entre nosotros.

Presentar a Philippe Herreweghe puede sonar a pecado para cualquier iniciado al mundo de la música preclásica pero, de todas formas, y antes de reproducir sus palabras, repasaremos algunos de los datos más representativos de su biografía. Philippe Herreweghe nació en Gante (Bélgica), ciudad donde estudió piano, órgano y clavecín al mismo tiempo que se doctoraba en medicina e iniciaba la especialidad de psiquiatría que nunca llegó a ejercer. En 1969 funda el Collegium Musicale de Gante y ocho años después el Ensemble Vocale de la Chapelle Royale de París. Colaboró también en la organización de la orquesta de la Chapelle Royale. Con las tres formaciones, juntas o por separado, ha realizado importantes giras y espléndidas grabaciones en muchos casos no ceñidas estrictamente al período pre-clásico. Desde 1982 se ha hecho cargo de la dirección del Instituto de Música Antigua de Saintes en Francia y del Festival de la misma ciudad. Una biografía sumamente ajetreada para alguien que todavía está en plena juventud y con la cabeza repleta de nuevas e interesantes ideas.

El pasado año, tras su éxito en la Semana de Música Religiosa de Barcelona, la Fundación Caja de Pensiones



solicitó su colaboración para celebrar el décimo aniversario de su Festival de Música Antigua. Esta colaboración se concretizó en un proyecto sumamente ambicioso que, en estos momentos, ha tomado ya cuerpo y del que prontamente podrán recogerse los frutos: la formación, partiendo de cero, de un coro y una pequeña orquesta dedicada a la recuperación de dos obras prácticamente desconocidas y a la vez sumamente interesantes del barroco catalán: la **Misa de difuntos a 7** de Joan Cererols y la **Misa Scala Aretina** de Francesc Valls.

*Además de la petición de la Caja de Pensiones y de mi interés por trabajar con nuevas voces, ha coincidido que este, donde presentaremos también tema monográfico del Festival de Saintes, donde presentaremos también esta producción.*

*Por otro lado, desde hace algún tiempo arrastro la idea de formar un nuevo grupo dedicado exclusivamente a la polifonía renacentista que actualmente está defendida profesionalmente sólo los ingleses. Grupos como Tallis Scholars o Pro Cantione Antiqua poseen un gran nivel y profesionalidad junto a un enfoque típicamente inglés. Mi nuevo grupo*

*estará formado por europeos y será una alternativa al estilo y sonido ingleses. Por esta razón, voy realizando experiencias en diversos países para mejor conocer el terreno y eventualmente descubrir voces.*

Para seleccionar las 25 voces que deberán formar el coro del Festival de Música Antigua, Herreweghe ha escuchado más de 150 cantantes provenientes de diversas formaciones barcelonesas.

*No sé si los resultados pueden generalizarse a toda España pero he encontrado una calidad de voz diferente y una naturalidad difíciles de encontrar en el resto de Europa. Lo que buscaba eran voces naturales, bellas y no contaminadas por determinadas enseñanzas. En los conservatorios belgas o franceses, y creo que también en los españoles, se enseña una técnica destinada a servir a un repertorio operístico post-romántico. No quiere esto decir que esté totalmente en contra de las enseñanzas de los conservatorios, no tendría que haber contradicción entre cantar música antigua y seguir una enseñanza tradicional si ésta es buena. Idealmente es mejor tener un inicio formativo completo y después encontrar lo que mejor se adapta a la sensibilidad y posibilidades vocales: para cualquier joven es importante someterse a exigencias técnicas lo más altas posibles. Estoy totalmente en contra de la ausencia de técnica en la música antigua como se extendió hace unos 10 años; entonces los cantantes que cantaban música antigua no tenían los defectos de los verdaderos cantantes, entre comillas, pero tampoco sabían cantar.*

*La especialización es casi necesaria. Es raro encontrar solistas igualmente buenos en el terreno de la música antigua y en Wagner o Verdi.*

*Volviendo al coro, creo que finalmente se obtendrán resultados diferentes aunque por ahora es necesario crear una metodología de trabajo, ya que aquí, en el ámbito de la música vocal, hay poca tradición de trabajo serio, riguroso y metódico.*

*Entre esas 25 voces he encontrado un par sumamente interesantes.*

Estos tres conciertos, a celebrar en Madrid, Bilbao y Barcelona durante el próximo mes de mayo, serán la primera experiencia del director belga al frente de una formación española.

Herreweghe ha pasado varios fines

de semana en Barcelona trabajando con el coro y en su ausencia ha sido Manuel Cabero el encargado de realizar los ensayos.

La formación instrumental que completará esta producción ha sido seleccionada y preparada por Emilio Moreno, bajo la supervisión del propio Herreweghe, y constará de 17 músicos en su gran mayoría también españoles.

*Al tener que hacer la programación para el Festival de Saintes de este año con música española he buscado autores poco conocidos. Valls y Cererols lo son, pero en cambio sus obras son sumamente interesantes. Casi todas las obras de este período han sido poco cantadas por grupos profesionales: la música coral, desde hace mucho, es equivalente de música «amateur». Lo triste es que todo este repertorio cuando no se canta con precisión pierde su interés.*

*Con el declive político y económico que siguió al Siglo de Oro hubo también un declive musical que provocó que la música barroca tuviese más calidad en Alemania o Francia que aquí y que el nivel de la música renacentista española, con nombres como Victoria, Morales, Guerrero,... fuera muy superior al nivel de la música barroca española. Hubo excepciones y Valls fue una de ellas, una personalidad muy fuerte e innovadora en su tiempo.*

La conversación con Philippe Herreweghe transcurre plácidamente entre dos de sus ensayos barceloneses. El director belga habla pausadamente, sin acaloramiento pero transmitiendo una sensación de total seguridad. Cada una de sus palabras esta pensada y apoyada por argumentos largamente madurados. Los diversos temas influyen con total naturalidad.

*Para hacer música lo esencial es ser ante todo músico. Pero lo que la sociedad espera ahora de un músico es algo diferente de lo que se esperaba hace 50 años. Entonces la música estaba al servicio de la burguesía, con un repertorio que servía para complacer sólo a una parte de la sociedad. Ahora se espera de un músico un papel artístico e innovador en cualquier campo. El rol de músico descubridor de nuevas bellezas, ya sea en música contemporánea o antigua, es cada vez más importante: es necesario ser un buen técnico pero también un artista.*

En toda Europa la música pre-clásica prosigue su imparable ascensión de popularidad. En España puede decirse que esta ascensión está tan solo comenzando, pero éxitos continuados como los del Festival de Música Antigua de Barcelona ayudan no sólo a ser optimistas sino a ver el futuro con claridad.

Muchas y muy diferentes son las razones que defensores y detractores de la música antigua han aducido para justificar este creciente boom.

Las razones son complejas, unas ne-



gativas y otras positivas. La música contemporánea y el público están divorciados pero éste tiene necesidad de músicas nuevas y tiende a saciar esta necesidad en otros campos como el de la música antigua. En una sociedad como la nuestra, en la que estamos rodeados de música electrónica y agresiva, es consolador sumergirse en Vivaldi; es fácil aferrarse al pasado. Son razones poderosas pero negativas.

*Al mismo tiempo la necesidad actual necesita profundizar cada vez más en las cosas y la música puede ser un pretexto. Mucha música antigua posee más sentimiento que la música romántica; la música sufrió progresivas transformaciones para llegar a ser instrumento de virtuosismo y la música antigua no es virtuosística, habla de otras cosas, tal vez más importantes...*

En nuestros días hablar de música antigua con seriedad es sinónimo de búsqueda de la autenticidad.

*Es más interesante conocer a Shakespeare por su texto íntegro en inglés que por una versión condensada y traducida al francés. Igual sucede con la música, no es fanatismo ni fetichismo por los instrumentos antiguos, pero cuando uno es sincero e inteligente está obligado a buscar las condiciones idóneas para conocer a cada autor y sin duda estas condiciones son las de la época en la que vivió. Se ha de encontrar el justo término medio entre el fetichismo, negativo, y el deseo de veracidad, positivo.*

*De todas formas creo que siempre es mejor escuchar a un fantástico pianista tocar Bach al piano que a un mal clavecembalista tocarlo al clavecín, aunque indudablemente el mensaje de Bach puede comprenderse mucho mejor cuando se está ante los instrumentos de su época o ante un modo de cantar que es bastante diferente del*

*utilizado para interpretar a Verdi.*

Philippe Herreweghe no se ha encerrado, a pesar de su defensa de la música antigua y de su autenticidad, en las fronteras de lo pre-clásico, sino que ha dedicado una parte de su tiempo a autores posteriores realizando, por ejemplo, algunas grabaciones de Brahms o Mendelssohn.

*Estoy convencido de que la música antigua es más una mentalidad que un período. Lo esencial es el gusto por encontrar nuevos repertorios con un sentimiento de autenticidad. Actualmente puede plantearse esa actitud incluso con Debussy, ya que la interpretación de su música también ha evolucionado. La música antigua es más una curiosidad que un fanatismo o un fetichismo.*

*En Europa la aceptación de esta música es mejor cuando el público es menos conservador. Por ejemplo, en Alemania, donde la sociedad es muy conservadora, es decir de derechas, la música antigua es todavía mal vista. Con la prensa sucede igual; son siempre las publicaciones más conservadoras las más hostiles a este nuevo estilo. España es una mezcla de país muy conservador y muy innovador, y así encontramos entre la juventud un movimiento muy favorable a la música antigua y al mismo tiempo una cierta parte de la sociedad, muy rígida, que no la comprende demasiado bien.*

Esperemos que Philippe Herreweghe se equivoque parcialmente en su última afirmación y que el público hispano, todo el público hispano, preste la debida atención a esta nueva producción del músico belga para la Fundación Caja de Pensiones, premiado así los esfuerzos que ambas partes están realizando para llevar este primer intento a puerto seguro.

## SALZBURGO

# TRES VIAJES AL PARAISO MUSICAL DEL VERANO (Julio-Agosto 1987)

Durante seis semanas, cada año, Salzburgo se convierte en la capital del mundo musical. Hemos escogido un período de máximos acontecimientos para ofrecerlos a un muy reducido núcleo de amigos/clientes que esperamos puedan disfrutar de este ambiente único. Somos conscientes que la asistencia a tales eventos significa gran ilusión y admitimos que el desembolso que hay que realizar también es grande. Pero a Salzburgo se puede ir únicamente así, vestido de lujo a representaciones de lujo. Por ello hemos optado por la mejor categoría de entradas y nuestras plazas de hotel reflejan el mismo planteamiento.

Son tres los viajes, o semanas, de Salzburgo, y en cada una de ellas hay algo muy especial, musicalmente hablando: la primera empieza con la solemne Apertura del Festival en las calles y Plazas de la ciudad, "nuestra" Montserrat Caballé brillará aún más en el marco del Grosse Festspielhaus, y luego Mozart con el tandem Levine-Ponnelle, cantado Lella Cuberli, Frederika von Stade, Kurt Moll y Ruggiero Raimondi.

La segunda semana nos brinda, entre otros, al gran pianista Alfred Brendel, tan compenetrado con Salzburgo, y "Capriccio" de Strauss bajo la dirección de Horst Stein, dirigiendo la Filarmónica de Viena.

Y, en la tercera semana, encontramos otra vez al genio de la ciudad y luego la ópera "Moses y Aron", llevada a escena por Levine-Ponnelle que hacen de la obra un singular acontecimiento. Cierra la semana el Gran Baile del Festival de Salzburgo, evento de máxima relevancia social en todo el Festival.

Esperamos que todo ello sea de su agrado y les deseamos que así se conviertan en realidad algunos sus sueños.

G.A.T. 829

**25 Julio:** Salida de Madrid a Munich. Traslado a Salzburgo. Alojamiento. Es el día de la Apertura del Festival con numerosos actos en diversos lugares de la ciudad, todos accesibles y populares, pero que lógicamente mueven a muchísima gente en todas las plazas y calles, salas y teatros de la ciudad. **26 Julio:** Gran cena de Bienvenida en el "Goldener Hirsch". **27 Julio:** Día libre, excursiones optativas. **28 Julio:** Recital de Canto MONTERRAT CABALLE, soprano; Miguel Zanetti, piano. Lieder y arias de Vivaldi, Paisiello, Marcello Galuppi, Massenet, Debussy, Granados y Turina. Grosses Festspielhaus, 19,30 h. **29 Julio:** Concierto de Cámara. (Se publicará el programa oportunamente). Gran Sala del Mozarteum, 19,30 h. **30 Julio:** Recital de Piano: ANDRE WATTS. Grosses Festspielhaus, 19,30 h. **31 Julio:** Opera: LE NOZZE DI FIGARO, de Wolfgang A. Mozart. Dirige: JAMES LEVINE. Escena: JEAN-PIERRE PONNELLE. Deco-Vest.: J.P. PONNELLE. Jane Berbié, Lella Cuberli, Marie McLaughlin, Frederika von Stade, Dawn Upshaw, Federico Daviá, José Denesty, Kurt Moll, James Morris. FILARMONICA DE VIENA. Grosses Festspielhaus, 18,00 h. **1 Agosto:** Regreso a Madrid.

**PRECIO DEL VIAJE: 289.000 ptas.**

**1 Agosto:** Salida en avión de Madrid/Barcelona a Munich. Traslado a Salzburgo. Alojamiento. **2 Agosto:** Recital de Piano: ALFRED BRENDEL. Programa Schubert. Grosses Festspielhaus, 20,30 h. **3 Agosto:** Día libre, excursiones optativas. **4 Agosto:** Recital de Canto: HERMANN PREY, barítono; Oleg Maisenberg, piano. Lieder de Schumann y Strauss. Grosses Festspielhaus, 19,30 h. **5 Agosto:** Día libre, excursiones optativas. **6 Agosto:** Opera: CAPRICCIO, de Richard Strauss. Dirige: HORST STEIN. Dir. Escena: Johannes Schaaf. Deco.: Andreas Reinhardt. Eva Lind, Lucia Popp, Trudeliese Schmidt, Nota Venturini, Pietro Balo, Eberhard Buechner, Frans Grundheber, Jugwirth, Lorenz Minth, Anton de Ridder, Wolfgang Schoene, FILARMONICA DE VIENA. Kleines Festspielhays, 19,00 h. **7 Agosto:** Concierto Sinfónico. Gabrieli-Maderna. Nono. ORF Orquesta Sinfónica. ORF Coro de Viena. Coro Arnold Schoenberg de Viena. Dirige: MICHAEL GIELEN. Felsenreitschule, 20,00 h. **8 Agosto:** GRAN CENA DE DESPEDIDA. "Goldener Hirsch". **9 Agosto:** Regreso a Madrid.

**PRECIO DEL VIAJE: 303.000 ptas.**

**9 Agosto:** Salida de Madrid/Barcelona a Munich. Traslado a Salzburgo. Alojamiento. **10 Agosto:** GRAN CENA DE BIENVENIDA en "Goldener Hirsch". **11 Agosto:** Opera: LE NOZZE DI FIGARO, de Mozart. Dirige: JAMES LEVINE. Dir. Escena: JEAN-PIERRE PONNELLE. Jane Berbié, Lella Cuberli, Marie McLaughlin, Frederika von Stade, Dawn Upshaw, Federico Daviá, José Denesty, Kurt Moll, James Morris, Raimondi, Michel Sénéchal. Coro de la Opera del estado, Viena. FILARMONICA DE VIENA. Grosses Festspielhays, 18,00 h. **12 Agosto:** Día libre, excursiones optativas. **13 Agosto:** Opera MOSES Y ARON, de Arnold Schoenberg. Dirige: JAMES LEVINE. Dir. Escena: JEAN-PIERRE PONNELLE. Theo Adam, William Jones, etc. Coro de la Opera del Estado, Viena. FILARMONICA DE VIENA. Felsesreitschule, 19,00 h. **14 Agosto:** Recital de Canto. PAATA BURCHULADZE, bajo; Ludwilla Ivanova, piano. Mussorsgskij: Canciones y Danzas de la Muerte. Rachmaninov: Lieder. Mozarteum, 19,30 h. GRAN BAILE DEL FESTIVAL DE SALZBURGO en el Palacio Arzobispal de KLESSHAIM, a partir de las 21 h. Solemne Apertura del Baile a las 22,30 h. Participan grandes artistas del Festival. Sorpresas y actuaciones, mesas de juego. La Entrada incluye reserva de mesa y Gran Buffet. Baile benéfico, organizado por la Sociedad para la lucha contra la Sklerosis Múltiple. RIGUROSA GRAN ETIQUETA (gran traje de noche, smoking o frac). **15 Agosto:** Regreso a Madrid.

**PRECIO DEL VIAJE: 353.000 ptas.**

**PARA RESERVAS E INFORMACION**

**FERYSA. CLUB DE TURISMO MUSICAL**

ORDOÑEZ, 1 • 28029 MADRID • TLFS: (91) 315 74 77 - 315 68 48 • TX. 45490 • FAX: (91) 315 68 49

# Entrevista

## EVGENY NESTERENKO el gran bajo de hoy

Por Rafael Banús

Uno de los grandes atractivos de las representaciones de **Mefistofele** que inauguraron la temporada de ópera en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela de Madrid fue la interpretación del gran bajo ruso Evgeny Nesterenko, que encarnó al personaje que da título a la ópera de Arrigo Boito. El máximo representante actual de los bajos del Este, digno sucesor de Feodor Chaliapin, Boris Christoff y Nicolai Ghiaurov, colaborador y amigo de Dimitri Shostakovich, accedió con gran amabilidad a una entrevista en la que habló sobre **Mefistofele** y también sobre **Attila**, de Verdi, título que cantará en Madrid en 1988, así como de los pormenores de su importante carrera.



**RAFAEL BANUS:** Señor Nesterenko, me gustaría que para comenzar nos hablará de sus primeros contactos con el canto.

**EVGENY NESTERENKO:** En realidad, comencé a cantar bastante tarde. Yo quería ser arquitecto, y me gradué en el Instituto de Arquitectura de Leningrado. Durante mis estudios, descubrí que tenía una voz de bajo. Al principio, no le di gran importancia, porque no creí que fuera una voz de calidad, ya que de niño había tenido una voz muy clara y aguda, que estaba seguro perdería con la mutación. A los 18 años, canté en nuestro Instituto la «canción del vikingo» de **Sadko**, de Rimski-Korsakov, con un éxito tan increíble que tuve que bisarla. Más tarde, empecé a estudiar canto en Leningrado con una profesora privada, María Matveyeva. Después de terminar mi carrera, y mientras realizaba mi proyecto como arquitecto, estudié en el Conservatorio de Leningrado. Tras haber construido varios edificios, tuve que decidir entre ser arquitecto o cantante, y opté por lo segundo.

**R.B.—¿Cuándo comenzó su trayectoria como cantante profesional?**

**E.N.—**Poco después de finalizar mis

estudios en el Conservatorio, recibí una invitación del Teatro Maly de Leningrado. Maly significa «pequeño teatro». Ya llevo veinticuatro años cantando sobre los escenarios. En 1967 canté por primera vez en el Teatro Kirov y el Teatro Marinsky. Allí interpreté las grandes óperas de la tradición rusa, con los personajes de «Varlaam» en **Boris Godunov**, «Konchak» en **El príncipe Igor**, «Gremín» en **Eugenio Onegin** y «Kokiubei» en **Mazepa** de Tchaikovsky, entre otros muchos. También canté allí el «Mefistofele» de Gounod, «Basilio» en **El barbero de Sevilla** y «Raimondo» en **Lucia di Lammermoor**.

**R.B.—Sin embargo, actualmente está mucho más estrechamente vinculado al Teatro Bolshoi de Moscú, del que es primer bajo. ¿Cuándo se trasladó a Moscú?**

**E.N.—**Gané varios concursos de canto nacionales e internacionales, y en 1970 obtuve el máximo galardón en el Concurso Tchaikovsky de Moscú. Ya anteriormente me habían ofrecido cantar en el Bolshoi, pero no quería abandonar Leningrado. Aunque he nacido en Moscú, considero Leningrado como mi ciudad, porque allí he vivido 16 años, me casé y nació mi hijo. Pero, después

de ganar el Concurso, y tras una larga reflexión, decidí dar el paso para cantar en el Bolshoi, donde incorporé a mi repertorio dos de los papeles que he cantado más a menudo, el de «Boris Godunov» y el de «Dosifei» en **Khovan china**, además de títulos tales como **Ruslán y Ludmila** e **Ivan Susanin** de Glinka, **Francesca da Rimini** de Rachmaninov o **El castillo de Barba Azul**, que interpreté con Elena Obraztsova y Janos Ferencsik, el gran director húngaro y amigo de Bartók, fallecido hace unos años.

**R.B.—Sus actuaciones en el Bolshoi hicieron además posible que el nombre de Evgeny Nesterenko comenzará a ser conocido también fuera de la Unión Soviética.**

**E.N.—**Pertenecer a la compañía del Bolshoi me permitió realizar varias giras. Por ejemplo, canté en La Scala de Milán en 1973 **Ruslán y Ludmila**, y en el Metropolitan de Nueva York y en el Kennedy Center de Washington **Boris Godunov**, en 1975. También actué con el Bolshoi en la Staatsoper de Viena, Wiesbaden, Budapest, Estocolmo...

**R.B.—¿Cuándo comienza su gran carrera internacional?**

**E.N.—**Se puede decir que comenzó a

raíz de la interpretación del **Mosè** de Rossini en el Festival Sagra Musicale Umbra de Perugia en 1975. Estábamos ensayando la ópera en Santa Cecilia de Roma, cuando vi entre el público a un hombre de baja estatura, con gafas y que fumaba en pipa. Pregunté quién era. *Es el maestro Siciliani*, me dijeron. *¿Y quién es?*, volví a preguntar. *Es el actual director de La Scala*, me respondieron. En un descanso del ensayo, se acercó a mí, me estrechó la mano (Nesterenko gesticula la escena entre Siciliani y él —Nesterenko es un hombre de gran estatura y complexión fuerte—) y me dijo: *Tiene que cantar en La Scala*. Tres días más tarde, en Perugia, recibí una llamada de La Scala, para cantar en aquella misma temporada **Fausto** de Gounod y **Pelleas y Melisande** de Debussy.

**R.B.—Dos títulos muy diferentes a los que hasta entonces había cantado fuera de su país.**

E.N.—Y que hicieron muy difícil para mí, aunque también muy interesante, mi segunda presentación en La Scala. Como le he dicho, ya había actuado allí respaldado por el Bolshoi, interpretando una ópera rusa. Pero ahora, el hecho de presentarme sin el apoyo de mi compañía y con dos óperas francesas no me resultó nada fácil. Con la ayuda del director Georges Prêtre en ambas, y del regista Jean-Pierre Ponnelle en la segunda de ellas, las representaciones obtuvieron gran éxito.

**R.B.—¿Cuál fue el primer papel italiano que interpretó?**

E.N.—Fue precisamente el «Mefistofele» de Boito, que canté en Budapest en 1974, bajo la dirección de Lamberto Gardelli, con María Chiaria —entonces muy joven, como yo (soríe)— y Michele Molese. «Mefistofele» y el «Ramfis» de **Aida** fueron mis primeras experiencias italianas.

**R.B.—El repertorio italiano aumentó considerablemente con su unión a La Scala.**

E.N.—Sí, y casi exclusivamente allí, porque La Scala es el único teatro italiano en el que he cantado ópera. He ofrecido con frecuencia conciertos y recitales en otras ciudades de Italia, pero nunca he cantado ópera. Después de las dos óperas francesas, regresé a Milán para cantar **Don Carlo** e **I Masnadieri**. El célebre **Don Carlo** de Luca Ronconi y Claudio Abbado con motivo del bicentenario de La Scala en 1978 se retransmitió por televisión a todo el mundo y me proporcionó una gran popularidad. En 1979 canté **Mosè** de Rossini, con Jesús López Cobos. En aquella ocasión, el maestro Siciliani me dijo: *Antes que usted, para mí sólo existían dos bajos, Boris Christoff y Nicolai Ghiaurov. Ahora, usted también es uno de ellos*. En La Scala he cantado también **La Bohème** con Carlos Kleiber y **Oedipus rex** de Stravinsky. Mi última actuación hasta la fecha ha sido en el pasado mes de enero como «Sarastroé en **La Flauta mágica**, con Wolfgang Sawallisch.

**R.B.—Como podemos comprobar, su**



**repertorio es muy amplio, con cabida para autores y estilos muy diversos.**

E.N.—En realidad, siempre intento cantar nuevos papeles. No me gusta repetir los personajes. La única excepción que me permito es el «Felipe II» de **Don Carlo**, que canto siempre que puedo, hasta un total de 10 a 12 representaciones por temporada. Pronto lo cantaré en la Opera de Munich. Hice mi primer **Attila** en el Liceo de Barcelona, con Ghenà Dimitrova, y luego lo interpreté en 1985 en la Arena de Verona. Por aquella producción, María Chiaria y yo recibimos el premio Giovanni Zenatello. En Barcelona había hecho poco antes el «Zaccariaé de **Nabucco**, con Silvano Carroli, que interpreté por primera vez en Berlín bajo la dirección de Giuseppe Sinopoli.

**R.B.—Fuera del repertorio italiano, ¿qué otros papeles ha incorporado?**

E.N.—He cantado también el «Mefistófeles» de **La condenación de Fausto** de Berlioz, y, del repertorio alemán, el «Holandés» de Wagner y «Sarastro» en **La Flauta mágica**, que canto a menudo en la Opera de Munich. Hace poco más de un año, interpreté **El castillo de Barba Azul** en la Opera de Budapest. Soy el único cantante extranjero que ha cantado en húngaro en Budapest, y estoy seguro de que también el último (ríe). Me resultó difícilísimo aprender el texto de memoria y luego intentar una pronunciación lo más correcta posible para que todos lo entendieran, para que, al día siguiente, los críticos dijeran que no habían entendido nada.

**R.B.—Fuera de Rusia, es muy raro que usted cante títulos del repertorio ruso.**

E.N.—No suelo hacerlo fuera de mi país, ya que, por lo general, las óperas rusas se ofrecen en producciones mediocres, con directores musicales y escénicos que no hablan ruso y tampoco conocen la historia de Rusia, que

resulta indispensable para comprender cualquiera de estos grandes títulos. En el Covent Garden de Londres, exigí que la **Khovanchina** se cantara en ruso, y fue un gran éxito, bajo la dirección de Evgeny Svetlanov, con Yvonne Minton como «Marfa». Cuando la producción y el director me merecen la suficiente confianza, entonces acepto actuar en ella. Recuerdo al respecto unas representaciones de **Boris Godunov** en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1975, con un resultado tan espléndido que hizo que se repitiera en 1982 el mismo procedimiento —algunos solistas, director y regista rusos— para la **Khovanchina**, que se ofreció durante la Guerra de las Malvinas. La radio y la televisión no dejaban de emitir a lo largo de todo el día el famoso lema (lo pronuncia en español): *Argentinos, a vencer*. Se habían cerrado todos los teatros menos el Colón, que siempre estaba abarrotado de público. Antes de la función, se tocaba el himno nacional argentino. Todas las representaciones se radiaron. Parecía que la tragedia del pueblo ruso sobre el escenario y del pueblo argentino se hallaban muy cercanas. Personalmente, nunca había experimentado con anterioridad una comprensión tan profunda y con tanta fuerza de la obra de Mussorgsky como la que mostraba esta audiencia, ni siquiera en Rusia.

**R.B.—Puesto que hemos retornado a la música rusa, me gustaría que nos hablara de su labor con el compositor Dimitri Shostakovich.**

E.N.—Colaboré con Shostakovich durante los diez últimos años de su vida. Compuso para mí sus dos últimos ciclos vocales, la **Suite para voz y piano** sobre poemas de Miguel Angel Buonarrotti, de 1974, que posteriormente orquestó, y los **Cuatro poemas del capitán Lebiadkin**, basados en la novela «El idiota» de Dostoyevsky, que fueron

estrenados el 10 de mayo de 1975, poco antes de la muerte de Shostakovich. En 1966, Shostakovich me acompañó al piano en un recital en Leningrado. También he trabajado a menudo con su discípulo Giorgi Sviridov, que también ha escrito numerosas canciones para mí.

**R.B.—Su repertorio incluye también el recital y el concierto.**

E.N.—Suelo interpretar canciones de Mussorgski, Tchaikovsky, Glinka, Dargomirski y otros compositores rusos. Con menor frecuencia, he cantado también oratorios, como la **Misa en si menor**, las **cantatas 56 y 82** y el **Magnificat** de Bach, oratorios de Haendel y también obras del siglo XX, entre ellas la **Sinfonía núm. 14** de Shostakovich, que ha cantado muchas veces en presencia del autor, y el **Oratorio patético** de Sviridov.

**R.B.—Otro aspecto de la vida profesional de Evgeny Nesterenko es su labor pedagógica en el Conservatorio de Moscú, como profesor y jefe del departamento de canto. ¿Cómo compagina este trabajo con sus numerosas actuaciones?**

E.N.—Me resulta bastante difícil, ya que suelo estar en Moscú poco tiempo, unas dos o tres semanas, entre mis actuaciones como cantante invitado. Para compensarlo, trato de aprovechar al máximo este tiempo, concentrándolo en unas lecciones muy intensas. También dejo a mis alumnos que me acompañen sobre el escenario, en el Bolshoi y en otros teatros de Rusia. La labor pedagógica me resulta no sólo interesante, sino que me ayuda a ser más independiente y maduro en mis interpretaciones. Mi mentalidad es completamente diferente cuando me acerco al canto como profesor. Procuro contemplar todas las posibilidades de mis alumnos, y así consigo un profundo control sobre mí mismo, que hace que no necesite apoyarme en ningún otro maestro.

**R.B.—Me gustaría que nos hablara ahora de su presentación en Madrid con «Mefistofele». ¿Cuál es su opinión acerca de la producción, y cómo ha sido su trabajo en ella?**

E.N.—La producción de **Mefistofele** estaba ya preparada antes de mi llegada. El director de escena, Emilio Sagi, había trabajado para entonces con el coro, los comparsas y el ballet. En general, todas las escenas estaban prácticamente decididas. Me parece una vía de trabajo muy acertada, ya que los cantantes solemos disponer de muy escaso tiempo para ensayar debido a nuestros numerosos compromisos. Pero, por otro lado, este modo de trabajo necesita unos cantantes que conozcan muy bien su papel y vengan preparados. Yo he cantado varias veces el «Mefistofele», casi siempre en versión de concierto. Recientemente lo he hecho en Frankfurt y en Moscú. Por supuesto, cantarlo en escena es mucho más interesante. Mis amigos de Munich acudieron a una de las representaciones y estaban muy sorprendidos de mi



actuación escénica. He disfrutado mucho más al interpretarlo sobre el escenario, y he podido dar más de mí mismo. He encontrado muchos hallazgos interesantes en esta producción, como la idea central del cráter de un volcán, que otorga un gran dinamismo y hace que la representación se agilice tanto, que a veces cambiaba antes el decorado de que nosotros nos cambiáramos de traje. Hubo algunas dificultades en el movimiento, porque la escena estaba casi a oscuras en la escena de la cárcel y yo tenía que correr. Por ejemplo, al final de ese acto tercero, cuando canto las palabras «A me, Faust», no tenía más remedio que ir de puntillas y con cuidado para no caerme.

**R.B.—¿Cómo ve el personaje de «Mefistofele» que retrata Boito?**

E.N.—La ópera de Boito no es muy popular. No se conocen sus arias, como, por ejemplo, ocurre con el **Fausto** de Gounod, que grabé por estas fechas hace un año en Munich, con Kiri Te Kanawa y Francisco Araiza, bajo la dirección de Colin Davis. No obstante, siempre que se ha representado el **Mefistofele** de Boito ha tenido un gran éxito, puesto que se trata de una obra de gran profundidad. Es un magnífico ejemplo de construcción operística. Arrigo Boito era un poeta y libretista muy dotado, que escribió cuatro de los mejores libretos de la ópera italiana, dos destinados a Verdi (los de **Otello** y **Falstaff**) y los otros dos para sus óperas **Mefistofele** y **Nerone**). En todas ellas, la estructura es muy precisa. Cada fragmento, cada escena, incluso cada frase es perfecta, no solamente desde el punto de vista de su planteamiento formal sino desde su carácter expresivo. Esta música ha sido escrita por un compositor que siente el sufrimiento y posee las mejores y las peores cualidades del ser humano. Para mí, su retrato de «Mefistofeles» resulta mucho más interesante que los de Gounod o Berlioz, y lo canto con mayor placer. Además, en estas representaciones se ha ofre-

cido la ópera sin los cortes tradicionales, excepto unos pocos compases, unas pequeñas frases de «Mefistofeles». Normalmente es más breve, sin la tercera de las arias del personaje de «Mefistofele», y el coro de niños en el prólogo se suele abreviar e incluso suprimir. Me parece estupendo que aquí se haya incluido toda la música.

**R.B.—En estas representaciones de «Mefistofele», ha tenido la oportunidad de cantar por primera vez sobre un escenario de ópera con Montserrat Caballé.**

E.N.—Así es. Había cantado con la grandiosa y fabulosa Montserrat Caballé muchas veces en las salas de concierto, pero ésta era la primera vez que coincidíamos sobre un escenario de ópera. Su presencia ha conseguido redondear una gran fiesta operística. El papel de «Margarita» necesita una voz muy bella y encantadora, que sea el reflejo de alma limpia, joven y delicada. La voz de Montserrat Caballé es ideal para el personaje. En la escena de la prisión, sabe expresarse con mayor dramatismo que en ninguna otra ópera, y en la escena del jardín su voz es tan hermosa y agradable como realmente exige el personaje de «Margarita». Este papel no es nada fácil, como no lo es ninguno en esta ópera, pero para ella no existen problemas, y esto se transmite a todos sus compañeros. Para mí es un gran honor cantar junto a ella. A su lado, siempre estoy aprendiendo cosas que poder transmitir a mis alumnos, porque no sólo enseño a bajos, sino también a voces femeninas.

**R.B.—Para terminar, quisiera que nos hablara de «Attila», la ópera que cantará en Madrid en la próxima temporada.**

E.N.—Tengo muchas ganas de volver a Madrid. Por una parte, me gusta muchísimo Madrid y toda España. Y, por otra parte, deseo trabajar de nuevo en «La Zarzuela». Es frecuente cantar en muchos teatros a los que nunca más se regresa, así que me parece muy importante actuar otra vez en éste, que cuenta con un equipo muy agradable y una magnífica organización. **Attila** se representan en pocas ocasiones. Será la tercera vez que la haga en escena, después de las de Barcelona y Verona. En el mes de julio la grabaré en Budapest, bajo la dirección de Lamberto Gardelli, con Sylvia Sass como «Oda-bella». Aunque reconozco que no es una de las mejores óperas de Verdi, me gusta mucho, ya que contiene algunas arias y escenas verdaderamente grandiosas. Toda la parte del personaje de «Attila» me parece muy interesante. Además, esta ópera necesita un buen coro, y después de escucharlo en **Mefistofele**, he comprobado que el coro de «La Zarzuela» lo es. Espero que esta producción se un gran éxito (golpea tres veces sobre la mesa con los nudillos). Nosotros los rusos solemos desear suerte de esta otra manera (vuelve la cabeza y hace como que escupe tres veces hacia la pared, entre risas).

FOTOS: Paloma Alonso



## MIRELLA FRENI historia de un magisterio

Por José Guerrero Martín

Sin apartarse un ápice de su deseo de construir la carrera propia sobre un espíritu crítico, la soprano italiana Mirella Freni, nacida en la ciudad de Modena en 1935, es un magnífico ejemplo de cómo llegar a lo más alto en el mundo de la ópera, siguiendo paso a paso un camino rectilíneo, sin irregularidades ni bifurcaciones. En la presente entrevista—efectuada en Barcelona, aprovechando la participación de Freni en **Adriana Lecouvreur**, que canta por primera vez en Europa, pues hasta ahora sólo lo había hecho en América, unas doce veces—queda de manifiesto el pensamiento que ha llevado a quien hizo su primer papel en 1955 a ser la gran artista que desde hace años es.

**JOSE GUERRERO MARTIN.—Usted lleva más de treinta años de carrera. Su**



**primera «Carmen», en el papel de «Micaela», fue en Modena, en 1955, ¿no es así?**

MIRELLA FRENI.—Exactamente. Canté el papel de «Micaela» el 3 de febrero de 1955. Llevó, pues, treinta y dos años de carrera.

**J.G.M.—Podríamos recordar un poco sus comienzos, sobre todo a los aficionados más jóvenes.**

M.F.—No es fácil, ni tenemos tiempo para ello, resumir una carrera tan larga. Empecé como una niña prodigio. A los diez años ya cantaba. Enseguida me presenté a concursos, porque siempre dije que quería dedicarme a la ópera. A los once años, el gran tenor Beniamino Gigli me escuchó y me dijo que tenía verdaderamente calidad, pero que no había que precipitarse porque se podía arruinar la voz. Así que esperé hasta los dieciséis años, en que empecé a estudiar en Modena con el maestro Bertazoni y también con su hijo, que amaba mucho la música. A los veinte años hice mi debut con mi primer papel: «Micaela». Ya había hecho conciertos en Modena, mi ciudad natal. Después perfeccioné con el maestro Campogalliani, en Mantova. Y trabajé mucho con mi ex esposo. Concursos, teatros... En fin, es difícil sintetizar...

**J.G.M.—Pero tal vez pueda señalar los momentos decisivos en su formación musical y vocal.**

M.F.—También es difícil decirlo, porque cuando se canta no puede afirmarse que se ha llegado a un punto sino que se ha conquistado algo. Y eso se va consiguiendo con el tiempo, con la madurez, con la técnica e incluso con la madurez física. Sí puedo referirme, sin embargo, a momentos felices en mi carrera. Por ejemplo, el encuentro con Karajan, con Kleiber, con los grandes maestros y con los grandes directores de escena, porque me han ayudado a trabajar bien. Y eso es muy importante para mí.

**J.L.M.—Alfredo Kraus dice que cada cantante ha de saber lo que ha de hacerse en cuanto a la propia voz y su técnica.**

M.F.—Yo también opino como Alfredo y lo comprendo muy bien. Y creo que una demostración de ello es que tanto él como yo cantamos desde hace muchos años.

**J.G.M.—¿Y cuál es el secreto para esa longevidad artística?**

M.F.—Estudiar mucho, trabajar bien, ser honrado con las posibilidades de la propia voz, no engañarse, buscar a fondo el porqué si algo no funciona. Así se va construyendo la técnica. Hay que comprender que no se puede cantar todo.



**J.G.M.—Su dilatada experiencia le da autoridad para responder a una cuestión clave: ¿por qué se malogran tantas buenas voces jóvenes?**

M.F.—Porque cantan demasiado y sin haber antes asegurado la técnica. También porque cantan repertorios equivocados. No saben esperar. No tienen paciencia para que cada cosa llegue a su tiempo. Y las cosas acaban llegando siempre. Lo que ocurre es que intentar precipitarlas es perjudicial.

**J.G.M.—La voz, pues, es importante. Pero tanto o más es la inteligencia.**

M.F.—Hay que tener y usar la inteligencia para saber bien lo que es más conveniente. Muchas veces es importante saber decir no. Porque es muy fácil decir sí.

**J.G.M.—¿Cuántas funciones canta al año?**

M.F.—Canto mucho. Creo que unas cuarenta o cuarenta y dos funciones al año. Procuró que haya espacio entre ellas para estudiar y para descansar.

**J.G.M.—¿Siempre ha llevado ese ritmo?**

M.F.—Con pequeñas variaciones, siempre. Y no canto más. Ya sé que hay quien hace más funciones al año. Pero yo, no. No, no. Es así y así debe ser.

**J.G.M.—¿Cuántas obras tiene en repertorio?**

M.F.—Cuando empecé canté mucho Mozart y repertorio del setecientos. Creo que tendré en repertorio unas cuarenta o cuarenta y cinco obras.

**J.G.M.—Y en este momento, ¿cuántos títulos suele cantar?**

M.F.—Me voy moviendo entre unos



—por ejemplo en su caso una «Desdémona», una «Mimi»—, o siempre está en fase de perfeccionamiento?

M.F.—Siempre se puede aprender algo nuevo, siempre se puede mejorar. Un director o un regista te pueden abrir los ojos en cualquier momento. Yo siempre estoy dispuesta a aprender. Excepto si se trata de idioteces, claro.

**J.G.M.—En general, ¿de quién se aprende más, del regista o del director musical?**

M.F.—Depende. El director te aporta mucho en cuanto a la interpretación musical y el regista te ayuda en cuanto al comportamiento en escena, a la visión de conjunto de la obra. Los mejores resultados se obtienen cuando director y regista se comprenden y se compenetran. Entonces el espectáculo conseguido es fabuloso. En caso contrario, los artistas muchas veces no saben qué hacer.

**J.G.M.—Pero un cantante de larga experiencia también puede aportar ideas al regista, ¿no es así?**

M.F.—¡Claro! Siempre se habla, se discute. Y juntos se busca. Yo he tenido la suerte de haber podido trabajar con los más grandes registas, que me han ayudado mucho y han respetado mi personalidad. Y esto es muy importante.

**J.G.M.—¿Le parece que un cantante ha de ser también actor?**

M.F.—¡Ah, sí, sí! Hoy no se puede no ser actor. Y, desde luego, lo ideal es actuar bien. Las cosas han cambiado mucho. El gusto del público ya no es el de antes. Ahora el público ya no se contenta con escuchar solamente la voz. Y tiene razón.

**J.G.M.—Pero antes los cantantes no recibían lecciones en ese sentido y se han tenido que ir haciendo con el tiempo, al menos los más veteranos...**

M.F.—Yo siempre he tenido un instinto teatral. Y repito que he tenido la gran suerte de haber trabajado con grandes artistas, con grandes directores y registas que me han ayudado a exteriorizar ese instinto.

**J.G.M.—Usted nació en Modena, como Luciano Pavarotti. Incluso en el mismo año. Y, al parecer, sus familias eran muy amigas. ¿no?**

M.F.—Así es. Luciano y yo nacimos el mismo año y en la misma ciudad. Modena es una ciudad pequeña, pero muy simpática y muy querida para mí. Tiene un gran amor por la ópera y por la música en general. Su teatro de ópera es de larga tradición. Mi madre y la madre de Luciano trabajaban en la fábrica de tabacos. El tabaco vuelve agria la leche. Y Luciano y yo tuvimos la misma nodriza, una señora que tenía un hijo de nuestra misma edad. Yo siempre

digo en broma que está claro que la nodriza le daba la leche antes a Luciano y que cuando me tocaba a mí ya no quedaba. También en épocas anteriores, volviendo a lo de ciudad musical, nacieron en Modena otros cantantes de ópera.

**J.G.M.—Parece que la primacia de Italia y España en cuanto a voces está en peligro y que se avecina un relevo masivo de voces anglosajonas...**

M.F.—Sí, y me desagrada. Porque las voces italianas y españolas son ricas, bellas, plenas, con calidad. Más que las anglosajonas, que quizás sean más técnicas y tengan mejor escuela en este momento. Pero esto va a períodos y espero que Italia y España vuelvan a recuperar su sitio. De todas maneras, en España tenéis muchos y muy buenos tenores.

**J.G.M.—Pero no se ve una sucesión numerosa y de calidad a la generación de los Kraus, Scotto, Freni, Caballé, Sutherland, Lorengar, Berganza...**

M.F.—Creo que la razón es que muchos no han sabido esperar, que han cantado demasiado y antes de tiempo. Ese es el gran problema.

**J.G.M.—Alfredo Kraus, otra vez Kraus, afirma que no hay crisis de voces sino de maestros...**

M.F.—Y yo digo lo mismo. Cantando por el mundo me han pedido muchas veces que escuchase a jóvenes. Pues bien, puedo asegurar que hay muy buenas voces. Lo que ocurre es que la técnica es muy mala, no hay una línea, no existe el «legato», es imposible reconocer casi lo que cantan. Parece mentira que sea así.

**J.G.M.—Siempre ha habido buenos cantantes. ¿Cómo no se han convertido luego en buenos maestros?**

M.F.—Es muy difícil enseñar. Dificilísimo. Por si ello fuera poco, además todo ha cambiado entre los jóvenes: ya no escuchan ni hacen caso a nadie. ¡Menudo problema! Quizás estemos en un momento de transición y todo vuelva luego a ser como antes. Esperemos.

**J.G.M.—¿Usted ha pensado dedicarse a la enseñanza del canto?**

M.F.—Sí. Cuando deje de cantar, quiero probarlo. Con la esperanza de no arruinar ninguna voz joven. Alguna vez he dado en América alguna «master class» y he comprobado que me entienden y me siguen bien. Y que ha habido progresos. Esto es lo importante. Así que trataré de ayudar. Y no sólo en cuanto a la técnica sino también en cuanto a la actitud ante la música, la interpretación, la manera de abordar los problemas. Espero salir triunfante. Ya veremos.

**J.G.M.—Tan importante como saber decir NO es, me parece, saber retirarse a tiempo. ¿Qué opina al respecto?**

M.F.—Que tiene razón. Es un hecho natural tener que retirarse. ¿Cuándo? Cuando cantar ya no es una alegría sino que se ha convertido en una preocupación porque hay problemas. Y es normal que lleguen esos problemas. Para entonces, en mi caso, espero tener la fuerza de voluntad de rescindir con-

veinte títulos. No más. O quizás sí. Pero ésa es la media.

**J.G.M.—A los cantantes ya consagrados suele pedirse casi siempre los mismos títulos...**

M.F.—No siempre. Sin embargo, es normal que los grandes teatros te pidan obras que ya has hecho antes, e incluso con repartos en los que ya has intervenido, como es el caso ahora de la Scala de Milán con **Otello**. Por lo que a mí se refiere, suelen pedirme **Otello, La Bohème, Don Carlo, Simone Boccanegra, Manon Lescaut, Adriana Lecouvreur, Faust...** Son los papeles por los que se interesan siempre.

**J.G.M.—¿Y un cantante no puede llegar a caer en la rutina al cantar casi siempre lo mismo?**

M.F.—En mi caso no lo veo posible. Yo siempre encuentro motivos de interés y de entusiasmo. No puedo caer en la rutina. Y creo que si ésta llega, es mejor decir adiós a la ópera.

**J.G.M.—¿Llega un cantante a tener conformado, redondeado un personaje**

tratos y decir adiós a la ópera. Y creo que lo haré.

**J.G.M.—Pero ¿cómo saber que ha llegado ese instante de la decisión? Es fácil engañarse.**

F.M.—Es verdad. Por eso antes he hablado de honradez. Y honradez no solamente para construir una carrera sino también para irse en el momento adecuado. Por el momento yo creo ser honrada. Espero continuar en esta línea.

**J.G.M.—Acorde con ello hay títulos que ya ha retirado de su lista actual...**

M.F.—¡Sí! Por ejemplo, *La fille du Régiment* e *I Puritani*, entre otras, son óperas que me pesan, que me ponen nerviosa... Es mejor, entonces, retirarlas de mi repertorio, que todavía es amplio y variado. La naturaleza es la naturaleza y no es una tragedia atender a sus reglas. Sólo hay que saberlo, y escoger el repertorio justo en el momento justo. Procurando así permanecer en carrera lo más posible. Sin provocar más de lo debido a los nervios. Con los nervios alterados, por mejor voz que se tenga, no se puede cantar. Es muy difícil hacerlo en las mejores condiciones, porque entran muchos factores: la voz, la salud, el control de los nervios, la estabilidad emocional, la situación personal y familiar... Un cantante, en general, es una persona muy sensible. Y cualquier pequeña cosa le puede alterar. Como un mínimo detalle puede ponerle en la mejor disposición. Un cantante tiene una sensibilidad diferente y lo absorbe todo. Este es el problema.

**J.G.M.—¿Qué actuaciones próximas tiene previstas para España?**

M.F.—En Barcelona, en la temporada que viene, creo que haré **Eugene Oneghin**, en el papel de «Tatiana», con la participación también de Nicolai Ghiaurov. El problema es que no tengo tiempo. En Madrid me pidieron también **Eugene Oneghin**. Espero encontrar tiempo. Porque ¡es la locura! No quiero empezar ahora a hacer todo aquello que no se debe.

**J.G.M.—¿Puede dar una opinión sobre Nicolai Ghiaurov, haciendo un esfuerzo para olvidar que es ahora su marido y centrándose en él como hombre de ópera?**

M.F.—Creo que su aportación a la ópera es tal que permanecerá ya en la historia de los cantantes en la cuerda de bajo. Es una voz de calidad, potente, con musicalidad. Es un artista. Y un hombre apuesto. Es difícil encontrar todas estas cosas juntas. Muy difícil. Y él las posee todas. Verdaderamente ha sido la mano de Dios la que se posó en él. Lo digo, honradamente, sin pensar que soy su esposa. Y no soy yo la única que lo dice. Lo han dicho y escrito otros muchos. Una voz así... Pero es que tampoco es tan sólo la voz: es la naturaleza unida a ella. Porque su cualidad de gran voz es debido a la naturaleza. Ni cuando canta con fuerza, lanzando al máximo su voz, pierde la belleza y el color. Otros que intentan



imitarlo y que también tienen grandes voces no consiguen el mismo resultado: el sonido les sale duro, feo. Porque tienen que forzar. Nicolai, no: es su naturaleza. Y esto no lo han entendido ciertos bajos jóvenes. Ellos han de intentar desarrollar sus propias voces, no obsesionarse por imitar a Nicolai. Porque Nicolai es un fenómeno. Como la Nilsson. Son voces que nacen de vez en cuando.

**J.G.M.— En Nicolai Ghiaurov uno agradece, además de lo dicho, su interpretación vocal, su intención al decir y al cantar...**

M.F.—Sí, sí, claro. Totalmente de acuerdo. Y esto se echa en falta a menudo en los jóvenes: participar en el sentido de las palabras, vivir cada momento expresivamente, saber escuchar la música que sale del foso, ir con la orquesta... En todo esto es en lo que yo intento ayudar a los jóvenes. No se trata de limitarse a cantar como en el conservatorio. Hay que participar con todo el corazón. Es un acto artístico, no un simple acto académico. Tengo un amigo que suele decir: *Los jóvenes cantantes de hoy son como nuestra época: nylon. Les falta esa participación vibrante.* Creo que tiene razón. Y es un gran cantante quien lo dice, aunque no voy a decir su nombre.

**J.G.M.—Porque nada más alejado de la comunicación artística que un recitado de papagayo.**

M.F.—Naturalmente. Hay que saber muy bien lo que se está diciendo, el momento que se vive. Teniendo en cuenta asimismo la emoción, los sentimientos. Escuchar la orquesta. Aprender de directores y registas. Participar en todo. Penetrar en las cosas. ¿Por qué cantar como un papagayo ajeno a todo? No es mi temperamento. No lo soporto. Yo amo muchísimo la música y la ópera. Las siento. Y me apena ver a jóvenes con cualidades que pronto pueden estropearlo todo. ¿Por qué? ¿Por qué esa precipitación y esa irreflexión? Espera un momento: escucha, estudia... ¿No le parece? ¿Por qué no se dan cuenta?

**J.G.M.—¿Y a qué achaca esa inconsciencia? ¿Al dinero, tal vez?**

M.F.—No lo sé. No podría decirlo sin riesgo a equivocarme. Habría que pre-

guntárselo a esos jóvenes. Pero supongo que una causa es que cuando surge un joven con buena voz todos los teatros acuden a él y entonces empieza a rodearle el dinero. Y los jóvenes de hoy quieren tenerlo todo enseguida. Este es el problema. Yo he mantenido una lucha con los sobrintendentes de los teatros en Italia. Y les he dicho que ellos son los culpables de que se malogren los cantantes jóvenes, porque no hay que comprometerlos o tentarlos a cantar óperas inadecuadas para ellos. Les he dicho también que a esas nuevas voces hay que ofrecerles las obras más adecuadas a su momento vocal y no aquellas grandes óperas que saben muy bien que pueden destrozarles la materia prima. Lo he dicho así, como se lo digo a usted ahora. He dado esa batalla. No son únicamente los jóvenes los culpables: lo son también los directores de los teatros que sin miramientos van quemando voces porque ya saldrán otras. Para hacer un gran cantante son necesarios muchos años. Y experiencia. No salen cada año grandes cantantes. Requiere tiempo llegar a ser una Callas, una Tebaldi, una Victoria de los Angeles, una Caballé, un Kraus, un Domingo... Es solamente cuestión de razonar.

**J.G.M.—Finalmente, el controvertido asunto de la crítica. A su juicio, ¿sirve de ayuda al cantante y al público?**

M.F.—Ayuda al cantante cuando es una crítica constructiva. El crítico debe conocer la técnica vocal, además de saber otras muchas cosas. Y razonar sus objeciones. Entonces, si es así, la crítica me gusta muchísimo, porque ayuda. Pero cuando empiezan a decir estupideces, ni sirven de ayuda ni sirven a la música. El crítico ha de comprender, asimismo, que los cantantes no son máquinas sino seres humanos. En mi opinión no está bien, por ejemplo, que se haga la crítica asistiendo sólo a una representación, porque precisamente en esa ocasión puede haber habido algún problema del tipo que sea. Me parece más ajustado que el crítico asista a varias representaciones y después saque sus conclusiones. No se puede fiar el juicio crítico a una sola representación. La crítica es importante, pero... ¿Me entiende? Al público no se le puede engañar. Su instinto capta lo que va bien y lo que no marcha. Hay una transmisión. Las reacciones pueden ser distintas, más calurosas o más frías, pero todos los públicos son iguales: aman la música y acuden al teatro para gozar de la ópera. Para que el cantante de turno les llegue.

**J.G.M.—¿Piensa que, en definitiva, la voz humana es la clave de la ópera?**

M.F.—Naturalmente, cuando hay una voz bonita, que canta bien, que resuelve perfectamente los agudos, que hace los «pianos» como es debido, entonces el resultado es excitante y al público le gusta. Si a eso se le añade la interpretación, la representación de todos y tantas otras cosas, el espectáculo no deja de ser grandioso.



# FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORQUESTAS DE JOVENES - MURCIA (ESPAÑA)

## VI EDICION - 1987

### DOMINGO 12 DE ABRIL

**MURCIA**  
ORQUESTA DE JOVENES DE LA REGION DE MURCIA. Plaza de la Cruz. 12,00 horas. Iglesia de San Esteban. 19,00 horas.

### LUNES 13 DE ABRIL

**MURCIA**  
CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLIN «MURCIA 87». Conservatorio Superior de Música. Paseo del Malecón. 11,30 horas.  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE LA REGION DE LYON. Plaza de la Cruz. 13,00 horas. Iglesia de San Esteban. 19,30 horas.

**CARTAGENA**  
ORQUESTA DE CAMARA JUVENIL DE SOFIA. Teatro del Colegio HH. Maristas. 19,30 horas.

**CALASPARRA**  
ORQUESTA Y CORO DEL REAL CONSERVATORIO DE BRUSELAS. Auditorium Municipal. 20,00 horas.

**BULLAS**  
ORQUESTA SINFONICA «FERENC LISZT» DE DEBRECEN. Casa Municipal. 20,00 horas.

**ALCANTARILLA**  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE MILAN. Iglesia de San Roque. 20,00 horas.

**BENIAJAN**  
JOVEN ORQUESTA DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE MADRID. Iglesia de San Juan. 19,30 horas.

**ALGEZARES**  
ORQUESTAS DE JOVENES DE LA REGION DE MURCIA. Casino Cultural. 19,30 horas.

### MARTES 14 DE ABRIL

**MURCIA**  
CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLONCHELO «MURCIA 87». Conservatorio Superior de Música. Paseo del Malecón. 11,30 horas.  
ORQUESTA SINFONICA «FERENC LISZT» DE DEBRECEN. Plaza de la Cruz. 13,00 horas. Iglesia de San Esteban. 19,30 horas.

**CARTAGENA**  
JOVEN ORQUESTA DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE MADRID. Teatro del Colegio HH. Maristas. 19,30 horas.

**LORCA**  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE LA REGION DE LYON. Centro Cultural de la Ciudad. 20,00 horas.

**CIEZA**  
ORQUESTA Y CORO DEL REAL CONSERVATORIO DE BRUSELAS. Cine Capitol. 19,30 horas.

**JUMILLA**  
ORQUESTA DE CAMARA JUVENIL DE SOFIA. Aula de Cultura C.A.A.M. 20,00 horas.

**YECLA**  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE MILAN. Auditorium Municipal. 20,00 horas.

### MIERCOLES 15 DE ABRIL

**MURCIA**  
MUESTRA DE MUSICA DE CAMARA. Salón de Actos de la C.A.A.M. 12,00 horas.  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE MILAN. Plaza de la Cruz. 13,00 horas. Iglesia de San Esteban. 19,30 horas.

**CARTAGENA**  
ORQUESTA Y CORO DEL REAL CONSERVATORIO DE BRUSELAS. Teatro del Colegio HH. Maristas. 19,30 horas.

**ALHAMA DE MURCIA**  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE LA REGION DE LYON. Iglesia de San Lázaro. 20,00 horas.

**CARAVACA**  
JOVEN ORQUESTA DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE MADRID. Teatro Thuiller. 20,00 horas.

**MORATALLA**  
ORQUESTA SINFONICA «FERENC LISZT» DE DEBRECEN. Teatro Trieta. 20,00 horas.

**CEUTI**  
ORQUESTA DE CAMARA JUVENIL DE SOFIA. Aula Municipal de Cultura. 20,00 horas.

### JUEVES 16 DE ABRIL

**MURCIA**  
JOVEN ORQUESTA DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE MADRID. Iglesia de San Esteban. 12,00 horas.

ORQUESTA Y CORO DEL REAL CONSERVATORIO DE BRUSELAS. Plaza de la Cruz. 13,00 horas. Iglesia de San Esteban. 19,30 horas.

**CARTAGENA**  
ORQUESTA SINFONICA «FERENC LISZT» DE DEBRECEN. Teatro del Colegio HH. Maristas. 19,30 horas.

**ABARAN**  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE LA REGION DE LYON. Teatro Cervantes. 20,00 horas.

**CEHEGIN**  
ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE MILAN. Iglesia de la Concepción. 18,30 horas.

### VIERNES 17 DE ABRIL

**MURCIA**  
ORQUESTA DE CAMARA JUVENIL DE SOFIA. Paraninfo de la Universidad. 19,30 horas.

**SAN JAVIER**  
ORQUESTA INTERNACIONAL 87. Cine San Francisco. 12,00 horas.

### SABADO 18 DE ABRIL

**MURCIA**  
MUESTRA DE MUSICA DE CAMARA. Conservatorio Superior de Música. Paseo del Malecón. 11,30 horas.  
ORQUESTA INTERNACIONAL 87. Iglesia de Esteban. 18,00 horas. Acto de Clausura del Festival.

## PROGRAMAS

ORQUESTA DE JOVENES DE LA REGION DE MURCIA (ESPAÑA)

### PROGRAMA I

Concierto Grosso en Sol menor Op. 6, nº 8 A. CORELLI (1659-1718). Concierto para flauta y orquesta en Re mayor K134. W.A. MOZART (1756-1791). Solista: José Miguel Peñarrocha.

### II

Sinfonía nº 27 en Sol mayor. J. HAYDN (1732-1809). Sinfonía nº 24 en Re mayor. J. HAYDN (1732-1809). Director: Jaime Belda.

ORQUESTA DE CAMARA JUVENIL DE SOFIA (BULGARIA)

### PROGRAMA I

Obertura y Fuga. G.T. MUFFAT (1690-1770). Concierto para dos violines en Re menor. J.S. BACH (1685-1767). Solistas: Plamen Maslev, Miroslav Tchakaryan. Tres esquies bulgares. M. GOLEMINOV (1912).

II  
Adagio para cuerdas. S. BARBER (1910-1981). Suite «Aus dem Hollbergszeit». E. GRIEG (1843-1907). Directores: Ludmil Dechev, Dimitar Rustchev.

ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE LA REGION DE LYON (FRANCIA).

### PROGRAMA I

Concierto para cuatro violines y orquesta de cuerdas en Si menor, Op. 3, nº 1. A. VIVALDI (1678-1714). Solistas: Daphné Volle, Thibault Vieux, Odile Ollagnon, Sébastien Sauzav. Concierto para viola y orquesta de cuerdas. G.F. TELEMANN (1681-1767). Solistas: Marylene Vinciguerra. Concierto de Brandeburgo nº 3 en Sol mayor BWV 1048. J.S. BACH (1685-1750).

### II

Dos melodías elegíacas. E. GRIEG (1843-1907). Dos acuarelas. F. DELIUS (1862-1934). Adagio para cuerdas. S. BARBER (1910-

1981). Sinfonietta. H. GENZMER (1909). Director: René Clement.

JOVEN ORQUESTA DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE MADRID (ESPAÑA)

### PROGRAMA I

Aria de la Suite en Re. J.S. BACH (1685-1750). Concierto Grosso Op. 6, nº 7. G.F. HAENDEL (1685-1759).

### II

«D. Quijote». G.F. TELEMANN (1681-1767). La Oración del Torero. J. TURINA (1882-1949). Directora: Azucena Fernández.

ORQUESTA SINFONICA «FERENC LISZT» DE DEBRECEN. (HUNGRIA)

### PROGRAMA I

Egmont (Obertura). L.V. BEETHOVEN (1770-1827). Concierto para flauta y orquesta en Sol

menor «La noche». A. VIVALDI (1678-1741). Solista: Luis Muñoz.

### II

Sarabande, tambourine et finale. A. ROCH (1915). Danzas Galantes. Z. KODALY (1882-1967). Director: Zoltan Kovacs.

ORQUESTA DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO DE MILAN (ITALIA)

### PROGRAMA I

Concierto Grosso, Op. 6 nº 1. G.F. HAENDEL (1685-1759). Divertimento en Si bemol mayor K 137. W.A. MOZART (1756-1791).

### II

Serenata para cuerdas. P. TCHAIKOVSKY (1840-1893). Director: Daniele Gatti.

ORQUESTA Y CORO DEL REAL CONSERVATORIO DE BRUSELAS (BELGICA)

### PROGRAMA I

Epitafio. F.V. ROSSUM (1917). Concierto en La menor para violín y orquesta. J.S. BACH (1681-1767). Solista: José Enguñados. Director: Eric Feldbusch.

### II

Stabat Mater. G.P. PERGOLESI (1710-1736). Solistas: Pascaline Lurquin. Director: Yves Deguelle.

ORQUESTA INTERNACIONAL 87

### PROGRAMA I

Obertura de Ariadna. B. MARCELLO (1686-1739). El señor Bruschino (Obertura). G.A. ROSSINI (1792-1868). Adagio, Cadenza, Allegro Spiritoso para Oboe y orquesta de cuerdas (\*). L. DE PABLO (1930).

### II

Sinfonía nº 1. F. SCHUBERT (1797-1828). Director: Umberto Cattini.

(\*). Obra encargo del Festival. Estreno absoluto.

### COLABORAN:

UNIVERSIDAD DE MURCIA; COMUNIDAD AUTONOMA DE LA REGION DE MURCIA; VICERECTORADO DE EXTENSION UNIVERSITARIA; CONSEJERIA DE CULTURA Y EDUCACION; AULA DE MUSICA; DIRECCION REGIONAL DE CULTURA; INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA; INSTITUTO DE LA JUVENTUD; AYUNTAMIENTO DE MURCIA; AYUNTAMIENTO DE CARTAGENA; CAJA DE AHORROS DE MURCIA; CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA; OBISPADO DE MURCIA; CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA; AYUNTAMIENTOS DE: CALASPARRA/BULLAS/ALCANTARILLA/LORCA/CIEZA/JUMILLA/YECLA/ALHAMA DE MURCIA/CARAVACA/MORATALLA/CEUTI/ABARAN/CEHEGIN/SAN JAVIER/ y las pedanías de ALGEZARES/BENIAJAN.

## IMPORTANCIA DE LOS ACCESORIOS Y DEL EMPLAZAMIENTO EN UNA CADENA HI-FI

En esta nueva etapa de la sección HI-FI de RITMO, intentaremos seguir ofreciendo toda clase de información que pueda ser de utilidad para la elección o la mejora de una cadena de Alta Fidelidad (innovaciones tecnológicas, pruebas de aparatos, novedades, etc.)

Además, dada la diversidad de opiniones y tendencias en casi todos los aspectos de la Alta Fidelidad, procuraremos que la mayor cantidad posible de ellas lleguen al lector; para lo cual, desde ahora, invitamos a fabricantes, aficionados, importadores, tiendas especializadas, etc. a expresar su punto de vista sobre temas que puedan ser de interés.

Agradeceríamos mucho las sugerencias sobre esta sección (propuesta de temas, apartados, críticas, etc) para, dentro de lo posible, adaptarla al máximo a las necesidades, inquietudes o gustos de los lectores de RITMO.

---

Por Claudio Montoro

---

Al comprar una cadena HI-FI o al plantearse la mejora de la ya existente, pocos aficionados le dan la importancia que merecen a los llamados accesorios (cables de conexión, soportes para las pantallas, etc.) o al emplazamiento de los distintos elementos. Sin embargo, muchas veces estos aspectos de la cadena son los más rentables en cuanto a relación calidad/precio por la mejora que proporcionan a la reproducción sonora; a veces, incluso, sólo teniéndolos en cuenta es posible conseguir de una cadena la calidad correspondiente a su categoría.

En este artículo trataremos, de forma somera, de los principales accesorios y aspectos relativos a emplazamiento y ajuste de los distintos elementos de una cadena básica.

La superior calidad sonora, en la mayoría de los casos, de las cadenas básicas compuestas de elementos de marcas diferentes (bien conjuntadas, naturalmente) sobre las completas de tipo rack (de una misma marca) está firmemente establecida, pero no lo está tanto, ni mucho menos, la mejora que proporcionan a cualquier cadena algunos accesorios y los ade-

cuados ajuste y emplazamiento de todos los elementos. La mayoría de las veces la elección de cables de conexión adecuados, tanto entre amplificador y pantallas como entre preamplificador y amplificador de potencia, por ejemplo, conduce a una clara mejora en la calidad de sonido por muy poco dinero (comparado con lo que costaría un nuevo elemento). En bastantes ocasiones, la adopción de los soportes adecuados para las pantallas o del emplazamiento más conveniente para el tocadiscos,

proporciona a la cadena un aumento de calidad mayor que la sustitución de uno de sus elementos por otro de superior precio (y el ahorro puede ser de varias decenas de miles).

Todos los componentes de la cadena mejoran su rendimiento si se cuida su emplazamiento y se les proporcionan los accesorios adecuados, pero con dos de ellos, el tocadiscos y las pantallas, estas cuestiones pueden llegar a ser tan importantes como su elección entre diferentes marcas y modelos.



El soporte para tocadiscos más utilizado es el de tipo rígido pero ligero.

## Tocadiscos

Cualquier giradiscos dispone de algún sistema para aislarlo de las vibraciones pero, por desgracia, este aislamiento nunca es total, por lo que, en mayor o menor medida, necesitan una ayuda para que estas vibraciones no lleguen a la cápsula y emborronen la reproducción sonora. La principal ayuda consiste en situarlos en un lugar en el que las vibraciones sean de pequeña intensidad y de unas frecuencias determinadas. En la práctica resultan muy efectivos los soportes metálicos, rígidos pero ligeros, aunque algunos afirman que el soporte debe ser muy pesado (hormigón, mármol, etc.).

Dado que unos modelos de giradiscos son más sensibles a las vibraciones que otros, y que algunos diseños hacen que sean determinadas frecuencias las más perniciosas, lo más aconsejable es probar con varios tipos de emplazamiento. El resultado, es decir, el grado de mejora del sonido, puede llegar a ser sorprendente.

Los otros componentes del tocadiscos: brazo y cápsula, deben estar firmemente acoplados entre sí y al giradiscos, por lo que es sumamente importante que los tornillos de sujeción estén fuertemente apretados (algunos aficionados optan por encolar la cápsula al cabezal del brazo, lo que resulta muy efectivo pero incómodo). Hay que tener cuidado al apretarlos, puesto que puede romperse la cabeza del tornillo o deformarse el cuerpo de la cápsula, sobre todo si es de plástico. Naturalmente, se da por supuesto que la perfecta nivelación del giradiscos, el ajuste de la suspensión y la alineación adecuada de brazo y cápsula (según instrucciones que deben proporcionar los fabricantes) ya se han llevado a cabo.

El cable de conexión al amplificador transporta señales sumamente débiles y complejas por lo que la naturaleza del conductor es importante. Ultimamente, algunos brazos de gran calidad (el Zeta, por ejemplo) pueden adquirirse opcionalmente con cables especiales, como LC (Linear Crystal), OFC (Oxigen Free Copper), Van den Hull, etc. También algunas cápsulas, entre las que se cuentan ciertos modelos de Audio Technica, incluyen cables de estos tipos para sus bobinas.

Los reproductores de CD son bastante menos inmunes de lo que se pensaba (o se decía en la publicidad) a las vibraciones; un emplazamiento adecuado les puede venir muy bien, aunque no son tan exigentes como los tocadiscos.

## Amplificador

Este elemento de la cadena es el más inmune a las vibraciones; para su ubicación en la sala hay que tener en cuenta principalmente que disponga de una buena ventilación. Sin embargo, los modelos de válvulas sí son sensibles, por lo que es conveniente situarlos

sobre soportes como los del tocadiscos. Hay quienes aseguran que a todos los amplificadores les afectan las vibraciones y recomiendan la utilización de soportes; muchas veces es suficiente una plataforma diseñada para estos menesteres, construida con materiales que amortiguan vibraciones, de las dimensiones de un amplificador y un grosor de unos pocos centímetros, como la QED. Estas plataformas también se utilizan para tocadiscos (a veces, además del soporte de tipo mesa) y para reproductores de CD.

En el caso de conjuntos preamplificador-amplificador de potencia es bastante importante el cable que los une. También lo es la toma de corriente, con el enchufe (hembra) y el cable de la instalación eléctrica de la casa; si éste no es lo suficientemente grueso como para permitir los picos de potencia instantánea del amplificador, la dinámica (entre otras cualidades) se verá mermada.

## Pantallas

La situación de las pantallas en la sala de escucha es de una importancia capital para el sonido de cualquier cadena, hasta el punto de merecer artículos dedicados exclusivamente a este tema. En posteriores números de RITMO nos ocuparemos de los factores relativos a la interacción pantalla-habitación: absorción acústica de la sala, proximidad de las pantallas a las paredes y entre sí, etc. En este artículo trataremos únicamente uno de ellos, los soportes.

Uno de los cometidos de los soportes para pantallas es situarlas a la altura adecuada (la de la cabeza del oyente), pero no es el más importante, puesto que esta función la podría desempeñar una estantería, una mesa o cualquier otro elemento. La misión de un buen soporte es evitar cualquier movimiento de la pantalla, movimiento que se produce como reacción al desplazamiento del cono de los altavoces.

Cualquier tipo de altavoz (al menos, de los conocidos actualmente) produce sonido mediante el desplazamiento de algún elemento móvil (cono, lámina metálica, etc.); la reacción de la caja o bastidor en el que están montados consiste en un movimiento de sentido contrario al del altavoz, que contrarresta en parte la acción deseada. Por otra parte, las vibraciones del suelo o del propio soporte que llegan a la caja también contribuyen a entorpecer la acción del altavoz. Por ello, la situación ideal sería la de un perfecto aislamiento entre la caja y el suelo y una imposibilidad de movimiento de aquella.

Dada la diversidad de tipos de pantallas (con grandes variaciones de tamaño, peso y diseño) en la práctica se proponen gran cantidad de soportes, aunque básicamente hay dos grandes grupos, los pesados y los ligeros (por supuesto, todos deben ser lo más rígidos posible). Según algunos, a las pantallas pesadas les van mejor los soportes

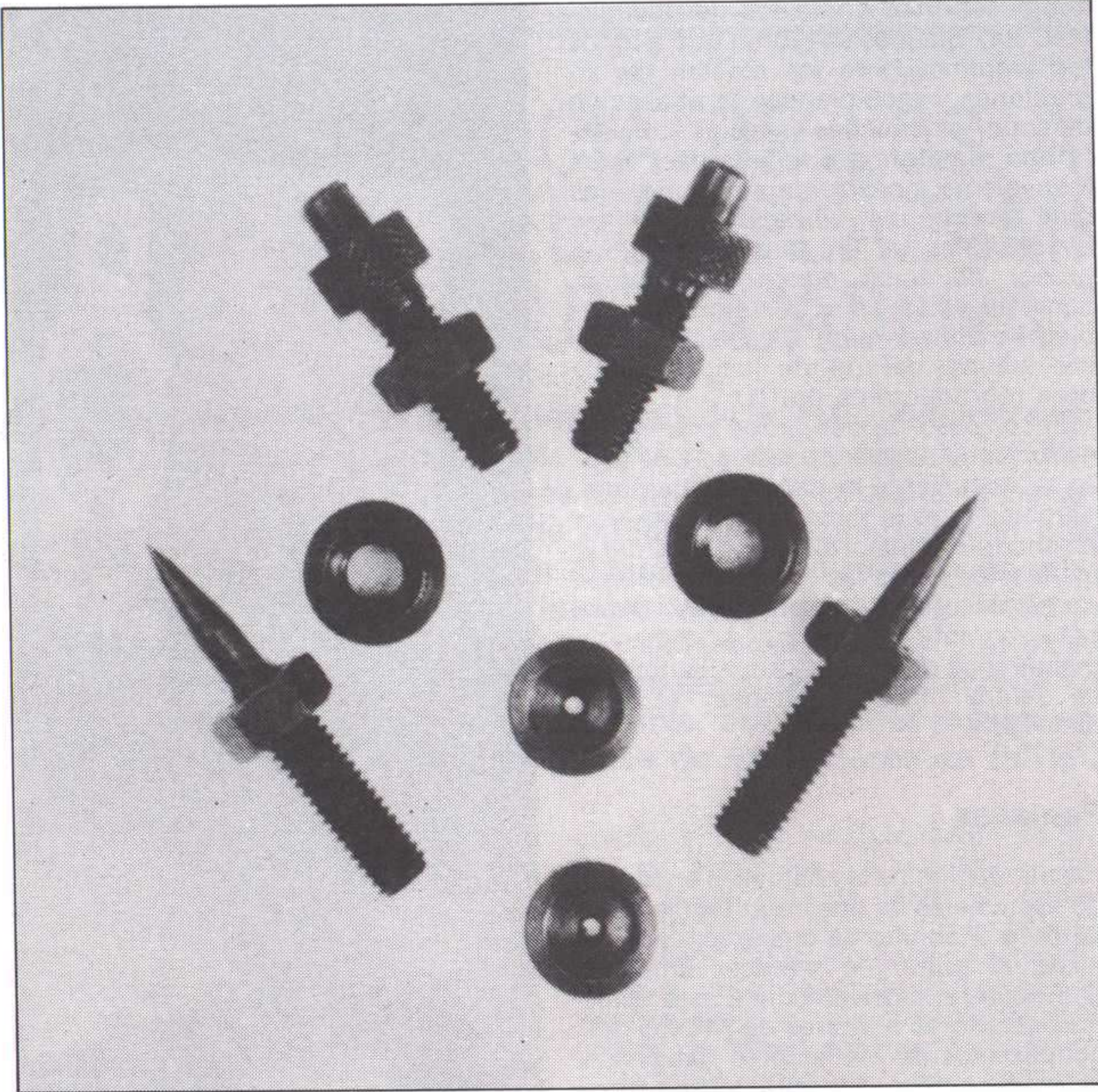


Uno de los cometidos de los soportes para pantallas es el de situarlas a la altura adecuada, pero no el más importante.

ligeros y a las ligeras los soportes con gran peso.

Puesto que la información musical es enormemente compleja, con variaciones amplísimas de presión sonora, hay multitud de factores que influyen en la fidelidad con la que un altavoz o conjunto de altavoces cumple su tarea. Para las pantallas, como para los tocadiscos, hay soluciones empíricas, basadas en la escucha, que mejoran claramente la reproducción musical y que tardan (a veces mucho) en ser explicadas técnica o científicamente. De ahí que, en cuestión de soportes para pantallas, haya gran variedad (por ahora no tanta, ni mucho menos, en España); algunos modelos están pensados para un modelo concreto de pantalla (de gran venta o de gran potencialidad musical), otros buscan una aplicación lo más amplia posible.

Ultimamente, además de al soporte, se le da mucha importancia a la forma de contacto de éste con la pantalla por un lado y el suelo por otro, en un intento de conseguir el máximo aislamiento e inmovilidad. Unas veces se recurre a



Para el contacto soporte-suelo son sumamente efectivas las púas.

tiras de una goma algo viscosa y otras a conos o púas metálicas para el acoplamiento soporte-pantalla; para el contacto entre soporte y suelo se utilizan bastante las púas, con lo que se obtiene una perfecta nivelación y una mayor resistencia al deslizamiento del conjunto (sobre todo cuando hay moqueta) por efecto de las vibraciones.

De los disponibles en España destacan claramente los de la serie Delta Mecano, de RJ Accesorios; esta marca, totalmente española, no tiene nada que envidiar a las inglesas o francesas en cuanto a diseño, acabado y efectividad de sus soportes. La serie, del tipo universal (utilizable con gran número de pantallas) y pesado, consta de una base de 35 x 25 x 3 cm. y uno, dos o cuatro tubos de 34, 49 ó 62 cm. de altura, según los modelos; todos ellos admiten púas y los tubos se pueden rellenar con arena o perdigones.

La efectividad de un soporte apropiado para una pantalla es tal, que muchas veces las mejoran más que un cambio de amplificador. Esto hemos tenido ocasión de comprobarlo varias veces; una de ellas con las PROAC Studio 2, que mejoraron ostensiblemente al pasarlas de los soportes diseñados por y para MISSION a los suyos propios. Pero no siempre el soporte que suministra el fabricante es el más adecuado, como por ejemplo sucede con las MISSION 770, que suenan mejor sobre los RJ.

El aumento de calidad que proporcionan las púas no debe desdeñarse; muchas veces es claramente apreciable, como es el caso de las KEF 104.2, pantallas diseñadas para situarlas sobre el suelo a las que se pueden adaptar púas, consistentes en unos tornillos acabados en punta enroscables en la base de la pantalla, en lugar de los tacos de plástico que traen de fábrica.

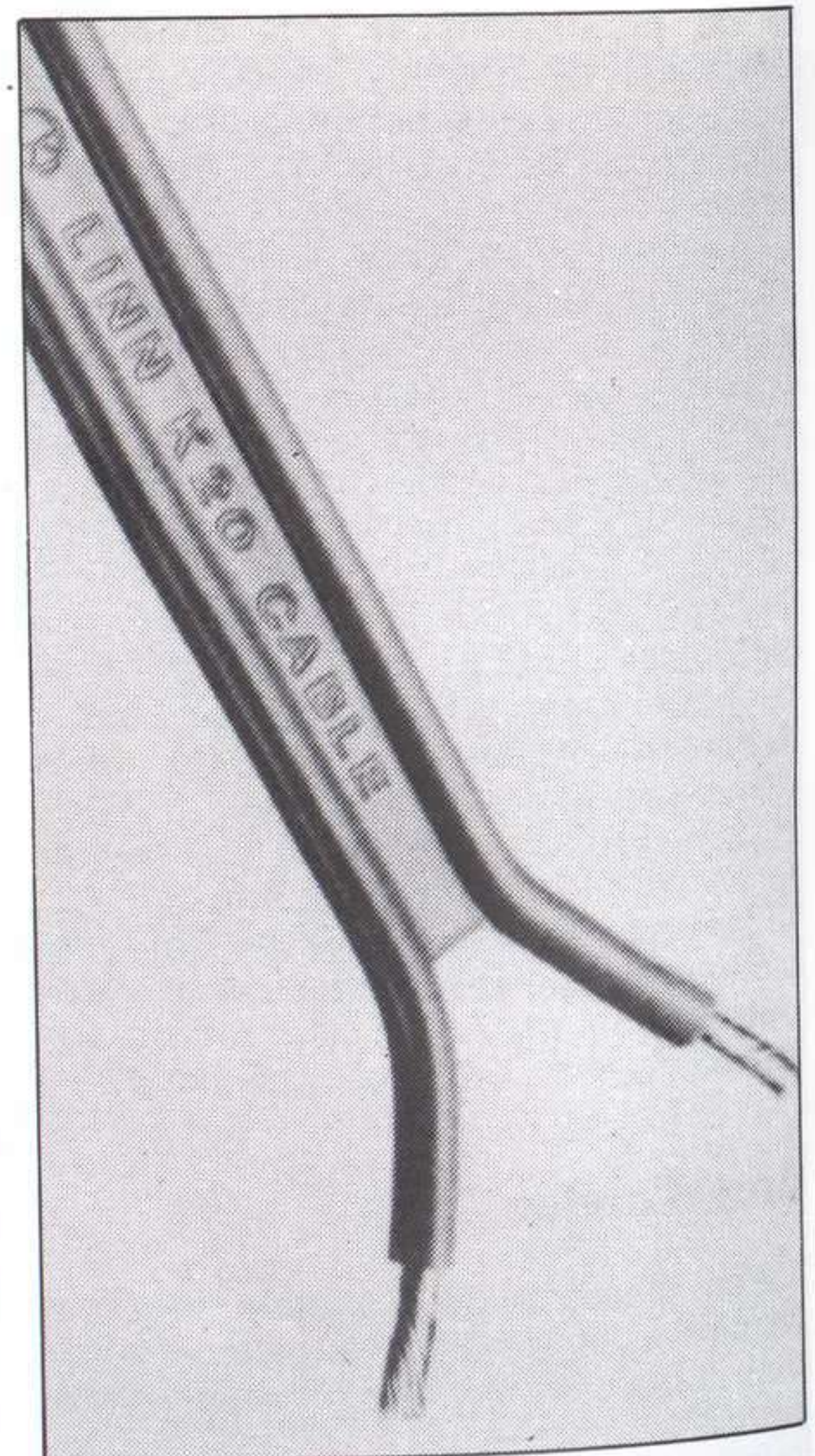
### Conexión amplificador-pantallas

Las pantallas sólo pueden transmitir al oyente la información musical que les ha llegado del amplificador a través del cable que los une; cuantas más pérdidas haya en este recorrido, más pobre será la reproducción. Por ello, cada vez está más extendido el uso de cables especialmente diseñados para esta función, en lugar de los normales, es decir, los de lámpara que, aunque tengan dos colores para mayor comodidad en la conservación de la polaridad, no son capaces de evitar una gran pérdida de información.

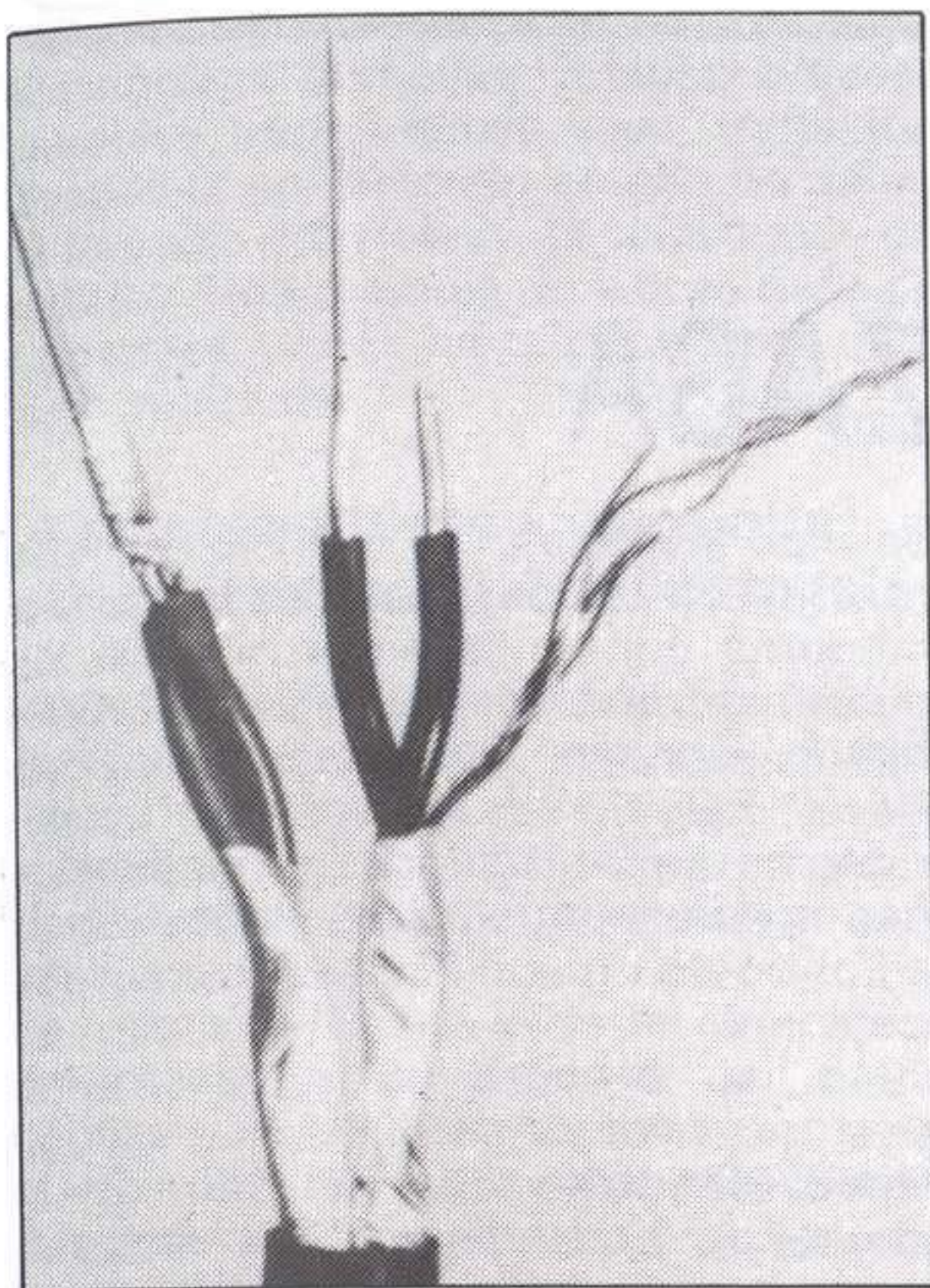
Estos cables especiales (a veces se les llama «de alta definición») constan de gran cantidad de hilos, desde unos 300 hasta más de 2.000 en cada uno de los dos conductores, hilos que no van dispuestos de forma lineal sino enrollados. Los más utilizados son los MONITOR AUDIO, MONSTER, NAIM, ECLER, QED, SUPERFLOW y THO-

RENS. Además del número de hilos, también es importante la pureza del conductor, generalmente cobre (los hay de plata, pero son enormemente caros), por lo que algunos fabricantes, como AUDIOTECHNICA, emplean cobre de características especiales tales como el OFC y el LC.

Otra consecuencia del aspecto empírico de la Alta Fidelidad ha sido el reciente descubrimiento de los cables de línea (los que se utilizan, empotrados, en las instalaciones eléctricas de los edificios) como cables para pantallas. Constan de un solo hilo, de un grosor que varía entre 0,5 y 6 mm. (son necesarios dos de estos cables para cada canal) y suelen estar disponibles en las tiendas de electricidad; los más apropiados para la mayoría de las cadenas son los de 1,5, 2,5 y 4 mm. En algunos casos pueden proporcionar mayor calidad que los multihilos especiales, sobre todo en cuestión de nitidez y detalle en las frecuencias medias y graves y en separación estereofónica; las frecuencias más altas pueden quedar algo retrasadas con relación a las demás. En cualquier caso, dado el bajo coste de estos cables de línea, merece la pena compararlos con los multihilos especiales (por supuesto, mucho más con los de lámpara). Ya hay marcas, como SOLICORE y DNM (no distribuidas aún en España) que comercializan cables de línea, muy bien elaborados y en parejas, específicamente diseñados para HI-FI.



Los cables especiales para pantallas evitan pérdidas de información musical y, por tanto, mejoran el sonido de una cadena.



Recientemente se han incorporado a la HI-FI los cables de línea, ya preparados específicamente por algunas marcas.

Tanto los cables de línea como los multihilos especiales tienen características eléctricas (resistencia, inductancia, impedancia, etc.) diferentes entre sí, por tanto su interacción con los distintos amplificadores varía. Esto

podría explicar, al menos en parte, el que uno de estos cables suene diferente a otro similar en la misma cadena. En realidad, la ignorancia científico-técnica de las causas por las que los cables influyen en el sonido de una cadena es mayor aún que en el caso de los soportes para tocadiscos o pantallas.

Aunque la elección de una u otra marca, o de un multihilo frente a uno de línea dependerá de la cadena y de los gustos del oyente, hay unas cuestiones relativas a la longitud del cable y a los conectores en las que hay que guardar ciertas reglas, sea cual sea el tipo de cable elegido. Una de ellas es la de que la longitud debe ser la menor posible (por supuesto, la misma para los dos canales); muchas veces se puede comprobar que suena mejor la cadena con 3 m. por canal que con 5 m., sobre todo con los de línea. La conexión de estos cables a pantallas y amplificador no siempre resulta cómoda, debido al grosor (los multihilos) o a la rigidez (en los de línea); por ello, es muy aconsejable la utilización de conectores especiales para estos menesteres, como los de J. A. MICHELL, que permiten acomodar cualquier tipo de cable y, más importante, efectuar un buen contacto con la clavija de amplificador y pantallas.

En contra de lo que algunos aficionados piensan, las mejoras que se obtienen cuidando el ajuste, el emplaza-



Los conectores de este tipo acomodan cualquier clase de cable y permiten un buen contacto.

miento y la elección de accesorios, no son solamente sutilezas apreciables únicamente en cadenas de la máxima categoría. Prácticamente cualquiera puede beneficiarse de unos buenos cables para las pantallas, de un buen emplazamiento del tocadiscos o de soportes apropiados, por ejemplo. El grado de mejoría es muy variable y depende de multitud de factores; puesto que los aspectos o matices de una reproducción musical a los que el oyente da prioridad son muy diversos (calidez, presencia, dinámica, detalle, suavidad, ambiente, etc.), lo que a uno puede parecerle un espectacular cambio de sonido a otro le puede parecer una sutileza.

Lo que sí se puede asegurar es que merece la pena experimentar con estas cuestiones antes de decidirse por un cambio de amplificador, cápsula o pantallas cuando no resulta satisfactorio el sonido de la cadena, o a la hora de buscar una cadena lo mejor posible para un presupuesto dado (y, muchas veces, limitado).

CLUB  
TURISMO MUSICAL  
ferysa

## ¿TE INTERESA UN TOUR MUSICAL POR ALEMANIA, EN LAS SIGUIENTES CONDICIONES?

- 15 DIAS EN EL MES DE AGOSTO-87
- VIAJE EN AUTOCAR
- CADA DIA UNA CIUDAD Y UN CONCIERTO
- PRECIO ASEQUIBLE PARA TODO AFICIONADO

BUSCAMOS 35 PERSONAS QUE DESEEN COMPARTIR LA AVENTURA INTERNACIONAL DE LA MUSICA EN VIVO

Si deseas participar en este viaje, solicita información, por carta o teléfono a:  
FERYSA, Club de Turismo Musical. Ordoñez, 1 - 28029 MADRID  
Telfs: (91) 315 74 77 - 315 68 48



## CENTENARIO DE JOSE MARIA USANDIZAGA



Por Angel Sagardía

El 31 de marzo de 1887 (hace un siglo) nació en San Sebastián José María Usandizaga Soraluze quien, a los veintisiete años de edad, con el estreno del drama lírico **Las golondrinas**, libro de Gregorio Martínez Sierra, se colocó en la línea de los consagrados compositores españoles: Tomás Bretón, Gerónimo Jiménez, Amadeo Vives, José Serrano, Pablo Luna...

Empezó a componer muy joven, en la niñez; la primera producción, un vals para piano, lo escribió a los nueve años;

a los catorce, en octubre de 1901, intervino en un concierto del Gran Casino donostiarra, interpretando al piano, en primera audición, la **Suite Escenas de caza**, en cuatro tiempos y, hasta el año 1910 creó más de treinta y cinco piezas para piano, órgano, canto y piano, corales..., pero toda esa obra es impersonal, lindante con la música de salón, debido, principalmente, a las enseñanzas asaz academicistas que había recibido de los profesores Germán Cendoya y Beltrán Pagola, en su ciudad natal y después en la Schola Catorum, de París, mas descubrió la belleza del folclore guipuzcoano con el que advirtió se podían componer obras de envergadura (mediante el desarrollo

de las melodías, el manejo de sus ritmos)... A la par, estudió la música moderna contenida en la obra de los maestros franceses Paul Dukas, Gabriel Fauré, Claudio Debussy y Mauricio Ravel. Estudió las óperas de Puccini, ricas en armonizaciones y modulaciones sorprendentes y, en poco tiempo adquirió una magnífica técnica musical personal, que le permitió crear, en 1910, su primera obra maestra, la pastoral lírica en tres actos y epílogo **Mendi-Mendiyan (En lo alto de la montaña)**, libro de José Power, que estrenó con éxito de clamor en el Coliseo de los Campos Elíseos, de Bilbao, el 21 de marzo del año nombrado y en San Sebastián, el 15 de abril de 1911. Tomó parte el Orfeón Donostiarra; en el coro de niños figuraba Pablo Sorozábal, otro maestro vasco desde hace años ya célebre.

Son personajes de **Mendi-Mendiyan** pastores y aldeanos que interpretan una acción de lobos y ovejas y, también de amores y odios, que llegan hasta las cimas. La partitura es dramática, eminentemente teatral y cuyo entronque vasco culmina en el acto tercero; en su introducción y en la escena primera, que la integran: la romería, entrada en la ermita de los pastores, Ana María y varios bailes, entre ellos el «Ariñ-ariñ».

**Mendi-Mendiyan**, que en unión de **Mirentxu**, de Jesús Guridi, acrecentó positivamente el caudal de óperas vascas, se ha representado diversas veces en Bilbao y San Sebastián, en el Liceo de Barcelona, en 1945, bajo la dirección de Ramón Usandizaga (hermano de José María) y en Madrid, en el curso de la temporada de ópera, de la Zarzuela, los días 20 y 22 de mayo de 1976, sesenta y seis años después del estreno.

«Costa Brava», obra lírica que Usandizaga dejó en bosquejo

La favorable acogida de **Mendi-Mendiyan**, animó a nuestro artista a seguir cultivando el teatro lírico y, para obtener mayor difusión, con libretos en castellano, por lo que José Power, que se relacionaba con Juan Arzadún, militar y escritor de Bermes, se lo presentó. El literato, que a la sazón era autor de cuentos y novelas vascas y de los trabajos «Daoiz y Velarde», «Las brujas de Fuenterrabía», etcétera, acogió amablemente a José María y se prestó a escribirle un libreto que tuviese ambiente marinero, con acción en San Sebastián y se titularía **Costa Brava** (la cantábrica). Arzadún empezó su labor,

Usandizaga compuso, incluso orquestándolos, varios temas, pero, trabajaba despacio, su delicado estado de salud le impedía progresar... la obra quedó en esbozo. Una melodía de ella es base de **Los reyes magos** pieza para piano muy bien realizada.

### «Las golondrinas», segunda obra maestra de Usandizaga

El entonces futuro autor de la ópera **La llama** compuso varias obras para voces y orquesta y para orquesta sola: la escena popular vasca **Umezortza (La huérfana)**, la fantasía danza **Hasshan y Melihah**... ésta, en un solo tiempo, aunque por lo marcado de sus cinco temas, cabe considerarla en cinco partes que describen las intervenciones del payaso Hasshan, de la bailarina Melihah y de un oso, los que en ocasiones danzan y saltan al compás de cascabeles y un pandero. Por la índole de sus personajes, supone un anticipo de **Las golondrinas**, que se basan en el drama «**Saltimbanquis**» contenido en el libro «Teatro de ensueño», original de Gregorio Martínez Sierra.

Leyó el drama Usandizaga y propuso al autor de **Canción de cuna** convertirlo en obra lírica, a lo que accedió. Durante el verano de 1913, en el caserío «Aguerre», cerca de Urrieta, compuso el maestro la amplia partitura de **Las golondrinas** que hizo oír al gran barítono Emilio Sagi-Barba, quien captó el mérito de ella y la estrenó el 5 de febrero de 1914 en el circo Price, de Madrid, con la compañía que dirigía en unión de su esposa, Luisa Vela. Al ensayo general concurren el maestro Amadeo Vives, que después de escuchar el «racconte» de barítono del acto tercero, que termina con la frase «Al morir...! se reía», salió del teatro profetizando: ¡Vaya éxito que va a ser! ¡Cien representaciones seguras!

Al finalizar el acto primero el éxito no estaba asegurado, mas a partir de la «Pantomima» (acto segundo) la representación se deslizó triunfalmente. Son números inmortales de **Las golondrina** por su belleza, técnica, dramatismo... la

TEATRO CIRCO SAN SEBASTIAN

SÁBADO 21 + DOMINGO 22 de ABRIL de 1911

Correspondiendo á reiteradas instancias del público en general, se darán

**2 ÚNICAS REPRESENTACIONES 2**

de la pastoral lírica vasco-gala, letra de José Power y música de José María Usandizaga

**Mendi-Mendiyan**

ORFEO DONOSTIARRA

el SÁBADO, á las nueve de la noche, y el DOMINGO, á las 6<sup>1/2</sup> de la tarde.

Presentación: Andrea, José Mari, Juan Cruz, Chiki, Gaxiño, Xakiño, Un pastor, Aldama y Pastora.

La acción en las montañas de Altzgorri.

200 coristas (señoritas, niñas, niños y hombres)  
75 Profesoras de Orquesta

Director artístico Sr. POWER  
La Orquesta bajo la dirección del Autor

Se presentarán las tres magníficas decoraciones esbozadas por el celebre pintor escocés ELOY GARAY, y que tanto han llamado la atención.

PRECIOS de las LOCALIDADES

Plaza primera con 7 entradas	Prta. 50
Plaza segunda con 2 id.	Prta. 30
Plaza tercera con 1 id.	Prta. 20
Plaza cuarta con 1 id.	Prta. 10
Plaza quinta con 1 id.	Prta. 5
Plaza sexta con 1 id.	Prta. 3
Plaza séptima con 1 id.	Prta. 2
Plaza octava con 1 id.	Prta. 1
Plaza novena con 1 id.	Prta. 0,50
Plaza décima con 1 id.	Prta. 0,25

«Mendi-Mendiyan» tuvo una favorable acogida. En la foto, cartel anunciador de la representación en San Sebastián, un mes después de su estreno.

introducción del acto primero y el prelude del tercero, los números «Caminar, caminar...», «Me dices que ya

no me quieres», «Canción de la primavera» y el nombrado «Al morir... ¡se reía! y la pantomima, página sinfónica dechado de contrapunto y armonizaciones avanzadas.

### Composición de «La llama». Fallecimiento de Usandizaga

Trascurridas sus estancias en la capital de España y en otras, motivadas por las representaciones de **Las golondrinas**, el triunfador músico se instaló en Yanci (Navarra) para componer la ópera **La llama**, libro también de Martínez Sierra, inspirado en *las llamas de las hogueras, que en la tragedia de Esquilo van encendiéndose de cumbre en cumbre para enunciar, desde las costas de Asia a los montes de Grecia, la caída de Troya. De ahí el título de la obra.*

Usandizaga, en Yanci, trabajaba penosamente, se agravaba de la tuberculosis que padecía desde la infancia, sus fuerzas decaían, le trasladaron a San Sebastián, donde expiró el 5 de octubre de 1915. **La llama** la dejó terminada excepto el final del prelude del acto tercero que concluyó Ricardo Villa, director del estreno de la ópera en Madrid, en el Gran Teatro, el 30 de marzo de 1918. En enero de dicho año se cantó por primera vez en San Sebastián.

**La llama** tuvo una acogida respetuosa por parte de público y crítica, conforme merecían sus autores, pero es obra desigual, no lograda, tanto libro como partitura; ésta no extrañó dadas las condiciones físicas en que se encontraba el compositor. No obstante posee frases musicales bellas y de construcción perfecta: el «Coro de odaliscas» (fue repetido en el estreno ante los insistentes aplausos), el fragmento del prólogo «Espíritu del agua»... son pruebas de la gran valía compositiva que poseyó el malogrado José M.<sup>a</sup> Usandizaga. Legó, en sólo diecinueve años de producción, unas noventa obras, entre ellas dos producciones imperecederas: **Mendi-Mendiyan** y **Las golondrinas**.

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO



COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

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

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

## LA EDUCACION MUSICAL ANTE LA GRAFIA CONTEMPORANEA (II)

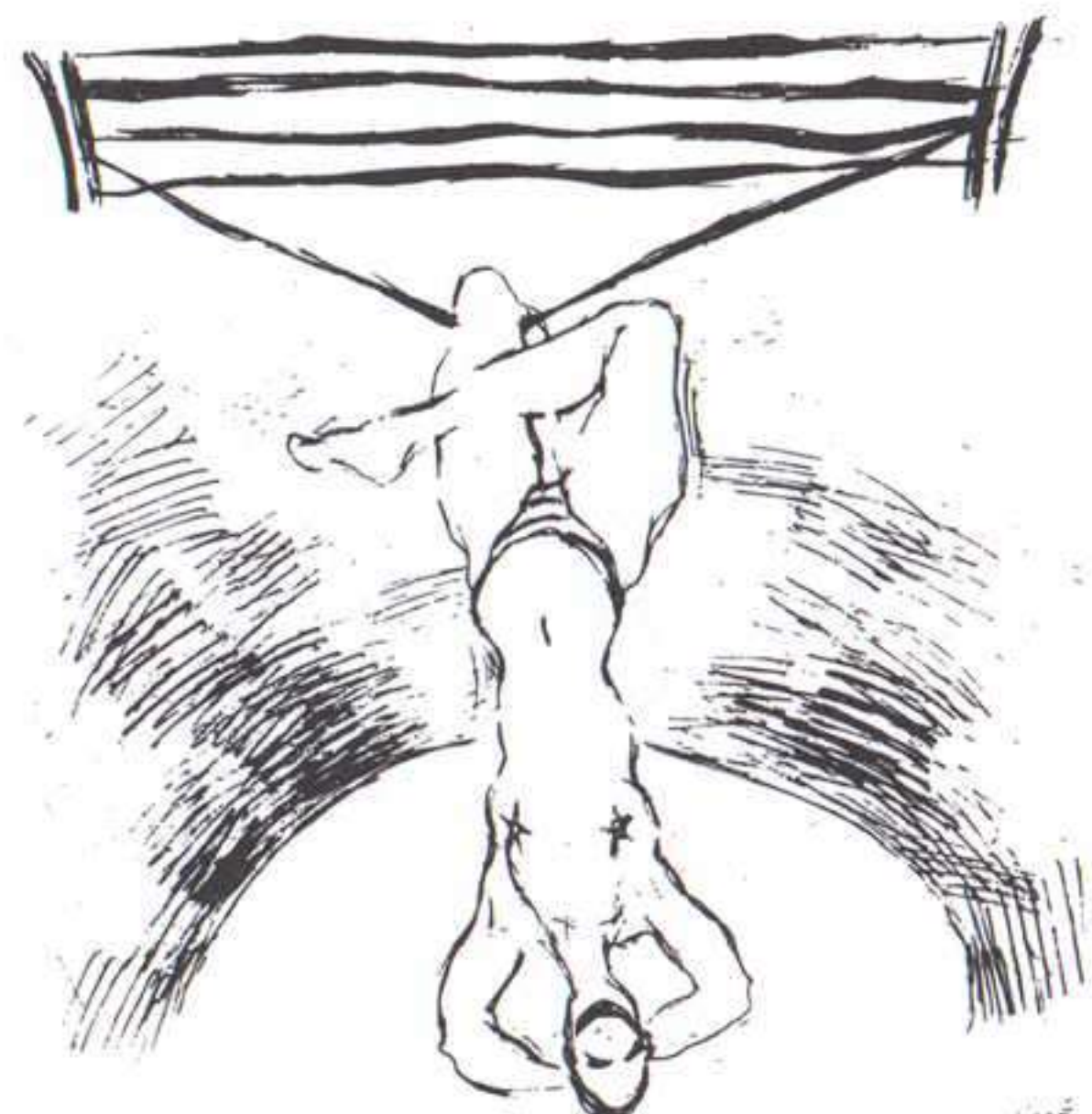
### Algunas posibilidades gráficas

Por Fernando Palacios

Si en la primera parte de este trabajo se trataba de dar un breve repaso a algunas influencias producidas en la Pedagogía Musical, de capital importancia para su desarrollo, en esta segunda se procura establecer algunas precisiones sobre las múltiples posibilidades de representación gráfica que posee la música, y que hoy conviven simultáneamente.

Nuestro sistema de representación gráfica de la música (pentagramas, notas, claves, compases...) ha sido muchas veces tildado —no sin razón— de complicado, intelectual y poco preciso. En estos dos últimos siglos la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión gráfica ha sido una constante en las investigaciones musicales, aunque no siempre ha recogido frutos acordes con el interés y esfuerzo puestos en el empeño (Klavarscribo, Marcel Leyat, Equitone, Notagraph, W. Litte, Notation Autonome, Walter Howard, Galin, Melograph, C.E.S., Prevost, Aschero, etc...) Sin embargo, en todos ellos siempre latía un interés por mejorar algunos aspectos que el sistema tradicional nunca ha conseguido satisfacer; todos, al final, han resultado vencer el enorme peso de un lenguaje de signos con muchos millones de pentagramas a sus espaldas. De esta manera, hemos visto ENNEGRECERSE las partituras con nuevos signos, de acuerdo a los intereses estéticos de cada época. El siglo XX, con su enorme complejidad, ha consagrado dos grandes sistemas de representación gráfica de la música: de un lado, ha afianzado el sistema tradicional, que a pesar de sus lagunas sigue ostentando la máxima prioridad, y de otro, las escrituras gráficas.

En el ámbito de la Educación Musical, todo lo concerniente a lectura y escritura se ha desarrollado a través de la enseñanza del solfeo. Ahora bien, si tenemos en cuenta el propio desarrollo de la Pedagogía Musical y toda la serie de estímulos e influjos recibidos de la Psicología, la Música Contemporánea,



el Comic, la Poesía, etc... (ver la primera parte de este trabajo en el número anterior de la revista) es obvio pensar que los nuevos intereses de las corrientes estéticas forzosamente han tenido que ir desarrollando nuevos procedimientos complementarios con los tradicionales, a veces sorprendentes, siempre enjundiosos y muchas veces más claros y cercanos a la propia naturaleza del sonido y de la música.

Todo un mundo de gestos, símbolos, líneas, espacios, dibujos, colores... se ha ido abriendo ante nosotros con un enorme abanico de posibilidades. Gracias a la elementalización de procedimientos propios de la Música Contemporánea, de la Música Gráfica, de la Poesía Fonética, del Comic... se ha ido obteniendo un rico material que, con una didáctica apropiada, ha podido ser utilizado en la enseñanza con objetivos bien dispares: tanto para el reconocimiento de fuentes sonoras, como para la confección de partituras elementales, para el estudio de la naturaleza del sonido y de la forma, realización de dictados...

Antes de pasar a ver las posibilidades gráficas que propone este trabajo, sería importante detenernos en primer lugar en lo que podríamos llamar la «Grafía del Gesto», o sea, los signos y movimientos gestuales que se pueden utilizar para proyectar y expresar la música.

El gesto, que según Laban compone —junto con la locomoción, la elevación, la rotación y la posición— una de las cinco actividades básicas del movimiento, nos permite establecer mensajes de comunicación visual a la vez que proporciona la posibilidad de explicar y dibujar la música, puesto que partimos de la base de que el sonido siempre es un movimiento. Con el gesto podemos

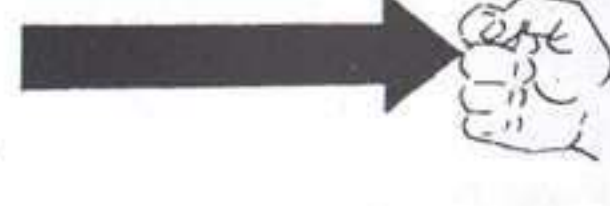
BAILAR el movimiento melódico con la mano, batir el aire marcando pulsos y ritmos; dibujar curvas que expresan el carácter, apereibir a otros de la llegada de un acontecimiento, marcar la direccionalidad y altura del sonido, etc...; y, lo que es más importante, el gesto contribuye de manera decisiva a la obtención de una conciencia corporal. Este importante aspecto ha sido incorporado a la Educación Musical desde que el gran pedagogo J. Dalcroze diera en su «Rítmica» unas pautas definitivas.

Como consecuencia de poner los recursos gestuales al servicio de la música podemos obtener PARTITURAS DE GESTOS, auténticos dibujos en el aire y un verdadero auscultamiento de la materia musical; de aquí a la representación gráfica no hay ni siquiera un paso. La música se introduce en nosotros, no sólo por los oídos, sino a través del cuerpo, las manos, la piel, el contacto... en una sugerente mezcla de signos, gestos, sonidos, formas y colores. Igual nos da que sea un gesto, un trazo, un signo o un movimiento el portador del mensaje; su traducción en sonido será el objetivo didáctico que perseguimos.

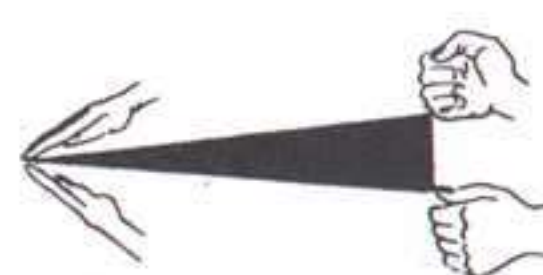
Una nota suave: movimiento horizontal con el dedo



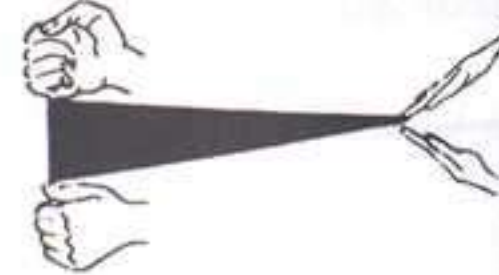
Una nota fuerte: movimiento horizontal con el puño



Crescendo: movimiento horizontal con los brazos, empezando con la punta de los dedos y culminando con los puños



Decrescendo: movimiento horizontal con los brazos, empezando con los puños y culminando con la punta de los dedos



Notas cortas acentuadas: los golpes de puño van indicando el ritmo deseado



Notas suaves en staccato: el punteo con el dedo va indicando el ritmo deseado



Trino: la punta del dedo indica el tempo deseado, oscilando desde muy lento a muy rápido



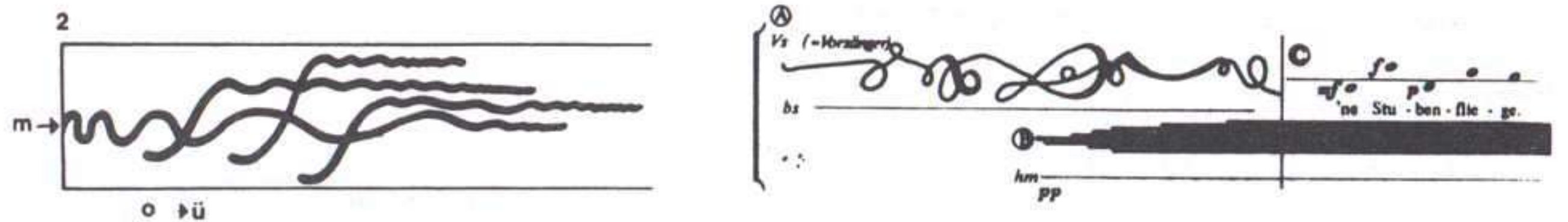
Tocar con todo: (toquen cualquier cosa lo más rápido y fuerte posible). Movimiento violento con ambas manos delante del cuerpo



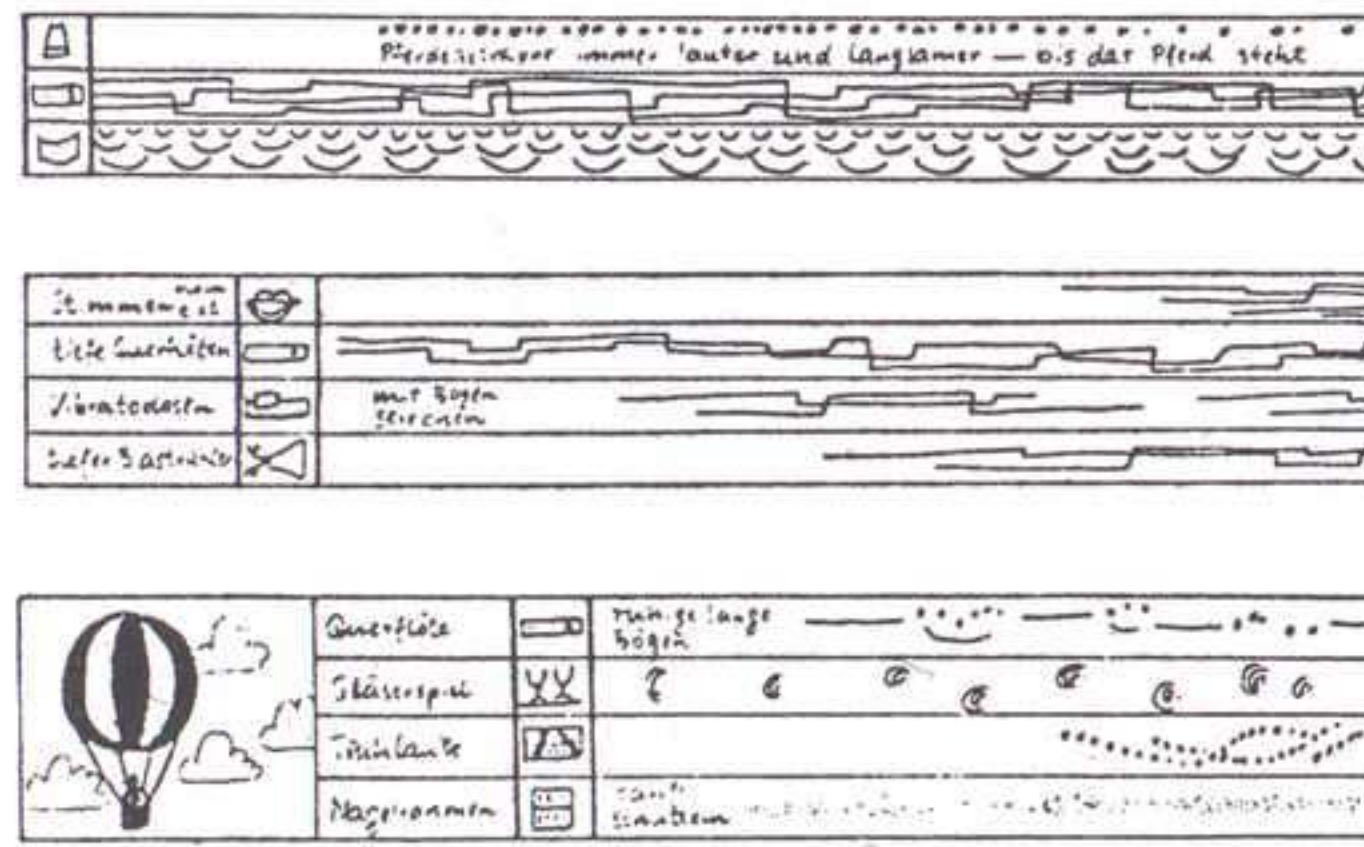
Advertimos que hay una serie de propiedades que atribuimos igualmente al sonido y a nuestro espacio físico (altura, duración, velocidad...). Los sonidos que suben y bajan —es decir, cuando son más agudos o más graves— se corresponden con notas, líneas o gestos que van hacia arriba o hacia abajo según su medio de representación, lo cual nos hace establecer una estrecha relación entre las alturas de los sonidos y su situación en el espacio gráfico, gestual o mental. Por otra parte, de la misma manera que nuestra propia escritura se desarrolla de izquierda a derecha y de arriba a abajo, en la escritura musical ocurre lo mismo: el tiempo va avanzando conforme vamos ejecutando una partitura en la dirección establecida. Tenemos, pues, una regla de oro de la que partir y que, según vayamos viendo casos excepcionales, podremos variar e incluso saltarnos a la torera, estableciendo tantas excepciones como convenga: *en nuestra vertical situamos las alturas del sonido y en la horizontal el tiempo*. Si en la escritura solfística los símbolos y signos nos proporcionan una serie de códigos de lectura, tanto para la duración (negras, blancas, corcheas...), como para las alturas de los sonidos (notas, claves, alteraciones...), en la representación gráfica por medio de líneas, puntos y espacios es la relación entre duraciones y alturas con distancias y longitudes la que establece las reglas del juego.

Veamos algunos recursos básicos de expresión gráfica en la relación entre espacio gráfico, tiempo musical y demás parámetros aportados por diferentes estudiosos de estos temas:

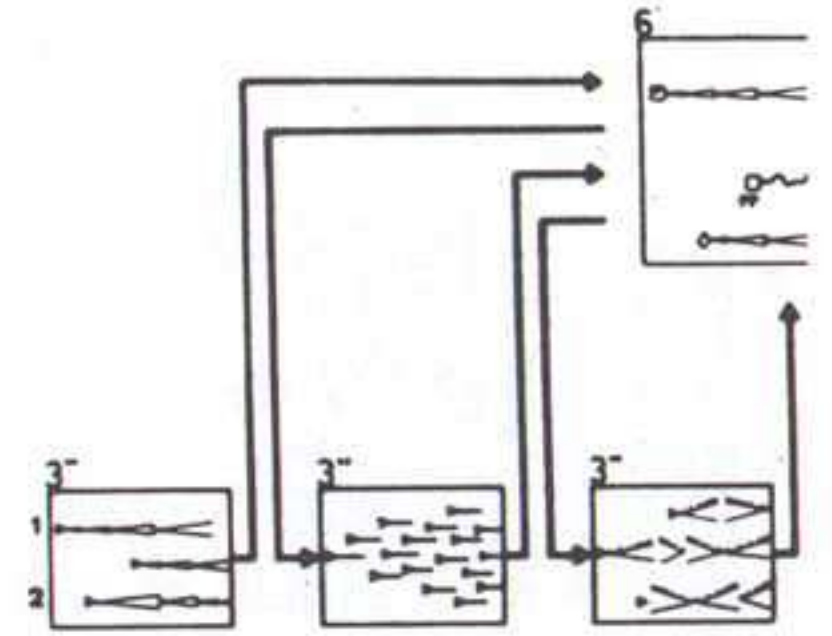
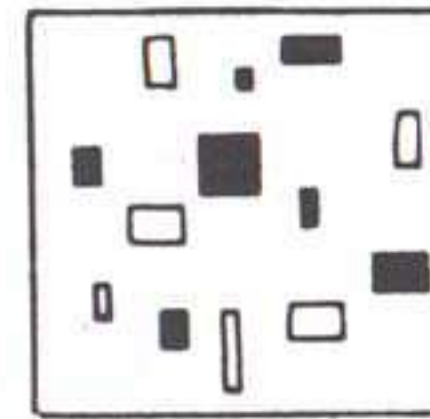
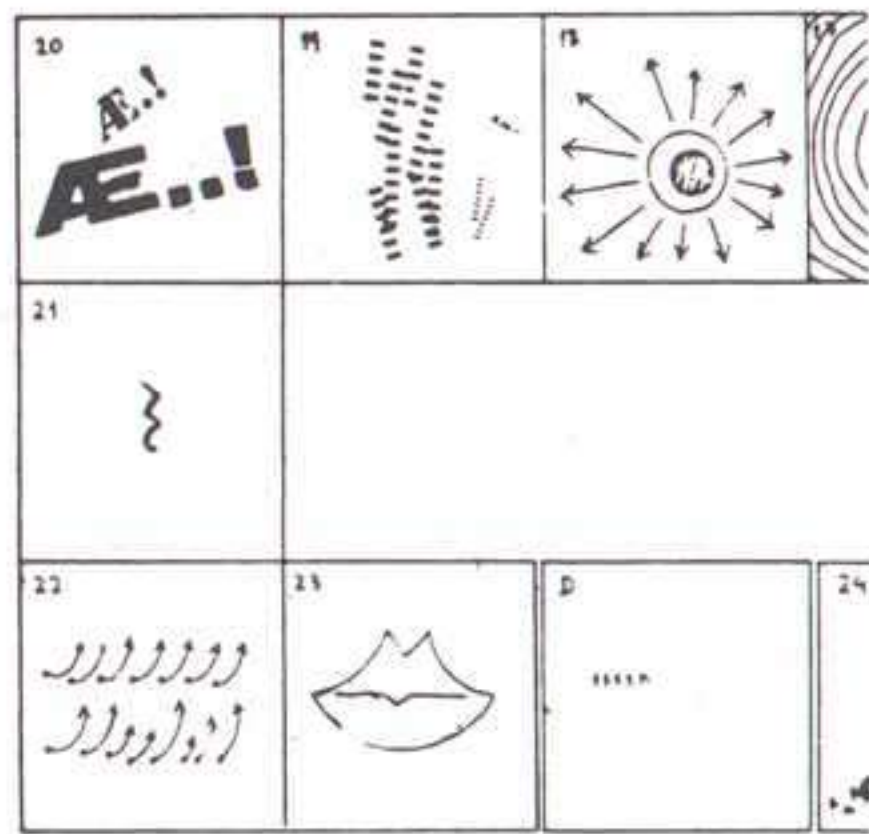
### SIMULTANEIDAD



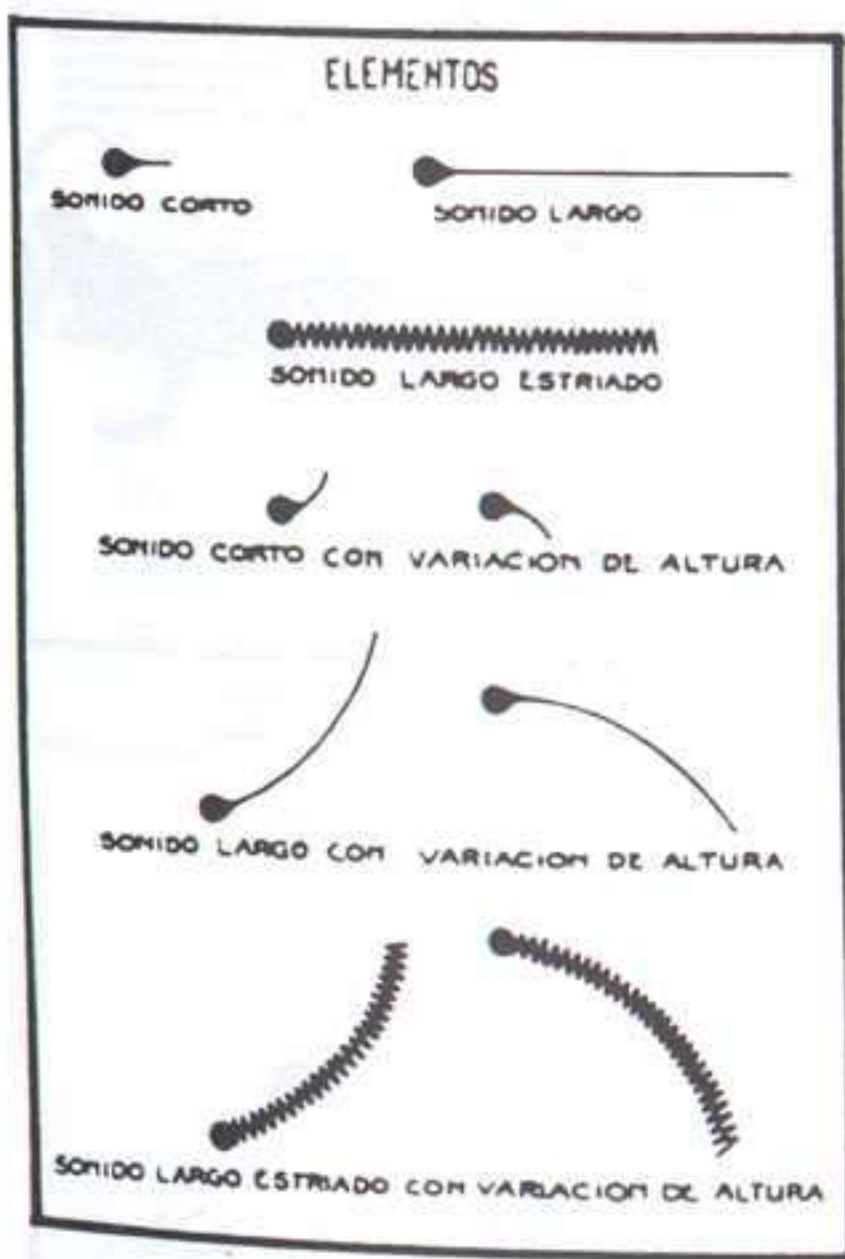
### DISTRIBUCION INSTRUMENTAL



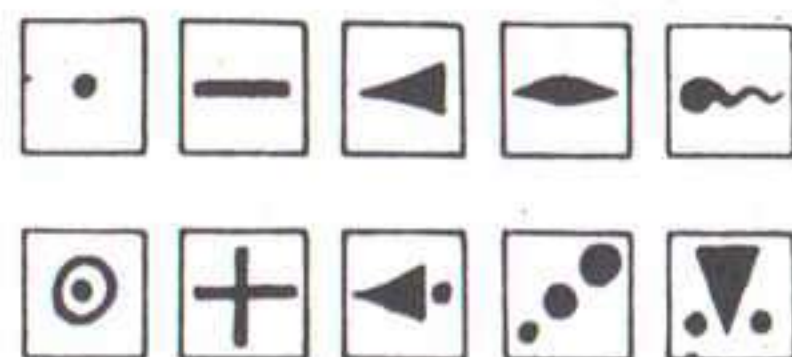
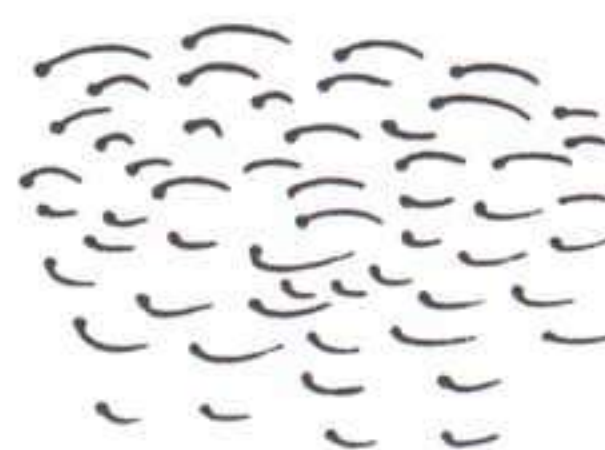
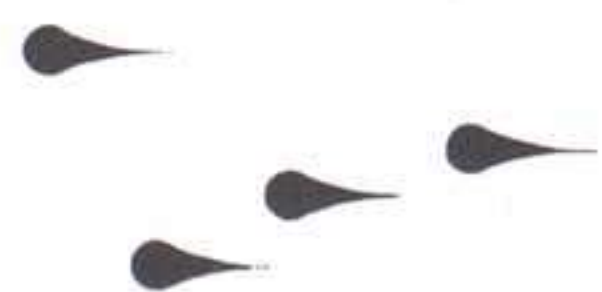
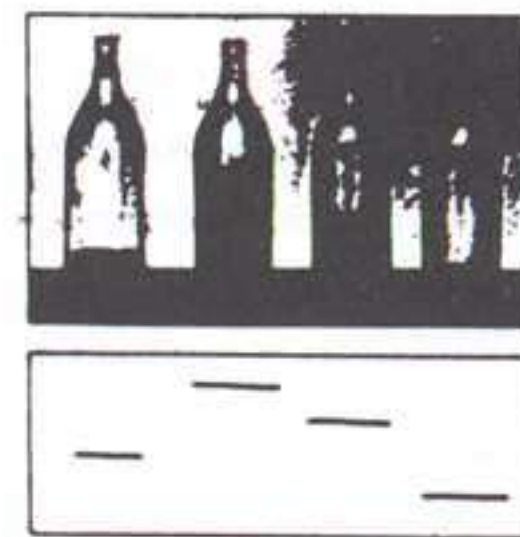
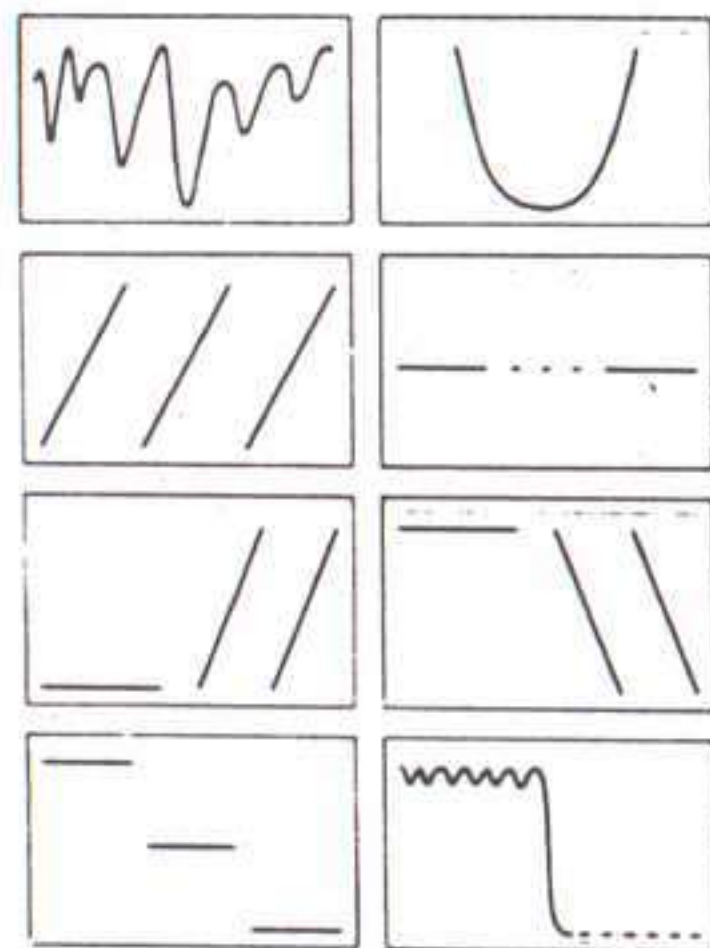

### OTRAS DISPOSICIONES DE MATERIAL



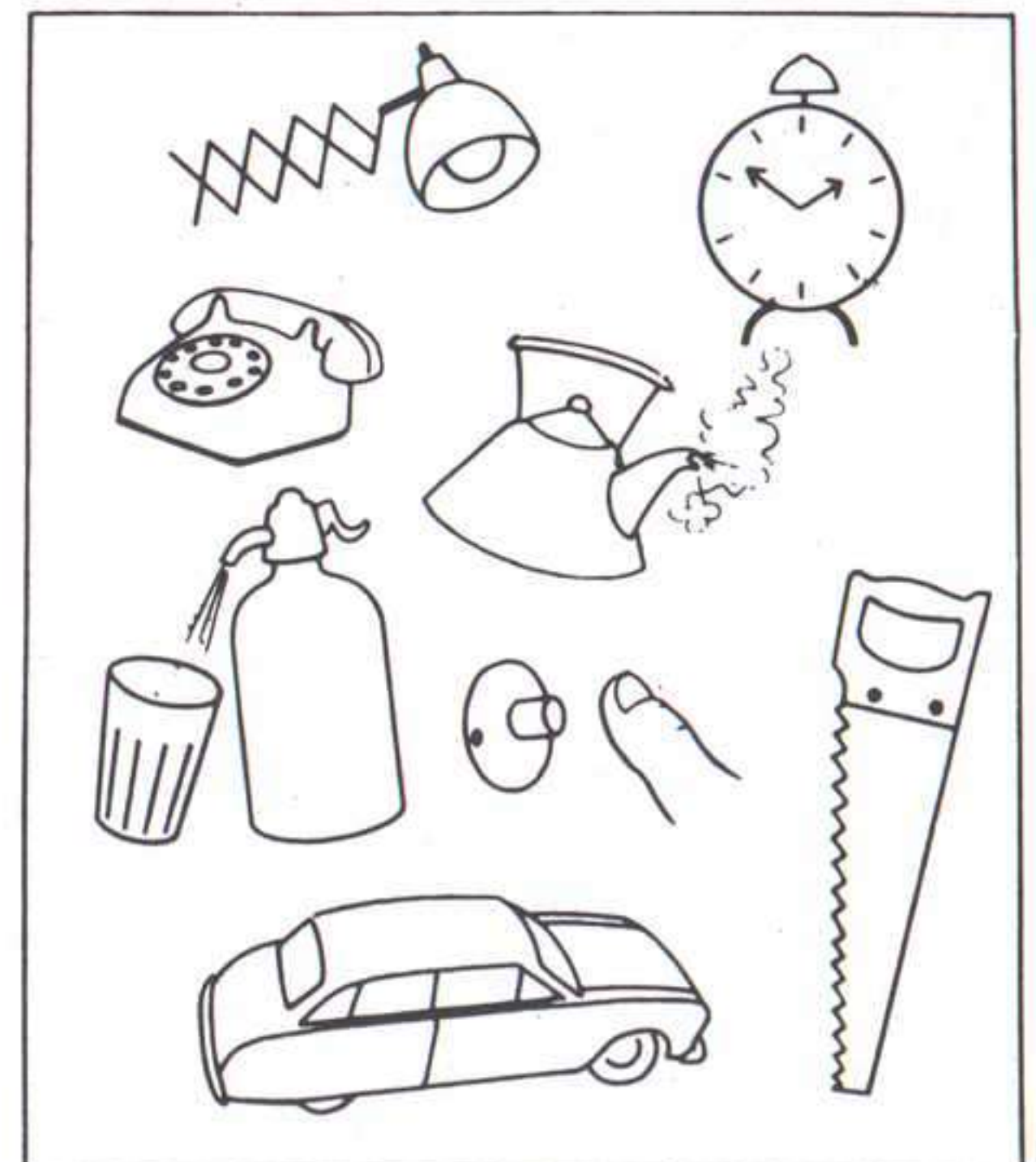
### DURACIONES-ALTURAS-RESONANCIAS



Es führt über den Main eine Brücke von Stein.



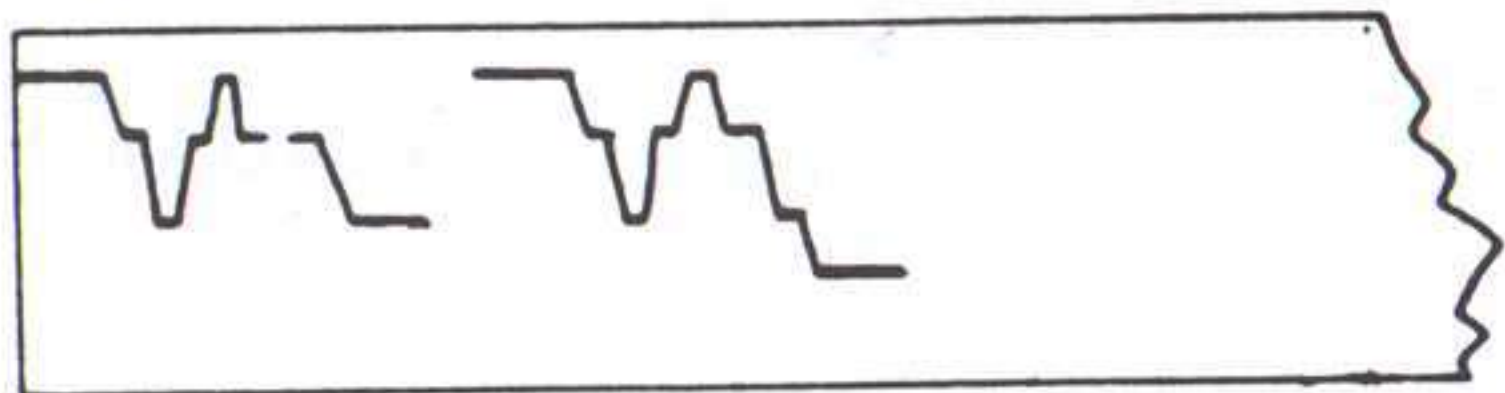
### SIMBOLOS Y LETRAS



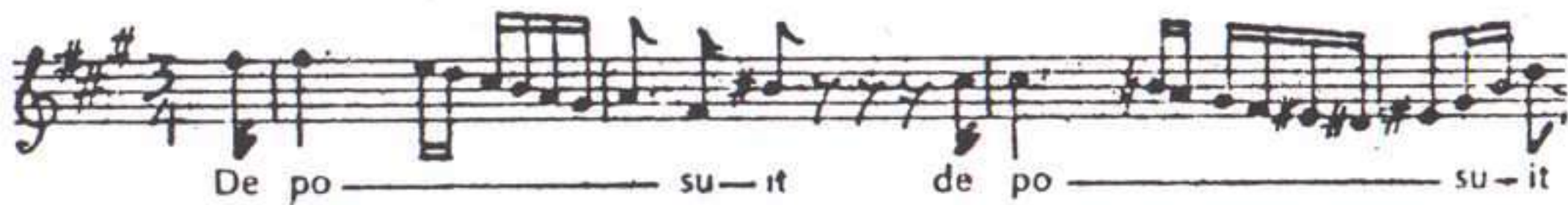
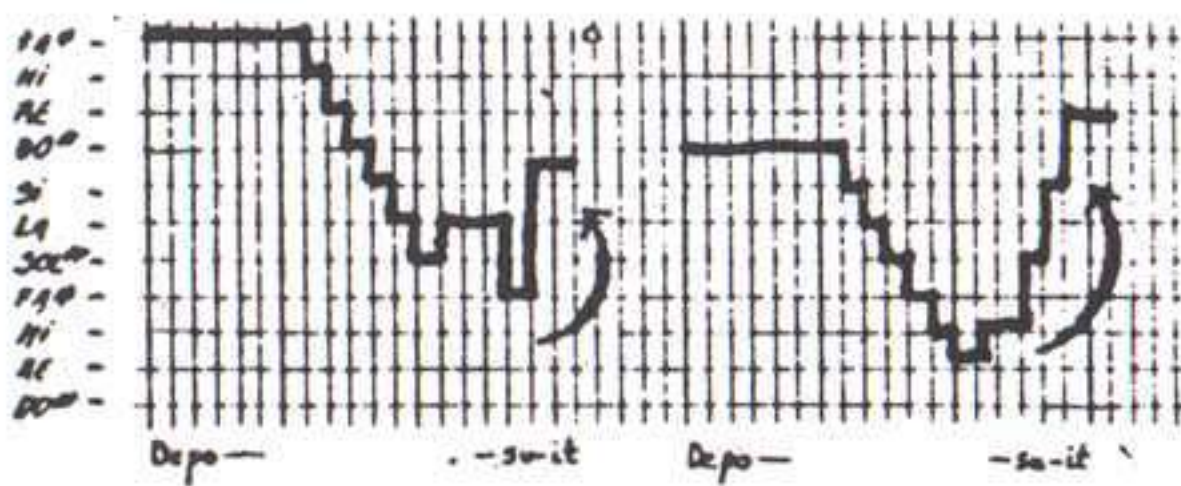
Al botón de la botonera

## MELODIA Y RITMO

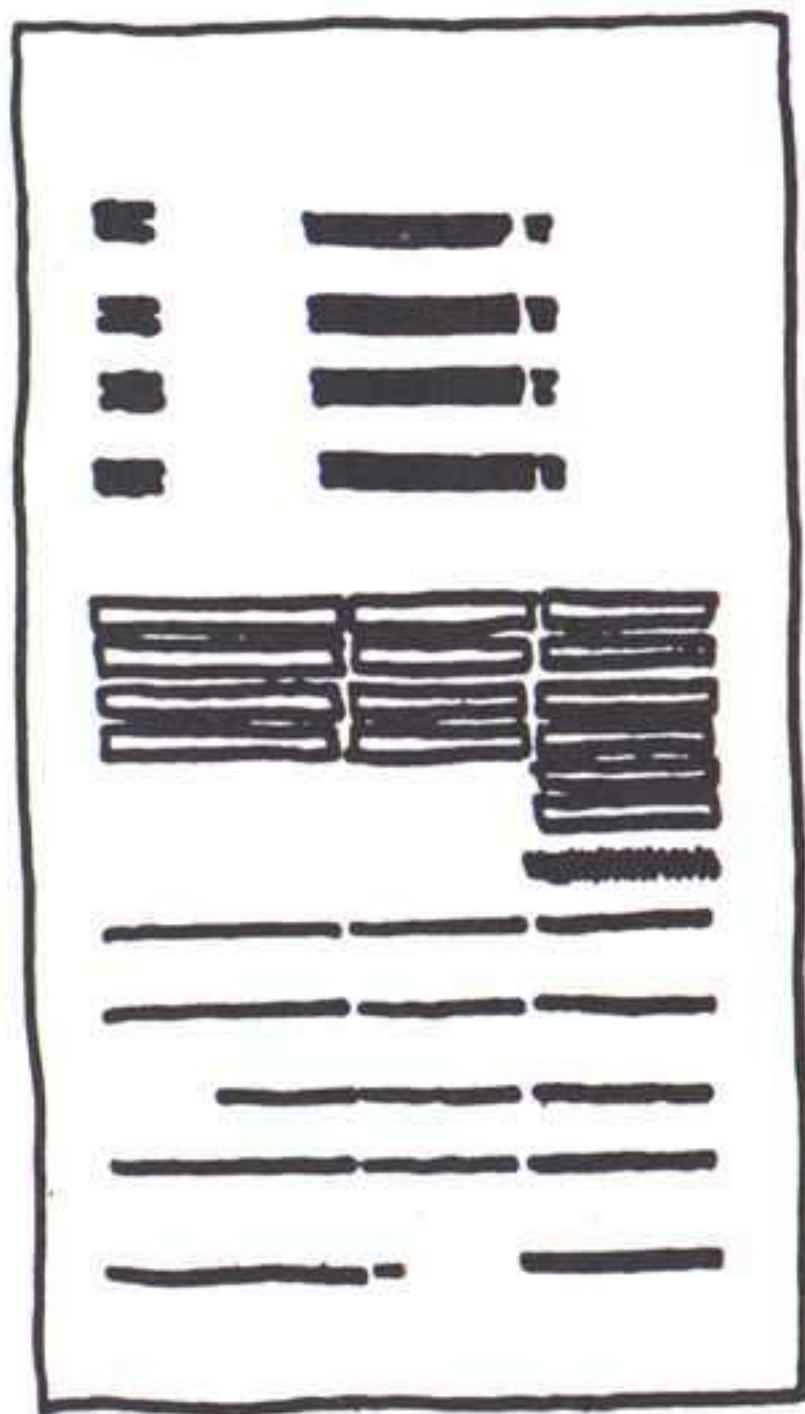
Ein „Abend auf dem Lande“ von Béla Bartók



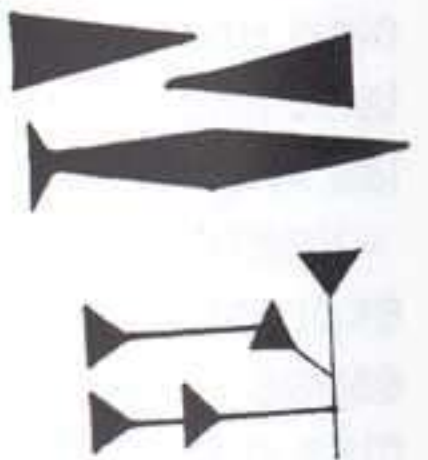
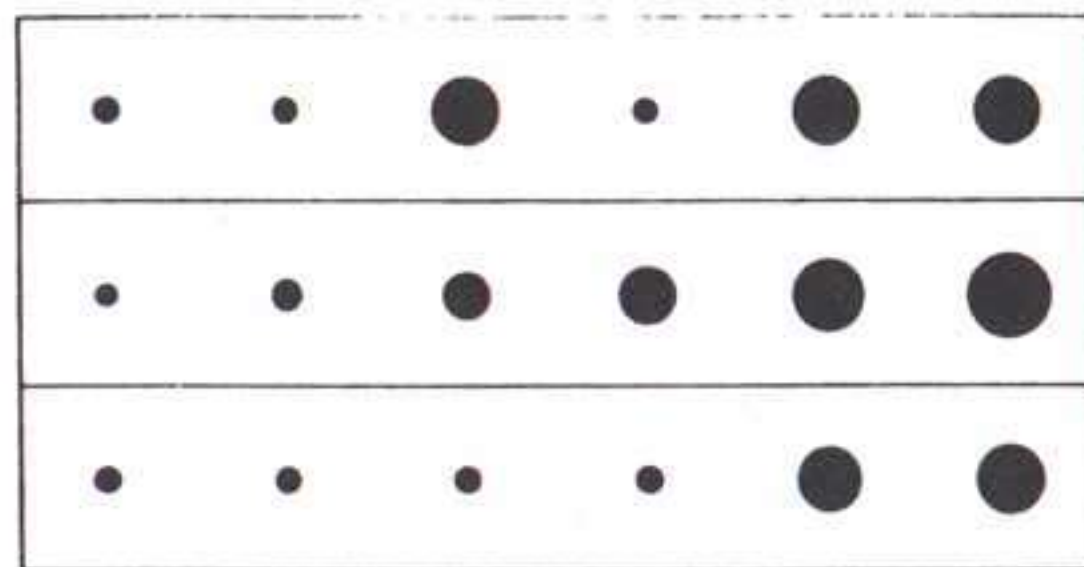
Mozart String Quartet K465



## FORMA MUSICAL



## INTENSIDAD



## TIMBRE



La utilización de estos procedimientos gráficos puede (debe) hacerse en cualquier nivel de enseñanza musical y serán los propios compositores, intérpretes, enseñantes o alumnos los que establezcan las necesidades de proporción en cada caso, dejándose llevar por el sentido de lógica que siempre contienen estos lenguajes: ¿un centímetro de papel horizontal es el equivalente a un segundo? ¿la duración de una página será de x segundos? ¿la distancia entre dos puntos medida verticalmente será un intervalo de...? ¿consideramos los parámetros de manera aproximada? Al igual que ocurre con las nuevas grafías de la Música Contemporánea, en la Educación Mu-

sical tampoco hay una unificación de criterios para expresar gráficamente una idea. Si en algunos casos la fuerza de la lógica ante un mismo caso planteado hace que coincidan en una misma solución distintos expertos, en otros, sin embargo, se dan tantas soluciones como casos analizados.

Todo este material gráfico —y mucho más— puede ser utilizado de maneras muy distintas, tanto por la técnica empleada para su confección como por los fines didácticos que se persigan.

Los procedimientos y los materiales para llevar a la práctica estas técnicas y darles un tratamiento formal son múltiples y dispares; veamos algunos:



El simple dibujo de la partitura gráfica por medio de rotuladores, tizas, tintas o gouaches sobre soportes de papel, cartón, paredes, suelos, pizarras, etc.

Illes, Alarma y Orque-  
tro de los actos que  
de las Fiestas de la

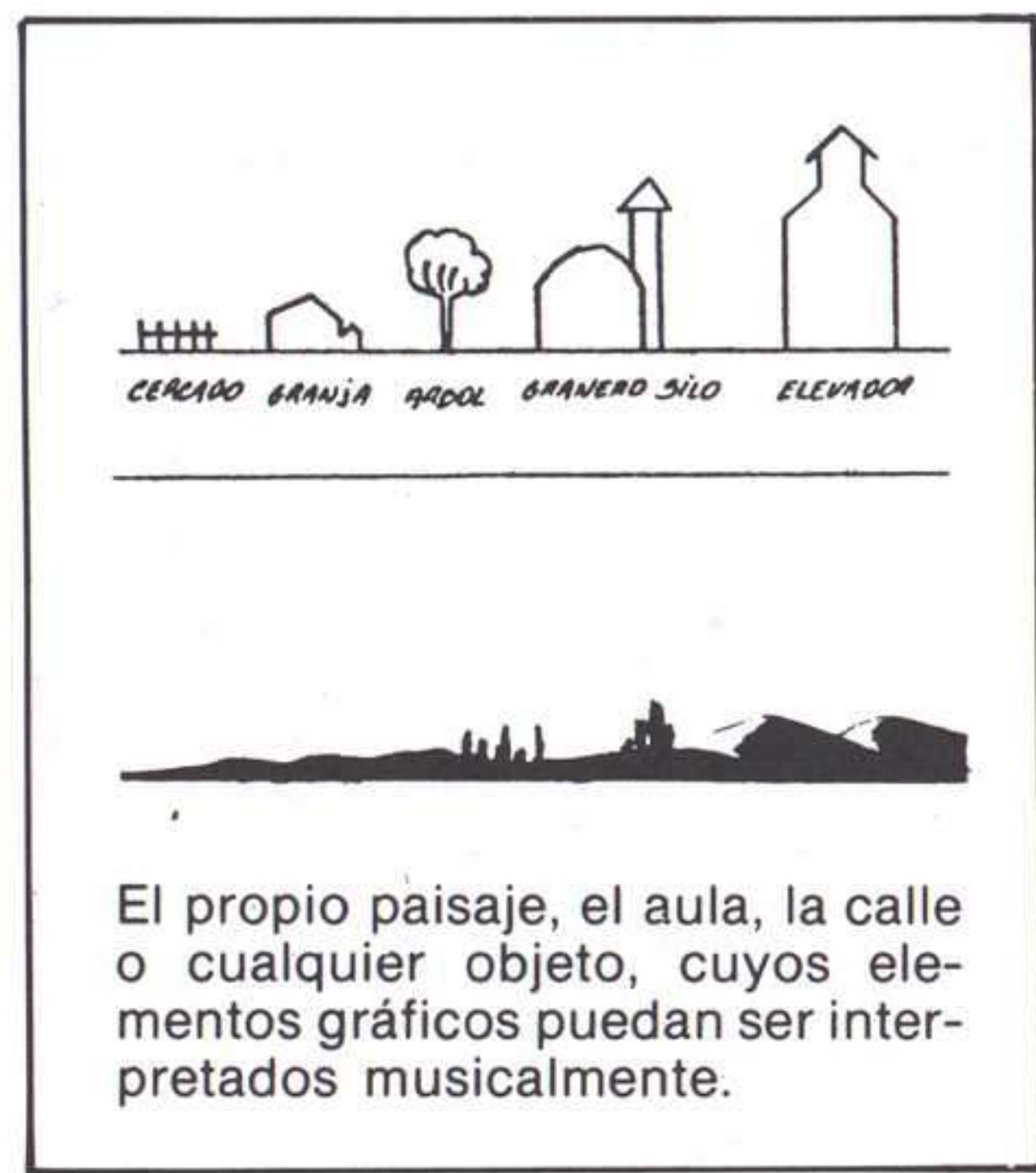
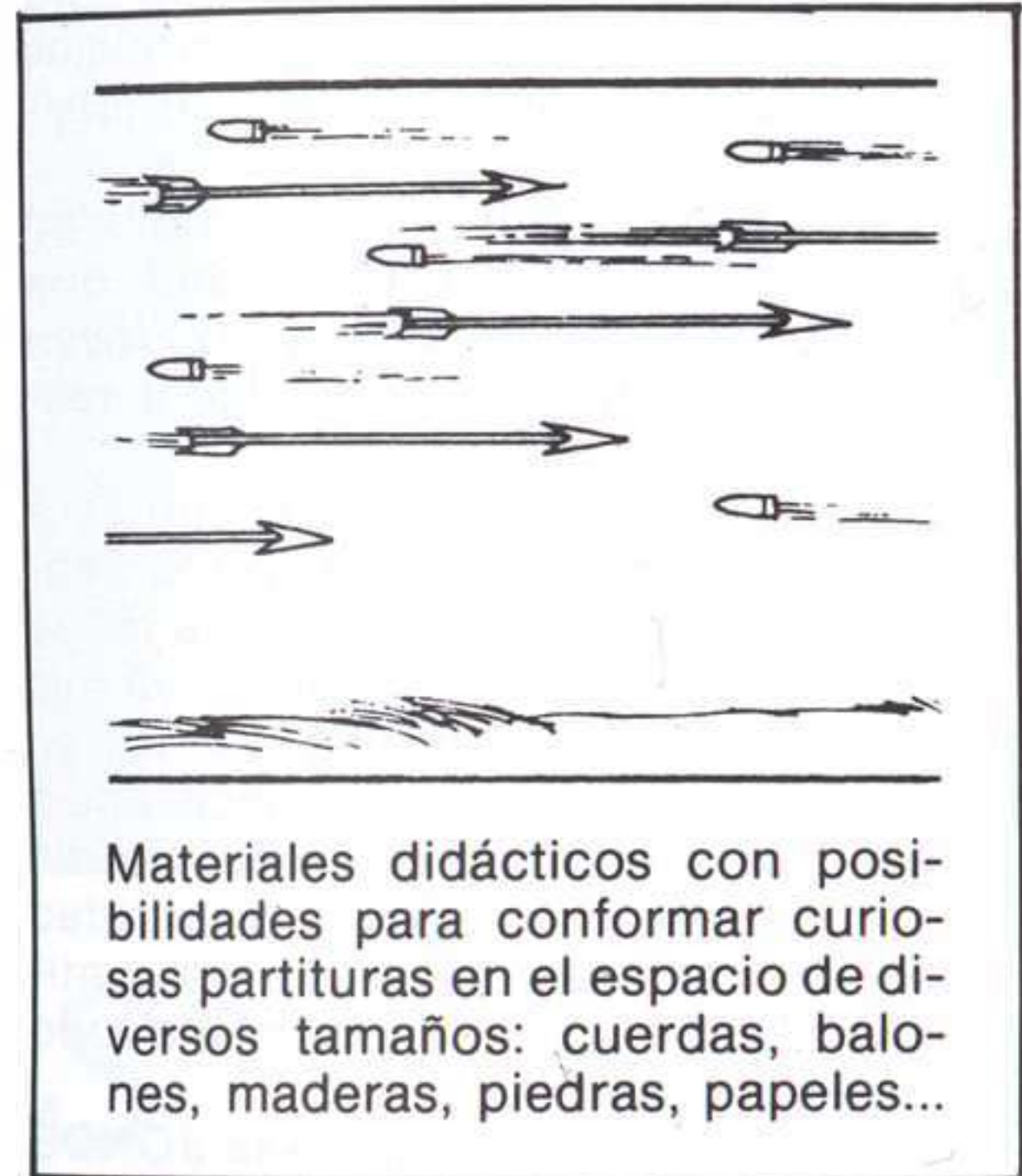
para dos pianos: Katia y Mireille Leb  
Brahms, Variaciones Haydn; Gershwin  
americano en París; Béla Bartók, S.

madeo Sans. Dirección: Ángel Autorizada para todos los públicos.  
no. "Excelente la dirección y especial a colegios y grupos. Venta a  
interpretación de Pedro Civera, da. Domingos y festivos, 5 y 7.45 ta

mayo. Muestra sobre la vida y la obra de Sa-Cataluña. I  
muel Beckett. Mesas redondas, vídeo, expo-22.30, Can-  
sición, TV y representaciones de: Precios: 30

frentadas en un duelo inc  
premios a la mejor interpr-  
or dirección! Noveno mes

La artesanía de cortar, pegar, su-  
perponer..., teniendo a nuestra  
disposición periódicos, revistas,  
comics, papeles de colores, etc.



Por otra parte, estos grafismos no  
sólo tienen vida propia, sino que se  
entremezclan e instalan en todos los  
campos de la educación: se utilizan  
para componer e interpretar obras vo-  
cales e instrumentales, realizar dicta-  
dos, sugerir mundos sonoros nuevos,  
facilitar y activar audiciones, cantar  
canciones, analizar sonidos, aclarar  
formas musicales, establecer relacio-  
nes interdisciplinarias, etc. Allí donde  
exista el mínimo sonido o la más com-  
pleja música hay un gráfico esperando  
manifestarse, y viceversa.

Todos estos sistemas de notación  
gráfico-musical, que están ya bastante  
extendidos dentro de la Pedagogía:

1. Aportan a la Educación Musical  
experiencias de gran valor para el  
desarrollo de la comprensión del len-  
guaje. A diferencia de su cometido en la  
creación musical, no pretenden ser un  
fin compositivo trascendental, sino un  
importante instrumento en el proceso  
educativo del individuo.

2. Suponen un gran estímulo para la  
improvisación. Al ser un sistema de  
escritura de interpretación abierta, el  
ejecutante tiene siempre un mayor  
margen de creación. Las músicas grá-  
ficas son escritas a medias entre el com-  
positor, el pedagogo, el alumno y el  
intérprete; por tanto, la dispersión en  
las diferentes versiones que resulten de  
una misma obra nos será de gran  
interés para el estudio de las Músicas  
Abiertas, de la improvisación controla-  
da, las funciones del conquistador, el  
intérprete, el oyente, etc.

3. El sonido queda mucho más vi-  
SUALIZADO, su plasticidad pasa a un  
primer plano. La forma musical queda  
especialmente clarificada al verla pro-  
porcionalmente representada en el  
espacio y los parámetros son suscep-  
tibles de ser interpretados con mucha  
mayor eficacia.

4. Todo el material gráfico que se  
utiliza, por ser de gran sencillez, puede  
llevarse a la práctica instantáneamente  
con resultados inmediatos, y lo que es  
más importante, posibilita el tratar  
temas fundamentales de la música —la  
composición, el análisis, la sinestesia...— desde sus principios más rudi-  
mentarios, cooperando, por tanto, en  
una educación integral del alumno en  
las distintas etapas educativas.

5. Los recursos didácticos obteni-  
dos como consecuencia de poner en  
práctica estos procedimientos de re-  
presentación de la música están pasan-  
do a ser verdaderos bastiones de la  
Educación Musical.

6. Algunos de los objetivos de la  
educación son especialmente potencia-  
dos: la imaginación sonora, la creati-  
vidad plástica y musical, la manipula-  
ción del sonido, la planificación es-  
tructural de una pieza, la improvisación,  
los juegos musicales, la percepción y  
análisis del sonido, etc.

7. Supone un paso importante para  
la comprensión en su esencia de  
muchas de las músicas compuestas en  
nuestro siglo —aleatorias, gráficas,  
minimalistas, etc.—, pues parten de  
principios similares a los aquí expues-  
tos (no en vano muchos de los recur-  
sos gráficos que hemos visto no son  
sino elementalizaciones de estas mú-  
sicas).

8. Su complemento con el sistema  
tradicional es, no sólo posible, sino  
fundamental. La práctica simultánea de  
todos los sistemas gráficos posibles  
enriquece y facilita la comprensión  
musical. Cada grafía debe actuar en el  
lugar donde su efectividad sea clara, sin





olvidar que el objetivo final perseguido será la perfecta combinación de distintos grafismos (solfísticos, simbólicos, lineales...) al servicio de cualquier idea.

**ILUSTRACIONES:** Laura Terré

El resto de las ilustraciones han sido entresacadas de las siguientes publicaciones:

- SCHAFFER, R. Murray: **El compositor en el aula.** Buenos Aires. Ricordi.  
 SCHAFFER, R. Murray: **Cuando las Palabras cantan.** Buenos Aires. Ricordi.  
 SAIITA, Carmelo: **Creación e Iniciación Musical.** Buenos Aires. Ricordi.  
 FERRERO, M<sup>a</sup> Inés y FURNO, Silvia: **Musijugando.** Buenos Aires E.M.E.  
 RAUHE, Hermann y NOLL, Günther: **Musikunterricht.** Mainz. Schott's Söhne.  
 MARTINI, Ulrich: **Musikinstrumente-erfinden, bauen, spielen.** Klett.  
 REGNER, Hermann: **Chorstudien.** Mainz. Schott's Söhne.  
 STAHER, Klaus: **Süßer Tod** (Chor Aktuell). Regensburg. Gustav Bosse.  
 HUBENSTOCK-RAMATI, Roman: **Ludus Musicalis.** Universal.  
 VILLA-ROJO, Jesús: **Juegos Gráfico-Musicales III.** Madrid. Alpuerto.  
 MALUMBRES, Juan: **Modelos visuales para una interpretación racional de las obras musicales.** Madrid. Juana Mordó.  
 COLE, Hugo: **Sounds and Signs.** London. Oxford University.  
 PALACIOS, Fernando: **Colección de veintiseis piezas gráficas.** Ed. del autor.  
 BERENQUER, Jose Luis: **Comic.** Ed. del autor.

# COBERTURA DE PLAZAS PARA LA JONDE

Por Paloma Alonso

Durante los días 19, 20 y 21 del pasado mes de enero tuvieron lugar en la Escuela Superior de Canto de Madrid las pruebas de admisión para cubrir las plazas convocadas por la JONDE para las especialidades instrumentales de violín, viola, violoncello, contrabajo, trompa, trompeta, trombón y tuba. Allí, la revista RITMO entrevistó al director de la Joven Orquesta, Edmon Colomer, que participaba como miembro del jurado en dichas pruebas.

**RITMO.—Sr. Colomer ¿qué tal han respondido los jóvenes a esta convocatoria y cuál ha sido el nivel de la misma?**

EDMON COLOMER.—La respuesta a la convocatoria ha sido muy buena; este año hemos recibido muchas solicitudes, aumentando de manera considerable el número de participantes con respecto a años anteriores; así, por ejemplo, sólo para violines se han presentado 32 participantes. En cuanto al nivel, es evidente también cómo va subiendo de prueba en prueba, no teniendo que señalar diferencias marcadas entre unos grupos de instrumentos y otros.

**RITMO.—Para ser admitido en la JONDE es necesario tener una edad comprendida entre los 16 y 24 años, siendo el período máximo de permanencia de tres años. Durante este tiempo, ¿tiene la JONDE algún objetivo concre-**

**to dentro de la formación de estos jóvenes?**

E.C.—Sí. Nuestro principal interés consiste en formar músicos desde todos los puntos de vista. El estudiante de música llega con una idea preconcebida: ser solista; son muy pocos los que lo consiguen, produciéndose como consecuencia una serie de frustraciones que dificultan la posibilidad de continuar evolucionando musical y profesionalmente. Nuestro empeño pues, es que los alumnos aprendan a trabajar en colectividad y a tocar en conjunto para llegar a ser auténticos profesionales que puedan trabajar a gusto en cualquier tipo de agrupación musical.

**RITMO.—Se habla de la posibilidad de que sea Cuenca la ciudad que albergue el taller estable de la Joven Orquesta. ¿Puede decirnos algo al respecto?**

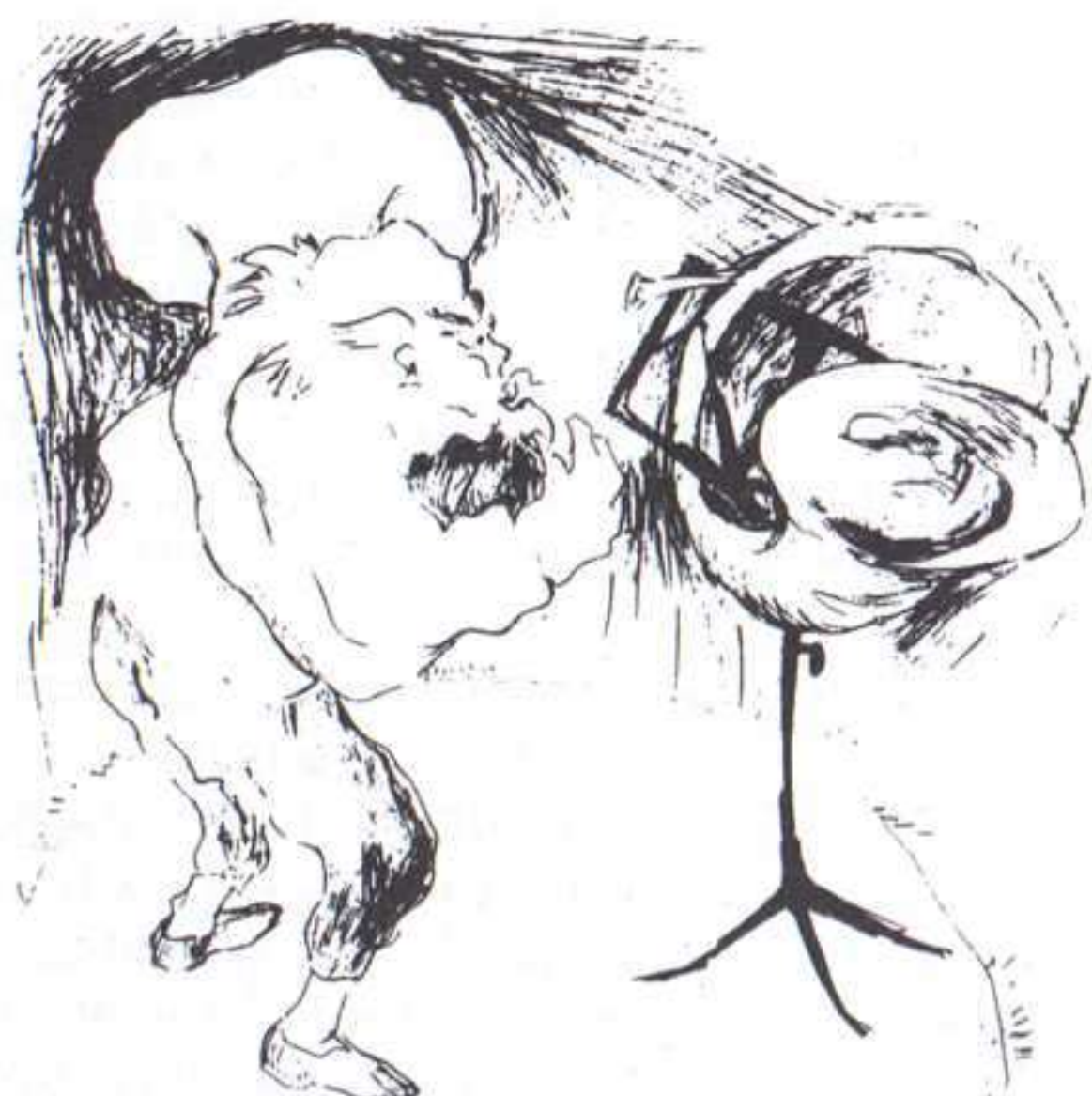
E.C.—Sí, estamos todavía con reuniones para preparar el proyecto definitivo, pero es cierto que Cuenca reúne condiciones bastante favorables, ya que al ser una ciudad pequeña facilita, en gran medida, el aislamiento necesario a la hora de llevar a cabo un trabajo como éste, que exige un rigor e intensidad difícil de mantener de una forma continuada en una gran ciudad, sobre todo en estas edades.

**R.—¿Qué proyectos tiene la JONDE para este año?**

E.C.—Bueno, hay preparados varios encuentros en Segovia, Vitoria, Gijón y Cuenca, así como una gira por Rusia. Por otra parte, pretendemos convocar por lo menos tres pruebas de admisión, siempre claro está, dependiendo de las necesidades de la Orquesta, ya de por sí con una plantilla limitada.

**R.—¿Cuándo será la próxima convocatoria?**

E.C.—Posiblemente sea en el mes de abril y será un segundo turno para los interesados en la cuerda, viento y madera.



# EL SISTEMA «WILLEMS» DE EDUCACION MUSICAL

Por M.<sup>a</sup> Teresa Rivera de Stahlie



**S**omos una sociedad de estereotipos donde la publicidad y las imágenes, sobre todo televisivas, regulan nuestra vida, dice el profesor Jacques Chapuis, investigador y pedagogo, quien junto con su esposa, Beatriz, dictó en Madrid un curso de Educación Musical del sistema «Willems».

I. S. M. E. España (Sociedad Internacional de Educación Musical) organizó este curso en noviembre pasado, dentro de los seminarios que periódicamente monta para profesores de música, con el fin de elevar el nivel de conocimiento y preparación de los educadores en España.

El sistema «Willems», que lleva el nombre de su iniciador, Edgar Willems, es un método que partiendo de bases filosóficas y psicológicas hace que el niño viva los hechos musicales antes de tener conciencia de ellos.

Esta enseñanza está dirigida principalmente a niños —dotados o no— a partir de los 3 años hasta los 6 ó 7, es decir, antes de la llamada EDAD DE LA RAZON en que el niño empieza a leer y escribir. Como la concepción willemsiana parte de la vida misma, ¿por qué, entonces, no descubrir y vivir la música al mismo tiempo que se está despertando a la vida?

A través de la sensorialidad auditiva que se empieza a desarrollar a los 3 años, los niños aprenden a imitar y clasificar sonidos con la ayuda de instrumentos pancromáticos, como la flauta de émbolo la sirena; etc. Comparan,

aparean, imitan, juzgan y crean sonidos, hasta llegar poco a poco a la melodía. Desde las primeras experiencias de escuchar y reproducir sonidos a través del «glisando», el niño imita el gesto sonoro con la mano y más adelante con la ayuda de gráficos marca el movimiento del sonido, estableciendo siempre un equilibrio entre la repetición y la invención o creación propia.

Para el estudio del ritmo se parte de los arquetipos de la naturaleza, que estuvieron aquí mucho antes de la aparición del hombre sobre la tierra. Este ritmo cósmico unido al ritmo interior, que es innato y que se exterioriza a través del movimiento corporal o ritmo pre-musical, es el que se trabaja en todos los niveles de aprendizaje.

En el acápite de arquetipos de la naturaleza, el maestro Chapuis cuenta con interesantes grabaciones de canto de pájaros, logradas principalmente en Kenya y en algunas regiones selváticas de América y que muestran la infinita variedad de timbres y ritmos. Una vez introducido a este mundo natural, el niño escucha la imitación de algunos de estos cantos y los diferentes timbres a través del material didáctico con que cuenta el maestro Chapuis para sus lecciones. Pájaros de madera de diferentes tamaños y características reproducen sonidos que el niño aprende a reconocer en el capítulo de audición.

A partir de la introducción de la melodía, el horizonte es infinito. A través del canto se afirma el conocimiento de la escala, de los acordes, de la tonalidad, del fraseo, la dinámica, etcétera, siempre trabajando en el desarrollo del sentido del ritmo. El vocabulario de términos musicales se va introduciendo en forma natural y como simple denominación de los elementos concretos esenciales: un sonido; un intervalo, un acorde, una melodía, etc.

Existe toda una gama de canciones para los distintos niveles, publicada por los esposos Chapuis para que el aprendizaje teórico por parte del niño sea de forma amena y natural, pero ellos, como el sistema «Willems», recomiendan a los profesores que creen su propio repertorio, utilizando asimismo las canciones populares de cada región, enfocándolas siempre desde el punto de vista del ritmo, de los intervalos, los acordes, los modos, etc.

A través de canciones se introduce igualmente al niño al mundo armónico, sin que éste tenga conciencia de ello, insistiendo en su inventiva en todas las fases del aprendizaje. Un niño que está habituado a inventar, a crear, verá en ello algo natural y nunca se sentirá inhibido cuando se le pida que haga su propia música.

Una vez que el niño ha pasado por los cuatro grados de aprendizaje, determi-

nados por el método «Willems», grados pedagógicos que sin embargo son flexibles y adaptables, teniendo siempre en cuenta la madurez y la musicalidad natural de cada estudiante, éste se encuentra preparado para enfrentarse al instrumento. Esta experiencia instrumental, se hará en cuatro campos diferentes que se complementa entre sí:

1. El toque de oído a través de la reproducción de canciones, primero de dos sonidos; de tres; de cinco, etc.
2. El toque mediante la lectura a primera vista (conocimiento del solfeo que se une a la práctica instrumental).
3. Interpretación de la literatura musical artística y luego el toque de memoria que sigue al toque mediante la lectura.
4. Improvisación, que puede ser estimulada a través de juegos musicales con ayuda incluso de la voz, primero a través de sencillas y breves invenciones.

Como el niño se ha preparado en el solfeo a través de la audición interior y de la VIVENCIA SONORA y no de una manera demasiado cerebral —como Willems critica que se enseña en los conservatorios—, estas cuatro fases de abordar el instrumento no presentarán problema alguno.

Al tiempo de transmitir los valiosos principios de la Educación Musical «Willems» y de sus propias investigaciones y experiencias a lo largo de muchos años de dedicación a la pedagogía musical, el curso dictado por los esposos Chapuis fue de un gran valor humanístico.

*Hagamos, dice Jacques Chapuis, conservatorios de vida. Infundamos ese amor y entusiasmo por la música, haciendo de cada clase una grata experiencia para alumno y maestro.*





## NUEVA ORGANIZACION DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES

ANTONIO MALO,  
Subdirector General de Enseñanzas Artísticas

Por M<sup>a</sup> Teresa Montoro

En nuestro número anterior tratábamos el problema del Conservatorio de Madrid, recogiendo las opiniones de alumnos, padres, profesores y dirección. Faltaba el punto de vista de la Administración y hoy traemos a estas páginas a D. Antonio Malo, nuevo Subdirector General de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación desde el pasado mes de diciembre. Su nombramiento prácticamente coincidió con la nueva estructuración orgánica que se realizó en el Ministerio de Educación en el mes de octubre. Hasta ese momento la Subdirección de Enseñanzas Artísticas dependía directamente de la Secretaría General mientras que ahora lo hace de una Dirección General de Centros, creada para aglutinar a todos los centros (enseñanzas medias, formación profesional, idiomas y las enseñanzas artísticas).

**M<sup>a</sup> TERESA MONTORO.**—Según las opiniones recogidas, se tiene la impresión de que la Administración ha dejado un poco a su suerte al Conservatorio de Madrid.

**ANTONIO MALO.**—Yo llevo al frente de esta subsecretaría solamente desde el mes de diciembre, pero pienso que un primer paso positivo ha sido la nueva reestructuración del Ministerio de Educación que va a permitirnos estar más racionalizados que antes con respecto a los centros. Por otra parte puedo decir que estamos al tanto de todos los problemas del Conservatorio y se están buscando soluciones. Desde mi toma de posesión he tenido varios contactos con la dirección, alumnos, profesores y asociación de padres, y



una vez salga elegido el Consejo Escolar de estas elecciones que se están celebrando, seguiremos en estrecha comunicación con los nuevos órganos representativos.

**M.T.M.**—Igualmente, existe la creencia de que la Administración ha descuidado hasta este momento las enseñanzas musicales en España. Desde hace años se viene pidiendo una reforma de estas enseñanzas y hasta ahora, a pesar de numerosos borradores —el último de abril de 1986—, no se ha producido.

**A.M.**—La Administración tiene que hacerla; está prevista una organización nueva de las enseñanzas musicales. Existe un documento base para trabajar que es el que ha citado antes, de abril de 1986 —«Líneas básicas para la reforma de las enseñanzas musicales»— que en su momento se mandó a todas las partes interesadas y que ha sido aceptado mayoritariamente. Con este documento se pretende una reestructuración de nuestro sistema para que se adapte al modelo de enseñanzas musicales que se está impartiendo en toda Europa.

### Separación entre enseñanza profesional y no profesional

**M.T.M.**—¿En qué va a consistir esta reforma?

**A.M.**—Fundamentalmente la enseñanza de la música se va a dividir en no profesional y profesional. La enseñanza

no profesional de la música está fuera del sistema educativo y la llevarán a cabo instituciones de otro tipo, como pueden ser las universidades populares, los ayuntamiento o las agrupaciones locales que, sencillamente, formarían musicalmente a cualquier persona interesada. Después existirá la Educación Musical Básica, que tiene como objetivo iniciar a la población escolarizada de EGB en los aspectos fundamentales de la música en cuanto lenguaje específico y será un paso previo al Grado inicial de la Enseñanza Profesional. Esto se va a poner en práctica el próximo octubre en los colegios de EGB, impartándose en los tres cursos que coinciden normalmente con los alumnos de 8, 9 y 10 años respectivamente. La música se enseñará como una asignatura más. Y luego pasamos a la Enseñanza Profesional, que constará de tres grados: inicial, medio y superior. El inicial, de tres cursos, correspondería a los 3 últimos de EGB, a partir de los 11 años, con la posibilidad de las enseñanzas integradas, como existe en otros países. El grado medio constará también de tres cursos y vendría a ser el equivalente a lo que son ahora las enseñanzas medias, con un bachillerato musical. El grado superior se dividirá en dos ciclos, el primero de tres cursos y el segundo de dos con distintas áreas de especialización. Por último existirá el posgrado.

**M.T.M.**—¿A qué equivaldrían estos grados en titulación académica?

**A.M.**—Al concluir el Grado medio se obtendría el título de profesional instrumentista, equivalente a formación profesional de 2º grado; al término del primer ciclo del grado superior, el título de diplomado en música, y al concluir el segundo ciclo del grado superior el de licenciado en música, equivalente al de licenciado universitario.

### Documento base para trabajar

**M.T.M.**—A pesar de que usted ha dicho que este proyecto de reforma ha sido aceptado mayoritariamente, parece ser que ha recibido críticas por parte de los alumnos y especialistas musicales, como por ejemplo en las Jornadas sobre la reforma de las Enseñanzas Musicales, celebradas en El Escorial en junio pasado.

**A.M.**—Este es un documento base y

por lo tanto hay que hacer los ajustes necesarios. En esta reforma se van a tener en cuenta a todos los implicados. De momento en esta subdirección hay cinco asesores técnicos docentes para la reforma de las enseñanzas artísticas. Estas cinco personas, dos de las cuales pertenecen a Música, dos a Artes Aplicadas y la otra a Arte Dramático y Danza, van a ser las que lleven la reforma desde aquí, pero se pretende que cada cierto tiempo, dependiendo de como vaya el trabajo, ir llamando a expertos para que vean cómo se van haciendo los trabajos, se hagan los ajustes necesarios, se dé por aceptado y se continúe. Este es el proceso que se está llevando en todas las reformas hasta ahora y creo que nadie tendrá ninguna pega en que se realice así porque se va a contactar con todos los que tienen algo que ver.

**M.T.M.—¿Cuánto tiempo va a llevar esta reforma?**

A.M.—La reforma va a durar 15 años. Doce hasta su total aplicación y tres que tenemos de margen para los estudios previos y el ajuste definitivo de la reforma. A partir de este octubre, como ya he dicho, comienza la educación musical básica en las escuelas que ya están reglamentadas por la Ley de Educación General Básica.

**M.T.M.—Mientras el nuevo proyecto se pone en marcha, ¿se va a tomar alguna medida para solucionar algunos de los temas urgentes del Conservatorio como, por ejemplo, la protesta producida por la aplicación del artículo 16 del Reglamento?**

A.M.—Nosotros lo que queremos es normalizar las enseñanzas y regularizarlas; por lo tanto es necesario una separación de grados. Si no, pueden producirse situaciones tan irracionales como que en este momento en el Conservatorio Superior haya 206 alumnos de los cuales estén haciendo grado medio y superior 195, 17 alumnos matriculados en asignaturas de grado elemental, medio y superior y 7 haciendo a la par asignaturas del grado elemental y superior. Sin embargo, en cuanto al problema del año de espera para pasar del grado elemental al medio en los estudios de solfeo de los alumnos de piano, violín y cello, la Administración estaría dispuesta a arbitrar alguna medida para solucionarlo siempre que no fuera contraria a la ley. Ahora hay que tomar unas medidas de ajuste para que el Conservatorio de Madrid funcione, y

muchas de ellas son de tipo organizativo.

**Seis conservatorios elementales en Madrid, para el próximo curso**

**M.T.M.—Otro problema importante que todo el mundo ha destacado es el de la masificación.**

A.M.—Nosotros tenemos un proyecto para funcionar mejor el próximo curso. Las enseñanzas musicales, en Madrid sobre todo, tienen que tener forma de pirámide para su buen funcionamiento, y por eso en la base pretendemos que funcionen para el año que viene seis conservatorios elementales mejor distribuidos que en la actualidad, por lo que, de acuerdo con la Dirección Provincial y el Ayuntamiento de Madrid, vamos a elegir 6 colegios a lo largo de toda la capital para que los chicos no tengan que desplazarse muy lejos de su domicilio. Habrá dos profesionales —Amaniel y Perú— y por último el Conservatorio Superior.

**M.T.M.—Ya que ha hablado del Conservatorio Superior ¿qué va a pasar con el centro de Opera?**

A.M.—El Conservatorio Superior tiene que irse de ahí porque, como se sabe, en noviembre de 1988 empiezan las obras de Teatro Real. Para el curso 88 tendremos una ubicación distinta que por el momento no puedo adelantar, ya que solamente hay proyectos y tendremos que elegir el mejor de los sitios posibles para el nuevo Conservatorio.

**LICENCIADO**

Enseñanza Profesional de la Música  
GRADO SUPERIOR  
2º Ciclo

**DIPLOMADO**  
(con Bachillerato)

Enseñanza Profesional de la Música  
GRADO SUPERIOR  
1º Ciclo

Prueba de Ingreso

**PROFESIONAL INSTRUMENTISTA**

Enseñanza Profesional de la Música  
GRADO MEDIO

Prueba de Ingreso

Enseñanza Profesional de la Música  
GRADO INICIAL

Prueba de Ingreso

Enseñanza No Profesional de la Música

Educación Musical Básica

**TIPOLOGIA DE CENTROS**

Escuelas de Música

Conservatorios Elementales de Música

Conservatorios Profesionales de Música

Conservatorios Superiores de Música



# Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

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

Visite nuestra 2.<sup>a</sup> planta, su

## Casa del Disco

Teléfs: 521 19 32 - 521 21 13

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



**espasa-calpe**

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número

Fecha de caducidad

Titular

**CASA del LIBRO**

Gran Vía, 29 • MADRID-13

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERÍA

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_ C.P. \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_

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



## ARTESANIA MUSICAL EN LONDRES

Por Beryl Kenyon de Pascual

¿Cuántos constructores de instrumentos musicales hay hoy día en España y cómo se hace uno constructor de instrumentos en nuestro país? No podemos contestar a estas preguntas con precisión, pero nos parece que las respectivas respuestas son **MUY POCOS Y CON DIFICULTAD.**

Esta situación es debida fundamentalmente a la falta en España de una carrera oficial y regularizada para este oficio. Actualmente, un español que desee estudiar esta especialidad tiene dos caminos: a) hacer un aprendizaje práctico con algún profesional, o b) marcharse al extranjero, donde hay la posibilidad de conseguir un título después de hacer estudios tanto prácticos como teóricos a varios niveles, incluso el superior. Sin embargo, razones económicas impiden con frecuencia poner en práctica tales soluciones. Por una parte, pocos pueden permitirse el lujo de estudiar dos, tres o cuatro años en el extranjero y, por otra, en el caso del aprendizaje en España, un profesional quizás lo pensará mucho antes de contratar a un novato para un trabajo tan especializado, dadas las características de las leyes laborales españolas. Este problema fue discutido hace poco en el segundo Congreso del Organo Español (véase el número 567 de RITMO de julio/agosto de 1986). La promesa hecha por el representante del Ministerio de Cultura en este congreso de ofrecer unas becas para aprendices de organería re-



CRAFTS COUNCIL FOTO PATRICK SHANAHAN

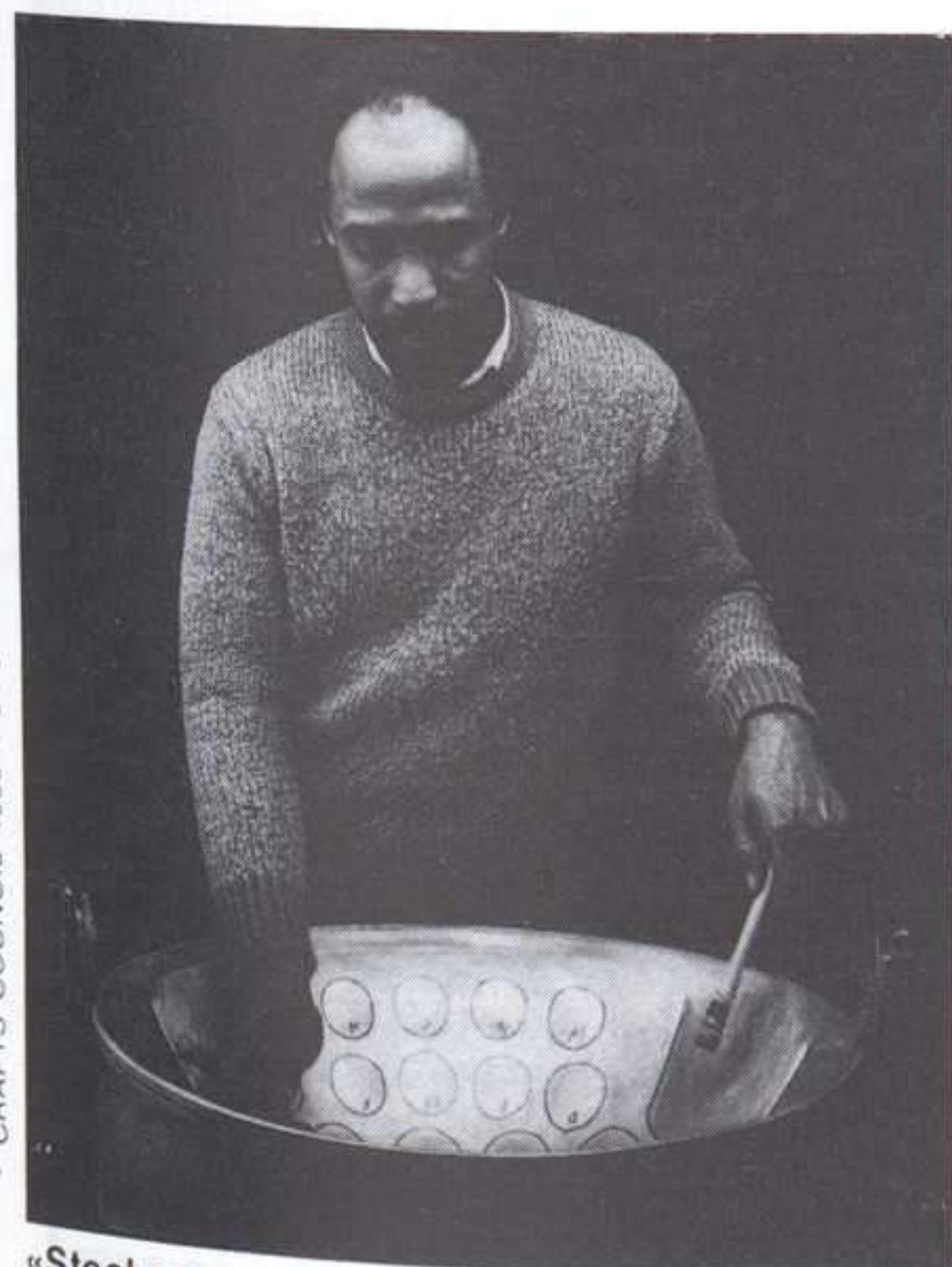
**Flautas de barro de nueva creación, que reúnen elementos folclóricos, artísticos y musicales.**

presenta un pequeño paso adelante, si efectivamente las becas se materializan.

Las consideraciones que acabamos de hacer han sido estimuladas por una exposición que tuvo lugar en Londres el verano pasado. Durante tres meses estuvieron expuestos en la Galería del Crafts Council (Consejo de Artesanía) unos 200 instrumentos musicales hechos por constructores británicos (o, por lo menos, residentes en Gran Bretaña) contemporáneos. En esta exposición estuvieron representados no sólo instrumentos corrientes, tales como violines, guitarras y pianos, sino también copias de instrumentos antiguos, instrumentos folclóricos (incluso de minorías étnicas, como p. ej. los «steel pans» del Caribe) y nuevas invenciones (instru-

mentos electrónicos, esculturas sonoras, instrumentos hechos de materiales inusuales y «objets trouvés». Dos instrumentos de especial interés para los españoles fueron una vihuela hecha por José Luis Romanillos y un clave ESPAÑOL de la firma Goble. La construcción de la vihuela, de fondo abombado y acanalado, está basada en antiguas fuentes documentales inéditas. El modelo para el clave de Goble es un instrumento que se encuentra en el Courtauld Institute de Londres. Aunque en un principio se consideró la posibilidad de que este instrumento fuera de construcción española, la opinión mayoritaria le atribuye actualmente un origen centroeuropeo.

Entre los participantes en la exposición había, además de algunos de los



«Steel pans» («Sartenes de acero»).

CRAFTS COUNCIL 1986 FOTO PATRICK SHANAHAN

constructores más conocidos del país, muchos constructores jóvenes que habían recibido su diploma hacía poco tiempo. Si bien los constructores de mayor edad eran autodidactos o habían aprendido el oficio realizando un aprendizaje, gran parte de los jóvenes constructores (de ambos sexos) habían realizado estudios en uno de los cuatro «*training colleges*» oficiales donde se puede estudiar la tecnología de instrumentos musicales, o en una reconocida escuela especializada privada. Para estimular a los constructores jóvenes se otorgó un premio de 100.000 pesetas que fue ganado conjuntamente por Andrew Wooderson (instrumentos de tecla antiguos) y Michael Fleming (violas «da gamba»).

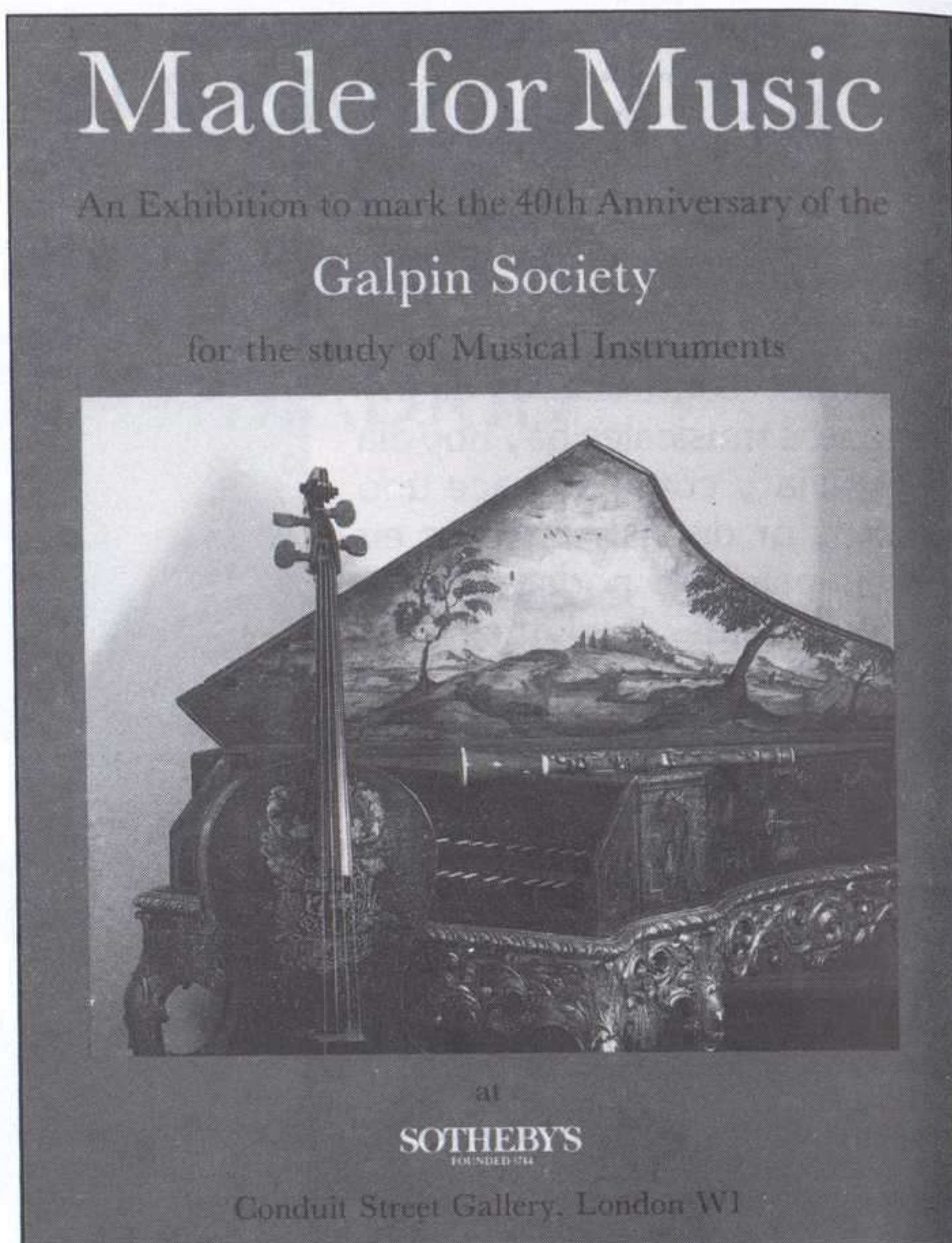
El Crafts Council aprovechó la celebración del décimo aniversario de la muerte del famoso especialista en música antigua David Munrow (1942-1976) para montar simultáneamente otra exposición que reunió los instrumentos de la colección que había hecho Munrow. Esta colección, principalmente de instrumentos de viento, está formada, a partes iguales, por instrumentos antiguos (originales y copias) y por instrumentos folclóricos de los cinco continentes (entre ellos un tiple y una tenora catalanes y una gaita gallega).

El interés en los instrumentos antiguos y en las reproducciones modernas de los mismos está en auge en muchos países, a raíz de la popularidad que goza actualmente la interpretación de música antigua entre los aficionados. Los musicólogos también empiezan a darse cuenta de la importancia que tienen los estudios, por lo menos básicos, de la historia de los instrumentos para poder evaluar una faceta tan importante de la composición como es la instrumentación. En Inglaterra el interés por la interpretación de la música antigua con instrumentos auténticos se despertó ya a finales del siglo pasado. Uno de los pioneros fue un canónigo, F.W. Galpin, cuyo nombre lleva la sociedad de investigación organológica más antigua que existe actualmente, la «*Galpin Society*», fundada en 1946. Para celebrar su cuarenta

**La Galpin Society celebra su cuarenta aniversario con una interesante exposición, en colaboración con la casa de subastas «Sotheby's».**

aniversario, la Galpin Society, en colaboración con la casa de subastas «Sotheby's», organizaron el verano pasado en Londres una exposición de instrumentos antiguos, muchos de ellos propiedad de particulares miembros de la Sociedad y, por tanto, raramente exhibidos en público. El instrumento más antiguo en esta exposición fue una lira «da braccio» construida por Francesco Linarola en Venecia en 1563; el más vistoso, una espineta francesa de dos (!) teclados pintada y dorada de ca. 1700; y el más curioso, la «anaconda» (serpentón contrabajo, con una longitud total de casi 5 metros) del siglo XIX. Varias de las piezas, sin ser llamativas, eran de gran interés histórico por ser los más antiguos o los únicos ejemplares en su género. Entre ellos figuraban una guitarra ¿portuguesa? de finales del siglo XVI y la trompeta natural de plata (propiedad de la reina de Inglaterra) construida en 1787 por William Shaw. Esta trompeta es la más antigua que se conoce con agujeros en una de las varas para ampliar la gama de sonidos disponibles. La única pieza de un constructor español incluida en la exposición fue una guitarra hecha en Cádiz por Josef Pagés en 1830.

Es un hecho destacable que se montaran simultáneamente tres exposiciones de instrumentos musicales en Londres (donde ya hay por lo menos tres grandes colecciones permanentes abiertas al público), mientras que en Madrid, donde no existe un verdadero museo de instrumentos musicales, nunca se haya organizado una exposición de cierta importancia sobre este tema y ni siquiera se haya aprovechado la ocasión para traer posteriormente a España la exposición de instrumentos españoles montada en Bruselas con motivo de la Europalia.



Instrumentos de la colección privada del fallecido David Munrow.

**SALON DEL PRADO**  
**CAFE**  
**CONCIERTO**

Abierto de 14 h. a 2 h.  
de la madrugada  
Hora de actuación: 23 h.  
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61  
28014 MADRID

**23 de abril**  
María Antonia Rodríguez  
Raquel Vázquez  
Conchita Vacas  
Gema Pérez  
Cuarteto de Flautas  
Obras de Mozart, Bozza y Reicha

**30 de abril**  
Angel María Casado, piano  
Obras de Bach y Chopin

**7 de mayo**  
Michel Andersen, violín  
José Martínez Ruiz, piano  
Sonata «Kreutzer», de Beethoven

**14 de mayo**  
Michel Aranda, guitarra  
Magdalena Wannieck, piano  
Obras de Ponce, Giuliani y Tedesco



GRAN TEATRE  
DEL LICEU

## «LA SONNAMBULA» (22, 25, 27 y 29-I-1987)

Por Albert Vilardell

Con esta etérea y delicada ópera de Bellini se ha presentado en el Gran Teatro del Liceo en un papel estelar la nueva soprano Enedina Lloris, que el año pasado debutó en el papel breve pero importante de «Olimpia» en **Les contes d'Hoffmann**. No podemos decir que entonces ya evidencié sus dotes, porque las tiene demostradas prácticamente desde el primer día que debutó en el campo operístico, y será necesario recordar cuánta razón tenía mi compañero Xosé Aviñoa cuando a raíz de su **Lucia di Lammermoor**, en Sabadell, tituló su crónica «Ha nacido una estrella», calificación que le fue discutida por un amable lector de RITMO. Es obvio que Xosé Aviñoa llevaba razón, como quedó demostrado después, «in crescendo», en **Il turco in Italia** del Teatre Grec (verano 1984) y en Italia, donde cantó **Il matrimonio segreto**, de Cimarosa, y la «Despina» de **Così fan tutte**.

En el Liceo se demostró una vez más que el gran acervo musical de Enedina Lloris, más que la voz, que es bonita y ágil, suficientemente potente incluso para el enorme Liceo, es la INTERPRETACION. Ver a Enedina Lloris encarnar el personaje de **La Sonnambula** es olvidar inmediatamente el problema de si la historia que nos cuenta la ópera es o no sostenible, si el personaje tiene o no vida: la tiene, y se la da nuestra soprano. Oír a Enedina Lloris en el papel de ingenua campesina en las primeras escenas, verla reconquistar cual nueva «Zerlina» el amor de su insoportable «Elvino» después, y asistir luego a su incrédula y azorada reacción ante unas acusaciones que no es capaz de comprender, es algo que hacía tiempo que no experimentaba ante ninguna artista del teatro lírico. Y, como colofón, la extraordinaria pieza final, «Ah, non credea mirarti», en que la Lloris hizo verdaderos prodigios de expresión de su patológico comportamiento escénico (es obvio que Bellini utilizó el mismo recurso de la escena de la locura aplicado en este caso al sonambulismo de «Amina»). Favorecida, es verdad, por una inteligente dirección de escena (esta vez Giuseppe de Tomasi dio la de cal, después de algunas paletadas de arena en otras óperas), la Lloris quedó



Enedina Lloris realizó una interpretación que otorgó credibilidad al personaje.

aislada sobre el escenario, bajo un potente foco, mientras se desvanecían en la penumbra los aldeanos, su madre adoptiva «Teresa» e incluso «Elvino», para aparecer sólo a momentos, a tenor de sus breves intervenciones intercaladas. Luego, la alegría del reencuentro, que justificaba la ágil pirotección de la cabaleta «Ah, non giunge».

Sólo quien haya visto a la Lloris decir su papel de este modo podrá comprender el entusiasmo que se levantó en la sala al término de la ópera, justificado, repito, no por la voz, que en sí es más que notable, sino por el excelente conjunto que forman una interpretación de gran clase. No quisiera con esto animar a la cantante a creerse una diva con todo el camino hecho; queda trabajo que realizar, pero si su camino no se tuerce, Enedina Lloris será otra de las muchas grandes divas que España ha dado al mundo de la lírica.

Justo es reconocer que el espectáculo no giró únicamente en torno a la soprano; también el tenor Rockwell Blake mereció claros aplausos, y tampoco por la voz, que es un tanto desigual y no especialmente bella, sino por su agilidad, su técnica indudable (excelentes exhibiciones de facultades, especialmente en su aria y cabaleta del segundo acto y maravillosa escala descendente en el cuarteto «Lisa anch'essa»). La potencia es sólo suficiente, aunque uno tiene la impresión que el tenor se guarda sus mejores «fortes» para cuando es estrictamente necesario.

En los restantes papeles de primera línea, los aciertos fueron más matizados. Francesco Ellero d'Artegna es un joven bajo sin notas profundas suficientes para enfrentarse con validez al papel de «Rodolfo», aunque hay que reconocerle un timbre grato y cierta musicalidad. Sin embargo, fue todo lo contrario que la Lloris: no supo estar en su papel, no tuvo ni la autoridad ni la convicción que deben caracterizar a un «Rodolfo», y en lugar de apabullar con su feudal presencia pareció estar pidiendo perdón constantemente por hallarse en escena.

Mari Carmen Hernández tuvo que enfrentarse con el temible papel de «Lisa», que ahora que por fin se hacen las óperas sin cortes, tiene dos arias, la segunda de las cuales erizada de dificultades, requiere una voz de soprano lige a, casi una «Amina» en ciernes. Mari Carmen Hernández cumplió salvando los escollos con profesionalidad, pero padeciendo y haciendo padecer a público por ella.

Bien Mabel Perelstein en el episódico pero padeciendo y haciendo padecer al muy notable Stefano Palatchi quien dio todo el relieve posible al personaje del infeliz «Alessio», infeliz por lo que le ocurre e infeliz por su poco relieve musical.

La orquesta fue refinadamente dirigida por Armando Gatto, quien dio a la hermosa partitura todo el relieve de su



El tenor Rockwell Blake ha tenido un muy interesante debut en el Liceu.

delicada instrumentación. El coro, que tuvo una presencia escénica muy adecuada, cantó maravillosamente sus intervenciones; actualmente el coro del Liceo es casi un DIVO más y el público aplaudió espontáneamente su intervención al principio del segundo acto.

La escenografía de Antonio Mastro-mattei, sin ser ninguna maravilla, resultó aceptable, y en la escena de la habitación del conde, hasta sugestiva. No quiero terminar esta crónica sin aludir a la importancia de **La Sonnambula** como muestra de un estilo román-

tico en ciernes, y lo interesante que es, para la formación musical de un público de hoy, el poder asistir de vez en cuando a estas obras históricas que, cuando reciben, como en esta ocasión, una interpretación brillante, tienen todavía una perfecta justificación.

## «LA BOHEME»

### Un brillo poco resplandeciente (7, 12-II-1987)

Por Albert Vilardell

**H**ay días en que a medida que transcurre una representación se palpa en el ambiente que aunque no hay nada, en concreto, que lo justifique plenamente la función no acaba de cuajar, y ello se produce más en una obra clásica de repertorio muy conocida por el público y de las que se han oído interpretaciones brillantísimas. Pero sin pormenorizar en todos los que intervienen, nos damos cuenta que la suma de los resultados de cada uno conlleva la falta de brillantez, que en **La Bohème** lleva a un cierto desencanto. Y con ello no quiero justificar las protestas que contra Cecilia Gasdia hubo el primer día; como luego se verá, personalmente no me entusiasmó, pero la cantante está a un nivel que merece como mínimo el respeto del público, y que descalifica a un grupo pequeñísimo de reventadores, que por otro lado se desbordan por su fanatismo desmesurado en otras cantantes, se lo merezcan o no.

Empezaremos comentando la versión de José Collado. En mi opinión su planteamiento me pareció lento y monolítico, con pocos matices, más pendiente de cuadrar la obra que de dirigirla; entiendo que orquestalmente es una obra difícil, y que en momentos como el segundo acto es muy fácil que el concertante se convierta en un desconcierto. Ello, y es merito de Collado, no ocurrió, pero toda la versión fue rígida, sin esta emotividad que Puccini tiene, y que ni en los compases finales de la obra consiguió arrancar. La orquesta se limitó a seguir lo marcado de forma lineal. El coro con su actual nivel supo superar esta problemática y estuvo brillante, tanto en el segundo acto como en la escena del coro femenino del tercero. Se esperaban con interés los decorados de Franco Zeffirelli, realizados para La Scala, y debe decirse que a nivel visual confirmaron su gran calidad y sentido de la profundidad apretado, por la existencia de tres planos de actuación, que estaban, quizá por las condiciones del teatro, excesivamente juntos. Pero lo más triste es que estos brillantes decorados fueron desaprove-

chados por una puesta en escena inexistente.

Como ya comentaba en el artículo de pre-temporada, tenía mucho interés por oír a Cecilia Gasdia, en su debut

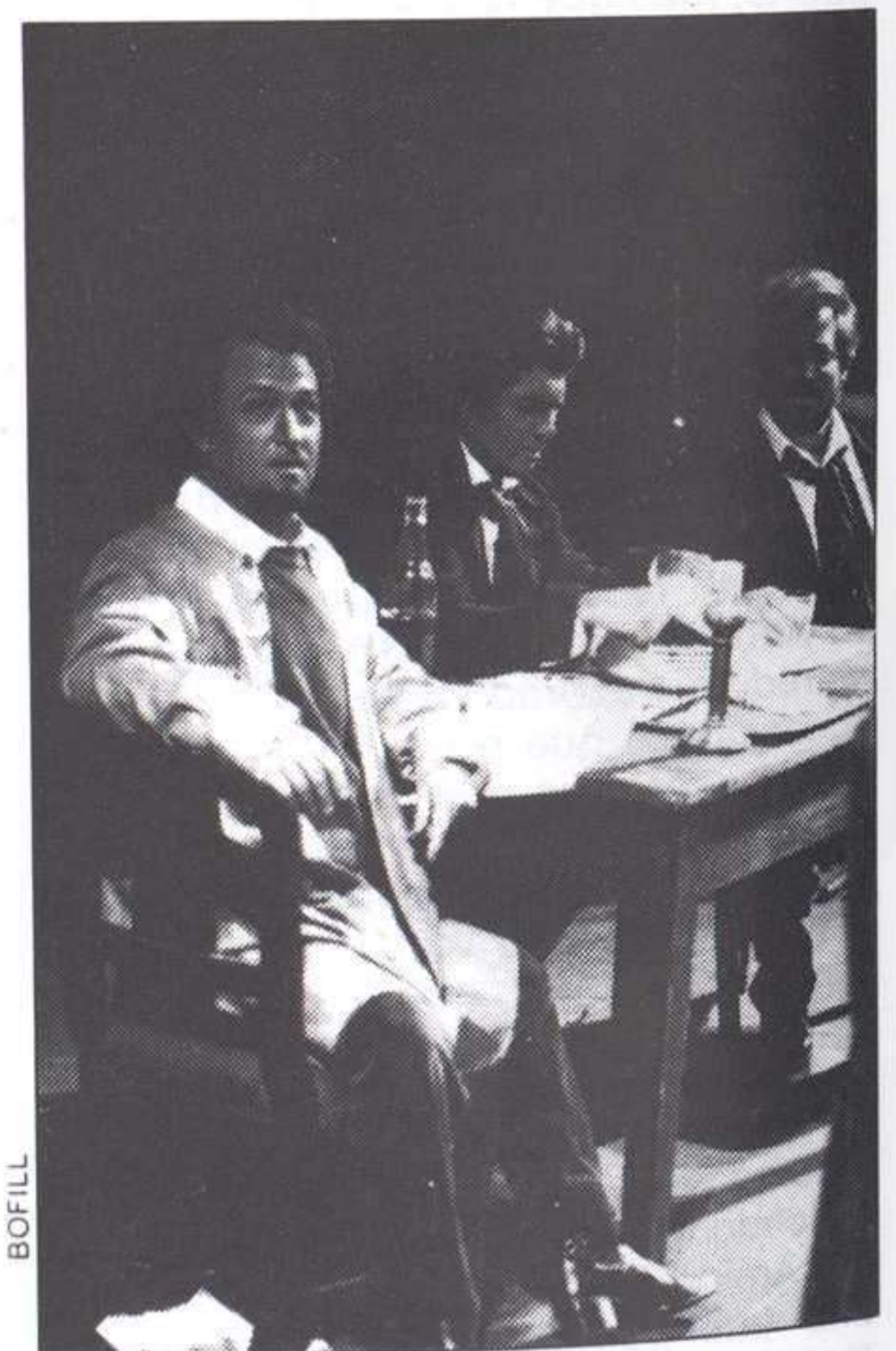


Cecilia Gasdia y Luis Lima: dos enfoques distintos sobre el escenario.

liceísta, después de un **Requiem** de Verdi, donde no me acabó de convencer. En **La Bohème** ha demostrado una buena línea de canto, musicalidad, pero su voz de soprano lírico-ligera es poco timbrada; la voz de soprano lírica no debe ser muy amplia de volumen pero sí timbrada y penetrante, y la de la soprano italiana es bella pero con poco cuerpo. Además debe añadirse un planteamiento vocal excesivamente introvertido, que restaba emotividad a su versión; escenicamente se movió con naturalidad, pero era estudiada, falta de espontaneidad, y además abusó de estar en el suelo, incluso en el tercer acto, que se supone está nevado. Su «Mimi» se movió dentro de una corrección, pero la heroína pucciniana pide más, y en mi opinión no es un persona-

je adecuado a sus características, por lo que esperamos su **Beatrice Di Tenda**, que puede ser más afín al estilo de la cantante.

En el lado contrario podríamos poner la versión de Luis Lima, más cerca del tenor spinto que el lírico-romántico «Rodolfo». El cantante mostró una bella voz, penetrante y brillante, sobre todo en el registro agudo, pero le faltó una mayor capacidad de fraseo reposado e intencionado, una mayor matización y que su pasión fuera más contenida. De Enric Serra siempre hemos alabado su profesionalidad al servicio de un instrumento poco válido, pero en esta **Bohème** su «Marcello» quedó desdibujado por un fraseo exagerado y una línea poco matizada. Lamentable el «Colline» de Alfredo Zanazzo, con una «Vecchia zimarra» para olvidar; en situación Vicenc Esteve, haciendo un buen «Schau-nard», y como es habitual mejor como actor que como cantante Didac Monjo en el doble papel de «Alcindoro» y «Benoit», que tantas veces ha realizado.



Enric Serra, Luis Lima y Alfredo Zanazzo, en un bello marco no aprovechado escénicamente.

## «ADRIANA LECOUVREUR»

La inteligencia puesta al servicio del arte  
(20, 23-II y 1-III-1987)

Por Albert Vilardell

Después de asistir a las funciones de esta ópera de Francesco Cilea uno se pregunta dos cosas: la primera cómo es posible que una voz después de una muy dilatada carrera pueda continuar con esta pureza de timbre sensacional e inmaculado, y la segunda como una cantante puede transformar una obra que intrínsecamente no pertenece al repertorio propio de su voz en una pura maravilla. Y la respuesta es la misma para las dos cuestiones: la inteligencia. Es obvio que nos estamos refiriendo a Mirella Freni, que a través de toda la representación dio una lección de musicalidad, pureza vocal, fraseo matizado y gran capacidad artística; su «Adriana» tuvo ese calor humano, esa sensibilidad que a veces es negada, y tuvo la visión de no querer caer en falsos dramatismos, que, por su contextura vocal, podían perjudicar al instrumento. No importó que en aquellos pasajes más dramáticos quizá faltara algo de intensidad, porque lo superó con intención, adecuación de la expresividad y con un saber componer el personaje; podemos definir su actuación como uno de los más grandes momentos de esta temporada.

Junto a ella Fiorenza Cossotto supo enmarcar el difícil «role» de la «Principessa di Bouillon», dándole la fuerza y



Fiorenza Cossotto y Mirella Freni: el arte bien servido.

el dramatismo inherente al mismo; su voz, que mantiene gran parte de la brillantez de siempre, surgió con gran vitalidad, y ya desde su comprometida aria inicial «Acerva volutta» su estilo extrovertido, que llega al público, supo expresar la dureza del personaje, manteniendo después la dualidad amorosa y vengativa en la escena con Mauricio, para que luego, en las dos intervenciones con Mirella Freni, se desbordara la expresividad, lo que dio lugar a un bellissimo contraste entre dos estilos que se fusionaron en aras a una versión de las que siempre se recuerdan. Especial mención merece el hecho de que este año Fiorenza Cossotto celebre los veinticinco años de su debut licelista, un 3 de noviembre de 1961, con **La Cenerentola**, y que por este hecho fuera objeto de un merecidísimo homenaje en la función del 1º de marzo; pocas cantantes extranjeras han demostrado su fidelidad al teatro, incluso en épocas difíciles, y su amor a la propia ciudad y a su público. Por tal motivo nos adherimos al homenaje a la cantante de la que los verdaderos aficionados guardan un recuerdo inborrable de unas noches inolvidables. En dicho homenaje le fue entregada por el Director general de música de la Generalitat el Cartel de Oro del Gran Teatre del Liceu, y también se entregó una placa ofrecida por los aficionados de los pisos altos...

Al lado de estas dos grandes intérpretes completaba el reparto el tenor Ermanno Mauro, del que recordábamos un interesante «Calaf». Posee una voz bella, de tenor lírico-spinto y una gran brillantez en el registro agudo; su punto débil está en ciertos momentos en la zona de paso donde el cantante encuentra en ocasiones dificultades para colocar su potente voz y conseguir que la misma se expanda en su totalidad. Lo que sí es de agradecer es su gran profesionalidad, no rehuendo ninguna dificultad, como se evidenció, entre otros momentos, en el enfoque a media voz del aria «L'anima ho stanca», que muchos tenores evitan. Repetía el «role» de «Michonnet» Entic Serra, que consiguió superar su especial timbre vocal y consiguió con su interpretación detallada, su saber estar en escena y su sentido del fraseo componer una inteligente versión. Perfecto Piero di Palma en el «Abate», con una composición escénica impecable y vocal mucho más interesante que en años anteriores; y muy en su sitio Ivo Vinco, en el «príncipe», con su profesionalidad y saber estar en escena. Completaban el reparto el cuarteto Vicens Esteve y Alfredo Heilbron, bien tanto escena como vocalmente, y correctas Rosa Mª Ysas y Mª Angeles Sarroca.

Existen directores que en el Liceu han conseguido excelentes resultados y este es el caso de Roberto Abbado, y



Mirella Freni dio una lección auténtica de musicalidad, fraseo, pureza vocal...



por ello su presencia es de agradecer, por cuanto demuestra que cuando la orquesta es dirigida por un DIRECTOR DE ORQUESTA, con mayúsculas, se puede sacar un rendimiento muy importante, y esto se ha podido ver en estas funciones donde Abbado no sólo ha logrado una importante cohesión sino que ha conseguido sacar un sonido bellísimo (momentos como el de la

intervención de la cuerda del ballet del tercer acto, son el mejor ejemplo); que la orquesta matizara e interpretara como no lo había hecho este año. No sólo está atento a la orquesta, sino también a los cantantes, a los que apoya en su actuación. Brillante, pues, la versión del director italiano, en cuanto a fluidez, versatilidad y matización, al que quizá se le podía reprochar que en determi-

nados momentos su pasión le llevara a intensificar un poco en exceso el volumen.

La puesta en escena del Teatro del Opera di Roma—Mauro Bolognini estaba dentro de una línea clásica, francamente bella, con un correcto movimiento escénico. Muy bien el coro en su corta intervención del tercer acto, y discreta corrección del ballet en el mismo acto.

## UN MERECECIDISIMO Y CALIDO HOMENAJE A MONTSERRAT CABALLE

Por Albert Vilardell

Si una cantante ha demostrado fidelidad al teatro y a la ciudad que la vio nacer ésta ha sido Monserrat Caballé, que durante veinticinco años nos ha deleitado con su arte y nos ha dado noches inolvidables con sus interpretaciones, sobre todo de óperas belcantistas. Por ello era de justicia, de lo contrario sería pecar de ingratos, dedicarle un homenaje al celebrarse las bodas de plata de su debut liceísta, que se produjo el 7 de enero de 1962, con la ópera de Richard Strauss, **Arabella**, y así lo entendió el público, que ya con muchos meses de antelación y desde los pisos 4 y 5, primordialmente, recordó mediante el oportuno pliego de firmas la necesidad del acto.

Finalmente se consiguió aunar los esfuerzos y las voluntades de todos y el acto se celebró el mismo día del aniversario, iniciándose con un parlamento de Terenci Moix, algo extenso, que glosó las conocidas cualidades de la cantante y recordó momentos inolvidables. Después de estas palabras surgió la cantante y al oírla daba la impresión que ella también quería homenajear al público, ofreciendo lo mejor de su arte, con un recital muy preparado, en que maravilló su «Casta Diva» de **Norma**, y sus «Canción del Sauce» y «Ave María» del **Otello** verdiano, verdaderas lecciones de interpretación; junto a estas páginas, la inteligencia de Montserrat Caballé fue evidente en otras, que quisieron conjugar un abanico de autores, desde el «Porgi amor», de **Le Nozze de Figaro**, «Sola, perdutta, abbandonata» del **Manon Lescaut**, «Io son l'umille ancella», de la **Adriana Lecouvreur**, para finalizar con el mismo autor de su debut, en la escena final de **Salomé**, demostrando en todas su dominio de la voz y su capacidad interpretativa. Fuera de programa surgió la sorpresa esperada de José Carreras, con el cual cantó el dúo del primer acto de **Otello**, en la que fue patente la delicadeza de la soprano y el estudio profundo del frag-



Montserrat Caballé, al fin, recibió su homenaje en el Liceu.

mento que hizo el tenor catalán; también fuera de programa interpretó, con la sutileza que le es habitual, **L'Emigrant**, canción de Vives.

Al final del acto unas palabras del President de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, glosando las virtudes de la cantante, dieron pórtico a la entrega de recuerdos conmemorativos entregados por el Consorci del Teatro, los

comparsas del mismo, los «Amigos de la Rambla», los «Amigos del cuarto y quinto piso del Liceu» y el «Concurso de Canto Francisco Viñas». Para acabar dejar constancia de la gran ovación que recibió la cantante al salir, de un público que quería demostrar su cariño a una soprano, gloria de la música, que ha llevado el pabellón de su arte por todo el mundo.

*foyer*



*live recording*

*foyer*

Giuseppe Verdi

## **La Traviata**

Maria Callas  
Giuseppe Di Stefano  
Ettore Bastianini

Teatro alla Scala  
Milano 1955

Carlo Maria Giulini



Per la prima volta

# TEATRO LÍRICO NACIONAL LAZARZUELA



## «ORFEO ED EURIDICE»

Un irregular montaje  
para una obra maestra

Por Carlos Ruiz Silva

Entre las muchas lagunas de las temporadas de ópera madrileña una de las más clamorosas era la ausencia del «Orfeo» de Gluck, obra maestra del teatro musical del siglo XVIII y título imprescindible para conocer el desarrollo y evolución de la historia de la ópera. Bienvenido pues y esperemos que no tengan que transcurrir otros tres cuartos de siglo para que Madrid pueda gustar de nuevo en el teatro las bellezas de esta extraordinaria partitura.

El montaje de las representaciones de la Zarzuela se ha hecho en colaboración con la Opera de Monte-Carlo, cuyo escenario es semejante al de aquella, en una coproducción en la que han dominado por completo los nombres extranjeros: escenografía del suizo Lorenzo Patt, figurines del francés Marc Bohan, coreografía del alemán Dieter Ammann y dirección escénica del italo-americano Mario Corradi. La combinación ha dado unos resultados irregulares y en conjunto no ha cuajado en lo que se pretendía: un montaje en el que *nosotros (...) vemos al siglo XVIII que, a su vez, observa el Renacimiento, cómo presenta el mito*, en palabras de Corradi. Ha habido excesiva carga en el pretendido manejo intelectual-artístico de la representación: Grecia, el Renacimiento, el siglo XVIII, todo ello contemplado desde la perspectiva de hoy. Así, el montaje careció de la deseable unidad pese a la feliz conjunción de algunas escenas, de la vistosidad de parte del vestuario y de determinados efectos plásticos. Frente a aciertos parciales en los que se consiguió un clima de refinamiento y de adecuación y equilibrio entre los diversos elementos, hubo grandes defectos en casi todos los terrenos; por ej. el decorado final que debería haber sido la culminación de todo el proceso anterior —una apoteosis con el triunfo del Amor y el Arte sobre la Muerte— resultó pobre, feo y mal construido; en la maravillosa secuencia del solo de flauta los bailarines hicieron tanto ruido



Claire Powell, «Orfeo» y Judith Blegen, «Euridice».

—según pedía la coreografía de saltos— que estropearon por completo la música; las luces funcionaron de manera harto irregular e incluso hubo momentos en los que las poco hábiles manos de los encargados estropearon los efectos, como en la escena de la entrada al infierno. En fin, hubo detalles de gran debilidad en la dirección escénica, como en el ya citado final, en el que algunos miembros del coro, pomposa y ricamente vestidos a la usanza del siglo XVIII se sentaron en el suelo para dejar visibilidad al resto de los compañeros u otros momentos en los que los cantantes se dirigían al público olvidándose de a quien tenían que comunicar su texto...

Fue también discutible la idea del desdoblamiento de «Orfeo» y «Euridice» en cantantes y bailarines que resultó artificiosa y teatralmente ineficaz. Por otro lado, la parte coreográfica —importantísima en una obra como ésta que casi podría calificarse de ópera-ballet— resultó también desigual tanto en la coreografía, las más de las veces poco adecuada a la música, como en su realización, con protagonistas discretos y un cuerpo de baile de escasa preparación y notorias inexactitudes en la coordinación.

La parte musical podría calificarse como AJUSTADA. La primera cuestión discutible es la de la versión ofrecida. No es ahora momento para dirimir las ventajas, inconvenientes y problemas que ofrece el *Orfeo* de Gluck y sus

distintas versiones. En «La Zarzuela» se decidió seguir la edición Ricordi de 1889 con algunos ajustes. Esta edición es, a su vez, una adaptación italiana de la versión Berlioz de 1859, la cual, por su parte, se basa en la versión de París hecha por Gluck en 1774 con préstamos de la original de Viena en 1765 y en la que se introdujeron numerosos cambios para adaptar el papel protagonista a una contralto, ya que la versión de París era para tenor y la de Viena para «castrato». En fin, que hemos escuchado una adaptación de una adaptación de una adaptación. Para mí la solución más acertada sería elegir entre las dos versiones firmadas por Gluck y dejarse por tanto de refundiciones. A falta de «castrati» —¡ni siquiera los Papas son hoy lo que eran!— un contrateno o una contralto puede suplirlo; por otra parte, la versión de París, con un tenor muy agudo, es ciertamente de gran belleza. Lo más cercano al ideal sería que un mismo teatro ofreciese en la misma temporada las dos versiones dejadas por Gluck, sin cortes ni añadidos, para que el aficionado pudiese compararlas. Pero dejemos las fantasías para tiempos más propicios.

*Orfeo ed Euridice* es una ópera para y de protagonista. «Orfeo» domina de manera completa toda la representación y no es fácil encontrar hoy día una cantante —verdadera contralto o mezzosoprano con buenos graves— que pueda enfrentarse adecuadamente a los requerimientos de este papel, con-

tando además con el estilo. Claire Powell, que sustituía a la inicialmente anunciada Stephania Toczyska, es una cantante británica de voz bastante homogénea, no muy bella ni rica en armónicos, pero que canta con buen gusto y es artista de sensibilidad y estimable estilo. La tesitura le queda en exceso grave y la parte baja de la voz suena por ello débil, sin relieve. Salvó, aceptable ya que no brillantemente, los escollos de su temible aria «Addio, o miei sospiri» que cierra el primer acto y brindó un «Che faro senza Euridice» de contenida emoción y buena línea; su labor escénica tuvo dignidad y fue en conjunto un «Orfeo» aceptable. La norteamericana Judith Blegen, que hacía su tardío debut entre nosotros, es una lírico-ligera de voz agradable y pequeña que canta con musicalidad y buen gusto, aunque los años han mermado su anterior brillo, dando la impresión de un instrumento algo cansado y mortecino. Paloma Pérez-Iñigo hizo un «Amor vital y sonriente, de calidad general discreta en lo vocal, aunque con pasajes de dudosa afinación, aspecto que debe cuidar pues le sucede con más frecuencia de lo deseable y estropea la buena línea general de la cantante.

La labor de Antoni Ros Marbá tal vez

no estuvo en esta ocasión a la misma altura que en otros títulos dirigidos por él en «La Zarzuela». Volvió a poner de manifiesto su buena disposición para el acompañamiento de los cantantes, a los que cuida de no tapar, su sensibilidad tímbrica y su disposición para el ritmo, lo cual es ya bastante, pero la orquesta no tuvo la depuración de otras veces, tal vez porque la Arbós hace mejor y está más acostumbrada a la ópera del XIX-XX que a la del XVIII. Acaso podría señalarse el inicio de la ópera —atropellado, en exceso rápido— como lo menos bueno, aunque aquí y allá hubo pasajes algo duros, secos. La acústica de «La Zarzuela», que es particularmente difícil para el foso, no contribuyó tampoco a mejorar los resultados. Algunos momentos de excelente factura compensaron esas debilidades, como el acompañamiento al «Che faro» tomada a un tempo más lento de lo habitual —es un Andante— pero perfectamente adecuado a la situación teatral o algunas secuencias puramente instrumentales en las que mostró un buen pulso, extrayendo excelente partido de la Sinfónica de Madrid. El coro de «La Zarzuela» tuvo una actuación de buena factura aunque el nivel fue inferior al alcanzado en **Mefis-**

**tofele**. De cualquier modo se nota la mano de Romano Gandolfi que pule y mejora la preparación que inicialmente corresponde al veterano José Perera. Es de desear que la colaboración de Gandolfi continúe en las próximas temporadas, más en lo que respecta al coro que a la dirección de orquesta.

Creo que al público de la primera de abono —6 de marzo— le gustó la ópera y aceptó con bastante complacencia la representación. Si no se prodigaron, ni durante ni al final de la misma, grandes muestras de entusiasmo sí hubo bastante calor en los aplausos que se dedicaron a los diversos intérpretes y encargados del montaje. Las ovaciones más cerradas y los bravos fueron claramente dedicadas a Claire Powell en su salida en solitario —había sido ya aplaudida con largueza tras su famosa aria del acto III— y a Ros Marbá en la suya, en una lógica distinción frente al resto de los participantes en este «Orfeo». Pese a todas las irregularidades apuntadas la belleza de esta ópera se hizo patente a lo largo de la representación y volvió a ejercer sobre nosotros sus variadas y decididas fascinaciones. ¿No entra en los planes de la Zarzuela el montar en futuras temporadas **Alces-te** o **Ifigenia en Aulide**?

## ¡OPERA ESPAÑOLA EN MADRID!

Estreno de «Sin demonio no hay fortuna», de Jorge Fernández Guerra

Sala  
**OLIMPIA**

Por Carlos Ruiz Silva

La simple noticia de un estreno, en el campo de la ópera, de una obra española es acontecimiento. No es éste el lugar para analizar en profundidad las dificultades de los compositores españoles pasados y presentes —y mucho me temo que también futuros— para dedicarse a la ópera—. Ya en mis comentarios acerca de la temporada de «La Zarzuela» señalé lo injusto y ominoso de la ausencia durante años de un título español en las carteleras madrileñas. También acogí con satisfacción el hecho de que, dentro de las llamadas ACTIVIDADES PARALELAS, se hubiese

tenido el buen acuerdo de encargarse cada año una ópera de cámara a un libretista y un compositor españoles. Esto habría que combinarlo en toda regla con encargos para óperas no-de-cámara dentro de la temporada oficial, hasta lograr que en el futuro Teatro Real hubiese siempre, al menos, dos títulos españoles por temporada. Sería el único modo de intentar que España tuviese algún día un auténtico repertorio propio.

A Jorge Fernández Guerra (Madrid, 1953) se le propuso un tema relacionado con una ópera de esta temporada, entre los que destacaban «Orfeo» y «Fausto». Eligió este último, contando para ello con la colaboración, como libretista, de Leopoldo

Alas, joven autor de 22 años. La ópera tenía que limitarse a sólo cuatro voces, sin coro, y un conjunto instrumental de una docena de miembros. Nació así una ópera en dos actos con el título de **Sin demonio no hay fortuna**, que se estrenó el 22 de febrero en la Sala Olimpia, lugar, por cierto, feo, destartado y por completo inadecuado para la representación de una ópera.

El libreto de Alas es interesante. «Fausto» y «Margarita» no son sino un par de descreídos que sólo buscan enriquecerse y que pactan con un ingenuo «Mefistófeles» a quien engañan cínicamente. Carecen de alma y por lo tanto el pacto satánico se convierte en un fraude. El texto —en lo que pude llegar a entender— me pareció fresco, irónico y divertido. En realidad ¿quién de nosotros no estaría dispuesto a llegar a un acuerdo razonable con Mefistófeles? Fernández Guerra ha compuesto una música de positiva calidad media y no ha caído en la vieja y habitual trampa de tantos autores de los llamados de vanguardia de «épater le bourgeois» ni en el pastiche. La



ANTONIO SUAREZ

La escenografía, vestuario y dirección de escena fueron de Simón Suárez.

ópera tiene unidad y un desarrollo lógico y, en cierto sentido, ha respetado las leyes del viejo melodrama con sus arias y dúos y ha dedicado especial atención a los efectos orquestales. Quizá la falta de costumbre le ha hecho al autor ser un poco tímido en el tratamiento vocal y sólo en ciertos momentos de la parte de «Margarita» se ha permitido algunos atisbos de fantasía. Creo que ha sido una lástima pues el tipo de voz de la soprano que lo interpretaba —Carmen González— le hubiese permitido un mayor juego de la vocalidad y también un reflejo más adecuado a los aspectos irónicos del libreto. Tal vez un poco más de humor no le hubiese venido mal a la música, así como una mayor variedad en los tempi. Momentos como la secuencia del baile en el Casino estuvieron bien resueltos y mostraron a un Fernández Guerra capaz de escribir con soltura una música de carácter teatral. En este sentido, el segundo acto resultó superior al primero.

La escenografía, el vestuario y la dirección de escena fueron confiadas a Simón Suárez. Encontré los decorados en exceso serios y fúnebres —con un opresivo y único color pizarroso— que restaron vida a la obra. Fue un buen hallazgo el original traje de «Mefistófeles» y algunos planos de la escena del Casino resultaron adecuadamente dirigidos y plasmados. En conjunto, el trabajo de Suárez fue aceptable pese a mi discrepancia con su planteamiento y desde luego bastante mejor que su anterior montaje de **La zapatera prodigiosa**.

Los intérpretes vocales realizaron una meritoria labor. Carmen González mostró una voz que, sin gran volumen, está bien emitida, es clara y fácil arriba. Luis Alvarez y Manuel Cid compusieron

un «Mefistófeles» y un «Fausto» de decidida dignidad, en unos papeles sin grandes problemas de tesitura. En un cometido menor, el del «Croupier», Ricardo Muñiz cumplió discretamente. En general, pudo entenderse el texto con relativa claridad aunque no vendría mal un mayor esfuerzo en este sentido. El trabajo como actores no fue nada especial pero tampoco estuvo por debajo de lo que es habitual en los cantantes de ópera. Tal vez habría que añadir a la nómina de intérpretes al propio Fernández Guerra quien, al modo de Tadeusz Kantor, permaneció en escena observando la acción, siguiendo la partitura o siendo acogido bajo la amplia capa de «Mefistófeles». José Luis Temes, al frente de un grupo de

músicos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Madrid, realizó un concienzudo trabajo, obteniendo un buen rendimiento de los instrumentistas.

La experiencia de este estreno es decididamente positiva. **Sin demonio no hay fortuna** no es una obra genial pero ha merecido la pena su montaje. No sé si Fernández Guerra y Leopoldo Alas tendrán muchas más oportunidades para volver al teatro musical. Personalmente esperaría su nueva aportación con interés. Un consejo a Jorge Fernández Guerra: creo que si deja reposar su ópera durante algún tiempo y vuelve luego a ella podrá introducir algunas mejoras que beneficiarían al conjunto; y en lo que respecta a la línea vocal no debe olvidar que toda ópera de éxito contiene dificultades y lucimiento para los cantantes protagonistas, sobre los cuales sigue recayendo, todavía hoy, la parte más fundamental de una representación de ópera.

El público de la Sala Olimpia —un público fundamentalmente de invitados que en este caso no llegó a llenar el aforo— acogió el estreno con cierta frialdad en el primer acto pero al final aplaudió con más calor, destacando, como era lógico, al autor del libreto y, sobre todo, al de la música.

Para el año próximo la ópera encargada por el Centro para la difusión de la música contemporánea, el Centro de nuevas tendencias escénicas y el Teatro «de La Zarzuela» tendrá como tema otro de los grandes personajes operísticos, «Fígaro», con música de José Ramón Encinar. Sería muy de desear que para entonces se hubiese habilitado un lugar más a propósito para la representación de una ópera que la más bien siniestra Sala Olimpia, un teatro con foso y en donde las luces de los instrumentistas y el director no molestasen, tal y como sucedió con **Sin demonio no hay fortuna** a los sufridos espectadores.



ANTONIO SUAREZ

Luis Alvarez y Manuel Cid compusieron sus personajes con dignidad.

# Festivales

## III FESTIVAL DE MUSICA DE CANARIAS

Durante 18 días se ha celebrado la tercera edición de este importante certamen que ha congregado en las Islas Canarias a numerosos intérpretes de primerísima fila. Abbado, Kraus, Carreras, Pogorelich, Zimerman, Szeryng, Scimone, Spivakov, Ahronovich, Eschenbach, son por sí solos garantía de calidad de un certamen que está plenamente entroncado en la sociedad canaria y que al menos en Las Palmas, agotó el aforo del Pérez Galdós (1.300 localidades) la práctica totalidad de los días.



Alfredo Kraus: un auténtico maestro, cuya carrera profesional todavía sigue en ascenso.

Como quiera que determinados conciertos de este Festival se repetían en otros lugares de España, sólo reseñaremos aquellos que, pensamos, sólo se realizaron en nuestras Islas, o al menos de los que este corresponsal ha podido constatar, por la información musical, que fueron interpretados sólo en el Festival. Así, no reseñaremos el concierto de Claudio Abbado y la Sinfónica de Londres, uno de Ahronovich con la Filarmónica de Estocolmo, el de Ivo Pogorelich, uno de Claudio Scimone y los Solistas de Venecia, y el de clausura de los Virtuosos de Moscú con Spivakov, ya que nuestros compañeros de RITMO darán o habrán dado buena cuenta de ellos.

Decir que Kraus es un auténtico maestro no es nada nuevo, y sí la confirmación de una carrera profesional que va en alza en cada nueva actuación. Kraus volvió a cantar en su tierra y aquí el tenor trasciende el fenómeno musical, para convertirse en un hecho sociológico. Cada frase, cada nota, está dicha con perfección y musicalidad, con elegancia y con convicción. Hay en Kraus un sentido aristocrático del arte que trasmite en cada actuación, ennoblecendo incluso aquellas arias donde el tono burlesco o satírico pareciera que pudiera prestarse a manifestaciones más histriónicas. El punto culminante de su recital, compuesto por seis arias de ópera, fue el **Werther** de Massenet auténtica creación del tenor canario. El recital, que había comenzado con una irrelevante «Dalla sua pace» de Mozart, fue «in crescendo» con «Furtiva lágrima», dos arias de «La hija del Regimiento», con sus increíbles dificultades, y **Los Cuentos de Hoffmann**,

que el tenor interpretará en el próximo Festival de Opera.

Le acompañó la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por M. Bonavoluta, que no fue capaz de decir absolutamente nada ni en las intervenciones solistas que fueron muchas, ni en los acompañamientos de las arias. La Orquesta presentó también desajustes inadmisibles.

Heryn Szeryng, que actuó por vez primera para la Sociedad Filarmónica en 1948, solo fue una sombra de lo que se le recordaba en actuaciones posteriores. El recital dado con el pianista Harald Oesberg fue de las peores cosas del Festival. Ni Beethoven ni Mozart fueron servidos por el violinista con la adecuación requerida. Tampoco tuvo Szeryng su noche en el **Concierto de violín** de Brahms, que interpretó con la Filarmónica de Estocolmo y donde Arohnovich se las vio y se las deseó para mantener el tempo, que el Sr. Szeryng, arbitrariamente y sin previo aviso, cambiaba a placer según las dificultades del momento. Gracias que en la segunda parte, una espléndida lectura de la **Quinta** de Shostakovich, dio la talla del maestro soviético y de la orquesta sueca.

El segundo de los conciertos de I Solisti Veneti, con Claudio Scimone, trajo al Festival la dimensión hedonística y lúdica de la música. Es un auténtico placer escuchar a esta agrupación, que se divierte haciendo música. Los planteamientos de Vivaldi, Rossini, Puccini o el propio Verdi, cuyo **Cuarteto en mi menor** cerró esta doble prestación de los italianos, confirmó que la buena música, cuando se hace con alegría y de una manera aparente-

mente despreocupada (pero profundísima), llega a la fibra más sensible de todo el público.

El pianista irlandés Hugh Tinney, que actuó desgraciadamente entre Pogorelich y Zimerman, no tuvo una buena noche. En cualquier caso el programa presentado tenía unas dificultades quizás excesivas para las dotes pianísticas del músico irlandés. La **Sonata en si bemol mayor** de Schubert, son muy pocos los intérpretes que salen victoriosos de su ejecución; no encontró Tinney las claves de tan intrincada obra. La **Sonata en si menor** de Chopin tampoco fue obra que el pianista parece que ha entendido en profundidad. Lo mejor del recital fueron los dos **Estudios de ejecución trascendental** de Liszt, los **núms. 11 y 12**.

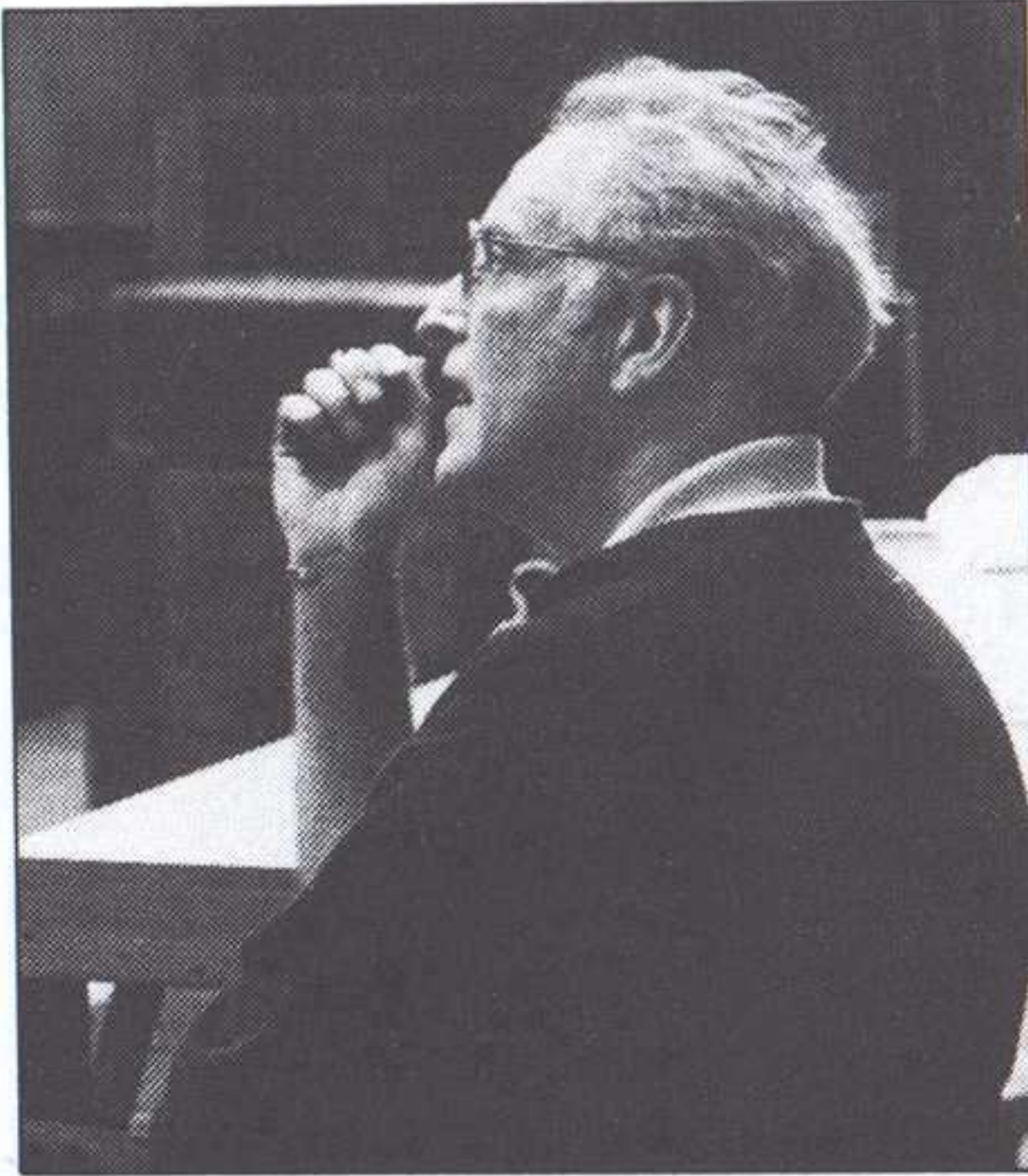
La Orquesta de Cámara del Teatro Lliure de Barcelona, a la que se había encomendado las transcripciones de Arnold Schoenberg de los **Valses** de Strauss, cambió al final su programa por las **Canciones del camarada errante** de Mahler en la transcripción de Schoenberg; el **Preludio a la siesta de un fauno** de Debussy, en la transcripción de Willie Reich para la Sociedad Privada de Conciertos de Viena, que fue una de las piezas destacadas del concierto; el **Concierto para clavecín** de Falla en versión piano y, sin duda la mejor interpretación del grupo, las **7 Haiku para voz solista, cuarteto de viento y piano** de Roberto Gerhard, que se escuchaban por vez primera en Canarias y donde la orquesta catalana consiguió su mejor y más lograda interpretación. Desgraciadamente el «**Concierto**» de Falla tuvo una traducción plana y sin intención alguna.

El festival llegó a su máxima cota de público en los dos conciertos de la London Philharmonic, con la dirección de Christoph Eschenbach, pianista queridísimo en Las Palmas, donde reside buena parte del año, y del que todavía se recuerda una antológica «**Hammerklavier**» beethoveniana para la Sociedad Filarmónica o la integral Brahms de hace dos años para la misma entidad. Un primer programa dedicado íntegramente a Brahms había despertado una enorme expectación que desembocó en delirio, en una noche plena de éxito y donde la interpretación de la **Sinfonía núm. 2** del hamburgués se constituyó en referencial. La primera parte del concierto estuvo ocupada por el **Concierto para piano núm. 2**, teniendo como solista al jovencísimo Tzimon Barto, artista que se había presentado en mayo en la Sociedad Filarmónica con un gran éxito, refrendado en ésta su segunda presentación en Las Pal-

mas. Fue una versión arrolladora, tremendamente juvenil, apasionada, que caló en el respetable, subiendo la temperatura del Festival a las cotas más altas. El segundo concierto estuvo integrado por **Preludio y muerte de Isolda** de Wagner, que Escenbach presentó llena de un contenido lirismo, un exuberante **Poema del Extasis** de Scriabin y un suntuoso Ravel en la segunda parte («**Dafnis**» y **La Valse**) para terminar dando como propina nada menos que el famoso **Bolero**.

José Carreras realizó un recital a medida de su voz. Desde nuestro punto de vista lo mejor fueron las canciones de Hahn, Faure, Duparc y Massenet, donde el cálido timbre del tenor brilló a gran altura, como asimismo en las cuatro canciones de Puccini donde la media voz de Carreras sonó a la perfección. Fue un recital muy bello, y donde el tenor realizó una delicada y exquisita labor. Lástima que Arnaltes al piano destrozara casi todo el recital, en una actuación verdaderamente lamentable.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife se presentó con Lluís Claret en Dvorak y la **Sinfonía núm. 5** de Tchaikovsky, bajo la dirección de Michel Swierzewski. Hay que hacer notar la sustancial mejora que esta agrupación ha tenido en estos últimos dos años, bajo los auspicios del Cabildo de Tenerife. Sin embargo la dirección de Swierzewski dio al traste con todas las expectativas, al ofrecer unas versiones absolutamente deslazadas y donde Lluís Claret se las vio y



Para la cuarta edición del Festival se anuncia la presencia de la Sinfónica de Londres, con Carlos Kleiber.

se las deseó para seguir las arbitrariedades del maestro; gracias a él y al concertino la interpretación alcanzó una cierta dignidad, que fue premiada con ligeros aplausos. La **Sinfonía** de Tchaikovsky es mejor olvidarla.

Los dos últimos conciertos corrieron a cargo de Los Virtuosos de Moscú con Vladimir Spivakov, como solista y director. Un primer programa dedicado a Vivaldi es el que comentaremos. Las archiconocidas «**Cuatro Estaciones**», sonaron en Los Virtuosos a medio camino entre las versiones historicistas

y las románticas, gratas de oír. El **Gloria** de Vivaldi, con el Coro Polifónico Universitario de La Laguna no alcanzó la perfecta conjunción que hubiéramos deseado, ya que en nuestra opinión es un coro excelentísimo para actuaciones «a capella» pero no para este tipo de prestaciones, donde se precisa más brillantez y más empaste.

En suma, un Festival con primerísimas figuras y con actuaciones de gran calidad y lo que es más importante con una aceptación social plena que ha llenado ambos coliseos en más de una ocasión.

Y recién terminado este tercer Festival se anuncia para el cuarto los nombres de Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboim, la London Symphony, con Carlos Kleiber; la Filarmónica Checa, con Vaclav Neumann; la Sinfónica de Bamberg, con Eschenbach; Alicia Larrocha; la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig, con Masur; la Nacional, con Frühbeck de Burgos; el Cuarteto de la Filarmónica de Berlín y un largo etcétera que más adelante comentaremos.

Y también la gran alegría de que terminado un Festival comienza otro en su vigésima edición de los Amigos Canarios de la Opera con un **Don Giovanni**, con decorados del pintor Nestor Martín Fernández de la Torre, cuyo centenario se cumple en este año y del que informaremos en su momento.

Corresponsal

## ENTREVISTA A FELIPE PEREZ MORENO, Consejero de Cultura del Gobierno canario

Por Sergio Pérez Padilla

**SERGIO PEREZ PADILLA.—Celebrándose ya el III Festival de Música de Canarias, podría hacer una valoración artística y política de las dos ediciones anteriores?**

FELIPE PEREZ MORENO.—El objetivo que se marcó el Gobierno de Canarias al organizar los festivales de música fue ofrecer a los canarios amantes de la música clásica la posibilidad de oír en directo a solistas, conjuntos orquestales y de cámara que forman parte de las programaciones de los principales auditorios del mundo y con ello colaborar conjuntamente con otras iniciativas de otras instituciones públicas y privadas del archipiélago a incrementar la sensibilidad y la cultura musical de nuestra sociedad, así como lograr una mayor proyección de nuestras islas a través de manifestaciones culturales, lo cual contribuye, por otra parte, a mejorar nuestra oferta para aquellos turistas que nos visitan durante la época en la que se desarrolla el festival.

Desde una perspectiva artística creo que las dos primeras ediciones lograron un buen nivel, que sin duda están siendo superadas por la tercera edición. Me remito a lo que vienen reflejando la opinión de los mejores críticos musicales del país.

**S.P.P.—No cabe duda que con la tercera edición del Festival, los logros artísticos sitúan a nuestro festival en primerísimo plano entre los festivales nacionales. Podría hacernos, desde esta perspectiva, una valoración artística de esta tercera edición, así como darnos su opinión de cuál cree que pueda ser su raigambre social?**

F.P.M.—Como he señalado anteriormente el tercer Festival de Música de Canarias ha marcado un hito importante no sólo aquí sino respecto a manifestaciones de similar naturaleza que se desarrollan en otras comunidades autónomas, y me veo obligado a remitirme de nuevo a la opinión de la crítica musical. Pienso que todo ello ha hecho posible que cada vez sean más los partidarios de que este festival continúe y se mejore. Así nos lo demuestra la mayor afluencia de público y la mayor

participación económica de la iniciativa privada.

**S.P.P.—El Festival de Música de Canarias parece seguir en su programación, la tradición ecléctica de los grandes festivales europeos. ¿Piensa seguir en esta línea en futuras ediciones, o por el contrario se prevé algún cambio en la filosofía de su concepción?**

F.P.M.—Usted es miembro de la comisión asesora del Festival y que es el órgano asesor del que disponemos para que se nos ofrezcan alternativas de este tipo.

**S.P.P.—Uno de los grandes aciertos del Gobierno de Canarias es la promulgación de la Ley de Música, que pretende regular la enseñanza musical desde los primeros niveles hasta el universitario ¿En qué medida el Festival y otras actuaciones paralelas de la Consejería de Cultura y Deportes van a estar estructurados por ella, y si no es así cómo se prevé el papel de estas manifestaciones dentro de la nueva ordenación?**

F.P.M.—Como usted sabe la promulgación de esa Ley es relativamente reciente y tengo que reconocer que no

se ha producido esa conjunción a la que usted hace referencia; no obstante parece lógico que debemos trabajar en ese sentido. El festival de música juega un papel importante en ese marco, así como las iniciativas de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de nuestras dos orquestas.

**S.P.P.—El Festival de Música de Canarias nace con dos objetivos muy claros: ofrecer y completar una demanda para el público de las Islas, como hecho cultural necesario en una sociedad moderna; y con objeto de servir de atractivo turístico en la temporada alta de invierno, que ya muchos «tour» operadores están utilizando como reclamo para las Islas. ¿En qué medida se están cumpliendo estos objetivos?**

F.P.M.—Pienso que se están logrando y en esta última edición así se ha puesto de manifiesto.

**S.P.P.—No cabe duda de que el Festival de Música de Canarias es con diferencia la manifestación artística más importante del Archipiélago, superando a cualquier otra por su calidad y nivel, que se manifestó desde su primera edición. La política de la Consejería parece ser la contratación de grandes figuras, al lado de las cuales aparecen intérpretes canarios, algunos de fama universal, otros menos consagrados. ¿Cómo valoraría usted la actuación de estos últimos artistas? ¿Cuál es el papel de estos en el Festival? ¿Piensa seguir con la misma política de contrataciones?**

F.P.M.—Creo que es oportuno ofrecer a nuestros valores locales la posibilidad de dar a conocer su trabajo al público canario en el marco del Festival. Es un reconocimiento al trabajo que vienen realizando.

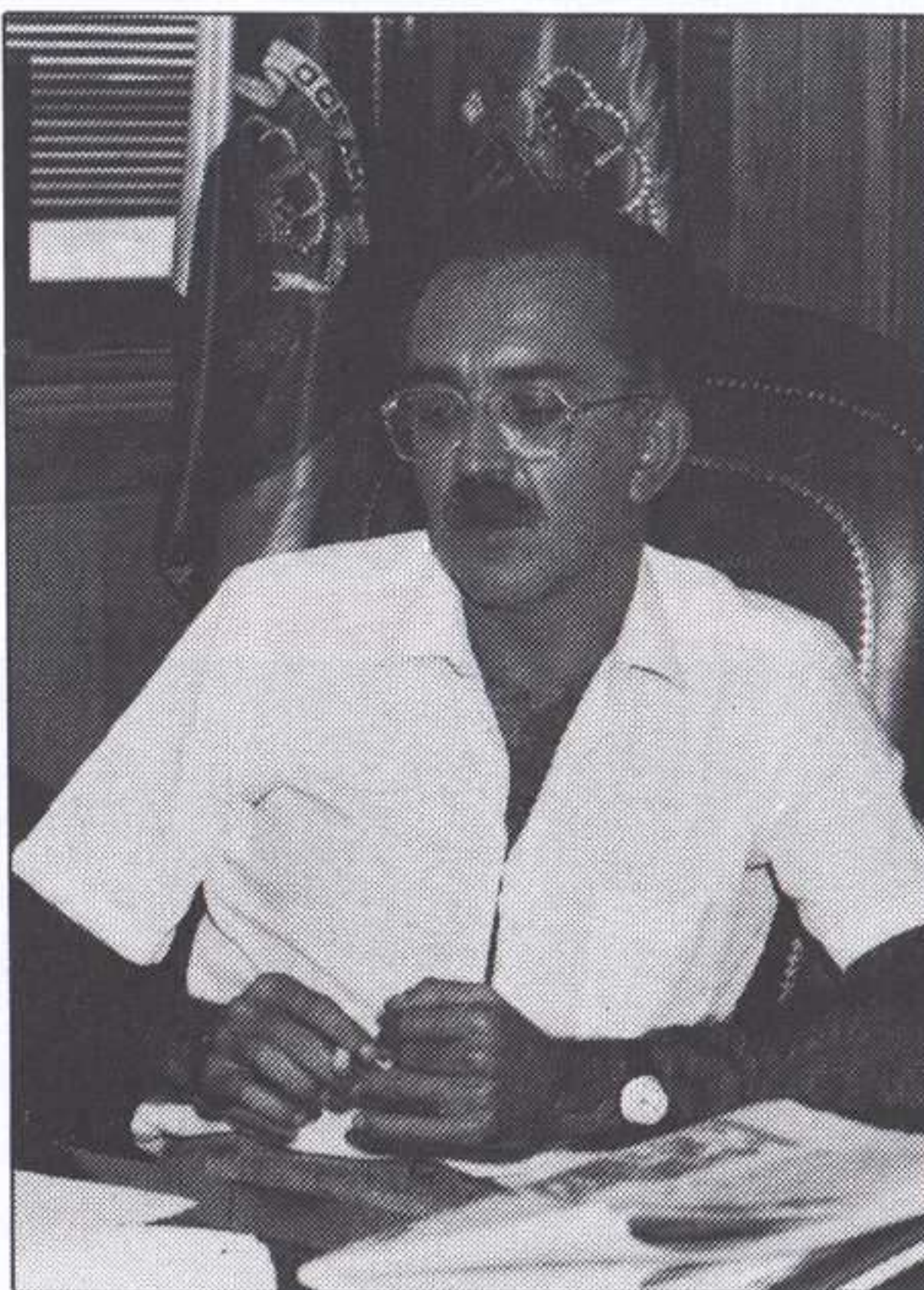
En este sentido quiero resaltar la actuación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, de la que pienso que hizo un papel muy digno y es ejemplo a seguir por otras orquestas de las llamadas periféricas. Sin duda el presidente del Patronato de Música del Cabildo de Tenerife, don Víctor Alamo, ha venido realizando una labor digna de reconocimiento público y de elogio.

**S.P.P.—Conocida la gran tradición de estas agrupaciones, pues la hoy Filarmónica de Gran Canaria remonta sus orígenes al nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas en 1845; y la de Tenerife a su fundación por el Círculo de Bellas Artes desde 1931. ¿En qué medida la Consejería piensa potenciar a ambas orquestas?**

F.P.M.—La consejería de cultura apoya no sólo económicamente, sino a todas aquellas iniciativas que se nos presentan.

En el área económica venimos concediendo subvenciones de cierta importancia a ambos conjuntos orquestales. A lo largo de la presente legislatura, a partir del año 1984, hemos concedido un monto total de ciento noventa millones de pesetas que se han distribuido entre ambas.

**S.P.P.—Evidentemente, la gran tradición musical de Canarias, y sobre todo**



de Las Palmas, con la más veterana Sociedad Filarmónica, ha podido ser una de las bases para la creación del Festival. Al contratar éste a grandes figuras que se escapan de la capacidad económica de las otras instituciones el Festival, de una manera muy inteligente, a nuestro parecer, no ha entrado en competencia con aquéllas sino al contrario, en complemento de una temporada habitual y continuada, situándose en primerísimo plano. Si es de similar opinión, ¿cómo piensa que ha sido recibido el Festival por el público de estas instituciones y por ellas mismas?

F.P.M.—Según la información de la que dispongo creo que muy favorablemente por todos.

**S.P.P.—Paralelo al Festival, se ha desarrollado el Premio de Composición Islas Canarias; sin embargo los distintos jurados de este premio se han quejado de la falta de calidad de las obras en alguna de las ediciones del Festival. ¿Va a seguirse con la actual política de este premio o el relativo fracaso de las dos ediciones anteriores aconseja tomar alguna medida?**

F.P.M.—En este sentido hemos tenido en cuenta la opinión de los jurados y como primera medida decidimos que tengan carácter bianual. Así que el próximo se convocará en breve, pues como usted sabe el pasado año no hicimos convocatoria.

**S.P.P.—Quizás, y desde el punto de vista de la Región, lo más importante para afianzar a los artistas canarios sea la celebración del llamado «Festival Paralelo» que da la oportunidad a artistas de las Islas de ser conocidos en todos los rincones de la Región, al tiempo que se lleva la cultura musical hasta los más apartados rincones de la geografía isleña. Aunque sabemos que este festival paralelo conllevaba una gran infraestructura organizativa que fue superada con creces por la Consejería y que motivó algunos incidentes de poca importancia, el grado de aceptación popular parece que fue grande, y**

**para muchos pueblos sobre todo en las islas periféricas es la única oportunidad de acercarse a la gran música. ¿Cuál es la actual política de la Consejería con este «Paralelo», en el que tantos jóvenes artistas canarios han puesto sus esperanzas, para lanzarse a una carrera profesional?**

F.P.M.—La iniciativa de la celebración del denominado «Festival Paralelo», como usted bien dice, se inspiraba en este principio, pero como usted también indica, la celebración simultánea del «Festival paralelo» y del central han ocasionado serios problemas en la correcta organización y desarrollo del primero. Han sido numerosas las quejas y los descontentos que personalmente he recibido de los artistas que en él participaban.

**S.P.P.—Es reconocida internacionalmente la fama del Festival de Música de Canarias, así lo han manifestado grandes artistas. Por otro lado es éste un Festival que tiene doble sede: las dos capitales canarias. A pesar de lo costoso de este imprescindible planteamiento, el Festival es para el público de los más baratos que existen en España y a nivel europeo, lo cual es plausible. Sin embargo recientemente, cierta prensa reproducía, por boca de ciertos políticos de partidos políticos más a la izquierda del PSOE, parcialmente, las cuentas internas del Festival, ofreciendo, sin mayor información, la cifra del monte total económico del Festival, que no responde realmente a lo que el Gobierno de Canarias y la Consejería aportan al evento. ¿Quisiera el Sr. Consejero precisar este punto?**

F.P.M.—Efectivamente se han manejado las cifras del presupuesto de gastos (ciento cincuenta millones de pesetas), pero hay taquillaje y patrocinios de empresas privadas y de Televisión Española por la grabación de alguno de los conciertos. Lamentablemente el Ministerio de Cultura nos ha denegado la subvención de diez millones con la que contamos en las dos ediciones anteriores. Estimo que la aportación del Gobierno de Canarias no supere los ochenta millones de pesetas.

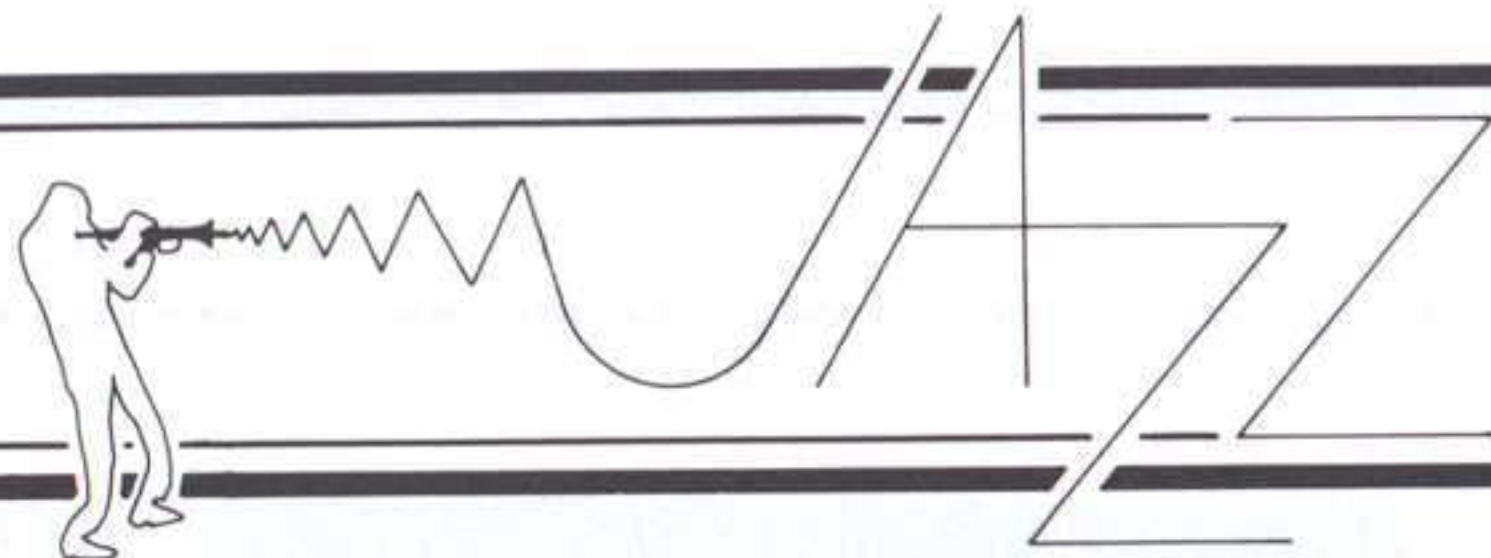
**S.P.P.—Parece ser que estos mismos políticos han propuesto una reducción del aporte del Gobierno al Festival. Si esto fuera cierto, cosa que no desearíamos, ¿en qué medida incidiría en la calidad de futuras ediciones?**

F.P.M.—Esta es una cuestión que en ningún momento se ha planteado el Gobierno. Nuestra intención es mejorar la calidad del Festival e incrementar el número de patrocinadores, y en este sentido las perspectivas son excelentes.

**S.P.P.—Finalmente, ¿quisiera el Sr. Consejero añadir o ampliar algún aspecto que no hayan sido tratado y que interese señalar?**

F.P.M.—Sólo agradecerle a usted la oportunidad que me ha ofrecido para hacer públicos aspectos muy interesantes del festival y a la revista RITMO, por el apoyo que siempre le ha venido ofreciendo al mismo. Muchas gracias.





## EL JAZZ EN EUROPA HOY (2)

### Vienna Art Orchestra/Mathias Rüegg: desde Europa con «swing»

Por José M<sup>a</sup> García Martínez

Continuando con la panorámica de la escena europea del jazz, iniciada en nuestro número anterior, es el turno de una agrupación singular, la Vienna Art Orchestra (V.A.O.) a través de las palabras de su fundador y director, Mathias Rüegg. Al hecho de ser la única «big band» con carácter estable en el continente, la V.A.O. une una idiosincrasia muy particular —contraria por definición al funcionamiento rutinario en el que parecen sumidas otras formaciones del estilo— tanto como su composición: El habitual saxo barítono ha dejado su lugar a la vetusta tuba y una cantante de vanguardia —clásica— hace las veces de solista en la sección de trompetas. Por si esto fuera poco, tienen un «manager» llamado Enrique que es capaz de cubrir la distancia Zürich-San Sebastián en bicicleta. Sin él, la entrevista no hubiera sido posible.

**JOSE MARIA GARCIA MARTINEZ.—¿Por qué «Art»?**

**MATHIAS RÜEGG.—**Al principio hacíamos «performances» en las que intervenía mucha gente, poetas, pintores, etc., no sólo músicos. De hecho estoy escribiendo algo así como una ópera abstracta en la que intervienen bailarines y artistas gráficos. El jazz es sólo una parte de nuestro trabajo.

**J.M.G.M.—¿Cuál es su papel en la orquesta?**

**M.R.—**Compongo, escribo, arreglo, dirigo ¡y hasta llevo el «management»!

**J.M.G.M.—**En su escritura aparece muy fuerte la tradición clásica europea, combinada con el ritmo del jazz. De hecho, en la obra «Heil'ge Hochzeit» Vd. trabajó con la música de Wagner mereciendo el elogio de un Bernstein.

**M.R.—**Yo crecí con Bach y los grandes clásicos. Descubrí el jazz muy tarde, a los 19 años. Toqué algunos años el piano en distintos clubs, casi siempre en solitario, hasta que decidí trabajar con otros músicos, hacia 1976. Así empezó la V.A.O.

**J.M.G.M.—**La V.A.O. se reúne sólo una vez cada año para ofrecer conciertos públicos. ¿Cómo consiguen tal precisión en sus ejecuciones de partituras a menudo enormemente intrincadas, sin una línea regular y periódica de ensayos?

**M.R.—**En primer lugar, los músicos conocen las convocatorias con un año de antelación. Yo he de trabajar muy seriamente. Escribo absolutamente toda la música de modo que cuando llegan a los ensayos pueden leerla sin problemas ya que son muy profesionales. Además, todos se conocen mutuamente, así que no necesitamos demasiado tiempo para ensayar.

**J.M.H.M.—¿Cuál es la proporción entre escritura e improvisación?**

**M.R.—**Yo compongo tratando de que los músicos tengan algo de libertad. Trato de encontrar un punto intermedio entre composición e improvisación. Además, escribo especialmente para los músicos que tocan mi música. Conozco muy bien a cada solista y trato de proporcionar a cada uno un estímulo para desarrollar sus respectivas facultades.

**J.M.G.M.—**La V.A.O. tiene un sonido propio que es la suma de su escritura

con los sonidos peculiares de los instrumentistas que la componen. Sin embargo, observamos una tendencia en el jazz actual a uniformar las técnicas de acuerdo al patrón de la «Berklee School of Music».

**M.R.—**Es cierto, hoy todo el mundo, ha estudiado en Berklee. Probablemente, es como ir al Ejército. En realidad, depende más de los profesores que de la Escuela, aunque de hecho, en mi banda, no hay nadie de Berklee, no somos académicos.

**J.M.G.M.—**Una constante en su escritura es el humor.

**M.R.—**El humor es necesario al hombre, ayuda a sobrevivir. Además, en el área alemana tenemos una gran tradición de lo que llamamos HUMOR NEGRO.

**J.M.G.M.—¿Es sencillo mantener una orquesta como la V.A.O. aquí, en Europa?**

**M.R.—**El Gobierno nos proporciona una subvención anual pues somos representantes oficiales del Estado Austriaco. También disfrutamos de ayudas del Ayuntamiento de Viena, etc.

**J.M.G.M.—**Alrededor del núcleo de la V.A.O. se han formado una serie de agrupaciones-satélite como el «Vienna Art Choir», «Part of Art», «Timeless» o el «Lauren Newton Trio».

**M.R.—**A los músicos les gusta tocar juntos aparte de la orquesta y de mí y yo creo que eso es un buen signo para la orquesta.

**J.M.G.M.—**En el año 1984 la V.A.O. hizo una gira por los Estados Unidos

CORAL HERNANDEZ



cosechando un enorme éxito. Su música no chocó con el modo en que el público y la crítica norteamericana conciben el jazz. ¿Crée Vd. en un frente europeo que muchos músicos continentales reivindicar ante el EXPANSIONISMO NORTEAMERICANO?

M.R.—Ya me sé la historia: *América contra Europa, los americanos pueden «Swingear», los europeos no... ¡ésa no es la cuestión!* En la banda hay músicos americanos, primero por su nacionalidad, segundo por el modo como tocan, y no hay problemas. Simplemente tra-

tamos de tocar nuestra música lo mejor que podemos. Si es jazz europeo o americano nos trae al fresco, es NUESTRA música. Compartimos la formación musical clásica europea con un «background» de «rock», música que también viene de Europa, y el jazz. Admiro a Bach y también a Gil Evans. Podemos «swingear» pero también conocemos las tradiciones europeas. No es cuestión de compararnos con los «jazzmen» norteamericanos: ambos «swingear» pero de modos distintos.

J.M.G.M.—Por último, ¿cómo se ex-

plica que hasta el 86 no pisará la V.A.O. tierra española, con motivo del Festival de San Sebastián?

M.R.—Sé que aquí apenas llega el jazz europeo, pero no es sólo eso. En Italia, Francia y sobre todo, España hay muchos músicos americanos, pero no los de vanguardia, no los John Zorn o David Moss. ¡eso es trágico!

NOTA. Damos las gracias a la revista *Quartica-Jazz* por la cesión de los derechos para reproducir esta entrevista.

## DISCO DEL MES

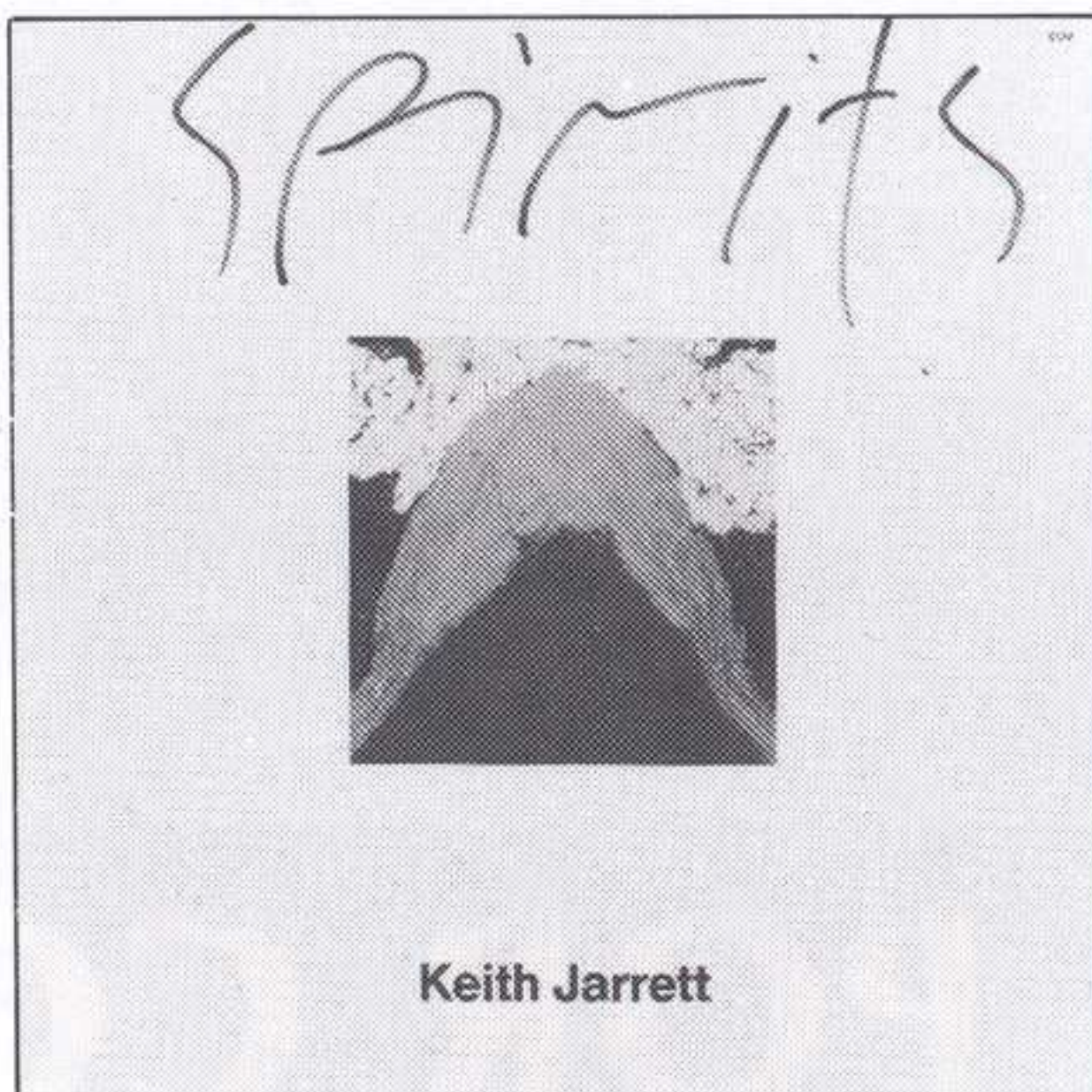
### ECM: Clásico, pero jazz

Con sede en Alemania, los discos de la Editions of Contemporary Music —compañía fundada y dirigida por Manfred Eischer, musicólogo metido a productor— han marcado con huella indeleble el devenir del jazz en las dos últimas décadas. ECM es ARTE TOTAL, desde las carátulas de características y bella sobriedad plástica a la homogeneidad de ese sonido cuya belleza es, según reza el eslogan publicitario, sólo inferior al del silencio. Sonidos modernos pero serenos, de inequívoca vocación europeísta en lo armónico. El esmerado cuidado de las grabaciones —empleando criterios propios de la música clásica, Eischer obtiene de los instrumentos un sonido PURO y por lo tanto, ajeno a la idiosincrasia jazzística— y de la reproducción es motivo de justo orgullo para el productor. Entre los últimos lanzamientos ECM destacamos los siguientes nombres:

Keith Jarrett. La vedette de ECM sorprenderá a sus muchos seguidores con una aproximación libérrima a un fóllore de cosecha propia, procedencia difusa y ascendencia cósmica. Música horizontal, contemplativa. **Spirits** recoge algunas experiencias privadas del pianista que aquí interpreta toda suerte de instrumentos populares en un noble propósito de funcionalidad más allá de la pericia técnica.

Steve Tibbetts. A medio camino entre el noruego Terje Rypdal y Jimi Hendrix, Tibbetts es dueño y señor de un mundo hermético y muy suyo que se sirve del potencial eléctrico de su guitarra en salvaje distorsión, para sugerirnos un singular contraste con un «background» de corte étnico.

Miroslav Vitous. Contrabajista de entonación más que dudosa —que alcanza términos ofensivos cuando emplea el arco—, de sonido débil y articulación precipitada, falta de reposo, Vitous lo confía todo a una inusual frescura de ideas en el orden armónico, complementaria con el ascetismo casi espartano en el empleo de adornos tan al uso entre sus colegas. El disco grabado en solitario es la culminación de un proce-



so de investigación personal que abarca el jazz, el folclore y la música clásica, **Concierto de Aranjuez**, incluido.

### Gramavision: esto sí es jazz

Gramavision, el sello dirigido por Jonathan Rose, de reciente fundación, ofrece un muestrario de músicas tan vivo y contrastado como la ciudad en la que tiene su sede, Nueva York.

Para los amantes del jazz «strictu sensu», un excelente Billy Hart, presencia estimulante a lo largo de cuatro décadas de jazz, batería, junto a ocho JOVENES LEONES: la tradición puesta al día. Empleando la electricidad con moderación y gusto, el guitarrista John Scofield ha aprendido de su ex-jefe Miles Davis a congraciarse jazz y rock sin dar lugar al denominado «jazz-rock», páramo musical en manos del cliché en cuyo seno parece atrapado el guitarrista Kazumi Watanabe. John Blake, violinista que lo fuera del grupo de Mc Coy Tyner, firma un trabajo electroacústico hiperlirico e indeciso.

### Decididamente clásico

Tanto ECM como Gramavision a través de sus respectivas series «ECM New Series» y «New Vision from Gra-

### ECM/GRAMAVISION: LO NUEVO EN JAZZ

mavision», han iniciado un acercamiento al mundo de la llamada música clásica. En realidad, esas NUEVAS VISIONES provienen de compositores que se mueven en torno a las movidas aguas de la música contemporánea de concierto, desde los trabajos conceptuales y ariscos del trío Davis (piano) —Newton (flauta)— Wadud (cello) —¿jazz de vanguardia o contemporánea de retaguardia?— a un Terry Riley desconocidamente ortodoxo junto al Cuarteto Kronos —**Cadenza on the High Plain**—, y las veleidades a la moda electro-étnica de Yas-Kaz, Steven Halpern y Paul Horn.

Compositores e intérpretes olvidados o desconocidos desde el último tercio del pasado siglo a la actualidad, constituyen el contingente del que se nutre las «New Series» de ECM. Werner Pirchner, a quien se dedica un doble LP titulado **EU**, es uno de los CABEZAS DE SERIE. El disco es un retrato biográfico del joven compositor entre los años 1984 y 86. Músico variopinto y ecléctico en grado superlativo, en cuya pluma confluyen Debussy y Stravinski, Messiaen y Gershwin, Strauss y los cantos tiroleses y, a veces, una flexibilidad en lo rítmico que recuerda lejanamente al jazz.

— Lanzamientos ECM.

**Keith Jarrett: Spirits** (EMI 1333/34).

**Steven Tibbetts: Exploded View** (ECM 1335).

**Miroslav Vitous: Emergence** (ECM 1312).

— Gramavision.

**Billy Hart: Oshumare** (83 188 L). Edit. en España.

**John Scofield: Still Warm** (83 185 L). Edit. en España.

**Kazumi Watanabe: Mobo 1** (83 186 L). Edit. en España.

**John Blake: Twinkling of an eye** (83 187 L). Edit. en España.

**Anthony Davis-James Newton-Abdul Wadud: I've Known Rivers** (83 190 L). Edit. en España.

— **New Vision From Gramavision:** (sampler) (18-8511-1).

— **ECM New Series: Werner Pirchner. EU.** (ECM 1314/15).

LA BOUTIQUE  
LA BOUTIQUE

**COMPACT  
DISC**

DIGITAL AUDIO

PLAZA DE CARLOS TRIAS BERTRAN, 4 - LOCAL 5  
BAJOS HOTEL HOLIDAY INN.  
28020 MADRID - ESPAÑA

ACCESOS POR:  
C/ ORENSE, 22-24  
C/ GENERAL PERON, 34-36 (Parking)

TELEFONO DE CONSULTAS: (91) 593 04 90

## 1er. Club Nacional de Compact Disc

Catálogo de más de 13.200 títulos en CD. Servicio de Importación: Londres y New York. Financiación de discos hasta en 4 años. Todo tipo de accesorios para el compact disc. Equipos reproductores **CD Y EQUIPOS HI-FI.**

# VENTA POR CORREO

- CLASICO
- BOSE
- PHILIPS
- TELARC
- DEUTSCHE GRAMMOPHON
- POP
- POLKAUDIO
- TEAC
- DENON
- DECCA
- ROCK
- TRIAD
- ONKYO
- HUNGAROTON
- PHILIPS
- FOLK
- KEF
- LUXMAN
- CAPRICCIO
- CAPITOL
- JAZZ
- MISION
- NAKAMICHI
- W. HILL
- RCA/ARIOLA
- FUNK
- QUAD
- ALPINE
- SHE-FIELD
- WEA
- BANDAS SONORAS
- QED
- PIONEER
- FOYER
- EMI
- POPULAR
- YAMAHA
- SANSUI
- NINBUS
- CBS

**¿QUIEN DA MAS?  
—SOMOS PROFESIONALES—**

## LA MUSICA ZINGARA EN HUNGRIA

Por Salustio Alvarado

**SALTUS HUNGARICUS.** Dance Music from Hungary (18th century). István Kertész, violín; Judith Péteri, harpsichord. The Budapest Baroque Strings. HUNGAROTON HCD 12445-2.

**GIPSY MUSIC FROM HUNGARY.** Sándor Déki Lakatos an his Gipsy Band. QUALITON HCD 10178-2.

**RAJKO.** The Young Gipsy Band. QUALITON HCD 10180-2.

**EVERGREENS.** Kálmán Vörös an his Gipsy Band. QUALITON HCD 10185-2.

**WITH THE GIPSY VIOLIN AROUND THE WORLD.** Sándor Déki Lakatos and his Gipsy Band. QUALITON HCD 10191-2.

**A SOUVENIR FROM THE BALATON.** (The Best of Sándor Lakatos an his Gipsy Band). QUALITON HCD 10213-2.

**Helyre Kati! HI-FI GIPSY MUSIC** (from Hungary). Antal Szalai and his Gipsy Band. QUALITON 10211-2.

**THE VIRTUOSI OF THE GIPSY MUSIC.** Lajos Boross and his Gipsy Band. QUALITON HCD 10212-2.

**HUNGARIAN VERBUNKOS MUSIC AND LAMENTS.** Imre Magyari and his Gipsy Band. QUALITON SLPX 10170 Stereo.

**GIPSY CONCERT MUSIC.** Gipsy Orchestra of the Hungarian Radio, Leader: Sándor Lakatos. QUALITON SLPM 10188.

DE un tiempo a esta parte Ferysa viene importando de la firma Hungaroton y su filial Qualiton, pues figuran en su catálogo una serie de discos de música GITANA húngara, género que hasta ahce apenas un par de años nadie, salvo contadísimas excepciones, conocía en nuestro país. Prueba de este desconocimiento es que mucha gente se cree que se trata de música folclórica. Craso error. Béla Bartók o Zoltan Kodály, por no citar sino dólo a dos de los más grandes conocedores del folclor húngaro, se habían indignado, y con razón, de oír tal cosa, pues, como bien demostraron, esta música de los zingaros poco tiene que ver con el auténtico folclor de Hungría. Todo lo más se podría definir esta música como «pseudofolclórica». Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre lo folclórico y los pseudofolclórico?

La música folclórica se caracteriza por ser una manifestación artística de una colectividad que surge de manera anónima, espontánea y no erudita. En



Conjunto zingaro. Hungría, siglo XVIII.

cambio la música pseudo-folclórica, si bien en la mayoría de los casos se inspira en elementos folclóricos, es resultado del trabajo de autores bien determinados y está concebida de una forma docta y elaborada. Un ejemplo ilustrativo de esto lo tenemos en la sardana. Aunque se funda en elementos indudablemente folclóricos, como puede ser el tipo de danza en corro propia de las culturas mediterráneas, la cual se pierde en la noche de los tiempos, y aunque tiene como antecedentes próximos aires populares y bailes del Ampurdán y de la Cataluña francesa, como por ejemplo el «contrapás», la sardana, tal como la conocemos, fue inventada por Pep Ventura (1817-1875), quien le dio su estructura y enriqueció su instrumentación, la de la **cobla**, hasta conferirle una variedad timbrica casi sinfónica. Así, las sardanas están mucho más cerca de la música culta que de la música folclórica, en tanto en cuanto son fruto de la pluma de compositores conocidos, como el propio Pep Ventura, Vicens Bou, Enric Morera, Juli Garreta o tantos otros.

Pasa lo mismo con este otro género pseudo-folclórico de la música zingara de Hungría. Se trata siempre de obras muy elaboradas de autores determinados y que en modo alguno pueden ser consideradas como algo surgido de la tradición popular, aunque se inspiren de manera más o menos directa en formas del folclor húngaro.

Pero antes de tratar de esta música, a

la que, por lo común, se denomina gitana, pero que, como veremos más adelante, no es del todo exacto ese calificativo; es necesario dar unos breves datos históricos sobre Hungría.

La Hungría actual, es decir, la República Popular Húngara, ocupa un territorio que no es sino una pequeña parte de lo que, hasta el fin de la primera guerra mundial, fue el antiguo reino de Hungría, que, además, incluía Eslovaquia, llamada entonces Alta Hungría; Transilvania, hoy perteneciente a Rumania, y Croacia, que ahora forma parte de Yugoslavia. Por esta razón se da el caso único y excepcional de que, durante los siglos XVI y XVII, debido a la ocupación otomana, la historia húngara tuvo que desarrollarse en territorios que, en su mayor parte, están fuera de las fronteras de la Hungría actual.

Y precisamente la invasión turca y la derrota y muerte en la batalla de Mohács, en 1526, de Luis II, fue la que dio ocasión a los Habsburgo de Austria para hacerse, uno tras otro, ya en virtud de derechos sucesorios, ya por la fuerza de las armas, con el control de todos los territorios de la llamada **Corona de San Esteban**. La supeditación a una dinastía alemana, la imposición de su absolutismo y los intentos de germanización exaltaron los movimientos de nacionalismo húngaro, a los cuales esta música está estrechamente ligada. Pero no nos engañemos, este nacionalismo húngaro, o, mejor dicho, magiar, era esencialmente aristocrático, en de-

fensa de sus privilegios, y, en la mayoría de los casos, le traía sin cuidado las aspiraciones del pueblo. El antiguo reino de Hungría era un Estado poliétnico en el cual los magiares eran sólo una minoría (de un 35 a un 40 por 100 aproximadamente), aunque, eso sí, la más poderosa e influyente y la que controlaba los resortes del poder. Al igual que en el Reino de Castilla o en el Reino de Polonia, los nobles eran muy numerosos. Pero, frente a la imagen típica del hidalgo castellano, que llevaba su miseria con orgullo y se echaba miguitas en la barba para hacer creer que había comido, la aristocracia magiar, incluso la de rango inferior, fue más bien opulenta, pues tenía a su disposición una plebe de eslovacos, rutenos, rumanos o croatas a los que explotar.

La primera noticia que tenemos sobre este tipo de música está relacionada con una de estas revueltas de la nobleza húngara contra el centralismo y el absolutismo de los Habsburgo: la protagonizada por Ferenc II Rákóczi, y que duró de 1703 a 1711. Al servicio del príncipe Rákóczi estaba un violinista, al parecer gitano, llamado Mihály Barna, quien, con motivo de la batalla de Szibbo, compuso el 10 de noviembre de 1705 una melodía, conocida como **Marcha de Rákóczi**, que sería posteriormente empleada por Liszt en su **Rapsodia Húngara núm. 15**, y que se haría mundialmente famosa al ser orquestada por Hector Berlioz e incluida como **Marche Hongroise** en su obra **La Condenación de Fausto**.

Ya en esta época los nobles húngaros que podían permitirse este lujo mantenían un conjunto de músicos, gitanos o no, formado por un primer violín solista (llamado en húngaro **primás**), uno o varios segundos violines (en húngaro **kontrás**) y como acompañamiento un violoncello y/o contrabajo y un dulcemele (llamado en húngaro **cimbalom**). Teniendo en cuenta que el dulcemele o cimbaló, si en lugar de ser sus cuerdas golpeadas directamente por medio de baquetas estuviera provisto de un teclado, sería un clavicémbalo; por tanto resulta que esta disposición instrumental viene a ser la misma que la de la sonata-trío «**da chiesa**» o «**da camera**»; una prueba más en favor del origen escasamente folclórico de esta música. En la actualidad estos conjuntos zingaros mantienen esta misma disposición, si bien los más nutridos suelen aumentar los segundos violines hasta una media docena y se complementan con uno o dos clarinetes.

Entre los más antiguos **primás** de los que tenemos noticias hay que citar a una mujer, llamada Panna Czinka (1711-1772), que se hizo famosa por su virtuosismo con el violín.

Contemporáneo de Panna Czinka fue Miska (Miguel) Barun, quien resultó vencedor en un torneo musical organizado por magnates húngaros. Prueba del aprecio que la nobleza sentía por

**Violinista zingaro. Alta húngria (Eslovaquia), siglo XVIII. Los nobles húngaros solían mantener conjuntos instrumentales, con un primer violín llamado «primás».**



estos músicos gitanos es que el mismísimo príncipe Esterházy no dudaba en invitarlos a su palacio e, influido por su estilo, Franz Joseph Haydn escribió páginas como sus **Zingarese** Hob. IX: 28 y el **Finale: Rondò all'Ongarese** de su **Trío con piano núm. 39 en Sol mayor, Hob. XV: 25**.

En esta época de finales del siglo XVIII es cuando se desarrolló uno de los géneros ZINGAROS por excelencia: el llamado **verbunkos**, palabra que deriva del alemán **Werbung** = reclutamiento, pues en su origen se basaba en las danzas de los soldados que iban siendo reclutados de pueblo en pueblo. Esto puso los cimientos de toda una tradición interpretativa que ha seguido vigente hasta nuestros días y que se basa en fórmulas, como pueden ser la alternancia de secciones lentas (en húngaro **Lassan**) con otras rápidas (**Friss**). A menudo estas secciones lentas iniciales reciben el nombre de **keserrgö**, es decir, lamento, cuya melodía, casi sin excepción en modo menor, emplea escalas con segundas aumentadas, lo que se atribuye a la penetración de elementos orientales traídos por los turcos que ocuparon la Baja Hungría en los siglos XVI y XVII.

Unos muy interesantes ejemplos del **verbunkos** en sus orígenes los encontramos en el disco **SALTUS HUNGARICUS: Música de danza de Hungría (siglo XVIII)** que contiene varias muestras de este tipo de danzas, en versiones, ya para orquesta, como las procedentes de los manuscritos encontrados en Nagyszombat y Trencsén (hoy Trnava y Trencín en Eslovaquia Occidental), ya

para clavicémbalo, como las del manuscrito de Pozsony (hoy Bratislava), o para violín solo, como las de la colección de Pannonhalma. En estas últimas concretamente ya se encuentran buen número de los elementos estilísticos tradicionales en esta música llamada GITANA y que aparece en los restantes discos que comentamos en este artículo.

Se da la paradoja de que entre los varios cultivadores de este estilo tan típicamente zingaro que es el **verbunkos** sólo uno era de raza gitana: el famoso János Bihari, quien nació en Nagyabony (hoy Vel'ky Aboň, en Eslovaquia), donde fue bautizado el 21 de octubre de 1764 y murió en Pest el 26 de abril de 1827. Músico vagabundo, se estableció en Pest en 1801 como **primás** al frente de un conjunto formado por cuatro instrumentos de cuerda y un dulcemele. Dado que aprendió a tocar de modo autodidacta y no conocía la notación musical, sus composiciones fueron recogidas por colaboradores suyos y varias de éstas fueron publicadas en Viena en tres colecciones que aparecieron entre 1804 y 1811. Además, en fuentes de la época figuran transcritas y recopiladas gran número de sus piezas. Ludwig van Beethoven utilizó en la Obertura de **El Rey Esteban** alguno de los temas de János Bihari, a quien también se debe una adaptación de la **Marcha de Rákóczi** de Miska Barun. Esta fue la versión que conocieron Liszt y Berlioz.

Virtuoso de cualidades casi míticas, János Bihari se convirtió en el favorito de la aristocracia húngara. Así, en 1811, actuó ante los miembros del Par-

lamiento del Reino de Hungría en Pozsony (Bratislava) y en 1815, con motivo del Congreso de Viena, tuvo ocasión de lucirse ante la flor y nata de la Corte Real e Imperial y de la diplomacia europea. En 1822, János Bihari llegó a conocer un niño prodigio llamado Ferenc Liszt, en quien causó una impresión profunda y duradera.

A pesar de su fama y de sus éxitos János Bihari murió en la pobreza cuando, a causa de un accidente, se vio imposibilitado de tocar.

Otros grandes maestros del **verbunkos** fueron János Lavotta, Antal György Csermák, József Ruzitska, Ignác Ruzitska y Márk Rózsavölgyi.

Hijo de un hidalgo húngaro, János Lavotta nació en Pusztafödémés el 5 de julio de 1764. Su padre, que era funcionario del Parlamento Húngaro de Pozsony, le dio sus primeras lecciones de violín. Tras estudiar leyes y llegar también a funcionario del Parlamento Húngaro, decidió, en 1792, dedicarse por completo a la música. A partir de 1804 llevó una vida errante, de un lado a otro de Hungría, hasta que murió, víctima del alcohol, el 11 de agosto de 1820 en Tállya. De su copiosa producción sólo dos colecciones fueron publicadas durante su vida: las tituladas **Ungarische Werbungs Tänze**, para dos violines y

bajo (Viena, 1810), y **Verbunkós nóták oder acht ungarische National-Tänze** para piano (Viena, 1814), si bien otras muchas de sus obras figuran en diversas recopilaciones de la época. Frente a la espontaneidad temperamental de las obras de János Bihari, Lavotta procuró introducir en el estilo zingaro formas de la música culta de su tiempo.

También de familia noble, Antal György Csermák (Cermák), apodado «el Beethoven húngaro», nació, sin embargo, en Bohemia, a principios de la década de 1770. Inició su carrera como virtuoso del violín en Pest, donde fueron muy alabadas por la crítica sus interpretaciones de las obras de Haydn, Mozart y Viotti. En 1802 coincidió con János Bihari cuando ambos fueron invitados a tocar en la residencia del Príncipe Antal III Grassalkovich, en Gödöllő. Csermák quedó tan cautivado por el virtuosismo de Bihari y por su música que se decidió también a cultivar este estilo zingaro, si bien, dado que era un músico de formación académica, introduciendo en él, al igual que Lavotta, elementos propios del estilo clásico vienes. De este modo, en 1804 compuso un trío de cuerda titulado **Magyar nemzet-i tánczok**, y en 1809, inspirado en el levantamiento de la nobleza húngara contra Napoleón, compuso un cuarteto

de cuerda de carácter programático en el que se combinaban las formas mozartianas con el **verbunkos**. Enamorado de una gran dama que le desdeñó, Antal Gyö Csermák, perdió la razón y se lanzó a una vida de vagabundeo hasta que, solo y arruinado, falleció en Veszprém el 25 de octubre de 1822. Consumado violinista, Antal Csermák, actuó ante las cortes de Viena y Moscú, y sus composiciones tuvieron gran éxito y ejercieron una notable influencia en músicos posteriores; por ejemplo, en Ferenc Liszt, quien empleó temas de Csermák en su **Rapsodia Húngara número 4**.

Aunque publicó relativamente pocas de sus composiciones, la mayoría están recogidas en colecciones de la época, entre ellas la más importante, la titulada **Magyar nóták Veszprém vármegyéből** (Melodías húngaras del Condado de Veszprém) en la que figuran 135 **verbunkos** de diversos autores, en quince volúmenes que fueron recopilados entre 1823 y 1832 por Ignác Ruzitska, el cual, nacido en Bazin (hoy Pezinok, Eslovaquia Occidental) el 18 de abril de 1777, era «kapellmeister» de la catedral de Veszprém, ciudad en la que fue enterrado el 18 de febrero de 1833. Amigo de Bihari y de Csermák, Ignác Ruzitska fue el que transcribió según le dictó Bihari la **Marcha de Rákóczi y a** quien Antal Csermák confió sus manuscritos poco antes de morir. A Ruzitska se debe la recopilación de la más importante colección de **verbunkos** del primer tercio del siglo XIX, la ya citada **Magyar nóták Veszprém vármegyéből**, en quince volúmenes publicados entre 1823 y 1832 y en la que también incluyó obras propias.

El último representante del estilo **verbunkos** en su forma original y el primer compositor de **csárdás** fue Márk Rózsavölgyi, nacido en Balassagyarmat en 1789 y muerto en Pest el 23 de enero de 1848. Hijo de un modesto comerciante judío, en realidad se llamaba Márk Rosenthal, pero los últimos años de su vida magiarizó este apellido que proclamaba tan sin recato sus orígenes judaicos y lo convirtió en Rózsavölgyi (**völgy** en húngaro significa valle).

De moda a partir de la década de 1830 la danza llamada **csárdás**, de la que Rózsavölgyi fue el primer gran cultivador, es una derivación de la sección rápida (**friss**) del **verbunkos**. A este respecto se puede decir que **verbunkos** y **csárdás** fueron la réplica húngara, aristocrática y rural al **ländler** y al **vals**, germánicos, burgueses y urbanos.

Pero Rózsavölgyi no sólo compuso **verbunkos** y **csárdás**, sino que cultivó otros muchos géneros, entre ellos la Opera Nacional Húngara. Ejerció una notable influencia entre sus contemporáneos (Ferenc Liszt empleó temas de Rózsavölgyi en sus **Rapsodias Húngaras núms. 8, 11, 12 y 13**) y el famoso poeta húngaro Sándor Petöfi le dedicó a su muerte un poema en el que le califi-



Contrabajista zingaro. Alta Hungría (Eslovaquia), siglo XVIII. Este instrumento, junto al «dúcemele» («cimbalom», en húngaro), servía para acompañar.

caba de *avivador de la conciencia nacional*.

Y este estilo zingaro se siguió cultivando como un conjunto de fórmulas, casi sin innovaciones ni cambios notables, hasta nuestros días con músicos como Bény Egressy (1814-1851), Mihály Mosonyi (1815-1870), Ede Reményi (1828-1898), Kálmán Simonffy (1832-1889), Elemér Szentirmay (1836-1908), Pista Dankó (1858-1903), Jenő Hubay (1858-1937), József Dóczy (1863-1913) y Árpád Balázs (1874-1941) entre otros (curiosamente de todos los citados sólo Pista Dankó era gitano), así como por compositores no húngaros, por ejemplo, Vittorio Monti o Pablo Sarasate, cuyos **Aires Gitanos** son una de sus contadísimas páginas de inspiración no española.

Piezas de estos compositores y de algunos otros figuran en los discos de esta colección que aquí comentamos y de los cuales los mejores y más recomendables son los titulados «Música **verbunkos** húngara y Lamentos» (Qualiton SLPX 10170, con obras de Antal Csermák, Márk Rózsavölgyi, József Ruzsitska, etc.); «Música zingara de Hungría». (Qualiton HCD 10178-2, con páginas de János Lavotta, Pista Dankó, Elemér Szentirmay, etc.); «Recuerdo del Balatón». (Qualiton HCD 10213-2, que incluye obras de Vittorio Monti, Jenő Hubay, Árpád Balázs, János Bihari, Antal Csermák, Elemér Szentirmay, etc.) y, por último, «Helyre Kati! melodías húngaras famosas en todo el mundo». (Qualiton HCD 10211-2, con composiciones de Jenő Hubay, Kálmán Simonffy, Béni Egressy, Pista Dankó, József Dóczy, Elemér Szentirmay, etc.).

Sin embargo hay que tener en cuenta que este género de música sigue vivo, y así, por ejemplo, un conjunto zingaro, con su **primás** que vaya tocando de mesa en mesa, es la atracción obligada de los restaurantes de lujo al estilo húngaro. Esto hace que junto a las páginas del repertorio tradicional se mezclen otras tomadas de operetas, de bailes de salón, y, lo que es peor, de toda clase de músicas sin distinción de procedencias y estilos, incluyendo canciones de moda o melodías «pop». Esta situación es la que, por desgracia, reflejan dos de los discos de esta colección: los titulados «Evergreens» (Qualiton HCD 10185-2) y «Con el violín gitano alrededor del mundo» (Qualiton HCD 10191-2). En este último aparecen temas tan «húngaros» como, Los Niños del Pireo, Torna a Surriento, O sole mio y Arrivederci Roma, para terminar con El Relicario, del maestro Padilla, y Granada, de Agustín Lara. Son, sin paliativos, dos auténticas ZARRAPALLADAS. Si los mismos húngaros no se toman en serio su música ¿qué pretenderán que hagamos los demás? De esto tampoco se libra un disco, por otra parte también muy recomendable, el titulado «Los virtuosos de la música zingara» (Qualiton HCD 10212), en el que junto a intere-

**El violinista húngaro Sándor Lakatos, auténtico virtuoso del instrumento. Quizá a un profesional su técnica le pueda parecer algo exhibicionista.**



santes páginas de Árpád Balázs, János Bihari, Pista Dankó y varios otros, se cuela de rondón un tema de Duke Ellington, ¿Qué pinta en Hungría la estrella del Cotton Club de Harlem?

Pero sabiendo distinguir el grano de la paja, no hay duda de que se trata de una música deliciosa que merece ser mejor conocida. **Verbunkos** y **csárdás**, junto con las polcas y los valeses vieneses, con la evocación sonora de la época fastuosa de la Monarquía austro-húngara, época que, si no estuvo exenta, ni mucho menos, de dolor y miseria, ahora, depurado su recuerdo por el paso del tiempo, nos parece algo mítico y maravilloso, propio de cuento de hadas, tanto más cuanto en el inconsciente colectivo de las últimas generaciones ha quedado indisolublemente unida a la imagen juvenil de Sissi-Romy Schneider.

Se trata, desde luego, de música ligera pero de una gran calidad. El concepto de LIGERA no tiene por qué estar condenado a rimar con ROCKERA, HORTERA o PACHANGUERA. Todo lo contrario, es música de un refinamiento exquisito, **romantische musik** en su más noble sentido y que en no pocos casos ha servido de fuente de inspiración, como ya hemos dicho, a grandes compositores, desde Beethoven a Sarasate, pasando por Liszt y Brahms.

Lo primero que llama la atención en estos discos en el formidable virtuosismo de los solistas de estos conjuntos, los **primás** Imre Magyari Jr., Antal Szalay, Lajos Boross, Sándor Lakatos y el hijo de este último, Sándor Déki Lakatos. Quizá a un violinista profesional su

técnica le pueda parecer más exhibicionista que profunda, pero los simples aficionados nos quedamos boquiabiertos ante las portentosas DIABLURAS que son capaces de realizar con el violín estos colosales instrumentistas, los cuales, en no pocas ocasiones, actúan también como solistas en orquestas y conjuntos de cámara interpretando música clásica propiamente dicha, como son los casos de Sándor Lakatos, ganador de un premio Liszt; de Sándor Déki Lakatos, que ha colaborado con artistas de la talla de Yehudi Menuhin, y Ruggiero Ricci, o del ya fallecido Imre Magyari Jr., que fue solista de la Orquesta Sinfónica de Budapest.

Tierna, elegiaca y melancólica en sus movimientos lentos (**lassan** o **kesergő**) y apasionada y arrebatadora en los rápidos (**friss**), esta música encierra el encanto, con su indefinible toque perverso y decadente, de la grandeza ya pasada. Complemento indispensable, como ya se ha dicho, de todo restaurante «**all ungherese**» que se precie; es digestiva en grado sumo y acompaña a las mil maravillas toda clase de succulentos manjares y buenos vinos, en especial a los blancos ligeros y afrutados, y se apreciarán aún más sus cualidades si se escucha en grata compañía, aunque icuidado!, el embrujo de los violines zingaros tiene unos probados efectos afrodisiacos.

Así, pues, amable lector, atreva-se a descubrir la música zingara de Hungría, que en verdad será una auténtica revelación, y sumérjase en la esencia legendaria del imperio austro-húngaro.

# ULTIMAS NOVEDADES

**BACH:** 6 Conciertos para violín  
Accardo, Batjer. Chamber Orchestra of Europe  
Salvatore Accardo  
4164121, Doble LP Dig. Import.

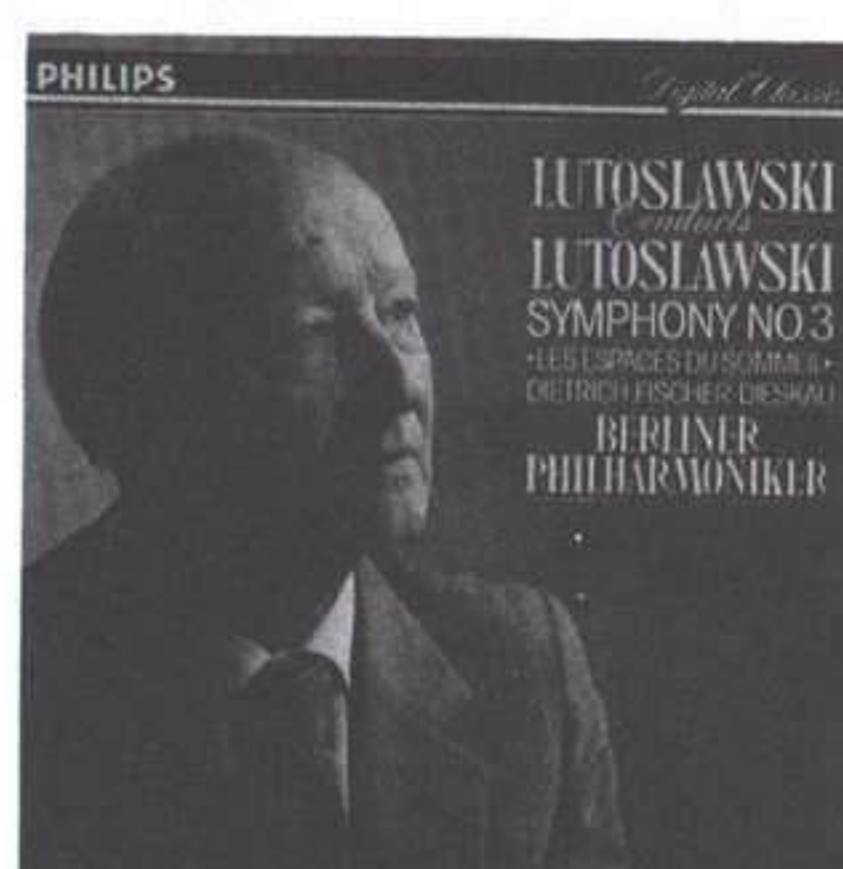
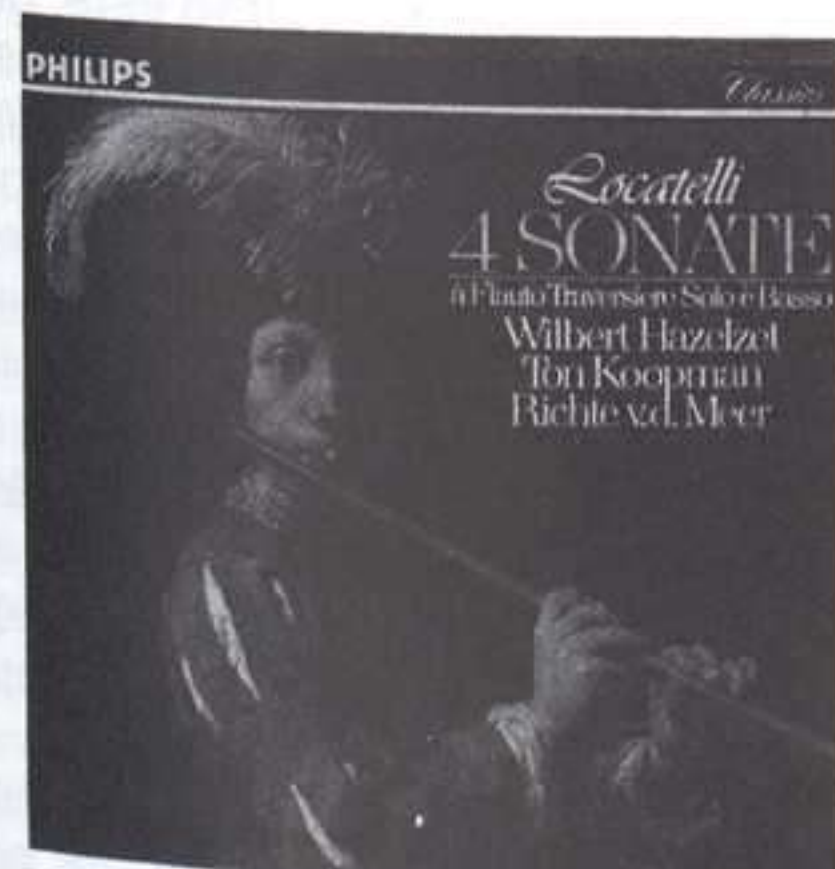
**BACH:** Concierto para violín BWV 1042. Concierto  
para 2 violines. **VIVALDI:** Concierto "Il Sospetto" R 199.  
Concierto para 2 violines R 522  
Pinchas Zukerman, Midori  
St. Paul Chamber Orchestra. Pinchas Zukerman  
4163891 LP/4163894 MC/4163892 CD Dig. Import.



**BARTOK:** Concierto para 2 pianos y percusión  
**KODALY:** Danzas de Galanta  
Martha Argerich, Nelson Freire  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. David Zinman  
4163781 LP/4163782 CD Dig. Import.

**BEETHOVEN:** Sonatas para piano Nos. 13 "Quasi una  
fantasia", 23 "Appassionata" y 26 "Los Adioses"  
Claudio Arrau  
4161461 LP/4161464 MC/4161462 CD Dig. Import.

**LOCATELLI:** 4 Sonatas para flauta y continuo  
Wilbert Hazelzet, Ton Koopman, Richte van der Meer  
4166131 LP/4166132 CD Import.



**LUTOSLAWSKI:** Sinfonía No. 3  
Les Espaces du Sommeil  
Dietrich Fischer-Dieskau  
Orquesta Filarmónica de Berlín. Witold Lutoslawski  
4163871 LP/4163872 CD Dig. Import.

**MOZART:** Conciertos para piano Nos. 11 y 16, K 413 y 451  
Alfred Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields.  
Sir Neville Marriner  
4163671 LP/4163674 MC/4163672 CD Dig. Import.

**MOZART:** Sinfonías Nos. 31 "París" y 35 "Haffner"  
Orquesta del Siglo XVIII. Frans Brüggen  
4164901 LP/4164904 MC/4164902 CD Dig. Import.



**PROKOFIEV:** Romeo y Julieta (suite para piano).  
Sonata No. 3. **SCRIABIN:** Sonata-Fantasia.  
2 Poemas. Mazurca. Vals  
Bella Davidovich  
4127421 LP/4127424 MC/4127422 CD Dig. Import.

**VIVALDI:** 9 Conciertos para cuerda  
(incl. "Concerto Alla Rustica")  
I Musici  
6514371 LP/7337371 MC Dig.  
(CD 4110352 Dig. Import. ya editado)



**BACH, HAENDEL, TELEMANN,  
FEDERICO EL GRANDE, SCHICKHARDT**  
Sonatas para flauta dulce  
Michala Petri, George Malcolm  
4163691 LP/4163694 MC/4163692 CD Dig. Import.



# Crítica discográfica

**BACH: Obras para Órgano: Toccata y Fuga BWV 538; Preludio y Fuga BWV 541; Fantasia y Fuga BWV 537; Toccata BWV 566.** Daniel Chorzempa, al órgano histórico de la «Bovenkerk». Philips 416 363-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Excelente grabación, magnífica interpretación y bellísimo sonido el del órgano histórico de la «Bovenkerk» de Kampen. La Philips holandesa, con ese alto nivel de calidad a que nos tiene últimamente acostumbrados, nos presenta en este disco cuatro obras para órgano de Juan Sebastián Bach compuestas en diferentes etapas de su vida y de estilo y factura asimismo diferentes. No es la primera grabación que nos ha llegado del organista Daniel Chorzempa, excelente músico y de una seriedad y profesionalidad absolutamente modélicas. Las versiones que nos ofrece en este disco son todas de una gran altura aunque, justo es decirlo, sobresalen más unas que otras. De todas ellas destaca, por la acertada concepción y perfecto enfoque de Chorzempa, la versión que nos presenta de la **Toccata «Dórica» y Fuga BWV 538**, una de las grandes composiciones de Bach destinadas al instrumento rey. En la Toccata, Chorzempa nos transmite con toda transparencia y naturalidad la gran fuerza motora que caracteriza a la misma, mientras que en la fuga —escrita a modo de un gigantesco «ricercare»— podemos apreciar en toda su dimensión la densa polifonía que atraviesa este inmenso monumento contrapuntístico. No podemos decir, sin embargo, lo mismo en cuanto a la versión que Chorzempa nos presenta de la **Toccata en Mi mayor BWV 566**, última que aparece en el disco. La obra, notablemente influenciada por el estilo de Buxtehude, es interpretada por Chorzempa de forma exageradamente estática, lo que se acusa de forma muy especial en la primera fuga, cuyo tema en notas repetidas —y muy propio de los organistas de la Alemania del Norte de la generación anterior a Bach— ya nos evoca el carácter más bien vivo de la misma. De gran altura vuelven a resultar sus versiones sobre las dos obras restantes del disco: el **Preludio y Fuga en Sol Mayor BWV 541**, que Chorzempa interpreta con un excelente toque y fraseo, que pone de manifiesto el carácter de, diríamos, concierto «con molti istromenti» del Preludio y la brillante fuga que a continuación sigue. Y asimismo excelente la versión de la **Fantasia y Fuga en Do menor BWV**

**537**; de unas características y espíritu notablemente diferentes a la obra anteriormente citada y que Chorzempa sabe recrear con auténtica maestría. Excelente, como ya hemos dicho al comienzo, el órgano histórico de Kampen, vehículo más que ideal para hacernos oír estas cuatro grandes obras del Cantor de Leipzig, y que cuenta en la actualidad —tras las diversas restauraciones y ampliaciones de que fue objeto con el paso del tiempo— con 56 juegos o registros repartidos en cuatro teclados manuales y pedal. Disco, pues, recomendable desde todos los puntos de vista, donde se conjugan perfectamente intérprete e instrumento.

Luis Dalda Gerona



**BACH: Variaciones Goldberg.** Jörg Ewald Dähler, clave. Claves D 8601. Digital. Import.

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

Varias son las grabaciones de esta magna y única obra del Cantor de Leipzig que han ido apareciendo aquí en España desde hace unos años. Una de las primeras, que yo recuerde, fue la que realizó para la casa Erato la clavecinista Edith Picht-Axenfeld. Junto a ésta, y de aparición mucho más reciente, son dignas de destacar la que ha efectuado el gran músico inglés Trevor Pinnock, para Archiv, y, cómo no, la ya histórica y de muchos conocida de Gustav Leonhardt para Harmonia Mundi, disponible, al menos durante algún tiempo, aquí en España. Aventurarse a grabar esta inmensa y variada obra —nunca mejor dicho— es una empresa atrevida que requiere del intérprete, además de una perfecta técnica —pues son muchos los problemas que se plantean en este aspecto— un profundo conocimiento de todos los estilos. No creemos que la versión del clavecinista Jörg Ewald Dähler esté al nivel exigido por ésta obra. En el mismo se observa, justo es decirlo, buenas intenciones desde el punto de vista musical, pero de forma aislada y que no abarca al conjunto de la obra. Desde el punto de vista técnico, se observan asimismo desigualdades que se manifiestan con mayor relevancia en aquellas variaciones que se destacan por problemas de ese tipo. Considerada en su conjunto, la versión que nos ofrece Dähler es correcta, simplemente, sin ir más allá. Nos atreveríamos a recomendar, para el que quiera

conocer y disfrutar esta magna obra, la versión de Gustav Leonhardt o la ya también mencionada de Trevor Pinnock, ambas de una gran altura técnica e interpretativa y que nos desvelan la inmensa riqueza de la obra.

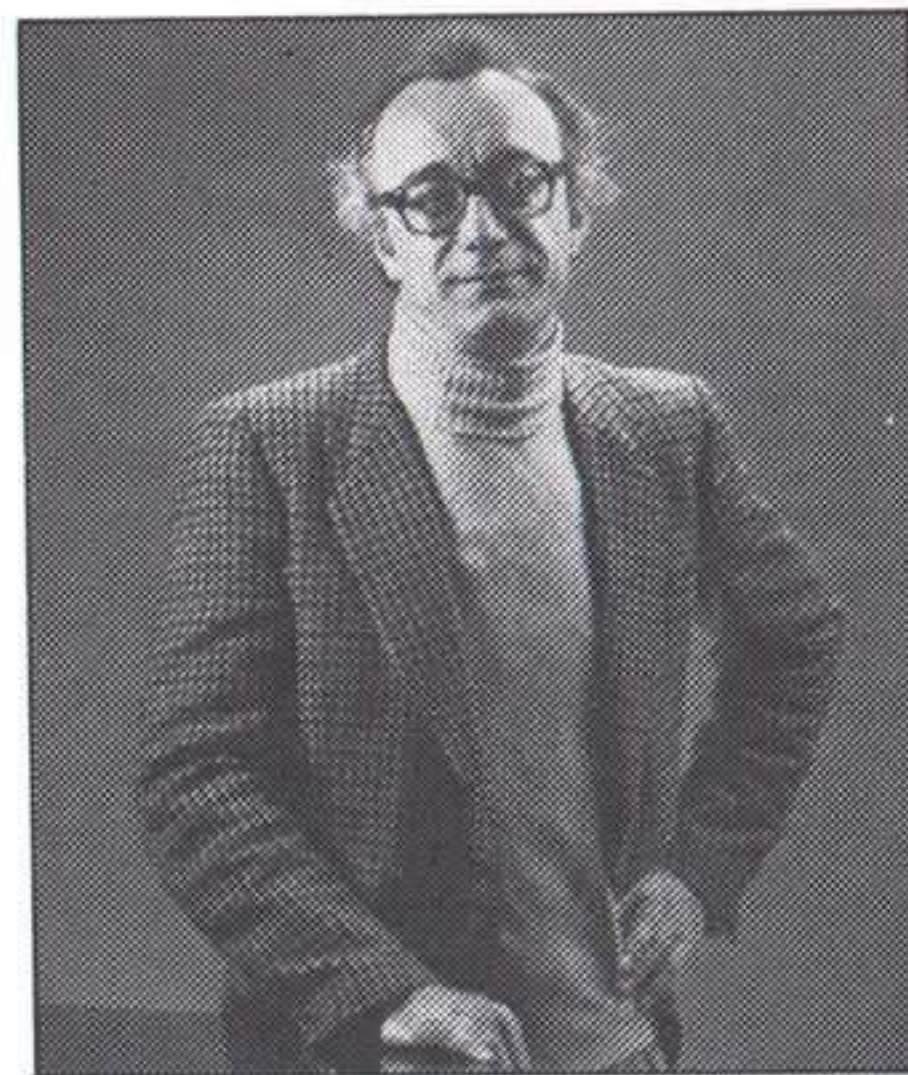
Luis Dalda Gerona



**BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1.** Alfred Brendel, piano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Hans Schmidt-Isserstedt. Philips, Classics 416 622-1. Import.

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

Como ya le sucediera con la versión discográfica del **Concierto para piano núm. 2**, de Brahms (importada también por Polygram en esta misma serie económica media y comentada desde estas páginas no hace mucho tiempo), para el **Núm. 1** tampoco Brendel demuestra ser un pianista adecuado. Sólo que la dirección orquestal en el **Núm. 2**, de Haitink, sí tenía interés y ésta de Hans Schmidt-Isserstedt no sobrepasa los límites de la pura y simple corrección. Con estos previos —a continuación diré por qué me parece lo que me parece— lógicamente, no voy a recomendar la compra del disco.



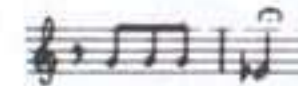
El pianista Alfred Brendel no es intérprete para este repertorio.

Con excepción de tres o cuatro frases (¡en toda la obra!) durante el desarrollo de las cuales Brendel parece salir de su sueño de princesa durmiente, el pianista vienés se muestra rebuscado, preciosista y arbitrario. Rebuscado porque incurre en unas lentitudes, injustificables en el contexto de la versión, que ni él mismo sabe enlazar con los pasajes subsiguientes, ni su director intenta resolver de

forma lógica. Preciosista porque de forma reiterada suple con SONIDO, y lo que es peor, con claras intenciones ornamentalistas, lo que en Brahms debe ser hondura expresiva. Y arbitrario porque se apaña de forma descarada las cosas a sus posibilidades técnicas (que no parecen suficientes para una obra de estas características). El resultado global así es un **Primero** de Brahms ligero, bonito, en el que, además, solista y director hacen cada uno LA GUERRA por su lado. Ciertamente Schmidt-Isserstedt dirige poco, lo que sin duda podría considerarse en descargo de Brendel. Sin embargo, recordando el **Segundo**, con Haitink de uno, efectivamente, Brendel no es un pianista para este repertorio.

Se han hecho en disco buenas y hasta geniales versiones del **Primero** de Brahms. Pero de lo que hay hoy en el mercado las más recomendables serían Barenboim/Barbirolli, Arrau/Giulini (EMI, Acorde), Barenboim/Mehta (CBS) Ashkenazy/Haitink (Decca) y Zimerman/Bernstein (D. G.).

Pedro González Mira



**DEBUSSY: El Mar; Preludio a la siesta de un fauno. RAVEL: Pavana para una infanta difunta; Suite núm. 2 de «Dafnis y Cloe».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 413 589-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★ (Dafnis)  
★★★★ (resto)  
Sonido: ★★★★★

Otro disco más que se puede encuadrar dentro de la más pura y ortodoxa línea política que Deutsche Grammophon viene diseñando desde hace años (décadas, y como sigamos así se van a necesitar medidas temporales más abultadas para referirse al asunto) con su todopoderoso Karajan. Como éste, para que nos vamos a engañar, tiene un repertorio más limitado de lo que parece, insiste una y otra vez en repetir grabaciones de las mismas obras, cosa que le viene de perlas porque haga aquél lo que haga (y como lo haga) va a seguir vendiendo igual... o más... Ahora bien, Karajan, cada vez más venerable anciano, responde a las demandas de la compañía alemana como le viene en gana y según qué inconfesables intereses o estímulos personales: unas veces grabando obras por pura competitividad con versiones discográficas de

reconocida calidad que Deutsche Grammophon ya tiene en el mercado (y con resultados de calidad más que dudosos); otras (caso del **Don Giovanni**, por ejemplo), aportando a la misma registros de partituras que no había grabado con anterioridad. Esto en cuanto a repertorio. Pero después está también la cuestión resultados: esto no hay quien lo entienda; Karajan es capaz de hacer a un tiempo cosas memorables, buenas, mediocridades y versiones simplemente malas. Incomprensible.

La grabación que ocupa este comentario se podría enclavar en el apartado de buena. No más. Todo está bien resuelto en al menos tres de las obras que recoge (**El Mar, Preludio y Pavana**), pero en todos los casos se respira una senilidad tan, ya decía antes, venerable como exenta de fuerza y verdad interna. Se trata de un Debussy poco impresionista, muy sinfónico, que a veces (caso de **El Mar**, por citar un ejemplo) se asemeja más a un buen Rimsky-Korsakov. El estilo es, pues, muy discutible, pero ante realizaciones tan acabadas uno no puede por menos que sentir admiración. En Ravel con la **Pavana** sucede otro tanto, y la del **Dafnis**, por el contrario, tiene menos defensa, ya que además de nos estar bien resuelta (hay momentos en los que no se escucha todo lo que se debiera), llega a resultar y aburrida.

En resumidas cuentas, un buen disco, especialmente recomendable a seguidores del director salzburgués, aficionados que empiezan a construir su discoteca y, sobre todo, a aquellos que no se preocupen demasiado por tener las mejores versiones en su casa.

Pedro González Mira

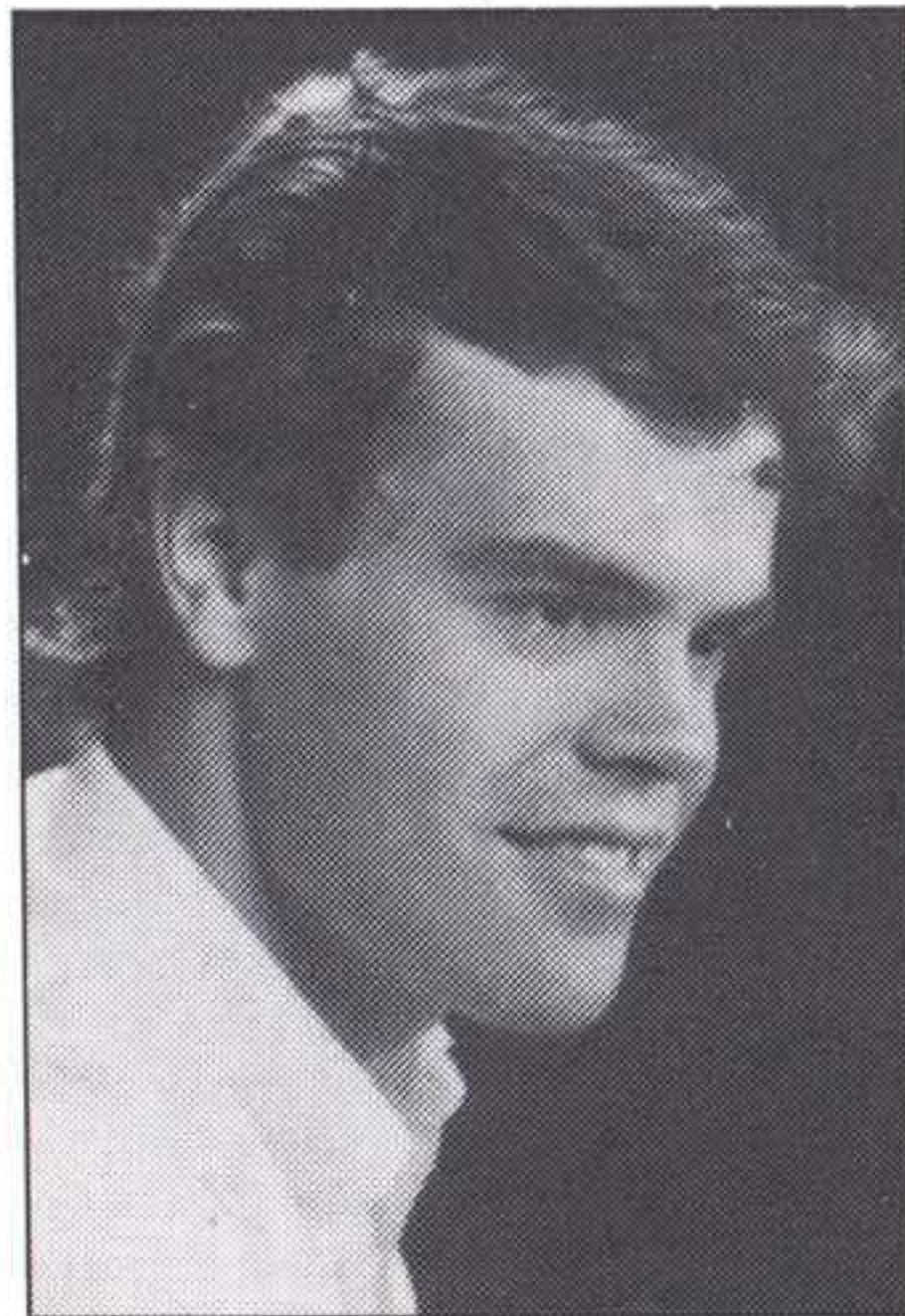


**DONOSTIA: Preludios Vascos. GURIDI: Cantos populares vascos. Ocho apuntes para piano. Tres Danzas Viejas.** Jorge Robaina, piano. Fundación Banco Exterior. IB 33-153-F.B.E.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★

Con ser muy bello el contenido de este disco —y nada desdénable su interpretación— no parece que vaya a contribuir decisivamente a erradicar la tópicca imagen de José Gonzalo Zuleica y Arregui como autor romántico-impresionista (un precipitado de Schumann y Ravel, con denominador común en la cantera popular vasca). De la poliédrica obra del «Aita Donostia» (recogida en los doce volúmenes prologados por Jorge de Rieza) sólo parece interesar la faceta más o menos directamen-

te conectada con el folklore vasco. De su discografía (reseñada por Ana María Vega en el número 572 de RITMO) siguen ausentes los capítulos sinfónico, escénico y camerístico. La efemérides centenaria no ha suscitado, en el ámbito discográfico, empeños más imaginativos que el de la grabación de la obra completa para piano a cuatro manos. El hecho de que continúe inédita la porción quizá más renovadora de su obra perpetúa



El joven pianista Jorge Robaina. Con el tiempo pulirá sus aptitudes.

la silueta neutra, enana, que de Donostia nos dan autores como Fernández Cid, cuando lo describe con estas palabras, reflejo de sólo una parte de la personalidad del músico: *Quede para otros la meta de innovar, de romper moldes y alterar principios. Muy fiel a los suyos tonales, de conexión romántico-impresionista, el padre Donostia, músico vasco, fue un artista que supo cumplir su misión de crear sin ambiciones excesivas, pero con seguridad en que tal era, y no otro, su destino.*

Congruente con dichos principios, la segunda cara de este disco reincide en la ausencia de evolución, de ese REGIONALISMO de pulcra factura y limitado alcance en su contexto histórico. De Guridi se recogen tres breves colecciones, músicas amables, gratas, reveladoras de un oficio y un talento melódico innegables... pero irremediamente ancladas en lo que Víctor M. Burrell denomina NACIONALISMO TARDÍO. A Guridi corresponde tal calificativo con mayor legitimidad que a Donostia, además de que, en su caso, no desmarca su valor como músico de oficio más posado que inquieto, menos permeable a las corrientes renovadoras de su tiempo.

La prestación de Jorge Robaina hace justicia a los pentagramas interpretados, ya que convierte lo externo en vital y acierta en la sensibilidad y finura adjudicadas a los pasajes íntimos. Sin duda, el tiempo y la experiencia templarán ciertos deta-

lles, un punto abruptos, que salpican ocasionalmente las pleni-tudes. La grabación, bien proporcionada tímbricamente, sufre un prensado deficiente. ¿Por qué insiste el Banco Exterior en confiar a Iberofón la impresión de estos discos? Otro detalle: ¿Sería factible un diseño más sugerente?

Gonzalo Badenes



**DVORAK: Sinfonía núm. 9 "del Nuevo Mundo". SMETANA: El Moldava.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 415 509-1. Digital.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

La espectacularidad de las grabaciones del binomio Karajan/ingenieros de D.G. ya no nos sorprende. Una vez más, éstos hacen gala de la perfección técnica más inusitada. Por su parte, el veterano director se dedica a obtener de sus orquestas —aquí, la Filarmónica de Viena— la máxima brillantez sonora hasta llegar a emular la de las más rutilantes formaciones americanas. Los vieneses cumplen de maravilla sin menoscabo de la pastosidad proverbial de su sonido. El resultado es soberbio.

En cuanto a la **Sinfonía "del Nuevo Mundo"**, Karajan tiene una versión con la Filarmónica de Berlín menos espectacular que la presente, pero más interesante por lo que tiene de caleidoscópica. Ahora el director aleja a Dvorak de Beethoven —al que le unen lazos de afinidad rítmica— para TITANIZAR SU música y acercarlo al mundo de Mahler.

En el "Allegro con fuoco" inicial la contundencia aplicada es tan sistemática que, una vez desaparecida la sorpresa, genera una cierta sensación de inhibición en el oyente y el convencimiento de que las alforjas necesarias para esta aventura eran otras más livianas. Lo que no se puede negar es la total coherencia entre el enfoque y la ejecución, porque ambos son ciclópeos y colaboran por igual a sobredimensionar la música de Dvorak. Karajan intenta expresar unos acentos dramáticos de los que la partitura no es portadora.

Instalados en este clima de exceso, el movimiento lento nos parece hermosísimo, entendido como una relajación progresiva de la tensión acumulada. El fraseo es de suma elegancia —el corno inglés cumple su cometido de forma irreprochable— y el color orquestal no puede ser más irisado. En el Scherzo Karajan somete a los músicos a un control férreo y

destaca al máximo la armazón dinámica de la página. El "Allegro con fuoco" conclusivo llega a generar un cierto desasosiego porque a estas alturas ya se echa abiertamente en falta el lirismo que el director nos ha escatimado. Al final, la sensación de perfección prefabricada acaba por imponerse a la belleza intrínseca de la Sinfonía.

**El Moldava**, de Smetana, segunda parte de su ciclo poemático **Mi País**, parece ser el complemento obligado a la **Novena**, de Dvorak. Es obvio que Karajan debe considerar el afluente checoslovaco del Elba como si fuera el desagüe de la mismísima Laguna Estigia, tal es la grandiosidad que, erróneamente, aplica desde el primer instante. El progresivo crescendo sonoro, que es uno de los atractivos de esta página, queda prácticamente anulado. Estamos en las antípodas del **Moldava**, de Fricsay o de Kubelik, cuyas versiones son mucho más interesantes.

En resumen, se trata de un disco recomendable sólo si gustan los registros grandilocuentes. Si prefiere versiones más idiomáticas, absténgase. Cabe decir que se aprecia ocasionalmente algún leve ruido de superficie.

X. Casanovas-Danés



**DVORAK: Las 16 Danzas Eslavas, op. 46 y 72. Las 3 Rapsodias Eslavas, op. 45.** Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director: Kurt Masur. Philips 416 36 81, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

Dicho con claridad y dureza, el único interés de este doble LP es la inclusión en él de las tres **Rapsodias Eslavas** (38 minutos y pico de la música), de las que no hay ninguna otra versión en España. No son de lo mejor de Dvorak, pero merecen sin duda ser conocidas. Porque lo cierto es que las versiones de las **Danzas Eslavas** no son nada del otro jueves: elegantes, suavemente perfumadas y nostálgicas, pero sin la necesaria energía, brío y vistosidad, y en demasiados momentos muy pesadotas, o decadentes, lánguidas y almiradas: no es posible escucharlas todas seguidas sin terminar cansado y empalagado.

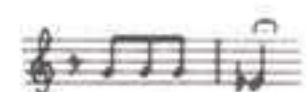
La Orquesta —salvo las cuerdas, muy bien en general— no está, creo, a la altura de costumbre, y los dulcísimos oboes resultan francamente cargantes.

Salvo si tiene usted mucho interés por las **Rapsodias**, comprese las **Danzas** —con mucho lo más importante, musicalmen-

te hablando, de la publicación— en la muy superior, modélica versión de Kubelik (D.G., en un solo disco de la serie «Galleria», que se acaban de anunciar también en un compact disc), o incluso la de Dorati (Decca, doble Lp o CD, con la **Suite Americana**), fenomenalmente grabada.

La toma de estos discos de Masur no está al nivel medio altísimo de Philips.

**Tartessos**



**ELGAR: Introducción y Allegro; Serenata para cuerda. VAUGHAN WILLIAMS: Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis; Fantasia sobre "Greensleeves".** Sinfonía of London. Director: Sir John Barbirolli. EMI, Acorde 10 0214 1.

**ELGAR: Introducción y Allegro; Serenata para cuerda; Elegía. VAUGHAN WILLIAMS: Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis; Fantasia sobre "Greensleeves".** Orquesta de Cámara Orpheus. Deutsche Grammophon 419 191. Digital. Import.

**ELGAR: Serenata para cuerda; Marchas de "Pompa y Circunstancia"; Chanson de Nuit; Chanson de Matin; Elegía; Salut d'Amour; Romanza para fagot y orquesta; Rosemary; Carissima; Sospiri; Variaciones Enigma.** Martin Gatt, fagot. Orquesta de Cámara Inglesa. Orquesta Filarmónica de Londres (**Variaciones y Marchas**). Director: Daniel Barenboim. CBS Diamond Cut 40146, 2 discos. Import.

Interpretación:

- ★★★★★ (Barbirolli)
- ★★★ (Barenboim, **Marchas**)
- ★★★★ (Barenboim, resto)
- ★★★★ (Orpheus, **Introducción y Allegro**)
- ★★★ (Orpheus, resto)
- Sonido: ★★★ (EMI)
- ★★★★ (CBS)
- ★★★★★ (D.G.)

Si no fuera por el precio a que están los discos recomendaría, ya de entrada, la compra de los cuatro más arriba reseñados; para GOZAR del ESTUDIO COMPARADO de las respectivas versiones que los conforman. En primer lugar, para comprobar lo que puede dar de sí la música de Elgar. Y, naturalmente, quizá fundamentalmente, hasta qué punto el arte de combinar los sonidos, esa cosa llamada música, puede llegar a transfigurarse, a veces de forma aparatosa, otra sutil, muy sutilmente, según en manos de quién caiga la partitura en cuestión.

He aquí tres maneras de concebir la música de Elgar, seguramente, en términos generales,

muy válidas las tres, pero que, en todo caso, producen efectos receptivos que bien pueden ser graduados tanto por el interés musical que alcanzan (de forma más o menos objetiva), como por el puramente psicológico (por supuesto, subjetivo, totalmente subjetivo). Así, y salvo las correspondientes excepciones puntuales a las que me referiré más adelante, el acercamiento de Barbirolli, los Orpheus y Barenboim a la música de los autores británicos (Barenboim, en esta ocasión, sólo a Elgar) exhibe como tarjeta de presentación un magisterio musical que si en el caso de Barbirolli y Barenboim no sorprende a estas alturas, en el de los jóvenes Orpheus la verdad es que impresiona lo suyo: ciertamente es difícil tocar mejor, con más entrega, entusiasmo, profesionalidad, etc.

Ahora bien, como dijo alguien, la cosa musical, su entendimien-



Sir John Barbirolli, un director perfecto para la música de Elgar.

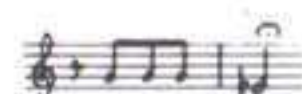
to y disfrute, pasa necesariamente por la OREJA de cada uno, y sólo de cada uno. Es decir, todo maravillosamente hecho, pero a uno (¡a uno, insisto!) hay cosas que le gustan más y otras menos. Además, y también se ha dicho mucho esto, todavía existen diferencias entre lo genial y lo muy talentoso. Con estos previos el diagnóstico de estos discos sería: las versiones de los Orpheus, unos músicos maravillosos, repito, de un gran nivel ejecutivo, pero salvo en el caso de la **Introducción y Allegro**, de Elgar, lo mejor de su disco con diferencia, carentes de personalidad; el doble elepé de Barenboim (nueva serie de CBS, que da dos discos por el precio de uno), con interpretaciones que van desde lo mediocre (**Marchas "Pompa y Circunstancia"**) hasta magníficas realizaciones, como las **Variaciones Enigma** o **Serenata para cuerda...** pero si de lo que se trata es del Elgar genial, perfecto, en su punto exacto de equilibrio entre lo decadente, lo entrañable y lo grandioso; del Elgar indiscutible, hermoso, sugerente, evocador, envolvente... ése es el de Barbirolli, cuyo segundo disco (¡corra a comprar el primero, que ya salió hace un

tiempo también en Acorde) con obras de Elgar (más dos de Vaughan Williams) ya está ahora al alcance del aficionado español.

Como decía más arriba, a veces las diferencias entre distintas versiones de una misma obra alcanzan grados de sutileza no fáciles de captar. Tal sería el caso, por ejemplo, al comparar el Elgar o el Vaughan Williams de los Orpheus con los de Barbirolli. Los primeros intentan construirlo sobre una línea expresiva suavemente decadente y lo que consiguen es asepsia y linealidad; Barbirolli, utilizando exactamente los mismos recursos expresivos, nos embriaga, nos subyuga, nos conduce a donde le da la gana... y ello sin el más mínimo asomo de delectación histriónica, algo que en más de una ocasión no dejan de permitirse los Orpheus. Bien, ahí está la diferencia entre un director genial y unos (¡nada menos!) grandes músicos. ¡Qué espectáculo podrían dar los Orpheus si algún director de talla se colocara frente a ellos! Barenboim, cuyo Elgar en cierta medida nace de la escuela Barbirolli, aporta su toque personal a la interpretación del mismo: es algo más dramático, un punto más nervioso. Sin embargo, no llega a alcanzar esa malamente definible grandeza interna que Barbirolli confiere al autor(es) británico y que, a mi juicio, determina totalmente el sello, la marca exacta. Especial mención merecen la encantadora, placentera y dicha con un amor especial versión de la **Fantasia sobre "Greensleeves"** y, cómo no, la histórica interpretación (ya comentada desde estas páginas, pues apareció en España no hace demasiado tiempo con la **Quinta Sinfonía** del mismo autor) de la **Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis**.

En resumen, un disco atractivo (D.G.), un doble elepé con sólo un lunar importante (CBS) y un tercero total y absolutamente indispensable (EMI).

**Pedro González Mira**



**HAENDEL: Athalia.** Joan Sutherland, Emma Kirkby, James Bowman, Aled Jones, Anthony Rolfe Johnson, David Thomas. Choir of New College, Oxford. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca. L'Oiseau Lyre 417 126-1, 2 discos. Digital. Import.

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

Cada vez me parecen más sorprendentes las grabaciones de Christopher Hogwood, no sólo por los altos índices de calidad

que alcanzan, sino también por lo original de muchas de sus soluciones. Y aquí la más original corresponde a la elección de la protagonista: ¡nada menos que Joan Sutherland! Pero esta gran cantante, ya conocida experta haendeliana, es destinada a cantar con un conjunto de instrumentos originales, con voces y director especialistas en las versiones ORIGINALES, muy alejadas del estilo de la Sutherland. ¿Qué sentido puede tener tal mezcla EXPLOSIVA, tal duelo que enfrenta a una contra todos? La única respuesta factible es, parece, la que ya apuntaba S.S. en su crítica para la revista «Gramophone» en noviembre pasado: intencionadamente se ha buscado el contraste entre los dos estilos interpretativos, de manera que la Sutherland hace convincente el papel de una reina judía renegada y decadente, hija de Jezabel, adoratriz de Baal. El estilo operístico de Joan Sutherland, su uso del vibrato, su mayor ampulosidad, etc., remarcan la separación entre la reina y su pueblo, fiel a Yahveh, sencillo y natural. Puede que haya, pues, todo un significado hondamente musical, dramático e histórico en tal elección. Por su parte, Sutherland canta estupendamente, entregándose al juego, y elabora su primera escena, la del sueño premonitorio de su trágico final, con una maestría total; Hogwood, además, consigue un momento mágico en la dirección de las intervenciones del coro de sirvientes y demás oportunistas baalistas de la corte de la reina.

Pero el resto de los solistas, sin haber alcanzado la fama de su compañera, son los mejores de su especialidad. La Kirkby canta con seguridad, con su voz fresca y límpida; James Bowman continúa siendo uno de los mejores contratenores del momento, con su voz cálida, potente y llena, y otorga credibilidad al profeta «Joad». Tanto David Thomas (bajo, «Abner»), como Rolfe Johnson (tenor, «Mathan») se muestran seguros y suficientes en sus papeles. E igualmente es plenamente convincente el niño Aled Jones como «Joas».

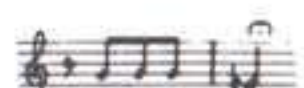
El Coro del New College de Oxford me ha parecido lo único no tan sobresaliente del reparto. No quiero decir que se le pueda reprochar técnicamente nada, sino únicamente que es irregular en su interpretación artística, pues si bien los coros potentes y alegres suelen estar muy bien cantados, con entrega suficiente, no acierta tanto en los números más contemplativos, que tienden a quedar algo planos. En fin, tampoco es nada especialmente grave.

La dirección de Hogwood es igualmente, a mi gusto, algo irregular. Aunque en general alcanza un nivel elevadísimo, hay ciertos momentos en que parece no llegar a hacer intere-

sante la música; son, con todo, números aislados.

Sonido muy bueno. Presentación completísima: sólo resta avisar a los compradores de la versión LP que la baja de ventas en este medio ha hecho que las compañías incluyan el habitual libreto de la versión CD, mucho más pequeño; y con esta observación quiero constatar que, a pesar de la supremacía en el mercado del CD, la filial española de PolyGram todavía se resiste a enviarlo a la crítica, en contraste con el resto de Europa. ¡Qué lentitud en reaccionar!

**Santiago Bueno Salinas**



**HAENDEL: Oda para el día de Santa Cecilia.** Felicity Lott, soprano; Anthony Rolfe Johnson, tenor. The English Concert Choir y The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv 419 220-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Una vez más nos encontramos ante un acontecimiento fonográfico que es modelo de perfecciones. En presencia de un hecho de estas características pienso si verdaderamente tal acierto de grabación es susceptible de ser criticado, si no es para dar un repaso a toda la serie de adjetivos elogiosos y meritorios del diccionario.

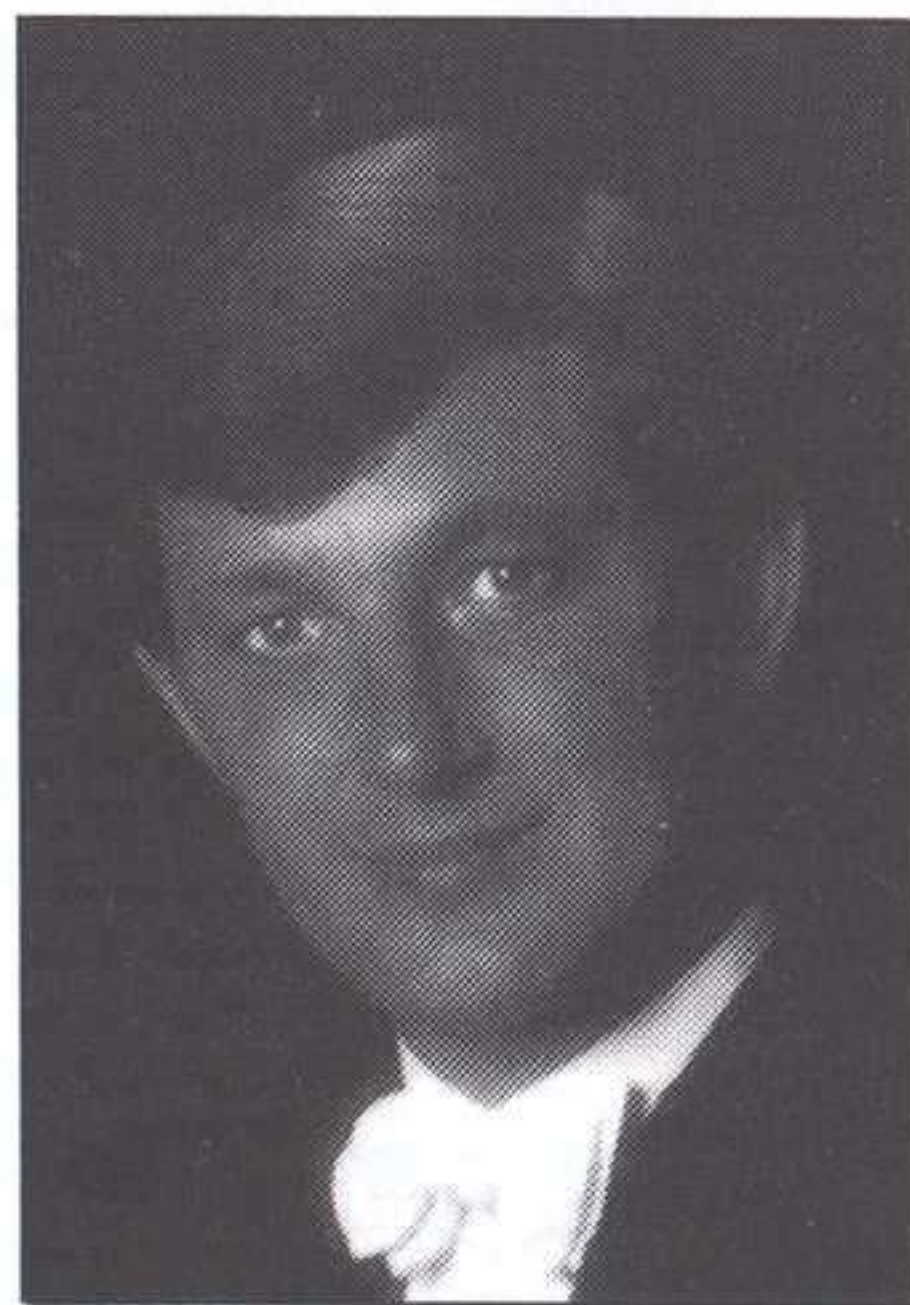
Me limitaré a comentar que esta **Oda** es una obra redonda que reúne, en sus aproximadamente cincuenta minutos de duración, lo mejor de lo que era capaz Haendel —que dicho sea de paso, era muchísimo— en estructura (obertura, breves recitativos y ariosos, coros, importantes solos instrumentales, arias y la inclusión de una deliciosa marcha en el centro), orquestación (siempre imaginativa y oportuna), sabia y ejemplar escritura de voces, melodismo conmovedor, contrapunto claro, efectivo y de enorme pericia e inspiración —no menos que el de sus coetáneos doce **Concerti Grossi Op. 6**— e indiscutiblemente, un arte milagroso a la hora de conjugarlo todo.

Igual de milagrosa es la participación de Trevor Pinnock y sus English Concert. Sus instrumentos ORIGINALES están tocados con tal maestría que los resultados no admiten réplica alguna, ni siquiera para los enemigos acérrimos de estas versiones, que algunos todavía llaman ARQUEOLÓGICAS. El sonido que esta orquesta barroca es capaz de producir, en ese inexplicable empaste de oboes y fagotes con la cuerda, es no sólo hermosísimo, sino a su vez rico, amplio, variado, vigoroso y/o

delicado. Su línea melódica siempre está dispuesta a todo tipo de fraseo por difícil e intrincado que éste sea — podemos poner como ejemplo el brío del ataque de la marcha central y su contraste con el aria que le sigue, de una gran exquisitez. En fin, en The English Concert veo virtudes donde otros ven defectos.

El Coro no es ninguna sorpresa, hace honor a su procedencia; con saber que es inglés ya está dicho todo: emisión clara, sencilla y natural, sin complicarse la vida para hacer música; todo resulta fácil y evidente en sus voces. Los ingleses siguen siendo los indiscutibles maestros cuando se reúnen unos cuantos a cantar juntos.

Los solos instrumentales están a la altura de las circunstancias: tanto Anthony Pleeth (cello), en su comprometido papel en la primera aria de soprano, como Lisa Beznosiuk (flauta) o Nigel North (tiorba) y un largo etcétera donde tendríamos que incluir a cada uno de los componentes de tan singular orquesta, sin olvidarnos en ningún momento al propio Pinnock al órgano y al clavecín, instrumento donde él es un verdadero maestro.



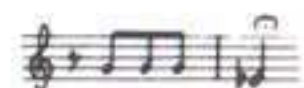
**De milagrosa se puede calificar la participación de Pinnock en esta versión...**

Anthony Rolfe Johnson, aun con algunos problemas en los registros extremos de su voz, defiende muy bien su papel frente a una Felicity Lott en su mejor momento, arrolladora de gracia perfecta en el estilo haendeliano y con una voz esmaltada y tan maravillosamente timbrada que queda prendida en nosotros de tal manera que tenemos que hacer verdaderos esfuerzos por olvidarnos de ella una vez concluido el disco.

Por si todo esto era poco, los textos cantados de John Dryden nos hablan de la divina Armonía, de estrepitosas trompetas, de la dulzura de la flauta y, cómo no, del placer y el poder de la Música.

Por último, sumemos una toma de sonido, prensado, presentación y comentarios excelentes: el resultado final es, como comentaba al principio de esta crítica, un verdadero acontecimiento fonográfico del que ningún amante de la música de Haendel debe prescindir.

**Fernando Palacios**



**HAYDN: Misa núm. 3 «Santa Cecilia» («Misa Cellensis»),** Hob. XXII/5. Judith Nelson, Margaret Cable, Martyn Hill, David Thomas. The Choir of Christ Church Cathedral, Oxford. The Academy of Ancient Music. Director: Simon Preston. Decca L'oiseau Lyre 417 125-1. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

La **Misa de Santa Cecilia**, o primera de las misas «Cellensis» compuestas para el santuario de Marizell, data de 1766 y fue escrita con ocasión de su toma de posesión de la plaza de Kapellmeister en la corte Esterházy. Por esa misma razón se trata de una obra de transición, aunque inscrita ya en las coordenadas clásicas que Haydn ayudó a definir.

Por estas razones la interpretación puede decantarse hacia el barroco o hacia el romanticismo: muy pocos aciertan a tratar las obras de Haydn sin secuelas ni premoniciones, tal como es. Este disco se inclina claramente por el aspecto barroquizante, como la grabación debida a Rafael Kubelik (Orfeo) que comenté hace pocos meses se decantaba por el romanticismo sinfónico. En fin, me gustaría encontrar una que equilibrara la balanza en su punto justo.

Simon Preston es un gran músico, que ve la partitura como una obra alegre, contrastada. Su dirección es animada, atrayente. Pero me parece algo exagerado recurrir a instrumentos antiguos, tocados con técnicas barrocas, para una obra de 1766, que se resiente de ello: si se compara esta ejecución con la de Kubelik parece que se trate casi de obras diferentes. Preston gana, por ejemplo, en la fuga final del Gloria, donde logra mayor claridad.

El Coro de la Catedral de Oxford canta irreprochablemente. Y Preston, experto director de masas corales, logra extraer lo mejor de él: entrega, frescura de las voces, sensibilidad.

Los solistas, aunque no superan a los de Kubelik (Popp, Soffel, Laubenthal, Moll), son más que suficientes y, lo que es mejor, están perfectamente atentos a las intenciones del director. Particularmente interesante

Martyn Hill en el Et incarnatus est.

La grabación, de 1980, ha sido reprocesada digitalmente, siendo el sonido de gran calidad. Presentación muy cuidada.

**Santiago Bueno Salinas**

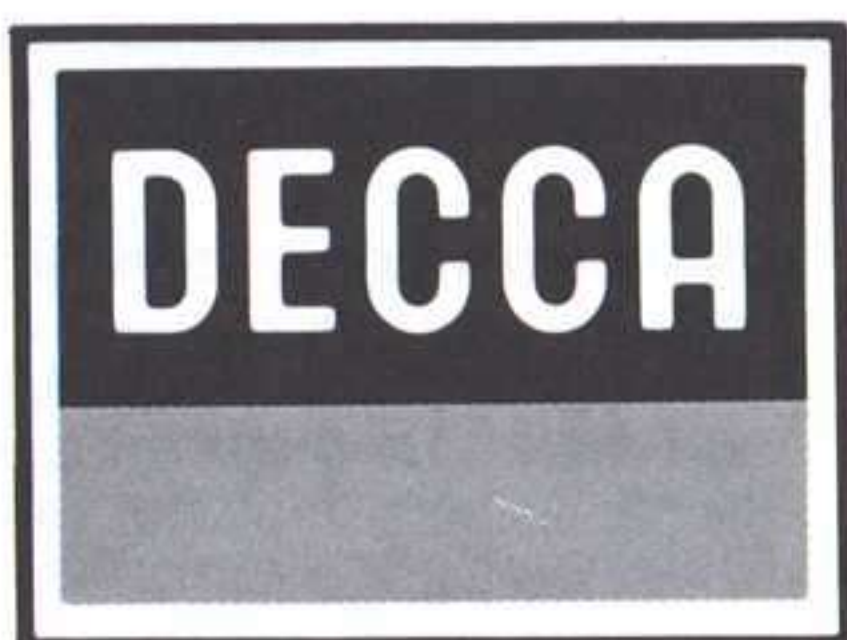


**LISZT: 15 Lieder.** Hildegard Behrens, soprano. Cord Garben, piano. Deutsche Grammophon 419 240-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★  
Sonido: ★★★★★

Este disco nos presenta la amarga demostración de la incapacidad y limitación de la cantante Hildegard Behrens en el género del lied. Apoyada en el monocorde, técnicamente impreciso, antilisziano y poco inspirado acompañamiento al piano de Cord Garben (el productor discográfico que, desde el piano, ya ha terminado de destrozarse varios recitales de lied para el disco), la gran «Brunilda» y «Salomé» deja ver claramente que no se encuentra en su medio, la ópera. La voz aparece temblorosa, aquejada de un peligroso vibrato que si en otro repertorio puede resultar hasta atractivo, al colorear un instrumento no demasiado timbrado, aquí llega a hacerse molesto y dificultar la homogeneidad de la línea vocal. La emisión tiene algunas asperezas, que empañan el bellísimo lirismo de la música vocal de Liszt, y la afinación no siempre es precisa. Además, la interpretación es bastante lineal, sin verdadera expresión de la gran emoción contenida en los poemas escogidos con tanto acierto por Liszt, excepto en algunos momentos en los que aflora el mejor recurso de la Behrens, la vena teatral y el sentido dramático, como en ciertos momentos de **Die Loreley**, **El rey de Thule** o, sobre todo, la escena **Jeanne d'Arc au Bucher**, sobre texto de Alexandre Dumas, en la que hay un mayor acierto por el sentido declamativo de la obra. Muy decepcionante es, en cambio, la versión del poético soneto de Petrarca **l'vidi in terra angelici costumi**, en el que la cantante alemana no sabe mantener el clima estático. En resumen, si se quiere disfrutar de verdad con las grandes bellezas del catálogo de lieder de Liszt, hay que acudir al álbum de Dietrich Fischer-Dieskau y Daniel Barenboim (DG) o, si se quiere oír a una voz femenina, es mucho más intensa y está mejor cantada la versión de la soprano húngara Sylvia Sass y el pianista Andras Schiff (Decca).

**Rafael Banús**



# ULTIMAS NOVEDADES

**BACH:** Cantatas BWV 80 y 147  
Bryden, Minter, Thomas, Opalach  
The Bach Ensemble. Joshua Rifkin  
4172501 LP/4172504 MC/4172502 CD Dig. Import.

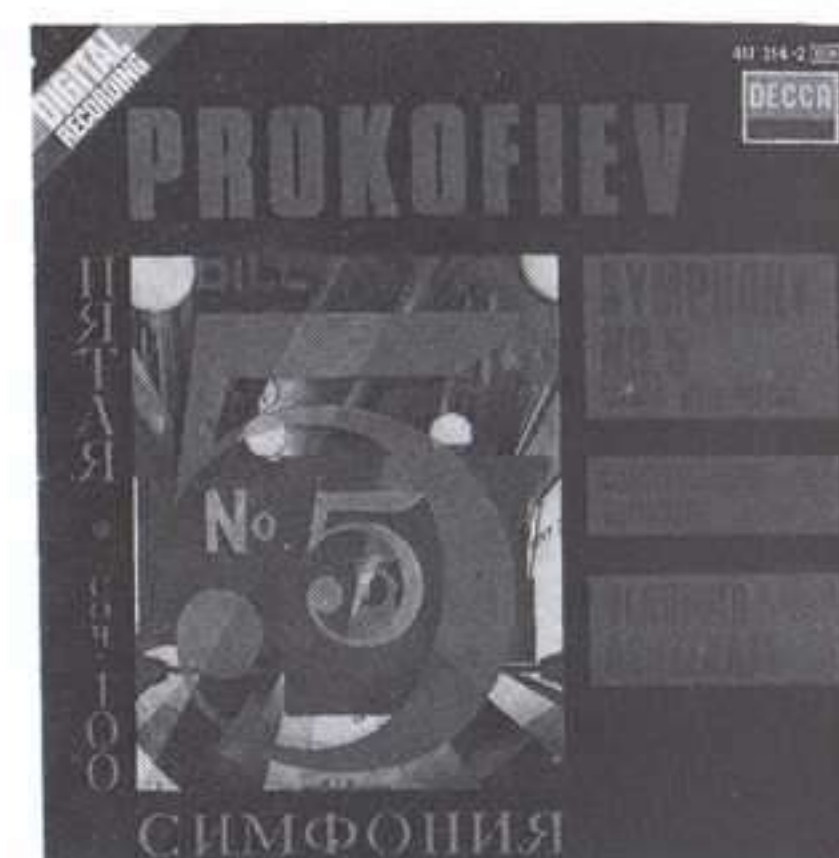


**MAHLER:** Sinfonía No. 5  
Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti  
4143211 LP/4173214 MC (CD 4173212 ya editado)

**MOZART:** Serenatas para viento K 375 y 388  
Amadeus Winds  
4172491 LP/4172492 CD Dig. Import.

**MOZART:** Sinfonías K 16a "Odense",  
K 45a "Vieja Lambach" y K 167a  
Academy of Ancient Music. Schroder, Hogwood  
4172341 LP Dig. Import.

**PROKOFIEV:** Sinfonía No. 5. Sueños  
Orquesta del Concertgebouw. Vladimir Ashkenazy  
4173141 LP/4173144 MC/4173142 CD Dig. Import.



**BLOCH:** Schelomo.  
**SHOSTAKOVICH:** Concierto para violonchelo No. 1  
Lynn Harrell. Orquesta del Concertgebouw,  
Amsterdam. Bernard Haitink  
4141621 LP Dig. Import.

**DEBUSSY:** El Mar. Tres Nocturnos  
Preludio a la siesta de un fauno  
Coro y Orquesta de Cleveland. Vladimir Ashkenazy  
4174881 LP/4174884 MC/4174882 CD Dig. Import.

**GERSHWIN:** Rhapsody in blue. Lullaby  
Un Americano en París. Obertura Cubana  
Katia & Marielle Labeque  
Orquesta de Cleveland. Riccardo Chailly  
4173261 LP/4173264 MC/4173262 CD Dig. Import.

**HAYDN:** Sinfonías Nos. 95 y 104 "Londres"  
Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Georg Solti  
4173301 LP/4173304 MC/4173302 CD Dig. Import.

**RACHMANINOV:** Sinfonías Nos. 1 al 3. Sinfonía Juvenil.  
Las Campanas. La Isla de los Muertos. Danzas Sinfónicas  
Solistas. Coro y Orquesta del Concertgebouw,  
Amsterdam. Vladimir Ashkenazy  
4174331, 4 LP Dig. Import.

**SHOSTAKOVICH:** Quinteto para piano  
2 Piezas para cuarteto. 7 Romanzas sobre A. Blok  
Elisabeth Söderström. Vladimir Ashkenazy  
Cuarteto Fitzwilliam  
4119401 LP/4119402 CD Dig. Import.



**HINDEMITH:** Las 3 Sonatas para órgano  
**DISTLER:** 4 Piezas. **KROPFREITER:** Toccata Francesa  
Peter Hurford  
4171591 LP/4171592 CD Dig. Import.

**STRAVINSKY:** La Consagración de la Primavera  
Cuatro Impresiones Noruegas  
Orquesta de Cleveland. Riccardo Chailly  
4173251 LP/4173254 MC/4173252 CD Dig. Import.

**"GRAN MARCHA"**  
Aida, Radetzky, Pompa y Circunstancia, Nupcial, Militar...  
Philip Jones Ensemble. Elgar Howarth  
4173291 LP/4173294 MC/4173292 CD Dig. Import.

**LISZT: Sonata en Si menor; Bendición de Dios en la soledad** (de **Armonías poéticas y religiosas**); **2 Estudios de concierto: Murrillos del bosque, Danza de los gnomos.** Claudio Arrau, piano. Philips «Classics» 416 688-1. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Sonata)  
★★★★★ (resto)

Sonido: ★★★★★

Como ya tuve la ocasión de expresar desde estas mismas páginas en su día, a propósito de la publicación en España de un interesante álbum con grabaciones lisztianas por Arrau, no está su versión discográfica de la **Sonata** entre el mejor Liszt que hasta el momento ha dejado registrado. Sin duda tal cosa hay que atribuirle al momento específico en que fue grabada (1970), un mal aunque momentáneo momento de Arrau, pues en esa época, y en vivo, demostró varias veces hasta qué punto tenía claras las ideas en la interpretación de esta pieza. Mal momento que en esta grabación se tradujo no sólo en una lectura apurada técnicamente, sino en una interpretación no del todo lógica y unitaria en el concepto. Ciertamente es, cómo no, que tiene momentos de una musicalidad excelsa (particularmente en las partes más líricas) e incluso intenciones interesantes en aquellas donde lo faústico irrumpe con más fuerza. Pero la deficiente resolución de las transiciones más importantes, así como una vacilante unión de secciones, conducen a la misma a una suma de trozos de música más que a un todo con sentido.



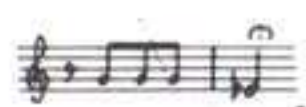
Arrau es el intérprete ideal para las «Armonías poéticas y religiosas» de Liszt.

Muy al contrario funcionan las cosas en **Bendición de Dios en la soledad**, de **Armonías poéticas y religiosas**, obra que encuentra en Arrau el intérprete ideal, perfecto. Aquí Arrau no se permite el más mínimo desliz, concibiendo la pieza como un bloque compacto en el que todo está explicado con inigualable

maestría: un Liszt conmovedor, pero que ni un solo instante pierde el poderío y la grandeza. Ni la maravillosa musicalidad y poder de sugestión que irradia cuando está tocado por un verdadero artista y no un destrozapianos. Sin duda ésta, así como el resto de **Armonías** que Arrau ha dejado grabadas (hasta hoy) están entre lo verdaderamente histórico de su producción discográfica.

El disco, que es recomendable para quien no disponga del álbum a que me referí más arriba, y que, por cierto, es, en general, una joya, se completa con los dos citados **Estudios de concierto**, cuya interpretación también se encuentra entre el mejor Liszt de Arrau. Merece la pena resaltar el hecho de que con unas piezas tan aparentemente de lucimiento Arrau consiga fabricar tanta música. Ahí se ve, claro, al músico grande.

Pedro González Mira



**MOZART: Sonatas para piano K.310 y K. 330.** Claudio Arrau, piano. Philips 416 648-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

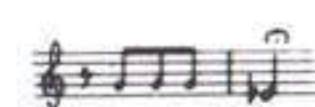
Si reparamos en el Mozart que graban en la actualidad los pianistas más cualificados al respecto (me refiero, claro está, a su obra para piano), nos encontraremos con dos líneas interpretativas claras, representativas y diferenciadas: por un lado el de los Perahia, Uchida, Pires, etc., y por otro, en solitario, el de Barenboim. En mayor o menor medida y de forma más o menos afortunada (a mí personalmente me gusta más el de Pires que el de Uchida, y el de esta última también más que el de Perahia) todos ellos abogan por un Mozart digamos clásico, es decir encuadrado dentro de unos patrones sonoros y expresivos que tratan de cuidar una presunta pureza estilística (?) y alejamiento sistemático de lo que podríamos denominar contaminación romántica. No es lugar éste para polemizar sobre el asunto; simplemente constato un hecho: Barenboim, me parece que él solito, no opina así y su Mozart, teñido de dramatismo, desconsuelo, rabia y, en definitiva, más acorde con la condición de músico marginado que ya nadie se atreve a discutir para él, se sitúa, interpretativamente, en las antípodas del de los pianistas antedichos, que es el que más abunda.

Pues bien, este preámbulo quiero que sirva para situar con más precisión el Mozart de Arrau (de la misma manera que si tuviese que hablar del de

Gilels, por citar a otro de los grandes en este repertorio) en el lugar que a mi juicio le corresponde. Supone, para mí, ni más ni menos, el equilibrio perfecto, justo, entre los dos antedichos. Y ahí está el milagro, la grandeza de estas increíbles versiones: en ningún momento se pierde eso que llamamos clasicismo y, sin embargo, hay en las mismas una verdad que se siente y se sufre; una verdad amarga pero aceptada con elegancia estoica y compostura de hombre grande que es capaz de situarse por encima de la mediocridad y tontería que le rodea. O sea, unas interpretaciones que aclaran las características psicológicas del personaje Mozart (¡casi nada!), a saber, un caballero que para dar sus claves creativas ha de hacerlo entre líneas, so pena de (como al final sucedió) desaparecer del mapa de puro aburrimiento e incompreensión.

Disco indispensable que necesariamente ha de estar en la discoteca de todo mozartiano que se precie. A ser posible junto a los de María Joao Pires, verdaderos paradigmas de belleza musical, y Barenboim, la opción más extrema de cuanto se ha dicho más arriba.

Pedro González Mira



**MOZART: Serenata en Re mayor, K185/167 a. Marcha K 189/167 b.** The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 411936-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

La Academy of Ancient Music es una formación que emplea instrumentos originales para sus interpretaciones sin que ello deba suscitar la suspicacia de los mozartófilos recalcitrantes, porque no se trata de unos «enfants terribles» de los que bajo pretextos historicistas albergan intenciones de subversión de la música. La audición es agradable y el oyente acostumbrado a la sonoridad de las orquestas convencionales podrá disfrutar sin que ninguna estridencia aflija sus oídos. De todas maneras, es probable que este alegato en favor de la Academy of Ancient Music esté de más si el lector conoce los trabajos anteriores de la misma agrupación con su director Hogwood.

Las obras que figuran en el presente disco fueron compuestas en Viena por Mozart en el año 1793, con escasas semanas de intervalo entre una y otra. Comparten la tonalidad de Re mayor y su audición consecutiva, aparte de lógica, es muy grata. Obviamente la **Serenata**

tiene una mayor complejidad y es una prefiguración de las célebres Serenatas posteriores. Su esquema consta de siete movimientos y está orquestada para violín solista, dos violines y viola y doble flautas, oboes, trompetas y trombones.

Entre el «Allegro assai» inicial, que hace las veces de obertura, y los cuatro movimientos conclusivos, nos encontramos con un concierto bipartito para violín en Fa mayor, que es considerado como el primer concierto de verdad que escribiera Mozart, un Mozart de diecisiete años recién llegado de Italia y que había ya saldado gran parte de su deuda para con sus maestros.

El antedicho y sorprendente miniconcierto (unos doce minutos de duración) empieza con un bellissimo «Andante» y requiere un intérprete que sepa renunciar a toda exhibición de virtuosismo (que estaría fuera de lugar). Este es el caso de Jaap Schröder, quien cumple muy bien cuando no enfatiza, porque cuando lo hace, pierde categoría, emitiendo un sonido «alla rustica» que llega a rozar la vulgaridad. Afortunadamente, esto sólo ocurre en el «Allegro» que viene a continuación. En el «Allegro assai» que cierra la Serenata, la complejidad de la escritura se hace máxima, emparentando este final con el de la **Sinfonía núm. 29** y alcanzando un exultante climax sonoro de gran belleza.

La **Marcha K.189** es interpretada con gran resolución, con todas las aristas al descubierto. Hogwood busca los contrastes y permite la eclosión de unas frases líricas que interrumpen el ritmo marcial básico y a las que confiere un carácter interrogativo de gran efecto dramático.

Hogwood ha diseccionado minuciosamente ambas piezas y las interpreta con vivacidad pero sin audacias. Se supone que se trata de piezas festivas, pero la festividad en Mozart, ya se sabe, muchas veces no es más que una apariencia. La **Serenata K. 185**, por ejemplo, si se interpreta con superficialidad se convierte en una amable pieza de salón, pero su interés es muy otro si se ponen en juego todas sus posibilidades, trasluciendo toda la ambigüedad de la mejor música de este compositor.

En cuanto a los tempi utilizados, Hogwood es muy riguroso y se permite pocas licencias, algunas muy efectivas como unos «rallentandi» que introduce en el quinto movimiento de la **Serenata** y que tienen la virtud de crear unos momentos de mágica suspensión.

Técnicamente, se trata de una versión excelente y uno termina la audición muy satisfecho. El disco, pues, me parece altamente recomendable tanto por la hermosa música que contiene como por la calidad de sus intérpretes. Sólo cabe protestar

por la falta de traducción al castellano del excelente artículo que figura en el encarte.

**X. Casanovas-Danés**



**RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 3** Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Decca 4172391. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

No es preciso ni conveniente repetir aquí lo dicho ya en el núm. 571 de RITMO a propósito de la grabación de los **Conciertos Segundo y Cuarto** de este mismo autor y por idénticos intérpretes —disco que obtuvo el Premio RITMO a Conciertos publicados durante 1986. No es nuevo que Ashkenazy es un intérprete ideal para Rachmaninov, y en concreto para este **Tercer Concierto**, que graba ahora por tercera vez (en 1972 para Decca con Previn y la Sinfónica de Londres, y en 1976 para RCA con Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, dos versiones de referencia).

Como diferencias respecto a sus anteriores registros, señalar tan sólo que el primer movimiento, antes más exclusivamente lírico y ensoñador, posee ahora un mayor contraste entre estas mismas situaciones y otras más cargadas de ansiedad. El resto no difiere sustancialmente, pero, pese a ello, se le agradece que lo haya repetido, para poder al fin disfrutar de una grabación sensacional. Y admirar de nuevo que Haitink parece que se hubiese dedicado toda su carrera a dirigir esta música, tal es su comprensión e identificación con el mundo rachmaninoviano.

Ni las propias versiones anteriores de Ashkenazy, ni la de Horowitz/Ormandy, Filarmónica de Nueva York (RCA 1978, genial pero a veces demasiado espectacular) son superiores a la presente. Un acierto total.

**Tartessos**



**RAVEL: Daphnis y Cloe** (ballet completo). Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: James Levine. Deutsche Grammophon 415 360-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

He basado el análisis crítico de las características de este nuevo **Daphnis y Cloé** discográfico en su comparación con la versión de Boulez con la Filarmónica de Nueva York, grabada en 1975 y motivo de predilecciones desde el momento de su aparición. Es notorio que **Daphnis y Cloé** es una composición intrincada y resbaladiza a más no poder, proclive por igual al terremoto sonoro como a la delicuescencia inaudible al menor descuido de cualquier director que no tenga las ideas del todo claras. Este no es el caso de Levine y no cuesta demasiado darle el «cum laude» a la hora de la calificación final.

En comparación con la lectura de Boulez, apolínea donde las haya, Levine se nos muestra como un dionisiaco impenitente y nos ofrece una versión más contrastada y más apasionada que la de aquél. No se cansa de provocar efectos rítmicos o sonoros que sorprenden la duración de un instante para, momentos después, neutralizarlos con el efecto justamente contrario. Su versión resulta

más COREOGRAFICA que la de Boulez (más contenida, más tensa y en definitiva, más SINFONICA).

Levine persigue la estratificación de los múltiples planos sonoros de la difícilísima partitura con resultados muy interesantes, aspecto que no es tan destacable en el registro de Boulez, quien tal vez no dispuso de unos equipos técnicos tan perfectos como los de ahora.

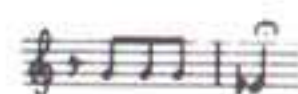
Boulez construye su versión como un acercamiento progresivo desde el cerebro del oyente hacia su sensibilidad, o casi mejor decir su sensualidad. La culminación del proceso se produce en la penúltima sección de la obra, el célebre «Despertar del día», con efectos de una fisicidad arrebatadora, sin competencia en la grabación de Levine. Este, más proteico, logra imponer su versión con mayor facilidad, porque es menos austero en general y exige un menor esfuerzo intelectual. La contrapartida es que al buscar constantemente la diversificación acaba por ofrecer un **Daphnis y Cloé** más extrovertido, plagado de reminiscencias y premoniciones de otras composiciones ravelianas. Tal vez sea esta introspección autosuficiente en el enfoque de Boulez lo que acaba por conferirle un último atractivo a su versión.

La forma de hacer intervenir el coro es muy distinta en ambos casos. Para Boulez no es más que otro instrumento a su disposición con un decisivo cometido armónico, mientras que Levine parece más contento con el regalo y le depara un protagonismo algo excesivo. En algunos momentos su presencia es tan enfática que llega a desequilibrar el conjunto.

Ambas orquestas van como anillo al dedo a sus respectivos directores. Boulez se defiende muy bien con una Filarmónica de Nueva York muy incisiva, y a la concepción más hedonista de Levine le conviene la sonoridad más opulenta de los vieneses.

Si no se encuentra la versión de Boulez, la adquisición de este disco es obligada. Entre ambas grabaciones la elección es difícil. Hay que arriesgarse a escoger: ¿Apolo o Dionisios? La decisión no puede ser más que suya.

**X. Casanovas-Danés**



**SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 8 «Inacabada».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir Georg Solti. Decca 414371-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★  
Sonido: ★★★★

En esta grabación del año 1984 Solti nos ofrece unas

versiones de la **Quinta Sinfonía** y de la «**Inacabada**» tan personales que resultan fáciles de distinguir de cualquier versión concurrente.

En efecto, a los pocos instantes de iniciar la audición de la **Octava** ya sabemos cuál es el enfoque que Solti le ha aplicado. Ni más ni menos que resaltar la robustez estructural de la partitura y requerir una gran densidad sonora en los desarrollos temáticos. En consecuencia, el primer movimiento resulta severo y arquitecturizado, permitiendo establecer a las claras la dependencia de Bruckner respecto a Schubert. Esta grabación es una excelente ocasión para profundizar en el estudio comparativo entre las sinfonías de ambos compositores.

Los tempi utilizados son amplios. Se trata de una de las versiones más lentas que se pueden escuchar, pero el resultado es antes de espesor que de morosidad. Cabe destacar cómo las sucesivas frases sonoras quedan contrastadas entre sí por el énfasis con que los instrumentos de arco concluyen una para pasar a la siguiente.

El arranque de la Sinfonía es denso y pausado, pero pronto las cuerdas aligeran su intervención y el discurrir de la música se hace más fluido. Solti parece querer huir de la acechante monotonía y acentúa los contrastes dinámicos, además de elaborar una superposición de planos sonoros que sería fantástica si no fuera porque los metales, a veces, suenan francamente distantes.

El «Andante con moto» participa de las mismas líneas maestras: su inicio es sombrío sin que ello impida posteriores efusiones melódicas. Los contrastes quedan atenuados por la opulencia de la orquesta. Solti interpreta este fragmento como algo inexorable pero, curiosamente, el final se nos antoja muy convencional. Mi impresión es que se trata de una versión de gran altura en la línea trazada por Klemperer. Si se me permite un pequeño juego de palabras, definiría a ésta como la más **ACABADA** de todas las **Inacabadas** discográficas que he escuchado, precisamente por el carácter homogéneo que el director ha impuesto a los dos movimientos.

El planteamiento de la **Quinta Sinfonía** es distinto, ya que Solti no exalta la música como en el caso anterior y nos ofrece una versión menos personal y más clásica. Su intención es ennoblecen la Sinfonía y lo consigue porque su escucha nos remite a alguna de las grandes sinfonías mozartianas; por este hecho, adquiere un sello que la distingue de las versiones de tantos buenos directores que han visto en ella la expiación de la tragicidad de la **Cuarta**, edulcorándola a placer.

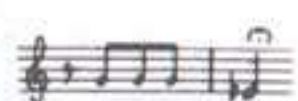


Parece que Haitink se hubiera dedicado toda su vida a dirigir esta música...

La versión de Solti está recorrida por una gran tensión interior. Los tempi utilizados son muy variables y ello acentúa el caudal melódico de los cuatro movimientos. Podrá preferirse una interpretación más POETIZADA, pero es innegable que la labor del director húngaro es admirable e innovadora.

El disco es recomendable por tres razones: por una personalísima «Inacabada» portadora de acentos prebrucknerianos; por una **Quinta** que nos redime de tantas versiones sosamente pastoriles, y por la prestación de la Filarmónica de Viena, insuperable.

**X. Casanovas Danés**



**SCHUBERT: 23 Lieder.** Ernst Haefliger, tenor. Jörg Ewald Dähler, hammerflügel. Claves D 8611. Digital. Import.

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

El veterano tenor suizo Ernst Haefliger nos ofrece un nuevo volumen dedicado a lieder de Schubert, después de sus interesantes versiones de los tres grandes ciclos del compositor austriaco. En esta ocasión, Haefliger parece acusar con bastante mayor acentuación el paso del tiempo, y la voz se resiente aún más de ello, impidiéndole, en general, que se encuentre con comodidad. Es una lástima, porque la expresividad y la musicalidad del cantante se conservan impecables, siempre dentro de su estilo un tanto engolado pero muy personal.

La labor de Jörg Ewald Dähler al hammerflügel (como en los otros registros de la serie, un Franz Brodmann de 1820 de sonido aterciopelado) es sensible, musical y correcta, aunque algo más impersonal que, por ejemplo, en su acompañamiento a Haefliger en la interesante versión del **Canto del cisne** schubertiano realizada también para Claves. Siempre se mantiene dentro de una óptica de estilo Biedermeier, poco atormentada, detallista y un tanto blanda, pero con indudable encanto. La selección de los 23 lieder es bastante completa, desde la **Adelaide** de 1814, hasta **Herbst** de 1828, e incluye desde las encantadoras **Heidenröslein** y **Fischerweise** hasta la tremenda **Wandrer's Nachtlid**, pasando por los solemnes poemas míticos griegos de Schiller, como **Die Götter Griechenlands**. La excelente grabación, como es habitual en la firma Claves, sabe recoger el clima intimista y recogido de la interpretación.

**Rafael Banús Irusta**

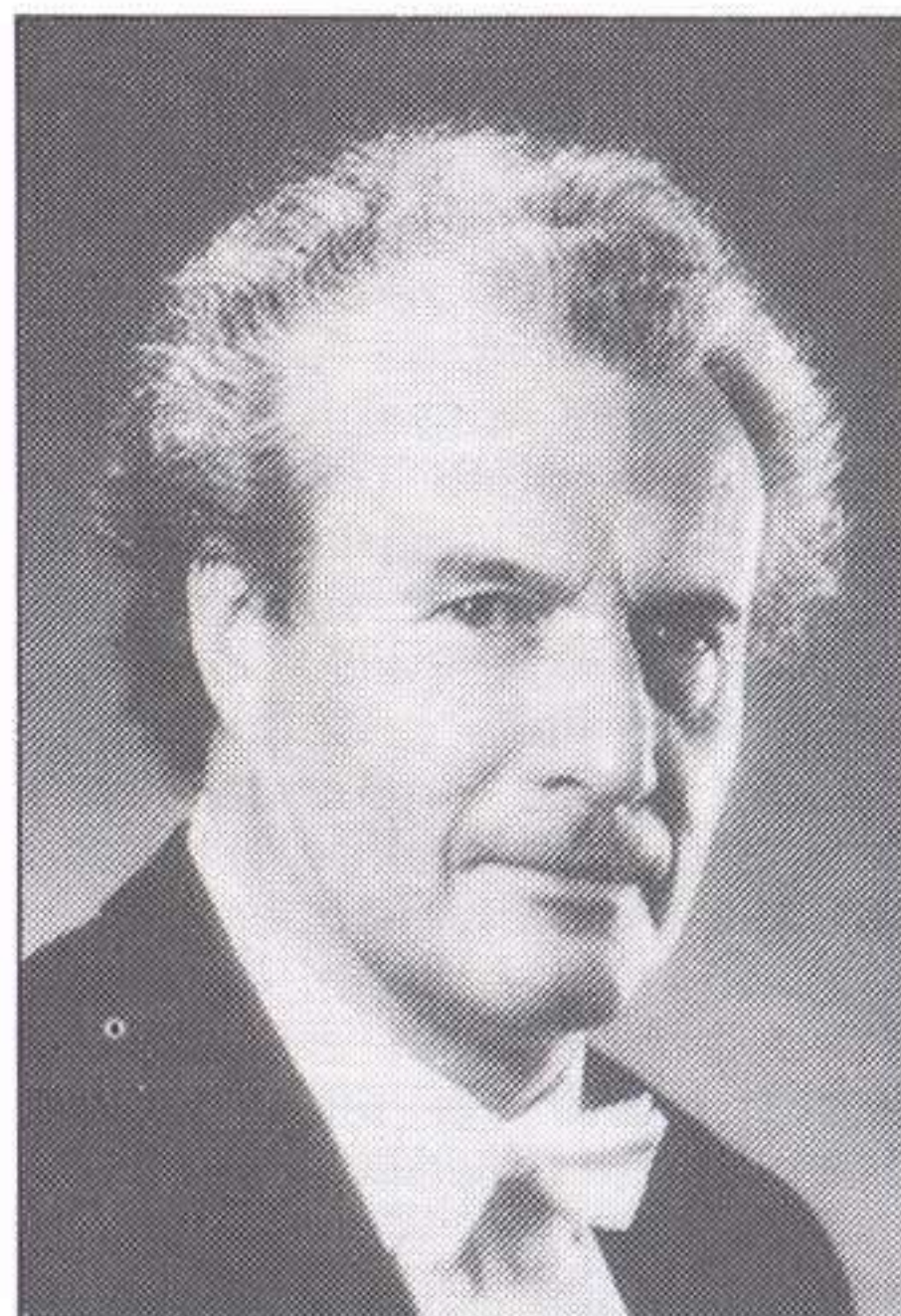
**SIBELIUS: Sinfonía núm. 1; Pelleas et Melisande.** Orquesta Hallé. Director: Sir John Barbirolli. EMI, Acorde 10 0367 1.

**SIBELIUS: Sinfonía núm. 2; Vals Triste; Finlandia.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Sir Colin Davis. Philips Classics 416 673-1. Import.

**SIBELIUS: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Sinfónica de Utah. Director: Maurice Abravanel. Hispavox 29 1132 1.

Interpretación:  
★★★★ (Barbirolli, Davis)  
★★ (Abravanel)  
Sonido: ★★★★★ (Philips)  
★★★ (EMI)  
★★ (Hispavox)

Dos clásicos del disco estas **Primera y Segunda Sinfonía** de Sibelius, por Barbirolli y C. Davis respectivamente (publicadas por primera vez en 1971 y 1977) y otra **Primera**, grabación del 84 (¡analógica!), por Abravanel, que no tiene nada de clásica. Ni de nada, porque vale poquísimo. Las anteriores versiones, por el contrario, suponen sendos hitos interpretativos, tanto en sí mismas como enmarcadas dentro de los correspondientes ciclos discográficos a que pertenecen. Soberbia, de referencia absoluta, la **Primera** de Barbirolli (como la práctica totalidad de su ciclo, que espero alguna vez EMI internacional pase a compacto) y magnífica, extraordinaria la **Segunda** de Colin Davis, interpretación que



Colin Davis concibe las «Sinfonías» de Sibelius como piezas ampliamente románticas.

se podría situar a la cabeza de su integral, que por cierto, Philips sí, con bastante más sentido comercial que los responsables de EMI (una vez más) ha lanzado ya en formato de C.D. Las versiones de las respectivas piezas DE RELLENO en los dos discos a que me estoy refiriendo son igualmente memorables,

tanto **Finlandia** y **Vals Triste**, por Davis, interpretación esta última a la que sólo hace sombra la genial e irreplicable del mismo Barbirolli, como el **Pelleas** de éste, increíble, una maravilla auténtica. El disco Hispavox presenta la **Primera** sola (37 minutos y pico de música es poca cosa para un disco en los tiempos que corren), desgracia que hay que unir a su total y absoluta carencia de interés, tanto por calidad artística (bajísima) como por el valor de la grabación, a pesar de ser bastante moderna(?).

En realidad C. Davis y Barbirolli no difieren —en lo fundamental— mucho, por lo que a la óptica desde la que conciben la música de Sibelius se refiere. Sobre todo en las tres primeras **Sinfonías**, de las que ambos realizan aproximaciones ampliamente románticas. Sin embargo, se percibe continuamente en las versiones de Barbirolli un algo difícil de definir que las sitúa, en general, por encima de las de Davis. Probablemente, la cuestión estriba en sutiles y apenas perceptibles detalles de planificación general. La línea musical de Davis es más redonda y amplia generalmente, mientras que Barbirolli introduce ciertos factores de conflictividad que las hace más tersas y algo más interesantes en el aspecto dramático. Con las respectivas concepciones sonoras se podría hacer el mismo razonamiento. En este sentido, las versiones de Colin Davis serían más clásicas. Son, ambas, aproximaciones igualmente válidas y por ende recomendables. Yo compraría estos discos (del tercero reseñado me olvidaría sin más) y también la **Segunda Sinfonía** por Barbirolli (EMI, también Acorde).

**Pedro González Mira**



**WEBER: Invitación a la danza; Oberturas de Euryanthe, Oberon, Abu Hassan, Der Freischütz, El soberano de los espíritus y Peter Schmolli** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, Galleria 419 070-1. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

La serie económica media de Deutsche Grammophon Galleria ha recuperado una serie de interesantes grabaciones de su fondo de catálogo (muchas de ellas pasarán en breve al formato de disco compacto, también en serie semieconómica), y entre ellas están éstas, magníficas, que Karajan realizara los años 1972 y 1973, recopiladas en

el disco que se va a comentar. Atractivo disco por diversas razones: no hay demasiadas buenas versiones en el mercado de las **Oberturas** de Weber o la **Invitación a la danza** del mismo autor y éstas lo son; también porque es una excelente ocasión (otra más) para disfrutar del Karajan más genuino: no tan alocado y excéntrico como lo era sólo diez años antes de grabar estas piezas, ni tan senil y arbitrario como, por desgracia, se suele mostrar en la actualidad con excesiva asiduidad.

Todas las interpretaciones que conforman este disco están cortadas por el mismo patrón. A Karajan no le importó colocarse al borde de lo razonablemente permisible en cuanto a exageración de la planificación dinámica de las piezas, con tal de obtener unas versiones llenas de fuerza, vitalismo y sinceridad. Prefirió un Weber robusto, fraseado con energía, muy contrastado en el matiz y los timbres, a la blandura y delectación con que muy posiblemente hoy lo concebiría si lo grabara de nuevo, a juzgar por una gran parte de sus trabajos actuales. En mi opinión, es éste que se comenta ahora un Weber posible y más que aceptable (máxime estando ejecutado con la precisión y rigor con que lo está aquí), aunque, también es cierto, alejado del amplio y más conflictivo dramáticamente de un Carlos Kleiber o un Kubelik, por citar dos directores clave para la música del compositor alemán. O sea, se podrá estar de acuerdo o no con estas versiones de Karajan, pero lo que no se les puede negar es sinceridad y extraordinaria realización. ¿No es ya bastante en los tiempos que corren? Disco, pues, recomendable.

**Pedro González Mira**

## RECITALES

**BERGONZI, Carlo.** Escenas de **II Trovatore, Rigoletto** (VERDI), **Cavalleria Rusticana** (MASCAGNI) **El Pagliacci**. (LEONCAVALLO). Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Directores: Serafín, Kubelik, Karajan. Deutsche Grammophon Signature 415 455-1. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Este disco recoge fragmentos de las grabaciones completas efectuadas para Deutsche Grammophon por Carlo Ber-



gonzi, con el conjunto de La Scala, entre 1963 y 1966. Se trata, por tanto, de grabaciones muy conocidas y que el aficionado veterano poseerá sin duda. El disco se orienta hacia el público menos introducido en el mundo de la ópera. Conviene por ello destacar algunos puntos esenciales. Primero: la técnica vocal de Bergonzi es una de las más perfectas escuchadas en los últimos cincuenta años, produciéndose la emisión con tal naturalidad y fluidez que siempre da la sensación de que al cantante le sobra voz. Segundo: físicamente considerado, el instrumento vocal del tenor de Parma puede no poseer las excelencias timbricas de un Di Stefano, un Björling o un Caruso, pero es sin ningún género de dudas atractivo y cala fácilmente en el oyente. Tercero: de los papeles aquí interpretados no hay uno idealmente adecuado para su voz. En efecto, en «Manrico» falta brillantez en el registro agudo y el mordiente que encontramos en voces como Lauri Volpi o Corelli (ello se evidencia, de modo muy particular, en la célebre caballeta de la Pira); en el «Ah, si ben mio» y recitativo precedente, Bergonzi demuestra la altísima clase de su fraseo, la innata facilidad para colorear el canto, la perfección de la línea vocal y la nobleza del acento. La dirección de Serafin es rutinaria. En los fragmentos de **Cavalleria** y **Payasos**, dirigidos por Karajan, resalta la interiorización psicológica (escúchese ese «Vesti la giubba», cantado hacia dentro) y el casi perfecto maridaje de la lectura caligráfica de Karajan con el detallismo, la línea clásica y la renuncia a cualquier exceso melodramático de Bergonzi. En esto, habrá quien reclame más sangre para la escena final de **Pagliacci**, donde Joan Carlyle le da adecuada réplica (también hay una breve, pero intensa, intervención de Fiorenza Cossotto en el final de **Cavalleria**. Por último, los fragmentos de **Rigoletto** evidencian una vez más, lo que siempre hemos pensado quienes atesorábamos en nuestra discoteca el **Rigoletto** por antonomasia, el de Kubelik (¡qué grandísimo verdiano!), Scotto, Dieskau, Cossotto, Bergonzi: sin duda, ésta es la versión de referencia de esta obra. Bergonzi lo confirma con creces en esta reedición. Tómese, por ejemplo, la canción del tercer acto: es la mejor «Donna e mobile» jamás escuchada en disco, con un increíble regulador que nos deja alucinados.

Gonzalo Badenes



CABALLE, Montserrat. Arias de **Fausto**, **Romeo y Julieta** (GOUNOD), **Louise** (G. CHAR-

PENTIER) y **Carmen** (BIZET). Escena final de **Salomé** (R. STRAUSS). Dúo del acto 2 de **Manon Lescaut** (PUCCINI). Orquesta New Philharmonia, Reynald Giovaninetti; Orquesta Nacional de Francia, Leonard Bernstein (R. STRAUSS). Orquesta del Metropolitan Nueva York, James Levine (PUCCINI). Deutsche Grammophon «Signature», 4154461. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Este es posiblemente el mejor y más completo de los recitales editados de la eximia soprano barcelonesa. El disco se basa en otro grabado en 1971 (encontrable en «Privilege»), del que sólo se ha suprimido el aria de **Mireille** de Gounod, y al que se ha añadido nada menos que toda la escena final de **Salomé** (1978) y el dúo de **Manon Lescaut** (1972). Queda así un



**Montserrat Caballé en la época en que se grabó este disco; guapa y... con unos kilos menos...**

disco de una hora de duración que agrupa varias de las interpretaciones más acabadas de la Caballé y que muestra parte de su enorme versatilidad, pues abarca desde el repertorio lírico-ligero (las dos arias de Gounod, en las que resuelve las agilidadas con pasmosa perfección; en la de **Romeo**, el agudo final nos deja boquiabiertos por su regulador y por el extraordinario brillo alcanzado, y el aria de **Los Hugonotes**, que, siguiendo en cierto modo la tradición belcantista, presenta exigencias múltiples), al puramente lírico (el aria de «Micaela», de **Carmen**, y la romanza de **Louise**, que bastaría para calificar a Caballé como la primera soprano lírica de las últimas tres décadas, por su expresividad sensual, la línea «legato» incomparable, la técnica que le permite regular sin límites, hasta unos pianísimos inverosímiles de una belleza turbadora) y hasta el casi dramático (una **Salomé** de más envergadura y perversidad que en su

anterior registro para RCA de la ópera completa, y un dúo de **Manon Lescaut**, con Plácido Domingo y grabado en vivo, tan apasionado como en su modélica actuación en la ópera completa, con Bartoletti en EMI).

La dirección es en todos los casos excelente: sorprende lo acertado que está siempre Giovaninetti; a Levine, envolvente, está claro que le tocó uno de sus días buenos; y Bernstein nos lleva completamente a su terreno en **Salomé** y galvaniza a la Caballé hasta obtener de ella exactamente lo que pretende.

Las tomas fueron todas muy buenas en su día (no tanto la en vivo) y conservan plena vigencia. Un recital que resume bastante bien la versatilidad de la Caballé en su mejor época, y a buen precio.

Tartessos



DI STEFANO, Giuseppe. Arias de **Aida**, **Otello** y **Luisa Miller** (VERDI), **Mefistofele** (BOITO), **L'Africana** (MEYERBEER), **La Gioconda** (PONCHIELLI), **La Fanciulla del West** (PUCCINI), **Adriana Lecouvreur** (CILEA), **La Bohème** (LEONCAVALLO), **Fedora** (GIORDANO), **Maristella** (PIETRI) e **Il calzare d'argento** (PIZZETI).

Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Bruno Bartoletti.

Interpretación: ★★  
Sonido: ★★★

Si al comentar el disco de Di Stefano (joven, de 1944) para EMI, destacábamos las increíbles cualidades de esta voz y el inteligente empleo que de la misma hacía, ahora, esta reedición de un recital (de 1963), no cabe sino calificarla como el ocaso de una voz. El desmoronamiento vocal de Di Stefano, anunciado ya a principio de la década de los cincuenta, había alcanzado un nivel de gravedad tal que hacía irrecuperable lo perdido, mejor dicho, lo dilapidado, por el tenor siciliano. El primer corte del disco es, de entrada, una caricatura de un tenor cantando «Celeste Aida» con todos los vicios y amaneramientos de la peor escuela. Concretamente, esos ridículos portamentos, en la frase «Celeste Aida» y similares, prohibidos por el propio Verdi (y cuya recomendación ¡ay! casi nadie ha seguido). Sonidos estrangulados, agudos calantes, incluso desafinaciones, incapacidad para ligar, para variar el canto (ver la segunda estrofa de «Quando le sere al placido»), imposibilidad para emitir a mezza voce (ese principio de «Dio mi potevi», de **Otello**, que

debe cantarse con voz sofocada o el Si bemol agudo sobre la frase «Quel raggio che mi fa vivo»). Hay desde luego, momentos de gran emoción, cuando Di Stefano nos contagia con su decir, como en la **Preghiera** de Pizzetti que cierra el disco. Pero la emisión abierta, que él tanto recomendaría a Pavarotti (quien, por suerte, desoyó el consejo), los agudos verticales entre faringe y pulmones, el sonido forzado hasta el umbral del grito, la disociación tímbrica entre los registros de pecho y de cabeza (ya detectable, en 1955, en su grabación de **Rigoletto** para EMI), ese, digámoslo ya, AMATEURISMO técnico ¿a qué podían conducir? ¡Pobres de aquellos tenores que sigan las huellas de Di Stefano! Ya hay, al menos, uno que a sus cuarenta años ha conseguido arruinar, su voz. Que el ejemplo no cunda... o adiós a los tenores.

Gonzalo Badenes



DOMINGO, Plácido. Arias de Opera Francesa: **Los Pescadores de Perlas**, **La Judía**, **La Africana**, **Werther**, **Carmen**, **Los Cuentos de Hoffmann**, **La Condenación de Fausto**, **Sansón y Dalila**. Deutsche Grammophon «Signature» 410 991-1. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Dentro de la serie importada y de precio medio «Signature», dedicada a intérpretes magistrales, este disco recopila un número de arias registradas por Plácido Domingo en diferentes fechas, con diferentes directores y orquestas, cuyo común denominador es el que se trata de óperas francesas. Domingo se muestra particularmente expresivo en estas interpretaciones, pues a pesar de que las arias corresponden a repertorios muy diferentes, desde tenor lírico-ligero a tenor lírico-dramático, y si bien su pronunciación del francés no es depurada, aunque sí suficiente, en general todas son propicias para la expansión emotiva de carácter romántico en la que el tenor se encuentra a sus anchas. Las fechas de los registros abarcan un período bastante largo de la carrera de Domingo (entre 1972 y 1984), no obstante lo cual se observa bastante homogeneidad tanto en sus facultades vocales como en su talante interpretativo.

Sorprende en primer lugar su capacidad, bajo la sólida dirección de Giulini al frente de la Orquesta de Los Angeles, de adelgazar la voz al acometer con precisión y musicalidad la romanza de **Pescadores de Perlas** en su tono original, rematada al

final con un Do 4 a media voz muy timbrado. Bastaría con imprimirle algo más de magia y sensualidad para que la interpretación de esta pieza fuese perfecta. Más impresionante aún, también bajo la batuta le Giulini, resultan en «O Paradis» de **La Africana** y «Rachel, quand du Seigneur» de **La Judía** de Halévy, muy conseguido, en la primera, un progresivo aumento de la intensidad emotiva hasta llegar al climax del final, y resaltando la serenidad del fraseo, la redondez y homogeneidad del color, en la segunda.

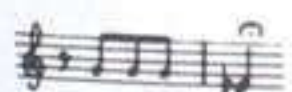
En las dos arias de **Werther**, dirigidas por Riccardo Chailly con la Orquesta de la Radio de Colonia, destaca la delicadeza del fraseo y la sabia utilización de la media voz, así como la profundidad emotiva. Excelente también el Aria de la flor de **Carmen**, con amplitud expresiva, bajo la analítica dirección de Abbado con la London Symphony Orchestra, si bien con una cierta indecisión en el agudo final, falto de brillo, entre el fuerte y la media voz. Bastante gracia y agilidad y mucha entrega, en la leyenda de Kleinzach, de **Los Cuentos de Hoffmann**, dirigidos por Bonyngé con la Orquesta de la Suisse Romande, aunque en conjunto algo menos acertado que en los restantes registros.

Magnífico, vibrante de emoción, en «Vois ma misere» de **Sansón y Dalila**, así como «Ah, je vais l'aimer» y en la Invocación a la Naturaleza de **La Condenación de Fausto** de Berlioz, todo ello bajo la batuta de Daniel Barenboim al frente de la Orquesta de París, con tanto nervio como sensibilidad.

Como especie de regalo y adición novedosa, se incluye al final **La Marsellesa**, grabada en 1984 con Daniel Barenboim y la Orquesta y Coros de París, basada en un arreglo de Hector Berlioz, muy espectacular y emotivo, pero que rompe la homogeneidad de lo anterior.

Resumidamente, un disco interesante, con Domingo en plenitud vocal y de expresión, con directores de orquesta de primera fila, y con un sonido aunque no excepcional, sí muy bien trasplantado y con mucha presencia.

Francisco Chacón



«DUOS ROMANTICOS». Evelyn Lear, soprano. Thomas Stewart, barítono. Erik Werba, piano. Deutsche Grammophon «Signature» 4154881. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

No abundan los discos como éste, que recoge 19 dúos para



La soprano Evelyn Lear, caracterizada para «La viuda alegre».

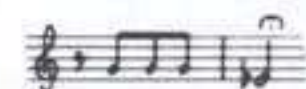
soprano y barítono en una bellísima selección y excelente interpretación. Solamente existían, que yo sepa, dos discos EMI con dúos interpretados uno por Victoria de los Angeles y Dietrich Fischer-Dieskau, con Gerald Moore, y otro con Janet Baker, Dieskau y Daniel Barenboim, dos auténticas joyas, a los que habría que añadir los discos dedicados exclusivamente a dúos de mismo autor, como los de Schubert, Schumann o Brahms. La selección realizada aquí por Evelyn Lear y Thomas Stewart, matrimonio en la vida real, incluye una panorámica muy amplia y algunos ejemplos de la mayor inspiración.

Comienza con el impresionante **Mignon y el arpista** de Schubert, en muy buena interpretación que no alcanza la emoción de las de Baker/Dieskau o De los Angeles/Dieskau a la que siguen un teatral **Va', ti consola, addio** de Weber, resuelto con intención; tres bellísimos ejemplos de Mendelssohn y otros dos también muy hermosos de Schumann. La cara primera se cierra con dos títulos muy distintos de la Op. 20 de Brahms, que ya habían sido inmejorablemente interpretados por Mathis/Fassbaender y Baker/Dieskau. La segunda cara ofrece versiones de auténtica antología de tres preciosos dúos de Dvorak, otro de Tchaikovsky y dos también muy atractivos de Grechaninov, a los que hay que añadir la encantadora **Pastorale** de Saint-Saëns (incluida también por De los Angeles/Dieskau) y la adaptación hecha por el propio Stewart para dúo de tres canciones del norteamericano Stephen Foster, dos de las cuales las canta inmejorablemente Marilyn Horne en su recital en La Scala, y de los que la pareja de cantantes saben extraer toda la fuerza otoñal y decadente de sus melosas melodías. A lo largo de este recorrido, Evelyn Lear y Thomas Stewart, en su mejor momento (el registro es de 1967), forman un magnífico dúo, de gran musicalidad, infalible estilo y perfecta compenetración, en la que brillan la sugerente voz femenina, con un aterciopelado timbre

oscuro que a veces recuerda al de Schwarzkopf y, en su emisión, a Söderström, y la hermosa voz baritonal de Stewart, más dramática y menos personal que la de un Dieskau, que interpretativamente queda un paso más atrás que la de su esposa, aunque le brinda un eficaz apoyo.

La presencia de Erik Werba, especialista en el género liedérrico que, desgraciadamente, no se prodiga en los registros fonográficos, dota a la pareja de solidez y, seguridad en un impecable acompañamiento, de verdadero maestro en el género. La grabación, a pesar de sus veinte años, es de gran calidad.

Rafael Banús



«INTERMEDIOS Y BALLETS DE OPERAS» de BERLIOZ, GIORDANO, GOUNOD, MASCAGNI, MASSENET, MUSORGSKY y VERDI. Orquesta Filarmónica de Berlín, Director. Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon Galleria, 415856-1. Import.

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

Los discos como el que nos ocupa tienen una misión divulgadora que hay que considerar como un aspecto positivo a la hora de enjuiciar su contenido. Si no se les adorna con este VALOR AÑADIDO quedan reducidos a una yuxtaposición más o menos vulgar de melodías de las llamadas favoritas, ensartadas la mayoría de las veces con una total falta de coherencia. Afortunadamente, no es el caso de este disco, en el que los intermedios operísticos están agrupados en una cara y la música de ballet en otra, permitiendo una audición sin grandes sobresaltos de una pieza a otra.

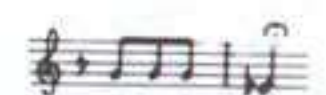
Como es de esperar, Karajan dirige con una autoridad y una exigencia técnica superlativas. En realidad, se trata de graba-

ciones bastante antiguas (algunas tienen casi veinte años), pero que suenan francamente bien después de haber sido reprocesadas según la técnica digital. Pero, aun admitiendo que estos fragmentos aislados de su contexto puedan adquirir una personalidad propia, hay que decir que Karajan los magnifica irremisiblemente y, al hacerlo, los uniformiza hasta dar la impresión de haber sido compuestos con el fin de figurar en este disco. No obstante, parte de la responsabilidad hay que atribuirle a productor y a los ingenieros de sonido.

La Danza de las Horas de **La Gioconda** (de Ponchielli) se impone más que nada por la perfección técnica. Los intermedios de **Cavalleria Rusticana** y **L'Amico Fritz** (de Mascagni) y de **Fedora** (de Giordano) suenan con una intensidad excesiva, pero que sirve para contrarrestar el efecto edulcorante que uno detrás de otro podrían tener sobre el oyente. La Meditación de **Thais** (de Massenet) ofrece a la orquesta la ocasión de ADELGAZAR el sonido para acompañar al que entonces era su primer atril, Schwalbé, logrando uno de los momentos más hermosos del disco, junto con el intermedio del cuarto acto de **Kowantschina** (de Mussorgski). La inclusión de intermedio de **Notre Dame** del austriaco Franz Schmidt es oportuna para recordarnos la existencia de este compositor olvidado. Las músicas de los ballets de **La Condena de Fausto** (de Berlioz), **La Novia Vendida** (de Smetana) y **Fausto** (de Gounod) confirman la magnitud de Karajan, incluso en sus errores.

El disco es válido para una discoteca incipiente, porque su dueño trará conocimiento de una vez por todas con esta música archiconocida y se acostumbrará a la calidad de la Filarmónica de Berlín, volviéndose exigente en lo relativo a la calidad orquestal.

X. Casanovas-Danés



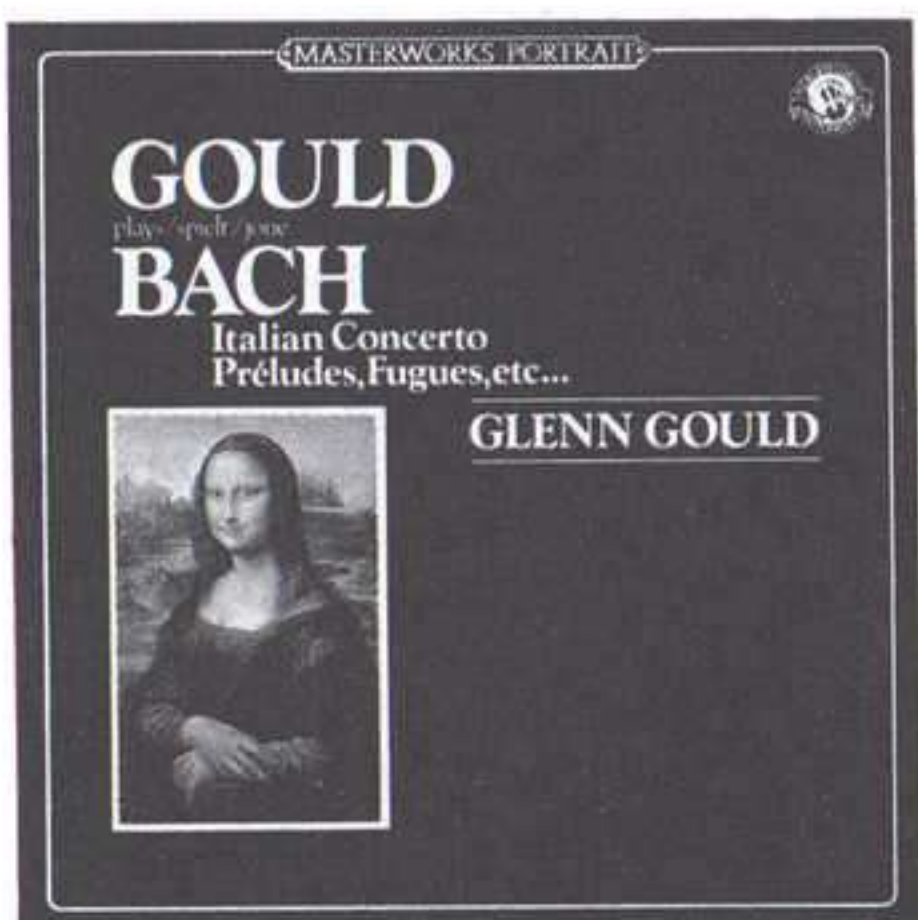
LONDON, George, Fragmentos de **Las Bodas de Figaro** y **Don Juan** (MOZART), **Los Cuentos de Hoffmann** (OFFENBACH), **Fausto** (GOUNOD), **Aida** (VERDI), **Boris Godunov** (MUSORGSKY), **El Príncipe Igor** (BORODIN) y **Eugene Onegin** (TCHAIKOVSKY). Diversas orquestas. Deutsche Grammophon Signature 415449-1. Mo. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★

Recordado ante todo por sus versiones wagnerianas de «Wotan», «Holandés» o «Amfortas»

# MASTERWORKS PORTRAIT

REEDICION DE LA SERIE PORTRAIT, CON EL LANZAMIENTO DE 30 LPS Y ALBUMES INEDITOS.



CBS 60253

## BEETHOVEN

"Ah, Pérfido"

*Crespin, F. de N. York - Schippers*  
Cantata para la muerte de José II  
*Arroyo, Díaz, Camerata Singers*  
CBS 60289



CBS 60294

## BERG

Suite de Lulu

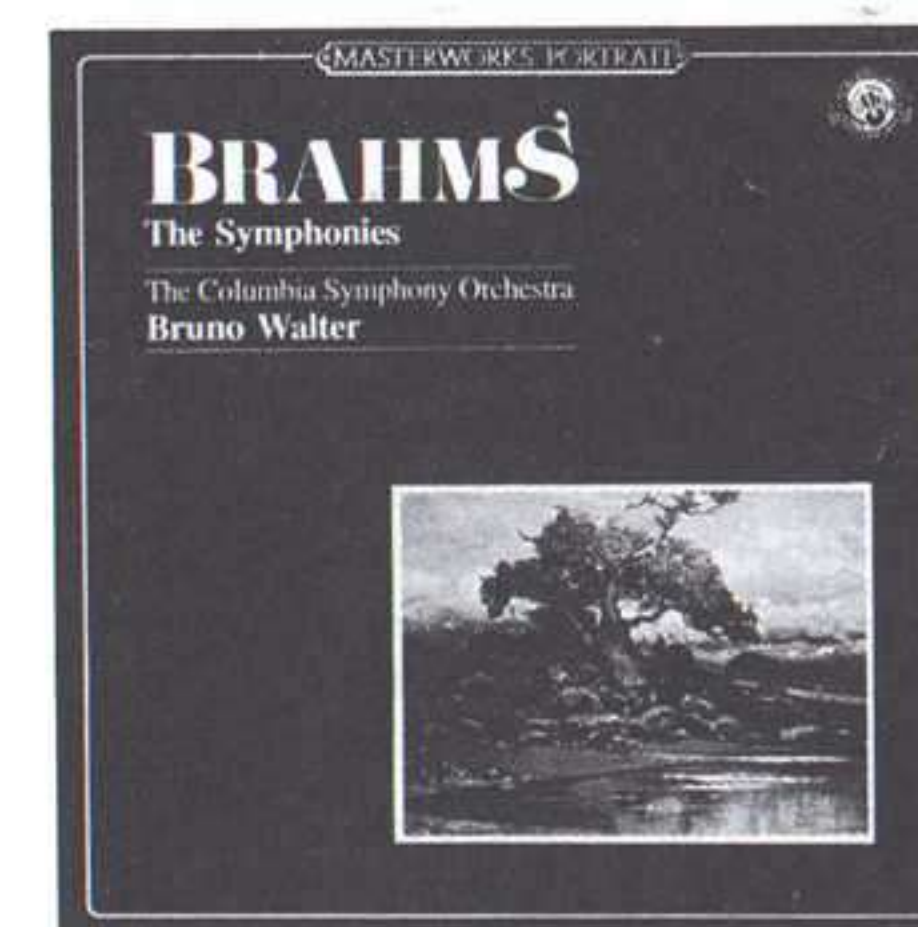
## SCHOENBERG

Tema y variaciones

## WEBER

Im Sommerwind

*Orquesta de Filadelfia-Ormandy*  
CBS 60258



M3P 39631 - 3 LPs.

## BRAHMS

Liebeslieder Waltzes

## SCHUMANN

Spanische Liebeslieder

## SCHUBERT

Auf dem Strom

*Valente, Serkin, Gould, Fleisher*  
MP 39548

## BRUCKNER

Sinfonía n.º 9

*Orquesta Sinfónica Columbia*

*Bruno Walter*

MP 39129

## DEBUSSY/RAVEL

Cuartetos para cuerda

*Cuarteto de Budapest*

CBS 60281

## FRANCK/R. STRAUSS

Sonatas para violín y piano

*Heifetz, violín. Smith, piano*

MP 39550



MP 39068

## IVES

Cuartetos para cuerda núms. 1 y 2

*Cuarteto Juilliard*

MP 39752

## IVES

Las 4 Sinfonías

*O. de Filadelfia - Ormandy*

*F. de Nueva York - Bernstein*

*American Symphony - Stokowsky*

M3P 39841 - 3 LPs.

## MAHLER

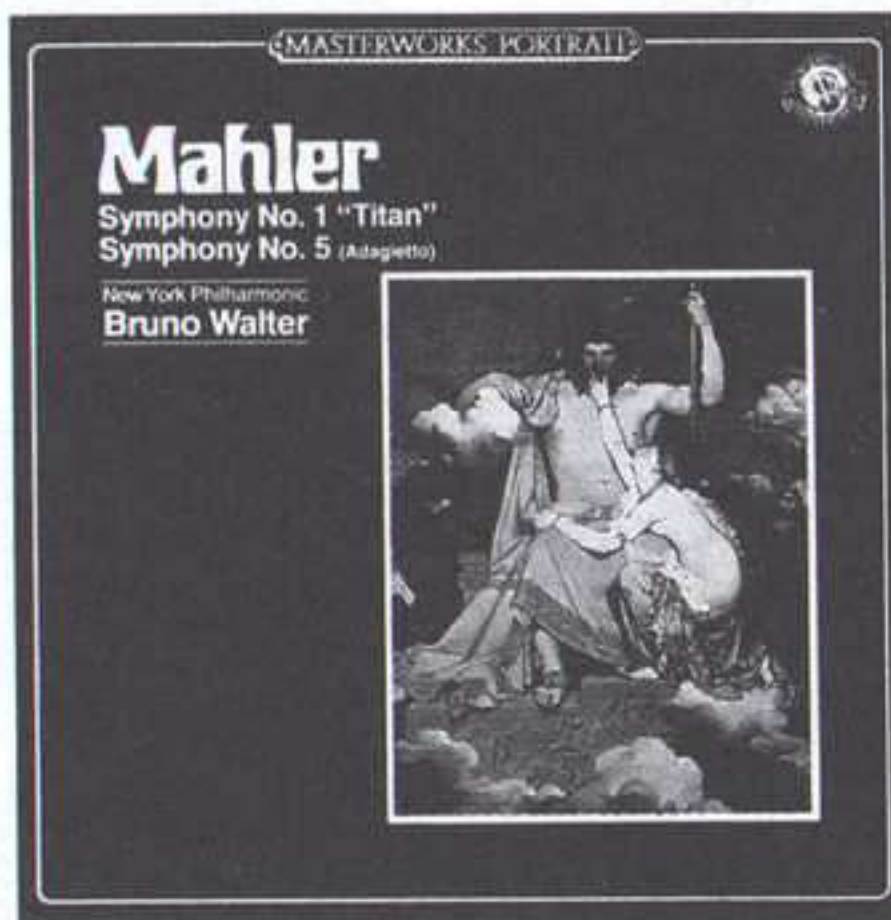
Sinfonías núms. 1 y 2

*Cundari, Forrester, Coro de Westminster*

*O. S. Columbia, F. de N. York.*

*Bruno Walter*

M3P 39635 - 3 LPs.



MP 39770

## MENDELSSOHN

Conciertos para piano núms. 1 y 2

Capricho Brillante

*Rudolf Serkin, piano*

*O. de Filadelfia y Columbia - Ormandy*

MP 39554

## MOZART

Concierto para clarinete

Quinteto para clarinete

*Marcelus, Wright, clarinetes*

*Orquesta de Cleveland. Szell*

CBS 60273



CBS 60276

## MOZART

Los Quintetos para cuerda

*Cuarteto de Budapest, W. Trampler*

M3P 39663 - 3 LPs.

## MOZART

6 Grandes conciertos para piano:

núms. 9, 17, 21, 23, 25 y 27

*Rudolf Serkin, piano*

*Marlboro, Columbia - Szell*

M3P 39655 - 3 LPs.

## MOZART

Las 6 últimas Sinfonías

*Columbia Symphony Orchestra*

*Bruno Walter*

M3P 39627 - 3 LPs.

## R. STRAUSS

Burleske, Concierto para oboe

Concierto para trompa n.º 1.

*Orquesta de Cleveland - Szell*

*English Chamber - Barenboim*

MP 39056



M3P 39829 - 3 LPs.

## SCHOENBERG

Noche transfigurada

## MAHLER

Sinfonía n.º 10 (Adagio)

## BERG

Epílogo de Wozzeck

*F. de N. York - S. de Londres.*

*Opera de París - Pierre Boulez*

MP 39769

## SCHUMANN

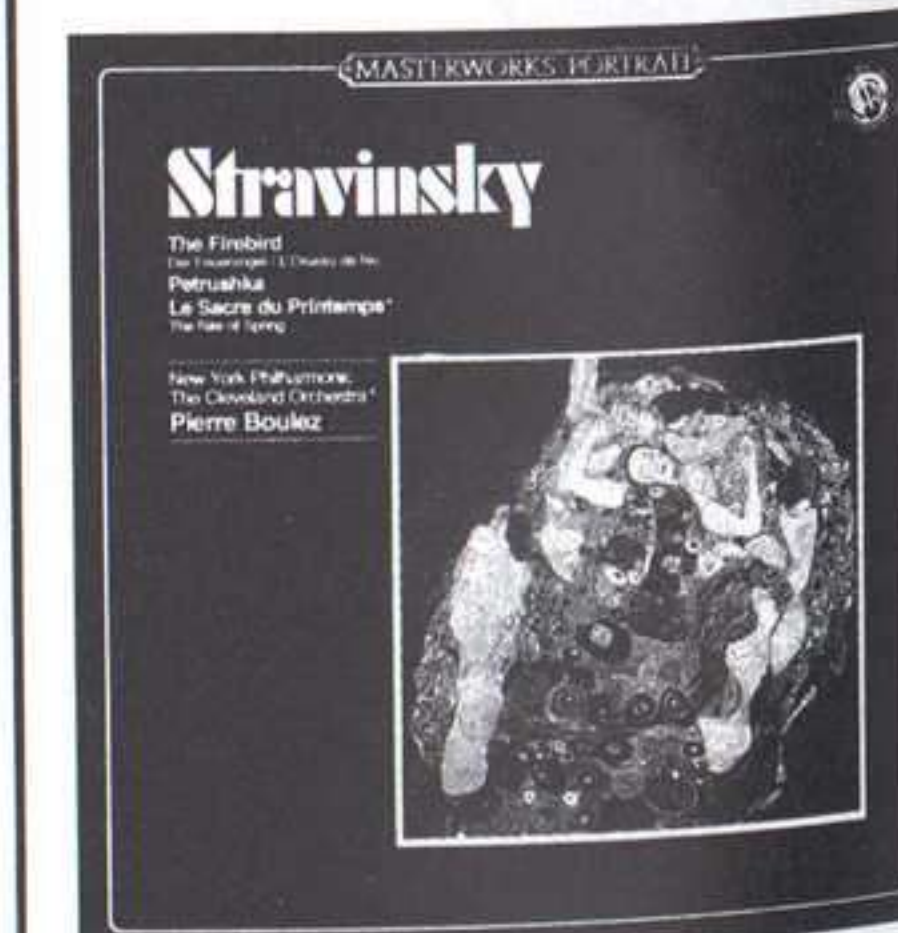
Quinteto para piano

*Cuarteto Juilliard, Bernstein*

Cuarteto para piano

*Cuarteto Juilliard, Gould*

MP 39126



M3P 39821 - 3 LPs.

GLENN GOULD, BRUNO WALTER, GEORGE SZELL, PABLO CASALS, RUDOLF SERKIN, PIERRE BOULEZ, VLADIMIR HOROWITZ, LEONARD BERNSTEIN... EN UNA COLECCION A PRECIO EXTRAORDINARIO. DISCOS IMPORTADOS. EJEMPLARES LIMITADOS.

(Con Kna, en Bayreuth, recogida en ediciones completas por Decca, en 1951 y Philips, en 1962), London poseía un instrumento impresionante de bajo-baritono, por volumen, riqueza tímbrica y extensión, y una técnica de emisión canónica, convenientemente enmascarada y reforzada por el adecuado uso de los resonadores. El sonido, homogéneo y aterciopelado, quedaba por encima de la interpretación, lastrada por la linealidad expresiva («Wotan» SIEMPRE era autoritario, «Scarpia» brutal, «Boris» enfático, etc.) de modo que, a despecho de su esplendor canoro, London fue casi siempre inferior a Hotter, Gobbi o Christoff, actores-cantantes que, incluso con medios más limitados, alcanzaron versiones arquetípicas, frente a las inconsistencias, epidérmicas y monocordes del baritono canadiense, cantante-actor ajeno a aquellas sutilezas psicológicas.

Este disco, con tomas que van de 1951 a 1956, muestra el mejor momento vocal de London, antes de que el cansancio volviera su canto duro, opaco y estentóreo. Una actitud hiper-crítica nos llevaría a devaluar su **Don Giovanni** —tomado de una representación histórica, la de reapertura de la Opera de Viena, en 1955— por la escasa elegancia de «La ci darem la mano» (con Irmagard Seefried como adorable «Zerlina»)— o su **Figaro** —de seguro menos irónico que el de Taddei—. Como verdiano, London ofrece una vigorosa versión del dúo con «Aida» (aquí, la extraordinaria Astrid Varnay) poco insinuante, mientras que en los fragmentos de **Fausto** y **Hoffmann** admiramos el tono aterciopelado y el legato impecable, respectivamente. La cara dedicada a ópera rusa trae un apasionado **Onegin** —con un espectacular Fa agudo al final del aria del primer acto— un **Igor** sólido y un **Boris** más dominador que intelectual. El sonido, en general, correcto, aunque con algunas saturaciones. No se incluyen textos.

Gonzalo Badenes



«MUSICA INGLESA ANTIGUA PARA ORGANO»: Obras de W. BYRD; T. TOMKINS; O. GIBBONS; H. PURCELL; R. FARRANT; J. BULL; J. STANLEY; M. GREENE; W. BOYCE; S. WESLEY y ANONIMO. Simon Preston y Trevor Pinnock, interpretado en dos órganos históricos ingleses construidos en los años 1605 y 1789-91, respectivamente. Archiv 415675-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

De Simon Preston ya tenemos abundantes referencias como organista que abarca prácticamente toda la literatura destinada al instrumento. No es fácil encontrar grabaciones de música antigua inglesa para órgano en instrumentos que corresponden, tanto histórica como estilísticamente, con el espíritu de aquella y afinados con el temperamento de la época. La presente grabación viene a llenar un hueco importante en este capítulo tan fundamental de la música pretérita de Inglaterra y tan desconocido aquí en España. Solamente por éstas razones el disco merece la pena. A esto tenemos que añadir las buenas versiones que Simon Preston nos ofrece sobre las obras de los virginalistas ingleses, como William Byrd, Thomas Tomkins, John Bull, del gran Henry Purcell y de otros menos conocidos, pero no por ello menos interesantes, tales como John Stanley, Maurice Greene, William Boyce o Richard Farrant. Excelente asimismo la intervención de Trevor Pinnock en el **Duetto en Do mayor de Wesley**. Preston y Pinnock ya han colaborado en numerosas ocasiones juntos, como en los **Conciertos para órgano**, de Haendel o en el **Te Deum de Dettingen** del mismo autor, actuando Preston en ésta ocasión como director. Mucho ha evolucionado, afortunadamente, el titular del órgano de la Abadía de Westminster en sus interpretaciones de la música antigua y así lo demuestra en el presente disco. Versiones que reflejan con absoluta fidelidad los distintos y variados aspectos que la música inglesa para teclado ofrece. Interpretaciones llenas de frescura y también de buen humor inglés que corresponden con el carácter jovial y alegre de Preston.

Los instrumentos empleados para la interpretación de estas obras son asimismo dignos de todo el elogio. El primero de ellos fue construido alrededor de 1605 y consta de un sólo teclado con cuatro juegos o registros y está afinado el Sol a 409 Hz. El segundo instrumento fue construido entre 1789 y 1791 por Samuel Green para la Catedral de Lichfield y trasladado posteriormente a la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Armitage. La afinación del La está a 425 Hz, el temperamento es ligeramente desigual y consta de tres manuales y pedal con 17 juegos o registros. Tanto uno como otro reproducen fielmente las obras incluidas en la presente grabación y es éste uno de los grandes logros del disco. Recomendable, pues, sobre todo para los amantes de la música antigua en general y para aquéllos que se sientan interesados por el mundo de los instrumentos históricos y sus técnicas interpretativas.

Luis Dalda Gerona

# Discos criticados

<b>BACH: Obras para órgano.</b> Chorzempa .....	66
<b>BACH: Variaciones Goldberg.</b> Dähler .....	66
<b>BRAHMS: Concierto para piano núm. 1.</b> Brendel/Schmidt-Isserstedt .....	66
<b>DEBUSSY: El Mar; Preludio a la siesta de un fauno.</b>	
<b>RAVEL: Pavana para una infanta difunta; Suite núm. 2 de «Dafnis y Cloe».</b> Karajan.....	66
<b>DONOSTIA: Preludios vascos. GURIDI: Cantos populares vascos; Ocho apuntes para piano; Tres danzas viejas.</b> Robaina .....	67
<b>DVORAK: Sinfonía núm. 9, «del Nuevo Mundo».</b> SMETANA: <b>El Moldava.</b> Karajan.....	67
<b>DVORAK: Las 16 Danzas Eslavas; Las 3 Rapsodias Eslavas.</b> Masur .....	67
<b>ELGAR: Introducción y Allegro; Serenata para cuerda.</b> VAUGHAN WILLIAMS: <b>Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis; Fantasia sobre «Greensleeves».</b> Barbirolli.....	68
<b>ELGAR: Introducción y Allegro; Serenata para cuerda; Elegía.</b> VAUGHAN WILLIAMS: <b>Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis; Fantasia sobre «Greensleeves».</b> Orquesta de Cámara Orpheus .....	68
<b>ELGAR: Serenata para cuerda; Marchas de «Pompa y Circunstancia»; Chason de Nuit; Chason de Matin; Elegía; Salut d'Amour; Romanza para fagot y orquesta; Rosemary; Carissima; Sospiri; Variaciones Enigma.</b> Barenboim ...	68
<b>HAENDEL: Athalia.</b> Sutherland/Kirkby/Bowman/Jones... Hogwood .....	68
<b>HAENDEL: Oda para el día de Santa Cecilia.</b> Lott/Johnson/Pinnock .....	69
<b>HAYDN: Misa núm. 3, «Santa Cecilia».</b> Nelson/Cable/Hill/Thomas/Preston .....	69
<b>LISZT: 15 Lieder.</b> Behrens/Garben .....	69
<b>LISZT: Sonata en Si menor; Bendición de Dios en la soledad; 2 Estudios de concierto; Murmullos del bosque; Danza de los Gnomos.</b> Arrau .....	71
<b>MOZART: Sonatas para piano K 310 y K 330.</b> Arrau .....	71
<b>MOZART: Serenata en Re mayor; Marcha K 189/169 b.</b> Hogwood .....	71
<b>RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 3.</b> Ashkenazy/Haitink .....	72
<b>RAVEL: Dafnis y Cloe.</b> Levine .....	72
<b>SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 8, «Inacabada».</b> Solti..	72
<b>SCHUBERT: 23 Lieder.</b> Haefliger/Dähler .....	73
<b>SIBELIUS: Sinfonía núm. 1; Pelleas et Melisande.</b> Barbirolli .....	73
<b>SIBELIUS: Sinfonía núm. 2; Vals Triste; Finlandia.</b> Colin Davis .....	73
<b>SIBELIUS: Sinfonía núm. 1.</b> Abravanel .....	73
<b>WEBER: Invitación a la danza; Oberturas de Euryanthe, Oberón, Abu Hassan, Der Freischütz, El soberano de los espíritus y Peter Schmoll.</b> Karajan.....	73

## RECITALES

<b>BERGONZI, Carlo: Escenas de óperas italianas</b> .....	73
<b>CABALLE, Montserrat: Escenas de óperas</b> .....	74
<b>DI STEFANO, Giuseppe: Arias de óperas</b> .....	74
<b>DOMINGO, Plácido: Arias de óperas francesas</b> .....	74
<b>DUOS ROMANTICOS.</b> Lear/Stewaed/Werba .....	75
<b>INTERMEDIOS Y BALLETS DE OPERAS</b> (de diversos autores). Karajan.....	75
<b>LONDON, George: Fragmentos de óperas</b> .....	75
<b>MUSICA INGLESA ANTIGUA PARA ORGANO.</b> Preston/Pinnock.....	77

# Discos editados

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE FEBRERO Y EL 5 DE MARZO DE 1987

## I. ORQUESTAL

**ALBENIZ/ARBOS:** Iberia, FALLA: Noches en los jardines de España. M. Argerich. Orquesta de París. D. Barenboim. Erato 65316. Digital. Import.

**C.P.E., W.F. BACH:** Conciertos y Sonata para 2 claves. A Staier, R. Hill. Musica Antigua Colonia. R. Goebel. Archiv 4192561. Digital. Import.

**BACH:** 6 Conciertos para violín. S. Accardo, M. Batjer. Orquesta de Cámara de Europa. S. Accardo. Philips 4164121, 2 discos. Digital. Import.

**BACH, VIVALDI:** 2 Conciertos para violín. 2 Conciertos para 2 violines. P. Zukerman, Midori. Orquesta de Cámara de St. Paul. P. Zukerman. Philips 4163891. Digital. Import.

**BACH:** Suites Orquestales núms. 2 y 3. W. Bennett. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. Philips Classics 4166571. Import.

**BARTOK:** Concierto para 2 pianos, percusión y orquesta. KODALY: Danzas de Galanta. M. Argerich, N. Freire. Orquesta del Concertgebouw. D. Zinman. Philips 4163781. Digital. Import.

**BEETHOVEN:** Concierto para piano núm. 4. A. Brendel. Orquesta Filarmónica de Londres. B. Haitink. Philips Classics 4166581. Import.

**BEETHOVEN:** Las criaturas de Prometeo. Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 4196081. Digital. Import.

**BERLIOZ:** Sinfonía Fantástica. Orquesta del Concertgebouw. Sir C. Davis. Philips Classics 4166591. Import.

**BLOCH:** Schelomo. SHOSTAKOVICH: Concierto para violonchelo núm. 1. L. Harrell. Orquesta del Concertgebouw. B. Haitink. Decca 4141621. Digital. Import.

**BRAHMS:** Concierto para piano núm. 1. A. Brendel. Orquesta del Concertgebouw. H. Schmidt-Issersstedt. Philips Classics 416621. Import.

**CHOPIN:** Concierto para piano núm. 1. C. Arrau. Orquesta Filarmónica de Londres. E. Inbal. Philips Classics 4166631. Import.

**DEBUSSY:** El Mar. Tres Nocturnos. Preludio a la siesta de un fauno. Coro y Orquesta de Cleveland. V. Ashkenazy. Decca 4174881. Digital. Import.

**DVORAK:** Concierto para violoncelo. La calma de los bosques. H. Schiff. Orquesta del Concertgebouw. Sir C. Davis. Philips Classics 4166661. Import.

**DVORAK:** Sinfonía núm. 8. Orquesta Filarmónica de Viena. H. von Karajan.

Deutsche Grammophon 4159711. Digital. Import.

**GERSHWIN:** Un Americano en París. Lubally. Obertura Cubana. Rapsodia en blue. K., M. Labeque. Orquesta de Cleveland. R. Chailly. Decca 4173261. Digital. Import.

**HAENDEL:** 7 Oberturas. The English Concert. T. Pinnock. Archiv 4192191. Digital. Import.

**HAYDN:** Sinfonías núms. 48 «María Teresa» y 49 «La Passione». Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 4196071. Digital. Import.

**HAYDN:** Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 96 «Milagro». Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. Philips Classics 4166671. Import.

**HAYDN:** Sinfonías núms. 95 y 104 «Londres». Orquesta Filarmónica de Londres. Sir G. Solti. Decca 4173301. Digital. Import.

**LUTOSLAWSKI:** Sinfonía núm. 3. Les Espaces du Sommeil. D. Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. W. Lutoslawski. Philips 4163871. Digital. Import.

**MAHLER:** Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca 4143211.

**MAHLER:** Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica de Nueva York. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 4192111, 2 discos. Digital. Import.

**MAHLER:** Sinfonía núm. 9. Orquesta del Concertgebouw. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 4192081, 2 discos. Digital. Import.

**MOZART:** Conciertos para piano núms. 11 y 16, K 413 y 451. A. Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. Philips 4163671. Digital. Import.

**MOZART:** Divertimentos K 131 y 252. Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 4191921. Digital. Import.

**MOZART:** Serenatas para viento K 375 y 388. Amadeus Winds. Decca Oiseau-Lyre 4172491. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías K16a «Odense»; 45a «Vieja Lambach»; 167. Academy of Ancient Music. J. Schroeder, C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 4172341. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías núms. 25, 26 y 27. Orquesta Filarmónica de Viena. J. Levine. Deutsche Grammophon 4192341. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías núms. 29 y 34. Orquesta Filarmónica de Viena. J. Levine. Deutsche Grammophon 4191891. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías núms.

30, 31 «París» y 32. Orquesta Filarmónica de Viena. J. Levine. Deutsche Grammophon 4191461. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías núms. 31 «París» y 35 «Haffner». Orquesta del Siglo XVIII. F. Brügggen. Philips 4164901. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter». Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir N. Marriner. Philips Classics 4166701. Import.

**PROKOFIEV:** Sinfonía núm. 5. Sueños. Orquesta del Concertgebouw. V. Ashkenazy. Decca 4173141. Digital. Import.

**RACHMANINOV:** Sinfonías núms. 1-3. Sinfonía Juvenil. Las Campanas. Danzas Sinfónicas. La Isla de los Muertos. Solistas, Coro y Orquesta del Concertgebouw. V. Ashkenazy. Decca 4174331, 4 discos. Digital. Import.

**SIBELIUS:** Sinfonía núm. 2. Finlandia. Vals triste. Orquesta Sinfónica de Boston. Sir C. Davis. Philips Classics 4166731. Import.

**R. STRAUSS:** Don Quijote. Don Juan. T. de Machula. Orquesta del Concertgebouw. B. Haitink. Philips Classics 4166741. Import.

**STRAVINSKY:** La Consagración de la Primavera. Cuatro Impresiones Noruegas. Orquesta de Cleveland. R. Chailly. Decca 4173251. Digital. Import.

**STRAVINSKY:** El Pájaro de Fuego (ballet completo). Orquesta del Concertgebouw. Sir C. Davis. Philips Classics 4166751. Import.

**SUPPE:** 6 Oberturas. Orquesta Filarmónica de Londres. Sir N. Marriner. Philips Classics 4166761. Import.

**VIVALDI:** Las cuatro Estaciones. I. Stern, P. Zukerman, S. Mintz, I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Israel. Z. Mehta. Deutsche Grammophon 4192141. Digital.

## II. CAMARA

**BLANCHARD:** Sonata para flauta, guitarra y piano «New Earth». TELEMANN: Suite para flauta y cuerda en La menor. H. Laws, C. Corea, Q. Jones. CBS M 39858. Import.

**DEBUSSY, RAVEL:** Cuartetos de cuerda. Cuarteto Italiano. Philips Classics 4166651. Import.

**DVORAK:** Cuarteto núm. 12 «Americano». Cipreses. KODALY: Cuarteto núm. 2 Cuarteto Hagen. Deutsche Grammophon 4196011. Digital. Import.

**LOCATELLI:** 4 Sonatas para flauta travesera y continuo. W. Hazelzet, T. Koopman, R. van der Meer. Philips 4166131. Import.

**MOZART:** Quinteto para clarinete. Cuarteto para oboe. G. Pieterse, P. Pierlot, A. Grumiaux, K. Toyoda, M. Lesueur, J. Scholz. Philips Classics 4166711. Import.

**MOZART:** Sonatas para violín y piano, vol. 3: núms. 24 y 25, K 376 y 377. Variaciones K 359 y 360. I. Perlman, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4192151. Digital. Import.

**SCHOENBERG:** Oda a Napoleón. WEBERN: Trio y Movimiento para trio de cuerda. Quinteto para piano y cuerda. Rondó para cuarteto de cuerda. K. Griffiths, S. Litwin, Cuarteto La Salle. Deutsche Grammophon 4159821. Digital. Import.

**SCHUMANN:** las 2 Sonatas para violín y piano. G. Kremer, M. Argerich. Deutsche Grammophon 4192351. Digital. Import.

**SHOSTAKOVICH:** Quinteto para piano y cuerda. 2 Piezas para cuarteto de cuerda. 7 Romanzas sobre poemas de A. Blok. V. Ashkenazy, Cuarteto Fitzwilliam, E. Söderström. Decca 4119401. Digital. Import.

## III. INSTRUMENTAL

**BACH:** 20 pequeños Preludios. Preludio, fuga y allegro. 2 Preludios y fuguetas. Fantasia y fuga BWV 904. K. Gilbert. Archiv 4194261. Digital. Import.

**CHOPIN:** los 24 Preludios. B. Davidovich. Philips Classics 4166641. Import.

**BEETHOVEN:** Sonatas para piano núms. 13 «Quasi una fantasia» 23 «Appassionata» y 26 «Los Adioses». C. Arrau. Philips 4161461. Digital. Import.

**HINDEMITH:** las 3 Sonatas para órgano. DISTLER: 4 Piezas. KROPFREITER: Toccata Francesa. P. Hurford. Decca 4171591. Digital. Import.

**LISZT:** Sonata en Si menor. Bendición de Dios en la soledad. Murmullos del bosque. Danza de los gnomos. C. Arrau. Philips Classics 4166681. Import.

**PROKOFIEV:** Piezas de Romeo y Julieta. Sonata núm. 3. **SCRIABIN:** Sonata Fantasia. 2 Poemas, 3 Mazurcas. Vals. B. Davidovich. Philips 4163691. Digital. Import.

## IV. VOCAL Y CORAL

**BACH:** Cantatas BWV 80 y 147. Bryden, Minter, Thomas, Opalach. The Bach Ensemble. J. Rifkin. Decca Oiseau-Lyre 4172501. Digital. Import.

**BACH:** La Pasión según San Juan. Johnson, Varcoe, Hauptmann, Argenta, Holton, Chance. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. J. E. Gardiner. Archiv 4193241, 2 discos. Digital. Import.

**BERLIOZ:** Te Deum. Tagliavini. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Sir C. Davis. Philips Classics 4166601. Import.

**FAURE:** Requiem. RAVEL: Pavana para una infanta difunta. Battle, Schmidt. Coro y Orquesta Philharmonia. C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 4192431. Digital. Import.

**GERSHWIN:** Canciones. S. Vaughan. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. M. Tilson Thomas. CBS 573650. Import.

**LISZT:** 9 Lieder. R. STRAUSS: 11 Lieder. B. Fassbaender, I. Gage. Deutsche Grammophon 4196071. Digital. Import.

**MAHLER:** des Knaben Wunderhorn (El cuerno mágico del niño). Norman, Shirley-Quirk. Orquesta del Concertgebouw. B. Haitink. Philips Classics 4166691. Import.

**SCHUMANN:** Amor y vida de mujer. Ciclo de lieder op. 39. J. Norman, I. Gage. Philips Classics 4166721. Import.

## VI. RECITALES

**BALSA, Agnes.** «CANCIONES QUE ME ENSEÑO MI PAIS». Orquesta Experimental de Atenas. S. Xarhakos. Deutsche Grammophon 4192361. Digital. Import.

«LA FAMILIA BACH ANTES DE JOHANN SEBASTIAN». Cantatas de Georg Christoph Heinrich, Johann Christoph y Johann Michael BACH, Zedelius, Groenewold, Cordier, Elliott, Meens, Schopper, Varcoe. Rheinische Kantorei. Musica Antiqua Colonia. R. Goebel. Archiv 4192531, 2 discos. Digital. Import.

«FIESTA MEXICANA». Canciones populares mexicanas. F. Araiza. Sinfónico-Mariachi Aguilas de América. D. García Blanco. Deutsche Grammophon 4191931. Digital. Import.

«GRANDES EXITOS DE 1720». Piezas de PACHELBEL, MOURET, ALBINONI, BACH, HAENDEL, CAMPRA y CORELLI. Philharmonia Virtuosi, Nueva York. R. Kapp. CBS S 73897.

«GRANDES EXITOS DE 1721». Piezas de BACH, CORELLI, MARCELLO, VIVALDI, HAENDEL, MARTINI y CLARKE. Philharmonia Virtuosi, Nueva York. R. Kapp. CBS D 35858. Digital.

## PALAU DE LA MUSICA

### SERGIU CELIBIDACHE Sobre la esencia

Por José Luis Vidal

La indagación apasionada, absoluta y sin concesiones de lo inmanente y esencial en la música es sin duda el motor que anima a ese gigantesco artista y apabullante hombre que es Sergiu Celibidache. Eso es sabido. Lo ha manifestado con la abundancia verbal y cordial que le caracterizan en muchas ocasiones —entre ellas una magnífica en las páginas de RITMO— y ha servido a su ideario con una coherencia implacable cuyas consecuencias, en apariencia extravagantes, en esencia rotundamente lógicas, todos conocemos. Es prácticamente imposible ver y oír a Celibidache al frente de una orquesta —sobre todo, de su Orquesta— intentando abstraer o simplemente olvidar la teoría con que aborda el hecho musical, pero probablemente no es necesario, ni siquiera está claro que haya que lamentar el hecho con nostalgia de una audición VIRGEN. Es la curiosa y tensa paradoja implícita en todo camino o método de adscripción fenomenológica: exige una vivencia singular, intransferible, GENIAL, diría yo, de lo inmanente del objeto artístico, de la música o —para ser fundamentalistas de una manera posiblemente grata a Celidibache— sonido mismo (la singularidad de la vivencia es precisamente lo que explica la negativa absolutamente coherente del maestro a grabar); pero, de otra parte, exige con no menor fuerza una búsqueda de lo específico, que es uno, trasciende al fenómeno, la esencia. Son dos REDUCCIONES, fenomenológica la primera, eidética la segunda, en teoría ambas indispensables para el cabal conocimiento y recreación de la página musical. Finalmente —«last, but not least»— está el problema del tiempo: la esencia del objeto sonoro está finalmente unida al discurrir temporal. Uno piensa que si Celibidache se hubiera dedicado SOLO a la filosofía —porque Celibidache filosofa en el sentido más serio de la expresión (en otros tiempos hubiera escrito FILOSOFIA sin más, pero en los que corren, en los que hay, por ejemplo, una filosofía TRIBUTARIA O VIAL, hay que dejar las cosas claras—, Celibidache hubiera producido un vital y particularísimo «Ton und Zeit».



Cuando Celibidache OFICIA el oyente experimenta una presión gozosa y abrumadora.

No agotaré la benevolencia del lector. Pero es el caso que cuando Celibidache OFICIA su misterio, experimenta el oyente una presión a la vez gozosa y abrumadora, como si realmente ayudara a los músicos y al maestro en la gestación de la música gloriosa. Uno tiene la impresión de que está estirando materialmente los «tempi», como Celibidache, con Celibidache, de que no va a llegar al final de la más olímpica, bellísima y esencial **Cuarta Sinfonía** de Schumann que jamás ha oído —es decir, la única **Cuarta Sinfonía** de Schumann—, simplemente porque dejará el aliento en el empeño. Pero no es así: llega al final de la audición, asume la presión terrible de los «tempi», combinada con la fulgente de la masa tímbrico-sonora y, con el último acorde —que Celibidache dejó sonar con un conato de apolínea relajación— experimenta la sensación de desgarrar del que deja para siempre el paraíso de la verdad y de la esencia. He hablado de los «tempi». Dicen muchos que son DISCUTIBLES, lo más discutible de Celibidache. Vaya por delante el más sincero respeto para esa opinión, que no comparto. Pero quizá los que la defienden deberían variar su formulación, radicalizándola, oponiéndose en bloque a la

visión celibidachiana de la ejecución musical: me atrevo a aventurar que eso le gustaría mucho al maestro. Pues es el caso que los «tempi» a priori, en frío, a lo mejor resultan no ya discutibles, sino inadmisibles. Es el genial y unívoco DEPENDE DE COMO SUENE, la respuesta, tantas veces citada por Celibidache, de Furtwaengler a la pregunta sobre el «tempo» conveniente para determinado pasaje musical, formulada por el entonces joven director rumano. La indagación de la materia sonora en el Schuman citado y —no hay que decirlo— en los más inefables **Cuadros de una exposición** que soñarse puedan es tan vasta, sabia, telúrica que unos tiempos más estrechos hubieran producido una hiriente desarmonía: el sonido se habría escapado irregularmente a borbotones en lugar de ser majestuosamente modelado en sus perfiles esenciales por un Celibidache que, asumido lo dionisiaco del festín sonoro, cada vez más se acerca, no diré a lo apolíneo, sino a lo jupiterino; que renuncia a las manos para aplacar la tempestad sonora; que frunce o desata el entrecejo para encresparla o calmarla. Intentemos recrear lo que fue, por ejemplo, «La gran puerta de Kiev». Debo a mi querido compañero en estas páginas,

Luis Sales, una sugerencia oportunísima para entender la emocionante vivencia sonora que compartimos los auditorios de aquella música: la familiaridad y la cordialidad con que Celibidache frecuenta a Bruckner en los últimos años (pensemos en la **Cuarta** de la última vez que nos visitó). ¿Estoy diciendo que la esplendente orquestación ravelina puede ser abordada desde la óptica místico-sonora del sublime campesino y organista de Linz? No me atrevería a escribirlo aseverativamente. Pero ese inmenso y profundísimo pedal desde el que Celibidache se paseó por la exposición, que estiró en reguladores inextinguibles, desde lo telúrico hasta lo celestial, ese son comprimido hasta lo grotesco para pintarnos al pobre «Schmuyle», misteriosamente apagado para hacernos oír a los muertos con su lengua muerta, ¿de dónde lo sacaron los filarmónicos muniqueeses? No es un «Brucknerklang», (¡no lo es!), sea. Será entonces un «Celibidacheklang», y que me perdone la barbaridad (no es un barbarismo, es una barbaridad) la lengua alemana, que impunemente destrozó desde la audaz ignorancia, y el lector que esto haya leído.

Lo dicho más arriba no debe ser interpretado en el sentido de que ante Sergiu Celibidache no quepan más que dos posturas, aceptación en bloque o rechazo en bloque. Personalmente no sabría CRITICAR, es decir cerner, separar los elementos responsables de la vivencia de belleza en el caso de la audición de Schumann y de Mussorgsky-Ravel, pero, sin duda, se puede hacer. En cambio ante la **Primera Sinfonía** de Brahms que la Filarmónica de Munich bajo la batuta de Celibidache nos ofreció sí me parece posible la crítica al

menos en el sentido etimológico al que antes aludía. No vamos ahora a hablar de la densidad y riqueza del lenguaje sinfónico brahmsiano ni del lirismo que traspasa tan densas páginas. Ya se conocen los dos riesgos extremos en su interpretación: o desmenuzar el análisis hasta perder la tensión unificadora o mantener el empuje al precio de una lectura superficial de la partitura. El sistema comprensivo de Sergiu Celibidache exige una minuciosa indagación de las particularidades tímbricas y, en general, sonoras, una exigencia individual —siempre gozosamente correspondida por los muniqueeses— del sonido esencial a cada instrumento: así se levanta el imponente monumento sonoro. Cuando ese monumento no es especialmente complejo y robusto, así en el caso de la exuberante página de Milhaud **Saudades de Brasil**, la riqueza colorista y tímbrica surge avalladora y complaciente de las manos de Celibidache, la belleza externa nos embriaga sin mayores problemas. Los problemas son mayores —y mayor la gratificación, la intensidad de la belleza vivenciada— ante una página de tersura soberana, el **Preludio a la siesta de un fauno** debussyano, la versión (de nuevo inefable) de la cual ofreció Celibidache desde una calma auténticamente extática y sensual, regalándonos otra vivencia para siempre. Pero la **Primera Sinfonía** de Brahms es un «monumentum aere perennius», un gigante digno rival del gigantesco Celibidache. Para atacarlo el maestro exigió a los muniqueeses unos «tempi» tan amplios y, después de amplios, tan estirados hacia el «rallentando» que otros músicos menos seducidos por el mago —incluso de orquestas de más «campanillas»— no

hubieran superado la prueba, hubieran deshilachado la **Sinfonía**. Por cierto, sean desde aquí admirativamente elogiados, calurosamente elogiados, uno por uno, como Celibidache, con razón, quiere, los profesores de esta siempre magnífica y, bajo Celibidache, transfigurada Orquesta Filarmónica de Munich. Cuando la música, el sonido —el furtwaengleriano COMO SUENE— así se lo exige, Celibidache no es que ralentice, es que suspende en el aire el tiempo: para que así canten, por ejemplo, las maderas su lírica cantilena en el «Andante» por cierto «sostenuto» de la **Sinfonía**. Hemos acabado el tercer tiempo, ofrecido con un inolvidable encanto casi camerístico, como no recordamos haberlo oído jamás, ¿qué necesitamos ahora para abordar el complejo e imponente último tiempo de la **Sinfonía**? Pues, antes que nada, una pausa, una pausa que nunca hemos oído antes a nadie hacer (como es sabido, el «Adagio» se ataca siempre, que hayamos oído, con una interrupción prácticamente simbólica). La pausa es absolutamente necesaria para Celibidache, por más que extraña para nosotros, para abordar con los «tempi» más amplios que recordamos —inadmisibles, sí, para otros, aquí redimidos por la presión sonora que albergan, redimidos por la belleza absoluta del «Alphornweise»— la construcción de un grandioso Partenón brahmsiano. Aquí sí se alejó Celibidache de aquel dionisiaco director de antaño, aquí sí ofició con la majestuosa senectud de un sacerdote de Apolo: desde la puerta entrevimos el templo donde habitan, inaccesibles para nosotros, la sabiduría y la belleza sonora: «edita doctrina sapientium templa serena».

## RECITAL CHOPIN DE DANIEL BARENBOIM

Por Luis Sales

El pasado día 9 de febrero tuvo lugar en el Palau de la Música de Barcelona el nuevo y esperado recital de Daniel Barenboim. En esta ocasión, el famoso pianista argentino sorprendió al público barcelonés con un inesperado programa Chopin, cuyo contenido —que no se dio a conocer hasta pocos días antes del concierto— era el siguiente: **Fantasia en Fa menor Op. 49, Nocturno núm. 8, Op. 27/2, Sonata núm. 2 «Marcha fúnebre», Balada núm. 1, Vals en Fa mayor Op. 34/3, Vals en Mi menor Op. post., Berceuse Op. 57 y Polonesa núm. 6 «Heroica».**

Digamos, en principio, que Barenboim aborda todas estas piezas, incluso las aparentemente más ligeras, con una

Según Barenboim, Chopin debe ser considerado como uno de los grandes del siglo XX.



amplitud de miras y una profundidad de concepto poco frecuentes; un enfoque interpretativo bien alejado, por cierto, del habitual enfático y más o menos afectado, que suele aplicarse a la música de Chopin. La tesis que Barenboim propone, y defiende con autoridad, es que el popular compositor polaco debe ser considerado —a despecho de su fama de músico frívolo y de salón— como uno de los GRANDES del siglo XIX. Un aplauso, pues, por tan encomiable empeño.

Otra cosa es la realización práctica de esta concepción, es decir, la mera ejecución de las obras. Y aquí hemos de decir que, a pesar de un balance global altamente positivo, Barenboim hizo honor a su trayectoria de artista

irregular: genial en unos aspectos, descuidado en otros. De genial cabe calificar, en efecto, la interpretación de la **Sonata núm. 2**, en general, y de la famosa **Marcha fúnebre**, en particular, en la que la gradación de intensidades y el aliento trágico conseguidos por el pianista cortaron literalmente la respiración del auditorio; genial, también, la **Polonesa Heroica**, en la versión más rotunda, apasionada y perfecta que pueda imaginarse; geniales, en fin, las maravillas que Barenboim sabe hacer con el sonido (gracias a un manejo increíble del pedal) en el **Nocturno** y la **Berceuse**, concebidos de un modo muy afín a la estética del Impresionismo. Junto a estos logros del más brillante pianismo, resulta sorprendente constatar

que un artista de la categoría de Barenboim evidencie dificultades mecánicas en algunas de las piezas más difíciles del programa, como la **Fantasia Op. 49** y la **Balada núm. 1**. Fuerza pensar que —sobre todo la primera de ellas— no había sido suficientemente trabajada en las manos del pianista, lo que explicaría una realización tan trabajosa, con abundantes notas falsas (aunque —sobra decirlo— también con instantes fantásticos y adivinándose una concepción de altos vuelos). Resultan asimismo criticables los excesos temperamentales de Barenboim (esa fea costumbre de dar ruidosas patadas al pedal), que a menudo desequilibran el discurso y lo aproximan peligrosamente a lo meramente efectista.

## ACTIVIDADES MUSICALES DE EUROCONCERT

Por Roger Alier

### «The Fairy Queen» (Purcell). (23-1-1987)

El ciclo de conciertos de Euroconcert se está distinguiendo por dirigirse a un público más sofisticado, al menos musicalmente hablando, que el de las restantes series de conciertos que se organizan en Barcelona, y lentamente parece ir arrancando a éstas unas áreas de público que este año van llenando progresivamente sus sesiones, atraídos por una programación inteligente y cuidada, y unos intérpretes que ofrecen siempre la garantía de una escrupulosa interpretación musical.

En esta ocasión, por ejemplo, la presencia del prestigiosísimo grupo vocal Pro Cantione Antiqua, junto con la orquesta The King's Consort (humorísticamente llamada con este doble sentido por el hecho de apellidarse King —rey— su director titular). En programa, la semi-ópera de Purcell **The Fairy Queen (La reina de las hadas)**, transposición musical de la obra de Shakespeare «El sueño de una noche de verano», en versión de concierto, ligeramente abreviada.

La interpretación de Pro Cantione Antiqua dista mucho del carácter extrovertido y brillante que adoptan algunas formaciones más COMERCIALES; la seriedad de la labor musical no empaña el deseo de ser natural en la expresión vocal, y hasta de realizar números humorísticos cuando el texto lo requiere, como fue el caso, en esta representación que nos ocupa, con el dúo de «Coridón» y «Mopsa», del tercer acto de la obra; algún pequeño defecto vocal de algún solista (la soprano Suzanne

Flowers empezó su parte visiblemente desentonada) no perjudicó a la labor de conjunto. La orquesta funcionó siempre con gran musicalidad bajo la batuta de Mark Brown (uno de los fundadores de Pro Cantione Antiqua) mientras el director titular —mucho más joven de lo que cabía esperar— realizaba impecablemente el bajo continuo al clave.

En conjunto, pues, una gratísima experiencia y sólo cabe anotar en el registro negativo el súbito deseo que sintió el crítico de poder ver alguna vez esta obra con todas las indicaciones escenográficas del libreto, que son sugestivísimas y compondrían un maravilloso espectáculo barroco que alguien, alguna vez, tendría que tener el valor de realizar.

### Silvia Marcovici y Albert Guttman (16-2-1987)

Tras la cancelación de Martha Argerich y Michel Beroff, que tenían que haber actuado en el siguiente espectáculo de Euroconcert, aparecieron esta violinista y este pianista rumano-israelitas, que dieron un excelente recital basado en **Sonatas** de Beethoven («**La primavera**»), Debussy y Brahms, que fueron interpretadas con creciente seguridad y brillantez por ambos intérpretes, que empezaron un tanto fríamente pero fueron afianzándose a medida que transcurrió el concierto.

Silvia Marcovici, especialmente, nos pareció poseedora de un elegante estilo y de una sonoridad tan cálida que a veces parece que su instrumento adquiriera matices de viola de amor; el pianista es también un ejecutante en el que puede apreciarse una pulsación llena de matices y de inteligencia. La insistencia del pesado público del Palau, siempre dispuesto a exigir PROPI-

NAS, obligó a los artistas a interpretar un Adagio de otra **Sonata** para violín y piano de Beethoven.

### UN NUEVO PIANISTA: JOAN CANTARELL (5-2-1987)

En el Auditorio «Pepita Sellés» de Barcelona se presentó un novel pianista que ha concluido recientemente sus estudios en la Academia Marshall, bajo la guía de la excelente profesora Merce Roldós. El recital con que se presentó Joan Cantarell no esquivaba las dificultades: dos **Sonatas** del P. Antoni Soler, la **Sonata Op. 10 núm. 1** de Beethoven, un **Nocturno**, un **Scherzo** y un **Estudio** de Chopin, y una **Toccata** de Khachaturian, que formaba, como puede apreciarse, una panorámica bastante completa del lenguaje pianístico desde el siglo XVIII hasta el XX. Joan Cantarell tiene seguridad, musicalidad y una técnica que le permita afrontar las dificultades sin vacilaciones, y la capacidad de matizar debidamente e interpretar los cambiantes estilos del programa con elegancia. Por supuesto que sus cualidades necesitan todavía del refrendo del estudio, pero los resultados actuales permiten vislumbrarle un futuro en este difícil campo.

Roger Alier



# FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

## TEMPORADA MUSICAL '86/87

# X Festival de Música Antigua

Del 3 al 29 de Mayo de 1987

### BARCELONA

PALAU de la MÚSICA CATALANA  
SALÓ del TINELL  
CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS

Lunes, 4 de Mayo, a las 21 h.

CORAL CÀRMINA (Dir. Jordi Casas)  
LES SAQUEBOUTIERS DE TOULOUSE  
LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY  
Director: Jean-Claude Malgoire  
VESPRO DELLA BEATA VERGINE  
CLAUDIO MONTEVERDI

Miércoles, 6 de Mayo, a las 21 h

FRANS BRUGGEN, flauta  
GUSTAV LEONHARDT, clavicémbalo  
ANNE BYLSMA, violoncelo  
CANZONI, TOCATAS Y SONATAS  
DEL SIGLO XVII ITALIANO

Lunes, 11 de Mayo, a las 21 h.

COLLEGIUM MUSICUM DE CATALUNYA  
Dirección: Emilio Moreno y Sergi Casademunt  
LA SINFONIA ROCOCO EN LA  
PENINSULA IBERICA

Miércoles, 13 de Mayo, a las 21 h.

ANDREW LAWRENCE-KING, arpa doppia  
y arpa doblada.  
MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI  
Y MUSICA ITALIANA DEL SIGLO XVII  
Interpretada con copias de arpas de la época.

Viernes, 15 de Mayo, a las 21 h.

THE BOSTON CAMERATA  
Director: Joel Cohen  
LA MUSICA DE LA REINA. MUSICA INSTRUMENTAL  
Y VOCAL DEL TIEMPO DE SHAKESPEARE.

Martes, 19 de Mayo, a las 21 h.

HOPKINSON SMITH, laud barroco y tiorba  
MUSICA FRANCESA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Jueves, 21 de Mayo, a las 21 h.

ALBERT ROMANI, clavicémbalo  
HAYDN Y SU ENTORNO

Sábado, 23 de Mayo, a las 21 h.

ROLF LISLEVAND, guitarra barroca  
MUSICA ITALIANA Y ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Miércoles, 27 de Mayo, a las 21 h.

CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE MUSICA  
ANTIGUA DE BARCELONA  
Dirección: Philippe Herreweghe  
DOS OBRAS MAESTRAS DEL BARROCO CATALAN

Jueves, 29 de Mayo, a las 21 h.

PAUL O'DETTE, laúd renacentista i vihuela  
ORFEO Y SU MUSICA

### BILBAO Mayo 1987

TEATRO ARRIAGA

Lunes, 4 de Mayo, a las 20 h.

FRANS BRUGGEN, flauta  
GUSTAV LEONHARDT, clavicémbalo  
ANNE BYLSMA, violoncelo

Sábado, 16 de Mayo, a las 20 h.

THE BOSTON CAMERATA  
Director: Joel Cohen

Jueves, 28 de Mayo, a las 22 h.

CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE MUSICA  
ANTIGUA DE BARCELONA  
Dirección: Philippe Herreweghe

### MADRID Mayo 1987

TEATRO REAL

Martes, 5 de Mayo, a las 19.30 h.

FRANS BRUGGEN, flauta  
GUSTAV LEONHARDT, clavicémbalo  
ANNE BYLSMA, violoncelo

Martes, 19 de Mayo, a las 19.30 h.

THE BOSTON CAMERATA  
Director: Joel Cohen

Martes, 26 de Mayo, a las 19.30 h.

CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE MUSICA  
ANTIGUA DE BARCELONA  
Dirección: Philippe Herreweghe

**Información** : Servicio de Información de la Fundació Caixa de Pensions  
Barcelona: Teléfono : (93) 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

## VIRTUOSOS DE MOSCU

parte de la orquesta, capaz de seguir el humor caústico del compositor. Se integraron muy bien en esta óptica el pianista Vladimir Krainev, de clara digitación, firme pulsación y poderoso sonido, y el trompetista José Ortí, de la Orquesta Nacional, que no sólo superó con seguridad su difícil cometido, sino que brindó una intervención modélica. En la segunda parte, el nivel decayó bastante con unas **Cuatro estaciones** fuera de estilo, con excesivo desequilibrio entre el violín solista (tocado por

memoria del gran director del Orfeón. El concierto propiamente dicho estaba íntegramente formado por obras de Mozart, que Spivakov dirigió con irreprochable estilo, expresividad y una general alegría juvenil y festiva, sin preocupaciones ni demasiadas tensiones, pero en absoluto superficial. Resultaron, así, una **Sinfonía núm. 28** clara y exultante, un **Concierto para piano núm. 12** muy BONITO —al servicio de la magnífica música y perfecta mozartiana que es Maria Joao Pires, que



Maria Joao Pires, una mozartiana un tanto A LA ANTIGUA.

Spivakov con portamentos, cambios de dinámica y de acentuación de dudoso gusto) y la orquesta, que se limitó a seguir al DIVO.

### Un gran músico "in memoriam"

El segundo de los conciertos había sido programado antes de la trágica muerte de Antxón Ayestarán en el pasado mes de diciembre. La colaboración del Orfeón Donostiarra con los Virtuosity de Moscú comenzó en 1984, y se prolongó con un reciente viaje del Coro por la Unión Soviética. Este concierto constituyó un sentido homenaje que comenzó con una emocionante versión del Aria de la **Suite en Re** de Bach, que no estaba incluida en el programa y Spivakov quiso dedicar a la

sigue haciendo un Mozart un tanto A LA ANTIGUA, pero de indudable belleza e indiscutible musicalidad, tocado con total limpieza— y una contagiosa **Misa de la coronación**, magníficamente concertada, con una estupenda intervención del Orfeón Donostiarra, preparado por su nuevo titular, José Antonio Sáinz Alfaro, ejemplar en su musicalidad y la efusividad de su acento, y un cuarteto solista algo desigual, con la bella y carnosa voz de la soprano Aracs Davtijan (algo imprecisa en el estilo y la afinación), el hermoso timbre lírico y la buena línea de Jorge Antón (antiguo miembro del Orfeón y actualmente joven y prometedor solista, aún algo tímido), la inaudible mezzo-soprano (como casi siempre en esta obra) Larisa Piatigorskaya y el interesante color baritonal (que no de bajo) de Iñaki Fresán.

ibermúsica  
**GRANDES  
ORQUESTAS  
DEL  
MUNDO**  
II CICLO

Por Rafael Banús

La tercera orquesta de cámara que ha actuado en el II Ciclo de Grandes Orquestas del Mundo organizado por Ibermúsica ha sido los Virtuosity de Moscú, bajo la dirección de su titular y, en ocasiones, concertino Vladimir Spivakov. Desde sus anteriores visitas, se puede decir que la orquesta rusa ha ganado redondez y definición en su sonido, cohesión y empaste, además de una mayor personalidad. Sin embargo, sigue sin alcanzar la calidad sonora y el estilo propio de, por ejemplo, las dos agrupaciones de cámara que la han precedido en este ciclo, I Solisti Veneti y la Chamber Orchestra of Europe. Los instrumentistas poseen una técnica sólida, una afinación impecable y una gran claridad y seguridad en la ejecución, siempre controlada aunque no por ello rígida. El sonido, si bien no deja de tener cierto atractivo, es pequeño en el volumen y de escasa proyección. En el primer concierto, escuchamos únicamente a la muy buena sección de cuerda, a la que se unieron para el segundo concierto instrumentistas de viento seguros, exactos y de buen nivel, aunque sin esa redondez en el sonido propia de los solistas de las orquestas occidentales.

Vladimir Spivakov actuó en los dos conciertos casi exclusivamente como director. También en este aspecto ha mejorado, ganando en seguridad y autoridad, que, curiosamente, repercuten negativamente (al menos, en lo observado en el primero de los conciertos) cuando tiene que volver a su instrumento, el violín. En sus primeras visitas, Spivakov actuaba como concertino, y dirigía desde el primer atril. Actualmente lo hace de pie y con batuta, empleando unos gestos y ademanes directos y expresivos, aunque no del todo ortodoxos; si bien con ellos obtiene un buen rendimiento de la orquesta.

El primer concierto comenzó con **Dos movimientos para orquesta de cuerda** de Jordi Cervelló, en la línea sobria y dramática de la música de su autor, que fueron expuestos con firmeza por la agrupación, bajo la entonada dirección de Spivakov. A continuación, una versión sensacional del **Primer concierto para piano** de Shostakovich, con una dirección ágil, nerviosa y vibrante de Spivakov, que dio lugar a una asombrosa demostración de virtuosismo por

# KATIA Y MARIELLE LABEQUE

## Un dúo que marca distancias

Por Pedro González Mira

Quedé sorprendido cuando, ya hace de eso de algunos años, en Madrid, vi a las hermanas Labèque hacer Berio. Más tarde admirado cuando empecé a escuchar sus discos, por más que, ignoradamente, no dejara de PERDONARLES LA VIDA por el hecho de ser (según rezaba su imagen publicitaria) dos chicas muy BONITAS. Posteriormente, también en el Real madrileño, disfruté de una **Sonata para dos pianos y percusión** de Bartók por las mismas intérpretes que me dio mucho que pensar. Pero ha sido ahora, después de una larga conversación con Katia y Marielle Labèque, y de su recital del 18 de marzo en la sala de conciertos madrileña, objeto del presente comentario, cuando creo he empezado a captar de verdad la clase de músicos que son estas dos singulares y por muchas razones interesantes mujeres.

Las Labèque forma un dúo que funciona admirablemente bien. Pero además, cada una de ellas por separado tienen mucho que decir en música. En mi opinión, son dos instrumentistas bien diferentes (acaso también dos seres humanos pocos parecidos); en técnica, sonido y hasta, seguramente, criterios interpretativos. Sin embargo, se entienden de forma maravillosa, lo que no deja de ser tan curioso como infrecuente, porque el complementarismo en música de cámara es la mayor parte de las veces pura teoría: sirva como botón de muestra, por ejemplo, la grabación de la **Fantasia para piano a cuatro manos** de Schubert por Lupu y Perahia, registro en el que pesimismo y preciosismo, o sea presunto complemento, se entrelazan bastante mal, a pesar de ser quienes son los que intentan tal maridaje. Pues bien, el caso de las Labèque es, en este sentido, altamente singular; cuando Katia y Marielle se sientan al piano y empiezan a hacer música, uno, escuchándolas, siente que hay un entendimiento total entre ellas, y por el contrario, capta automáticamente que está ante dos músicos radicalmente distintos. A Katia le viene pequeño el taburete, se revuelve, da saltos, maneja el pedal con indiferencia, canta, percute el piano o se derrite amorosamente según el caso (¡después de oír lo que hizo en el núm. 11 de **Juegos de niños**, de Bizet, ya me gustaría escucharle las **Escenas de niños**, de Schumann, o algo así!), exprime la música, en fin, como si el momento que vive fuera irrecuperable y el último de su existencia... A mí esto, para qué voy a negarlo, más que impresionarme, me fascina. Bueno, Marielle es lo contrario; exactamente lo contrario: su clasicismo, probablemente innato, lleva la marca de clase de los grandes



JILL FURMANOVSKY

Dos músicos diferentes, casi opuestos, pero un solo pianista cuando tocan juntas.

maestros. Su labor de conjunto resulta más ingrata que la de su hermana, más vistosa y brillante, pero no es menos importante: actúa en todo momento como factor de equilibrio y ordenamiento. Es una pianista controlada (lo que en absoluto quiere decir fría), de sonido más bonito que el de Katia, posiblemente no esté tan bien dotada técnicamente, pero posee un aplomo y autoridad que resultan necesarios en más de una ocasión para frenar a su delirante (¡maravillosamente delirante!) y, yo creo, AB-

SORBENTE hermana. Me gustaría, alguna vez, escuchar a Marielle tocar Haydn o Mendelssohn.

Con Albéniz, nuestro tantas veces incomprendido Albéniz, particularmente en el mundo anglosajón, las Labèque hicieron una versión posible: medida y melodismo rigurosos, fuego interno arrollador, pero sin la más leve pizca de tipismo barato. Su trabajo aquí, estrictamente musical, desposeído de tópicos españolistas, me recordó, por madurez, seriedad y arte, al de Martha Argerich en

su reciente grabación de las **Noches en los jardines de España**. Con la música de Manuel Infante (1882-1958) —especialmente con la segunda de las tres piezas, «Sentimiento»— sucedió otro tanto de lo mismo, pero esta vez con visos de descubrimiento. Se impone que las Labèque graben estas piezas; las comprenden a la perfección y las comunican con una sinceridad aplastante. Después fue **Juegos de niños**: otra vez, todo muy personal; no hicieron las Labèque una versión francesa en sentido estricto... y es que esa manía que tiene todo el mundo de ver la música francesa desde el prisma de Debussy resulta al menos agotadora. La de las Labèque fue una interpretación limpia, transparente, entrañable (quizás más raveliana, por seguir utilizando literatura manida) y, sobre todo, intencionadísima en sus aspectos descriptivistas. Desde luego, nunca amanerada (moneda ésta muy corriente en los tiempos que corren) y siempre analizada hasta en sus más mínimos detalles. Una bella, más que bonita, versión. Por último, las cancio-

nes de **West Side Story** en arreglo para dos pianos de Irvin Kostal. Del trabajo de Katia y Marielle en este caso diría dos cosas: primera, que se nota que algunas de las piezas las tienen todavía en fase de posmontaje. Y segunda, que en todo caso saben muy bien ya lo que quieren para esta música (las canciones, no se olvide; las «Danzas Sinfónicas» son otra cosa): no una línea cantabile de ópera clásica encorsetada y, en cierta medida, económico melodismo. Nada que ver, en concepción dramática, con las versiones discográficas del propio Bernstein, geniales pero, en su parte vocal, descaradamente escoradas hacia el canto tradicional. Para mi gusto, la que mejor les funcionó a las Labèque en el recital fue «Jet Song», una música por otro lado en la que apenas existen contradicciones o conflictos de tipo estilístico, algo que, de alguna manera, sucede en otras como «María» o «Tonight». Es decir, que me muerdo de ganas por escuchar a Katia y Marielle Labèque su versión de las «Danzas Sinfónicas».

Katia y Marielle Labèque es un dúo

pianístico que marca distancias. Y, una vez más, es lamentable que quienes presumen de ser buenos aficionados no se den cuenta de ello. Que haya gente (que la hubo al finalizar el recital) que todavía se preocupe por dilucidar quiénes son más guapas, si las Pekinel, de reciente triste recuerdo —al menos para quien esto escribe—, o ellas, resulta patético. O que, después del primer bis (**Ragtime**, de Scott Joplin) se diga que estas chicas no pasan del sohw agradable (el cruce de piernas de Katia en el segundo bis, la «Polka» de **El Abuelo**, de Berio, fue tan memorable como no apto para melómanos estrechos y desprovistos del necesario sentido del humor para entender ironías evidentes). Etc. Pero los hubo todavía más ciegos y, por supuesto, sordos: aquellos que, muy listos ellos, sentenciaron: *las hermanas Labèque son Katia Labèque y se acabó; mejor le iría a ésta si se decidiera a tocar sola...* Obviamente tal ceguera, supina, consiste en una total incapacidad para entender algo tal elemental como que hay amores que matan... pero con placer.

## LA INTEGRAL DE LOS «CUARTETOS» DE BEETHOVEN

Por Don Becuadro

En opinión de este cronista dos actividades culturales habría que realizar anualmente: viajar a Italia y escuchar los **Cuartetos** de Beethoven. El firmante sólo lo pudo realizar en 1983.

Por mucho que las modas varíen y los gustos evolucionen, los **Cuartetos** de Beethoven siguen siendo la quintaesencia de la música universal, el breviario de la música de cámara.

Volviendo la mirada atrás y consultando la memoria del corazón, quien esto escribe puede recordar gozosamente el ciclo de la primavera de 1949 en el Palace, por la Agrupación Nacional de Música de Cámara; el inolvidable de la temporada 1950-51 junto con los Tríos, en el Teatro Español; el ofrecido en el Conservatorio en 1955 por el Cuarteto Húngaro, siendo Director el P. Sopena; el del Cuarteto Parrenin en Octubre de 1970; el que supuso el holocausto de los Amigos del Teatro Real cuando ilusionadamente trajeron al Cuarteto Amadeus en el otoño de 1977 (y no se llenó el Real!); por fin, y como inmediato antecedente al actual ciclo, el que ofreció el Cuarteto Endres en febrero de 1983 bajo la organización, como en esta ocasión, de la Universidad Autónoma de Madrid.

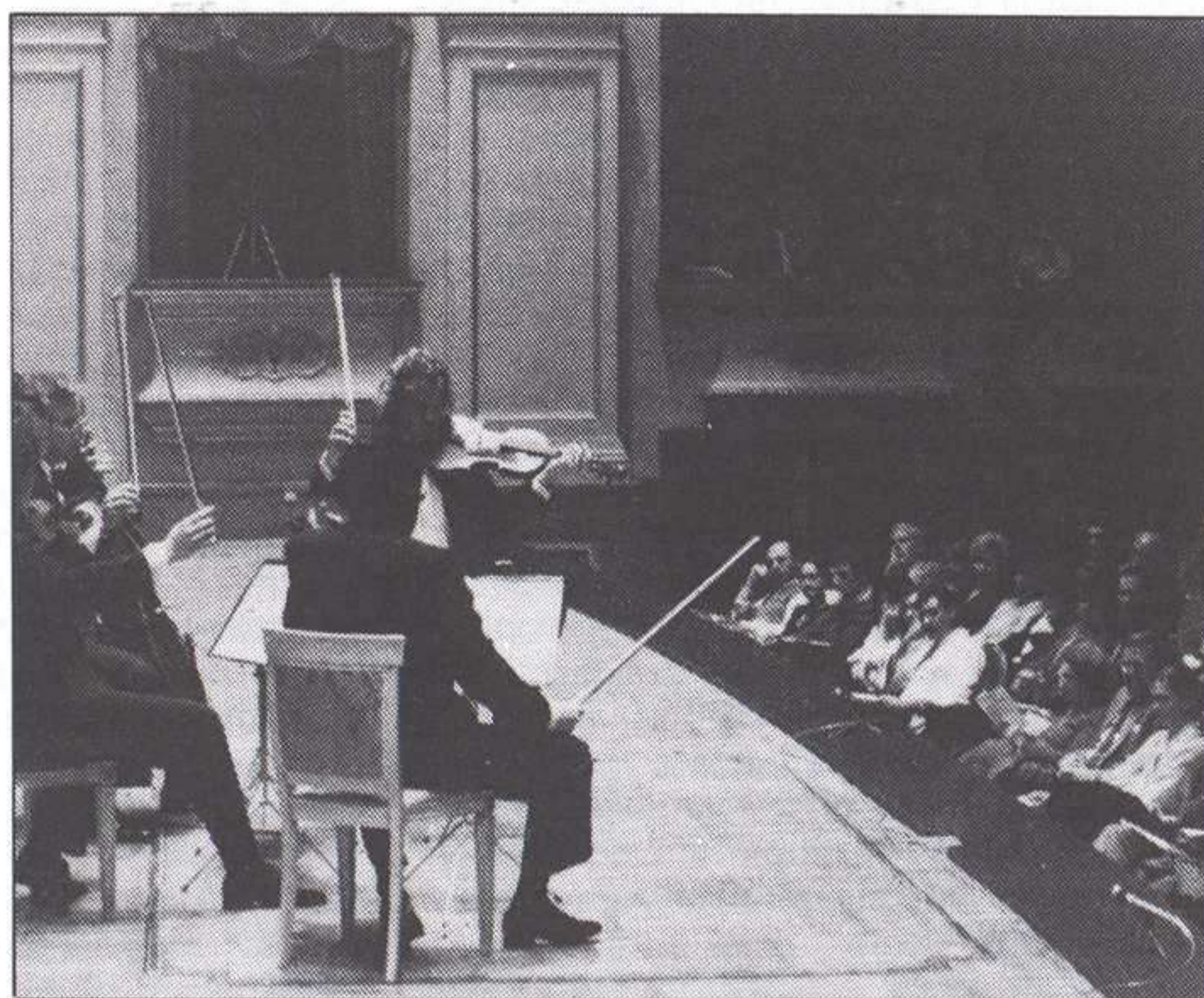
La experiencia actual de ofrecer el ciclo total de 18 cuartetos —al añadirse a los 17 habituales la adaptación original del propio Beethoven de la **Sonata**

**Op. 14 núm. 1**, lo que ya se realizó en 1983— a cargo de tres diferentes agrupaciones ofrece un gran interés, al poder contrastar en el corto espacio de dieciocho días los diferentes conceptos interpretativos de tan colosal colección.

El uso de los Stradivarius del Palacio Real añade un aliciente más a estos conciertos, pues pese a no ser los que tañen habitualmente los intérpretes, la profesionalidad de éstos permite que el nivel de las ejecuciones alcance excelentes cotas en los aspectos fundamentales de expresividad, empaste y gradación sonora.

Por todo lo dicho, y, más en general, por la incansable y entusiasta labor en favor de la música desde su cátedra de la Universidad Autónoma, vaya nuestra cordialísima felicitación a José Peris, organizador de éste y de tantos interesantes ciclos parecidos al que comentamos. Agreguemos otra felicitación dedicada a Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, por la cesión una vez más de los Stradivarius de Palacio, que cumplen así el objetivo principal de la posesión por parte de España de este valiosísimo y único conjunto de instrumentos.

VIFOTO



El Cuarteto Enesco, por virtuosismo de sus componentes y unidad de criterio interpretativo, forman un auténtico grupo de cámara.

Como es natural, y más tratándose de tres grupos diferentes de intérpretes, a lo largo del ciclo ha habido puntos brillantes y menos brillantes. Pero lo cierto es que abundaron más los primeros que los segundos, destacando por encima de todo las versiones ofrecidas por el Cuarteto Enesco de París. Estos cuatro artistas rumanos forman un depuradísimo grupo de cámara, conjuntado a la perfección y con la unidad de criterio suficiente para constituir UN SOLO INSTRUMENTO; ésta es precisamente la gran dificultad de la música de cámara, en donde además de que ha de ser cada componente un virtuoso de su instrumento, la individualidad ha de tener la suficiente humildad, —si cabe emplear este término—, para desaparecer y dar lugar a un instrumento único: el grupo de cámara, en donde todas las voluntades se reduzcan y fundan en un sola. De tal modo que un conjunto de este tipo se alejará tanto más de la perfección cuanto más haya ocasión para destacar a uno de los integrantes en detrimento o a favor de los demás.

No es éste el caso del Cuarteto Enesco, que por virtuosismo de sus componentes y, sobre todo, por unidad de criterio interpretativo, forman un auténtico conjunto de cámara. Otra cosa es que, en general, ese criterio tenga una ligera tendencia a forzar los tiempos para conseguir brillantez en detrimento de la interiorización; pero ello no empaña, o mejor diríamos empaña muy poco, la solidez de una versiones de auténtica calidad cuarterística, especialmente resaltables —como consecuencia lógica de lo dicho más arriba—, en los tiempos rápidos. Destaquemos singularmente, como puntos a conservar en el recuerdo, la brillantez del Allegro inicial del **Cuarteto en Fa mayor, Op. 18 núm. 1**, la perfecta matización y vivacidad del Scherzo del mismo Cuarteto, y la profundísima y arrebatadora versión de la **Gran Fuga, Op. 133**. La contrapartida podría centrarse en la ligera linealidad en la dicción del Adagio affettuoso del **Cuarteto en Fa mayor** citado antes, y, sobre todo, en la Cavatina del **Cuarteto en Si bemol mayor, op. 130**, en donde no se alcanzó totalmente la enorme carga de ansiedad y de trágico deseo de ternura que Beethoven encerró en estos pentagramas. A pesar de esta ligera reserva, el Cuarteto Enesco es indudablemente un grupo que podrá llegar fácilmente a codearse en un plano de igualdad con los mejores del mundo, dada la juventud y la calidad individual que poseen sus componentes. Nada menos, y ello a pesar de algunas ligeras desafinaciones y embarullamientos que todavía presentan.

En un segundo plano de calidad, pero bastante próximo al grupo anterior, podemos situar al Cuarteto de Varsovia, tercero y último de los que tomaron parte en el ciclo. Digamos en primer lugar que este Cuarteto de Varsovia es un grupo irregular, pues junto a momentos de muy elevada calidad —su

Por interés y calidad el Cuarteto de Varsovia puede ocupar el segundo lugar en la totalidad del ciclo.



VIFOTO

versión de los dos cuartetos «rusos» que interpretó, los op. 59/2 y op. 59/1, puede situarse en una cota muy elevada—, hubo otros que no pasaron de aceptables. No se obtuvo en general el rendimiento sonoro que cabría esperar de los Stradivarius de Palacio, especialmente en los dos cuartetos interpretados de la **Op. 18** (los **en Re mayor y en Sol mayor**); en ellos el sonido apareció como velado, ofreciendo un llamativo contraste con el logrado en los dos cuartetos «rusos» que le siguieron. Ello hace pensar que este contraste fue buscado a propósito —erroneamente, buscado, pensamos— para destacar que el espíritu de la **Op. 18** está todavía cerca de tiempos anteriores, y el de la **Op. 59** ya es más vigorosamente beethoveniano y prerromántico. En cualquier caso, las versiones de los **Op. 18** resultaron algo grises, faltas de vida y monótonas en ciertos momentos, con más OFICIO que entusiasmo. Algo parecido cabe decir de la versión ofrecida del **en Fa mayor, op. 135**, en donde la no perfecta afinación lograda, compensada con un buen ajuste y precisión en general, desembocó en un Grave final (el del famoso «Muss es sein») de una gran tensión; precedido sin embargo de un segundo movimiento, *Vivace*, en donde no se llegó a alcanzar el clima inquietante que le caracteriza. Como se ve, irregularidad un tanto desconcertante, pues se trata de un grupo de nivel medio más que estimable, y envidiable por estos pagos aunque a veces fuera más efectista que profundo (por ejemplo, en el movimiento «Alla marcía» que sigue a la Canzona del **Op. 132**, en donde hubo artirariedades sensibles en la dicción).

Por fin, el tercer grupo que intervino —primero en el tiempo, pero tercero en calidad—, fue el Cuarteto Endres de Munich. El Cuarteto Endres es un conjunto suficientemente aceptable, pero lejos de la perfección; esta agrupación no ha logrado formar el buen conjunto que todos esperábamos a la vista del buen recuerdo del ciclo que ofreció en 1983.

Al lado de momentos espléndidos (recordamos especialmente la versión lograda del minuetto del **Cuarteto en La mayor, Op. 18/5**), presenta fuertes de sajustes, afinación no siempre perfecta, y sobre todo un enorme desequilibrio entre el primer violín y el resto del grupo, a favor de este último. Ello, y más tratándose del primer violín, como parte predominante que es dentro del conjunto, empaña las versiones conseguidas y las reduce a un nivel que no pasa de un apreciable dignidad, lo que desde luego no es poco.

Como resumen, un ciclo realmente importante, con el interés añadido, ya señalado al principio, de poder contrastar en el corto espacio de unos días tres diferentes conceptos interpretativos sobre obras que forman un todo homogéneo. Esta posible diversidad es una de las características más enriquecedoras de la música, al estar sometido el pensamiento del compositor a la impronta del cambiante prisma que inevitablemente marcan sobre él unos u otros intérpretes.

En el caso que nos ocupa, y dentro de una calificación general de uno a diez, asignaríamos al Cuarteto Enesco un ocho, al de Varsovia un siete, y un cinco al Cuarteto Endres. En cualquier caso, una gran experiencia.

# CONCIERTOS DE LA ONE (III)

Por Rafael Banús

**G**erd Albrecht es un asiduo visitante a las temporadas de conciertos de nuestras orquestas oficiales. Director interesado profundamente en obras infrecuentes y en el repertorio contemporáneo (de lo que dan prueba sus magníficas grabaciones de obras tan importantes como **El cumpleaños de la infanta** de Zemlinsky o **Lear** de Reimann), en esta visita ha ofrecido, junto a un programa Beethoven, la primera interpretación del bellissimo oratorio de Schumann **El paraíso y la Peri**, basado en un exótico relato de Thomas Moore.

El programa Beethoven se abrió con una disciplinada versión de la segunda de las oberturas para **Leonora**, a la que siguió una estimable interpretación del **Segundo Concierto para piano**, que tuvo en el joven y prometedor pianista americano David Golub un solista de calidad, con técnica segura y buen estilo, al que únicamente se podría exigir algo más de personalidad expresiva. La **Tercera sinfonía ("Heroica")** fue expuesta con seriedad, sin concesiones, impecable construcción y sobriedad, cualidades éstas que aparecen en todas las interpretaciones de Gerd Albrecht, un músico serio y coherente,



Gerd Albrecht ofreció el estreno del oratorio «El paraíso y la Peri», de Schumann.

pero al que a menudo le falta un mayor grado de inspiración y comunicatividad hacia el oyente.

A su muy loable y homogénea versión del oratorio de Schumann le ocurrió lo mismo. En este caso, gobernó con seguridad el edificio sonoro, que resultó equilibrado y firme, pero sólo en algunos momentos alcanzó a insuflar

La ONE respondió a la perfección los requerimientos de López Cobos, en su espléndida versión de la «Séptima Sinfonía» de Bruckner.



AGUSTIN MUÑOZ

de vida las poéticas imágenes líricas de Schumann. El Coro Nacional acusó esta limitación, brindando una intervención notable, pero de nivel inferior a las escuchadas en anteriores conciertos de esta temporada, con un empaste menos redondo. Se contó, lo cual no suele ser frecuente, con un elenco de solistas de auténtica importancia, comenzando con la magnífica "Peri" de la soprano finlandesa Karita Mattila, con una voz lírico-spinto de gran riqueza tímbrica, amplia y bien emitida, que alcanzó sin dificultad el inclemente si bemol. Magníficos también Peter Meven, Keith Lewis (un sensible "recitador", a pesar de una evidente indisposición), Anne Gjevang y Patricia Rozario.

Una semana después, Jesús López Cobos dirigió una gran versión de la **Séptima Sinfonía** de Bruckner, grandiosa en su planteamiento y en su realización, con una respuesta verdaderamente admirable por parte de la orquesta, que mostró un brillo y una exactitud que no siempre afloran en sus interpretaciones. La afinidad del director zamorano con el sinfonismo bruckneriano ha quedado demostrado en varias apariciones en el Teatro Real (recordemos una magnífica **Octava sinfonía** con la RTVE), y ha vuelto a quedar de manifiesto en la lucidez con que ahora ha sido expuesta la imponente **Séptima**, con niveles de inspiración verdaderamente antológicos, y a la que únicamente cabría poner algún leve reparo en la pérdida de tensión en el trío del "Scherzo", o una pequeña confusión al final de la coda del último movimiento, que no llegaron a empañar la muy elevada calidad de la versión. Antes de la Sinfonía, escuchamos el **Concierto para violoncello** del compositor romántico francés

Edouard Lalo, cuya inclusión en los programas sólo se justifica por el lucimiento que ofrece al solista, en este caso el famoso cellista norteamericano Lynn Harrell, dueño de una segura técnica, una impecable digitación y un sonido hermoso aunque algo apagado, junto a una peligrosa asepsia interpretativa; aún más de manifiesto en la PROPINA, **El cant dels ocells** en la legendaria armonización de Casals, que simplemente se limitó a exponer.

Otro programa de bellísima confección (como muchos de la presente temporada, en la que casi parece que se ha desterrado el inevitable esquema de obertura —u obra de autor contemporáneo, predominantemente encargos o estrenos—/concierto/sinfonía) fue el organizado en torno a la figura de Arnold Schoenberg en su doble faceta de compositor y orquestador. Comenzó con una versión de su maravillosa **Noche transfigurada**, expuesta con claridad por López Cobos, aunque con diferencias en el mantenimiento de la intensidad que abunda en la partitura, y con un rendimiento bastante notable de la cuerda de la Nacional, que progresivamente mejora en cuanto a cohesión y calidad sonora, superando parece que totalmente la indefinición tímbrica que la caracterizaba. Y concluyó con la instrumentación de Schoenberg del **Primer cuarteto con piano** de Brahms, que aunque ciertamente no mejora el original, tiene su atractivo y ofrece una escritura de alto virtuosismo para el lucimiento de la plantilla orquestal, prueba de la que la Nacional salió bastante airoso e incluso en varios momentos con auténtica brillantez, apoyada en una nerviosa, vibrante y contagiosa dirección de su titular.

# CONCIERTOS DE LA RTVE

Por Francisco Chacón

Rompiendo la atonía generalizada hasta el momento, salvo excepciones, acudió como director para los conciertos del 12 y 13 de febrero una figura de relieve internacional, el actual director titular de la Royal Philharmonic Orchestra de Londres, Walter Weller, sucesor de Rudolf Kempe en ese puesto, músico de largo historial de logros, concertino de la Filarmonía de Viena en los años 60 y fundador del que fuera célebre Cuarteto Weller. Una inspirada **Sinfonía** del Mozart infantil, la **núm. 9**, compuesta en Salzburgo a los 13 años, sirvió de introducción y para crear un buen clima de interés. La versión fue transparente y diáfana, estilísticamente impecable, con interesantes efectos tímbricos, precisión y cuidadosa graduación de intensidades. De ahí, un salto de siglo y medio par dar paso al **Tercero** de los **Conciertos** de Rachmaninov, a cargo del ilustre pianista vasco Joaquín Achúcarro, quien expuso la obra con dominio y serenidad, destacando al tiempo su delicadeza y emocionada expresividad, así como una gran claridad expositiva y brillantez sonora, apoyado en la excelente labor del director. La segunda parte se dedicó a la **Suite** de la ópera bufa **Háry János**, en arreglo del propio compositor húngaro Zoltan Kodaly, que había sido traída ya a la Orquesta de la RTVE por el gran Igor Markevitch. Con esta obra colorista y de contenido épico Walter Weller logró conectar desde el primer momento con el público, consiguiendo una gran plasticidad y cohesión, con precisión, brillantez y desenvoltura, y captando con acierto asimismo su auténtico tipismo magyar, y en definitiva haciendo sonar a todos los sectores de la orquesta con redondez.

II. La semana siguiente nos deparó un concierto dividido en cuatro obras diferentes, a cargo del joven director madrileño Arturo Tamayo, comenzando por **Una Barca sobre el Océano**, transcripción orquestal de la obra pianística de Ravel, que el director plasmó con sobriedad y justeza, aunque sin lograr resaltar suficientemente los matices tímbricos, fundamentales en esa obra. Seguidamente, el **Concierto para violoncello**, de Elgar, a cargo del solista Arturo Muruzábal, fue dirigido con sequedad y falta de inspiración. El cellista se desenvolvió con serenidad y ductilidad, mostrando un sonido amable y homogéneo, pero afectado de considerable apatía y con ausencia de vibración e intensidad emotiva. Tras el descanso, un estreno del compositor español, residente en Alemania, José Luis de Delas, entitulado **Les paroles et l'air**, obra bastante larga, interesante, envolvente y dinámica, y a ratos esoté-



Walter Weller logró conectar con el público, en su interpretación de «Háry János».

rica y desconcertante, dedicada al propio Tamayo, quien la expuso con corrección y efectividad, constituyendo sin duda lo más interesante del concierto. Para terminar, **El Mar** de Debussy, de cuya obra ofreció el director una versión matizada, bien estudiada, con bastante nitidez y contenido expresivo, si bien faltándose algo de sensibilidad en la ambientación.

III. Víctor Pablo Pérez, joven director birgalés, titular de la Orquesta Sinfónica de Asturias, cargo que simultánea con la dirección de la Joven Orquesta de Cámara Española y como director de ópera y concertación de la Escuela Superior de Canto de Madrid, fue el director invitado para los conciertos del 26 y 27 de febrero. Se inició el programa con **Fandango de Soler** del compositor palentino Claudio Prieto, obra colorista, brillante y entretenida, que obtuvo muy buena acogida del público, por su luminosidad, vitalidad y tipismo, con interesantes efectos de percusión. La dirección fue efectiva, brillante y enérgica, pero falta de delicadeza. A continuación, el **Concierto para oboe de amor** de J. S. Bach, estuvo a cargo del solista Jesús María Corral, quien mostró seguridad y aplomo, con cuidadosa musicalidad, pero resultando un poco aburrido y falto de penetración, no muy ayudado por una dirección plana y con falta de nitidez. La segunda parte del programa fue dedicada a una obra espectacular, la cantata **Alexander Nevsky**, de Prokofiev, dirigida por Víctor Pablo Pérez con mucha entrega, entusiasmo e intensidad emotiva, y en la que destacó la intervención efectiva del Coro, dirigido por su actual titular

Jordi Casas. Salvo algún desajuste desafortunado de los bajos, el coro resultó bien empastado y con poderío sonoro, destacando la intervención de los tenores en el capítulo de «Los cruzados en Pskov», de gran tirantez y profunda emotividad. La solista Carmen Sinovas, musicalmente correcta, denotó una escasa densidad tímbrica para el papel y monotonía en la interpretación. No obstante todo lo positivo, el conjunto adoleció de cierta falta de refinamiento, y la acogida del público no fue muy entusiasta.



Jesús M<sup>a</sup> Corral, oboe, mostró seguridad, aplomo y musicalidad.

# IX CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

Por Don Becuadro

Antes de centrarnos en la presencia en Madrid de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, que va a ser objeto principal de esta crónica, reseñemos las dos sesiones ofrecidas por el notable Trío de Barcelona (Giménez Atenelle al piano, y los hermanos Claret al violín y cello respectivamente). Con sendos **Tríos** de Beethoven (**Op. 1 núm. 3**), de Dvorak («**Dumky**») y el de Ravel en la primera sesión, y de Beethoven (**Op. 97, «Archiduque»**), Mendelssohn (**Op. 49, en Re menor**) y de Shostakovich (el **núm. 2, Op. 67**) en la segunda, nos explicaron claramente el porqué de su elevado prestigio individual, y al mismo tiempo cómo esa calidad de concertistas ha de supeditarse a una única conjunción en el difícilísimo campo de la música de cámara. Para ello hace falta la cultivadísima sensibilidad artística que demostraron los componentes del Trío de Barcelona, en dos de los mejores conciertos del ciclo que comentamos.

Reseñamos también la sesión que dedicó la Orquesta de Cámara Reina Sofía, dirigida por Gonçal Comellas, a Haendel, con la interpretación de seis de los doce **Concerti Grossi** de la **Opus 6**. Sesión maratónica, en cierto modo paralela a la ofrecida el mes anterior dedicada a los **Conciertos de Brandeburgo** de Bach, de gran mérito también, y a la que sería aplicable todo lo dicho anteriormente a propósito de esta sesión bachiana anterior.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife incluyó en su programa las **Sinfonías núms. 6, 7 y 8 («Le Matin», «Le Midi» y «Le Soir»)** de Haydn, y el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**, de Beethoven. Quizá lo primero que quepa decir de este concierto de la O.S. de Tenerife sea el acierto en la selección del programa presentado, pues las tres sinfonías de Haydn interpretadas son muy apropiadas para el lucimiento no sólo de la orquesta, sino también de los solistas de la misma.

Como es sabido, estas sinfonías fueron uno de los primeros productos de la fecunda colaboración entre el músico y la familia Esterhazy, constituyendo, sin por ello perder su carácter sinfónico, un producto puente entre el concierto grosso del siglo XVIII y el concierto con solista que adquiriría su plenitud años después. En este sentido, y si pensamos que fueron escritas hacia 1761, constituyen una real innovación y un importante paso adelante dentro de la evolución formal propiciada por los grandes genios de la música, y en este caso por Haydn, que crea con ellas el germen de expresión clásica de lo que será más adelante el concierto con solistas. En casi todos los movimientos de cada una de estas tres sinfonías, tan



PALOMA ALONSO

La Orquesta Sinfónica de Tenerife durante un ensayo para el concierto.

hermanadas en muchos aspectos, son protagonistas singulares cada uno de los instrumentos, tanto de cuerda como de viento; todo ello culmina en algunos extraordinarios diálogos entre varios de ellos (flauta y fagot en el minueto de la **núm. 6**, contrabajo y trompa en otro de los minuetos, y por encima de todo la bellísima y larga cadencia de violín y cello en el adagio de la **núm. 7**, que hace pensar en esta misma combinación empleada por Brahms más de cien años después en su **Doble concierto en La menor**).

Todos estos protagonismos dieron ocasión para el lucimiento de cada uno de los solistas, con mención especial para el violín concertino, que mostró su bella dicción y su cálido sonido en sus múltiples intervenciones.

En cuanto a la orquesta, dirigida con autoridad por Víctor Pablo Pérez, su carácter más acusado quizá es su homogeneidad y su equilibrio, con ligero pero evidente predominio de calidad en la cuerda, lo que no deja de ser agradablemente sorprendente. En conjunto, esta O.S. de Tenerife (una de las orquestas en activo más antiguas de España, pues tiene más de cincuenta años de vida) es un instrumento sinfónico de gran calidad, aunque el Haydn ofrecido haya resultado algo apagado en ocasiones; ello no es atribuible al director, excelente y con amplio y claro gesto. Víctor Pablo Pérez, músico de gran sensibilidad, tiene mucho que decir en su trayectoria musical, y de su juventud pueden esperarse las más firmes realidades futuras.

En la segunda parte, el pianista tinerfeño Guillermo González, acompañado por la orquesta, nos ofreció su peculiar

versión del **Concierto en Do mayor, Op. 15**, de Beethoven (como se ve, y aunque obras así sean siempre bien recibidas, sigue siendo muy relativo el título general de «Cámara y Polifonía» que pretende caracterizar al ciclo). Pianista que goza de una gran trayectoria profesional, tanto nacional como internacional, Guillermo González hizo gala una vez más de la buena escuela heredada de su maestro José Cubiles, ese gran pianista de inolvidable recuerdo entre todos los que tuvimos la suerte de coincidir con él en el tiempo. Lástima que su limpio y claro mecanismo esté al servicio de un temperamento algo frío en ocasiones, en donde los finales de frase no quedan siempre redondos, y en donde se echa de menos una mayor gama dinámica que sería consecuencia de un más discreto uso del pedal para no centrarse con exceso en el «mezzo-forte», como ocurre ahora. En cualquier caso, el merecido éxito fue grande ante un público numeroso, entregado hasta el punto de que su vehemencia le llevó a iniciar el aplauso antes de terminar el concierto, al producirse una ligera pausa sobre la subdominante. Con todos los respetos, un cello para el RESPETABLE.

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



# CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

Por Antonio Moya

**H**an pasado algunos años desde que mi padre era director de la Banda Municipal de Gijón y ambos, profesores de la Orquesta Sinfónica de Asturias a las órdenes de Muñiz Toca. Entonces terminaba la carrera de piano con Saturnino del Fresno en Oviedo, del que fui alumno durante casi tres años y regresé a Madrid para cumplir el Servicio Militar y estudiar con Turina y Argenta.

Pocos compañeros quedan de aquella época: M<sup>a</sup>. Paz Alvarez y Alfonso Ordieres, violinistas y el cello Morán...

Nuevos valores componen el conjunto actual, así lo comprobamos.

Escuchamos un **Egmont** muy correcto de sonoridad, con una cuerda muy, muy acertada, salvo unos agudos desiguales, pero a una altura muy aceptable, sobresaliendo cellos y contrabajos;

precisamente en éstos descubrimos, por su estilo, escuela y posición, al solista de contrabajo, que podemos asegurar se trata de uno de los mejores elementos de la Orquesta Sinfónica de Asturias.

Muy bien los instrumentos de la madera aunque en algún momento el segundo clarinete se despega del grupo y un poco duras las trompas cuando quedan solas.

El **Concierto núm. 3 para piano en Do menor Op. 37** de Beethoven que esta Orquesta interpretó con Cubiles en aquellos años antes referidos, resultó perfecto por parte del pianista, sin mácula, con una clara técnica muy clásica y unas cadencias justas. Algún elemento de la cuerda olvidó la sordina del segundo tiempo, pero estuvo excelente el sonido del ACOMPAÑAMIENTO así como los solistas de clarinete, oboe y fagot.

En la segunda parte la O.S.A. nos brindó la **Misa en Sol mayor** de Schu-

bert, la más oída de las cinco y en donde se lució el Coro que maneja Luis Vila con los solistas, M<sup>a</sup>. José Sánchez, soprano, fina y segura, el tenor Tomás Cabrera (buen maestro de coros) y el barítono Francisco Valls, que en dos ocasiones SE PASO de intensidad pero que —ojalá— los barítonos del momento actual tuvieran una voz como la de Valls. El «Benedictus» y el «Agnus Dei» sobresalieron sin lugar a dudas por el adorno y cooperación de los tres solistas. La Orquesta, en este caso cuerda y órgano, todavía mejor que en la primera parte, los violines muy bien llevados por el concertino en todo momento; Miguel Angel Tallante, en lo que se le oía, correcto en el órgano. El maestro marcó el compás sin complicaciones. Un concertino matinal que pese a estar los profesores casi recién llegados, no acusaron cansancio alguno o por lo menos no se les notó artísticamente. Enhorabuena a todos, y hasta el mes de abril.

## LOS CONCIERTOS DEL RITZ

Por Antonio Moya

**F**lorian Zwiauer, primer violín; Harvey Thurmer, segundo violín; Hartmut Pascher, viola; y, Vincent Stadlmair, violoncello.

Programa: **Cuarteto en Sol menor Op. 74, núm. 3**, de Haydn; **Cuarteto núm. 1 en Mi menor, «Sonata a Kreutzer»**, de Janáček. **Cuarteto en Mi menor** de Verdi.

La belleza del **Cuarteto en Sol menor Op. 74, núm. 3**, conocido con el sobrenombre de «El jinete», por el carácter del primer tema, fue manifiesta en su totalidad. Desde la **Opus 3**, el número de tiempos había quedado reducido a cuatro: los dos extremos «vivos» y los centrales uno lento y el «minué».

El sonido inigualable de los cuatro, hace dudar si se trata de un cuarteto o de una orquesta de cámara. La afinación, ejecución y limpieza (terceras entre los violines, más tarde segundo violín y viola, después primer violín y cello) son de una calidad extraordinaria. El **Cuarteto** de Leos Janáček, es otro mundo. El checo, autor entre otras de **La casa de los muertos**, sobre la novela de Dostoyevsky, consigue con el **Cuarteto núm. 1 en Mi menor, «Sonata a Kreutzer»** (menos conocido que el **Núm. 2, «Cartas íntimas»**) unos efectos apasionados, trágicos y dramáticos en algún momento. Muy bien empleada la sordina en breves momentos alternos y



No hay muchas ocasiones para escuchar un conjunto como el Cuarteto Franz Schubert.

muy logrados son los ritmos mezclados con pequeños diseños melódicos. Descubre timbres y amalgamas que sorprenden y agradan. La versión del cuarteto Franz Schubert satisfizo plenamente al auditorio por las muestras de entusiasmo que se dieron. La partitura es difícil, el cello tiene un papel muy importante y lucido. Solamente compuso Verdi una obra para este grupo, que afortunadamente continúa en el reper-

torio. Es fresca, limpia, sin complicaciones, sencilla y elegante... es Verdi. Impresionante la fuga del último tiempo. Los cuatro artistas lucieron su maestría: unísonos, escalas, «pizzicati», todo claro y perfecto y sin perder belleza, expresión y arte.

Un conjunto así pocas veces tenemos la dicha de escuchar. Ha sido un éxito más del Hotel Ritz, cuya sala de conciertos estaba al completo.

# Valencia

## PUNTO Y APARTE PARA LA MUSICA EN VALENCIA (Ante la inauguración del Auditorium)

Por Gonzalo Badenes

Cuando este número de RITMO esté en la calle faltarán ya pocas fechas para ese histórico momento en el que la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de su titular, Manuel Galduf, ataque las primeras notas de la **Marcha Burlesca**, de Manuel Palau, obra con la cual se abrirá el primer concierto en el Palau de la Música, el próximo 24 de abril.

Para quienes, desde hace ya muchos años, hemos clamado ante la vergonzante carencia de una sala exclusivamente dedicada a conciertos, la inauguración de este Auditorium representa, sin duda, un instante de especial emoción. Imagino que todavía será mayor la que sientan los miembros más veteranos de la Orquesta Municipal, así como todos aquellos elementos humanos que han luchado y hecho posible éste que, de siempre, se nos antojó un sueño irrealizable.

Pero, dejando ya el lirismo y la euforia propias del caso, forzoso será referir algunos puntos que, a la corta, van a caracterizar la actividad musical en Valencia.

En primer lugar, las propias dimensiones y aspectos físico-acústicos de la sala van a producir un evidente «shock» en el melómano valenciano, habituado al tipo de escucha peculiar del Teatro Principal. En los datos —que ampliaremos próximamente— facilitados a raíz de la publicación del proyecto, se habla de un volumen de aproximadamente 15.000 metros cúbicos, una capacidad para 1670 plazas y un tiempo de reverberación de 1.8 segundos. Datos referidos a la sala GRANDE, ya que habrá otra, de menor capacidad, ideal para recitales o conciertos de cámara. Como es lógico, hay que esperar a que la sala, totalmente acabada y llena de público, proporcione los datos definitivos acerca del tiempo de reverberación, pero cabe adelantar ya que los auditores van a escuchar los sonidos empastados —y no disociados, como es lo propio del Teatro Principal—, que la música no quedará ENCAJONADA en un escenario, sino que FLOTARÁ libremente, envolviéndolos y que, en su conjunto, habrá muchas SORPRESAS (esperemos que positivas).

Otro punto capital es el replanteamiento que sufre la actividad musical en nuestra ciudad. Parece lógico que el Auditorium deba ser aprovechado al máximo de su rendimiento y por consi-



López Cobos, con la ONE, interpretará la Sinfonía «Júpiter», de Mozart, y la «Séptima» de Bruckner.

guiente se desarrolle en él una actividad no exclusivamente circunscrita a los dos ciclos de Orquesta Municipal y Sociedad Filarmónica (que, en el mejor de los casos, no ocuparían la sala más de diez tardes al mes y ello en el período desde octubre a junio, y no todos los meses). Se impone una política que, con inteligencia, acerque a Valencia el quehacer sinfónico de otras capitales españolas (vgr., conciertos de las orquestas nacionales, de las de Barcelona, Bilbao, Asturias, etc.), pero que sepa conectar con la sensibilidad de la mayoría de aficionados que aspiran a escuchar aquí los grandes programas de orquestas mundiales, los DIVOS de la batuta, los solistas de renombre, etc.

Este punto reclama, como contrapartida, una demanda de parte de los aficionados que permita una gestión económicamente equilibrada. Nadie duda de que el Auditorium se llenará, hasta la bandera, el día que actúe un Solti, Bernstein, Barenboim, etc. Pero ¿cuál será el nivel de respuesta ante la actividad regular, forzosamente más MODESTA, de nuestra Orquesta Municipal o de las otras españolas que nos visiten? ¿Podrá permitirse el Auditorium PINCHAZOS de público como el sufrido en el Principal el día en que actuó Penderecki? ¿Habrá público para los dos conciertos semanales de la OMV, supuesto que, al menos de momento, no se contempla la MATINAL de los sábados, que permitía abarrotar el teatro con

escolares? Aquí surge una interrogante, ya que los conciertos de los jueves no solían llenar el Principal. Ahora habrá conciertos los viernes y sábados, por la tarde. Naturalmente, la respuesta del público vendrá determinada por el atractivo de la oferta de la OMV. Esta se encuentra en un momento de transición hacia un nivel mucho más alto de calidad artística —al menos, éste es el propósito de los responsables. La convocatoria de oposiciones, la entrada de nuevos instrumentistas y el clima de ilusión de dotaciones económicas para adquisición de nuevos materiales —tanto instrumentos como partituras que amplíen el repertorio. Todo ello es un enorme desafío al que la OMV debe responder con total entrega de sus miembros y rectores. El propósito es ofrecer tres programas diferentes cada mes, a lo largo de la temporada. En principio, el repertorio, ya hecho, alternará con novedades —de modo especial, partituras de compositores valencianos jóvenes. Poco a poco, la OMV acudirá a autores como Bruckner, Mahler, la segunda escuela de Viena, etc., que hasta ahora han figurado sólo raramente en sus atriles. Pero es lícito pensar que la orquesta no acometa ese tipo de repertorio en tanto su plantilla —cualitativa y cuantitativamente— se halle incompleta.

Sin agotar el tema, que admite matices y elementos todavía no con-



Narciso Yepes, flamante Premio Nacional de Música, inaugurará el Auditorio.

templados, cabe preguntarse sobre el resto de la actividad musical valenciana. De una parte, la Caja de Ahorros continuará desarrollando sus ciclos de conciertos —presumiblemente, en su propia sala del Centro Cultural. En cuanto al Teatro Principal, cuya gestión actual parece haber dado buenos resultados, no sólo desde un punto de vista económico —por vez primera en su historia, el Principal es hoy rentable— es fácil imaginar que proseguirá su política de alternar espectáculos POPULARES con otros de mayor ambición artística. Y aquí es donde su actividad puede devolver a Valencia el acontecer lírico de altura, la ópera. Se habla —ya habrá ocasión de detallarlo— de posible ópera en el Auditorium. Sinceramente, no alcanzo a comprender el valor real de este proyecto, ya que la actividad operística —entiéndase, la de montajes importantes, no la de óperas de cámara— requieren una infraestructura que precisamente se halla en el Principal, teatro diseñado —como tantos otros coliseos de la era romántica— para la lírica. Además, últimamente se han mejorado las instalaciones de escenario y camerinos. Dejamos abierto el tema...

### Programación del Auditorium

De acuerdo con la información disponible en el momento de redactar este comentario —primeros de marzo— podemos contemplar el diseño de la actividad musical en el Palau de la Música, en un período de tiempo que va desde el 24 de abril al 13 de junio.

La inauguración, ya se dijo, vendrá de la mano de la Orquesta Municipal, en un programa de amplias dimensiones temporales y notable ambición artística. Tras la **Marcha Burlesca**, de Palau, vendrá el **Concierto de Aranjuez**, con Narciso Yepes como solista. La segunda parte incluirá la versión de concierto íntegra de **La vida breve**, en la cual se unirán a la OMV el Coro Nacional y un grupo de solistas, encabezados por Enriqueta Tarrés y Manuel Cid. La OMV continuará su temporada con un programa íntegramente dedicado a Schubert, que será dirigido por Friedrich Heider, un maestro quizá especialmente famoso por ser el marido de Edita Gruberova (dicho sea sin ánimo peyorativo). Un grupo de cuerda de la OMV se unirá a un conjunto de pianistas, encabezados por Joaquín Soriano, para interpretar los **Conciertos para dos, tres y cuatro claves**, de J. S. Bach. Todavía la Orquesta actuará, dirigida por Galduf, en un programa de música del siglo XX, con obras de Cano, Xenakis, Berg y Liebermann. Del autor austríaco se dará el **Concierto para violín** (solista, Ivry Gitlis) y de Liebermann, el **Concierto para orquesta sinfónica y banda de jazz**. El último programa de la OMV incluirá el **Requiem** de Verdi, con el Coro Universitario de Mainz y dirección de Hans Daus.

En el capítulo de orquestas invitadas

figuran la Philharmonia Húngarica que, dirigida por Manuel Galduf, hará un programa Brahms: **Sinfonía núm. 2** y **Concierto para piano núm. 2**, con Rafael Orozco. La Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por Antal Dorati, con obras de Beethoven y Brahms. La Orquesta Nacional de España, con López Cobos, interpretará la **Sinfonía «Júpiter»**, de Mozart, y la **Séptima**, de Bruckner. Otra orquesta madrileña, la de Radiotelevisión, con su titular Gómez Martínez, ofrecerá **Un Americano en París**, de Gershwin, **Tzigane**, de Ravel —con Angel Jesús García como solista— y los **Cuadros de una Exposición**, de Mussorgsky-Ravel. Quedan por concretar las visitas de Orquesta Ciudad de Barcelona y de la Sinfónica de Bilbao, cuyas actuaciones podrían ser alteradas por las sesiones de ballet que se gestionan ahora mismo.

También será el Auditorium el escenario de dos conciertos de orquestas menos renombradas: la Sinfónica de Kosice, con un programa Beethoven, y la Sinfónica de Odensee, con obras de Nielsen, Mozart y el propio Beethoven.

Los Ensembles 87 y la temporada de la Sociedad Filarmónica se celebrarán en el Palau de la Música, a lo largo del mes de mayo. De esta última cabe recordar los programas de Zoltan Kocsis, Bruno L. Gelber e Ingrid Haebler —quien, asimismo, actuará con la OMV y Galduf, en dos conciertos para piano y orquesta de Mozart.

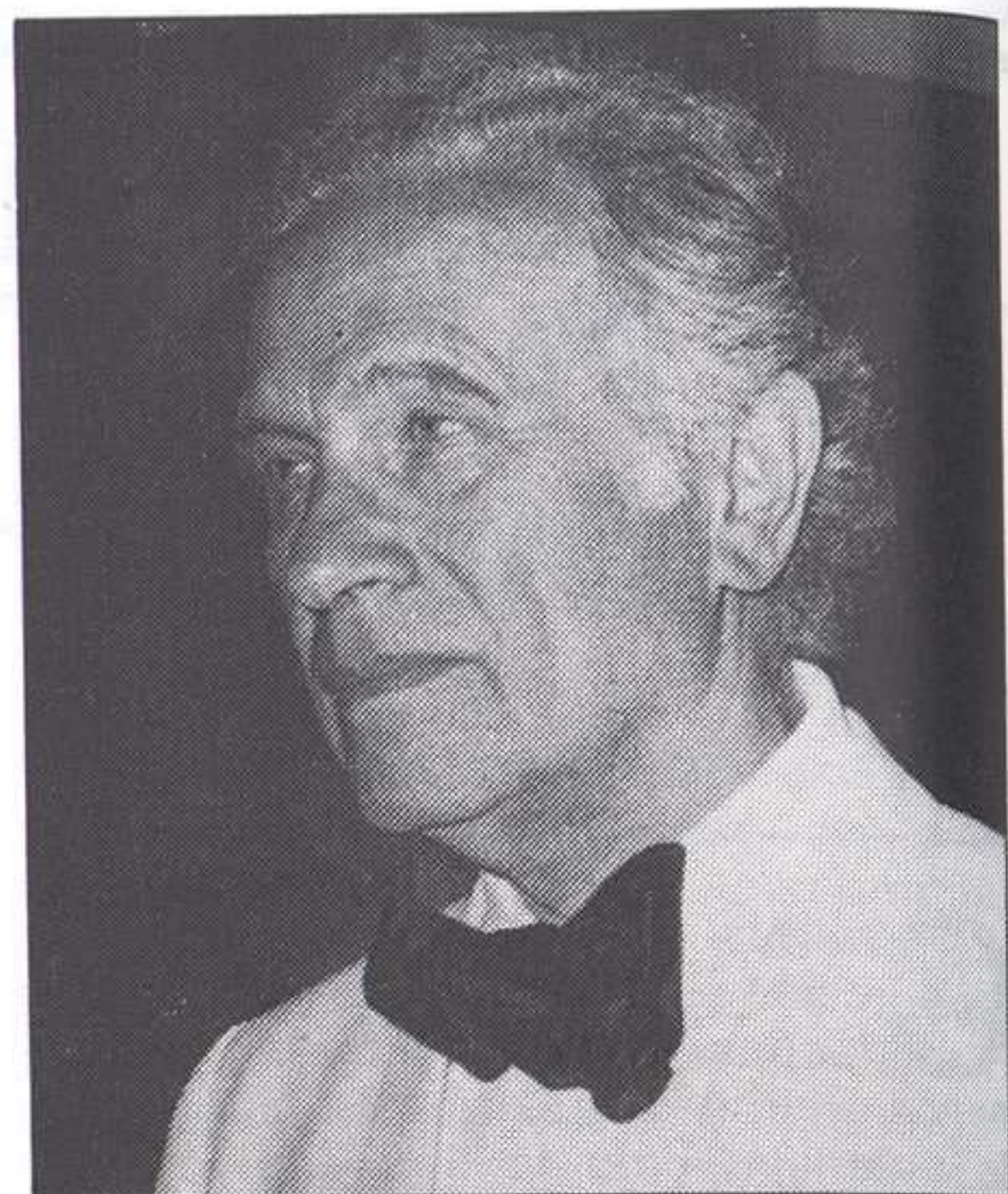
Esta es, a grandes rasgos, la actividad prevista en estas primeras semanas de andadura del Auditorium. Quizá al término de este tiempo podamos empezar a contestar alguno de los interrogantes suscitados más arriba. En cualquier caso, la voluntad de que cambie la fisonomía de nuestra actividad musical local está clara en el esfuerzo desplegado para organizar este primer ciclo.

### Otros conciertos

Mientras se acerca la hora «h» de la inauguración del Palau de la Música,



Vladimir Spivakov, con los Virtuosos de Moscú, actuó en la LXXVI temporada de la Sociedad Filarmónica.



Otro director que actuará próximamente en el Auditorio es Antal Dorati.

continúa la actividad en entidades como la Sociedad Filarmónica. En ésta su LXXVI temporada la veterana sociedad —modelo de constancia— ha ofrecido varias interesantes sesiones, a lo largo del mes de febrero. Recordemos el concierto de los Virtuosos de Moscú, con Vladimir Spivakov (solista de violín y director), Alexander Utkin (oboe) y Araksija Dadvtijan (soprano). Programa dedicado a Bach (**Conciertos en Remenor BWV 1060** y **La menor BWV 1041**) y Mozart (**Exultate Jubilate K 165** y **Sinfonía núm. 28 en La mayor K 200**). El ilustre pianista húngaro Gyorgy Sebok, modelo de clasicismo en la interpretación, fue aplaudido en la **Fantasia en Do mayor («Wanderer») D. 760**, de Schubert, el **Carnaval Op. 9**, de Schumann, y transcripciones de lieder schubertianos debidas a Liszt. Los Niños Cantores de Viena protagonizaron el concierto más concurrido de la temporada, con un amplio programa que se abrió con piezas de Eybler, Lotti, Pergolesi, Fauré, Britten y Kodaly, para continuar con la ópera cómica en un acto **Theaterg'sichten**, de J. B. Klerr y culminar con una selección de **Nocturnos** de Mozart, **Coro de los Elfos**, de Mendelssohn, y **Atardecer en primavera**, de Max Reger. Concierto clausurado con numerosos bises, de canciones folclóricas, polkas y valeses. El pianista Joaquín Achucarro, ya en marzo, dio prueba de su ganada calidad con obras de Schubert, Bach-Busoni y Ravel.

Por su parte la Orquesta Municipal se ha despedido del Teatro Principal con una gala lírica, a base de Strauss y Wagner, con la soprano Teresa Zylis-Gara y dirección de Galduf, concierto extraordinario del que informaremos ampliamente en nuestra próxima crónica.

Entre otros acontecimientos musicales cabe consignar el ingreso del pianista Joaquín Soriano en la Real Academia de San Carlos, merecido homenaje a uno de los artistas más equilibrados y sensibles de las últimas generaciones salidas del conservatorio valenciano.

I CONCURSO INTERNACIONAL  
«NICANOR ZABALETA»  
PARA CONJUNTOS INSTRUMENTALES  
«NICANOR ZABALETA»  
TALDE INSTRUMENTALENTZAKO  
I. NAZIOARTEKO LEHIAKETA



CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA  
GIPUZKOAKO AURREZKI KUTXA PROBINTZIALA

OCTUBRE, 1987  
1987ko, URRIA  
SAN SEBASTIAN-DONOSTIA

CON el fin de divulgar y extender la significación de la música como valor cultural y prestigiar a sus intérpretes, la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa convoca el «I CONCURSO INTERNACIONAL PARA CONJUNTOS INSTRUMENTALES», que llevará el nombre de «NICANOR ZABALETA», en reconocimiento a los excepcionales méritos artísticos que concurren en este ilustre músico guipuzcoano.

El concurso se regirá por las siguientes bases:

**Primera.** Podrán participar los conjuntos instrumentales de cuerda, viento o mixtos, de tres a ocho componentes, los cuales no superarán una edad promedio de 35 años.

**Segunda.** Se establece un PRIMER PREMIO dotado con SETECIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS, y un SEGUNDO PREMIO de DOSCIENTAS CINCUENTA MIL. Al margen de estos premios, a cada conjunto participante se le concederá una bolsa de viaje de 8.000 pesetas por cada miembro.

**Tercera.** Una potestad del Tribunal del Concurso, compuesto por relevantes personajes de la vida musical, será la preselección de los conjuntos participantes hasta un máximo de ocho, los cuales ejecutarán en concierto público dos composiciones libres de estilos o épocas diferentes, cuya duración total no podrá ser inferior a cuarenta minutos, ni superior a sesenta. Los componentes de cada conjunto sólo participarán en uno de ellos.

**Cuarta.** Serán condiciones positivas para la preselección tanto la trayectoria profesional de cada componente del grupo, como los premios obtenidos y otras circunstancias por las que el Tribunal aprecie su calidad y méritos.

**Quinta.** El Tribunal del concurso valorará igualmente las siguientes circunstancias: a) la perfección técnica del conjunto; b) la formación musical; c) la personalidad artística y d) la calidad del programa y su dificultad.

**Sexta.** La relación de los conjuntos preseleccionados será comunicada a éstos dentro de la primera quincena del próximo mes de junio, siendo octubre el mes previsto para la ejecución de los conciertos, en cuatro semanas consecutivas

hasta su conclusión. Una vez conocidos los dos finalistas, éstos llevarán a cabo un concierto de clausura en el que se dilucidará el primero y segundo premios, acto que tendrá lugar el 21 de noviembre de 1987. El fallo del Tribunal será hecho público al día siguiente.

**Séptima.** Este concierto de clausura se ajustará en todo a las condiciones fijadas en la base tercera. En este acto se entregará a los finalistas un diploma acreditativo y tendrán derecho a percibir, por segunda vez, el importe de la bolsa de viaje, tal y como se especifica en la base segunda.

**Octava.** Si la organización conviniera en efectuar grabaciones de las obras ejecutadas para su posible difusión radiofónica, de ningún modo quedará obligada a indemnización o compromiso alguno.

**Novena.** La organización pone a disposición de los participantes un piano de cola, así como un clavecín.

**Décima.** Las personas y entidades interesadas en participar deberán enviar, antes del próximo 30 de mayo de 1987, al DEPARTAMENTO DE RELACIONES PUBLICAS DE LA CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA, calle Garibay, 20-22. 20004 DONOSTIA-SAN SEBASTIAN, los documentos que se señalan:

1. Propuesta firmada por el representante legal del conjunto en la que se haga constar su nombre y el de los componentes, con expresión de su edad, domicilio social del conjunto, localidad y teléfono, haciendo además expresa mención a la conformidad con las bases del concurso.
2. Copia de las partituras elegidas y tiempo aproximado para su ejecución.
3. Grabación libre del conjunto a concurso.
4. Amplio historial tanto del conjunto como de sus componentes, con indicación de su experiencia, titulación, premios alcanzados, giras y cuantos aspectos profesionales contribuyan a formar un juicio preciso que permita la preselección prevista.

**Undécima.** La participación en el presente concurso supone la expresa aceptación de estas bases.

**Duodécima.** El Tribunal se regirá por criterios de objetividad previamente establecidos y sus decisiones tendrán todas un carácter inapelable.



CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA  
GIPUZKOAKO AURREZKI KUTXA PROBINTZIALA

# País musical

## ALBACETE

### Junta de Comunidades: Trío de Barcelona, Joaquín Soriano, Orquesta de Tenerife y Guillermo González

La primera velada del año quedará registrada como una de las mejores. Los hermanos Claret y Giménez Atenelle demostraron su excepcional calidad con un programa bellissimo (Trío Op. 40 de Mendelssohn y el «Dumky» de Dvorak) que dejó traslucir la técnica impecable y los inconfundibles rasgos estilísticos de Lluís y Gerard Claret sobre el soporte eficazísimo del piano de Alberto Giménez Atenelle. Otro gran pianista, Joaquín Soriano, se enfrentó con éxito en su recital del Auditorio Municipal a dos obras básicas: la **Segunda Sonata** de Chopin y la **Sonata** de Liszt. Por último, la Orquesta de Tenerife, dirigida por Víctor Pablo Pérez admirablemente, demostró que sabe HACER MUSICA y mostró una envidiable línea de progresión. Versión muy buena de la **Sinfonía «Italiana»** y arranque del ciclo de los conciertos pianísticos de Beethoven con interpretación impecable del primero de ellos a cargo de Guillermo González, que exhibió; como siempre, su exquisita musicalidad y un perfecto equilibrio conceptual.

### Cultural Albacete: canto gregoriano, Trío Mompou y Gonçal Comellas

Muy buena la idea original de la Fundación March, acogida por el Cultural, de programar un ciclo de canto gregoriano; tuvo una muy buena acogida y fueron intérpretes la «Schola antiqua», la «Schola Gregoriana Hispana» y el Grupo de Música e Investigación «Alfonso X el Sabio» con tres programas escalonados que acogían, respectivamente,

gregoriano puro, introducción al mozárabe y primeras diafonías, para culminar con la incorporación de elementos medievales a través de la **Misa de Navidad**. Hubo después un puente entre ciclos a cargo del Trío Mompou con obras del propio Mompou, Granados y Villalobos, para cerrar febrero con la presencia interesantísima de Gonçal Comellas, que ha cursado verdaderas lecciones magistrales a través de un miniciclo que parte del Barroco (inolvidable **Chacona** de Bach) y pasa por un programa central con los **24 Caprichos** de Paganini, para cerrarse, de modo absolutamente virtuosístico, con el erizado lenguaje de Gerhard, Rodolfo Halffter y Bartók.

### Juventudes musicales: Alberto González y el Dúo Dijkstra-Díaz

Alberto González había sido el ganador, en diciembre, del VI Concurso de piano de JJ.MM. y vino a ofrecer en el Primitivo su concierto de cortesía basado fundamentalmente en las obras que había interpretado en el Certamen. Mostró claramente su condición de buen concertista en progresión. El Dúo Dijkstra-Díaz (flauta-piano) ya era conocido aquí y ofreció un programa muy homogéneo con sonatas JUVENILES de Bach-Mozart-Weber en la primera parte y temas intrascendentes pero muy coloristas (Fauré - Glazunov - Chaminade)



Gonçal Comellas dictó verdaderas lecciones magistrales de violín.



Alberto González recibe el premio del VI Concurso de Piano «Ciudad de Albacete».

en la segunda. Fueron muy aplaudidos.

### Caja de Ahorros: Los niños cantores de Viena

Supongo que a la hora de publicarse estas líneas ya se habrán podido leer numerosos comentarios acerca de la larga gira española de los Niños Cantores. Podemos resaltar la enorme aceptación popular, el gran lleno del Auditorio (agotadas con mucho las localidades y numerosos asientos supletorios) y, en lo artístico, la constatación de que no hay milagro: una sólida formación musical y de técnica vocal preceden siempre a la entrada en JUEGO de todos ellos. En contra de lo que se ha escrito, yo creo que no

buscan del todo el lucimiento fácil, pues la configuración del programa acusa tendencia a la superación progresista de dificultades (el complicado contrapunto de Pergolesi, los problemas tonales de Fauré, el sutil tejido polifónico de Britten o los complejos entramados rítmicos de Kodaly). Sorprende también la naturalidad de los niños para comportarse en escena como veteranos en una pequeña ópera bufa en la que los solistas exhiben una buena técnica individual y el coro se mueve con pasmosa soltura. El director trabaja muy bien en la sombra, y sólo hay un reparo: el excesivo PIANISMO para los acompañamientos (en ciertos momentos se echa de menos un clave y, sobre todo, es imprescindible un pequeño órgano para la **Misa brevis** de Britten).

Jose María Parra Cuenca

## BILBAO

### Sociedad Filarmónica

Esta Sociedad ha conseguido presentar por primera vez al extraordinario pianista Alfred Brendel, y cuyo concierto es calificado como uno de los más importantes que se vienen celebrando. Este prestigioso pianista austriaco y residente en

Londres desde 1971, ha interpretado un programa monográfico dedicado a Schubert: **Momentos musicales, Fantasía del caminante; Sonata inacabada; Sonata en La menor.**

Alfred Brendel ha entusiasmado al público con su brillante y extraordinario recital, pues en este genial pianista se encuentran todas las virtudes para llegar a ese lugar de los pocos elegidos que en el mundo existen; todo lo que se diga es poco respecto a técnica, musicalidad, temperamento y arte en definitiva, que no en vano es poseedor de todo tipo de premios y condecoraciones.

Durante los días 8 y 9 de enero, han pasado por ésta sociedad, cinco jóvenes músicos, todos ellos becarios de la Diputación Foral de Vizcaya, y que han mostrado cada uno de ellos la experiencia que van adquiriendo en el difícil camino del arte.

Cristina Sánchez Cuétara (arpa); Ana Basaldua (piano), y Ana Luisa González (piano), en la primera sesión, han ejecutado sus programas con discreción. Elena Orobiogicoechea (piano), y Alfonso Maribona también (piano), pusieron de manifiesto su arte ya demostrado en ocasiones anteriores en esta misma sala, o sea, se les ve condiciones para mayores vuelos.

José Luis García Asensio (violín), y Michael Dussek (piano), han sido los protagonistas de un concierto a interpretar en esta sociedad, con obras de Bach, Mozart, Leighton y Brahms.

I Solisti Veneti, cuyo director es Claudio Scimone, han dejado un recuerdo memorable con su extraordinaria interpretación de las obras de Albinoni, Tartini, Rossini y Vivaldi.

Extraordinario recital del joven pianista italiano Andrea Lucchesini, en su presentación ante esta sociedad, y en cuyo concierto puso de manifiesto reunir cualidades de llegar pronto a ocupar un puesto muy destacado entre los grandes pianistas, a juzgar por el modo en que discurrió la interpretación de la «**Sonata núm. 29 en Si bemol mayor, Op. 106**» «**Hammerklavier**», de Beethoven y los **24 Preludios, Op. 28** de F. Chopin.

Éxito rotundo de este joven y brillante pianista, al que el público le dedicó largas

ovaciones, correspondiendo fuera de programa con otra obra de Liszt en una ejecución verdaderamente brillante.

Ha tenido lugar la inauguración del II Ciclo de Grandes Orquestas del Mundo, organizado por la Sociedad Filarmónica y la colaboración del Patronato «Juan C. Arriaga», de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, y patrocinados por Iberduero.

Este concierto se ha celebrado «In Memoriam», de Antxon Ayestarán, y han intervenido la «City of London Sinfonia» con su director titular, Richard Hickox; Orfeón Donostiarra, director José Antonio Sainz Alfaro; Eiddwen Harray (soprano); Martin Hill (tenor); y Stephen Varcoe (bajo).

La obra interpretada fue **La Creación** de Haydn. Puede decirse que la versión escuchada ha sido de una gran perfección, con un equilibrio total en todos sus intérpretes; solistas, coro y orquesta han formado tal conjunto cada uno en su función, que sólo nos permite hablar de una interpretación perfecta; donde se suceden coros, arias, recitativos acompañados, los solistas se yuxtaponen al coro en múltiples ocasiones, dando lugar a escenas llenas de contrastes.

### Orquesta Sinfónica de Bilbao

Los dos primeros conciertos del año interpretados por dicha orquesta, y bajo la dirección de Enrique García Asensio, han tenido como novedad, el estreno de la obra de Antón Larrauri, **Maritxu**. Esta obra, una fantasía sinfónica orquestal, sobre el tema popular vasco del mismo nombre, encargada por deseo expreso de los responsables de la referida orquesta, se desarrolla según los cánones tradicionales que exige la melodía, y está dedicada a Maritan Guler, *La bruja buena de Ullis*, amiga del compositor.

Su interpretación fue buena y bien aceptada por el público.

El solista de violín José Luis García Asensio, tuvo una feliz actuación en el **Concierto en Mi menor**, de Mendelssohn. También fue una gran versión de la obra

El compositor Antón Larrauri, de quien la Sinfónica de Bilbao estrenó su «**Maritxu**».



del mismo compositor, Mendelssohn, **Italiana**. Con una orquesta equilibrada y buen sonido, respondiendo a las exigencias del director que domina el espíritu de la obra. Finalmente espléndida la versión de la **Pantomima** de Usandizaga, así como el Preludio de **Las Golondrinas**, conmemorando a la vez de este modo el centenario del músico donostiarra.

La Orquesta Ciutat de Barcelona, invitada en esta ocasión, nos ha ofrecido un programa Bartók-Brahms, bajo la dirección del alemán Franz-Paul Decker. En primer lugar **Danzas Húngaras** y **Concierto núm. 2, para violín y orquesta**, ambas de Bela Bartók, que tuvieron una versión aceptable y muy en particular el **Concierto núm. 2**, donde el solista Peter Schaffer mostró seguridad y afinación en la nada fácil obra, y observando que oímos a un violinista de gran clase.

En la **Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 73** de Brahms, se encontraron fundidos director y orquesta y lograron una buena versión a pesar que la citada orquesta no está aun en su plenitud, tarea que está realizando el director, porque hace poco tiempo que Franz-Paul Decker se ha encargado de su etapa inicial del nuevo asentamiento.

José Urquijo Respaldiza

## BADAJOS

### Original grabación de bandurria y piano

El laúd tiple o bandurria es muy popular en la ronda española, tunas estudiantiles, etc. Es poco frecuente oírlo interpretando música culta como la escuchada en un concierto celebrado a finales de diciembre en el Santuario de la Virgen de la Soledad, en Badajoz, y que fue grabado por TVE para el programa «Música y músicos». Pedro Chamorro, excelente intérprete, tuvo el respaldo lujoso de uno de los pianistas más importantes en el panorama español contemporáneo, el extremeño Esteban Sánchez.

El concierto sirvió igualmente como presentación del LP grabado por dicho dúo donde se incluye la obra integral para plectro y piano de Beethoven, entre otras de interesantes factura como **Gavota y Tambourin**, de Rameau; **Giga**, de Lully; **Siciliana y Rigodón**, de Fancouer; **Aires rusos**, de Goro-doskaya, etc.

El concierto fue muy lucido y de gran calidad. El timbre peculiar de la bandurria se une en fino ensamblaje con el piano, ofreciendo original resultado. Los artis-



Pedro Chamorro (bandurria) ha grabado con Esteban Sánchez (piano) la integral para plectro y piano, de Beethoven.

tas recibieron los plácemes del público, que llenó por completo el recinto, marco idóneo para el fin perseguido.

### Lucian Plessner (Guitarra)

Agustín Barrios fue un *indio feo de solemnidad que tocaba la guitarra de forma excepcional*. La cirugía estética no pudo hacer ningún milagro con su rostro pero la providencia le dotó de la doble cualidad de intérprete y compositor destacado entre los años 1885-1944, fechas de nacimiento y muerte del genial paraguayo.

De su abundante obra, el guitarrista alemán, Lucian Plessner, logró óptimos resultados en felices versiones de piezas como **Cueca**, **Aire de zambra**, **Vals núm. 3**, **Maxixe**, **Villancico** y el célebre trémolo **Sueño en la floresta**. Del cubano contemporáneo L. Brouwer, unas de las figuras más interesantes del mundo guitarrístico actual, oímos **Elogio de la danza**. Y en transcripciones del propio concertista los **Valses poéticos**, de Granados, **Cádiz** y **Córdoba**, de Albéniz. A pesar del frío reinante en el interior del Convento de Santa Ana, Plessner lució una buena técnica y suficiente mecanismo. El concierto, celebrado a finales de enero y patrocinado por el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, tuvo momentos cálidos a pesar de

la baja temperatura. El germano posee manos suaves, seguridad y control de los dedos, y extrae ligados claros, trémolo eficaz, sentido notable destacando los cantos correctamente, sin aspavientos ni rarezas conceptuales. De forma negativa, quizás, pues las condiciones acústicas no eran propicias, una carencia de volumen de sonido y vigor latino en la interpretación de las páginas españolas.

### Isidro Duque, recital pedagógico

Auspiciado por la Caja de Ahorros local, se produjo un ameno recital pedagógico, también a finales de enero, a cargo del concertista y profesor de piano del conservatorio pacense, Isidro Duque, uno de los intérpretes más destacados del panorama extremeño. Versó de manera docta sobre las formas musicales, concretándose a las oídas en el programa que presentó al público que llenó por completo el salón de actos de la referida entidad bancaria.

Así, la **Sonata Op. 27, núm. 2**, de Beethoven; **Polonesa Op. 53, núm. 6**, de Chopin; **Rapsodia núm. 6**, de Liszt y **Cinco danzas gitanas**, de Turina, fueron explicadas congruentemente y previamente a su ejecución.

Isidro demostró una técnica muy lograda en profundo estudio, mecanismo fácil, intensamente trabajado, calidad sonora y una riqueza de planos admirable, arquetipo en la exégesis del repertorio oído. Las inmortales páginas fueron bien diferenciadas, cada una con el clima apropiado y siempre con efectos de innegable encanto. Presentó el acto el poeta Francisco Lebrato.

### Un gélido pianista, Sorin Melinte

Incluido en la programación general anual del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, se encontraba el recital del pianista rumano Sorin Melinte, hecho acontecido a primeros de febrero. La atonía llegó a ser en largos períodos del recital de verdadera acidia. No obstante, el intérprete demostró buenas cualidades

técnicas en un programa que no se prestaba a fervidos resultados. Posee notable mecánica, pero fría expresión, demasiado bonancible.

Esta constante plúmbea fue rota en varias ocasiones en la **Sonata Op. 109 en Mi mayor**, de Beethoven, y el último número de la **Suite Le tombeau de Couperin**, de Ravel. En los **Tres Intermezzi Op. 117**, de Brahms resaltó enormemente el carácter del ejecutante, título que encajeza esta breve crítica.

### Dúo de clarinete y piano

El mismo centro docente musical programó el día 16 de febrero un concierto a cargo del dúo de clarinete y piano integrado por R. Vojtek y L. Gasparovic, artistas yugoslavos que, en gira por España, se detuvieron en Badajoz para ofrecer al público un ameno repertorio erizado de dificultades como la **Sonata**, de P. Hindemith, cuyo último movimiento es a prueba de virtuosos. Igual sucede con las **Variaciones sobre un aire del país del Oc**, de L. Cahusac.

Vojtek salió airoso en su cometido, posee fácil mecanismo y sabe matizar e imprimir el carácter adecuado a cada página, si bien, en los agudos no estuvo muy fino, la calidad del sonido en dicho registro debe mejorarla. El pianista se mostró seguro y con buena escuela.

### VIII Plan de acción musical para escolares

A finales de febrero o primeros de marzo estaba

previsto el comienzo del «VIII Plan de acción musical para escolares» con el auspicio del Conservatorio de Badajoz, dependiente de la Diputación Provincial pacense. Durante varios meses se desarrolla un vasto programa de conciertos a cargo de artistas locales o ubicados en Extremadura, destinados a los estudiantes de la provincia (la mayor de España), Conciertos comentados didácticamente.

### III Ciclo de conciertos por la Banda Municipal

La Banda Municipal de Música de Badajoz dirigida por Juan Pérez Ribes, comenzó el día 13 de febrero el «III Ciclo de Conciertos», en local cubierto, con el patrocinio del Ayuntamiento local.

En este primer concierto oímos la **Obertura de Egmont** y la **5ª Sinfonía** de Beethoven, en la primera parte, y el «Intermedio» de **Goyescas**, de Granados, **Sevilla** y **Córdoba**, de Albéniz y **El Cristo de la Vega**, del maestro Villa, en la segunda mitad del acto que resultó atractivo.

Enrique Molina Senra

## CORDOBA

Aunque las inquietudes musicales en los estamentos públicos y privados cordobeses siguen siendo muy limitadas, resulta obligado traer a colación el inicio de una nueva andadura de la Sociedad de Conciertos de Córdoba, entidad privada

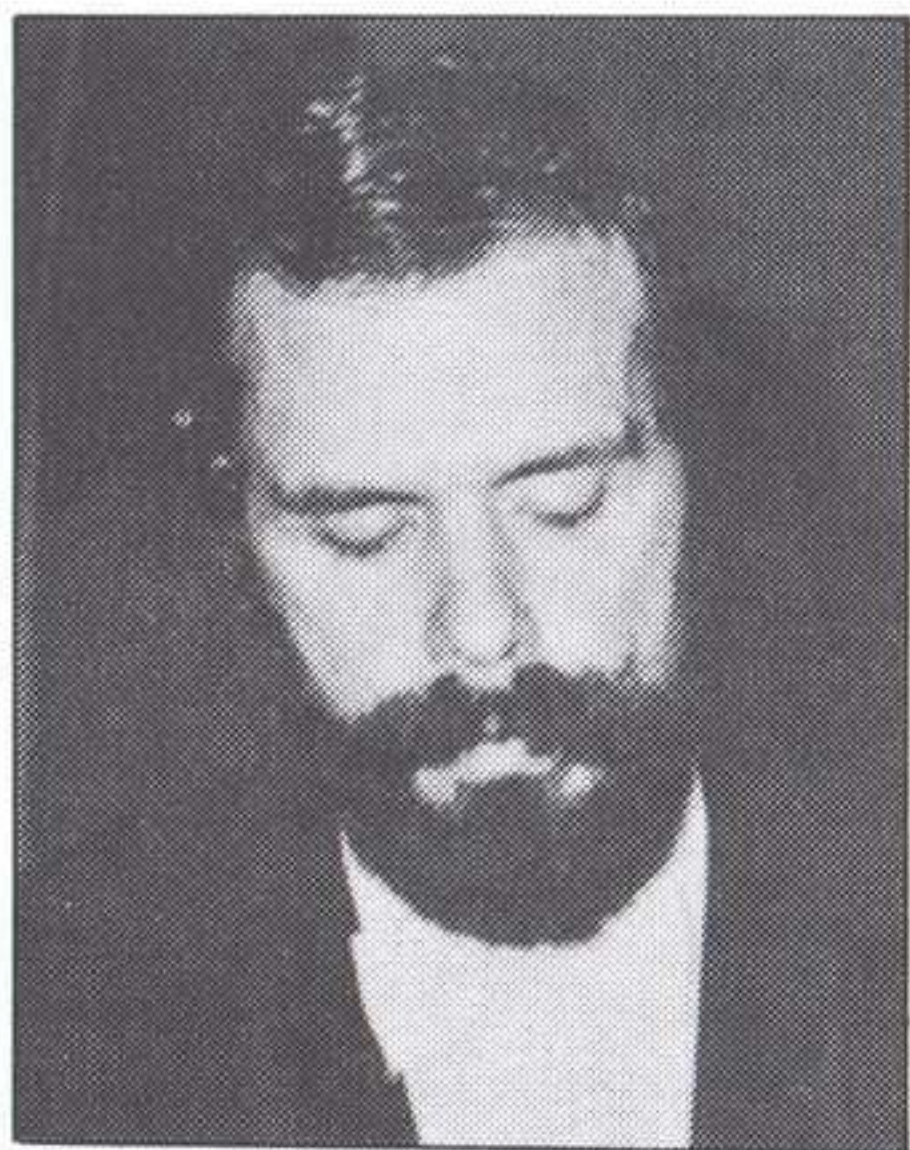


La Banda Municipal de Badajoz.

que tanto relieve dio a la ciudad allá por los años cincuenta, en el Círculo de la Amistad. Hoy, ante una nueva inquietud por el cultivo del espíritu que aparece en la juventud, el Círculo presta nuevamente su apoyo a la Sociedad, conmemorando la presencia de Franz Liszt en nuestra Ciudad el 4 de diciembre de 1844, según consta en los archivos privados de este Liceo Artístico, en cuyo salón dio un concierto el singular músico húngaro. Todo ello haciéndolo coincidir, aunque con algún retraso, con el aniversario de su muerte.

Ahora, Anselmo de la Campa, en el mismo salón, nos ofreció el concierto conmemorativo, con la **Sonata en Si menor, Vals Mephisto**, dos **Estudios-Paganini**, la **Octava** y la **Campanella**, para terminar con la **Rapsodia Húngara núm. 2**, todo el programa ejecutado correctamente y con gran pulcritud, aun cuando el piano no estuviese a la altura de las circunstancias. Queda así inaugurado una nueva fase de esta Sociedad de Conciertos que en un incomprensible letargo había quedado abandonada en el rincón de los recuerdos...

Como un a modo de resumen en la vida musical cordobesa en los últimos meses del pasado año, hay que destacar la actuación de cuatro pianistas, muy gratos al público cordobés: Piotr Paleczny, en diciembre, ya plenamente inaugurado el Gran Teatro, y dentro de una campaña oficial del Ayuntamiento, con obras de Chopin y Mussorgsky; Josep Colom, con un programa dedicado enteramente a Liszt; Rafael Quero, que nos ofreció una magnífica versión del **Carnaval, op. 9**, y **Kreiseriana**, de Schumann, y por último, Rafael Orozco, con la **Sonata K. 331**, de Mozart, **Fantasia Wenderer, Op. 15**, de Schubert, **Fantasia en Fa menor**, de Chopin **Tres Sonetos de Petrarca** y la **Sonata a Dante**, de Liszt, ejecutados con la maestría, fuerza y alarde técnico propios del ejecutante, que nos brindó fuera de programa y ante el apremio del público que abarrotaba totalmente el teatro, **Escenas de Niños núm. 1**, de Schumann, y una mazurca y el **Estudio núm. 5 del Op. 10**, de Chopin.



Josep Colom dedicó su programa a obras de Liszt.

En el presente año, y como marco el Auditorium del Conservatorio, otros dos pianistas, casi sin sucesión de tiempo: Dan Atanasiu, rumano, ofreciendo una primera parte dedicada a Chopin, con **Scherzo núm. 2, Op. 31 en si bemol menor, Nocturno núm. 2, Op. 37, en sol mayor**, y la **Sonata núm. 23, Op. 35, en si bemol menor**; y en la segunda parte, la **Sonata núm. 23, Op. 57, en fa menor, «Apassionata»**, de Beethoven. Y en la misma semana, destacar la joven pianista, discípula de Pilar Bilbao, Elena Orobio, con un brillante concierto: **Rapsodia Op. 79, núm. 1 y Sonata Op. 1, núm. 1**, de Brahms; **Sonata Op. 29, núm. 4**, de Prokofiev, y **Quejas o la Maja y el Ruiseñor**, y **Requiebros**, de Goyescas, de Granados.

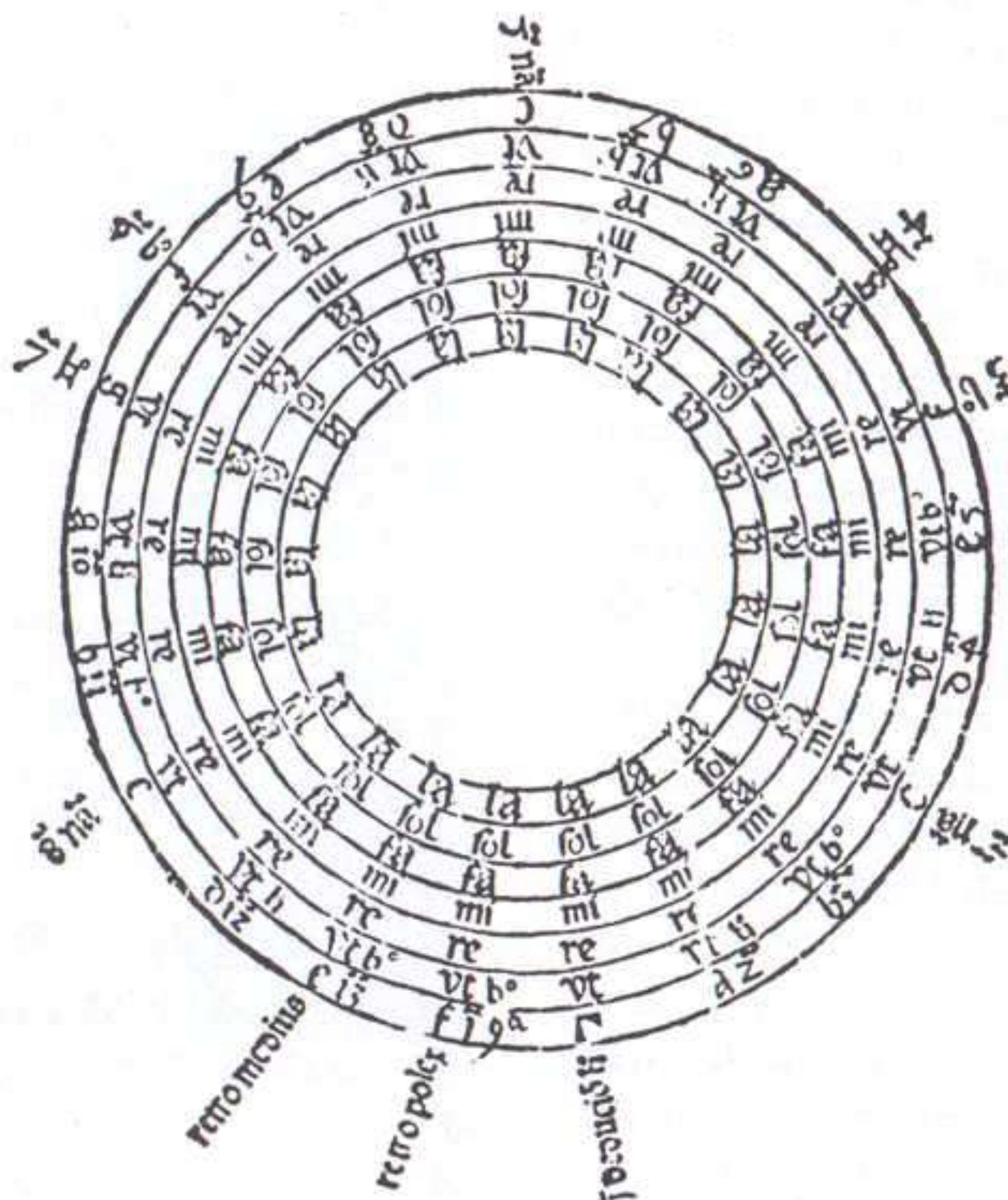
Pero el acontecimiento más trascendental para la vida musical cordobesa, aun cuando no quede aquí limitado su alcance, sea la feliz terminación del Gran Teatro, uno de los más bellos de la época y que estuvo a punto de ser víctima de la piqueta demoledora de cualquier promotor de viviendas. Ni su imagen, dando fisonomía propia a la Avenida del Gran Capitán, podía desaparecer, ni Córdoba podía desprenderse de este foro incomparable del arte que albergaba su interior. Desde estas líneas resulta obligado agradecer el empeño del Director de la Escuela de Arte Dramático, Miguel Salcedo Hierro, a la sazón Concejal encargado de Cultura en el Ayuntamiento, que dio la voz de alarma, presentó la oportuna moción de rescate y anduvo los primeros pasos en Madrid para evitar el posible desafuero. Y extensivamente al actual Ayuntamiento que

## LA SEU D'URGELL 1987

5 - 14 septiembre

### VII CURSO DE MÚSICA ANTIGUA EN CATALUNYA

Director: Romà Escalas



### LA INTERPRETACIÓN ENTRE 1600-1750

- |                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| <i>Interpretación Vocal</i> | <b>Montserrat Figueras</b>  |
| <i>Técnica Vocal</i>        | <b>Jordi Albareda</b>       |
| <i>Flauta Dulce</i>         | <b>Romà Escalas</b>         |
| <i>Cornetto</i>             | <b>Jean Pierre Canihac</b>  |
| <i>Chirimía y Bajón</i>     | <b>Lorenzo Alpert</b>       |
| <i>Viola da gamba</i>       | <b>Jordi Savall</b>         |
| <i>Violín barroco</i>       | <b>Fabio Biondi</b>         |
| <i>Laúd y Vihuela</i>       | <b>José Miguel Moreno</b>   |
| <i>Clavicémbalo</i>         |                             |
| <i>y Bajo Continuo</i>      | <b>Rinaldo Alessandrini</b> |

Conjunto vocal e instrumental,  
director: **Jordi Savall**

Fecha límite de inscripción: 15 de julio

Información e inscripciones: Servei de Música de la Generalitat de Catalunya. Rambla Santa Mònica, 8, 08002 - Barcelona. Tel.: (93) 318 50 04

Departament de Cultura  Generalitat de Catalunya



supo continuar la iniciativa y coronar, venciendo dificultades económicas y de comprensión, la totalidad de la obra.

Es posible que haya quedado muy ajustada la terminación. Al techo del patio de butacas le falta ALGO. El foso quizá debió ser más amplio, para representaciones de ópera, donde la orquesta es más nutrida, posiblemente debido a que el escenario se ha llevado hasta la altura de los proscenios, aun cuando permite un retroceso. Con estas salvedades la reposición ha sido fidelísima y la Sala conserva todo su primitivo sabor. El interior del escenario y camerinos ha sido confortablemente instalado, y en un segundo piso, sobre el patio de butacas, se ubica una sala más reducida, propia para grupos de cámara.

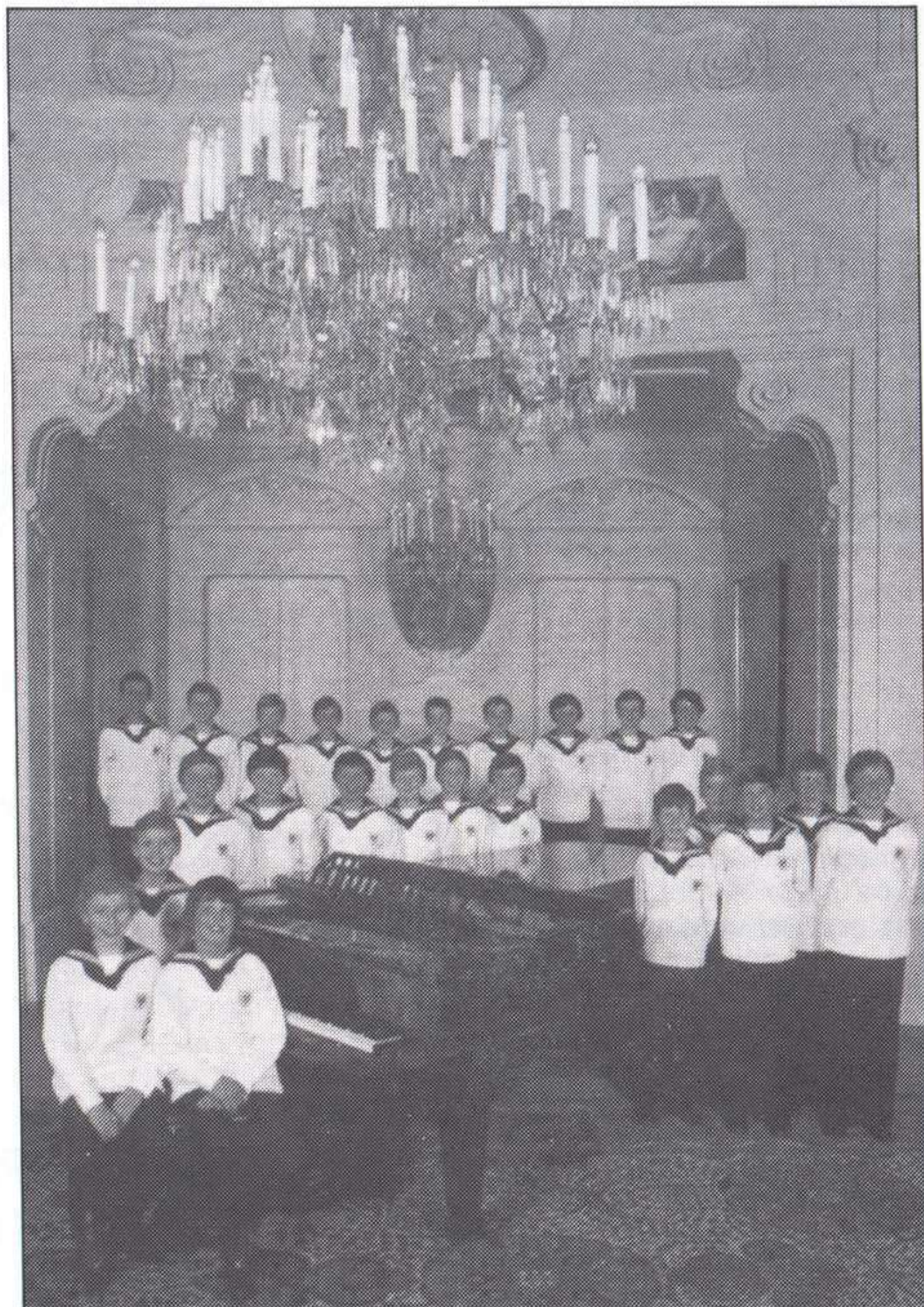
Y por último señalar que, sobre esta fase física del Teatro, se está gestando la creación de un «Coro titular del Gran Teatro de Córdoba» bajo la experta mano del Catedrático de Canto Carlos Hacar, cuya entidad podría allanar el camino para la representación de ópera en nuestra ciudad. En principio parece que está previsto para el día primero de mayo un concierto de presentación del Coro, con programa dedicado íntegramente a la ópera, aún no concretado, pero del que ya nos suenan números de **Carmen, la Traviata, Nabucco...** con el compromiso, al menos verbal, de Pedro Lavirgen y Sergio de Salas.

Juan Miguel Moreno

## VALLADOLID

### El Conservatorio en la «Casa de Revilla»

Con el fin de posibilitar que los alumnos más aventajados del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid vayan forjándose como intérpretes en contacto directo con el público, la programación cultural de la Casa de Revilla de Valladolid ha incluido una serie de conciertos de música de cámara a cargo de dichos alumnos, que se iniciarán el



Los Niños Cantores de Viena, un popular y querido grupo.

10 de marzo con la intervención de los pianistas M<sup>a</sup> del Carmen Estavillo Morante y Gonzalo Vallejo Ortega, que interpretarán obras de Beethoven, Liszt, Falla, Brahms y Chopin.

Los días 14 de abril, 19 de mayo y 16 de junio, tendrán lugar otros tantos conciertos donde, además del piano, figurarán como solistas instrumentistas de cuerda y madera.

Aplaudimos tales iniciativas, siempre necesarias para la formación de músicos.

### Los Niños Cantores de Viena

El 3 de marzo, en el Teatro Carrión de Valladolid, organizado por la Asociación «Salzburgo» y con el patrocinio del Banco de Bilbao, tuvo lugar un concierto a cargo de los renombrados Niños Cantores de Viena, un grupo tan simpático como constituido por excelentes músicos en formación.

Francisco José Tascón

## VIGO

### Derechos de herederos

La interesante cuestión de qué derechos puedan tener los artistas sobre su propia obra, lo es más, aún, si ya han cobrado por su producción habiéndola vendido, o

alquilado a determinados intérpretes, y, sobre todo, cuando, muertos los artistas, son sus herederos quienes disfrutan de alguna parte de esos derechos. Es una compleja PROBLEMATICA, algunos de cuyos aspectos son rozados por un contencioso, entre el musicólogo Juan M. Carreira y la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, que se está prolongando de modo muy inquietante. A petición de esa

Consellería, Carreira cedió el artículo suyo, sobre Gregorio Baudot (Colmenar Viejo, 1884-Ferrol, 1938) para las monografías mensuales «Entregas» que publica la Xunta. Le fue prometido que se enviarían, de una tirada algo mayor que lo habitual, ejemplares gratuitos a la Sociedad Española de Musicología. Habiendo sido editado el folleto en diciembre de 1985, la televisión gallega dio noticia de ello, pero la distribución de la obra fue suspendida; en defensa del derecho constitucional al honor de G. Baudot, se había recibido quejas de algún familiar. En opinión del heredero, Carreira había escrito conceptos falsos que empeñaban el buen recuerdo dejado por el músico. Respondió al musicólogo alegando que la Constitución también ampara su propio derecho al honor, y negando que hubiese falsedad en cuanto sobre Baudot había él escrito. El diputado Fernando Martínez preguntó, en el Parlamento, qué sucedía con el secuestro injustificado, pues a Carreira ni se le informó de la imputación exacta ni de la identidad del solicitante. La respuesta dijo de *materia reservada* o algo así. El Defensor del Pueblo ha reclamado de la Xunta el expediente del secuestro; la Xunta niega que lo haya: hay sólo *suspensión de distribución...* he podido leer la obra. Me parece lógico que los familiares de un artista fallecido (cuyo centenario se celebró poco, y gran parte de ese poco gracias a la inquietud promotora de Carreira) se disgusten porque se diga que llegó a ser alcohólico; y también que, en la Xunta, no guste que sea atribuida al entorno social, a la sociedad gallega, española, de entonces, gran parte de los motivos de la frustración del músico; pero ¿tendría gracia que los herederos de Tchaikovsky o de Mussorgsky pudiese prohibir todo libro o artículo que hablase de la homosexualidad del primero o de la muerte tras «delirium tremens» del segundo? El artículo de Carreira debe ser publicado y sería conveniente que, además, fuese muy leído. Dice mucho de lo que hay que saber de una época no muy lejana todavía.

E.C. Ablanedo C.

## ZAMORA

### Cinco días de música barroca (3.ª edición)

Por tercera vez se han celebrado en Zamora los «Cinco días de música ba-

bresaliendo el aria de la «Música de Orfeo», de Monteverdi, de gran melodismo y expresión; el **Docissimo sospiro**, aria de G. Caccini y **Passacalle** de Falconneri, pleno de armonía, ritmo marcadísimo y una gran clase. Finalmente, el **Jornal de Modinhas**, de A. Silva Leite, con «moito ritmo» y bellísima sonoridad.

espirituales, plenos de melodía y expresión. Esta vez, todos los intérpretes rayaron a gran altura, no pudiendo señalar a nadie expresamente.

El concierto final estuvo a cargo del Ensemble Baroque de Limoges, con un programa bellissimo de A. Destouches, G. Telemann y Cam-

pra. Destacaron las dos obras interpretadas de Destouches, verdaderos monumentos orquestales, titulados **Los Elementos** y **Le Carnal et la Folie**, con una interpretación extraordinaria por parte del grupo que mostró su ajuste.

El trovador



Ensemble Baroque de Limoges, agrupación que cerró el ciclo.

roca», que organizan y patrocinan la Caja de Zamora y la Asociación Música Barroca, en la Iglesia de San Andrés de dicha ciudad.

Actuaron María Villa, canto, y Juan Carlos Mulder, laúd; Grupo Segreis de Lisboa, con voz e instrumentos; Philomela Eco, trío; La Stravaganza, con María José Sánchez, soprano, y Luis Alvarez, baritono; cerrando el ciclo el Ensemble Baroque de Limoges (Francia).

Del primer concierto, destacaron en las muestras de música inglesa el **Thirsis and Milla** de Morley, con exquisito sonido y vocalización; la **Calata Española**, de Dalza, en ejecución sublime y bella sonoridad, y el madrigal **Vaga su spina scosa**, de Caccini. También el Pasacalle a solo **Aquella sierra nevada**, de Marín. Las ejecuciones, en general, fueron notables. Los intérpretes demostraron bien su categoría artística, en especial, el laúd.

El Grupo Segreis de Lisboa, pese al poco tiempo de vida, nos gustó por su muy notable ajuste, empaste y sonoridades exquisitas, so-

El Trio Philomela Eco, el grupo más bisoño de los actuantes, por su más reciente formación, ofreció un programa con gran clase y unas sonoridades notabilísimas de las **Recercadas** de Diego Ortiz «El Toledano», una Toccata para clave solo, de Frescobaldi y la Sonata final, **Sonata en Re menor** de J.S.Bach, en cuatro tiempos, con suma expresión y justiza interpretativa. Los intérpretes mostraron gran técnica y dominio de las obras, así como acople a los difíciles instrumentos antiguos.

Qué decir de la Stravaganza y sus componentes, tan conocidos y tan identificados con esta música del barroco florido, de las obras de Aranaz, Lluch, J. García, A. Literes, P. Soler, Ximenez y Mison. No podemos dejar de destacar **Ay Prodigio** (Al Stmo. Sacramento), de Joaquín García, sumamente expresivo y melodioso. El bello recitativo y aria de la Opera **Los Elementos**, con una interpretación cuidadísima. También el recitativo y aria del villancico **Dos maestros de música**, del Padre A. Soler, exquisitos manjares

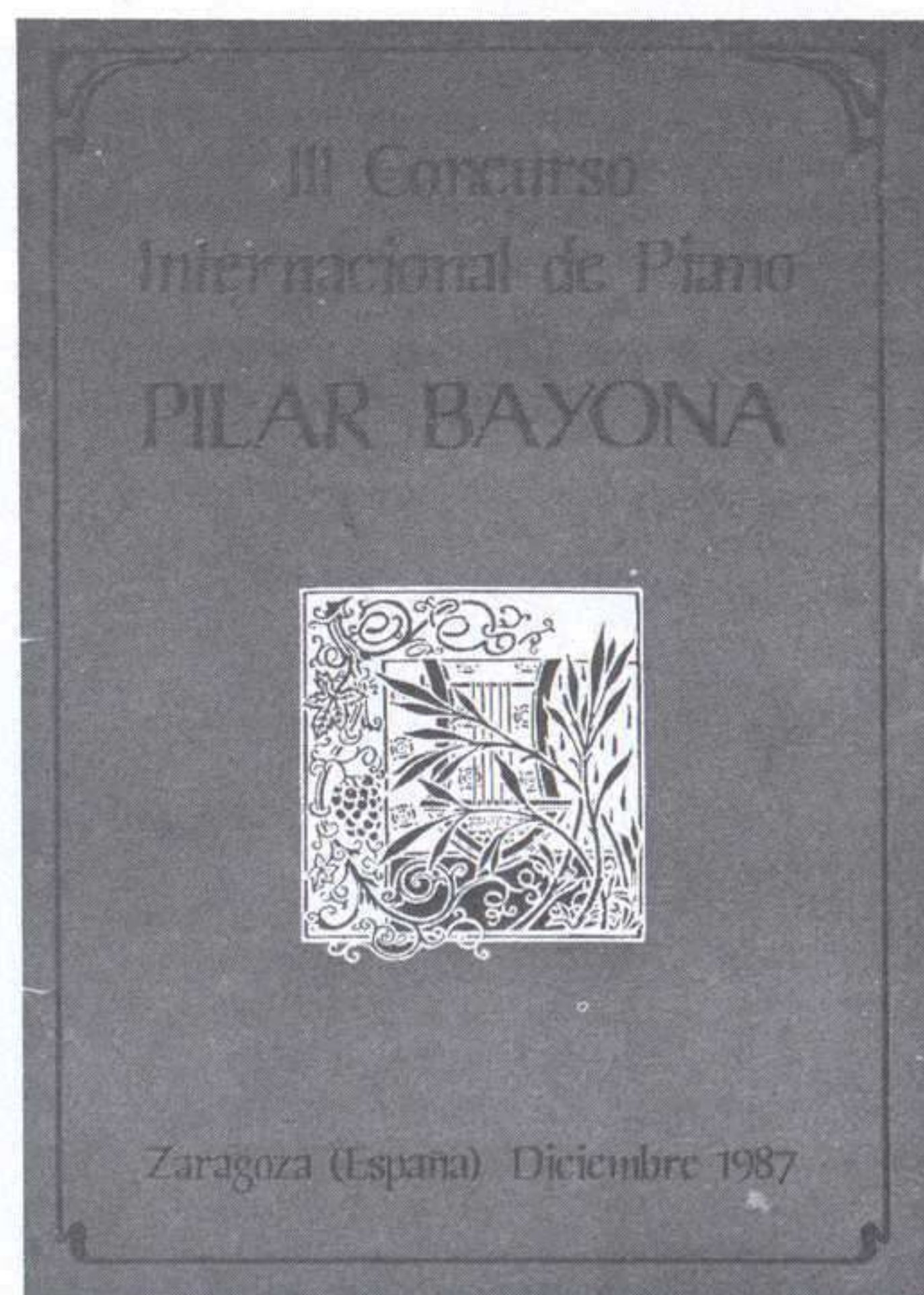
## ZARAGOZA

### Presentación del Disco Ganadores de las ediciones I y II del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona»

El día 29 de enero, festividad de San Valero, patrón de Zaragoza, tuvo lugar en el Salón de Sesiones del Exmo Ayuntamiento, la presentación del disco «Ganadores de las ediciones I y II del Concurso Internacional de Piano Pilar Bayona». Presidían el acto Don Luis García Nieto, por parte del Exmo Ayuntamiento; Don Carlos Pérez, por la Exma Diputación Provincial y el señor González Simarro por la

CAZAR, entidades todas ellas patrocinadoras del Concurso, siendo acompañados por Doña Carmen Bayona y Don Miguel Angel Tapia, asesor musical del disco, el cual está grabado en directo, durante los conciertos homenaje a Pilar Bayona. En la cara A podemos escuchar a Johann Schmidt, Primer Premio de la I edición, interpretando la **II Partita** de Bach e **Islamey**, de Balakirev; y, en la cara B es Martín Soderberg con el **Estudio núm. 5** de Rachmaninov, **Canción** y **Danza núm. 6**, de Mompou, y la **Fantasia Bética**, de Falla. Este disco, producción del Concurso Internacional de Piano Pilar Bayona, y tal como reza la carpeta del mismo, es una muestra del elevado nivel de calidad de quienes han sido galardonados con el primer premio de los años 1983 y 1985.

Juana Bonafé



Portadilla del programa anunciador del III Concurso de Piano «Pilar Bayona».

para la buena musica...

RÖNISCH



buenos instrumentos.

vealos en :

- |                 |                       |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY           | - ALCOY MUSIC         |
| ALMENDRALEJO    | - MUSIEXTRESA         |
| BARCELONA       | - IBER MUSICAL        |
| HUESCA          | - JOSE PARDO          |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO      |
| LA CORUÑA       | - BAMBUCO             |
| MADRID          | - GARRIDO BAIEN       |
| MADRID          | - RINCON MUSICAL      |
| PAMPLONA        | - ARILLA              |
| PONTEVEDRA      | - ALBA SOLO MUSICA    |
| SABADELL        | - EUFONIA             |
| VALENCIA        | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO            | - MUSICAL VILLANUEVA  |
| ZARAGOZA        | - SERRALLONGA         |



*Pianos alemanes*

importados por:

**centromúsica/s.a.**  
VALENCIA

## VIENA

(Austria)

Por Gerardo Leyser

### «Werther»

La ópera francesa no ocupa un lugar prominente en el repertorio de la Opera del Estado de Viena y algunas obras de dicho género han caído en el semiolvido. Si bien es cierto que ciertas óperas, como **Carmen**, se representan con frecuencia en Viena, otras, como **Pelléas et Mélisande**, de Debussy, no se han cantado aquí desde hace varios lustros. La nueva dirección del teatro parece querer remediar este estado de cosas y es así que se acaba de estrenar un nuevo montaje de una ópera que no se representaba en la Opera de Viena desde finales de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de **Werther**, de Jules Massenet. En este caso se trató, en realidad, de la reposición o recreación de un montaje de la Opera de París, con los mismos decorados e idénticas direcciones escénica y musical. Ejercicios de esta índole presentan varias ventajas, entre ellas el poco riesgo que se corre al disponer de un modelo ya aprobado y sometido al juicio del público y de la crítica, sin olvidar los considerables ahorros que tales traslados de producciones pueden representar.

La parte escénica de esta producción estuvo íntegramente a cargo de Pierluigi Samaritani, quien creó decorados convencionales y de muy buen gusto, en el marco de los cuales realizó una

dirección escénica que se mueve en el marco de parámetros tradicionales. Si bien no se plantearon mayores novedades ni momentos de gran inspiración, al menos esta producción cumplió fehacientemente con el cometido de todo buen montaje: servir de base para que los cantantes puedan llevar a cabo una interpretación sin estorbos de la obra. La principal dificultad que presenta la puesta en escena de **Werther** se halla en lo estático de su acción teatral, ya que la situación queda planteada desde un comienzo: al caer el primer telón ya resulta claro que el amor de "Werther" por "Charlotte" es imposible y que ésta habrá de casarse con "Albert". De allí al inevitable desenlace trágico transcurren otros tres actos que, con pocos elementos novedosos, giran en torno a dicha situación. Samaritani podría haber tratado de destacar un poco más algunos de los elementos psicológicos del drama, pero se limitó a describir los característicos elementos burgueses que subyacen al drama, rodeándolos de un melancólico y decadente entorno. Al frente de la Orquesta de la Opera (Filarmonía de Viena) y solistas, Sir Colin Davis fue uno de los principales arquitectos de una velada musicalmente muy lograda. El reparto solístico no pudo ser mejor, con las actuaciones de Agnes Baltsa, que cantó por primera vez la parte de "Charlotte" con su habitual entrega artística y perfección vocal, y de José Carreras, quien le otorgó a la parte de "Werther" su habitual encanto y elevadísimo nivel vocal. El binomio Baltsa-Carreras, que ya ha deparado sobresalientes momentos musicales en la Opera de Viena (¡y no sólo aquí!), volvió a sobresalir en esta producción. Del restante elenco deben destacarse las actuaciones de Bernd Weikl ("Albert") y de la joven soprano vienesa Eva Lind que hizo una encantadora "Sofía".

### Operas en el repertorio

Entre las múltiples funciones de repertorio que se van representando noche tras noche en el teatro, quisiera mencionar tres en particular. En primer lugar una **"Bohème"** en la que actuó una soprano desconocida en Viena hasta ese momento, debido a la repentina cancelación de Mirella Freni. Se trata de Kallen Esperian, una soprano que cuenta con suficientes dotes para no contrariar al público que estaba decepcionado por la ausencia de Mirella Freni. La señora Esperian es joven aún y posiblemente llegue con el tiempo a forjarse un lugar entre los grandes nombres de la lírica, destacando ya ahora por su solidez y seguridad de emisión vocal. La señora Esperian tendrá la oportunidad de cantar la parte de "Mimi" junto a Luciano Pavarotti durante el próximo mes de julio en el Teatro Colón de Buenos Aires. Si bien en Viena no contó con tan sobresaliente "Rodolfo" (Pavarotti aquí cantó dicha parte la pasada temporada con Freni, bajo la dirección de Carlos Kleiber), halló en Peter Dvorsky a un colega tan serio como seguro, si bien le hemos oído veladas de mayor inspiración que ésta. Entre los demás solistas cabe mencionar a Gottfried Hornik ("Schau-nard"), Hans Helm ("Marcello"), Kurt Rydl ("Colline") y la encantadora "Musetta" de Patricia Wise. El principal problema de esta **"Bohème"** radicó en la dirección musical, no del todo feliz de Sir Charles Mackerras, un sólido director de orquesta de indiscutible musicalidad, pero a quien faltó la flexibilidad necesaria para lograr una buena **"Bohème"** de repertorio. **La Bohème** no es una ópera fácil de dirigir, ya que requiere una coordinación total de la orquesta y del escenario a fin de poder realizar los constantes cambios de tempo de la partitura. En este con-



José Carreras y Agnes Baltsa, una pareja ya clásica en los escenarios operísticos del mundo.

texto el principal pecado de Mackerras consistió en haber sido demasiado académico.

### Una "Carmen" de elevado nivel

Entre las funciones de repertorio dignas de destacarse se encuentra la serie de representaciones **Carmen**, que se realizó con un equipo muy similar al que acababa de hacerlo en el Liceo de Barcelona. Efectivamente, al igual que en Barcelona cantaron Agnes Baltsa —probablemente la mejor "Carmen" de la actualidad— y Joanna Borowska ("Micaela"), bajo la dirección de Ralf Weikert.

Pero a diferencia de Barcelona, no fue José Carreras quien cantó la parte de "Don José", sino el tenor argentino Luis Lima, que acababa de llegar de Nápoles, donde cantó la parte en el controvertido nuevo montaje realizado por la conocida cineasta italiana Lina Wertmüller. Lima no tardó en adaptarse a la menos exigente interpretación de Zefirelli. Más aún, Baltsa y Lima introdujeron algunos elementos derivados de la famosa versión escénica de Ponnelle. Este es el precio que han de pagar producciones en un teatro de repertorio, en el cual artistas de orígenes diversos salen al escenario sin ensayo previo. Desde el punto de vista musical todo salió perfecto. Fue la primera vez que Lima cantaba el "Don José" en la Opera de Viena y gracias a sus excelentes dotes vocales e histriónicas cosechó un merecido triunfo. Lima tiene la fortuna de aunar ambos elementos, hecho nada común en el mundo de los cantantes de ópera. La señora Baltsa, por su parte, sólo merece admiración por la perfección y sensibilidad con la que materializa al personaje en el escenario. También la "Micaela" de Borowska fue muy lograda, dejando tan sólo un poco que desear el "Escamillo" de Silvano Carolli, que salvo su amplio volumen y seguro bajo no tiene gran cosa que ofrecer en esta parte.

### «Falstaff»: el debut vienés de García Navarro

Otro importante acontecimiento fue el debut de García Navarro en la Opera del Estado de Viena. Para dicho debut dirigió nada menos que **Falstaff**, en un convencional montaje de Filippo Sanjust (dirección escénica y decorados) que no presenta mayor interés. La parte de "Falstaff" fue cantada por uno de los más veteranos y fenomenales cantantes italianos del género, el inefable Giuseppe Taddei, del que absolutamente nadie pensaría, al oírlo, que ya ha pasado los setenta años de edad. Unos años atrás, en Salzburgo, Taddei, bajo la dirección de von Karajan, ya había brindado una lección magistral en materia de interpretación escénica y vocal de **Falstaff**, y es con gran satisfacción que el público pudo compro-



García Navarro ha hecho su debut en la Opera de Viena, con el siempre difícil «Falstaff», de Verdi.

bar que aún conserva dicho nivel como si los años para él no transcurriesen. No todo el elenco en su derredor fue igualmente bueno. Así uno podrá olvidar prontamente la "Mrs. Quickly" de Margarita Lilowa o la "Mrs. Meg Page" de Gertrude Jahn. El tenor John Dickie fue, por su parte, un aceptable "Fenton". Tampoco descollaron mayormente las actuaciones de Wilfried Gahmlich ("Bardolfo") y Rudolf Mazzola ("Pistola"). Más meritorias fueron las actuaciones de Heinz Zednik, un hilarante, a la vez que odioso "Dr. Caius", Bernd Weikl, un brillante "Ford", y sobre todo dos damas que igualmente debutaban en la Opera del Estado de Viena: la soprano italiana Alida Ferrarini ("Nannetta") y la norteamericana Barbara Daniels ("Mrs. Alice"). Ambas son jóvenes cantantes con las que se puede ya plenamente contar. Pero los principales arquitectos del triunfo de la representación fueron dos hombres, el veterano Taddei, por una parte, y el para Viena incipiente García Navarro, quien conquistó a público y crítica gracias a su muy segura disposición musical y su fuerte personalidad. Da gusto oír noches de repertorio cuando el director de orquesta no sólo sabe exactamente qué es lo que quiere, sino que lo sabe comunicar a los solistas y a la orquesta, en este caso una muy atenta Filarmónica de Viena. Navarro, además, se entrega con total convicción al acontecer musical. No teme tomar riesgos, contrariamente a lo que hacen otros directores que permanecen prudentemente en el molde de lo seguro. Pero el riesgo paga, ya que pudo lograr una función vital, bien contraria al aletargamiento que tantas veces suele insinuarse en funciones de repertorio.

### Otros españoles en Viena

La presencia de grandes artistas españoles no queda relegada a la Opera de Viena, aunque, eso sí, casi

siempre gravita en torno a la voz humana. Así la Sociedad del Konzerthaus, fiel a su principio de no siempre seguir los senderos más batidos de la programación musical, presentó una versión concertante de **Semiramide**, de Rossini con un elenco de considerable peso, encabezado por Montserrat Caballé en la parte éponima.

**Semiramide** es una obra musicalmente hermosa (o con partes muy hermosas) que debe ser muy difícil de montar debido a la complejidad de los acontecimientos y también (y ello parece un contrasentido) a la carencia de acción escénica. Sea como fuere, resulta muy gratificante poder oír esta música, que ciertamente era desconocida para la mayoría de los presentes. Montserrat Caballé fue una dignísima "Semiramis" y desde dicho personaje rigió con su excepcional personalidad sobre el acontecer musical con una soberanía que sólo pueden alcanzar los más grandes y avezados intérpretes. Junto con ella sobre el escenario, una sola mujer, la magnífica Kathleen Kuhlmann, una mezzo norteamericana que actúa actualmente en la Opera de Munich, quien cantó con soberbio aplomo las difíciles colaturas de la parte (masculina) de "Arsace".

Entre los hombres otro ciudadano español, el tenor Dalmacio González que hizo muy buen figura con la parte de "Idreno". Los tres protagonistas restantes fueron los bajos Boris Martinovich (un excelente cantante yugoslavo), George Pappas (un griego de refinado gusto musical) y Konstantin Sfiris (un griego tonitruante) cantando respectivamente las partes de "Assur", "Oroe" y del espíritu de "Nino". Al frente de los solistas, de la Orquesta Sinfónica de Radio Austria y del coro del Konzerthaus ("Singakademia") el joven Oleg Caetani, nacido en 1956, músico talentoso y serio que es hijo de Igor Markevich.

Otra muy valorada presencia hispánica en el Konzerthaus fue la actuación del conjunto Hesperion XX, fundado en 1975 por Jordi Savall (su actual director), la soprano Montserrat Figueras y el laudista Hopkinson Smith. Hesperion XX, que ha pasado a ocupar un lugar de prominencia entre los conjuntos dedicados a la música antigua, presentó en dicha oportunidad un variado programa compuesto por obras de los compositores Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Antonio de Cabezón, Juan del Encina, Josquin Desprez, Luis de Narváez y Carlo Verardi. A través de este concierto, Hesperion XX ha vuelto a demostrar que domina el tema tanto desde el punto de vista estético como intelectual, alcanzando no sólo el más elevado nivel artístico-interpretativo, sino concretando además toda una labor de investigación musicológica respecto de estilos, prácticas de ejecución instrumental y vocal y demás aspectos concomitantes. Su labor ha llegado a ser imprescindible en el marco de la ejecución de la música que va de la Edad Media al Barroco.

## LONDRES

(G.B.)

KLEIBER Y DOMINGO:  
La plenitud  
introspectiva  
del «Otello»

Por Agustín Blanco Bazán

Verdi/Boito: nueva producción de **Otello**, de la Royal Opera House del Covent Garden. Primera representación: 12 de enero de 1987. Regisseur: Elijah Moshinsky. Escenografía: Timothy O'Brien. Vestuario: Peter Hall. Director de orquesta: Carlos Kleiber. Principales cantantes: Plácido Domingo («Otello»), Katia Ricciarelli («Desdémona») y Justino Díaz («Iago»).

**D**écadas de amaneramiento y pomposidad han sido aniquiladas en esta producción conmemorativa de los cien años de **Otello**, que por su introspección dramática y musical se ubica en las antípodas del film de Zeffirelli. En este último, Domingo, Ricciarelli y Díaz me impresionaron como tres grandes artistas en lucha contra el exhibicionismo y la superficialidad. Si bien estas dos deficiencias son inevitables consecuencias del proceso de masificación de la ópera, el adentrarse en la intimidad dramática de **Otello** con la ayuda de un regisseur como Moshinsky y un director de orquesta como Kleiber es, en mi opinión, una experiencia capaz de despertar emociones mucho más valederas.

Visualmente, la escena se inspira en las obras del pintor veneciano Paolo Veronese: columnas ocres laterales enmarcan una escena profunda y de iluminación segura, con vestuarios de gran vistosidad. La sala del palacio en el segundo acto es una oficina de trabajo renacentista con dos grandes escritorios ocupados por «Otello» y «Iago», quien desarrolla su intriga con la evasiva malevolencia de un burócrata empeñado en destruir a su superior. Moshinsky ha querido que la elusividad domine las relaciones de los tres personajes principales, entre quienes el enfrentamiento decisivo que descubre la evidencia de la intriga y la verdad de sus sentimientos no se produce sino al final de la obra. «Desdémona» resulta cada vez menos creíble a los ojos de «Otello» cuanto más proclama su inocencia, sin pretender siquiera indagar el porqué de las reacciones del moro.



El «Otello» de Domingo es siempre distinto... simplemente porque sabe adaptarse al director de escena.

En un libro de Helena Matheopoulos sobre cantantes masculinos de ópera («Bravo» de reciente aparición en Londres), Domingo declara que nunca mira a los ojos a «Iago», ya que el hacerlo transformaría en torpes e increíbles las maquinaciones de este último. De tal manera el intrigante pasa a ser un interlocutor y motivador de los miedos e inseguridades del héroe. El asumir esta condición transformó a Justino Díaz en un «Iago» visualmente perceptible como una sombra de «Otello», pero que articuló sus insinuaciones con devastador efecto dramático. El relato del sueño de «Cassio» fue inolvidable por la consustanciación del trabajo de tres intérpretes: Kleiber, como una especie de consciencia de «Iago», gesticulaba apasionadamente en pro de una suprema incisividad en la orquesta, en el momento de acompañar las palabras de «Iago»: «segua piu vago, l'incubo blando...» Díaz obedeció al di-



Katia Ricciarelli cantó con timbre claro y decantada articulación y expresividad.

rector sin gesticulación alguna, pero la articulación de sus palabras fue tal, que la desesperación casi espasmódica de «Otello» surgió con maravillosa naturalidad dramática.

Creo que la concepción de Moshinsky permite a Domingo exhibir más que en otras producciones las condiciones artísticas más afines con su propio sentir del personaje, jamás amenazador sino cautivante por su lacerante sufrimiento. «Otello» es un esclavo, una obsesión que le incapacita para comprender lo que está sucediendo y que en el escenario del Covent Garden pasó a absoluto primer plano ante la elusividad de los demás personajes.

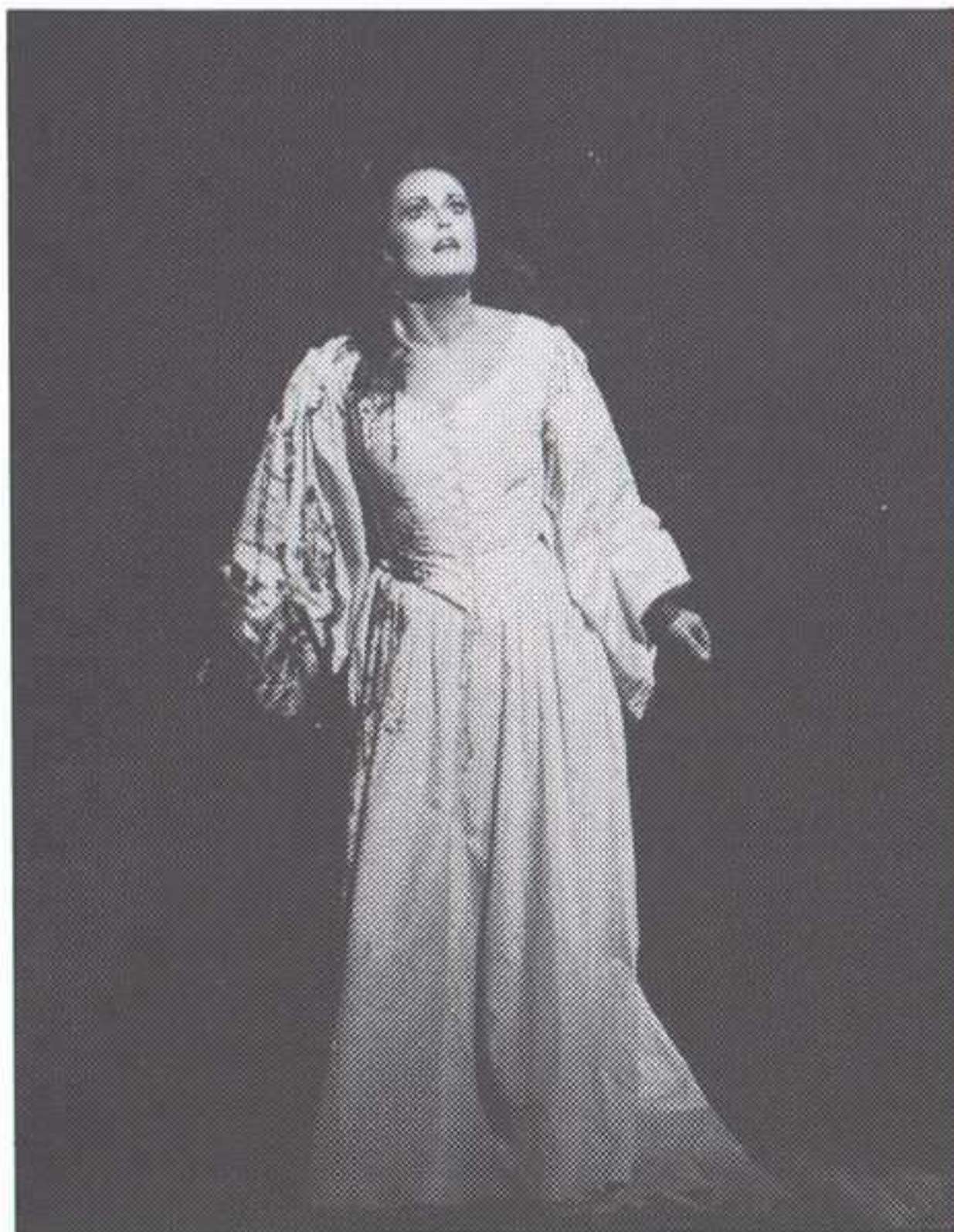
Carlos Kleiber colaboró en forma decisiva con el «regisseur» y los intérpretes en el hallazgo de la intimidad de este **Otello**. Su conformidad con la elusividad propuesta por Moshinsky pudo advertirse en una lectura tendente a hacer resaltar aspectos psicológicos mediante una transparente y detallada exposición de los «pianissimi» y de los comentarios orquestales a la palabra cantada. Esta característica fue balanceada con un controlado pero expresivo tratamiento de los «tutti»: el acorde inicial de la obra y el que acompaña el estrangulamiento de «Desdémona» son demostraciones antológicas del talento de este director.

La contención en la exposición de Kleiber de los momentos melódicos no hace sino dotar a estos últimos de una exaltada expresividad: la fusión del cello con la voz de Domingo al comienzo del dúo del primer acto y la intimidad casi camerística en el canto y la orquesta en el célebre leitmotiv del «baccio» fueron un ejemplo de la plenitud musical que resulta de la asociación entre grandes voces y un gran director.

Katia Ricciarelli cantó con timbre claro y decantada articulación y expresividad. Fue una gran «Desdémona», que sin embargo no equiparó la seguridad de impostación y densidad de color que recuerdo haber oído en Mirella Freni. Escénicamente Ricciarelli, exhibe un dramatismo convincente y una belleza acorde con el ideal que «Otello» ve progresivamente derrumbarse. La voz de Plácido Domingo se encuentra en un excelente estado. La morbidez de color en el dúo del primer acto, la seguridad y densidad de impostación en las secciones del «passagio» y la vocalización precisa y control del volumen en el cuarteto «Forse perche gl'inganni» hacen de él un «Otello» en la actualidad insuperable. Luego de haberle apreciado varias veces en este papel, advierto que jamás le he visto repetirse: un «Otello» es diferente del otro. Luego de la representación le pregunté como adaptaba su propia concepción de «Otello» a través de diferentes producciones. La respuesta fue, simplemente, que a cada director de escena hay que darle lo que pide. El se entrega en cada función como el torero en una novillada. La entrega es total y por ello cada «Otello» es una experiencia inédita e irrepitible.

## Una "Lucia" en busca de un "regisseur"

June Anderson es bella, actúa bien y posee una de las hermosas voces de la actualidad. ¿Habría algún teatro interesado en hacerla protagonista de una versión de **Lucía de Lammermoor** moderna, a cargo de un buen "regisseur", con escenografía y vestuarios interesantes? La ópera no parece figurar en la lista de productores talentosos de la actualidad, y en opinión de muchos es de frágil constitución dramático-musical. No coincido con esta opinión. Creo que un "regisseur" imaginativo podría hacer de las obsesiones de "Lucía" una recreación fascinante del personaje. El germen de la locura insinuado en "Regnava nell silenzio", la aparición de "Edgardo" y la detención de la acción durante el sexteto "Che mi frenna", el gran guiñol de la escena de la locura, y el mórbido romanticismo de la escena final merecen una puesta en escena imaginativa y dramáticamente creíble. June Anderson no tuvo esta suerte en el Covent Garden y tuvo que conformarse con abrirse paso a través de los decorados de cartón de la vetusta y rutinaria producción de Zeffirelli, que el Covent Garden estrenara en 1959. La voz de Anderson deslumbró en



A June Anderson, buena cantante y actriz, y bella mujer, le faltó un «regisseur» que estuviera a su altura.

su coloratura y seguridad de impostación pero, visualmente, la situación escénica conspiró contra ella. No pudo hacer algo realmente interesante con su personaje, a pesar de tener un ta-

lento escénico indudable. Tampoco su fraseo y su entonación parecieron demasiado cuidados. El director de orquesta, Michelangelo Veltri, que es un competente concertador verdiano, no me pareció especialmente interesado en extraer de los cantantes y la orquesta la expresividad necesaria.

No pude asistir a las representaciones en que participara Alfredo Kraus. La prensa local y algunos asistentes a quien consulté coincidieron en que fue el único intérprete que hizo de su papel algo dramática y vocalmente creíble, por su intensidad, articulación y línea de canto que aún hoy permiten reconocerle como uno de los mejores "Edgardos" de la actualidad. Kraus es un artista consumado y no hay escenografía, por mediocre que sea, que pueda afectar su histrionismo. Anderson es en este sentido más vulnerable, ya que se halla en la génesis del desarrollo de su personalidad artística. En la función a la que me tocó asistir, el tenor galés Dennis O'Neill ("Edgardo"), el barítono romano Alberto Rinaldi ("Enrico") y el bajo alemán Harald Stamm ("Raimondo") transitaban por el poco creíble marco escénico con seriedad profesional. O'Neill posee una interesante y bien educada voz, pero no ha desarrollado aún la expresividad belcantística que "Edgardo" requiere.

## FLORENCIA

(Italia)

### CONCIERTO CACCIANO DE NELLA ANFUSO EN LA «CAPITAL DE LA CULTURA 1986»

Por Annibale Gianuario

Un público fascinado ha seguido con entusiasmo la interpretación de la soprano especialista en canto barroco y virtuosismo vocal, en el Palazzo Vecchio, Salón de Dugento, en el curso de las manifestaciones dedicadas al "Seicento Fiorentino", quedando admirado por el arte de Giulio Caccini.

En efecto, Nella Anfuso ha ofrecido una de sus ya conocidas prestaciones mayúsculas, una de aquellas prestaciones que últimamente la han visto afir-

marse en el «Grand Prix Mondiale du Disque» (Montreux, 1981), conquistar el título de «Discobole d'Europe» (Paris, 1985), el «Grand Prix de l'Académie du Disque Français» y que han hecho escribir a Massimo Mila: *Nella Anfuso se ha creado un arte y una especialización sin igual en estos fuegos de artificio (...), en estos choques de las cuerdas percutidas, esto es, en la sapiente y prolongada reiteración de una nota sobre una única vocal (...), sorprendente prestación de la Anfuso que al mismo tiempo demuestra comprender lo que significa cantar con sentimiento* («La Stampa» - Turín 1/8/1980); *Soberbia bravura de la soprano Nella Anfuso (...), la ciencia de los embellecimientos y de los «passaggi» (...) da nueva vida a la monodia «rappresentativa» hasta un grado de vibrante emotividad que justifica todo el entusiasmo suscitado por el «nuovo stile»; el «stile rappresentativo»* («La Stampa» - Turín, 7/5/1983).

Acompañada al chitarrone por Andrea Damiani y con la intervención de Gianni Sposito, recitador, Nella Anfuso ha interpretado los 12 Madrigales de la colección «Le Nuove Musiche» de Giulio Caccini (1602), en los cuales se halla contenido todo el arte del canto: «esclamazioni», «trilli», «gruppi», notas «spiccate», «messe di voce», «sprezzatura», etc.

Cabe referir aquí algunos párrafos explicativos debidos al propio Caccini, para así comprender mejor hasta qué punto una interpretación de Nella Anfuso, atenta, ponderada y particularmen-

te dotada, fiel a la doctrina cacciniana, representa siempre una lección de bel canto, o sea, «buon canto».

Al dar a la imprenta la **Euridice** (20 de diciembre de 1600) escribía Giulio Caccini: *Habiendo puesto en música en estilo "rappresentativo" la "favola" (fábula - latina) de "Euridice", al hacerla imprimir me ha parecido obligado dedicarla a V. S. Illustris (Giovanni Bardi)... En ella reconoceréis aquel estilo empleado por mí en otras ocasiones, hace ya muchos años en la Egloga de Sannazzaro "Iten'all'ombre de gli ameni faggi" y en otros madrigales míos de aquella época, "Perfidissimo volto", "Vedro'l mio sol", "Dovro dunque morire" y similares (...). En aquella modalidad de canto he empleado cierta "sprezzatura", que he considerado noble, pareciéndome haberme aproximado con ella a la palabra natural.*

Así, en la «Nuove Musiche» (1602) advierte Caccini: *...Elijase un tono en el cual pueda cantar a voz plena y natural, para huir de las voces fingidas (falsete); en las cuales, o al menos en las forzadas, siendo necesario valerse de la respiración a fin de no ponerlas muy al descubierto...; de las voces fingidas (falsete) no puede nacer la nobleza del buen canto.*

En la «Nuove Musiche» (Florence, 1614) todavía añade: *La «sprezzatura» es la elegancia que unas pocas corcheas y semicorcheas imperfectas aportan al canto, sobre notas diferentes, así como pequeñas imperfecciones en el tempo (en el momento adecuado).*

privando al canto de cierta angustia y sequedad en su resultado, haciéndolo agradable, libre y airoso, a semejanza del habla ordinaria, donde la elocuencia y la facundia hacen agradables y dulces las cosas de las que se habla. A esa elocuencia de las figuras y al colorido de la retórica se asemejarán los «passaggi», los «trilli» y demás similares ornamentos, que pueden ser introducidos, de manera dispersa, en cualquier momento, en cada «affetto».

Terminaré estas citas esenciales refiriendo lo que Caccini todavía escribe en las advertencias de 1614: *Tres cosas principalmente conviene saber a quien profesa el «bien cantar» con sentimiento. Son el el «affetto» (sentimiento), la variedad de éste y la «sprezzatura». El «affetto» en quien canta no es otra cosa que la fuerza de las diversas notas, y de los variados acentos, con el apaciguamiento del «piano», y en el «forte» una expresión de las palabras y de los conceptos que se presta al cantar, capaz de conmover el sentimiento en quien escucha...».*

Con estas elocuentes citas de... primera mano, por haber sido dictadas por el propio creador del «Stile rappresentativo», creo poder afirmar que cuanto fue escrito para hacer de Caccini, Peri y Monteverdi (por ejemplo) los prototipos de un operismo que, en la época del «buon canto» y del «parlar cantando», estaba todavía por venir, y sobre todo, cuando... aquél advino, todo ello fue realizado de manera absolutamente antitética, ya sea desde un punto de vista estético, expresivo y técnico, adhiriéndose a un «cantar hablando» (que unía la palabra a la música según grados diversos de relación, ignorando el valor esencial de la melodía en el sentido platónico, sin prestar atención al valor del «recitado» y a la expresividad del virtuosismo vocal), hasta el punto de intentar la caracterización del personaje por medio de la



La cantante italiana Nella Anfuso, especialista en el repertorio vocal renacentista y barroco.

voz, inventando timbres vocales en la unión de los registros, que no es otra cosa sino la fusión y la singularidad del registro de cabeza y del registro de pecho; fusión y singularidad que constituyeron los pilares de la gran escuela italiana de los Maffei, Caccini, Monteverdi, Tosini y Mancini, así como de los diversos, e inmensos, Porpora, Ferri, Pasi, Farinelli y de las cantantes Archilei, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Bordoni, etc., citadas a diestro y siniestro en esa veleidosa presunción de reprimar la Edad de Oro del Canto que fue, sin rastro de discusión, espléndidamente, esencialmente, italiana, modulada y virtuosística.

Podemos concluir esta breve disgresión histórica y crítica con algunas consideraciones que probablemente apreciarán los lectores.

Quien conozca el «cantare sul fiato»

de la antigua escuela italiana y conozca su mecanismo sutil, alcanzará a comprender lo que significa utilizar la «resonancia total» (de ahí la extensión con homogeneidad perfecta, sobre tres octavas - véase los antiguos y hoy, Nella Anfuso) y puede, por tanto, realizar el «favellare in armonia», de Caccini, así como todas las ornamentaciones de («esclamazioni», «trilli», etcétera) prescritas por Giulio.

El «cantare sul fiato» y la «resonancia total» permiten modular la palabra sin el legato típico del canto ordinario y las «sfomature» de «forti» y «piani» son, en el canto (palabra modulada) como el claroscuro en la pintura y permiten sostener una tesitura siempre en torno al registro central (que es el propio del «favellare in armonia») y realizarla con absoluta pureza sonora, lo cual es mucho más difícil que cuanto los desprevenidos e ignorantes en materia vocal puedan pensar, mucho más difícil que cualquier **Norma**, **Aida** u otra vocalidad ochocentista.

Naturalmente, el Caccini del que hablo no tiene nada que ver con los diversos «Amarilli», en ediciones revisadas y corregidas, es decir, mistificadas, al uso en los conservatorios de medio mundo. Por todas estas consideraciones, es Nella Anfuso la única que hoy puede restituir el verdadero y auténtico canto cacciniano y su enésimo triunfo en el Palazzo Vecchio de Florencia viene a demostrarlo cumplidamente.

Termino dando los títulos de los 12 Madrigales de Caccini interpretados por Nella Anfuso: **Non piu guerra, pietate, Perfidissimo volto, Vedro'l mio sol, Dovro dunque morire, Sfogava con le stelle, Amor, io parte, Queste lagrime amare, Dolcissimo sospiro, Movetevi a pieta del mio tormento, Filli, mirando il cielo, Fortunato augellino, Amarilli miabella**; 12 madrigales, 12 documentos de preciosa y altísima vocalidad.

## BERLIN

(R.D.A.)

TEMPORADA  
1986-87

Por Gonzalo Fernández

En la capital de la República Democrática Alemana existe la Opera Cómica, además de la Opera Estatal Alemana. La relación entre ambos teatros es muy similar a la existente en Londres entre ambos teatros es muy

Representación de «Los Maestros Cantores», de Wagner, en la Opera Cómica de Berlín Oriental, bajo la dirección escénica de Harry Kupfer.







Escena del ballet «Las afinidades electivas», con música de Schubert y coreografía de Tom Schilling. En la foto Hannelore Bey («Otilia»), Jutta Deutschland («Carlota»), Jens-Peter Urbich («Eduardo») y Dieter Hülse («el capitán»).

similar a la existente en Londres entre la «English National Opera» y el «Covent Garden». En el segundo coliseo de Berlín Este tienen lugar representaciones diarias, principalmente de ópera y de ballet, y su «Abendkasse» saca a la venta un determinado porcentaje de entradas una hora antes de cada función.

La Opera Cómica se halla en un edificio de estilo neobarroco, tan característico de la Prusia Guillermina, erigido en 1892 como sede del «Teatro Unter den Linden», aunque desde 1898 allí estuvo emplazado el célebre «Teatro Metropol». Este edificio fue arrasado el 9 de marzo de 1945 por un bombardeo aliado. Con gran presteza se reconstruyó, y el 23 de diciembre de 1947 volvió a abrir sus puertas, pero albergando esta vez a la Opera Cómica de Berlín.

A lo largo de la temporada 1986-1987, y circunscribiendo en primer término nuestra atención al panorama operístico, tendrán lugar nuevas puestas en escena de **Las bodas de Figaro**, de Mozart; de **Caballería rusticana**, de Mascagni y de **Payasos**, de Leoncavallo. Como óperas de repertorio figuran: **Justino**, de Händel; **El rapto del serrallo**, **Così fan tutte** y **La flauta mágica**, de Mozart; **Rigoletto**, de Verdi; **La novia vendida**, de Smetana; **Los Maestros Cantores**, de Wagner; **El Caballero Barbazul**, de Offenbach; **Boris Godunov**, de Mussorgski; **La viuda alegre**, de Lehár; **La Bohème**, de Puccini; **Lear**, de A. Reimann; y **Judith**, de S. Matthus. El cartel se completa con una representación del musical **El violinista sobre el tejado**, de J. Stein y J. Bock.

Una alusión especial merece el cuerpo de ballet de la Opera Cómica. Este grupo, del que en la actualidad forman parte treinta y tres bailarinas y

veintitrés bailarines, fue constituido en 1965 bajo la dirección artística de Tom Schilling, quien continúa siendo su coreógrafo principal en el día de hoy. A Schilling se deben las «premieres» balletísticas de esta temporada, que son una coreografía sobre **Los cuentos de Hoffmann**, de Offenbach y otra titulada **Puck**, en la que como material sonoro se emplea **El sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn.

En el seno de los actos conmemorativos del setecientos cincuenta aniversario de la fundación de Berlín, el cuerpo de danza de la Opera Cómica ha preparado un espectáculo, que lleva por título **El baile es una fiesta**, con música de P. L. Hertel, Mendelssohn, Glasunov, F. von Suppé y W. N. von Reznicek. Además corresponden a Tom Schilling las coreografías de estos ballets de repertorio, que a lo largo de la temporada 1986-1987 se representarán en la Opera Cómica: **El lago de los cisnes**, de Tchaikovsky; **Romeo y Julieta**, de Prokofiev; **Las afinidades electivas**, acerca de la novela homónima de Goethe, con música de Schubert; y **Pájaros negros**, con partitura de G. Katzer, sobre la guerra de los campesinos en la Alemania del siglo XVI.

En lo relativo a los conciertos ordinarios, que en el decurso de esta temporada se celebrarán en la Opera Cómica de Berlín Oriental desde el 1 de marzo de 1987, pueden clasificarse en dos grupos:

I. Conciertos de cámara:

I.1. 8 de marzo de 1987, a las 11 horas: «Matinee» literario-musical, referente a las «Premieren» de **Caballería rusticana** y de **Payasos**.

I.2. 13 de abril de 1987, a las 20 ho-

ras: Concierto de jazz, a cargo de Helga de Wroblewsky (canto jazzístico).

I.3. 26 de abril de 1987, a las 11 horas: Música para dos pianos de Schubert, Brahms y Debussy. Solistas: Peter-Arne Rohde y Michael Stöckigt.

II. Conciertos sinfónicos, con la Orquesta de la Opera Cómica de Berlín bajo la dirección de Rolf Reuter:

II.1. 9 de abril de 1987, a las 20 horas. Solista: Thomas Christian (violín). Busoni: **Zarabanda y Acompañamiento, op. 51**; Bruch: **Concierto para violín y orquesta en Re menor, op. 44**; Mendelssohn: **Sinfonía núm. 4 en La mayor, op. 90**.

II.2. 7 de mayo de 1987, a las 20 horas. Solistas: Hans-Peter Minetti (narrador) y Bernd Grabowski (bajo barítono). Berlioz: **Sinfonía Fantástica, op. 14a**; **Lelio o el retorno a la vida, op. 14b**.

II.3. 4 de junio de 1987, a las 20 horas. Solista: Robert Holl (barítono). Pfitzner: **Cuatro Lieder para orquesta**; Bruckner: **Sinfonía núm. 9 en Re menor**.

II.4. 25 de junio de 1987, a las 20 horas. Solistas: Annerose Schmidt (piano) y Dagmar Schellenberger (soprano). Solistas del Coro de la Opera Cómica de Berlín Oriental. M. Rabsilber: **La leyenda de las tres palomas** (obra de estreno); Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5 en Mi menor, op. 64**.

GORKI

(U.R.S.S.)

FESTIVAL DE MUSICA DEDICADO A LA OBRA DE PUSHKIN

Por Tamara Grum-Grhimailo

“El otoño de Bóldino” es el nombre del primer festival pushkiniano de ópera y ballet de la URSS que a finales del año pasado se celebró en la ciudad de Gorki. Su programa fue compuesto de obras clásicas y de reciente creación, inspiradas en obras de Pushkin y destinadas al teatro de música.

Para participar en el festival se congregaron artistas de ópera y ballet de Moscú, Leningrado, Perm, Saratov, Kazan, Bakú. Eminentes teatrístas, críticos y musicógrafos asistieron a la con-

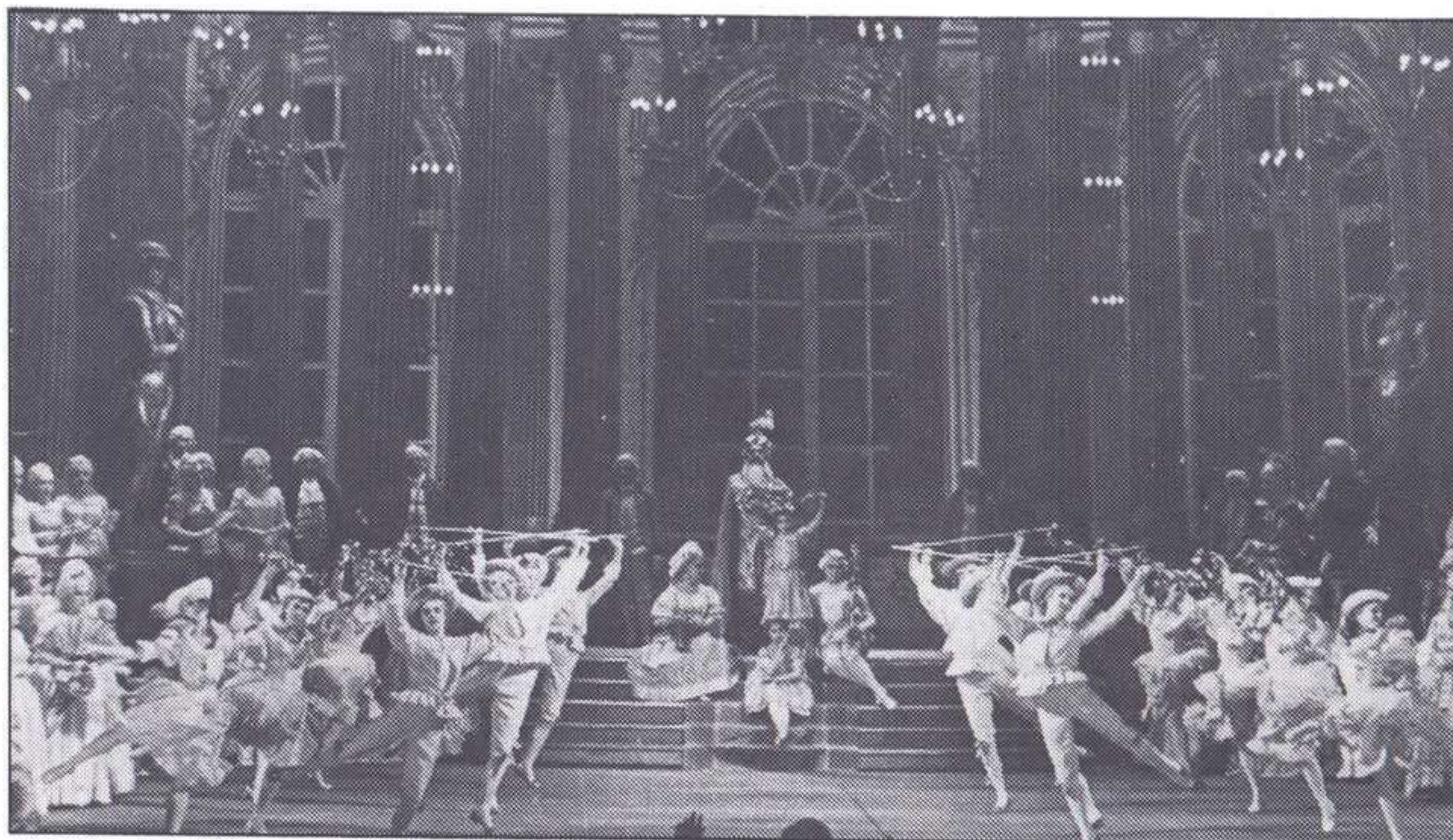
ferencia sobre el tema de «A. Púshkin en el escenario de ópera y ballet y problemas del desarrollo del teatro de la música».

Fue verdaderamente una idea acertada la de bautizar el festival con el nombre de «Otoño de Bóldino», asociado con el de Pushkin. Pushkin estuvo en las raíces de las óperas y los ballets románticos rusos, creados ya en vida del poeta. Y si llevamos la cuenta desde 1821, año de la primera puesta en escena del ballet **Ruslán y Ludmila**, inspirado en la obra de Pushkin, hace ya 165 que el teatro de música ruso no se despide de la poesía de Pushkin, llevando a la escena maravillosas obras de Glinka, Dargomyzhski, Mussorgsky, Tchaikovsky, Rimski-Korsakov, Rachmaninov... Tampoco en nuestra época se agota la riqueza de la poesía, la prosa y la dramaturgia del gran poeta, no se extingue la fuente de la pura belleza que nutre la inventiva de los creadores de nuevas obras inspiradas en las creaciones de Pushkin.

El festival «El otoño de Bóldino» lo demostró elocuentemente. Estos últimos años, el Teatro de Opera y Ballet de Gorki, que lleva el nombre de A. Pushkin, actúa como pionero poniendo en escena obras de teatro de música inspiradas en motivos pushkinianos. Aquí se han llevado a escena las óperas en un acto **El festín durante la peste** y **El conde Nulin**, de Alexei Nikolayev. Aquí mismo se creó el ballet **Dubrovski** con la coreografía de Valeri Kikta.

El último estreno fue el ballet **La ventisca**, sobre los motivos de uno de los «Cuentos de Bielkin» que en 1830 Pushkin escribió en su hacienda de Bóldino en la tierra de Gorki... El ballet **La ventisca**, escenificado con la música de la famosa suite para orquesta de Gueorgui Sviridov y calificado por los autores como «fantasía coreográfica», constituyó un relevante evento del festival.

El coreógrafo Alexei Badrak ha tenido acierto al confiar en la visión poética del compositor Sviridov, en la claridad cristalina de su lenguaje melódico, en el refinamiento de su sobrio estilo, cualidades éstas que tanto contribuyeron a adaptar su música al mundo de las creaciones de Pushkin. El coreógrafo creó un espectáculo rebosante de optimismo, adoptó la original estética de Sviridov, que rechaza el teatro del realismo tosco, del «argumento directo», construyendo una gran composición, como en una encadenación de escenas, en este caso concreto, las escenas del Teatro de baile, ora imaginarias ora orales. Se ha logrado con especial tino el estilo coreográfico de **La ventisca**: las líneas sencillas y puras del baile clásico tienen incluidos algunos elementos clásicos y folclóricos (por ejemplo, donde en sus memorias la protagonista «Masha» va a todo correr en la troica rusa junto con su amado). Las imágenes simbólicas de la Troica, la Nevasca y el Camino Invernal amalgaman la trama del ballet. Es también



«La Dama de Pique». Escena del Acto II.

importante el papel que corresponde a los momentos culminantes del espectáculo. Se trata ante todo del baile de húsares con su triunfante danza-marcha, danza-galope y el delicioso vals. Otro momento culminante es la danza del «triángulo de amor», la danza que evoca el misterio del pasado y que se ejecuta con tonalidades expresivas de la famosa romanza de Sviridov, de una música emocionante y sencilla hasta la genialidad. Este episodio fuerte en el plano dramático demuestra la rica inventiva metafórica del coreógrafo. El entusiasmo que toda la compañía de baile muestra por la música y una coreografía refinada hizo mucho por recrear en el escenario la «verdad de las pasiones» pushkiniana, su ambiente de ansias y esperanzas de la joven alma, la belleza y la ingravidez de las imágenes creadas por Pushkin.

De los demás eventos del festival merece ser recordado el espectáculo de danza en que se presentó la versión coreográfica de John Cranko, la escena final de «Onieguin» y «Tatiana» (del ballet **Eugenio Onieguin**, sobre música de Tchaikovsky). En esa misma ocasión, se ofrecieron al público otras interesantes composiciones inspiradas en los motivos de obras del gran poeta ruso: fragmentos de los ballets **La fontana de Bajchisarai**, de Boris Asafiev; **Pushkin**, de Andrei Petrov; los conciertos **La princesa Cisne**, **La persecución del moscardón...**

También merecen destacarse momentos culminantes del género operístico presentado en el festival. En **La ondina**, de Dargomyzhski, actuó Alexandre Vedernikov, solista del Teatro Bolshoi, quien creó la imagen escénica y vocal del «Molinero», de excepcional fuerza artística y originalidad. En el espectáculo **Eugenio Onieguin**, escenificado por el famoso director moscovita Fuat Mansurov, presentó un especial interés el dúo de la cantante leningricense Larisa Shevchenko (en el papel de «Tatiana») y Leonid Smetannikov (en el papel de «Onieguin»), solista de Saratov. Pero más que cualquier otro

espectáculo se destacó por su originalidad artística **La Dama de Pique**, de Tchaikovsky, puesta en escena (por quinta vez en este teatro) por Otar Dadishkiliani, primer director del teatro de Gorki. El papel de «Guerman» tuvo dos representaciones originales: por Liuftiar Imanov (Bakú) y por Vladimir Scherbakov (Moscú). También hubo dos «Condesas» distintas: Galina Borísova, solista del Bolshoi, quien hizo alarde de ideal armonía de sus cualidades vocales y arte histriónico y demostró ser más fiel al estilo clásico del siglo XVIII, mientras que Ana Borodayeva, solista del teatro de Gorki, con su típica y temperamental actuación escénica, estuvo más próxima a lo excéntrico del siglo XX. Los realizadores del espectáculo han hecho el máximo para que la genial partitura de Tchaikovsky fuera interpretada siguiendo las mejores tradiciones interpretativas. Y en efecto, el espectáculo resultó impresionante.

Que la agudeza y la armonía de estilo son características de la compañía de Gorki lo demostró también el espectáculo basado en la ópera **El conde Nulin**, de Alexei Nikolayev. Una partitura graciosa y excelentemente instrumentada abunda en alegres citas de autores clásicos (desde Schubert hasta Rimski-Korsakov, e incluso Jrennikov), parodiando ya un brioso estilo de húsares y sensual (al estilo de una «romanza cruel»). Esta elevada tonalidad irónica, tan afín a la tonalidad traviesa típica de los versos de Pushkin, deviene tónica dominante del estilo interpretativo del espectáculo en que HACEN MUSICA todos los intérpretes. El espectáculo conserva el auténtico ambiente pushkiniano de percepción exaltada de la vida.

El festival pushkiniano de arte operístico y de danza se encuentra en sus inicios. Hay razones para creer que, al hacerse tradicional, se convertirá en el punto de atracción de todos los compositores, cantantes, directores, coreógrafos dotados, elencos enteros que dedican su esfuerzo creativo a los inagotables motivos pushkinianos.

# Libros y partituras

**BARBER, Llorenç: Mauricio Kagel.** Colección «Músicos de nuestro siglo». Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1987.

Nos llega otro título más de la interesante colección que sobre los grandes compositores del siglo XX está realizando el Círculo de Bellas Artes. En ella se intenta divulgar la obra de los que ya son clásicos de la música contemporánea, por medio de trabajos encomendados a compositores españoles actuales. Se quiere resumir en pocas páginas los factores fundamentales de la obra de un determinado autor, con una selección también de discografía y bibliografía.

John Cage, Pierre Boulez, Alban Berg, Edgar Varese y Charles Ives son los anteriores compositores aparecidos en esta colección, y esta vez le ha tocado el turno a Mauricio Kagel, en un estudio encargado al compositor y musicólogo Llorenç Barber. Se ha tenido que enfrentar a un difícil trabajo, pues se trata de un compositor vivo de abundante documentación, pero sobre el que no hay estudios generales. Quizás por ello sea más interesante esta aportación, en la que Barber ha intentado ir más allá de un simple resumen, proponiendo una visión personal y globalizadora de Kagel, que puede resultar muy interesante a la hora de abordar futuras investigaciones. Ya con anterioridad el compositor valenciano había participado en esta colección con un estudio sobre la figura de John Cage, de signo parecido al que aquí comentamos, por representar algo más que una mera acumulación de datos.

Ana M.<sup>a</sup> Vega Toscano

\* \* \*

**GRADENWITZ, Peter: Leonard Bernstein.** Espasa Calpe, Colección «Mañana». 348 págs.

Leonard Bernstein, director de orquesta, pianista, compositor, ensayista, pedagogo, difusor de la música norteamericana y, si se quiere, «show-man» de no fácil encaje en el mundo al que por su propia condición de músico serio está obligado a representar, se merece éste y muchos más libros. Como director de orquesta, al margen de las apreciaciones críticas que se puedan realizar a su obra discográfica, así como a su dilatada labor en conciertos y recitales públicos, tiene ya un puesto ganado, y bien ganado, en la historia de la

música de nuestro siglo. Admirado por el gran público, y lo que es más singular, querido por los músicos de las orquestas que dirige hasta límites que en algunos casos rozan la reverencia, es prototipo y consiguiente ejemplo del norteamericano triunfador que ha alcanzado los lugares que ocupa a base de una lenta y tenaz evolución de su talento mediante el trabajo y apretada actividad profesional. O sea, un techado de virtudes; un suma y sigue de insaciables capacidades siempre materializadas ante el asombro de todo el mundo...

Naturalmente, es necesario matizar todo esto, lo que, desde luego, no se ha hecho en este libro. Peter Gradenwitz, autor del mismo, ha tomado el camino más corto; muy documentado y detallado, pero el de la pura y simple apología, magnificando la figura de Bernstein en todas y cada una de sus facetas creativas. Así, para él, Bernstein siempre fue un número uno de la dirección orquestal, lo cual no es cierto: sólo a partir de fechas relativamente recientes lo ha sido; como compositor, siempre grande, lo que es al menos dudoso... e incluso como judío, que también entra Gradenwitz en esto, igualmente un modelo. Ciertamente, demasiado.

Ahora bien, si uno lee entre líneas y evita el meterse en la FIESTA que organiza el autor, se entera de bastantes cosas. En este sentido el libro es útil, porque desde el punto de vista informativo aporta datos sobre la vida y obra de Bernstein que está bien conocer. Más, si se es admirador del polifacético músico. En cualquier caso, al entrar en valoraciones sobre cada una de las actividades musicales del mismo, Peter Gradenwitz pierde los papeles, ya que asigna a cada una de ellas prácticamente el mismo valor, lo que, en mi opinión, es bastante falaz: Bernstein, y no siempre, es un gran director y pianista. No tanto compositor. Por ejemplo.

Pedro González Mira

\* \* \*

**MATTHEWS, Denis: La música para teclado.** Taurus, Iniciación a la Música-7. Madrid 1986. 339 págs.

Continúa Taurus con su interesante colección de Iniciación a la Música, de la que ya han aparecido bastantes títulos. De los anteriores ya nos hemos ocupado en esta sección, así como del espíritu que caracteriza a dicha colección, y no insistire-

mos más en que ocupa un vacío lamentable en nuestro campo editorial.

El presente volumen dedica especial atención a la literatura pianística, pero en su título hace referencia al mundo mucho más amplio del teclado en general, aunque ello no traduce con exactitud el objeto del libro. En realidad, se ha pretendido hacer un pequeño resumen de la música que, con anterioridad a la aparición del piano, se escribió para los diferentes instrumentos de teclado, con la idea, por otra parte exacta, de que la llegada del mismo, es decir, del piano, no significó una partida desde cero. Evidentemente, es necesario conocer cómo se habían ido desarrollando las obras para teclado, pues en cierta forma el piano heredó algunas características y parámetros en su propia literatura. Pero en cuanto se inician los capítulos dedicados al objeto principal, los otros instrumentos de teclado dejan de ser reflejados. Por todo ello, el título puede despistar un poco.

En los dos capítulos primeros se abordan, de esta manera, las primeras obras para teclado, Bach y Haendel. Como en volúmenes anteriores, los trabajos van firmados por distintos especialistas, dato que ya hemos comentado positivamente en otras reseñas. Tras esta introducción, necesaria para entender la aparición del piano, los diferentes apartados abarcan desde el mundo de Haydn y Mozart hasta las últimas técnicas y obras actuales. Sin duda alguna, todo ello se aborda como una iniciación, puesto que el estudio profundo de una temática tan amplia habría ocupado un espacio inmensamente mayor, pero esta aproximación está hecha a la vez con profundidad y, sobre todo, centrándose en la música, y no como tantas otras veces, donde se habla de todo lo que hay alrededor menos de la propia música. Por ello abundan los ejemplos, y hace que el libro sea también interesante para los profesionales.

Como en otros volúmenes de la serie, el origen de los mismos explica un evidente chauvinismo, dando excesiva importancia al mundo pianístico anglosajón, y, lo que es más curioso, con un estudio en torno a nuestra literatura pianística bastante flojo y exíguo. Nadie duda hoy en día la importancia, sin ir más lejos, de la *Iberia*, puntal para muchos autores contemporáneos dentro de la música del siglo XX. James Gibb, autor del capítulo **La Evolución de las Escuelas Nacionalistas**, define en el apartado que dedica a España del siguiente modo a una obra tan genial: *Los extremos de la grandilocuencia y del orgullo masculino español, que caen casi en la*

*autoparodia, los presenta Albéniz con una brillantez y amplitud lisztianas. ¡Qué cosas, Señor!*

Ana M.<sup>a</sup> Vega Toscano

\* \* \*

**The Harvard Dictionary of Music.** Edited by Don Randell. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) y Londres 1986. XXI más 942 págs.

Aparece ahora esta nueva redacción, revisada y ampliada bajo la dirección de Don Randell, de la segunda edición del **Diccionario Harvard** de Willi Apel (1969). Setenta colaboradores han elaborado un volumen de términos y conceptos musicales (no biográfico) extraordinariamente denso y cuidado. Por lo que se requiere al repertorio terminológico, resultan muy completas la parte alemana, la francesa y la italiana; la española no lo es tanto. También las entradas referentes a interpretación, así como las descripciones organológicas y todo lo referente a la gramática musical está en conjunto perfectamente cubierto.

De las entradas de tipo histórico son sobre todo exhaustivas (dentro de una encomiable concisión) las dedicadas al Barroco y Neoclasicismo. Para la Música Contemporánea sería preciso un aumento sustancial de información en los campos de teatro musical, collages, música mínima y repetitiva, descontextualización, música de protesta política, happenings, música fonética e instrumentos no convencionales; faltan muchas de las entradas correspondientes y en otros casos las existentes son insuficientes o reducen su información casi a los compositores norteamericanos. Consideramos en cambio excelentes en general los resúmenes nacionales o continentales, breves pero ilustrativos. Para América se han desglosado sólo Argentina, México, Brasil, Chile, Estados Unidos y Canadá. Falta lamentablemente Cuba, hoy día una de las ciberteras de la creación musical en América.

El libro es de consulta cómoda y rápida; se ha logrado un máximo de información en un mínimo de espacio, pero con un tipo de letra muy legible. Los complementos —dibujos y esquemas, ejemplos musicales y sobre todo la muy útil bibliografía de cada ficha que lo requiere—son todos de gran funcionalidad, buscando y consiguiendo la mayor eficacia.

Ramón Barce

# Cursos, becas y concursos

□ D. Alvaro Zaldivar Gracia, Jefe del Seminario de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Murcia, dictará entre los días 10 y 11 de abril, en el Salón del Trono del Palacio de Sástago, Zaragoza, un curso sobre **La Estética musical en la corte aragonesa de Nápoles: Johannes Tinctoris**. La organización corre a cargo del Estudio Profesional de Música J.R. «Santa María».

□ Del 18 al 26 de abril se celebrará en Evian-Les-Bains el **9º Stage de Musique Ancienne**. Comprenderá sendos cursos de Laurence Boulay (bajo cifrado y clavecín), Georges Kiss (clavecín), Bernard Brauchli (clavicordio y clavecín), Henry Ganty (flauta de pico), Michel Holveck (viola de gamba y música de cámara), Eduard Melkus (violín barroco) y Eva Kiss (canto). Para más información, dirigirse a ADDIM 74.18, avenue de Trésum-74000 AN-NECY. Tel. 50 45 63 77.

□ «Principios básicos de la mano izquierda y derecha», «Interpretación violinística de los diversos estilos» y «El violín dentro del contexto de la música en general». Este es el temario del **Curso «Técnica e Interpretación del violín»**, dentro del **III Seminario de especialización musical**, que tendrá lugar los días 25 y 26 de abril, en la Sala de Actos del Estudio Profesional de Música J.R. «Santa María». Para información e inscripciones dirigirse a la Secretaría del Centro, c/ San Jorge, 24.50001 Zaragoza. Tel. 29 57 20.

□ Con el fin de divulgar y extender la significación de la música como valor cultural y prestigiar a sus intérpretes, la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa convoca el **I Concurso Internacional para conjuntos instrumentales** que llevará el nombre de «Nicanor Zabaleta», en reconocimiento a los excepcionales méritos artísticos que concurren en este ilustre músico guipuzcoano. Podrán participar los con-

juntos instrumentales de cuerda, viento o mixto, de tres a ocho componentes, los cuales no superarán una edad promedio de 35 años.

Se establece un primer premio dotado con setecientas cincuenta mil pesetas y segundo premio de doscientas cincuenta mil. Al margen de estos premios, a cada conjunto participante se le concederá una bolsa de viaje de 8.000 pesetas por cada miembro.

El plazo de inscripción se cerrará el 30 de mayo de 1987.

□ Juan Carlos Rivera y José María Rivas impartirán entre el 29 de abril y 2 de mayo el **III Curso de Guitarra y Vihuela «Ciudad de Cádiz»**, patrocinado por la Asociación de Padres de Alumnos y Alumnos del Conservatorio de dicha ciudad andaluza. La organización corre a cargo del Seminario de Guitarra del Conservatorio «Manuel de Falla» y el plazo de inscripción se cerrará el mismo día 29.

□ Durante veintitrés convocatorias consecutivas, don Juan Gyenes ha venido manteniendo el **Concurso Nacional de Violín** en memoria de su padre, don Isidro Gyenes, gran concertista, profesor de violín, fundador y primer director del Conservatorio de Música de Kaposvar (Hungría), conservando así un medio de promoción y estímulo a los violinistas españoles. Colabora el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Patrocina el concurso su creador, don Juan Gyenes, quien convoca ésta su XXIV edición.

El premio único, será de Diploma, Medalla y 200.000 ptas., mas tres conciertos, subvencionados por el INAEM. Este Concurso está dirigido a violinistas de nacionalidad española, finalizando el plazo de inscripción el 9 de mayo del presente año. Los interesados podrán remitir las instancias el Real Conservatorio Superior de la Música de Madrid.

## III PREMIO DE COMPOSICION CORAL "JUAN BTA. COMES"



### EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SEGORBE Comisión de Cultura

#### BASES

1. Podrán tomar parte en este concurso los compositores de todos los países y todas las tendencias, si bien sólo podrán participar en el concurso las obras originales e inéditas que no hayan sido interpretadas en público o transmitidas por cualquier medio de difusión, incluso fragmentariamente.
2. Los compositores participantes no podrán presentar más que una sola obra al concurso.
3. La obra presentada será para coro mixto "a capella", debiendo estar compuesta con la estrofa en latín perteneciente a la Antífona para el Magnificat de las primeras Vísperas de la fiesta del Corpus, cuyo texto es el siguiente:  
"O quam suavis est, Dómine spiritu túus! qui ut dulcedinem túam in filios demonstráres, páne suavíssimo de caélo praéstito, escurientes réples bónis, fastidiosos dívites dimíttens inánes".
4. Las partituras estarán escritas obligatoriamente con tinta y el grafismo deberá ser claro, habiendo de presentar, además del original, dos fotocopias.
5. Las composiciones se presentarán bajo lema, sin signo que permita identificar al autor. Se acompañarán de sobre cerrado en el que figurará el lema y contendrá en su interior una plica donde figure el lema, título de la obra, nombre y dos apellidos del autor, dirección y número de teléfono.
6. Se otorgará un premio de 200.000 pesetas que podrá no adjudicarse si el Jurado calificador estima que no existe obra merecedora de él.
7. El plazo de admisión de las obras terminará a las 13 horas del día 15 de junio de 1987.
8. La presentación de las obras se efectuará en la Secretaría del Ayuntamiento de Segorbe (Castellón), España, y podrá hacerse personalmente o por correo certificado, teniendo en cuenta que no debe constar el remite del autor, en caso de que se haga por correo.
9. En ningún caso, el Ayuntamiento de Segorbe se hace responsable de la pérdida o deterioro de las obras que se envíen por correo.
10. Si una vez resuelto el Concurso se justificara que la obra galardonada no reúne las condiciones expuestas en la presente convocatoria, el autor será desposeído de su premio.
11. La edición consignará en la portada la siguiente inscripción "Premio de Composición Coral, Juan Bautista Comes" (1987).
12. Las obras no premiadas deberán ser retiradas por sus autores o personas autorizadas en el plazo máximo de tres meses a partir de la fecha de publicación del fallo, previa presentación del correspondiente justificante. Las obras no retiradas en dicho plazo quedarán como propiedad del Ayuntamiento de Segorbe, previa apertura de la plica correspondiente, para poder hacer constar en ellas el nombre del autor.
13. El Jurado emitirá su fallo el día 20 de junio de 1987 y se hará público por los medios de difusión habituales.
14. La obra premiada será estrenada en los conciertos del V Festival Coral de Segorbe, que tendrá lugar en el mes de junio de 1988.
15. La partitura de la composición premiada será publicada por la editorial de música Jaime Piles, de Valencia, con la reserva correspondiente de los derechos de autor, de acuerdo con la legislación vigente, siempre que el autor de la obra así lo desee.
16. El Jurado estará constituido por músicos y críticos musicales de reconocido prestigio, cuyos nombres se harán públicos el mismo día del fallo.
17. Presidirá las reuniones del Jurado el Alcalde de Segorbe y actuará como Secretario del mismo el que lo sea de la Corporación, ambos con voz pero sin voto; la apertura de plicas se hará ante notario, quien dará fe del fallo emitido por el Jurado.
18. La participación en este concurso supone la aceptación plena de sus bases, siendo el fallo del Jurado inapelable.
19. La interpretación de las presentes bases será competencia exclusiva del Jurado constituido corporativamente.

#### Colaboran:



Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana  
Excmo. Diputación Provincial de Castellón.



# Cartelera

## ALBACETE

9 de abril.—Giménez Atenelle, piano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Sabas Calvillo.

25 de abril.—Rafael Orozco, piano. Orquesta Sinfónica Hungría. Director: Jorge Rubio.

5 de mayo.—Joaquín Achúcarro, piano. Orquesta de la RTVE. Director: Jorge Rubio.

## ALICANTE

10 de abril.—Cuarteto Emerson.

23 de abril.—Radu Aldulescu, violoncello; Angel Soler, piano.

## ASTURIAS

1 de mayo (Gijón), 1 (Oviedo).—Orfeón Donostierra. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. **Requiem alemán**, de Brahms.

## BILBAO

Teatro de los Campos Eliseos

29 y 30 de abril.—Draomira Biligogeva, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Bruno Aprea. Obras de Debussy, Scriabin y Bruckner.

Centro de estudios musicales «Juan Antxieta»

14 de abril.—José Ramón Rodríguez Vadillo, órgano. Coral Ondarreta. Director: Manuel Torre.

28 de abril.—Cristina Sánchez Cuétara, arpa.

5 de mayo.—Alfonso Maribona, piano. Charla-concierto.

## BARCELONA

Palau de la Música

4 y 5 de abril.—María Rosa Llorens, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Roma Alís, Rachmaninov y Dvorak.

9 de abril.—Cuarteto Emerson. Obras de Beethoven.

11 y 12 de abril.—Marçal Cervera, violoncello. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Ronald Zollman. Obras de Pueyo, Haydn y Beethoven.

22 de abril.—Dezso Ranky, piano. Joven Orquesta Nacional de España. Obras de Schumann y Beethoven.

25 y 26 de abril.—Josep Colom, piano. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Enrique García Asensio. Obras de Stravinsky, Mozart, Cervelló y Haydn.

28 de abril.—Gonçal Comellas, violín. Orquesta de Cámara de Israel. Director: Yoav Talmi. Obras de Mozart.

29 de abril.—M<sup>a</sup> Carmen Bustamante, soprano; Nancy Argentata, soprano; Howard Crook, te-

nor y Luis Alvarez, bajo. Coral Cantiga. Cor Antics Escolans de Montserrat. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Edmon Colomer. Obras de Mozart.

30 de abril.—Trío de Barcelona; Enrique Santiago, viola; Ludwig Streicher, contrabajo; Michel Lethiec, clarinete. Obras de Messiaen y Schubert.

4 de mayo.—La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Coral Carmina. Director: Jean Claude Malgoire. **Vespro della Beate Vergine**, de Monteverdi.

## Gran Teatre del Liceu

6, 8, 10, 12 de abril.—**Lulú**, de Alban Berg. Patricia Wise, Frank Mazura, Jean van Ree, Hans Hotter. Director: Friedrich Cerha.

30 de abril; 3, 6, 9 de mayo.—**Lucio Silla**, de Mozart. Ezio di Cesare, Jenny Drivala, Raquel Pierotti, Julia Conwell. Director: Julius Rudel.

## Teatre Lliure

2, 9, 12 de abril.—**Suites de la Música escénica** de Kurt Weill.

## Casal del Metge

26 de abril.—Cuarteto Sonor; Joan Manuel Romaní, violoncello. **Sextetos** de Brahms.

3 de mayo.—Jaume Casademunt, piano; Tarsici Roma, órgano; Anna Roma, soprano, y Jordi Roma, piano. Obras de Josep Maria Roma i Roig.

## Nick-Havanna

13 de abril.—Dúo de Percussions de Barcelona. Director: Xavier Joaquín. Obras de Hummel, Lewin-Richter, Fink y Luis de Pablo.

27 de abril.—Grup Instrumental «Vol ad libitum». Obras de Berenguer, Brncic, Graus, Nuix, Russinyol, Dupuy, Guinjoan y Puig.

## CANARIAS

9 de abril (La Laguna) y 10 (Santa Cruz de Tenerife).—Paul Opie, oboe. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Laszlo Heltay. Obras de Kodaly, R. Strauss y Mozart.

23 de abril (La Laguna), 24 (Santa Cruz de Tenerife).—Peter Jones, contrabajo. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Ondrej Lewit. Obras de Mozart y Kusewitzki.

## CASTILLA-LA MANCHA

6 de abril (Alcázar de San Juan), 7 (Puertollano).—Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: Víctor Martín. Obras de Elgar, Mendelssohn y Tchaikovsky.

8 de abril (Guadalajara), 9 (Albacete), 10 (Ciudad Real), 11

(Toledo).—Albert Giménez Atenelle, piano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Sabas Calvillo. Obras de Schubert y Beethoven.

23 de abril (Guadalajara), 24 (Albacete), 25 (Ciudad Real), 26 (Toledo) y 27 (Cuenca).—Rafael Orozco, piano. Philharmonia Hungárica. Director: Jorge Rubio. Obras de Brahms.

## CUENCA

13 de abril.—Emilio Mateu, viola. Coro de la Fundación Principado de Asturias. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Sabas Calvillo. Obras de Hindemith, Guinjoan y Schubert.

14 de abril.—Wiener Akademie. M. Haselboeck, órgano. Director: Martin Haselboeck. Obras de Haydn.

15 de abril.—Orquesta del Festival de Carintia. Coro Arnold Schoenberg de Viena. Director: Erwin Ortner. **El hijo pródigo**, de Britten.

16 de abril.—Monika Lenz, soprano; Pentiti Kotiranta, piano. Obras de Haydn, Schubert, Alderighi, Webern, Hindemith y canciones anónimas.

16 de abril.—The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. **Athalia**, de Haendel.

17 de abril.—Orfeón Pamploñés; Philharmonia Hungárica. Director: Heinrich Hollreiser. **Parísifal**, de Wagner.

18 de abril.—Conjunto Barroco «Zarabanda».

18 de abril.—Orfeón pamploñés; Philharmonia Hungárica. Director: Heinrich Hollreiser. **Misa núm. 3**, de Bruckner.

19 de abril.—Conjunto Barroco «Zarabanda». Obras de Buxtehude, Bach, Telemann, Purcell y Blow.

## MADRID

Teatro Real

2 y 3 de abril.—Luis Michal y Martha Carfi, violines. Orquesta de la RTVE. Director: Miguel Angel Gómez Martínez. Obras de Gershwin, Viotti y Milhaud.

7 de abril.—Trío Mompou. Obras de Homs, Montsalvatge, Halffter y Villa Lobos.

9 y 10 de abril.—Pilar Lorengar, Glenys Linos, Giorgio Merighi, J. Hendrik Rootering. Coro y Orquesta de la RTVE. Director: Miguel Angel Gómez Martínez. **Requiem**, de Verdi.

10, 11 y 12 de abril.—Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Maximiano Valdés. **Pasión según San Juan**, de Bach.

14 de abril.—Coro de la Fundación Principado de Asturias. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. **Música de la Catedral de Oviedo**.

21 de abril.—Conjunto Barro-

co «Zarabanda». Obras de Haendel, Telemann, Pepusch y Blow.

24, 25 y 26 de abril.—Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Maximiano Valdés. **Pasión según San Juan**, de Bach.

24, 25 y 26 de abril.—Guillermo González, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Jean Fournet. Obras de Ravel.

28 de abril.—Coro Nacional de España. Orquesta Ciudad de Valladolid. Director: Luis Remartínez. Obras de Haydn.

30 de abril.—Rosa Torres-Pardo, piano. Philharmonia Hungárica. Director: Pedro Alcalde. Obras de Balada, Prokofiev y Brahms.

5 de mayo.—Frans Brüggen, flauta; Gustav Leonhardt, clave; Anner Bylisma, violoncello. Obras de compositores del siglo XVII italiano.

## Teatro Lirico Nacional La Zarzuela

19, 22, 25, 28 y 30 de abril.—**Don Pasquale**, de Donizetti. Enzo Dara, Enric Serra, Yoshihisa Yamaji, Enedina Lloris y Santiago S. Gericó. Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

## Fundación Juan March

6 de abril.—Nuria Peña, guitarra. Obras de Bach, Sor, Barrios, Ponce y Turina.

27 de abril.—Trío Phoenix. Obras de Bruch, Brahms y Bram.

29 de abril.—Aula de reestrenos. Obras de Marco, Soler, Guinjoan, Joaquín y Lewin-Richter.

## PAMPLONA

24 de abril.—Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Jacques Bodmer. Obras de Beethoven y Bruckner.

## VALENCIA

6 de abril.—Matti Talvela, bajo; Eero Heinonen, piano.

13 de abril.—Octeto vocal Esloveno. Nicolai Gedda, tenor.

24 y 25 de abril.—Coro Nacional de España. Orquesta Municipal de Valencia. Director: Manuel Galduf. Obras de Palau, Falla y Rodrigo.

2 de mayo.—Rafael Orozco, piano. Orquesta Philharmonia Hungárica. Director: Manuel Galduf. Obras de Brahms.

4 de mayo.—Zoltan Kocsis, piano.

## VIGO

6 de abril.—Orquesta y Coros de Bonn.

23 de abril.—Trío de cuerdas de Viena. Obras de Pleyel, Paganini y Mozart.

30 de abril.—Isabelle van Keulen, violín.

# Viejas fotografías

## de mi álbum

# LORETO PRADO — ENRIQUE CHICOTE

Por F. Hernández Girbal

**A** sí hay que recordarlos, tal como fueron en vida. Dos personas distintas y una sola cabecera de cartel. Nadie disfrutó de tan ruidosa popularidad como ellos, no sólo en Madrid, sino en España entera. Loreto y Chicote llegaron a simbolizar el alma de LOS MADRILES. El era en todas las obras el hombre bonachón, pacífico y jovial; ella la mujer pequeña, ágil, vivaracha, dueña de mil recursos y de un ímpetu arrollador, ya representase un golfillo, una vendedora callejera o una cupletista fracasada. Su gracia y espontaneidad eran asombrosas. Viéndola actuar con tanta naturalidad y donaire, daba la impresión de que no recitaba un papel. Parecía que lo inventaba en escena, tal era la sensación de verdad y de vida. Loreto, hora es ya de decirlo, fue una actriz sencillamente genial. Y así la llamaron otros artistas, los escritores y el pueblo: *la genial*.

Cuando la capital de España quiso rendir homenaje a las dos figuras teatrales más representativas y famosas lo hicieron en las personas de María Guerrero y de Loreto Prado. Aquella, la heroína de los grandes dramas históricos en el entonces Teatro de la Princesa; ésta, la que en el Teatro Cómico daba vida en mil sainetes a las sencillas mujeres de Madrid, que siendo en apariencia unas polvorillas, tenían el corazón de oro.

Cuántas personas llegaban a la Villa y Corte, en el primer tercio de nuestro siglo, procedentes de todos los lugares de España, traían bien presentes tres cosas que de ningún modo podían perderse: ver caer la bola en el reloj de la Puerta del Sol; presenciar *la parada*, es decir, el relevo de la guardia en la Plaza de la Armería de Palacio, y tomar entradas para ver a Loreto y Chicote. Nadie era más conocido que ellos. Ni los toreros, ni los políticos, ni las cupletistas. Hasta en cierto sainetillo llegó a cantarse en una de sus escenas:

*Pues anda en un simón, vamos al trote para ver a Loreto y a Chicote.*

Galdós, el inmortal maestro dijo de ellos: *Por su fecundo ingenio, resplandeciente de gracia exquisita y de travesuras sin fin, es Loreto Prado figura de primera magnitud en nuestra escena.*

En las calles, todo el mundo se volvía a verlos. *Ahí va la Loreto*, decían con sonrisa admirativa. *Mira, ése es Chicote*, comentaban otros. Los asaltaban los vendedores, los cocheros, los limpiabotas, las verduleras, los chicuelos que vendían la prensa y hasta las señoras que iban de compras, tan sólo por estrechar su mano. Eran los mismos que los habían divertido y conmovido en cientos de sainetes y melodramas ingenuos como **Los dos pilletes**, **Las estrellas**, **Venus Salón**, **La sobrina del cura**, **El refajo amarillo**, **Los chicos de la escuela**, **La trapera**, **Los granujas** y sobre todo **Alma de Dios**, de Arniches y García Álvarez, con música de José Serrano. Constituyó un éxito jamás conocido en los anales del teatro. Llegó a representarse más de dos mil quinientas veces en Madrid y provincias. La popularidad que alcanzó la canción del vagabundo, no la superó ninguna otra. La cantaban las criadas, los obreros, los golfillos, las señoritas al piano y sonaba en todas las murgas callejeras y en las orquestas de los cafés. Fue una epidemia mayor que la influenza. España entera se llenó de su pegadiza melodía. ¡Hasta la cantó en el gramófono el divo de ópera Tito Schipa! Y eso sin radio y sin televisión, transmitiéndose de unos a otros a miles de kilómetros. Llegó a sonar hasta en Egipto.

Loreto y Chicote estuvieron actuando juntos más de cincuenta años. Alguna vez se habló de su matrimonio, pero nunca lo efectuaron. El vivía en la calle Mayor, frente al Gobierno Militar, en la cual le visité varias veces, y ella lo hacía con su hermana; pero después de la función iban juntos a todas partes. Tenían su tertulia nocturna en el Café de Levante, a la que asistí muchas noches. También los visitaba con frecuencia en su camerino del Teatro Cómico. Igualmente, le cayeron a Chicote mis dos primeras biografías «Manuel Fernández y González» y «Julián Gayarre» que me animó a que les escribiera una comedia, la cual se quedó en proyecto. Me gustaba mucho charlar con ellos en el saloncillo y con Antonio Fanosa, su representante. Allí conocí a Paquito Melgares, sobrino de Loreto, que estaba en la compañía. Después se casó con Consuelo Nieva, que era la damita y juntos formaron la suya, que alcanzó sonados triunfos en Barcelona. Melgares era un admirable actor.

Debió ser hacia 1933 ó 1934 cuando el Ayuntamiento de Madrid acordó dar el nombre de «Loreto y Chicote» a la que



hasta entonces se llamaba Travesía de la Ballesta. Recuerdo muy bien que el descubrimiento de la lápida se efectuó en una tarde lluviosa. Los homenajeados y los invitados, cobijados bajo los paraguas, como en «El amigo Melquíades», escuchamos las palabras del alcalde Pedro Rico y vimos como Loreto, emocionada, tiraba del cordoncito que presentaba a la luz mojada del atardecer la inscripción: «Calle de Loreto y Chicote».

Durante nuestra guerra, no dejé de visitarlos en las escapadas que hacía desde mi unidad militar. Actuaban por aquellas fechas en el Teatro Lara, frente a la calle que llevaba su nombre. Loreto estaba asustadísima por los riesgos y los avatares de la contienda. *Si han demostrado ya que los dos son muy valientes*, decía ingenua, *¿por qué no se termina?* Durante los azares de la posguerra dejé de verlos. Luego supe que Loreto había muerto en el año 1942 mientras actuaba en Sevilla. En 1955 visité a Chicote en su casa. Ya estaba retirado, pero por no estar solo se había casado con Carmen Solís, una actriz que perteneció a su compañía. Un mal día, encontrándome en Barcelona, conocí la triste noticia del fallecimiento de Enrique Chicote.

Hoy, Loreto y Chicote nada dirán a las generaciones actuales, Sólo a los viejos. Su memoria se mantiene viva en los que los conocimos y admiramos. Dos testimonios materiales recuerdan lo que fueron: la calle y el pequeño monumento erigido a Loreto Prado en la Plaza de Chamberí, una de las últimas obras de Benlliure.

Allí, hecha piedra perdurable, estamos seguros de que la inimitable actriz abrirá su simpática sonrisa al ver cómo los niños juegan a sus pies.

Sr. Director:

Me dirijo a usted con motivo del artículo que escribió nuestro común amigo señor Hernández Girbal, y por el que he recibido muchos elogios tanto por el mismo como para su revista.

Remitiéndole mis más expresivas gracias, queda suyo atto. y s.s.

Carlos Puchol

Próximo artículo:  
**Felisa Herrero**

# Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

## JOSE MARIA USANDIZAGA



### VIDA Y OBRA

José María Usandizaga nació en San Sebastián en 1887. Mostró desde muy niño su afición a la música y sus grandes dotes de pianista. La familia, bien situada y de buen nivel cultural, fomentó su inclinación y le puso los mejores maestros (así Cendoya y Pagola), enviándole luego a estudiar a París tras de haber actuado varias veces en San Sebastián como niño prodigio. Tomás Bretón escribe a Albéniz para recomendarle al joven Usandizaga en París. Allí, en la Schola Cantorum, estudia de 1901 a 1905. Sus dedos no funcionan bien: dolores y hasta la amenaza de tener que amputársele una mano le han apartado del piano. Se dedica con ardor a la composición. Luego, de nuevo en su tierra, entre 1906 y 1910 compone varias obras orquestales y para órgano, pero sobre todo muchas páginas pianísticas. Ya antes —en la Schola— había escrito música según las normas tradicionales de la casa, del canto gregoriano a los temas vascos. Ahora, más liberado, se encuentra en la encrucijada de influencias más variadas.

En 1909, el movimiento cultural vasquista arrastra a Usandizaga a la creación de una ópera nacionalista. Con texto de José Power traducido al vasco por José Artola, escribe **Mendi-Mendiyan**, que se estrena bajo su dirección en Bilbao, en 1910. Parece

Teatro Victoria Eugenia



Compañía de Zarzuela y Ópera Española  
**SAGI-BARBA**  
 Director Artístico y Administración  
**JUAN R. MARTINEZ**  
 Director de Escena  
**Valentín García**  
 Función para hoy sábado 11 Abril de 1914

DEBUT DE LA COMPANIA

A LAS NUEVE Y MEDIA

PROGRAMA de la noche de hoy con zarzuela de Gregorio Blasco  
 Valiente Zarzuela nacionalista de José S. García "Las Golondrinas" precedida  
 por el Preludio de la zarzuela de Valentín García "El Rey de las Flores"

## Las Golondrinas

PROGRAMA  
 La Zarzuela de Valentín García "El Rey de las Flores" precedida por el Preludio de la zarzuela de Valentín García "El Rey de las Flores".  
 La Zarzuela Nacionalista de José S. García "Las Golondrinas".  
 La Zarzuela de Gregorio Blasco "Valiente Zarzuela".

COMPAÑIA DE ZARZUELA Y OPERA ESPAÑOLA

PRECIOS	PLAZAS
Plazas de primera y segunda fila (incluyendo vestíbulo)	25
Plaza de tercera y cuarta fila (incluyendo vestíbulo)	15
Plazas de quinta y sexta fila (incluyendo vestíbulo)	10
Plaza de séptima y octava fila (incluyendo vestíbulo)	5
Plaza de novena y décima fila (incluyendo vestíbulo)	3
Plaza de once y doceava fila (incluyendo vestíbulo)	2
Plaza de trece y catorceava fila (incluyendo vestíbulo)	1
Plaza de quince y dieciséava fila (incluyendo vestíbulo)	0,50
Plaza de diecisiete y dieciochoava fila (incluyendo vestíbulo)	0,25
Plaza de diecinueve y veinteava fila (incluyendo vestíbulo)	0,10
Plaza de veintiuna y veintidosa fila (incluyendo vestíbulo)	0,05
Plaza de veintidosa y veintitercera fila (incluyendo vestíbulo)	0,02
Plaza de veinticuatro y veinticincoava fila (incluyendo vestíbulo)	0,01

Cartel anunciador del estreno de «Las golondrinas», en San Sebastián.

que el compositor va a inclinarse por militar en las filas de la música nacionalista (como su amigo Guridi); pero un acontecimiento esencial en su vida le desviará de ese camino que parecía casi fatal. Ese acontecimiento es el encuentro con María y Gregorio Martínez Sierra, que inmediatamente se encariñaron con Usandizaga, lo tomaron bajo su protección y lo guiaron también en el mundo teatral. De un germen dramático de Martínez Sierra, **Saltimbanquis**, publicado pero no representado, se hizo el libreto de **Las golondrinas**, sobre el que trabajó Usandizaga entre 1912 y 1913. Se subtitula «drama lírico», pero se trata de una zarzuela (también otros compositores, por ejemplo Miguel Marqués para **El anillo de hierro**, buscaron esas denominaciones wagnerianas para zarzuelas realizadas con una intención más elevada). Se estrenó en Madrid en 1914 y por un grupo de intérpretes del más alto nivel, ya que Martínez Sierra tenía una situación prominente en la escena española. El éxito de **Las golondrinas** fue realmente enorme. Años más tarde —y como **Marina** de Arrieta— fue acertadamente transformada en ópera por Ramón Usandizaga (Barcelona, 1929).

**Las golondrinas** contiene elementos de la ópera verista italiana, que en cierta manera dominan musicalmente la obra (apoyándose en un argumento sustancialmente verista). Pero los formalismos procedentes de la enseñanza de la Schola Cantorum son muy perceptibles —y además resultan extrañamente adecuados y válidos. Un tercer ingrediente, no explícito ni solicitado por la acción, pero que

aflora en muchos momentos, es la materia folclórica vasca, también extrañamente adecuada. Después de todo, esa mixtura teóricamente de difícil síntesis se convierte aquí en un lenguaje bastante homogéneo y equilibrado.

Como en otros de nuestros breves retratos de compositores españoles, surge el penoso, interminable, insoluble problema de la ópera española. Repetiremos, una vez más, que ópera española significa únicamente ópera en idioma español, y que la inútil polémica del siglo pasado sobre los contenidos supuestamente IDONEOS de una ópera española genuina carecen de sentido. No hay problema estético alguno ESPECÍFICO en la ópera española. Lo que sí hay es la falta de adhesión del público, el fundado temor en los compositores a escribir unas obras laboriosas que difícilmente van a ser acogidas por los teatros. Usandizaga, que no tuvo problemas en este aspecto, tampoco los tuvo estéticamente. **Las golondrinas** no es una ópera vasca, pero tiene rasgos musicales vascos. Tampoco por ello es (o deja de ser) una ópera española. Una ópera vasca actual (en vasco) podría prescindir absolutamente de toda relación con el folclore vasco.

Usandizaga, entusiasmado por el éxito y las facilidades que se le ofrecían, se lanzó a un nuevo «drama lírico» con texto castellano, **La llama**, también con libreto de los Martínez Sierra. Enfermo de tuberculosis, débil y febril, trabajó desesperadamente en Yanci, un pueblecito de Navarra, y terminó la obra casi por completo. En 1915, en San Sebastián y en su casa natal de la calle Garibay, muere Usandizaga. **La llama** se estrenará en San Sebastián en 1918. No obtendrá el éxito de **Las golondrinas** y se representará después raramente. La historia esporádica y melancólica de la ópera española quedaba en un nuevo punto muerto.

## DISCOGRAFIA

Son escasas las grabaciones de obras de Usandizaga. Citaremos:

- Cuarteto sobre temas vascos.** Agrupación Nacional de Música de Cámara (Zacosa).
- Las golondrinas.** Lorengar, Iriarte, Munguía, Torres, Orfeón Donostiarra, Orquesta Sinfónica, Argenta (Zacosa).
- Rapsodia vasca.** José Ortiga, piano (R.M.).



Usandizaga, con las cantantes Concha García Ramírez y Carola García.

## OBRAS

La producción de Usandizaga es relativamente extensa, aun descontando obras más o menos escolares y de circunstancias.

Dramas líricos:

**Mendi-Mendiyan (En pleno monte).** Pastoral lírica en tres actos y epílogo (1909-10). Texto: José Power, trad. vasca de José Artola. Estreno: Bilbao 1910.

**Las golondrinas.** Drama lírico en tres actos (1912-13). Texto: María y Gregorio Martínez Sierra. Estreno: Madrid 1914.

**La llama.** Drama lírico en tres actos (1914-15). Texto: María y Gregorio Martínez Sierra. Estreno: San Sebastián 1918.

Orquesta:

**Dans la mer,** poema sinfónico (1904); **Irurak bat,** rapsodia sobre cantos po-

pulares vascos (1906); **Hasshan y Melihah,** fantasía-danza (1912).

Voz:

**Euskal Heri Maitiari,** rapsodia vasco-francesa para coro (1908); **Umezurtza,** escena popular vasca para solistas, coro y orquesta (1913).

Cámara:

**Cuarteto sobre temas populares vascos** (1908); **Fantasia para violoncello y piano** (1908); **Cuarteto en La mayor** (1912).

**TEATRO VICTORIA EUGENIA**  
TELÉFONO 15-88

*Empresa Administrativa Martínez Sierra-Usandizaga*

El Martes, a las 6 de la tarde.

**ÚNICA función popular**  
COMO HOMENAJE AL PÚBLICO.

del drama lírico en tres actos. Los dos primeros con prólogo y el tercero dividido en dos cuadros. Música de José M. Usandizaga y letra de G. Martínez Sierra

# LA LLAMA

REPARTO

Teniente	Sra. Campaña
Alcaide	Sra. Kosta
Jefe	Sra. Alcaraz
El Esperto del Agua	
La Narradora	Trigueros
Adrian	Sra. Canida
El Soldado	Jorda
El Obrero	Massis
La Muerte	Marti
El Cantor	Puiggenet

Señalando, con caracteres, castellanos, vascos, catalanes, etc., etc.

Una sección del Coro mixto del Orfeón Donostiarra, canta en los coros de prisioneros y soldados.

**72 Profesores de Orquesta 72**

Dirigida por el Sr. D. ARTURO BARATTA

Director de escena: LORENZO MALVET

«La Llama» se estrenó en San Sebastián, en 1918.

Organo:

**Tocata pour orgue** (1906); **Variaciones sinfónicas** (1909).

Piano:

**Vals** (1906); **Rapsodia vascongada** (1909); **Suite sobre cantos populares vascos** (1910); **Chopin,** vals (1912); **En la aldea están de fiesta,** danza (1914).

## BIBLIOGRAFIA

Además de los reseñados, hay resúmenes biográficos de Usandizaga en los ya numerosos libros consagrados a la música vasca. También en los dedicados al teatro lírico español.

—José Díaz Alberdi: **Biografía del maestro José María Usandizaga.** San Sebastián, 1918.

—José Eizaguirre: **José María Usandizaga,** San Sebastián, 1933.

—María Martínez Sierra: **Gregorio y yo.** Biografías Gandesa, México D.F. 1953. (Datos de primera mano; un libro excepcionalmente atractivo).

—Jesús María Arozamena: **Joshemari Usandizaga y la bella época donostiarra,** San Sebastián, 1969. (Trabajo biográfico amplio, con mucho material inédito y extensa bibliografía).

—José Montero Alonso: **Usandizaga.** Espasa-Calpe, Madrid 1985.

—Angel Sagardía: **Cuatro músicos vascos,** Madrid 1965.



# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-12.  
LAS ROZAS (Madrid).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

**Mundimúsica, S.A.**  
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13  
28005 MADRID

## JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades de  
Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.  
08003 BARCELONA

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).

Teléfs. 232 85 88.  
28013 MADRID

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45.  
ZARAUZ (Guipúzcoa).

### CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd  
y afines.  
Padre Urbano, 31  
Teléf. (96) 366 80 12  
Télex 64915  
46009 VALENCIA

### ERVITI

San Martín, 29.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

**Mundimúsica, S.A.**  
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa  
Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13  
28005 MADRID

## INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

**Mundimúsica, S.A.**  
INSTRUMENTOS MUSICALES

### Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13  
28013 MADRID

## INSTRUMENTOS DE ARCO

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

**Mundimúsica, S.A.**  
INSTRUMENTOS MUSICALES

### Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas  
c/ Espejo, 4.  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8  
Teléf. 248 05 13  
28013 MADRID

## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.  
28015 MADRID

## HI-FI



**FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO**  
**FOX IN-DEL-SON, S.A.**

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas  
Cerámicas, Cristal y Magnéticas.  
Micrófonos y Microcápsulas.  
Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita  
y Samarium Cobalto. Accesorios y  
Cables de Conexiones Audio y Video.  
Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348.  
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.  
Telex: 35930 MSFI E.  
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna  
¡Reemplázela a tiempo!

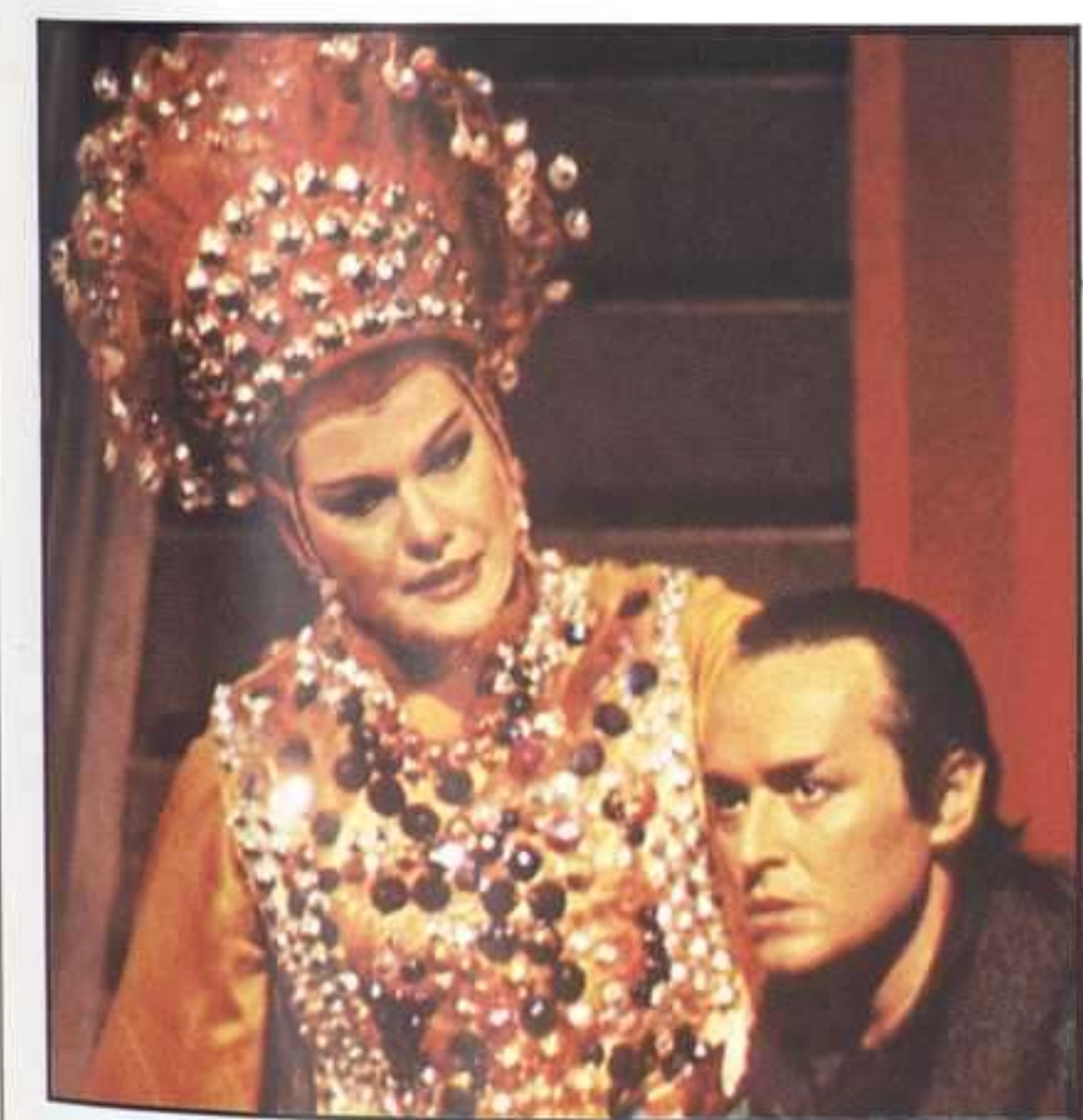
La música no puede vivir sin FOX

## EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

### EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
28009 MADRID  
Canuda, 45.  
Teléf. 318 60 49  
08002 BARCELONA

# 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



# SCHIMMEL®

## EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,  
Caracas 6. Tif.: 419 94 50 - MADRID-4.