

RITMO

AÑO LIV • NUM. 546 • SEPTIEMBRE 1984 • PRECIO 375 PTAS

FESTIVAL DE OTOÑO Comunidad de Madrid



ORGANOS YAMAHA

Vea las peculiaridades de nuestra amplia gama de órganos electrónicos Yamaha y escoja su favorito.

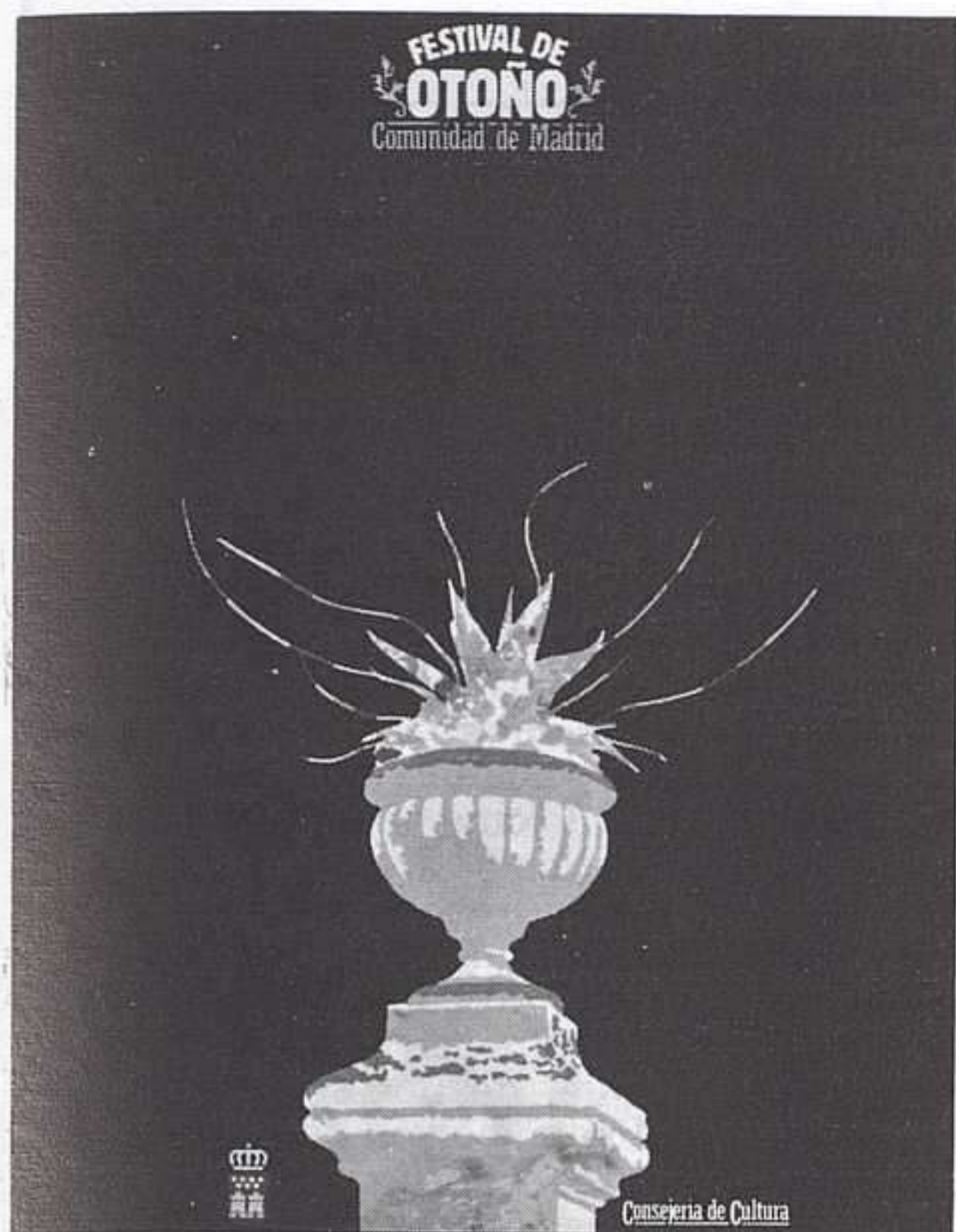


NUESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

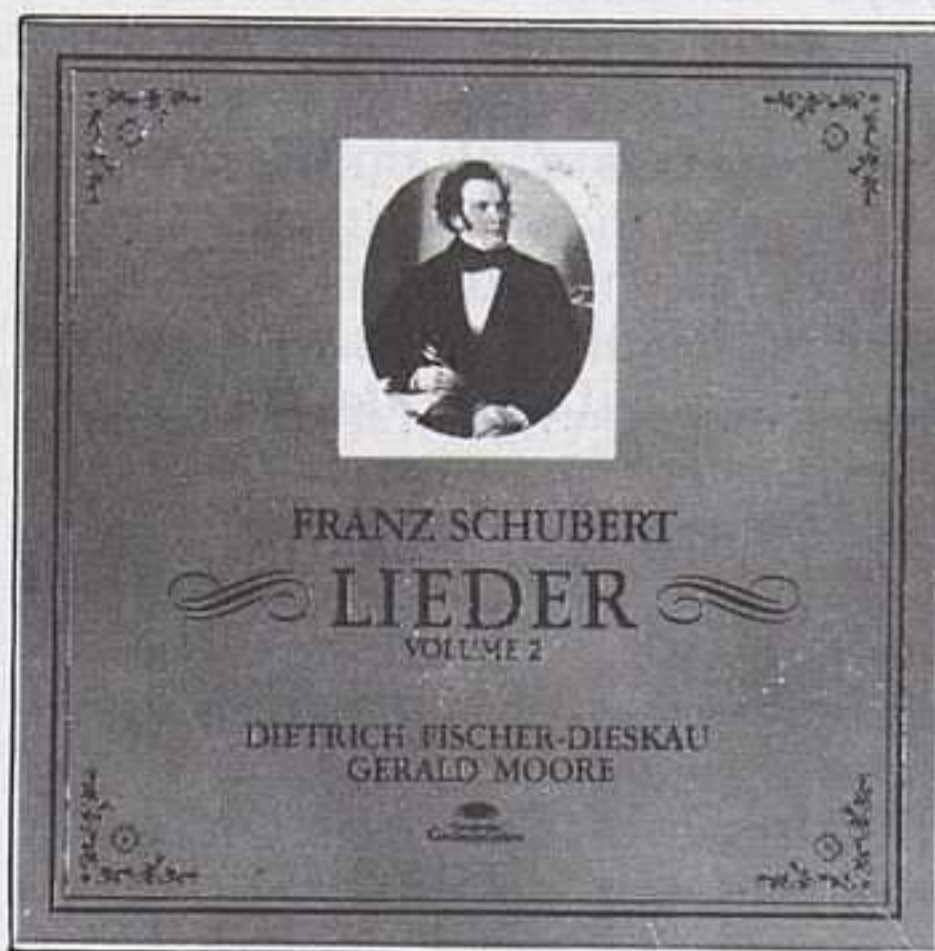
HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08



Nuestra portada. Alberto Corazón es el diseñador del cartel anunciador del Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid. Pueden encontrar la programación completa de este evento en la sección de «Cartelera» (pág. 87) y un comentario de esta programación en la página 28.

Entrevista. Pedro Lerma, director del Conservatorio madrileño, habla de un tema candente entre los enseñantes de música: la enmienda 282 a la Ley para la Reforma de la Función Pública. (pág. 7).



Ensayos discográficos. A la amplia sección de crítica discográfica (pág. 42) añadimos en este número dos ensayos acerca de importantes novedades: la «Tetralogía» de Wagner dirigida por Boulez (pág. 40) y los «Lieder» de Schubert por Fischer-Dieskau y Moore (pág. 58).

Internacional: De los conflictos de Maazel y Karajan con sus respectivas orquestas y el trasfondo económico de todo el problema se habla en la página 82 de nuestra revista.

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO. VII Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea». Nueva sección de Hi-fi. Entrevista a Joan Guinjoan.

Sumario

Cartas	4
Editorial	5
Entrevista: Pedro Lerma, director del Conservatorio de Madrid	7
Ensayo: De la música y la magia, algunos misterios y secretos de la vida de Jonás Tobías Gottfried	12
Pedagogía: Nuevas experiencias pedagógicas en Italia	17
Historia: La magia de la máquina. Música y tecnología en el siglo XX	23
Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid	28
Musicología: Joaquín Martínez III	30
II Ciclo de Opera y Solistas de Valencia	32
II Festival Internacional de Compostela	35
XXXIII Festival de Música y Danza de Granada	37
Ensayo discográfico: Boulez dirige Wagner	40
Crítica discográfica	42
Ensayo discográfico: Los Lieder de Schubert, por Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore, un monumento discográfico	58
Homenaje a Federico Mompou en Alcalá de Henares	60
Cursos, becas y concursos	61
Danza	63
I Curso de Interpretación de la Música Contemporánea	68
Reportaje: Música para consumir	69
País Musical	72
Madrid	74
Don Taddeo in Barcellona: IV Festival de Opera de Promusica	77
Internacional	82
Cartelera	87
Noticias	90
Musicos del siglo XX: Frederik Delius	95

Cartas

Para contestar la carta del señor González Mira publicada en el número 544 (junio 1984) haré repaso a algunos puntos concretos para no extenderme en un relato interminable, cosa innecesaria si hibiese de puntualizar punto por punto todas y cada una de sus afirmaciones. Me limitaré pues a aquello que a mí me parece más estable.

En primer lugar no comprendo cómo para contestar mi carta el señor González Mira se sale del tema. Yo me limité a expresar mi disconformidad más absoluta a su ESTILO de criticar discos y él dice entre otras cosas que «*está decidido a empezar a ahorrar denodadamente para poder adquirir lo antes posible un aparato reproductor de compact disc*». Naturalmente recojo la indirecta. Pero ¿qué contesta el señor González Mira? mi carta o mi trabajo sobre el disco compacto. Dado que suscita en su réplica el tema compact disc y a la vista de sus propósitos de ahorro le recomiendo modestamente que tendrá que ahorrar para más cosas, a saber, un preamplificador que tenga una sensibilidad de salida de 20 voltios, una etapa de potencia capaz de casar con ese previo y unas cajas acústicas idóneas para poner en el aire la tremenda fuerza de un equipo de amplificación de esas características único método de poder reproducir los 90 DB de dinámica de un disco compacto. Me temo pues que el ahorro proyectado tendrá que alcanzar una cifra bastante elevada. Para adquirir solamente el lector no hace falta mucho ahorro pues en Inglaterra hay aparatos por debajo de las 65.000 pesetas.

Saliéndose asimismo del tema dice el señor González Mira: *Igualmente procuraré proveerme de una buena cantidad de ciertos discos Decca de referencia LXT para regalárselos a mis más encarnizados enemigos*. Da pena, muchísima pena leer semejante cosa de la pluma de un crítico de discos. De todas formas le ruego me incluya (lo más amigablemente posible) en su relación de *encarnizados enemigos* para recibir algún regalo de los soberbios Decca LXT. De esa forma podré yo ahorrarme algunos dineros pues los últimos ejemplares que he añadido a mi ya amplia colección me han costado carísimos a través de una tienda especializada en Tokio.

El señor González Mira me tacha de despechado cuando dice textualmente en el punto 8 de su carta: *Asunto deterioro de la sección de crítica discográfica de RITMO. Supongo que se referirá al sufrido por la misma desde que no escribe en ella*. Debe saber el señor González Mira que nunca formé parte del equipo de crítica de discos de la Revista. Esporádicamente y de forma algo residual me encomendaron algunas críticas. Por lo tanto su teoría del despecho carece de fundamento.

Y ahora voy a tratar el punto que me parece esencial. Dice textualmente el señor G. Mira en su carta: *El señor Orozco no debería hacerse falsas ilusiones: la objetividad en la crítica de discos —o en la de cualquier otro producto— no es posible*. Tal es la sentencia, pero yo afirmo y estoy en condiciones de demostrar todo lo contrario. La objetividad en la crítica de discos y en cualquier otro aspecto no solamente es altamente deseable sino además ES POSIBLE por la razón obvia de que hay ejemplos en la práctica de crítica de discos objetiva y no cabe la menor duda de que cuando una idea se convierte en REALIDAD es que dicha idea es posible. Y para ilustrar esta afirmación categórica yo invito al señor González Mira o a cualquier otra persona que lo desee a que analice en profundidad la labor crítica de discos durante un período tan largo como se quiera de un Thomas Heinitz, de un John Crabbe o de un Robert Layton, por ejemplo, en la Prensa especializada británica y sin necesidad de cruzar el Canal de la Mancha tenemos mucho más a mano la propia época de RITMO aún cercana en el tiempo de los Arteaga, Andrade, Mayo, Reverter, Peregrín, etc. Proceda el señor González Mira a analizar honestamente esa labor crítica para ver si es o no objetiva. Lo que sucede es que para conseguir esa deseable objetividad es preciso que concurren dos circunstancias muy poco habituales: un conocimiento suficiente de la materia y la suficiente INDEPENDENCIA. Cuando se produce esta confluencia de factores la crítica objetiva, competente y honesta resulta perfectamente posible en cualquier campo de la actividad humana y por supuesto dentro del Arte y sus derivados. Y me parece realmente asombroso y desde luego contradictorio que un crítico como el señor González Mira ponga en tela de juicio la propia posibilidad de la objetividad en la labor de crítica. Y en este sentido y circunscribiéndome al caso de la crítica discográfica de RITMO ratifico la opinión expresada en mi anterior carta.

En lo que concierne al *asunto gastronómico* (terminología empleada por el señor González Mira) creo que existe una diferencia abismal entre la ironía y la zafiedad. El cotejo de un disco con un plato de judías con chorizo responde más al segundo concepto que al primero.

Para terminar, un comentario sobre el empleo del término *majaderías* por parte del señor González Mira (punto 7 de su carta) sin duda con la intención de zaherirme. No puedo pensar sino que las *majaderías* a que

alude no hayan sido vertidas más que en la Sección de Alta Fidelidad que es la única que he desarrollado habitual y exclusivamente en RITMO. Demuestre y explique el señor González Mira la comisión de dichas majaderías y yo de inmediato colgaré la pluma como él recomienda en la revista RITMO. Pero parece ser que su opinión no coincide con la de los lectores que han escrito a la revista manifestando básicamente que mis artículos les han resultado útiles. Como todas las cartas han pasado por la Dirección de la Revista ésta puede dar fe de cuanto afirmo. Yo por mi parte no me atrevo a recomendar al señor González Mira que cuelgue la pluma, me parece más constructivo exhortarle a que estudie y se perfeccione en una tarea cuya dificultad a nadie se le oculta. Es posible que por este procedimiento consiga algún día, aún en contra de su propia opinión, producir CRÍTICAS OBJETIVAS y menos despiadadas para quienes *hacen la música* que es cosa infinitamente más difícil que criticarla.— **ALFREDO OROZCO (Cuenca)**.

Es verdaderamente sorprendente el poco espacio, nulo mejor dicho, que su revista dedica al disco compacto. Mientras otras revistas de prestigio internacional como son **Gramophone**, **Fonoforum** o **Diapason**, hace ya mucho tiempo, presentan críticas y comentarios sobre dichos discos, RITMO se limitó a un artículo totalmente negativo sobre el nuevo sistema, hace unos meses.

Parece como si en este sentido el señor Orozco tuviera una decisiva influencia. Es también sorprendente la fobia de dicho señor cuya competencia respeto, por supuesto, por los discos compactos y el nuevo sistema de laser en general, hasta el punto de que hace unos días al leer un estudio sobre los nuevos discos en la revista **Teleradio** adiviné antes de conocer el autor del mismo de quién sería la firma.

Creo que las críticas del señor Orozco van teñidas de una total parcialidad, ya que sólo cita ejemplos de críticos que están de acuerdo con él y nunca la de muchos otros que son decididos admiradores del disco compacto.

Me recuerda en sus críticas la aparición del disco microsuro o del sistema estéreo, también recibidos por algunos críticos especializados con total repulsa. No voy a discutir las razones de un entendido como el señor Orozco pero creo que una revista de la categoría de RITMO no puede olvidar unas novedades, que a pesar de su excesivo precio, se están extendiendo por todo el mundo, hasta el extremo de que cada mes el surtido aumenta considerablemente.— **LUIS MARTINEZ DE CARVAL RIVERO (Sevilla)**.

Este Sindicat Musical de Catalunya, quiere hacer pública su preocupación y disconformidad sobre las bases de la convocatoria para la provisión de plazas en la Orquesta Ciutat de Barcelona.

Después del injustificable período de tres años sin convocar oposiciones para cubrir las numerosas vacantes que se han producido, (lo cual ha determinado una situación de irregularidad de contratación) sorprende el escaso margen de tiempo disponible para la preparación de las obras seleccionadas para las pruebas, lo que, de por sí, constituye la autoeliminación de aquellos candidatos que no hayan trabajado dichas obras con anterioridad a la convocatoria.

Otro aspecto sorprendente es que la convocatoria sea abierta a músicos extranjeros. En un país cuyo mayor problema lo constituye el paro, no se puede admitir que una empresa dé la misma oportunidad a un trabajador extranjero que a uno del propio país, y menos si se trata del Estado o de un Ayuntamiento.

Tanto la Orquesta Nacional como la de Euskadi, han recurrido a la contratación temporal de músicos extranjeros después de haber hecho varias convocatorias a nivel nacional, lo que a nuestro juicio debería llevar a término la Orquesta Ciutat de Barcelona.

Cuando una agrupación sinfónica pasa por un período de escasez de plantilla, el sólo hecho de completarla, da una espectacular sensación de mejora, pero de todos es sabido que el auténtico nivel de calidad se logra a base de años con un eficaz trabajo de conjunto. Se puede deslumbrar a un público completando la plantilla de una orquesta con músicos de otros países, so pretexto de no encontrar músicos de calidad en el propio; pero el nomadismo del músico extranjero, ya a corto plazo, perjudica el empaste o conjunción de las orquestas.

Creemos que una política más positiva sería la contraria, es decir, la recaptación de músicos de nuestro país que militan en orquestas extranjeras.— **SINDICAT MUSICAL DE CATALUNYA. L'ADMINISTRADOR GENERAL. JOSE MARIA FARRUS PUBILL (Barcelona)**.

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIV • NUM. 546
SEPTIEMBRE 1984

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Redactora Jefe:

Amelia Die.

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:

Alfredo Aracil, Juan Luis Bardisa, Rafaél Banús, Martín Codax, Francisco Chacón, María del Carmen Farah, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Ramón González Navarro, Francisco Hernandez, Sabas de Hocés, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Félix Palomero, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Francisco F. Rico, Esclavitud Rodríguez, Joaquín Rubio Tovar, Daniel Stéfani y Tartessos.

Diagramación:

Antonio Roca.

Corresponsales:

Victoria Casares (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Enrique Molina Segura (**Badajoz**), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Avinoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno Blanco (**Córdoba**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Francisco Esnaola (**Gipúzcoa**), Grupo Gárnata (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), José García Morales (**Múrcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de Mallorca**), Ricardo Hontañón (**Santander**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortes y José Domenech (**Valencia**), María Isabel Muñoz (**Valladolid**), José Urquijo Respalda (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Asturias**), Nicolas Koch Martin (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazan (**Gran Bretaña**).

Redacción:

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla) 28034 Madrid. Tlfs. (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex 45490 FERI E.

Publicidad y Distribución:

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

Suscripciones: España: Año 3.900 ptas. número suelto: 375 ptas. atrasado: 400 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

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

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

Editorial

MUSICA Y REFLEXION

En un viaje reciente por Alemania hemos comprobado, una vez más, la vitalidad de los libros de música. Durante un Festival, una improvisada aunque bien nutrida biblioteca-exposición, para la venta y la consulta, ha sido realmente el elemento más atractivo y visitado del extenso acontecimiento musical. No podemos decir lo mismo de los festivales españoles, donde tal exposición suele faltar por completo y casi nadie parece echarla de menos. Con los conciertos y algunos actos públicos complementarios, los organizadores parecen darse por satisfechos.

La música es para escucharla, por supuesto. Pero es también —y no podemos cansarnos de repetirlo— una materia de reflexión, una creación cultural e intelectual. Quien no lo entienda así se limita al consumo placentero de un arte —lo cual es normal y legítimo—, pero segrega de ese arte todo lo que es meditación histórica y estética, todo lo que es, en suma, cultura. Y sin ella, nuestra música, por muy grandes que lleguen a ser sus logros, quedará siempre un poco huérfana, un poco desamparada, inconexa de las demás artes y de la vida intelectual.

Nos apena, por eso, comparar ciertos festivales bien arropados culturalmente con otros desnudos y limitados más o menos a la audición de los divos. Por supuesto que esto no ocurre sólo en España: es un mal universal la segregación de la música de su propia actividad pensante. Pero deben buscarse los modelos mejores, no los peores. Incluso, sin necesidad de salir de nuestras fronteras, cuando, en otro tiempo, la «música teórica» del Quadrivium medieval y renacentista ponía a la reflexión musical al nivel de las más altas actividades del espíritu.

ferysa

Clemencic Consort

y su inigualable

CARMINA BURANA

EN EL FESTIVAL DE OTOÑO DE MADRID

Busque su discografía en los discos de importación

Harmonia mundi



PEDRO LERMA: *director del Conservatorio de Madrid.*

Por Javier Monjas

JAVIER MONJAS.—Aunque no es un problema exclusivo del Conservatorio de Madrid, la Ley de la Función Pública y, concretamente, la inclusión por parte del Grupo Socialista en el Senado de la ya famosa Enmienda 282 ha provocado reacciones muy duras también en este centro. ¿Cuál es su opinión global sobre el tema?

PEDRO LERMA.—El Ministerio me ha explicado que esto se debe a la existencia de veintitantos cuerpos que se han unificado en sólo dos, uniendo todos los que tienen un grado medio y los que lo tienen elemental. Ello ha producido en el claustro del Conservatorio una pena grande porque no se contemplan los niveles superiores que estamos impartiendo, niveles plenamente reconocidos por el vigente Reglamento de Conservatorios de 1966. Como digo, la Ley de la Función Pública ha producido inquietud y desasosiego porque el Conservatorio lleva muchísimos años tratando de conseguir el grado universitario para los niveles superiores. Esta situación es inexplicable porque nosotros tenemos una de las carreras más difíciles y largas. En todos los países del mundo existen licenciados y doctores en música, de forma que nos estamos poniendo en evidencia ante el resto del mundo.

J.M.—La respuesta de la Administración mantiene que no es objetivo de la Ley de la Función Pública modificar el sistema vigente y que, en todo caso, será necesario para ello un nuevo y específico texto legal, probablemente el Decreto sobre Enseñanzas Musicales.

P.L.—En efecto, el Ministerio me ha explicado que la Ley de la Función Pública no tiene nada que ver con la Ley Universitaria, donde sí se van a controlar los tres niveles (elemental, medio y superior). También me han dicho que se va a elaborar ese famoso decreto del

cual están comenzando a tomarse las primeras conciencias. Pero, claro, a pesar de que es una promesa, hay desconfianza porque ya llevamos con el problema cuarenta años y nunca hemos encontrado un eco. La tragedia es que cuando las cosas están bien enfocadas viene un cambio ministerial y debemos empezar otra vez de cero. Tenemos que volver a poner el disco y a fundamentar nuestras aspiraciones.

J.M.—¿Quiere decir que no existe continuidad entre los sucesivos equipos ministeriales?

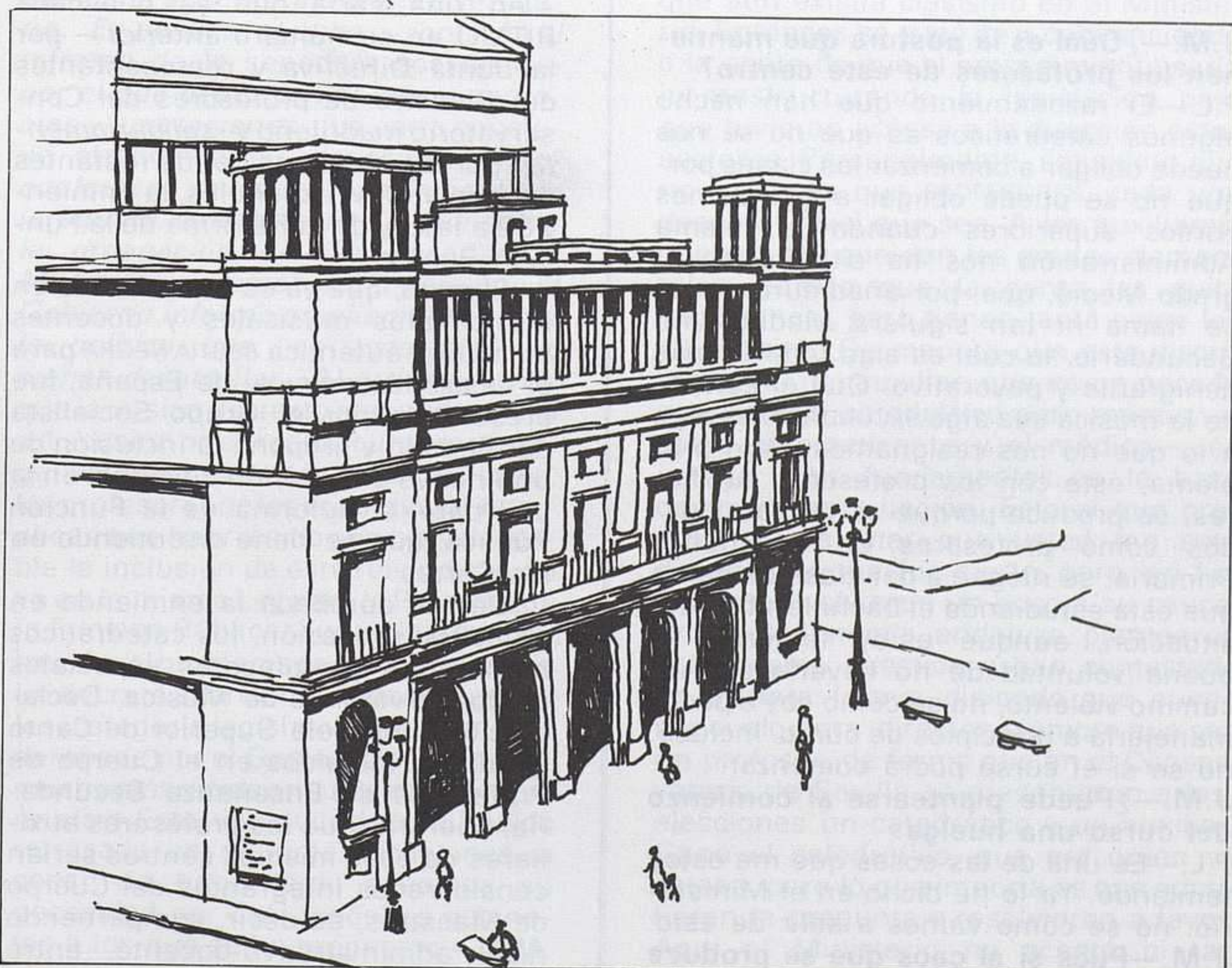
P.L.—No hay continuidad, y la prueba de ello es que aún no lo hemos conseguido. A la Escuela de Bellas Artes le costó treinta años el conseguir ese nivel universitario. Nosotros llevamos cua-

A la tradicional problemática del Conservatorio de Madrid (masificación, falta de personal, precariedad de su ubicación, etc.), se une ahora la suscitada por la Enmienda 282 que el Grupo Socialista del Senado ha presentado a la Ley de la Función Pública. Por la enorme trascendencia para la enseñanza profesional de la música que puede tener esta Ley y por las reacciones suscitadas en torno a ella por un amplio sector de los enseñantes de conservatorios, RITMO ha creído conveniente cuestionar sobre estos temas a Pedro Lerma, lo que ha provocado el retraso en la publicación esta entrevista.

renta años intentándolo. Es inexplicable que la pintura está por encima de la música siendo artes igual de fundamentales para la cultura.

J.M.—Económicamente su situación no se modifica.

P.L.—Es cierto. Pero es un tanto menospreciativo que no podamos ser más que de Enseñanza Media. No hubiera costado nada hacer, dentro de la enmienda, una parte donde se reconociera que nuestra enseñanza superior tuviera rango universitario, que es lo que se merece y lo que estamos esperando. Puede que algún día esto se regule con un nuevo decreto, pero ya es un mal síntoma que en esta Ley de la Función Pública no se haya contemplado.



DIBUJO: A. ROCA

Visita al Senado

J.M.—¿Se han realizado contactos o presiones para modificar la Ley?

P.L.—Hemos hecho un estudio y una visita al Senado donde hablamos con los grupos parlamentarios. No sé si habrá algún partido político que esté dispuesto a ayudarnos. Nos han dado buenas palabras. Esperaremos a que se reanuden los debates para ver si tenemos alguna oportunidad. También en el Ministerio sigo insistiendo mucho pero ellos me replican con lo del decreto, que es mucho más rápido que una ley. A ver si conseguimos que en seis u ocho meses se resuelva lo del decreto, que será el tiempo que tardemos en proporcionar los datos a la Administración. El Subsecretario ha dado muy buenas palabras.

J.M.—Una de las imputaciones a la Ley de la Función Pública por parte de los profesores, es que no han sido consultados. ¿La realización de este decreto será diferente?

P.L.—Sí, lógicamente se nos debe consultar. En el caso de la Función Pública no se nos ha consultado de una forma profunda. Además, no sólo lo debía hacer el Conservatorio de Madrid sino que el problema es de ámbito nacional. Con las segregaciones de las autonomías nos estamos enredando un poco. Por ejemplo, con la Autonomía Andaluza, que tenía las transferencias hechas, hay ya una especie de barrera en medio que hace que ni ellos vengán a nuestros concursos de traslado ni nosotros a los suyos. Es una situación un poco anormal porque cuando pertenecemos a un mismo cuerpo nacional, la segregación es algo que nos perjudica a todos. Ya no tenemos esa interrelación que se daba antes.

Posible huelga a comienzos de curso

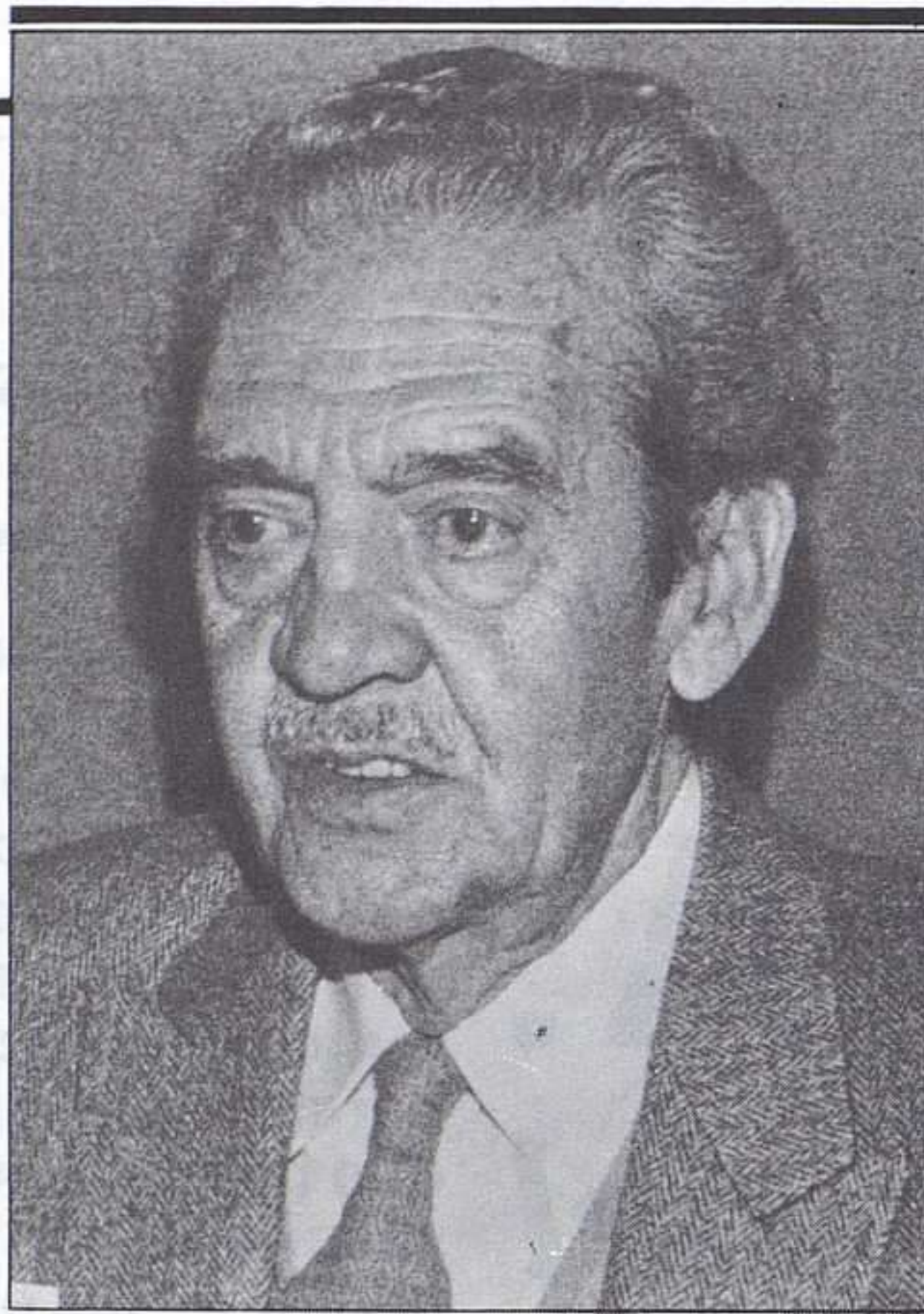
J.M.—¿Cuál es la postura que mantienen los profesores de este centro?

P.L.—El razonamiento que han hecho algunos catedráticos es que no se nos puede obligar a comenzar las clases porque no se puede obligar a que demos cursos superiores cuando la misma Administración nos ha situado en el grado Medio, que, por añadidura, ya no se llama ni tan siquiera Medio, sino Secundario, lo cual es algo todavía más denigrante y peyorativo. Que el estudio de la música sea algo SECUNDARIO es algo a lo que no nos resignamos. Otro problema, éste con los profesores auxiliares, se produce porque al ser catalogados como profesores de Enseñanza Primaria, se niegan a dar clase de gente que está estudiando el bachillerato. Esta situación, aunque estoy teniendo la buena voluntad de no llevarla por un camino violento, no sé cómo voy a poder manejarla a principios de curso. Incluso, no sé si el curso podrá comenzar.

J.M.—¿Puede plantearse al comienzo del curso una huelga.

P.L.—Es una de las cosas que me estoy temiendo. Ya lo he dicho en el Ministerio: no sé cómo vamos a salir de esto.

J.M.—Pues si al caos que se produce todos los años cuando comienza el



FOTOS: PACO TUR

curso, añadimos una huelga de profesores la situación puede ser muy difícil.

P.L.—Sin duda. El Ministerio, por una parte, está entre la espada y la pared porque sabe que se pueden crear estos serios problemas. Pero también mantiene una postura de no admitir negociaciones si nos encontramos en huelga.

J.M.—Según ha planteado el problema, la cuestión de la Función Pública parece reducirse a una mera cuestión de prestigio puesto que no ha variado la situación económica y no se hacen reclamaciones directas en ese sentido.

P.L.—No ha variado pero debiera mejorar. No hay ninguna razón para que tengamos un coeficiente mucho más bajo que los profesores de Bellas Artes.

Falta de personal

J.M.— Hace poco tiempo, Publicaba RITMO una carta de protesta firmada por una persona de la Biblioteca del Conservatorio anunciando el descubrimiento de una partitura autógrafa desconocida de Arriaga y quejándose de la categoría laboral que ellos tienen — contrato administrativo del Cuerpo General Subalterno, con un sueldo de 33.857 pts.— en contraste con labor de investigación y atención al público que desempeñan.

P.L.— Es cierto, pero no hay posibilidad de solucionarlo por el momento. Yo he hecho una gestión ante el Ministerio de

Probable recurso de inconstitucionalidad

LA POLEMICA DE LA ENMIENDA 282

De «absolutamente desafortunada y perfectamente asincrónica con la situación real respecto al actual funcionamiento de los estudios musicales fue calificada —en una carta que ya publicaba RITMO en su número anterior— por la Junta Directiva y representantes del Claustro de profesores del Conservatorio madrileño y «solidariamente» por los claustros de los restantes conservatorios españoles, la Enmienda 282 a la Ley de la Reforma de la Función Pública.

El texto, que ya es considerado en los círculos musicales y docentes como una auténtica BESTIA NEGRA para el desarrollo musical de España, fue presentado por el Grupo Socialista del Senado y propone la inclusión de una nueva disposición adicional en la Ley para la Reforma de la Función Pública, que se viene discutiendo en las Cortes.

De ser aprobada la enmienda en su actual redacción, los catedráticos numerarios y profesores especiales de conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto quedarán incluidos en el Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria, mientras que los profesores auxiliares de esos mismos centros serían considerados integrantes del Cuerpo de Maestros, es decir, compartiendo nivel administrativo-docente, entre

otros, con los profesores de Educación General Básica.

Dada la mayoría absoluta socialista en el Senado, la Enmienda 282 podría aprobarse sin variaciones, máxime si añadimos el hecho de que ningún partido político de la oposición al PSOE ha manifestado ningún interés, ni a favor ni en contra, en torno al texto, al menos en lo que afecta a las enseñanzas musicales.

Según ha podido saber este redactor, al menos en el Conservatorio de Madrid se halla en estudio la posibilidad de interponer un recurso de inconstitucionalidad a la Ley citada cuando se apruebe, en el caso, obviamente de que la Enmienda 282 salga adelante en sus actuales términos. Ya antes del verano se habían realizado consultas con algunos juristas con vistas a plantear demandas judiciales, aunque estos abogados desaconsejaron toda acción legal hasta que el texto sea definitivo y aprobado. Entre los nombres que se barajan como posibles conductores de este posible recurso de inconstitucionalidad figura el de Eduardo García de Enterría.

Mientras tanto, y como manifiesta Pedro Lerma, director del Conservatorio de Madrid en esta entrevista, el ambiente entre el profesorado es proclive a una huelga al comenzar el curso 84-85. La decisión

**«No sé si el curso
podrá comenzar,
los profesores quieren
ponerse en huelga»**

Cultura — el Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios pertenece a Cultura y no a Educación— pero ha fracasado porque ellos tienen previsto sólo el Cuerpo de Bibliotecarios, pero no de Ayudantes de Biblioteca. La dirección de la Biblioteca sí pertenece al Cuerpo de Bibliotecarios pero no podría hacer nada sin gente que la ayude. Como no se contempla la categoría de Auxiliares ha habido que buscar la única posibilidad, que es la de incluirles en el personal subalterno, con un sueldo que es una miseria. Vamos a ver si puede ser que esto se dignifique. Hay chicos cultísimos: tanto Palacios como Rey tienen una preparación que no puede ser pagada con un sueldo de subalterno. Globalmente nos hace falta personal. Nos falta personal de secretaria —nos las vemos y nos las deseamos para realizar las matriculaciones, pasar las actas a las fichas, etc.— y es que en la secretaría en vez de tener veinte personas tenemos ocho chicas que, encima, no son funcionarias sino contratadas, como ocurre en la biblioteca, con lo cual siempre están con el temor de que no les renueven el contrato. Falta personal subalterno y falta personal en la biblioteca. En la biblioteca tenemos dos o tres personas que, además, desempeñan un

trabajo que no les corresponde porque tienen un nombramiento interino como ordenanzas. Además son dos personas para manejar una biblioteca con más de cien mil volúmenes, con una fonoteca, etc. La situación es caótica. Hay más de treinta mil volúmenes sin clasificar todavía. A mí es algo que me preocupa. Tomé la decisión de cerrarla para comenzar cuanto antes a clasificar, pero esto no fue comprendido en algún sector aunque sí lo comprendió la mayoría.

J.M.—Cambiando de tema, el proceso de recambio en la dirección del Conservatorio tras la marcha del anterior titular, Miguel del Barco, fue accidentado y polémico hasta el punto de que se habló de un posible veto ministerial a su nombramiento.

P.L.—Concretamente, el 3 de octubre del año pasado, el claustro del Conservatorio realizó unas votaciones en las

será tomada, en todo caso, por el Claustro de Profesores.

La incomunicación entre los parlamentarios y los profesores de música parece haber sido casi absoluta, aunque las acusaciones se cruzan entre ambos colectivos. Para los profesores, la responsabilidad recaería en los senadores socialistas al no consultar con los interesados los términos del proyecto. Una delegación del Conservatorio de Madrid visitó el Senado y conversó con Juan José Laborda, portavoz del Grupo Socialista de esa cámara, así como con el portavoz del Grupo Popular, Juan de Arespachaga. También una senadora socialista remitió al Conservatorio una carta en torno al problema. En todos los casos, la iniciativa partió del Conservatorio madrileño y una vez redactada y presentada la Enmienda.

Por otro lado, Bayona, ponente de la enmienda, argumentó, en conversación con este redactor, que él no había recibido ninguna iniciativa por parte de los profesores de música y que las referencias a su disgusto le habían llegado siempre a través de terceras personas. En términos generales, Bayona argumentaba la necesidad de la Disposición adicional que presenta la Enmienda 282 por motivos de racionalización de los veintiseis cuerpos nacionales (algunos de ellos con solamente seis o siete funcionarios) reduciéndolos a dos únicos cuerpos, denominados A y B (enseñanza secundaria y primaria, respectivamente), así como por un deseo de reconducir hacia la cátedra docente a los que se encontraban en la administrativa. Bayona afirmó también que esta Ley no descarta la posibilidad de otra disposición donde se regulen exclusivamente a las enseñanzas musicales y se incorporen

las innovaciones que se consideran oportunas, entre ellas la elevación a categoría universitaria de las enseñanzas superiores de los conservatorios, aspiración que ya dura décadas en los medios docentes de estos centros.

Lo principal del informe enviado por la senadora socialista incide con estos mismos aspectos al mismo tiempo que confirma que el Ministerio de Educación está trabajando, «creo que con su concurso», en la nueva ordenación de las Enseñanzas Musicales en tres ciclos, correspondiendo el superior al nivel universitario. *Es por este camino —continúa el informe de la senadora socialista— por el que deben dirigir sus sugerencias y aportaciones.* La carta concluye ofreciendo su disposición «para cualquier iniciativa parlamentaria (pregunta, interpelación...) que sobre la ordenación de las Enseñanzas Musicales podamos hacer para que el Gobierno informe ampliamente sobre la política que, en esta materia, piensa desarrollar». Al argumento de que la misión del texto sometido ahora a discusión no es realizar una nueva regulación en las enseñanzas musicales, los profesores de los conservatorios replican que habría sido posible y deseable la inclusión de esta reivindicación ya en la misma Ley para la Reforma de la Función Pública. Según la Administración, el problema se solucionaría con un decreto sobre enseñanzas musicales (categoría legislativa directamente aprobada por el Gobierno y, por tanto, mucho más rápida en su tramitación que una ley). Este hipotético decreto ha sido retrasado en múltiples ocasiones, a pesar de haber sido aceptada su necesidad por casi todos los gabinetes a los que se ha propuesto.—**J.M.**

que yo obtuve una mayoría grandísima. Se propuso al Ministerio este resultado pero hubo una cuestión de papeleo: que si en el nombramiento no se debía poner al número de votos; que si había que redactar la terna por orden alfabético, etcétera y en todo esto se produjo el malentendido. Después, mi nombramiento vino con errores de forma. Incluso yo mismo pensé que pudiera haber algún veto a mi candidatura pues era muy extraño que se dieran esos pequeños detalles formales cuando, en realidad, no se atentaba contra el fondo. Pero creo que la cosa no es trascendente y al final nombraron al que sacó más votos, que fui yo.

Polémico recambio en la dirección

J.M.— Entre las cuestiones que se pusieron en duda en el proceso electoral se halla la obligación estatutaria de que el director deba ser obligatoriamente un catedrático ¿Qué opinión le merece esta cuestión?

P.L.— En esto sí que hubo un problema porque la reglamentación de 1966, que es la que está en vigor, habla de que el director debe ser un catedrático del centro. Esto no era motivo siquiera de pregunta. Pero hay otros centros, por ejemplo la Escuela de Arte Dramático, en donde el director es un auxiliar. También ciertas personas del claustro manifestaron que había institutos cuyos directores no eran tampoco catedráticos. Esta cuestión se llevó a consulta al Ministerio y éste contestó que la Reglamentación estaba realmente vigente y que no había más remedio que nombrar a un catedrático, lo cual se aceptó en el Conservatorio bastante mal. Con el acceso de la práctica mayoría de los PNN a la categoría de Profesores Numerarios el malestar procede de la sensación de que aún existía clasismo en el Ministerio. Entonces se trató de ir convenciendo a la gente de que el procedimiento sería ir reestructurando la legislación para que tuvieran acceso a la dirección estos sectores. Personalmente, considero que no hay más que PROFESORES, cada uno desde el nivel que sea. A los auxiliares, que son los que dan los grados elementales, parece que la gente les quita importancia, pero tienen tanta como los de término. De manera que esta discriminación del auxiliar, que es un poco lo que hace el catedrático pero menos, — como el practicante y el médico—, es injusta. Tan fundamental es la base como la continuación. Esto sí que produjo el malestar que usted me está diciendo, y que fue cierto, pero, en fin, las cosas volvieron un poco a su cauce. En la Autonomía andaluza plantearon esta misma cuestión y han contestado de distinta forma, diciendo que puede ser cualquiera director, siempre que sea un profesor, de forma que en el Conservatorio de Sevilla se presentaron a las elecciones un catedrático y un auxiliar. Ganó el catedrático, que era quien ya estaba, pero lo que importa es que admitieron la pregunta y resolvieron a favor. Aquí el Ministerio no aceptó ni tan siquiera la cuestión y contestó tajante-

mente que no era motivo ni de consulta. **J.M.—Pero, según usted, ¿sería deseable esa apertura?**

P.L.—Estos son criterios de la Administración que si se hicieran más amplios creo que no pasaría nada.

La masificación

J.M.—Hablamos de algunos de los graves problemas que tiene planteados el Conservatorio de Madrid. Quizá el principal sea el de la masificación que provoca, aparte de un descenso en la calidad de la enseñanza, la ya tradicional aglomeración para matricularse a comienzos de curso, aglomeración tan espectacular que algunos la consideran ya una más de las atracciones turísticas de Madrid.

P.L.—El principal problema es que tenemos los tres niveles: el elemental, el medio y el superior. Por este mismo orden, los problemas se van agravando de mayor a menor. El problema más grave de masificación del alumnado se encuentra en la iniciación de los estudios, en el grado elemental. Este curso que comienza vamos a tomar medidas serias para limitar el número de alumnos que acceden por primera vez, de forma que no creo que pueda entrar mucha gente.

J.M.—¿Y qué soluciones están pensando ustedes para resolver este problema de masificación?

P.L.—Lo mejor sería tener un mayor número de aulas y de profesores. Pero existe el problema de que no aumenta ni una cosa ni otra. Tenemos 218 profesores para dar clase a 6.500 alumnos físicos, que traducido al número de matrículas sobrepasan las veinte mil, puesto que cada alumno se matricula de tres, cuatro y hasta de seis y siete asignaturas a la vez. Estamos planteando continuamente esta cuestión al Ministerio y ellos comprenden el problema, pero hay que contar con una limitación presupuestaria. Habría que doblar el profesorado. También estamos comunicando al Ministerio cuáles son las asignaturas más masificadas, en las que hace falta un mayor número de plazas de profesores, pero hasta ahora las van dando con cuentagotas

Desciende el presupuesto

J.M.—En general, se suele afirmar ya como tópico el desinterés de la Administración por las enseñanzas musicales. ¿Cuál es la disposición en el Ministerio de Educación para resolver estos problemas?

P.L.—La disposición es buena pero la limitación de presupuesto que tiene es increíble. Ya nos han comunicado que este curso tendremos que contar con menos presupuesto del que tuvimos el año pasado. De los 35 millones solicitados nos han concedido 27. Nos han quitado, pues, ocho millones y el problema es que siguen subiendo el gas, el teléfono, la electricidad, etc. El problema para un director es serio porque quiero hacer cosas pero todo cuesta dinero.

J.M.—También existe una grave limitación de espacio físico para admitir

«No hay razón para que tengamos un coeficiente mucho más bajo que los de Bellas Artes».

más alumnos, puesto que parece que se ha alcanzado ya el punto de saturación.

P.L.—Sí, existe esa grave limitación de espacio a pesar de que las enseñanzas se imparten, además de en el edificio del Conservatorio, en otros siete centros adyacentes. En primer lugar, estamos ampliando el número de horas a cada profesor pues la Ley de la Función Pública también establece unos horarios más amplios. Pero no deja de resultar insuficiente. Estamos continuamente desbordados. Por otra parte, tenemos aulas nuestras en distintos centros, pero no dejamos de estar en una casa ajena. Ellos tienen sus clases hasta las cinco o cinco y media de la tarde. Luego, entran las limpiadoras, de forma que nosotros no podemos comenzar hasta las siete o siete y media. Como ahora el horario de los profesores es de cuatro horas y media, la hora y media que

aumenta habrá que hacerla en otro centro, lo cual es algo que distorsiona bastante porque tanto profesores como alumnos están obligados a ir de un sitio a otro.

J.M.—¿Qué soluciones serían las ideales para resolver o paliar en lo posible esta masificación?

P.L.—Lo primero sería la separación de grados. Donde se produce verdaderamente la masificación es en los grados elementales, porque hay mucha gente que cuando llega a un grado profesional ya se ha aburrido pues se ha dado cuenta que esto es mucho más difícil de lo que pensaba. En París, por ejemplo, se rigen por un procedimiento eficaz para evitar este problema: tiene veintitantos barrios y en cada uno existe su correspondiente escuela elemental de música. Los mejores de estos estudiantes son los únicos que acceden al Conservatorio Nacional, de forma que éste último tiene solamente entre ochocientos y mil alumnos, que son los que se van a dedicar a la música con carácter profesional. Por tanto, hay que separar muy bien la enseñanza más cultural de la música de la que lleva unos fines de profesionalización. Otra solución, quizá la más importante, es que la enseñanza de la música

Las cartas de una elección

El proceso electoral para proveer de director al Conservatorio Superior de Madrid tras la dimisión de Miguel del Barco estuvo sometido a tensiones y a un pulso de fuerza entre el claustro del centro y las autoridades del Ministerio de Educación y Ciencia. Aunque la importancia de este anómalo recambio en la dirección del Conservatorio era minimizada por el nuevo director Pedro Lerma, en el fondo, la situación cuestiona una serie de normativas consideradas caducas, a la vez que plantea reivindicaciones bien concretas en aras a una democratización en el funcionamiento del centro.

Dos eran los principales candidatos que pugnaban para ocupar el sillón directivo: Julián López Gimeno y Pedro Lerma. Según algunas fuentes del Conservatorio madrileño, la raíz de todo el problema se encontraría en las preferencias de la Administración por el primero de los candidatos mencionados, y en un cierto obstruccionismo a la designación —competencia directa del Ministerio— de Lerma, quien finalmente sería elegido. El propio Lerma constata este hecho al afirmar en la entrevista que publica este mismo número de RITMO que *«incluso yo mismo pensé que pudiera haber algún veto a mi candidatura, aunque no concede significación a este hecho porque «al final nombraron al que sacó más votos, que fui yo»*.

Sin embargo, para valorar la postura del Conservatorio en sus auténticas dimensiones hay que retroceder hasta el 6 de septiembre del año pasado, fecha en la que se celebra un claustro donde, según carta de Miguel del Barco al subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia, *«se planteó la vía a seguir para la elección del Director de este Centro y «fue puesta en tela de juicio por un grupo de profesores la vigencia y validez de la Orden Ministerial de 26 de octubre de 1968 (B.O.E. de 9 de noviembre) a la que se nos remitió en oficio de fecha 17 de junio del presente año, enviado a esta Dirección por la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, y la que se desprende que todos los profesores, de cualquier Cuerpo tienen voz pasiva y son por tanto elegibles»*. La carta continúa afirmando que este grupo de profesores *«considerada que debía prevalecer sobre la citada Orden del Artículo 32 de la Reglamentación General de los Conservatorios de Música (Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre), que reduce la voz pasiva exclusivamente al Cuerpo de Catedráticos, solicitando un «dictámen aclaratorio»*.

También Miguel del Barco quiso hacer costar que el claustro, a través de una votación nominal, *«manifestó su opinión de que todo el profesorado de los distintos cuerpos docentes pueda ser elegido»*. Esta propuesta

debe iniciarse desde la E.G.B., donde se deben impartir los conocimientos primarios musicales. También debiera haber un bachillerato polivalente donde se pudiera estudiar a la vez la música. El estudio de estos aspectos se encuentran sólo en estado embrionario porque ello comporta dinero y hay que comprender que la Administración no lo tiene.

Selectividad para el acceso

J.M.— También se realiza un proceso selectivo previo entre los que aspiran a matricularse por primera vez.

P.L.— Estamos haciendo unos cursos que duran tres meses (octubre, noviembre y diciembre). En enero ya vemos las personas que tienen mayores condiciones musicales y que son los que se matriculan; no se les cobra, por tanto, la ese trimestre no consigue pasar y no se matricula; no se le cobra, por tanto, la matrícula. Esto hay quien no lo encaja bien. Y lo que todavía es más impopular es que esta selección la solicitan tres mil personas y sólo se puede admitir a mil. Aquí se han formado unas colas, la gente dormía abajo en sacos, se traían butacas..., un espectáculo que a mí me daba por una parte alegría, porque se



notaba que la música tiene mayor interés y mayor incidencia en la sociedad española, pero, por otro lado, una pena enorme por no poderlos acoger. Y es que no hay posibilidad física de admitirlos. Desde el Ministerio me decían que había que terminar con las colas pero la cuestión es cómo hacerlo. No hay más solución que ampliar a más centros. Lo que no se puede permitir tampoco es rebajar la calidad de la enseñanza. Como nuestra enseñanza es individualizada, la

mayoría de las clases se dan sólo entre un alumno y un profesor, exceptuando Estética e Historia de la Música, Conjunto Coral, Instrumental, etc., que son más amplias, pero en la mayoría se dan clases de uno a uno. No se puede tener clases de Solfeo con ochenta alumnos porque allí no aprende solfeo nadie. Hay que cuidar por tanto la selección. La solución estaría en aumentar los centros y en aumentar el profesorado.

J.M.— ¿Ha realizado el Ministerio alguna propuesta concreta?

P.L.— El Ministerio dice que no puede ampliar centros ni profesores. Proponía que hiciéramos un sistema en el cual todas las instancias de admisión se acompañaran de un baremo escolar y otro económico de los padres. Es cosa que se presta a posibles fraudes pues ciertos padres con ingresos incontrolables, por ejemplo de profesiones liberales, pueden declarar menos ingresos de los auténticos. El criterio debe ser el de las edades porque los niños, cuanto más jóvenes, tienen más posibilidades de acabar la carrera con éxito. De todas formas este año va a poder entrar muy poca gente.

J.M.— Abordemos otro tema candente. Presumiblemente, se iniciará pronto la construcción del Auditorio Nacional de Música y, a su conclusión, todos los planes apuntan hacia la reconversión de la totalidad del edificio del Teatro Real en recinto operístico. ¿Dónde va a trasladarse el Conservatorio de Madrid?

P.L.— En el Ministerio dicen que ellos no lo ven todavía como una cosa tan urgente, porque son tres años lo que queda, pero que hay que ir buscando otro centro, si es que esto se produce, porque está aprobada la construcción del Auditorio pero aún no es definitivo que este edificio se vaya a convertir en teatro de ópera. Estando la situación económica del país como está, aún hay gente que piensa que será inviable.

Los pianos en la calle

J.M.— ¿Pero hay alternativas posibles y estudiadas?

P.L.— De momento no hay ninguna. Se ha intentado algo con el Ayuntamiento para ver qué locales podían tener. Pero estas negociaciones no han ido tampoco muy bien porque, si bien hay algunos centros, lo que pretende el Ayuntamiento es que se dediquen a centros musicales pero sólo para gente que viva en los correspondientes barrios. El Ministerio dice que no habrá problemas, que no se puede acabar con un centro así, etc. Ellos son menos pesimistas que yo, porque como ya he visto al Conservatorio estar trashumante en sitios tan absurdos como una casa de pensiones en la calle Pontejos, después en los bajos del Círculo de Bellas Artes, en los altos del Teatro Alcazar, en el Teatro de la Princesa... Esto es lo que no puede pasar, porque además, nos ponen los pianos en la calle como pasó cuando hicieron la Escuela Superior de Canto, pusieron los pianos en la calle San Bernardo. Soy pesimista porque lo he visto y lo he sufrido, no me lo tiene que contar nadie. Seguiré insistiendo en este tema frente al Ministerio porque si las cosas se preven siempre saldrán mejor.

fue aprobada por 89 votos a favor, 9 en contra y 6 en blanco, a la vez que 21 profesores se manifestaron en contra de la celebración de esta votación.

La respuesta del Ministerio no se hace esperar. En ella se afirma la validez y vigencia de las órdenes mencionadas, añadiendo que la Reglamentación de 1966 establece que el Director será «nombrado por el Ministerio de Educación y Ciencia». No obstante, y en un intento de diferenciar épocas, la respuesta manifiesta que «tradicionalmente, el Ministerio de Educación y Ciencia hizo uso de la citada potestad de modo discrecional, sin efectuar ningún tipo de consulta a los órganos colegiados de los centros», aspecto modificado por una Orden Ministerial de 1968 en la que se limita esta discrecionalidad mediante «la propuesta en terna alfabética». Como conclusión se añade: «comoquiera que la Junta de Profesores del Conservatorio de Música de Madrid no tiene capacidad ni está legitimada para PONER EN TELA DE JUICIO la vigencia y validez de ninguna disposición jurídica, deberá cumplirse en sus términos estrictos lo preceptuado». Los candidatos deberán ser «única y exclusivamente» catedráticos.

El cruce de cartas entre el subdirector general de Enseñanzas Artísticas José María Merino y Miguel del Barco comienza tras la nueva reunión del claustro el 3 de octubre. La terna estaba compuesta por Francisco Calés (un autovoto para completar terna), Pedro Lerma (130 votos) y Julián López Gimeno (59 votos), acompañando fotocopia del acta. La respuesta es fulminante; Merino devuelve la fotocopia del acta y

reitera que se debe enviar una terna alfabética.

Nuevamente, Del Barco escribe otra comunicación en la que reproduce la terna por orden alfabético sin votos, pero incluyendo un segundo párrafo que repite los nombres con el número de votos pues «considero mi deber comunicarlo que dicha terna es el resultado de la votación celebrada por el Claustro».

La nueva respuesta de Merino reitera la necesidad de terna alfabética manifestando que la opinión de los claustros no es vinculante para la Administración y añadiendo que «la Administración tiene medios suficientes para recoger en cada caso la información necesaria para adoptar las decisiones que estime más oportunas». Por último, Merino amenaza con «proponer al Ilmo. Sr. Subsecretario del Departamento la designación de un director provincial para el curso académico 1983/84, vista la imposibilidad de aplicar regularmente la Orden Ministerial de referencia». Por fin, Del Barco vuelve a enviar la terna «en riguroso orden alfabético (...) deduciendo que al motivo que estas devoluciones es el haber adjuntado a dicha terna el número de votos obtenidos por sus componentes».

Como dato quizás significativo de la tensión que alcanzó este intercambio de correspondencia, al que ha tenido acceso esta revista, se puede indicar el hecho de que en las dos últimas cartas de Merino se suprime cualquier encabezamiento honorífico al uso (Ilmo. Sr.), comenzando secamente el contenido, hecho que causó profundo disgusto en Miguel del Barco, quien, según personas próximas a él, habría estudiado incluso la posibilidad de plantear recurso por esta cuestión.—J.M.

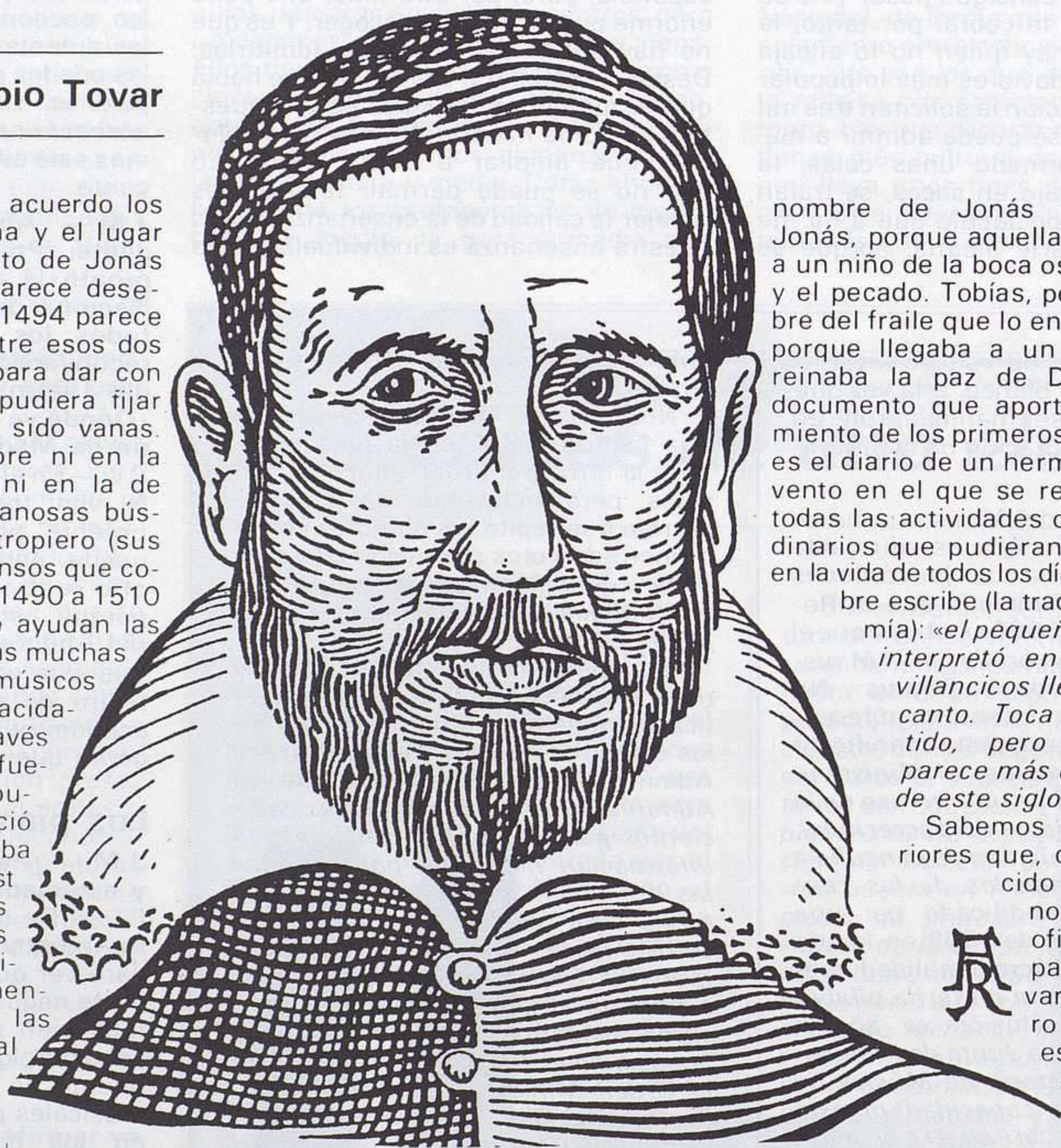
De la música y la magia:

ALGUNOS MISTERIOS DE LA VIDA DE JONAS TOBIAS GOTTFRIED

Por Joaquín Rubio Tovar

No se han puesto de acuerdo los biógrafos en la fecha y el lugar exacto del nacimiento de Jonás Tobías Gottfried. Ni 1500 parece desechable ni convincente, ni 1494 parece segura. Debió de nacer entre esos dos años, pero las pesquisas para dar con cualquier documento que pudiera fijar con precisión la fecha han sido vanas. No ha aparecido su nombre ni en la parroquia de Kottelwesch ni en la de Bad Wimpfenberg y las afanosas búsquedas de Brunetti y Mastropiero (sus últimos biógrafos) en los censos que corresponden a la zona desde 1490 a 1510 han sido inútiles. Tampoco ayudan las noticias que se extraen de las muchas cartas que intercambiaron músicos y alquimistas sobre sus capacidades. Lo que sí sabemos a través de ellas es que sus padres fueron payasos de un circo ambulante y que Jonás Tobías nació en un camino que atravesaba los bosques entre Windherbst y Kottelwesch, y por más señas, bajo el fragor de los truenos y de una lluvia infinita. Detengámonos brevemente en las circunstancias en las que esta criatura vino al mundo.

En el siglo XIX, un erudito local recogió algunas leyendas en la zona que cuentan el nacimiento prodigioso de un niño de voz maravillosa. Todas estas fábulas se remontan sin excepción al instante del nacimiento para explicar las razones que convirtieron a Gottfried en un ser con los poderes a los que luego me referiré. La madre de Jonás Tobías, convenientemente disfrazada de hombre, cuenta la tradición, había cantado aquella tarde en la iglesia de Nachtburg. Al anochecer, la comitiva se dirigía al refugio de Windherbst. Memona, nombre de la madre que más veces se repite en la tradición oral, iba recordando la melodía que acababa de cantar, cuando le llegaron los dolores del parto. La comitiva se detuvo y a medianoche la madre dio a luz a un niño. Del singular combate que



Supuesto retrato de Jonás Tobías Gottfried, que se conserva en la biblioteca de Lekumb sur Chappelle, aunque también podría tratarse de alguno de los músicos que cita Tatschel.

se libró esa noche en aquel espacio (si es que puede llamarse espacio al escenario de la batalla) se preocuparon músicos y filósofos mucho tiempo después. Sigamos ahora con los años de su infancia.

Hay un documento de la fundación Traumzeit (proviene de la colección del monasterio hospicio Sanctus Augustinus) en el que se indica que en el día 1 de marzo de 1506 ingresó en el hospicio un niño al que se había encontrado perdido en un bosque. Le bautizaron con el

nombre de Jonás Tobías Gottfried. Jonás, porque aquella noche se rescató a un niño de la boca oscura de la muerte y el pecado. Tobías, porque era el nombre del fraile que lo encontró y Gottfried, porque llegaba a un lugar en el que reinaba la paz de Dios. El siguiente documento que aporta algo al conocimiento de los primeros años de Gottfried es el diario de un hermano lego del convento en el que se reflejan con detalle todas las actividades o sucesos extraordinarios que pudieran romper la rutina en la vida de todos los días. El 23 de diciembre escribe (la traducción del latín es mía): «el pequeño Jonás Gottfried interpretó en el órgano unos villancicos llenos de encanto. Toca con mucho sentido, pero su imaginación parece más obra de Satanás y de este siglo que de un niño».

Sabemos por textos posteriores que, contra lo establecido en el reglamento, no aprendió ningún oficio. Sustituye al padre organista en varias ocasiones, pero se le retira de este cometido, pues:

«interpreta obras extrañas que ni le ha enseñado el padre, ni, debi-

do a su corta edad, podido componer».

En una ocasión más se refiere a él el asombrado lego para contar que el muchacho adivina el título de todas las obras que se interpretan.

El favor de un mecenas anónimo le permitió abandonar el hospicio en 1517: «para que prosiga sus estudios e inclinación natural hacia la música».

Según estas noticias, Gottfried debería haber emprendido viaje a Roma, pero consciente, pienso yo, de que nada ni nadie puede enseñarle música, decide buscarse la vida de otra manera. Enseñada le vemos tocando con un grupo de músicos vagabundos en pueblos del norte de Hungría.

Podemos conocer aproximadamente los quehaceres de Jonás Tobías en el pequeño circo. Hans Georg Tatschel (1) ha descrito con mucho detalle cómo se desarrollaban las funciones en estos circos ambulantes. Las «troupes» que conseguían hacerse con carromatos para viajar y transportar trebejos (como aquella en la que intervino Gottfried) montaban un pequeño escenario y sobre él representaban algunas funciones acompañadas de baile y de música. Pero por desgracia, Tatschel, que ha recogido una enorme cantidad de datos sobre aquellas actividades, no cita a Gottfried más que

cluso a entonar nanas con las que duermen las amas de cría a los niños en Gales, donde había nacido el ama del general (...). Divirtió a la tropa interpretando algunas danzas que oí hace años al ciego de Nuremberg y a Kotter y algunas canciones de Binchois (...). Acabó la velada cantando sólo para los oficiales. Le interesará saber que el general se extrañó e invocó al diablo cuando el payaso comenzó a interpretar unas canciones de Adrian de Willaert que von Klustel había escuchado cuando se cantaron por primera vez, poco antes de iniciarse la campaña. No pudo conocerlas el joven

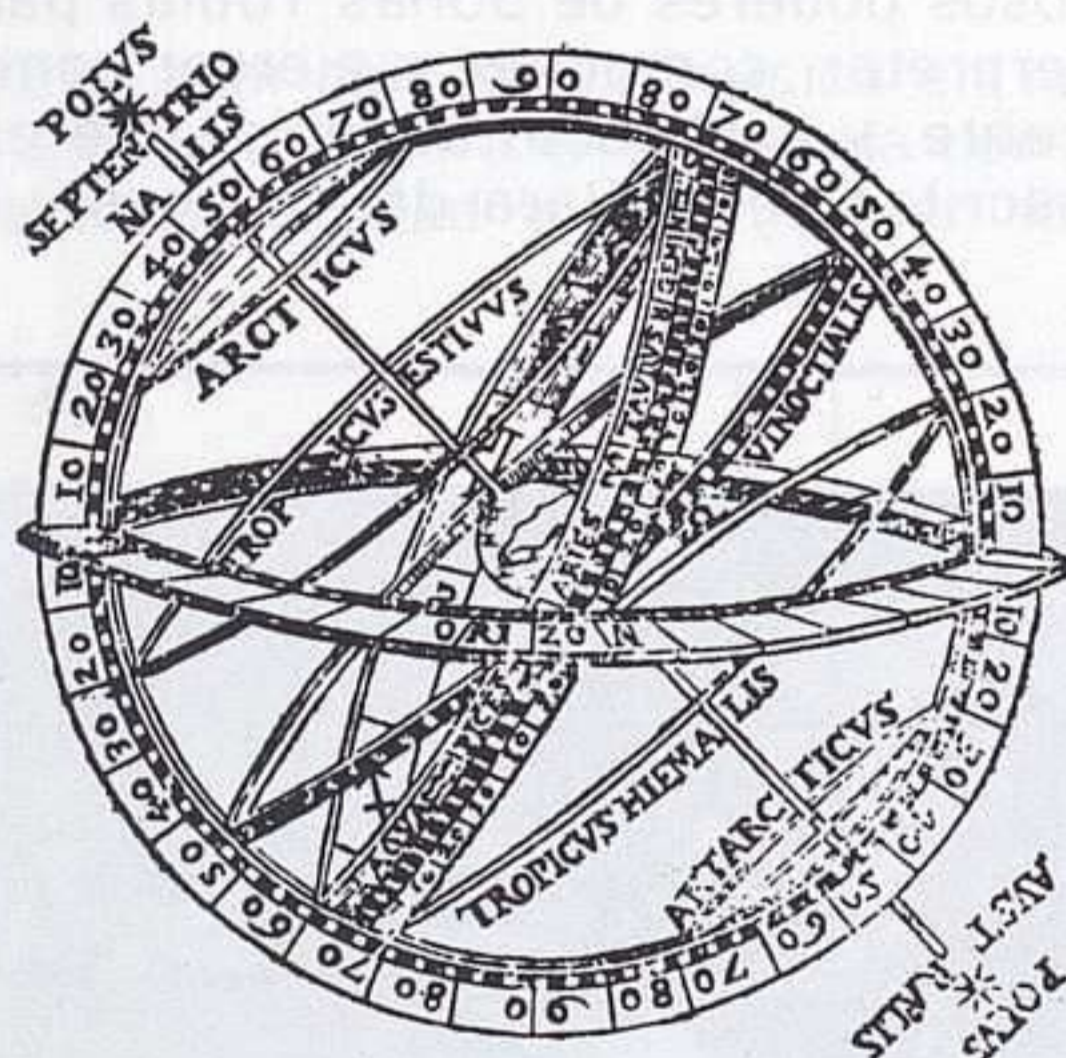
raba el ambiente festivo en que se desarrolló la gran música dramática italiana (aún faltaban ochenta años para que se estrenara el **Orfeo** de Monteverdi), pero sí había comenzado a despertarse la pasión por las máquinas.

La búsqueda de soluciones para los problemas que estaban planteando el desarrollo de la minería, las artes militares y la navegación es la razón que explica la aparición y la importancia concedida a los libros de máquinas entre 1540 y 1650. En estos, no sólo se describen las máquinas que se construían en la época sino que se formulan proyectos de inge-

OPERA OMNIA SEX PARTIBVS COMPREHNSA

MUSICAE SUMMA

Tomus Secundus



VENETIIS, M D XCI.
Apud Ioan. Baptistam Ciotum Senenscm, sub signo Minerar.

Libro veneciano de máquinas musicales que data de 1591. Anónimo.

Libro editado en Lyon en 1603. Un fragmento de él se refiere a la teoría de Monofrasto de Tockelheim acerca del eterno retorno de los músicos al mundo.



de pasada entre las listas de nombres de cómicos: (...)«podemos destacar a Alfred Lablanc, B. Moinardi y J.T. Gottfried que estaba dotado al parecer de prodigiosas facultades musicales . (1).

Disponemos sin embargo, en medio de esta penuria, de un documento revelador: el epistolario completo entre el inquisidor Campillo, que siguió en España los pasos de Gottfried, y un militar alemán, Achim von Klustel que vio actuar en su campamento a Jonás poco antes de los levantamientos de Waldshut y Shühlingen. Parece ser que la comitiva en la que viajaba Gottfried se detuvo en algún lugar próximo al campamento militar. Nos interesa citar los párrafos de una carta que relatan la impresión que produjo Jonás en el ánimo de Klustel: (...) «el general, que había oído hablar de las facultades de aquel cómico, le mandó llamar a su presencia. La «troupe visitaba los pueblos y Gottfried interpretaba para la audiencia las canciones que le pedían. El mariscal sentía curiosidad por saber si aquel payaso sabía algunas de las canciones de su patria. El muchacho entonó para asombro nuestro y de todo el mundo todas las canciones que se le pidieron y llegó in-

pues no estuvo presente cuando se cantaron, según supe después, y no pudo conocer la música porque aún no se había copiado (...). Yo tampoco puedo decirle dónde aprendió esta música.

Campillo, que siempre consideró a Gottfried como un mensajero de Lutero, utilizó los testimonios del militar alemán para probar ante el Santo Oficio los poderes que sólo el demonio pudo haber transmitido a un hombre. Resulta, en efecto, difícil pensar que un payaso sin apenas estudios conociera obras de los músicos citados, pues ni su categoría social ni su vida transhumante le debieron dar acceso a tan altas esferas culturales. En cualquier caso, la guerra de los campesinos (1524-1525) borró todo recuerdo de aquella jornada. La rebelión se extendió en 1525 a Turingia y a la Alta Austria y el grupo debió huir hacia Italia, pues la investigadora Alma Blond (2) ha descubierto una carta fechada en Pisa y dirigida a Campillo, que se refiere a la estancia de Tobías en esta zona.

La máquina sin fin

Cuando Jonás Tobías Gottfried llegó a Venecia (h. 1525) todavía no se respi-

nios muchos de los cuales nunca pudieron llegar a fabricarse. Recordemos algunos títulos de libros de máquinas: **Mechanicorum libri**, de Guidobaldo del Monte; el tratado **De diversas y artificiosas máquinas**, de Agostino Ramelli o el libro sobre **Pirotechnia** de Biringuccio. De Kepler a Leibniz, la máquina fue adquiriendo un simbolismo importante. Junto al Dios geómetra de Platón, aparece ahora el Dios mecánico, creador de la máquina más perfecta de todas, el reloj del mundo. Dentro de esta corriente hay que entender el auge que toma la invención de ingenios autónomos y lo que nos interesa ahora, de máquinas musicales. Conservamos todavía algunos de estos inventos, algunos de los cuales funcionan todavía. Recordemos algunos testimonios de la época. Montaigne en su **Journal de voyage en Italie** habla de un órgano hidráulico en la Villa d'Este en Tivoli. Francesco da Vieri en sus **Discorsi** y Salomón de Caus en **Les Raisons des Forces Mouvantes**, explican cómo funcionaban algunos de estos ingenios mecánicos. La importancia de estos inventos estriba desde un punto de vista práctico en que ayudaron de manera importante a la evolución del órgano

como instrumento, al perfeccionamiento de sus posibilidades, su mecánica, etc.

Se conservan en la fundación Bozen algunas cartas de ingenieros florentinos y venecianos que hablan de «*instrumentos que quiere construir un cómico que ha venido de Alemania*». No tenemos constancia de que los proyectos de Gottfried pasaran a formar parte de la realidad ni de que sus concepciones influyeran a otros tratadistas. El alcance teórico de sus concepciones debió ser muy limitado. A través de la documentación que recopiló Campillo para el proceso, sabemos que trató al ingeniero y alquimista Claudio Lucente da Festa. Los datos que ofrece el inquisidor nos permiten saber que Gottfried inventó una máquina a la que llamó «*Musik ohne Ende*», que bien podríamos traducir como música sin fin. Lucente relataba en una carta a Nostradamus que se trataba de un formidable artilugio con unos mecanismos extraños que «*nadie sería capaz de comprender ni manejar*». Su principio, por decirlo de alguna manera, era un teclado en el que se interpretaba cualquier melodía. A partir de estas notas, y accionados unos registros, era capaz de componer cualquier obra, fuera la forma musical que fuera: canon, madrigal, rotti, etc. Lucente señalaba en la carta citada

que algunos filósofos platónicos ofrecieron de la asombrosa facultad de Gottfried. Los opúsculos que se escribieron en la época para aclarar sus capacidades están insertos en la (ya declinante) polémica platónico-aristotélica. Trote de Fuentes, Martín Morcillo y Sebastián de Cobos explicaron el caso de Gottfried (- Godofrido y también se lee Gofrido) desde presupuestos platónicos. Su argumentación es en síntesis, como sigue: Gottfried conoció, o mejor, vivió, la idea de la música antes de nacer. Todos los humanos participan de ella antes de venir al mundo, pero nadie con la intensidad de Jonás. En el momento del parto, la memoria de Mémona estuvo ocupada, quizá de modo inconsciente, por el recuerdo intenso del cántico en la iglesia. Los deseos por traer a su hijo a la vida no habrían sido suficientes para salvarlo. El combate fue inefable, pero finalmente, la música, que vivía en su recuerdo, se puso de parte de la vida y arrebató al niño de las tinieblas. Consecuencia de esta vivencia tan profunda es el conocimiento absoluto de la música con que nació Tobías. Conviene recordar alguno de los argumentos que manejaron los autores señalados y reproducir las citas de Platón que esgrimieron.

Como es sabido, para Platón, el obje-

Añadamos a esta idea una más: sólo las cosas sensibles están sujetas al cambio pero la esencia sigue siendo la misma. Volvamos a citar al filósofo: «*lo igual en sí, lo bello en sí, cada una de las realidades en sí, el ser ¿admite un cambio cualquiera? ¿O constantemente cada una de esas realidades que tienen en sí y con respecto a sí misma una única forma, siempre se presenta en idéntico modo y en idéntico estado, y nunca, en ningún momento y de ningún modo, admite cambio alguno?*»

Estas dos citas, tantas veces reproducidas y glosadas para esta ocasión nos permiten comprender el razonamiento de aquellos pensadores: Gottfried mantuvo en su memoria la esencia de la música, pues gracias a ella, o mejor, gracias a su victoria sobre la muerte alcanzó a ver la luz. No necesitó aprender, es decir, recordar nada de lo que vivió mientras habitaba en el mundo de la idea, pues él llegó de aquellas regiones misteriosas con el bagaje intacto. Mediante esta teoría creía haberse dado con la clave que explicaba los portentosos poderes de Jonás Tobías para interpretar, componer y ejercer como docente, y explicaba, además, que en sus escritos se hablara de músicos y obras



Instrumento de la época de Gottfried.

que además de las formas que él conocía, Gottfried proponía otras, como skercoco (sic) y ópera rapsodial (¡en el siglo XVII!) de las que ni él ni músico alguno había oído hablar. Además de componer, la máquina transportaba la tonalidad y arreglaba la obra deseada para cualquier instrumento imaginable. De las dimensiones del ingenio sólo dice, que no cabría en una catedral, lo que nos lleva a pensar en su monumentalidad. La máquina no debió de pasar de los planos y quizá de la maqueta, de los que nada conservamos.

Una explicación platónica

El caso de Jonás Tobías llamó la atención de filósofos y hombres de ciencia. Sus prodigiosas facultades fueron interpretadas a la luz de distintas teorías, pero la que más eco tuvo y más viva polémica encendió, fue la explicación

to de la ciencia era una realidad suprasensible, que el alma contempló cuando estaba libre de los lazos corpóreos: «*el aprender no es sino recordar (...) si dicho argumento no es falso, es necesario que nosotros hayamos aprendido en un tiempo anterior lo que ahora recordamos. Más esto es imposible, a no ser que existiera nuestra alma en alguna parte antes de llegar a estar en esta figura humana*».

de los que nadie había oído ni se ha oído hablar jamás (3).

Topía u utopía de la música: la pasión teórica

No conservamos ni un solo documento de la obra teórica de Gottfried. Lo poco que sabemos de ella proviene de la co-



Colección de cantos sacros y profanos, que se conserva en Bruselas (1542).

respondencia que mantuvieron entre sí miembros de su troupe, discípulos y filósofos, alquimistas interesados en sus capacidades y cómo no, las cartas del implacable Campillo con cuantas personas le conocieran. Contamos además con algunos legajos que se conservan en la biblioteca de Lekumb sur Chapelle, que fueron exumados recientemente por Mikel Schappategui. Podemos adelantar que la vastísima obra que pensaba escribir Gottfried no pasó de los primeros volúmenes pero sólo debieron llegar a la imprenta unos pocos pliegos y unas cuantas partituras.

La obra de Gottfried iba a llamarse **De natura orbis musicae** y parece que iba a constar de tres partes: la primera, *De natura musicae*, desconocemos el título de la segunda, pero sabemos que iba a ser una historia de la música y en tercer lugar, la edición de las obras más significativas que fueron jamás escritas (esta última parte fue la que comenzó a imprimirse).

Ut musica, poesis

Con la aparición de la música en la tierra, se instaló, para Gottfried, la conciencia de eternidad y de infinito en la

estaba preñada de otras realidades a las que sólo la imaginación y la invención podían acceder. Con el advenimiento de la música (primera en aparecer y madre de las otras artes según Jonás Tobías) aparece uno de los principios que ayudan a comprender la realidad. Todo es música, todo se puede explicar y reducir a medidas musicales.

La música es para Gottfried un infinito compuesto de dos horizontes fundamentales: los músicos que han existido (se ocupan de él las matemáticas (4), la historia, la armonía y la astrología) y los que no. La mayoría de estos últimos habitaban en la idea y si la abandonaron, pasaron a habitar un tiempo y un espacio distintos al nuestro. La música de estos autores nos ha sido vedada, y de ella quería dar noticia Gottfried. Esta poderosa rama del infinito encaja con la primera en la que viven los músicos que conocemos y al tiempo explica todo el desarrollo de la música. En efecto, al morir un músico, comentaba Monofrasto de Töckelheim a Jrostende en una carta, su alma no se pierde, sino que vuelve al espíritu, a la idea. Allí entra en contacto con la otra dimensión, se transforma, y con el tiempo, vuelve al mundo renovada. Este eterno retorno, en comunión con la historia hace que surjan los

es fama que los pocos que se atrevieron a imprimir aquella escritura comenzaron a ver ángeles azules camino del horizonte, y era que enloquecían.

Teoría de la afinación

También fue Gottfried intérprete. Conocida es su predilección por el órgano, instrumento que debió dominar hasta extremos asombrosos, según revelan los que le vieron y oyeron tocar. Parece ser que añadió a los registros tradicionales alguno más y que reformó el teclado. Según Mastropiero la reforma del órgano de Güeroa de 1542, de la que se hacen eco los anales de la Iglesia, se debe a la mano del propio Tobías. Gottfried conocía los lugares en los que habían instrumentos y posiblemente su deseo de tocar en ellos determinara también sus caminos por Europa. Todavía Fontes de Barga, que ocupó el puesto de organista y maestro de coro en distintas colegiatas, escribió en 1624 sobre la lucida trompetería y los misteriosos graves del órgano de Güeroa. El incendio en 1721, que destruyó además toda la sillería del coro, y la invasión de las tropas francesas, que venían de saquear el monasterio de Oña, deshicieron el instrumento que ya no pudo ver Zodam en su estudio (5).

Gottfried debía sentir un interés especial por los instrumentos desafinados y en particular por el fenómeno de la desafinación. Tuvo que escribir algo sobre esta materia, porque uno de los discípulos del a su vez discípulo Angelo Ferri, que llegó a ser profesor en Ginebra, habla de un tratado muy apreciado por su maestro que explica las causas por las que *«un instrumento pierde el pulso y la armonía»*. Este tratado no llegó a verse publicado, y si conocemos parte de la teoría de Gottfried sobre la desafinación es gracias a este alumno, Artur von Veterer (6). No conocemos la teoría completa elaborada, pero sí algunos principios destacados. Según Jonás Tobías, podía desarrollarse con un instrumento que se hubiera desafinado por causas naturales en un monasterio abandonado durante siglos (al que los vientos no hubieran rozado) una armonía distinta a la que se desarrollaba con un instrumento al que el salitre y el ritmo de las mareas hubiesen destemplado. Gottfried, por los ejemplos que conservamos, debió establecer una casuística complejísima sobre las causas y las posibilidades de la desafinación. Hay instrumentos que se desafinan hacia arriba y acaban creando la armonía de lo inaudible y los que se desafinan tonos abajo hasta crear la armonía de los abismos. Existen instrumentos que se deterioran para siempre cuando las lluvias y las humedades los dañan y entonces hay armonías completas que, según agoniza el instrumento, se pierden inéditas. A otros, la sombra perpetua de un claustro les da una gravedad para la que no existe nombre. En algún caso, si un instrumento se desafina tras un ventanal que mire al atardecer, sus acordes atraen a peregrinos y vagabundos. Muchas composiciones, llegó a decir Gottfried, sólo podrían interpretarse en instrumentos desafinados en siglos distintos. No es de nuestro mundo su conocimiento y la utilidad de sus distingos se nos escapa.



Fragmento del cortejo triunfal de Maximiliano.

llamados distintos estilos, los diferentes instrumentos, afinaciones, etc. Hay sin embargo espíritus que no vuelven, que componen fuera del tiempo humano obras que no conocemos ni conoceremos, obras cada vez más puras, tan lejanas a nosotros y tan pristinas que acaban por ser sólo luz y perderse en la armonía de las esferas.

La segunda parte de su magna obra pretendía ser una historia de la música. No conservamos de ella más que una noticia: la carta que escribió Ferri —el fiel discípulo y escribiente de Gottfried— a Mathesius dando cuenta del propósito de Gottfried. Ferri cita nombres de autores como Brenziano, Hesslighügel y Coraplatti que no podemos identificar pues no compusieron en nuestro mundo. Se refiere a una **Misa de los hombres** de Melhar (quizá Mahler y quizá una obra que compusiera después de muerto) para dos coros masculinos y gran orquesta, la ópera de Sienils, **Die Nebel**, la forma Nonata, creación de un compositor cuyo nombre es ilegible (Masoteri, Masteri, Masoter?)

De la tercera parte no se conserva ni un legajo. Gottfried quiso llevar al papel las obras de todos esos músicos que no podremos conocer nunca. La mayoría de los cajistas le devolvieron los pliegos y

mente del hombre. La órbita de nuestro planeta penetró en una de las zonas de armonía universal que recorría en aquellos siglos el universo y de ese contacto surgió la música. Es este un momento que despierta inquietudes que hasta entonces había permanecido ignoradas en los humores del hombre: se descubre que las manos, la voz, el oído y el pensamiento se convierten en instrumentos capaces de inventar y crear. La realidad

El final o el principio

Después de la estancia en Italia no volvemos a saber de su peripecia vital hasta 1542, fecha en la que aparece en los alrededores de Villalcázar de Sirga, cerca de Palencia. Parece que en estos años, Gottfried había abandonado ya su pasión teórica. El mismo debió formar una *troupe* que vivía de la hospitalidad y la caridad. En un corto espacio de años abandonó toda construcción ideal y se lanzó a tocar, a interpretar y a enseñar música. Todo se convirtió, a su paso, en música. Los hospitales y los manicomios abrieron sus puertas y se dejaron invadir por *troupe*s de músicos. Aparecieron métodos para curar sordos con procedimientos musicales que devolvían la humedad y el sonido a los tímpanos, se consiguió que arraigaran cosechas perdidas si se interpretaba sobre ellas música y aparecieron fenómenos como el prodigio del pastor de Valdepero, que con la única ayuda de sus cuerdas vocales era capaz de sacar las cuatro voces capitales de la armonía y cantar, muy entonado, un motete completo. Pero muy pronto el rigor, la medida y el buen orden se pronunciaron con la fuerza de su lógica sobre la fiesta: ¿cómo es posible que zafios, incultos y gente sin letras interpreten tan noble arte? Cosa del demonio. Las acusaciones caen sobre nuestro payaso por haber descubierto a los hombres algunas de sus posibilida-



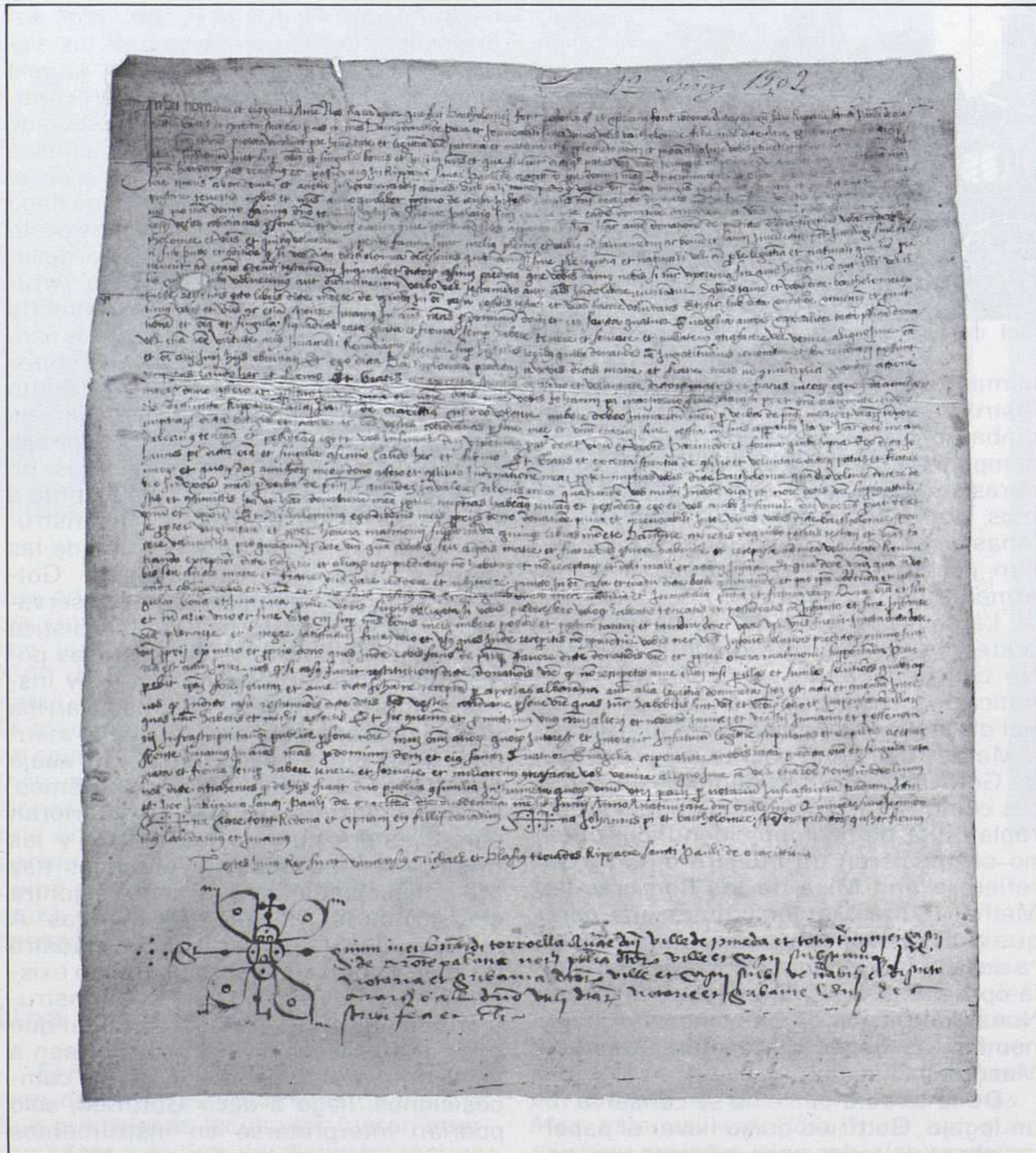
des ocultas: crear, gozar, interpretar, está al alcance de todos. La herejía merece siempre el castigo de la cordura que no tardó en abatirse sobre Jonás Tobías. Gottfried huyó hacia Galicia y se embarcó cerca de Finisterre, acosado por los agentes de Campillo. No gozó en Francia de más fortuna —parece que desembarcó en La Rochelle— pues la guerra de los hugonotes persiguió a su cada vez más diezmada *troupe*, que se batió en retirada hacia Suiza. Pero huir de la guerra no significó para Gottfried abandonar su entrega a la música. Todavía tuvo energías para organizar dos conciertos en los que tomaron parte centenares de intérpretes, lo que supone una masa prác-

ticamente inconcebible para la época. Gentes de distinta confesión religiosa, campesinos que escapaban de la rapiña de los soldados, desertores, heridos, monjes que abandonaban sus conventos, entonaron un formidable **Requiem** cuyo autor desconocemos. El segundo concierto fue interrumpido de manera brutal por la intervención violenta de las tropas del general Böcklein. El investigador Joruto Latasa (7) no aporta en su investigación noticias concretas sobre las circunstancias de la masacre, pero no es difícil imaginar a las tropas de Böcklein cercar a la masa que intervino en el concierto y cargar contra ella. Parece ser que Gottfried resultó herido y que la intervención de Ferri le salvó de una muerte segura. Nueva huida, más penosa si cabe, entorpecida por los extraños delirios que causaron a Tobías unas fiebres venenosas. Gottfried sufrió lo que Ferri llamaba en una carta a Molt-hesius, «*espejismos de eternidad*. Volvemos a encontrarnos, pero esta vez por un camino independiente, con la explicación platónica de los conocimientos de Jonás Tobías: (...) «*días antes de su muerte afirmaba que no había razón para abandonar la tarea de convertir este mundo en una alabanza a la divinidad (...) que todo lo que no era todavía música, era porque no habíamos descubierto en su interior la verdadera semilla. Se incorporó y me pidió que escribiera algunos acordes (...). Recordaba la eternidad que él había vivido antaño, y como la necesitaba tanto, creía que estaba frente a su lecho, igual que los viajeros del desierto creen ver un vergel cuando el sol y las arenas les abrasan la garganta y la mirada* (8).

Los espejismos anunciaron su próxima vuelta al mundo del que debió venir. Murió un día de aguanieve, al borde de la noche. Junto a su lecho, tan sólo Ferri y un viejo ermitaño, a quien atemorizó la violencia de un viento que arrastraba pájaros muertos. Lo último que creyeron ver sus ojos febriles fue el mar, al tiempo que sentía una música confundida en su sueño. Ferri lo enterró en un claro del bosque batido por los truenos.

No llegó a vivir cuarenta años Jonás Tobías Gottfried. De su vida apenas nos quedan los testimonios de unos payasos, algunas cartas que se contradicen, el odio de un inquisidor y unos restos insignificantes y extraños en un museo. Su vida y su obra se hunden en el mismo misterio que le trajo al mundo.

- (1) TATSCHER: *Chemin et histoire de l'illusion*, Regensburg, 1899.
- (2) BLOND, Alma: *Encore une lettre de JTG*. *Bulletin musicale*, XL (1971) 118-119.
- (3) Existe otra explicación, basada al parecer en supuestos pitagóricos, de la que fue máximo representante el profesor Martinus Klopstock de Lovaina, que consideraba que Gottfried había sido producto de la confluencia de órbitas y vientos de otoño. No he tenido acceso a sus trabajos.
- (4) Véase el excelente trabajo del matemático y musicólogo asturiano, Manuel Alvarez: *Formulación armónica y matemática de un espacio desconocido*. En *Music and Mathematics*. Ed. Malkurinsky, Minechussets, 1959.
- (5) ZODAM, M.: *Descripción de instrumentos musicales según los viajeros que recorrieron España en el Siglo XVI*. Basel, 1905.
- (6) FRANCIS GOCKEL: *Artur von Verterer als Dozent. Die Zauher der Musik*. Jakubovitsch. Ed. Nassaw 1961, págs. 241-259.
- (7) LATASA, JORUTO: *Eine Simphonie der Tausend in XVI? Zeitschrift der vergessene Zeit*, 28 (1951) 26-37.
- (8) Citado por SAATZER, CHERYL ANN: *De sueños, laberintos y espejos*. Follalde, 1961, 24-25.



Fragmento del epistolario del inquisidor Campillo al militar alemán, Achim von Klustel, en el que se relatan los pasos de Gottfried y que, posteriormente, se utilizó como documento ante el Santo Oficio.

Nuevas experiencias pedagógicas en Italia

Publicamos a continuación, en entrevistas a pedagogos italianos que llevan a cabo nuevas experiencias en este campo. Mario Sperenzi y Fiorella Cappelli relatan sus objetivos de «socialización de la enseñanza musical» iniciada en el Centro de Investigación y Experimentación de Didáctica Musical. En esta misma línea se mueven Dorotea Vismara y Giuseppe de Micheli, de la

Escuela de Música del Ayuntamiento de Scandicci, cuyas ideas fundamentales se reúnen en el artículo «Educación musical y ayuntamientos», publicado en la revista «Quaderni di documentazione». Por último, ofrecemos una entrevista con el director de la Escuela de Música de Fiésole, Piero Farulli, cuyos resultados en el ámbito de la especialización profesional son extraordinarios.

Centro de Investigación y Experimentación para la Didáctica Musical de Florencia

Por María del Carmen Farah

MARIA DEL CARMEN FARAH.—¿Cómo nació este Centro de Investigación?

MARIO SPERENZI.—Porque en Italia había mucha carencia de investigación y estudio sobre los problemas de la didáctica musical y nos pareció que podía ser una base de difusión de la cultura musical que en este aspecto está algo atrasado. Queríamos estudiar en este país los temas del cambio o renovación de los métodos didácticos, la creación de profesorado con mayor formación y puesta al día, etc., todo ello con vistas a conseguir, desde la escuela, un ciudadano que tenga mayor capacidad de comprensión de los fenómenos musicales. Quizás Italia y España estaban a un mismo nivel en lo referente a este punto, pero la diferencia es que en Italia hemos vivido una gran expansión en los últimos años (sobre todo, en lo que respecta a conciertos y espectáculos) con gran participación del mundo juvenil. Pero este fenómeno es muy ambiguo; yo, personalmente, creo que es efímero, se trata sólo de una moda provocada a través de los medios de comunicación, y por tener una rápida expansión existe el peligro volver a la situación precedente por ser superficial: no está consolidada la base estructural. La propuesta inicial de crear este Centro partió de Fiorella Cappelli. En la creación nos planteamos el problema de qué hubiera podido hacer la iniciativa privada por sí sola, el asunto estaba en cómo implicar a la Administración Pública en esta tarea. La Diputación Provincial de Florencia, el Ayuntamiento de Fiésole y el de Florencia se convencieron de la necesidad de crear

este Centro. Presentamos una propuesta, elaboramos un estatuto y, finalmente, se constituyó. Diversas personas e instituciones se comprometieron a sostenerlo económicamente, pero los entes fundadores son los que acabo de decir junto con la Escuela de Música de Fiésole. La Administración de la Región Toscana también nos subvenciona, aunque no entra directamente como entidad fundadora porque, de haberlo hecho, hubiera recibido muchas propuestas similares en el campo cultural. Hemos conseguido también una pequeña colaboración por parte estatal, y en estos momentos estamos en un período de expansión económica, indispensable para toda actividad ulterior.

M.C.F.—¿Cuánto tiempo lleva funcionando este Centro?, ¿y el de Scandicci?

M.S.—Este lleva casi tres años. La Escuela Municipal de Scandicci nació de un proyecto posterior elaborado por este Centro a petición del Ayuntamiento de Scandicci; con este proyecto el Ayuntamiento hizo la Escuela. Esto es muy interesante, ¿verdad?

IORELLA CAPPELLI.—Es un tipo de Escuela diferente, surgida de un proyecto que incluía postulados nuevos y vanguardistas. No nació, como otras, a partir de agrupaciones de tipo filarmónico; su objetivo es puramente didáctico, y también político.

M.S.—En cuanto a la otra Escuela Musical, la de Fiésole, si bien nació de una relación polémica respecto al antiguo Conservatorio, en realidad es también un conservatorio... aunque funciona mejor. Sin embargo, la Escuela de Scandicci se constituyó con una intención didáctica más al día, teniendo en cuenta la relación con los adultos y con la población en general. La de Fiésole es más cualificada, tiene un nivel alto, pero

se atiende más a la enseñanza del instrumento.

M.C.F.—¿Cómo se conjugan estas dos escuelas, la Fiésole que quiere ser un BUEN CONSERVATORIO y la de Scandicci que quiere aportar algo nuevo?

F.C.—La primera es altamente profesional, todo el aspecto didáctico se refleja en ese campo. Actualmente se organizan conciertos en el Teatro Comunal de Florencia con orquestas de niños que provienen de esa escuela. La de Scandicci es otra cosa: cuando los jóvenes incian los estudios no se pasa rápidamente al instrumento, sino que hay toda una actividad global que no se centra exclusivamente en él. Se trabaja con la musicalidad de cada persona y el instrumento no es contemplado a nivel individual, con miras a convertirse en un concertista o un profesional, sino bajo el punto de vista de la música de conjunto. En resumen, se trata de un intento dirigido a la realización de la música de un modo más socializante y educativo.

M.S.—Añadiré que cada escuela nació en época diferente. La de Fiésole fue el primer ejemplo importante de un hecho claro: los conservatorios no funcionaban y había que reaccionar. Desde mi punto de vista, no se pueden contraponer, porque no son incompatibles ya que ambas nacieron de exigencias distintas, relativas también al lugar donde se formaron. Por otro lado, Scandicci era un espacio totalmente DESIERTO bajo el punto de vista musical. Una ciudad de formación reciente, con problemas de urbanismo... es el DORMITORIO de Florencia. Desde nuestro punto de vista allí se debía crear un PUNTO DE REFERENCIA MUSICAL, no para la formación de especialistas o profesionales en el sentido educativo tradicional.

F.C.—Cursos colectivos de conocimiento musical, de nueva música, conciertos para niños pequeños, alfabetización musical de adultos, etc.

M.S.—Efectivamente, en teoría los muchachos de Scandicci pueden ir a perfeccionarse a Fiésole, en el aspecto estrictamente instrumental. Aunque todavía es un poco pronto para esto, pero todo llegará.

F.C.—Lo interesante es saber si, partiendo de este origen tan atrayente, se

podrá llegar a esa profesionalidad. Se trata de una PERSPECTIVA POLITICA. Política, sí, en sentido doble. Porque, por un lado está la REALIDAD DE LA IGNORANCIA DEL HECHO MUSICAL, incluso en culturas precisas, específicas, de las que no forma parte la música. Por otro, la atención al profesional, al gran instrumentista, al divo, al director de orquesta. Tiene una perspectiva política porque tendría que integrar a todas aquellas personas que lo desean. Y siempre con fines a aumentar el hecho musical como iniciativa cultural y educativa, en el sentido de una política cultural.

M.C.F.— ¿En qué campos se han hecho trabajos en el último período bajo el punto de vista de la investigación didáctica?

M.S.— Hemos realizado seminarios que tratan del trabajo del compositor visto desde el perfil artístico y docente. Hemos hecho otros trabajos en el terreno de la dirección coral y existe una labor investigadora a nivel informativo: por ejemplo, publicamos un boletín donde incluimos publicaciones extranjeras. Estamos preparando una biblioteca especializada, con textos nacionales y extranjeros, ya que, desgraciadamente, sobre estos temas hay muy poco en Italia.

F.C.— Quiero agregar que no solamente trabajamos el aspecto profesional sino el escolar: hemos realizado un curso para profesores de primaria, que

ha durado seis meses, en el que los profesores asistentes contactan semanalmente con músicos que les ponen al día de las técnicas musicales que pueden enseñar a los niños dentro de la escuela.

M.C.F.— ¿Se estudian en el Centro los métodos musicales que se utilizan en Europa, como el Dalcroze, Orff, Kodály, Martenot, Willems y sus posibilidades de aplicación en Italia? ¿Existen experiencias concretas de aplicación de alguno de ellos en particular?

F.C.— Sí. Yo enseño precisamente Pedagogía Musical en el conservatorio. Conozco estas metodologías incluso en su lugar de origen los estudiantes tienen acceso al estudio y la información relativa a todos estos temas y, posteriormente, cada profesional elabora su propia síntesis personal.

M.C.F.— Estos métodos ¿se transplantan sin modificación, de manera directa?

M.S.— No, la aplicación no es directa. Forma parte del bagaje cultural del docente.

M.C.F.— ¿Qué relaciones tiene el Centro con las escuelas? ¿Se han realizado trabajos de investigación sobre la aplicación de la música en la escuela?

M.S.— Mantenemos contacto con los *Provveditori agli studi*, que son los encargados de la Administración de este tema, a nivel provincial, regional y municipal

programación es la organización de grupos colectivos de base. El instrumento no es lo más importante de esta Escuela, sino la experiencia realizada colectivamente. Tratamos de elaborar programas interdisciplinarios. Por otra parte, los programas que han sido confeccionados por el Centro de Investigación y Experimentación, son solamente orientativos. Es la característica personal del profesor y su relación con el grupo la que marcará el verdadero desarrollo de las actividades.

M.C.F.— ¿Está el profesorado satisfecho de los resultados?

G.M.— Es difícil aventurarlo en este primer período de actividad. Con los adolescentes de catorce y quince años los progresos obtenidos han sido francamente satisfactorios, con los adultos se han presentado algunos problemas. De todas maneras, es prematuro aventurar conclusiones.

M.C.F.— ¿Cómo se ha resuelto el problema metodológico? ¿Se inspiran en algún método concreto? ¿Los métodos son inductivos o deductivos?

G.M.— En general, la metodología es siempre inductiva. Yo creo que la experiencia metodológica tiene una tradición casi secular y que son métodos que corresponden a los comienzos de este siglo. Está claro que no hemos seguido un método único porque se han realizado para diferentes realidades. Lo que sí hemos hecho es aprovechar de cada uno de ellos los aspectos más útiles para nuestra realidad concreta: el Willems para la entonación, por ejemplo. Para nosotros la cuestión es CONSTRUIR CON LA PRACTICA. Aunque esto no implica comenzar cada día con un mismo criterio. Creo, sinceramente que esto es lo más acertado que podemos hacer en este momento. Lo que no significa que sea mejor, en absoluto.

M.C.F.— ¿Qué diferencia existe entre la metodología aplicada a los adultos y la aplicada a los niños?

G.M.— Globalmente es similar, no existen diferencias sustanciales. Obviamente, los niveles de aprendizaje y las etapas no son las mismas.

M.C.F.— ¿Cómo se inicia el trabajo con los más pequeños? ¿Se utiliza el juego para los niños? ¿Qué importancia tiene el movimiento? ¿Existe una base psicomotora en el aprendizaje? ¿Cuáles son los objetivos fundamentales del primer curso de música infantil y qué se supone que deben SABER? ¿Cuándo se inicia la intelectualización?

G.M.— Todas estas cuestiones tienen una misma respuesta. En lo que se refiere a nuestro tipo de trabajo, se puede deducir del nombre de nuestros talleres colectivos infantiles: por ejemplo *Giocco musicale* (Juego musical), significa que se hace una experiencia de juego con música, descubrimiento del mundo sonoro, se trabaja con fábulas y cuentos que se completan con ritmos, gráficos, dibujos, etc. Es un trabajo semejante al de preescolar. La relación con el juego es fundamental para el descubrimiento de la música. El momento de la racionalización viene posteriormente y este paso implica un salto cualitativo en el que se comienza a construir un código más preciso, un lenguaje inventado por los propios niños que comienzan a componer con el uso de instrumentos de tipo didáctico tradicio-

La Escuela de Música de Scandicci

M.C.F.— ¿Que instituciones, medios y personas han contribuido a la formación del Centro? ¿Puede considerarse una institución estatal o privada?

GIUSEPPE DE MICHELI.— Primero explicaré las motivaciones que dieron lugar al nacimiento de esta Escuela. Scandicci es una ciudad nueva, nacida en los últimos diez o quince años en la periferia de una gran ciudad, como es Florencia. Se produjo una gran explosión demográfica que aumentó considerablemente la población de quince a cincuenta mil habitantes. Urbanísticamente la ciudad es muy compleja y carece de entidad propia. Es, en realidad, una ciudad dormitorio con todos los problemas que esto comporta: delincuencia juvenil, disgregación social, etc. En el año 1979 surgió un proyecto de educación musical a nivel ciudadano dirigido a la educación musical no profesional y, por lo tanto, no especializada. Este año ha comenzado el mismo proceso con el teatro. Se pretende, obviamente, la creación de un tejido cultural nuevo.

M.C.F.— ¿Cuántos alumnos están inscritos en la Escuela actualmente? ¿qué edades tienen?

G.M.— Trescientos veinte, y contando con el coro, trescientos setenta. Pueden iniciar los estudios a partir de los seis años hasta la edad adulta, sin límite. Actualmente, el número de alumnos adultos supera al de niños, pero esta proporción, probablemente, se invierta con el tiempo.

M.C.F.— ¿Cómo está organizada la Escuela en cuanto a asignaturas?

G.M.— Se trabaja con todos los instrumentos de la escuela tradicional, excluyendo el piano, para evitar la masificación de este instrumento, lo que está ocurriendo realmente en otros centros en los que los alumnos no tienen la posibilidad de hacer música de conjunto.

M.C.F.— ¿Existe alguna relación entre esta Escuela y el Conservatorio oficial? ¿Pueden comenzarse los estudios aquí y terminarse allí?

G.M.— La escuela es independiente del Conservatorio y sus objetivos también. Aquí se hace educación musical de base, con la que es posible ingresar posteriormente en el Conservatorio, posible pero no necesario. El hecho cultural musical difiere de la profesionalidad, y no precisa, por tanto, terminar forzosamente en una especialidad.

M.C.F.— ¿Qué criterios se han seguido para la programación? ¿Quién ha elaborado los programas de la Escuela? ¿Se siguen estos de una forma rigurosa o son simplemente orientativos?

G.M.— La característica general de la





Schiller
PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

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



nal. Los pequeños no trabajan con la grafía tradicional.

Dos artículos sobre la Escuela de Scandicci

Transcribimos a continuación algunos fragmentos extraídos de los artículos **Impostación didáctico-operativa de**

la Escuela de Música de Scandicci, y Educación musical y ayuntamientos publicados en la revista italiana **Quaderni di documentazione**. El primero de ellos está escrito por Gigliola Sbordoni y el segundo por Fiorella Capelli y Dorotea Vismara. Ambos se refieren a las ideas fundamentales en materia de política educativa musical y pedagógica que se desarrollan en este momento en la Escuela de Scandicci.

«La impostación didáctico-operativa de la Escuela contiene algunas importantes características que subrayamos:

Se dirige a ciudadanos de cualquier edad y de cualquier nivel de alfabetización musical, constituyendo un **LUGAR MUSICAL vivo como espacio no competitivo ni especializado, sino social y creativo, donde el hecho musical representa un modo feliz de expresar la capacidad individual y de grupo. Tiende a recomponer en la propia acción formativa aprendizajes técnico instrumentales y cultura musical; fruición individual y colectiva del hecho musical, música como expres-**

«El proyecto presenta una impostación pedagógica por muchos advertida como una recuperación de las dimensiones educativas que parecen haber sido olvidadas institucionalmente en lo relativo al estudio de la música, siempre demasiado dirigida hacia la misma idea: el tecnicismo como fin en sí mismo.

Esta Escuela ofrece a tres niveles (niños, adolescentes y adultos) la posibilidad de hacer música de conjunto pasando desde la exploración del sonido como elemento científico (experimentos de física acústica) hasta su organización en forma de lenguaje y a la clarificación de este último en el pensamiento histórico.

Este espacio colectivo precede a una elección de carácter técnico más científico, en el cual el individuo puede asumir una relación más específica con su **HACER MUSICA** no sólo despertando su personalidad crítica y musical (como en el trabajo colectivo), sino dirigiéndose ya

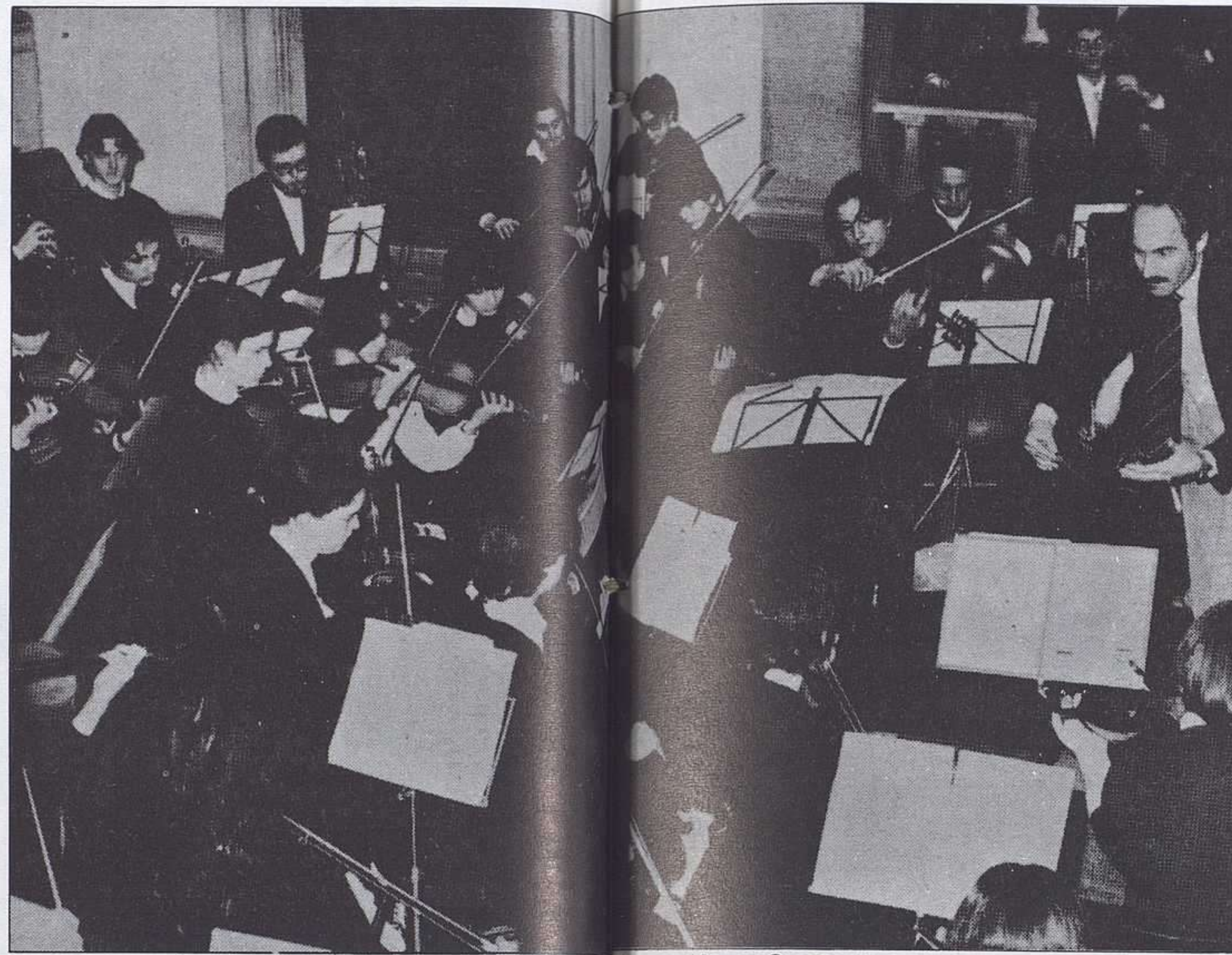
ción calificada, también profesionalmente, y música como modo feliz de vivir la vida de grupo. En torno a este eje cultural-formativo nuevo se organizan los contenidos educativos y didácticos de la Escuela con sus cursos de formación de actividad coral de grupo y cursos de práctica instrumental.

Une la actividad de la Escuela a un objetivo inmediato y directo de apertura a este campo en términos también de producción para el mismo (laboratorio musical). — **GIGLIOLA SBORDONI. Impostación didáctico-operativa de la Escuela de Música de Scandicci. Quaderni di documentazione.**

a la focalización de su capacidad específica, vocal e instrumental, con vistas a una elección profesional si lo desea o a una profundización personal.

De los talleres colectivos, por tanto, se puede acceder a las lecciones individuales de instrumento (no sólo instrumentos de concierto, sino también de los relacionados con la cultura popular); o bien, si existen las condiciones indispensables (voz adecuada), hacia la actividad coral.

En el área regional son pocas las escuelas que se han propuesto este tipo de objetivos, surgiendo algunas iniciativas en el campo privado, en vez de desarrollarse como servicio público y absorbiendo la cultura importada del centro hegemónico, en vez de producir la propia. — **FIGRELLA CAPPELLI y DOROTEA VISMARA. Educación musical y ayuntamientos. Quaderni di documentazione.**



La Orquesta de Jóvenes de la Escuela de Fiesole dirigida por Mauro Ceccantini.



Sobre estas líneas, Piero Farulli, violista integrante durante treinta años del Cuarteto Italiano y actualmente director de la Escuela de Música de Fiesole. A la derecha, jóvenes de la Escuela de Música de Fiesole con el director, Piero Farulli, durante la visita del Presidente Pertini a la Escuela.

FOTO: STEFANO GIRALDI



en esta Escuela después de rechazar una propuesta que había recibido de Salzburgo. Al principio, la Escuela tuvo dificultades económicas, aunque contábamos con pequeñas ayudas del Ayuntamiento y de la Diputación. Eramos unos sesenta entre niños y adultos.

M.C.F.— Actualmente, ¿con cuántos alumnos cuenta la Escuela y qué edades tienen?

P.F.— Hay seiscientos cincuenta alumnos y sus edades oscilan entre los cuatro y los cincuenta y cinco años.

M.C.F.— ¿Qué clases tienen mayor alumnado?

P.F.— Las de cuerda. Limité las clases de piano solamente a dos, y una de ellas es solamente para piano a cuatro manos, porque muchos alumnos habían estudiado este instrumento anteriormente y teníamos que darles una educación musical a través de este instrumento. Estudian las **Sinfonías** de Beethoven y Brahms a cuatro manos, porque hay que hacerles conocer esa maravillosa literatura musical; en el colegio sólo la escuchan, nunca la tocan. Tenemos unos trescientos niños de cuatro a seis años y nuestro método es similar al soviético. He visitado en varias ocasiones la Unión Soviética para estudiar la metodología que aplican allí. A los cuatro años comienzan ya a hacer música y a cantar. A los seis o siete años empiezan con los instrumentos. Aquí trabajamos más que nada con los instrumentos que den posibilidad de vida, no de muerte, como la cuerda. El piano para mí es un instrumento de muerte y los conservatorios italianos cometen este error; hay cerca de ocho mil niños y jóvenes que ya no saben qué hacer con el piano,

y continúan con piano y más piano. Por otra parte, al conservatorio solamente se puede ir a partir de los once años y aquí se puede comenzar con cuatro.

M.C.F.— ¿Qué programación tienen?

P.F.— Queríamos cambiar la programación porque la actual data de 1928; hay muchos estudios inútiles y poca música, la ordenación musical de nuestro país es muy vieja. Técnicamente estamos bien preparados, pero nos falta musicalidad. Por ejemplo, en el conservatorio no se estudia Música de Cámara hasta los cursos superiores, sin embargo en esta Escuela tenemos una orquesta de sesenta y cinco niños que hacen música. Hacen recitales para los niños de las escuelas florentinas, y tocan **Conciertos** de Vivaldi, con ocho o nueve años...

M.C.F.— ¿Cómo se inicia el trabajo con los más pequeños? ¿Se trabaja la relación entre música y movimiento?, ¿se utiliza la expresión, el canto, la danza y el juego?

P.F.— Puedo responder en lo referente al violín. Aplicamos el método Suzuki, porque poner al niño a tocar primero con un dedo, luego con dos o con tres... todo eso mata. Yo he aplicado el método Suzuki en esta Escuela para los primeros periodos, los niños tocan todos juntos ¡Es maravilloso! En las jornadas del Verano Musical Fiesolano tratamos un método inglés, similar al Suzuki, pero en el que se avanza más deprisa, es más natural.

M.C.F.— La situación económica de la Escuela ¿es favorable?, ¿apoyan la Escuela los organismos oficiales?

P.F.— La situación económica no es favorable y los organismos oficiales no apoyan la Escuela porque no nos miran con simpatía.

M.C.F.— Pero el nivel de la Escuela es alto.

P.F.— Por eso precisamente... somos una espina para el Estado.

M.C.F.— El músico que termina sus estudios en esta Escuela, ¿como se integra en el medio ambiente?

P.F.— Le resulta muy difícil. Hace quince años había en Italia catorce conservatorios. Ahora hay sesenta y el nivel cualitativo ha bajado considerablemente. Yo estuve hace dos meses en gira por Norteamérica, dando conciertos con el Trío de Trieste, con los que formo cuarteto, dimos un concierto con la Orquesta de Filadelfia y tenían una profesionalidad sombría, extraordinaria, increíble. Pensar en nuestros muchachos y muchachas producía una crisis terrible.

M.C.F.— En Florencia ya hay otras escuelas.

P.F.— Sin pecar de pretencioso, todo nació aquí, de una escuela de base como era, ha llegado a ser una escuela de perfeccionamiento. Tenemos profesores a nivel internacional. El año pasado dieciocho críticos musicales de todos los periódicos italianos nos dieron un premio en Bérghamo, yo no sabía que la gente conocía nuestro trabajo y seguía nuestra labor con tanta atención. Además, lo otorgaron por unanimidad. También hay que comentar que esta Escuela es tan importante que el Presidente de la República, Pertini, nos honró recientemente con su visita, desde luego, no es tan culto como la Reina de España pero es un hombre extraordinario social y humanamente.

La Escuela de Música de Fiésole

M.C.F.— ¿Cuánto tiempo hace que funciona esta Escuela?

PIERO FARULLI.— La Escuela se fundó en 1974, yo formaba entonces parte del Cuarteto Italiano como violinista y en mis viajes por el mundo me daba cuenta de que el nivel cultural musical de Italia era más bajo que en el resto de Europa. En Italia, en los primeros años de la escuela elemental no se estudia música, sólo es obligatoria en la escuela media entre los once y los catorce años y de los catorce en adelante, pero nada más. Entre los años 65 y 69 se formó en Fiésole un Comité de Música y Cultura. Eran dos mundos separados: el de la cultura oficial (filosófica, literaria y científica) y, por otra parte, la cultura musical, que era peque-

ñísima y poco importante. El mundo de la cultura oficial estaba sordo; no escuchaba la necesidad de la música y de la cultura musical, totalmente especializada y sin inquietudes ajenas a su especialidad. Era preciso constituir un puente entre la música y la cultura. En 1969 se elaboró, aquí en Fiésole, un proyecto musical de gran envergadura, pero todavía tuvieron que trascorrir cinco años, hasta 1974, en que, cansados ya de oír promesas y cosas que nunca se convertían en realidad, nos instalamos aquí un pequeño grupo de músicos. Nos instalamos en dos o tres habitaciones horribles que pertenecían a la Filarmónica. Para enterarnos, la Filarmónica era, en realidad, la Banda, pero una banda que ya no existía, jugaban a las cartas, bebían vino... Comenzamos con

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

La magia de la máquina

MUSICA Y TECNOLOGIA EN EL SIGLO XX.

Acaba de publicar la fundación Juan March, en su Serie Universitaria, el volumen «Música sobre Máquinas y Máquinas Musicales, desde Arquímedes a los medios electroacústicos». Se trata de un resumen de la investigación que, bajo el mismo título, llevó a cabo Alfredo Aracil durante 1981 y 1982 con una Beca de Estudios Científicos y Técnicos de la citada Fundación. Este artículo, «La Magia de la Máquina», es un extracto de su capítulo dedicado al siglo XX.

Por Alfredo Aracil

«**C**antaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; cantaremos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante placer nocturno de los arsenales y de las minas incendiadas por violentas lunas eléctricas; las glotonas estaciones, devoradoras de serpientes que fuman; las fábricas, colgadas de las nubes por las retorcidas cuerdas de sus humos; los puentes, similares a gigantes gimnastas que sobrepasan los ríos centelleantes al sol como un relámpago de cuchillos; los barcos aventureros que husmean el horizonte, las locomotoras de amplio pecho que golpean sobre los railes como enormes caballos de acero embridados por tubos y el vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice chirría al viento como una bandera y parece aplaudir como una multitud entusiasta...» podía leerse en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Era el **Manifiesto Futurista** de Marinetti, acta de nacimiento de uno de los movimientos más polémicos y contradictorios de la historia del arte. Sus contradicciones alcanzarán también a su valoración de la máquina;

Fonógrafo Home, modelo A. Edison, de 1897.

para los futuristas su cualidad más importante era la más improductiva: el ruido.

Maulnier —según cita Walter Benjamin en **Cartas desde París**. **André Gide y su nuevo enemigo**— retomará la idea e insistirá en que lo que constituye el elemento capital de los descubrimientos técnicos y científicos es su valor poético: «*Marinetti —escribió— se embriagaba con el tamaño de las máquinas, con su movimiento, con el acero, con su precisión, con su ruido, con su rapidez, en una palabra, con todo lo que puede considerarse como valor propio en la máquina y no como parte de su carácter instrumental... Se limitaba y se atenía con toda intención a su lado inutilizable, esto es, a su lado estético.*»

La música futurista y el ruido

Proclamas futuristas sobre todo lo imaginable florecieron en las más diver-

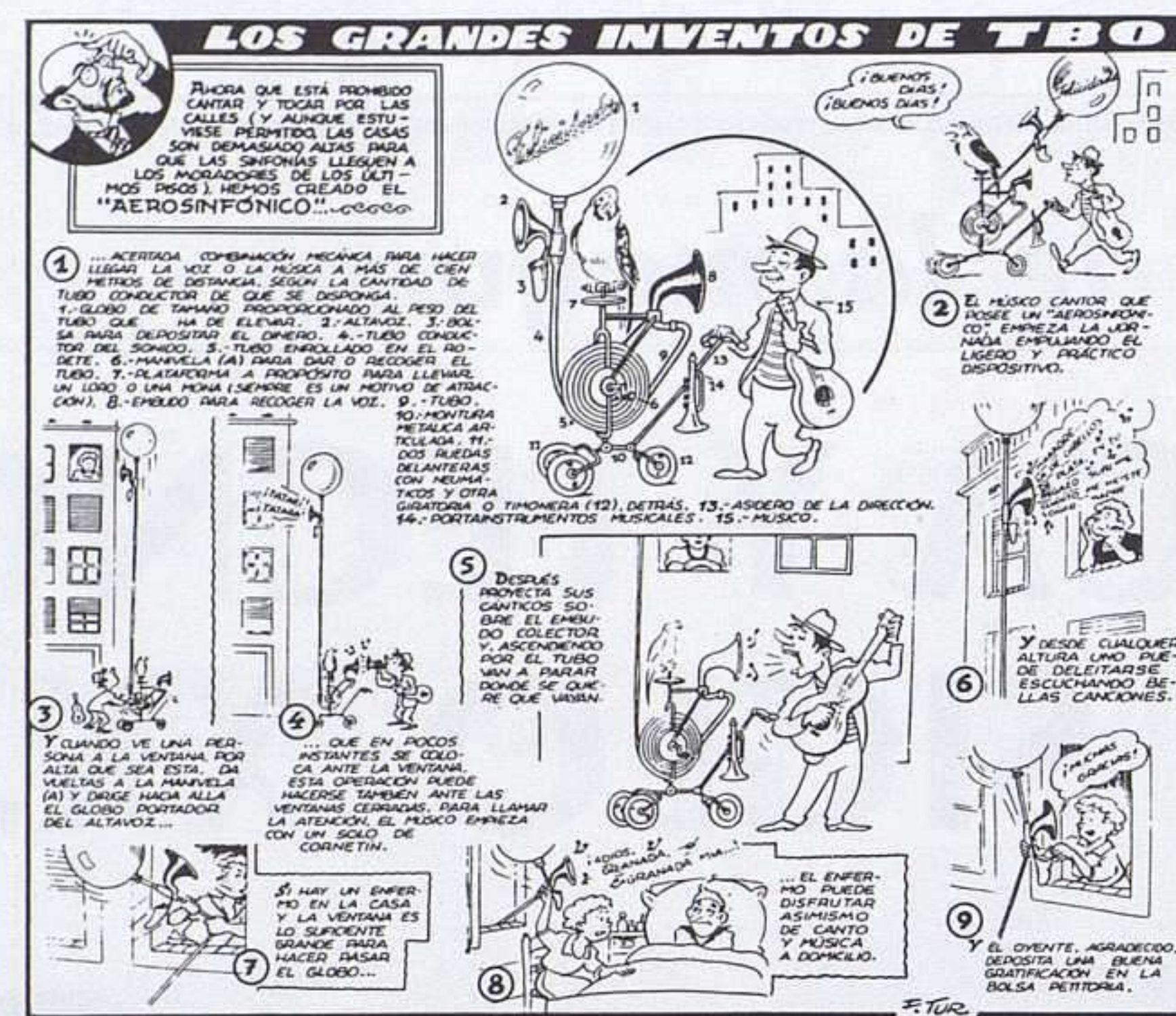
sas publicaciones. El **Manifiesto dei musici futuristi** no tardó en aparecer: fue en enero de 1911 y lo firmaba Balilla Pratella. Con éste, con el **Manifiesto Tennico** (marzo de 1911) y con **La Distruzione della Quadratura** (julio de 1912), Pratella iniciaba una renovación en el campo de la música cuyas consecuencias rebasarían al propio movimiento para convertirse indirectamente en una de las LINEAS DE FUERZA —por emplear un término futurista— que han polarizado más netamente la música de nuestro siglo. Pero Pratella era un compositor esencialmente romántico que sólo entendía el futurismo como liberación de su vena lírica frente a los academicismos al uso. Le ha quedado la gloria de haber sido el primero en intentar una nueva formulación musical, acorde con la nueva doctrina futurista, pero cuando el 11 de marzo de 1913 aparece **L'Arte dei Rumori**, firmado por Luigi Russolo, éste demostraba haber comprendido más profundamente las intenciones primeras de Marinetti.



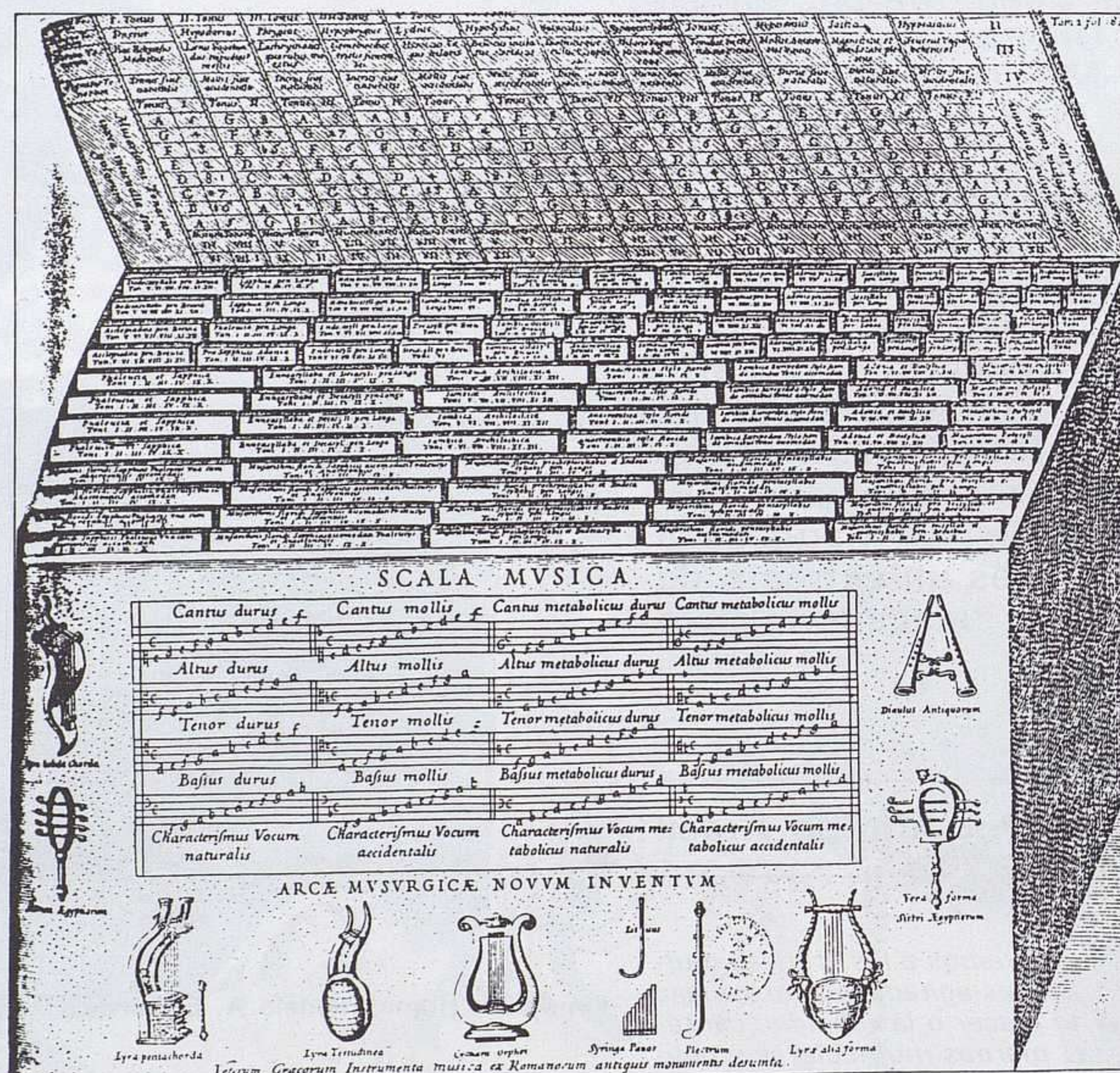
«La vida antigua fue todo silencio. En el siglo XIX, con la invención de la máquina, nace el Ruido. Hoy el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres», había escrito Russolo. Se hacía, por tanto, necesario conquistar el mundo de los ruidos — «la máquina ha creado hoy tanta variedad y concurrencia de ruidos que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, no suscita ya emoción» — y, puesto que cada uno tiene un timbre y un ritmo predominante, intentar dominarlos en estos aspectos. Para ello comenzó por dividir toda la gama de ruidos en seis familias fundamentales e inmediatamente abordó la construcción de los primeros intonarumori.

Zumbadores, crujidores, silbadores... Primero en Módena, luego en Milán, en Londres, en París... los intonarumori fueron presentados al público con más escándalo que otra cosa. Stravinsky acudió a Milán para estudiar las posibilidades de aplicación de estos aparatos a una orquesta tradicional, Honegger y Varese mostraron interés por comprar alguno, Ravel tenía intención de utilizarlos en una de sus próximas obras, pero su uso nunca llegó a hacerse realidad fuera del reducido grupo de los futuristas. Lo mismo pasó con las posteriores invenciones de Russolo: el Rumorarmónico, capaz de producir siete ruidos diferentes y doce tonos distintos con cada ruido, o el Arco enarmónico, con el que se obtenía por fricción un timbre completamente distinto al de los instrumentos de cuerda tradicionales. No obstante, el paso hacia la ampliación de los medios al alcance del compositor estaba ya dado y numerosos compositores, ajenos al movimiento, serían influidos por esta recuperación del ruido como elemento musical que culminará, una vez superada la dificultad que suponía la carencia de medios técnicos adecuados, en torno a 1950 con la aparición de la Música Concreta y la Música Electrónica.

Una temprana muestra la encontramos en 1917, en la música del ballet **Parade**, de Erik Satie, cuya plantilla instrumental estaba reforzada por sirenas y máquinas de escribir. En 1925, Antheil compuso su **Ballet Mécanique** para percusión, pianolas, bocinas de automóvil y ruido de sierras y motores de avión; pero no será precisamente el empleo del ruido de las máquinas lo que adquiera una mayor difusión sino el empleo del ruido en sí mismo, del ruido en abstracto, por medio de un uso constante y a gran escala de la percusión o de los instrumentos tradicionales transformados, o ejecutados de forma no tradicional: Cowell ya empieza a emplear en 1911 los clusters en el piano y en 1925 la interpretación no a través del teclado sino directamente sobre las cuerdas; años más tarde Cage ideará el piano preparado, consistente en aplicar trozos de goma, madera o metal en puntos muy concretos de las cuerdas del instrumento con objeto de cambiarle el timbre por medio de la supresión o la acentuación de determinados armónicos. En 1918 el ballet **L'Homme et son désir**, de Milhaud, exigía el concurso de quince percusionistas y a partir de 1930 empiezan a proliferar las obras escritas exclusivamente para instrumentos de percusión.



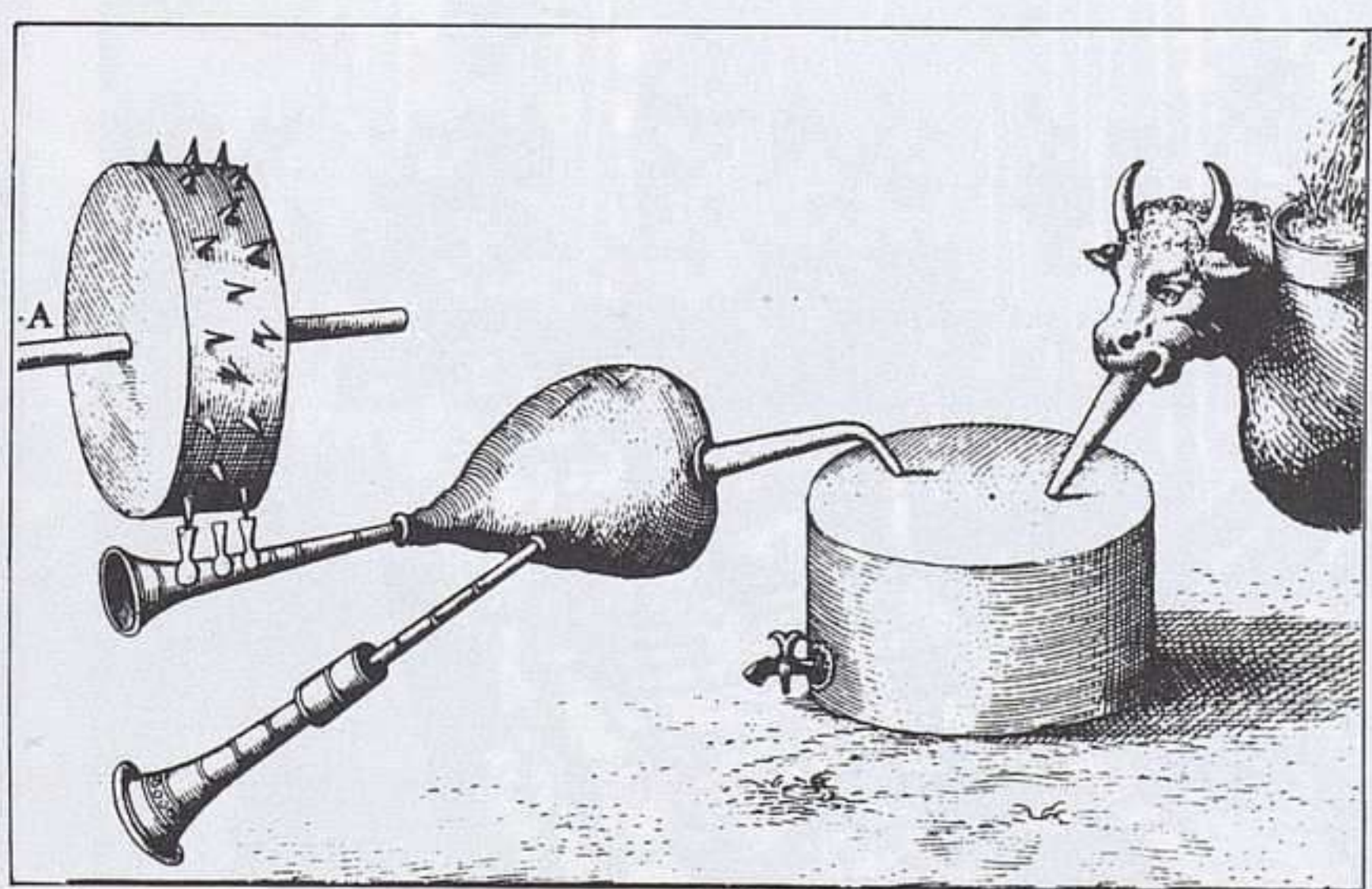
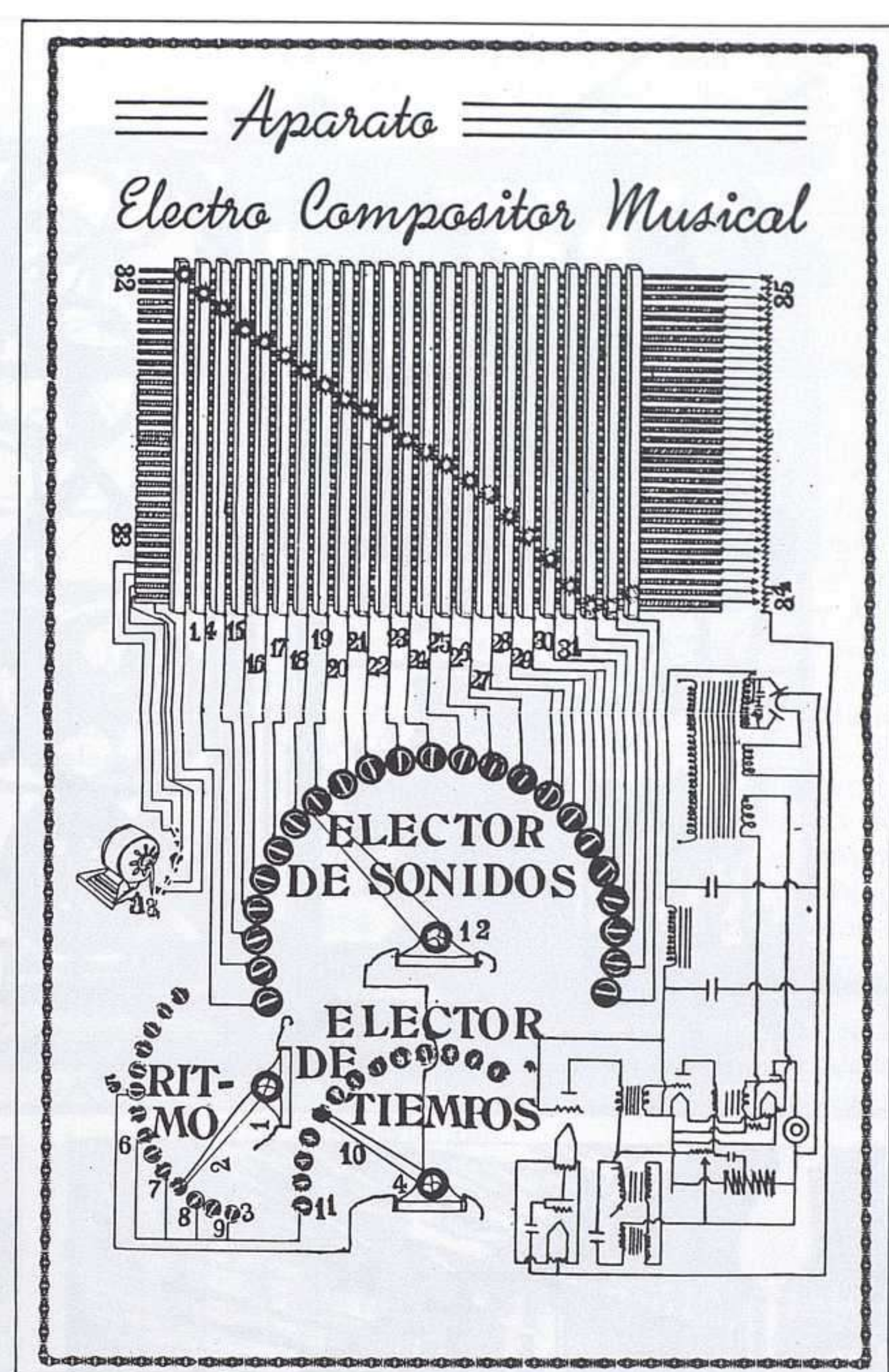
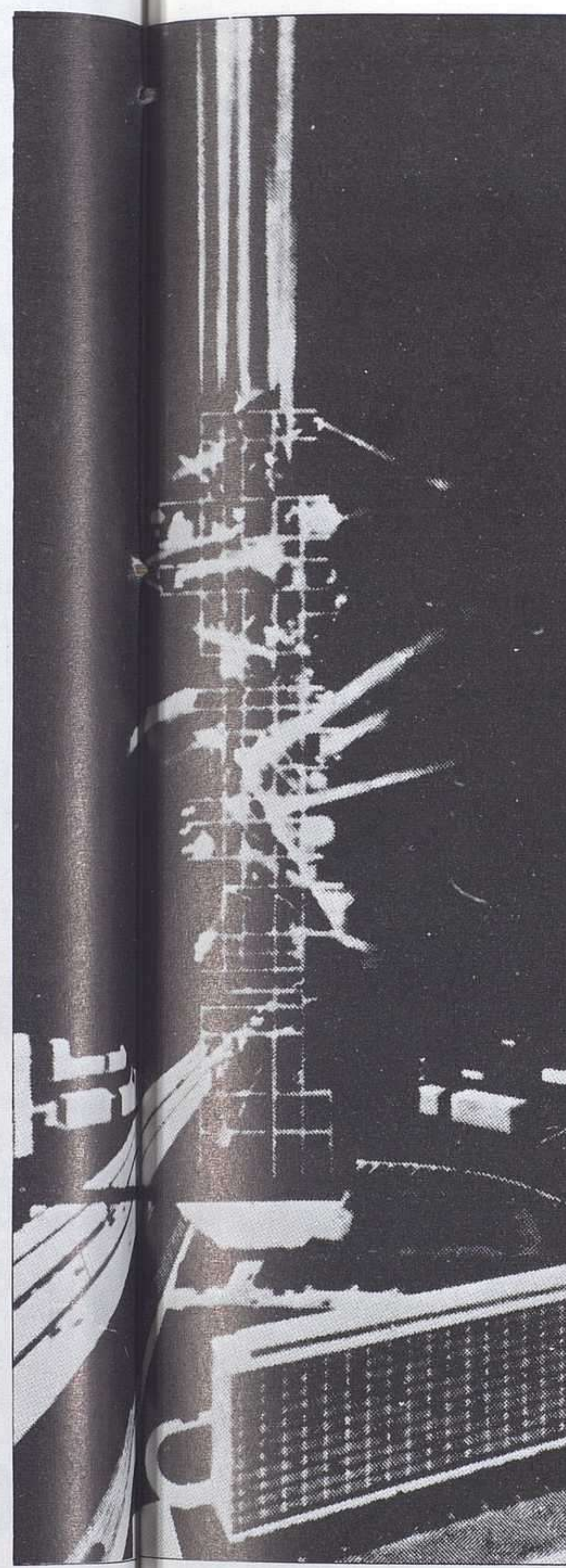
Izquierda, el «aero-sinfónico», de «Los grandes inventos de TBO». Abajo a la izquierda, «Arca Musarítmica», de Athanasius Kircher (siglo XVII). En el centro, proyecto de torre-escultura cibernetica para París, de Schoffer. Derecha, «Electrocompositor musical» de García Castillejo (1944). Derecha abajo, «Organo de Barbarie» de Kircher («Musurgia Universalis», 1650).



La magia de la máquina y los primeros instrumentos electroacústicos

Por otra parte, del mismo modo que ya en el siglo XIX aparecieron una serie de partituras que se ocupaban del máximo exponente de la técnica de entonces, el ferrocarril, ahora abundarán las composiciones relacionadas con el mundo tecnológico contemporáneo de una manera más o menos directa. Alan Bush, Marc Blitzstein y numerosos compositores soviéticos utilizaron el tema como punto de apoyo para denunciar las injusticias sociales de la nueva era; el mejor ejemplo seguramente es la ópera **El Maquinista Hopkins** (1929), de Max Brand. Milhaud, Poulenc, Honegger, Chávez, Mosolov, Prokofiev, Villa-lobos, Dallapiccola, Weill... numerosos autores importantes integran la lista de los que se sintieron atraídos por el nuevo paisaje industrial.

Era la MAGIA de la máquina. Ella y, en general, todo lo que de un modo u otro tuviera que ver con el progreso tecnológico se convirtió en motivo imprescindible para la creación artística, pero no siempre como herramienta o medio de difusión sino, sobre todo, como elemento inspirador de lo que podríamos calificar como un ARTE ACERCA DE LA MÁQUINA: un arte que utilizaba como base ciertos rasgos tecnológicos y POETIZABA las innovaciones de la civilización contemporánea. Paralelamente a este interés del artista por la tecnología, ésta proporcionaba al artista nuevos medios de los que servirse. En la mayoría de los casos no se pretendía crear nueva música sino tan sólo nuevos instrumentos musicales; no obstante, una parte importante de los instrumentos electromusicales fueron producto del deseo de conseguir nuevos timbres y nuevas posibilidades interválicas. Dejando a un lado aquellos en los que la elec-



Partiturófono, con el que, a propuesta de Winifred Wagner, imitó electrónicamente las campanas de Parsifal en los Festivales de Bayreuth de ese año. En 1920 Lev Theremin había presentado la Termenvoksa, o, como fue bautizado poco después, Eterófono: un aparato cuyo aspecto exterior era el de una pequeña caja con dos antenas; al moverse las manos en torno a ellas se producían los sonidos gracias a dos generadores de alta frecuencia y un modulador. Theremin marchó a América y allí, animado por Henry Cowell, diseñó el Ritmicón, o Polirritmofón, capaz de producir las más complicadas combinaciones métricas y rítmicas. El Polirritmofón fue el primer instrumento musical en utilizar una célula fotoeléctrica. Cowell lo empleó en obras como **Rhythmicana** (1931) o su **Música para violín y Ritmicón** (1932).

En 1930 fue exhibido al público el Trautonium, de Friedrich Trautwein, y dos años después la casa Telefunken comenzó a fabricar en serie un modelo perfeccionado que causó sensación en la Exposición de Radio Berlín. Era el primer instrumento musical producido en serie, sin embargo la mayor fortuna en su difusión correspondió a las Ondas Musicales de Maurice Martenot, exhibidas por primera vez en público en 1928, el 20 de abril, en la Sala de la Opera de París. Los más importantes teatros franceses, desde la Opera Nacional o la Comédie Française hasta el Folies-Bergère, subrayaron sus espectáculos con su ayuda, aprovechando las amplias posibilidades tímbricas que ofrecía, y tanto en piezas de concierto como en las de acompañamiento a obras teatrales o cinematográficas su uso se generalizó entre los compositores; baste mencionar a Milhaud, Honegger, Jolivet, Messiaen o Varese.

La música electrónica

Hasta aquí la prehistoria de la Música Electroacústica. El 5 de octubre de 1948 el Club d'essai de Radio París, con el título general de **Concert de Bruits**, emitió un programa con las primeras cinco obras CONCRETAS de Pierre Schaeffer. A diferencia de la música tradicional —ABSTRACTA— ésta se basaba en elementos sonoros ya existentes que, a continuación, se COMPONIAN en el laboratorio. Al año siguiente comenzó la colaboración entre Schaeffer, Jacques Poulain y Pierre Henry; fruto de esta última fue el primer gran éxito de la MUSICA CONCRETA: la **Symphonie pour un homme seul**, en 1950. Por entonces, Herbert Eimert había creado en la Radio de Colonia (WDR) un Estudio de Música Electrónica. Las bases teóricas habían sido dictadas por Werner Meyer-Eppler, especialista en acústica del Instituto para Investigaciones Fonéticas de la Universidad de Bonn, y los primeros resultados, todavía un tanto confusos, fueron presentados en los Cursos de Nueva Música de Darmstadt, en el verano de 1951. La principal diferencia con las actividades de Schaeffer en París estaba en que los alemanes, de momento, sólo usaban sonidos producidos electrónicamente, desechando cualquier fuente sonora ajena al laboratorio. Había, sin

tricidad actúa no como productora sino tan sólo como conductora de las vibraciones, el primer ejemplo importante fue el Dinamófono de Taddeus Cahill. «Este hombre —escribió Busoni en 1907 haciéndose eco de la invención— ha construido un aparato que permite transformar una corriente eléctrica en un número de vibraciones exactamente calculado, inalterable. Ya que la altura del sonido depende del número de vibraciones y el aparato se puede regular para obtener el número de vibraciones que se desee, resulta que la infinita grabación de la octava es obra simplemente de una leva que corresponde al índice de un cuadrante. Sólo concienzudos y largos experimentos y una continua educación del oído harán manejable este extraordinario material a los fines del arte y lo pondrán a disposición de la generación venidera».

Los elementos más importantes para la construcción de un aparato electroacústico ideal, como el altavoz o el tubo electrónico, no habían sido inventados aún o se hallaban todavía no perfeccionados, por lo que Cahill sólo podía utilizar los medios corrientes en la telefonía de aquella época. Así, la máquina provisional a la que llegó en 1900, aunque era útil musicalmente, resultaba demasiado engorrosa: el Dinamófono —o Telarmonio, como también se le llamó— pesaba doscientas toneladas. No obstante, la idea estaba en el aire y una serie de innovaciones técnicas que se producirían en estos años acabarían por propiciar la construcción de instrumentos mucho más prácticos. Numerosos fueron los nombres de instrumentos e inventores. Entre los más importantes cabe citar el Esferófono de Jörg Mager, que fue presentado públicamente en 1926 en el VI Festival de Donaueschingen, algunos de cuyos conciertos estuvieron dedicados a la MUSICA MECANICA. Mager construyó posteriormente un modelo más completo, el Esferófono II, y en 1931 el

embargo, muchos puntos en común; Eimert confeccionó una lista de doce técnicas comunes a ambas ESCUELAS, desde la «superposición de sonidos» hasta su «distribución por medio de altavoces, de manera que el sonido deambula».

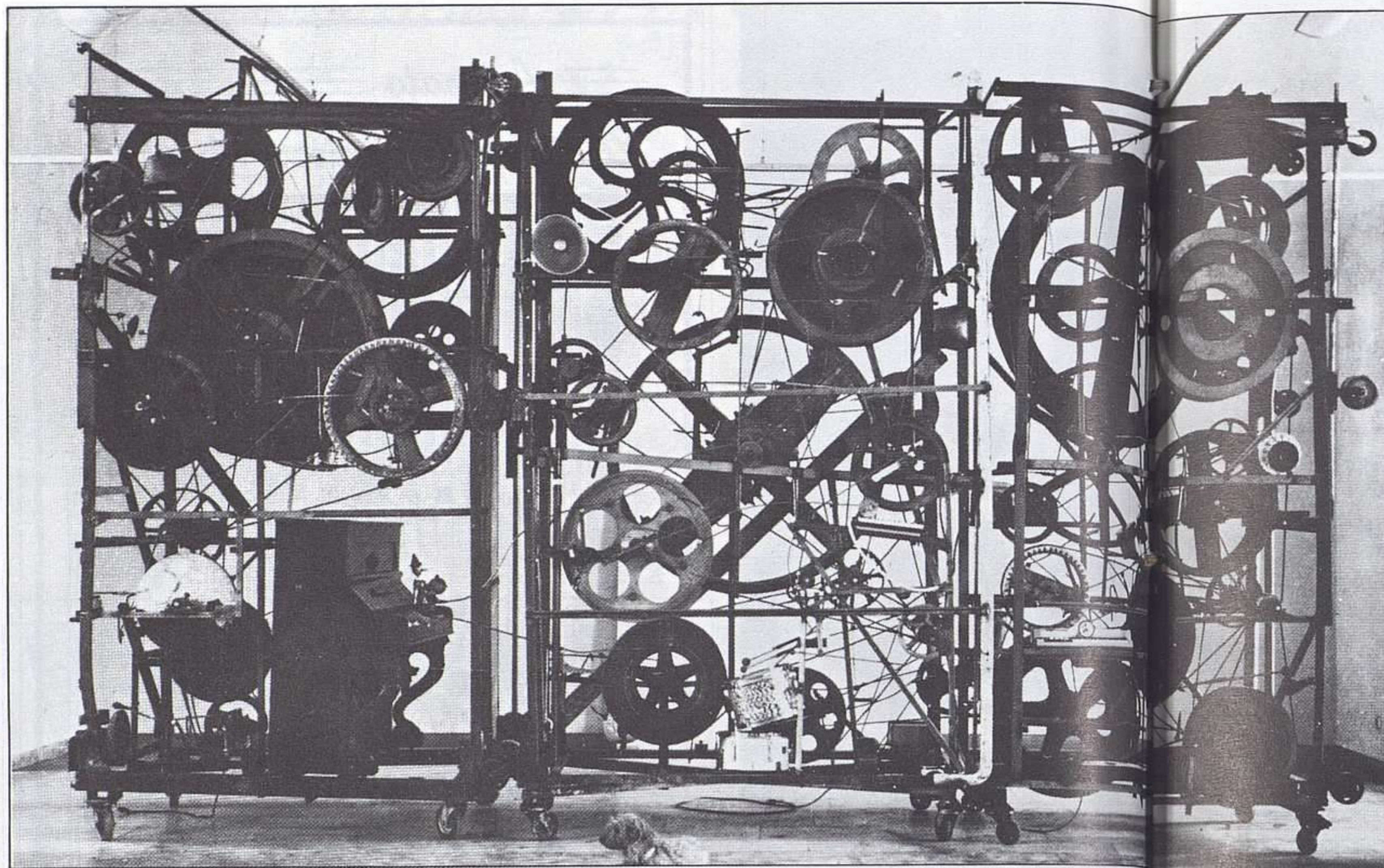
Poco a poco las diferencias entre uno y otro centro de experimentación se fueron eliminando, si bien a la tendencia parisina a presentar la realidad sonora en toda su concreción opondrá Colonia la instauración de un nuevo orden constructivo, derivado de los presupuestos del serialismo weberniano. También poco a poco fueron apareciendo nuevos centros de música electrónica: la Universidad de Columbia en Nueva York, el Estudio de la NHK de Tokio, el Studio di Fonologia Musicale de Milán, patrocinado por la RAI... El elemento básico para todos ellos era el Magnetofón y, junto a él, los micrófonos, osciladores, filtros, generadores envolventes, moduladores de anillo... También los distintos aparatos de reverberación y eco o los frecuenciómetros, osciloscopios y mezcladores son considerados como teóricamente imprescindibles en todo laboratorio de música electrónica. El que mayor difusión ha alcanzado en los últimos años ha sido el Sintetizador, una especie de compendio de todos los anteriores gracias a las técnicas de miniaturización; con uno de ellos y un par de magnetofones sería posible, al menos teóricamente, poner en juego casi todos los nuevos recursos sonoros.

El optimismo y el ordenador

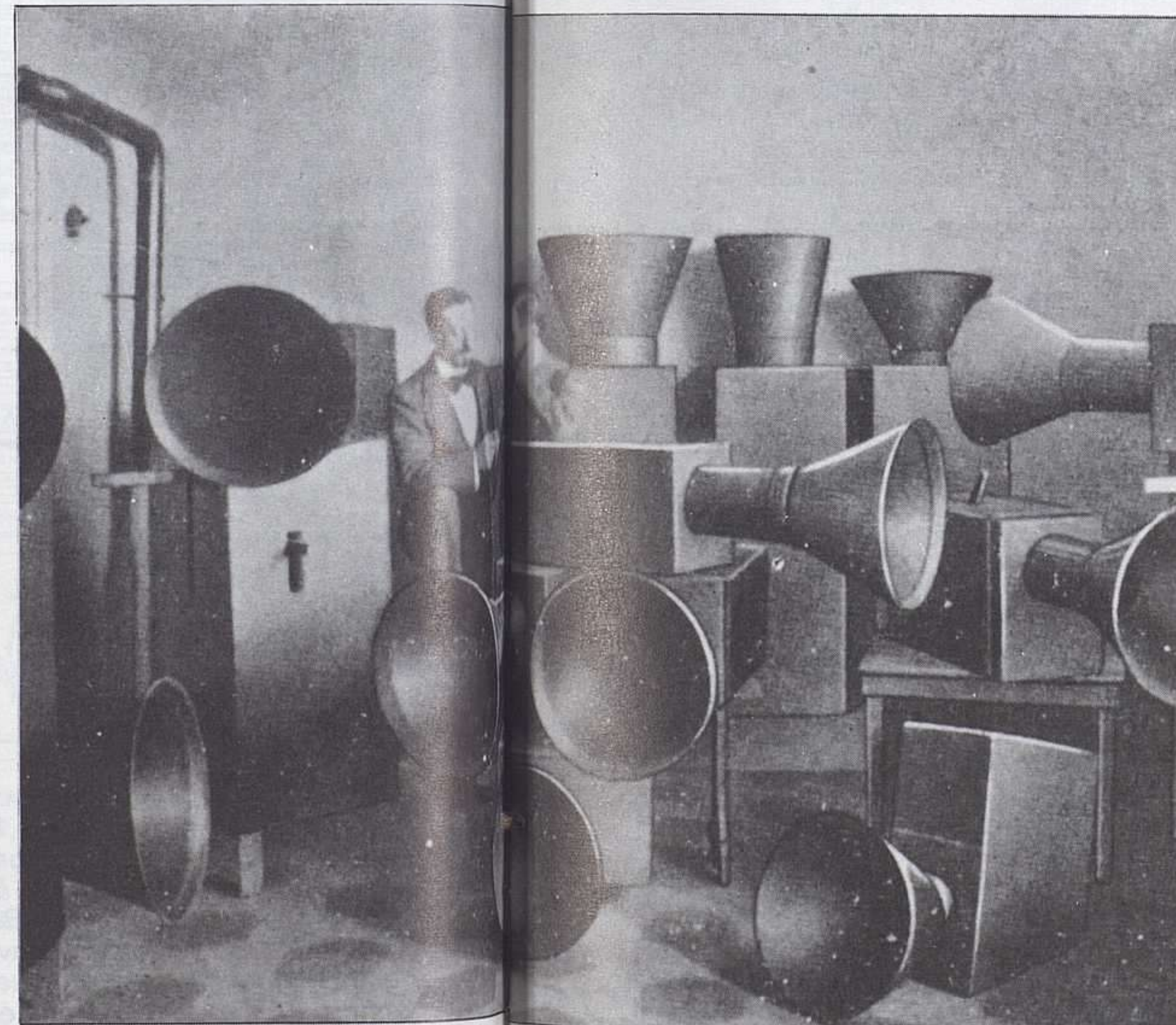
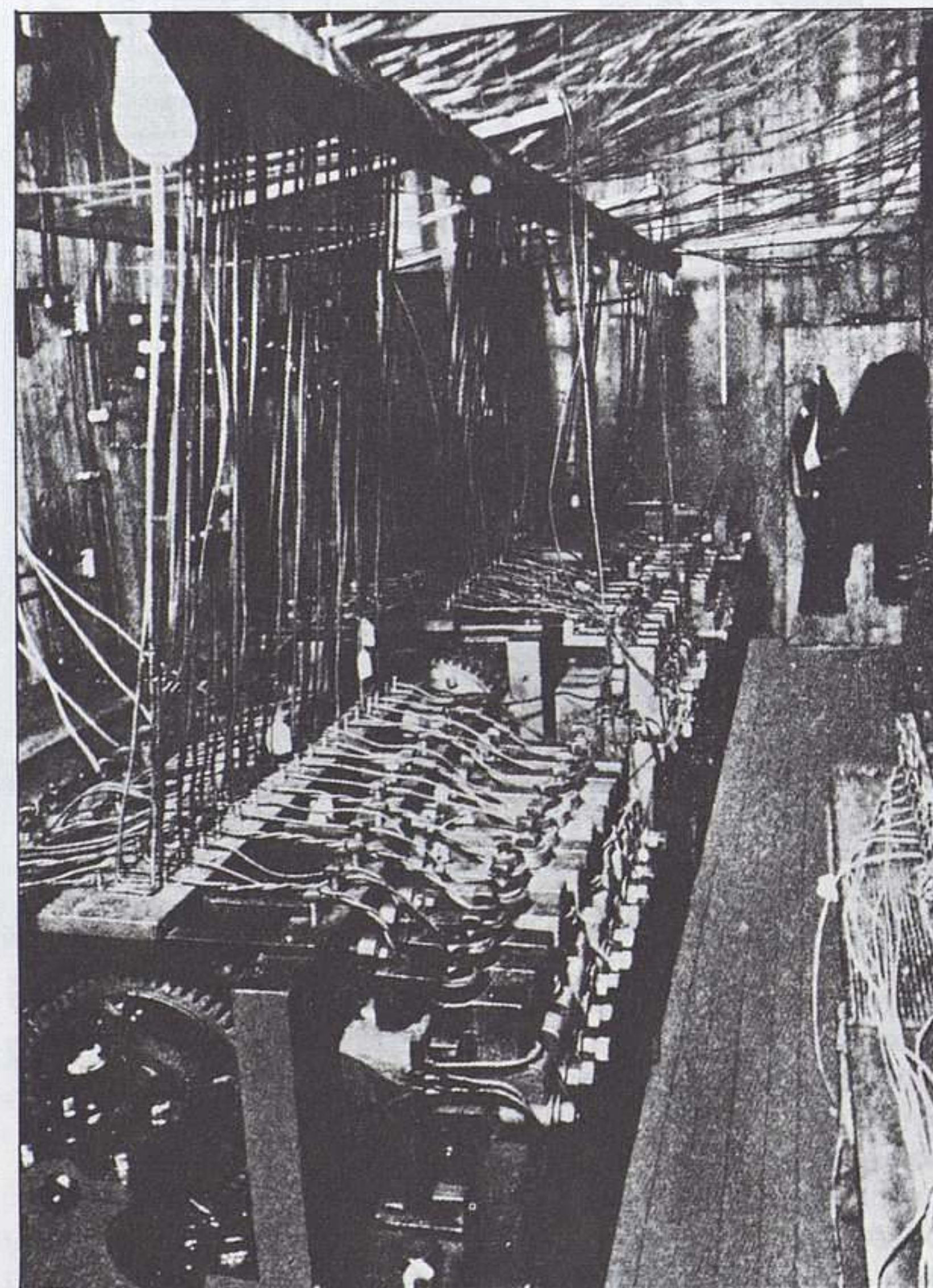
En cuanto a la prehistoria de la computer-music, después de recordar sistemas como el Arca Musaritmica de Athanasius Kircher en el siglo XVII o los manuales del XVIII para componer por medio de dados, hay que citar, por su curiosidad, el Electrocompositor Musical de Juan García Castillejo, desgraciadamente sin una mínima difusión que hubiera podido poner a prueba las posibilidades descritas por su autor en un trabajo, publicado en Valencia en 1944, donde da cuenta de todo lo imaginable en el ámbito de la moderna ciencia: **La Telegrafía Rápida, el Triteclado y la Música Eléctrica**. El Electrocompositor era, según del propio García Castillejo, «un aparato productor de sonidos que se coordinan entre sí mediante los mecanismos regulares por el rápido impulso o sacudidas de unas escobillas movidas de tiempo en tiempo, al aza, por unos motores gobernados por combinaciones de casualidad».

El optimismo en el futuro de sus relaciones con la máquina es una de las grandes líneas que definen el arte de nuestro siglo. La máquina en sí misma había sido exaltada por los futuristas, la máquina —la industria— como medio lo había sido por la Bauhaus. Tras la segunda guerra mundial el ordenador será la tentación de muchos artistas.

La primera exposición de arte gráfico realizado con ordenadores tuvo lugar en el Sanford Museum de Cherokee en 1953; en 1956 es compuesta por primera vez —quedando constancia de ello, al menos— una melodía por medio de un



Junto a estas líneas, «Meta-Harmonie núm. 3», de Jean Tringuely, construcción en acero con elementos mecánicos y electrónicos, objetos e instrumentos musicales. Abajo a la izquierda, generadores de los «Dinamófonos» de Tadeus Cahill. Bajo estas líneas, los «intonarumori» («ruideros») y su inventor Luigi Russolo con Ugo Piatti.



ordenador. Se trataba de **Push Button Bertha**, programada por M. Klein y D. Bolitho sobre un Datatrón, y todavía ese mismo año tuvo lugar el estreno en Illinois de una pieza que acabaría ganando a la anterior en celebridad: la **Illiac Suite** de L. Hiller y L. Isaacson. Poco a poco, los ordenadores fueron confirmando su papel como medios perfectamente válidos para la generación de formas artísticas y en el ámbito específico de la música pasaron a ser utilizados tanto en el análisis y síntesis del sonido como en el análisis y síntesis del lenguaje musical.

En lo que se refiere al sonido puro y simple, la posibilidad de transformar en un código de números la cadencia de la corriente eléctrica de una fuente sonora permitió, a la inversa, transformar en un sonido concreto cualquier código numérico. «Nos independizamos así de toda fuente musical y podemos hacer que la computadora calcule sonidos que ninguna fuente conocida podría producir directamente, cuya textura misma no se encuentra en las fuentes sonoras naturales», apuntaba Pierre Boulez en el coloquio **La Informática y la Sociedad**, celebrado en París en 1979.

mación recibida por una serie de micrófonos, células fotoeléctricas, termómetros, higrómetros y anemómetros distribuidos en un radio de 500 a 1.000 metros a su alrededor.

El proyecto ilustra perfectamente la tendencia de muchos artistas a utilizar los ordenadores como algo más que simples herramientas que faciliten la realización práctica de una idea concreta. Schöffer parecía haber entendido perfectamente la necesidad de las innovaciones de no imitar al modelo del que originalmente proceden. «La mayoría de los inventores de instrumentos musicales eléctricos han intentado imitar los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, del mismo modo que los primeros automóviles copiaban los coches de caballos», había señalado ya John Cage, viendo el problema, en 1937. Sin embargo, no siempre nos encontramos con una visión lúcida del problema del mimetismo: la tradición del autómatas con apariencia humana, por ejemplo, llegará a nuestro siglo con robots capaces de «hablar, caminar y fumar», como **Elektro**, construido en 1939 por la Westinghouse, o con andróides de todo tipo animando los parques de atracciones de todo el mundo, desde el Tibidabo a Disneylandia.

Los nuevos sofismas

La tradición decimonónica también se refleja en nuestro siglo en la pervivencia de escritos de tinte pesimista, apocalíptico o melancólico, como **Der Mensch und die Technik** (1931) de Spengler, **Music Ho!** (1934) de Constant Lambert, con el significativo subtítulo de **A study of music in decline**, o **Arte y Estado** (1935) de Ernesto Giménez Caballero. Más inteligente e imaginativo, pero no menos apocalíptico, resulta un ensayo reciente de Jacques Attali: **Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música**, publicado en 1977.

Ya con otros tintes, aunque asimismo como consecuencia de este estado de desconfianza general hacia la mecánica podemos entender la proliferación de máquinas musicales absurdas o, por decirlo más exactamente, artificios en los que se produce una hipertrofia de los aspectos mecánicos para obtener unas prestaciones sonoras generalmente triviales. Un simple vistazo a **Los Grandes Inventos de TBO** nos pone perfectamente en contacto con este campo de paradojas. Entre lo realmente construido podemos citar aparatos como los de Takis o Jean Tringuely, las esculturas sonoras de Bernard y François Baschet o los objetos de Luis Lugán que responden con sonidos a la proximidad o al contacto en el espectador. La mecánica de estos artificios que no conducen a nada ha sido comparada por J.F. Lyotard con el funcionamiento de los discursos de los sofistas griegos; también puede ser vista, paradójicamente, como una manifestación más de la estética generativa, que el arte con ordenadores propició e impulsó; me refiero al hecho de que

importe más el camino que el resultado final.

La permanente crisis de valores en la que ha vivido el arte de nuestro siglo no podía dejar de afectar al ámbito de las relaciones entre la música y la máquina, o la tecnología; en cualquier caso, gracias a estas relaciones, la música ha alcanzado un grado de asequibilidad que ha hecho de ella, aparte de un negocio, una de las formas de expresión artística de mayor difusión en los últimos tiempos.

...y sin embargo te quiero

«Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos, y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan», escribía en 1934 Paul Valéry. El perfeccionamiento y el uso generalizado de las técnicas de grabación, reproducción y transmisión musical no sólo han supuesto un compromiso mayor entre música y máquina y una nueva relación entre la obra de arte y el público; también han trastocado el significado de la interpretación musical: ésta ha dejado de ser un acontecimiento único con resultados irrepitibles, para convertirse en una acción motriz a partir de la cual pueden obtenerse multitud de copias idénticas.

«La técnica reproductiva desvincula la reproducción del ámbito de la tradición», anotaba W. Benjamin en **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. «Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad».

Cuando Benjamin escribió estas líneas —1936— faltaba poco para la llegada de la Alta Fidelidad —aunque puede que estas dos palabras nos hagan reír cuando se generalicen las técnicas digitales—, que se desarrolló gracias a la aparición del microsurco, el uso de la estereofonía y el registro inicial sobre cinta magnetofónica. Edison, que pronto había empezado a perder interés por su invento, no le veía mucha más utilidad que la de servir de documento: «conservar y volver a escuchar, un año o un siglo después, un discurso memorable, a un orador de mérito, a una cantante de renombre (...) Y también cabrá servirse de él —continuaba— de una manera más privada: para conservar religiosamente las últimas palabras de un agonizante, la voz de un muerto, la de un pariente alejado, de un amante...». Gracias a las posibilidades de ese «signo» al que se refería Valéry —ese PELLIZCO en el amplificador—, lo que había comenzado siendo una simple curiosidad se convirtió muy pronto en un elemento cultural de primer orden.

Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid

Por Felix Palomero

La Comunidad Autónoma de Madrid anuncia para este otoño un importante festival de Música, Teatro y Danza que, aparte las críticas puntuales sobre presupuestos, programación y conveniencia, supone una de las noticias musicales más interesantes de la temporada 1984-85. La presencia en Madrid en poco más de un mes de figuras de la talla de Leonard Bernstein, René Clemencic, Krystian Zimerman, Ruggiero Raimondi o José Carreras, por poner algunos ejemplos, es lo suficientemente atractiva como para calificar de sobresaliente a este nuevo intento cultural.

Este 1 Festival de Otoño —la Comunidad de Madrid no ha informado acerca de si pretende continuar el Festival en años sucesivos, aunque la programación y el modo en que se presenta así lo hacen suponer—, pasa por ser el más largo de Europa. El programa que se anuncia comprende música de cámara, sinfónica, española, recitales de órgano, de bandas, etcétera, en unos actos que van desde el 19 de septiembre al 30 de octubre, y de los cuales algunos se celebrarán simultáneamente entre Madrid, Alcalá de Henares, Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial, Leganés, Getafe, Navalcarnero y otras poblaciones madrileñas. En el apartado de Música Sinfónica se anuncian cuatro conciertos del más variado interés, a pesar de que todos ellos presenten, bien sea por sus programas, bien por sus intérpretes, algún aliciente que invite al análisis y posiblemente a la asistencia. Nos referimos a los que ofrecerá la Orquesta de la Presidencia de la República de Turquía, conjunto que por cuestiones culturales se nos antoja exótico, pero que ha programado para sus dos

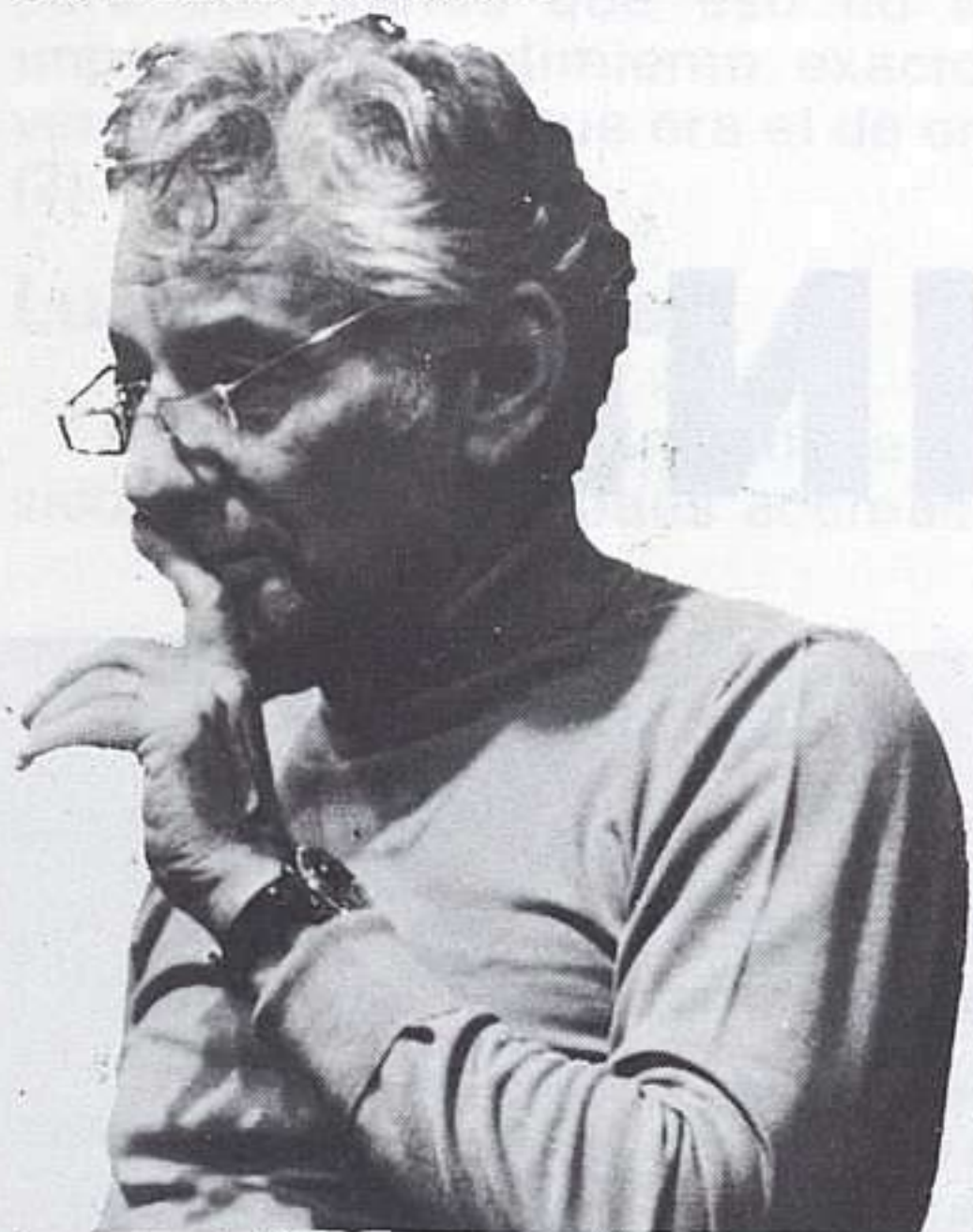
actuaciones obras de Miguel Angel Coria y Carmelo Bernaola. No sabemos cómo entenderán los turcos nuestra música desde sus atriles, pero el hecho, lejos de motivarnos, nos alerta. La de estos grupos es, a la vista de lo programado, música de marketing: obras españolas, música turca y obras de repertorio (*Novena* de Dvorak, *Concierto para violín* de Brahms). Mucho más interés suscita la *Misa Solemnis* que López Cobos dirigirá a la Orquesta Nacional y al Orfeón Donostiarra. El maestro zamorano, sin duda con muy buen gusto, parece que está dispuesto a sustituir al Coro Nacional por el célebre conjunto que dirige Antxón Ayestarán, lo que asegura la calidad de los montajes. Después de haber oído a estos intérpretes en un muy buen *Requiem* mozartiano, la *Misa* de Beethoven que se interpretará en el Real el 29 de octubre, puede constituir un gran éxito. Muy discutible es, sin embargo, la contratación de Leonard Bernstein y la Filarmonía de Viena para un sólo programa que, por añadidura, incluye la presencia de Krystian Zimerman con el *Segundo Concierto para piano y orquesta* de Brahms, al lado de la *Sinfonía Renana* de Schumann. Traer a este conjunto e intérpretes a Madrid para un solo concierto es un derroche presupuestario injustificable, a pesar del interés musical que supone la conjunción de tales nombres. Se podría haber contratado a Bernstein para más conciertos y se le debería de haber exigido, en todo caso, un programa más elaborado y FUERA DE REPERTORIO. No hay duda de que Zimerman hará un sensacional *Segundo Concierto* (todos le recordamos en el recital que ofreció en el Real en la temporada 1982-83), y que Bernstein interpreta como nadie a Brahms. José Carreras y Ruggiero Raimondi protagonizarán los dos recitales de canto preparados para este Festival de Otoño, y que se celebrarán en el Teatro Real los días 19 de septiembre y 8 de octubre. El tenor catalán ha escogido un repertorio que le va bien: Puccini, Massenet y Bizet, es decir verismo y romanticismo, con el calor de *Il Corsaro* de Verdi y la sensualidad de los franceses, ambas cualidades de la voz de Carreras. Le acompañará Jacques Delacôte con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, en lo que sin duda hará de éste un gran recital, bastante parecido, dicho sea de paso, a los que estamos acostumbrados en los últimos meses de cada temporada. Lo de Raimondi será otra cosa: con la colaboración de Edelmiro Arnales (que

también acompañará durante este curso a Christa Ludwig), anuncia obras de Gluck, Carissimi, Beethoven, Mozart, etcétera, y los bellísimos *Tres Sonetos de Petrarca* de Liszt. Raimondi, inigualable *Don Giovanni*, es muy conocido en su faceta de operista, mucho más que en la de «liederista», que es como se presenta en esta ocasión. El apartado de Música de Cámara ofrece la posibilidad de minimizar las posibles críticas al Festival de Otoño, sólo por el anuncio de los dos conciertos de la Orquesta de Cámara de Hamburgo y el Coro Monteverdi que, bajo la dirección de Jürgen Jürgens y con la colaboración de solistas vocales, interpretarán la *Misa en Si menor* de Bach y las *Vespere de la Beata Vergine* de Monteverdi. El de Jürgen Jürgens es un nombre importante en la interpretación bachiana. Su *Pasión según San Juan*, de un sentido historicista bastante riguroso, aunque no en exceso (problema constante en la música de Bach, en la que se pretende un archivismo arcaizante que en nada beneficia su interpretación), es una de las más bellas que suelen escucharse. El Coro Monteverdi y la Orquesta de Hamburgo son agrupaciones de gran prestigio europeo que harán, todo permite suponerlo así, una buen *Misa* bachiana y unas *Visperas* que nos congratulen de nuevo con Monteverdi, tras las que escuchamos este año en la temporada de la Orquesta de la RTVE. Pero el ciclo de Cámara ofrece aún algunas actuaciones de importancia, que la presencia de Jürgens no ha de disimular. Me refiero a los recitales del violonchelista Rafael Ramos y del pianista Josep Colom con obras de Brahms, Fauré, Debussy, Bach y Beethoven, entre otros, que tendrán lugar en Leganés y Torreloaños los días 29 de septiembre y 6 de octubre. Ramos, violonchelista de la Orquesta de Televisión, es el último de una gran escuela española que se remonta a finales del siglo pasado. Como primer violonchelo de su orquesta, junto al maestro Correa, mantiene una sección homogénea de gran calidad. Su faceta de instrumentista de cámara, más esporádica de lo que cabría desear, nos lo muestra como un hombre de gran sensibilidad cuyo trabajo es siempre excelente. Su colaboración con Josep María Colom, el único español que ha ganado el «Paloma O'Shea», asegura y confirma dos recitales de altísima calidad. La Comunidad Autónoma ha incluido en el Festival de Otoño, y en colaboración con Juventudes Musicales de España, un encuentro titulado **Ocho horas de piano europeo para jóvenes** que pretende «realizar un encuentro de los más cualificados jóvenes para conocer las diferentes escuelas que hoy existen en nuestro continente». La idea en sí es buena, pero el procedimiento no parece el más adecuado, a pesar de que se hayan cuidado mucho los detalles: división en grupos por edades, inclusión obligada de música española, etcétera. No creo que en este maratón nadie vaya a aprender nada del estilo pianístico europeo, entre otras cosas porque nadie va a sacar nada

Consejería de Cultura



Clemencic Consort.



Leonard Bernstein.

en claro después de la actuación de diez pianistas en cuatro horas, en dos jornadas. La colaboración podría haber sido desplazada fuera del marco del Festival. La inclusión ratifica ese carácter de grandilocuencia que prima en las iniciativas culturales de cualquier organismo español de nuestros días; aunque se simultaneen el Maratón, una representación teatral estadounidense y un concierto de la Orquesta de Laudes Españoles «Roberto Grandío». Por este afán se incluyen en el Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid recitales de «Músicas tradicionales del Japón», «Danzas del Sur de la India» y «Los hombres azules de Marruecos», a celebrar en el Teatro Español entre los días 6 y 24 de octubre Buena iniciativa, pues la música de estas culturas tiene muchos seguidores entre nuestros aficionados, pero su inclusión en el festival es de muy dudosa conveniencia.

José Rada, Antonio Baciero y Montserrat Torrent serán los instrumentistas españoles presentes en la sección de Música de Órgano, quizás la que ha sido mejor tratada desde el punto de vista de la inclusión de nuestros artistas. Junto a estos tres nombres consagrados, el de Cristina García Banegas, interpretando a Bach, dará dignidad a un Festival que por sí sólo no la tiene.

Bajo el epígrafe de **Expresiones Artísticas Actuales** se han agrupado conciertos del Grupo Koan, actuaciones de danza y del Philip Glass Ensemble, además de un espectáculo de Esperanza Abad, mujer que además de una bella voz e innegable estilo posee el don de la ubicuidad.

Señalemos por último la celebración de la Semana de Música Española cuya dirección ostenta este año Ismael Fernández de la Cuesta y que estará dedicada a las **Cantigas** de Alfonso X el Sabio. Esta Semana ha sido preparada con buen criterio y en ella se alternan conciertos de gran interés —no se puede pasar por alto, fuera de la semana, la interpretación del Clemencic Consort del **Carmina Burana** medieval—, con un encuentro de especialistas de la importancia de Roberto Pla, Samuel Rubio el propio Fernández de la Cuesta o la conocida medievalista Gómez Muntané. Por estas razones, y ante la profesionalidad vertida en esta I Semana, resulta incomprensible que para interpretar las **Cantigas** de Alfonso X se haya contratado a un grupo extranjero (el New London Consort), de alta calidad, pero perfecta y recomendablemente sustituible por alguna agrupación española especializada.

El lector habrá podido elaborar ya un juicio personal a la propuesta de la Autonomía de Madrid. La creación de un Festival Internacional ha de ser siempre bienvenida, pero hay algunos detalles en la programación que convendría destacar. Por ejemplo, la elección de la fecha. Durante todo el verano no hay ningún espectáculo musical que permita a extraños y lugareños el solaz cultural necesario. Madrid en verano es un desierto cultural que podría solucionarse con una programación estable, no en forma de Festival, sino de temporada veraniega, y que le daría mayor atractivo turístico a la capital.

Permítaseme, por último, llamar la atención de los programadores sobre la ausencia total de zarzuela en un Festival que se califica de MADRILEÑO. Hay, eso sí, un I Encuentro de Bandas de Música que sin duda interpretarán mucho «género chico», pero eso no es suficiente. La zarzuela debería constituir un apartado fundamental en el Festival de Otoño, si es que no se pretende organizar una temporada estable digna para este género que tanto ha internacionalizado a Madrid.

Esperando la llegada del otoño, y que la experiencia ayude a organizar Festivales más racionales, no cabe más que agradecer a la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid su intento de que, también en música, Madrid sea una «*encrucijada de caminos*».

Ballet en el Festival de Otoño

Madrid, ya se sabe, descubrió el espíritu posmoderno antes que Nueva York, ahí están las fechas en los lienzos de algunos de sus mejores pintores para demostrarlo. Madrid, ya se sabe, está vibrando de forma muy especial, si le ayudan puede jugar un papel importante. En el terreno artístico, en este Festival, no le están ayudando de forma adecuada. El ballet es hoy el arte protagonista en todo occidente, es el espectáculo favorito del gran público y está jugando un papel primordial en el debate posmodernista, ¿han oído ustedes hablar de lo que hoy significa el cuerpo? Y estas aseveraciones no son solo manifestaciones de puntos de vista personales, como los señores organizadores del Festival pueden constatar echando una ojeada al programa de la Olimpiada Cultural de Los Angeles, programa en el que la presencia del ballet es abrumadora en cantidad y en representatividad. Y allí, ya se sabe, están enteradillos.

En el Festival madrileño la cantidad es muy buena: siete compañías. Pero la calidad es ínfima, y ya se sabe, más vale poco y bueno que... Solo la presencia de Alwin Nikolais, y posiblemente del **Tango**, que no conozco, de Oscar Araiz, darán información de lo mucho bueno que se está haciendo por ahí, por donde saben. Quizá la presencia del género nacional, del Ballet Español de Madrid, es incuestionable. Jamás he oído hablar del Ballet Teatre Ananda Dansa. Pero todo lo demás, da igual verlo que no verlo. Los de Stuttgart nos castigan con **La fierecilla domada**, ¡que Madrid ya conoce! y que le quita el sitio a mejores ballets de esa buena compañía.

Romeo y Julieta, también de Cranko, es también conocido en el foro, pero es mejor y además, popular; o al **Eugenio Oneguín**, un gran éxito internacional al que no estaría mal echar un vistazo. Y el Ballet Nacional nos castiga, ¡otra vez!, con el plomo de **Sinfonía Pastoral**, y con ese **Serenade** que no terminan de bailar como es debido, con soltura; la **Percusión**, del venezolano Nebraska está bien, merecerá la pena el suplicio. Conclusión: los que han organizado lo del ballet, parece que NO SABEN. —FRANCISCO HERNANDEZ

Serie tercera:

Catedral de Palencia.

JOAQUÍN MARTÍNEZ (III)

Por José López-Calo

II, 2. PALENCIA

(Continuación)

Joaquín Martínez, organista y maestro de capilla

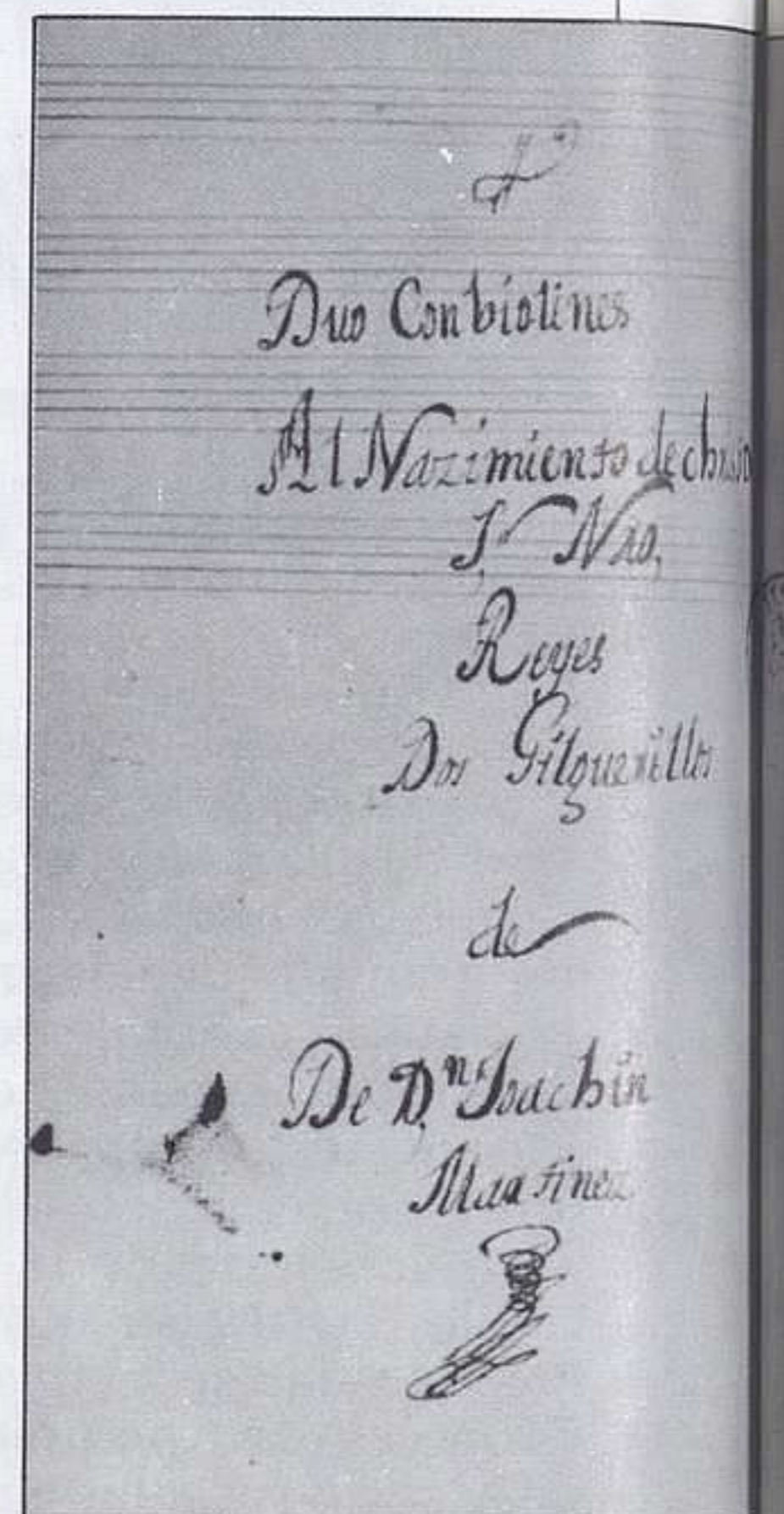
Ya queda dicho que Joaquín Martínez, aunque en el aspecto humano debía de tener no pocos ni pequeños defectos, como músico parece que su valía era notable; y aún sus defectos estaban seguramente compensados con otras no menores virtudes, que hacían que el Cabildo de Palencia le perdonara, una y otra vez, sus faltas y le hiciera objeto de notables muestras de estima. Se tuvo una buena prueba de ello cuando, en febrero de 1718, murió el maestro de capilla Francisco Zubieta: el Cabildo palentino, lo mismo que había hecho antes el de Zaragoza, nombró a Martínez maestro de capilla, conservándole el cargo de organista, pues, según testimonia el acta de nombramiento, tenía «la habilidad de uno y otro ministerio». Y lo que más llama la atención es que el acta de nombramiento no alude a que fuera Martínez quien solicitara el nuevo cargo, sino que da a entender que la idea partió de los mismos capitulares; es posible que él hubiese hablado a alguno en particular, pero nada de eso deja traslucir el acta. En efecto, tratando de buscar un buen sochantre que rigiese bien el coro, dice que a este sochantre

«se le dé un buen salario; y con esta ocasión y la de haber muerto el maestro de capilla don Francisco Zubieta, se habló sobre proveer el coro, así de sochantre como de persona que supla la plaza de maestro de capilla; y hallándose al

presente don Joaquín Martínez, organista mayor de esta santa iglesia, con la habilidad de maestro de capilla, el Cabildo parece se inclinaba a que sirviese uno y otro ministerio, aumentándole el salario competente a su trabajo de la ración de el magisterio de capilla, se excitó la duda de si esto se podría hacer o no según las bulas destas raciones...» (1).

Para obrar más prudentemente, el Cabildo encargó a una comisión que estudiase esta dificultad desde el punto de vista jurídico. El dictamen de la comisión fue que no había en ello ningún inconveniente legal, por lo que sugería al Cabildo que le diese ambos cargos añadiéndole por el segundo veinte cargas de trigo y quince de cebada cada año, entrando en aquéllas las seis cargas de trigo que se le habían dado de aumento

A la derecha, portadas de dos villancicos de Joaquín Martínez (Catedral de Burgos). Abajo, Joaquín Martínez: «Salve Regina» en estilo antiguo (Catedral de Palencia).



antes; además, que se le diese gratis la casa del Cabildo en que había vivido últimamente Zubieta

«por razón de más salario y por la cercanía que tiene al colegio de los niños de coro, para que éstos puedan con más conveniencia pasar a dicha casa a tomar lección de el dicho don Joaquín Martínez, a cuyo cargo queda la enseñanza de dichos niños».

El Cabildo aprobó e hizo suya esta resolución, acordando que Martínez sirviese

«la plaza de maestro de capilla, que es componer villancicos, lamentaciones y misas y otras cosas pertenecientes a dicho magisterio»,

pero advirtiéndole que eso no le podía impedir el cumplimiento exacto de su verdadero oficio, que era el de organista (2).

Luces y sombras

La fama de Martínez debe de haber sido muy extensa, pues además de que

con frecuencia recibió instancias de varias catedrales pidiéndole que se fuera para ellas, fue llamado repetidas veces para dar su parecer sobre órganos nuevos y aún para su estreno oficial. Así sucedió en Salamanca (1717), para «aprobar» (sic en el acta) el del convento de San Francisco, que había hecho el Padre fray Domingo Aguirre (el mismo que había construido uno de los de la catedral de Palencia); el Cabildo, al concederle licencia, le encargó «volviere a esta ciudad con la brevedad posible, por la falta que hace en esta santa iglesia su ministerio»; lo mismo en Ampudia (1718), Valladolid (1718), etc. Más aún: en esta última ocasión, el abad del convento de San Benito el Real, cuyo era el órgano que fue Martínez a inaugurar, escribió luego al Cabildo de Palencia pidiéndole que perdonase a Martínez los días de más que se había detenido en Valladolid, «por no ser él culpado en esto; porque había sido tanto el concurso en dicho convento a oír el órgano, que fue precisa la detención de más días de los concedidos».

Y, como ya queda dicho, el Cabildo le demostró siempre gran estima. He aquí algunas muestras concretas: el 18 de julio de 1717 pidió licencia para llevar «el organito pequeño» al convento de las Carmelitas Descalzas, para la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, «que corría a su cargo». El Cabildo, no obstante reconocer que con estas salidas de la catedral sufría «perjuicio grande» el órgano, sin embargo, «en atención a la festividad y ser el organista mayor quien pedía el órgano», se lo concedió «por esta vez, con denegación para en adelante». Un año después, con motivo de necesitarse un bajón (fagot), pues había uno solo en la catedral, le encargó el Cabildo «escriba a algún sujeto de su satisfacción y de quien tenga noticia de ser a propósito para dicho ministerio», diciéndole que sería recibido «siendo de la aprobación de dicho don Joaquín Martínez y de el Cabildo» (3). El acta que transmite el resultado de las diligencias de Martínez en este asunto merece copiarse íntegra, por los varios datos importantes que da:

«Leyóse otra respuesta a don Joaquín Martínez, organista mayor y maestro de capilla de esta santa iglesia, la cual era de fray Pablo Nasarte (4), su fecha en Zaragoza de los 4 de el corriente, en que decía ha visto y examinado el bajón de Daroca, y que tiene muy buena habilidad, porque el pecho es bueno, el tono claro, la destreza mucha, y que toca punto alto y punto bajo, y echa versos, así con el bajón como con el abue [=óboe] y chirimía» (5).

Por supuesto, él fue siempre la persona a quien el Cabildo consultaba cuando se trataba de recibir músicos —fueran niños de coro, cantores o instrumentistas—, así como de resolver otras cuestiones similares, y su voto era siempre decisivo; pero esto no fue privativo de él, sino que era la práctica normal del Cabildo con los maestros de capilla. Con todo, se nota en las actas que el Cabildo tenía una confianza total en él, confianza que ni por un momento menguó.

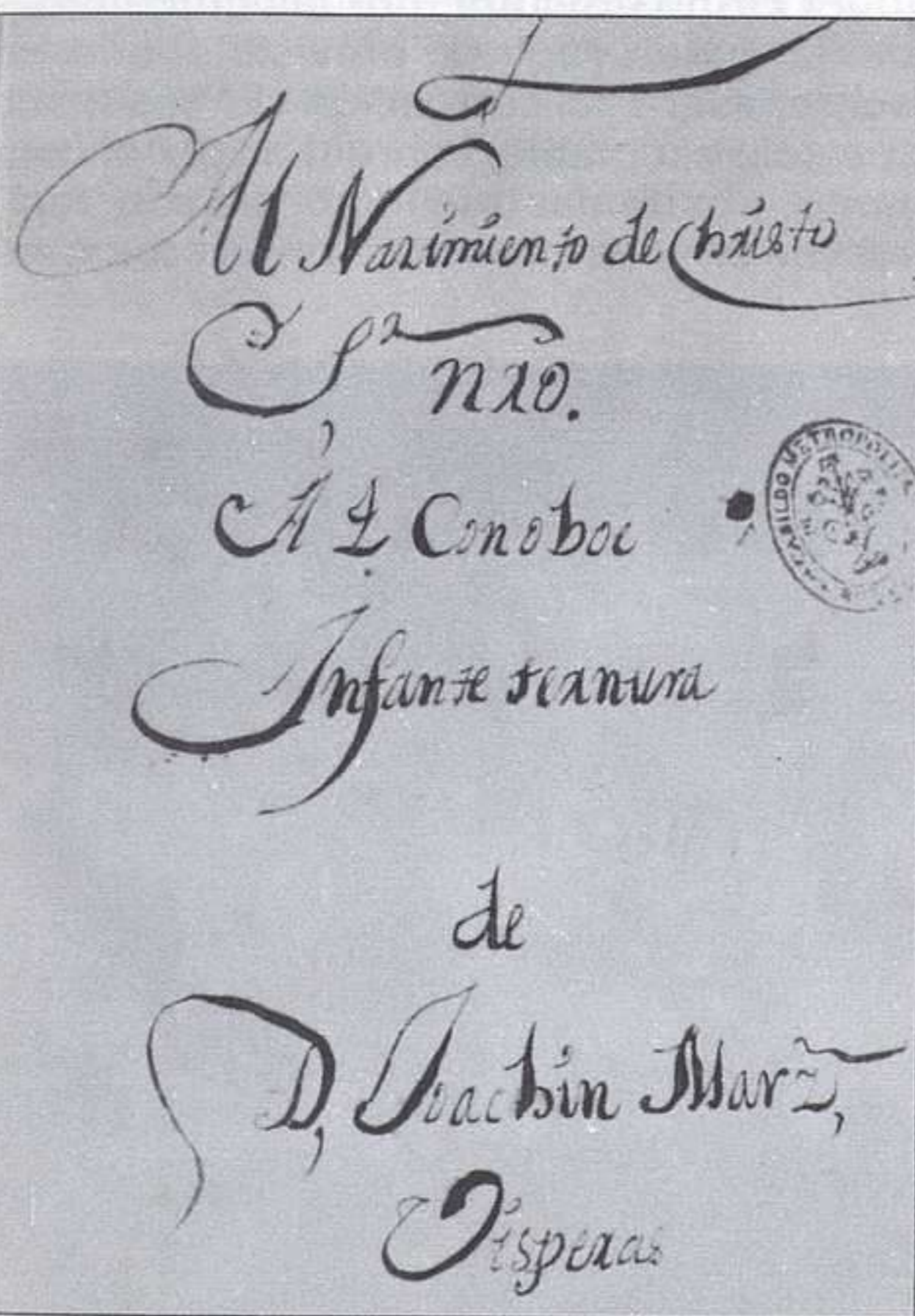
No siempre fue todo tan fácil. Porque ya queda dicho que Martínez parece haber sido bastante bohemio y propenso a tomarse la vida con cierta parsimonia. Una de las consecuencias de esta su manera de ser fue que abandonaba con demasiada frecuencia sus obligaciones en la catedral, faltando mucho al coro, y hasta buscaba con facilidad disculpas para no subir a tocar el órgano, aduciendo incluso enfermedades que no siempre parece que fuesen reales. Por otra parte, trataba de entender a su manera la coordinación de sus obligaciones como organista y como maestro de capilla, cuando había conflicto entre ellas. Naturalmente, el Cabildo fue siempre categórico en este punto concreto: Martínez era, ante todo, el organista —es notable que casi siempre las Actas Capitulares anteponen este cargo al de maestro de capilla— y, por tanto, debía primero atender al órgano, encargando la dirección de la capilla de música —no la composición, que ésta sí era incumbencia exclusiva suya— al racionero músico a quien le tocase conforme a unas normas precisas que había para estos casos. La cosa llegó a tal extremo, que el canónigo encargado del punto (es decir, de anotar en el libro correspondiente las presencias y ausencias a coro), llegó a pedir al Cabildo que,

«respecto la poca asistencia de don Joaquín Martínez, organista mayor de esta santa iglesia, a su ministerio de el órgano, se sirviese prevenirle el modo de apuntar que deberá tener con dicho ministro en su libro de el punto».

La actitud del Cabildo ante este problema no deja dudas de cuán en serio lo tomase: «entendida dicha proposición, se reservó hablar de ella para otro cabildo» (6).

Ese otro cabildo fue el del 25 del mismo mes de octubre. Conviene copiar íntegro también este acuerdo por los varios detalles importantes que da:

«Hablóse en este cabildo sobre la proposición pendiente en el del sábado 1º de el corriente en orden a la poca asistencia de el organista, dando todos los señores presentes en sus lugares sus votos y pareceres. Y se acordó en voz que todas las veces que el organista, según su conciencia, se sintiese malo, ponga enfermería, y la quebrante en la forma regular que los demás, y que si estando bueno faltase alguna vez, se le



ponga la multa de lo que le correspondiere ganar cada día, según el cómputo de su renta, y que los señores escritores de horas, al fin o antes de cada mes, lleven la memoria de estas faltas y multas a los señores de contaduría, para que el secretario contador envíe papel al preposte, para que de el salario de cada mes le desfalque lo que hubiere perdido. Y asimismo acordó el Cabildo que Juan Martín de Eleta, organista menor, no suba a tocar al órgano grande, aunque sean días dobles: que toque en el órgano pequeño que está en la capilla mayor. Y que si estando malo don Joaquín Martínez, organista mayor y maestro de capilla, se hubiere de tocar en el órgano grande, el dicho don Joaquín envíe la llave de él a los señores escritores de horas, para que dándosela al señor presidente, éste permita o mande que alguno de los discípulos de el dicho don Joaquín toque en dicho órgano grande. Y que todo este acuerdo se le haga notorio el presente secretario al dicho don Joaquín Martínez» (7).

En la reacción de Martínez a este acuerdo vuelve a aflorar el hombre profundamente bueno y humilde que debía de ser: el secretario dio cuenta al Cabildo que Martínez («organista mayor desta santa iglesia y maestro de capilla de ella»)

«a todo había respondido con total resignación de obedecer al Cabildo en todo y por todo lo que había resuelto» (8).

Por supuesto, no bastaba la buena voluntad, y Martínez era el que era. El Cabildo tuvo que tomar una decisión más grave aún:

«El señor canónigo don Mateo Marcos Orejón propuso cómo en diferentes ocasiones había oído el Cabildo la falta que el organista mayor hacía al órgano en su asistencia y obligación, poniendo muchas veces enfermería sin necesidad, y que en esta suposición suplicaba al Cabildo hablase sobre esto, como materia tan necesaria para el culto divino y su asistencia. Y oído, se habló y confirió largamente, dando todos los señores presentes en sus lugares sus votos y pareceres, y se acordó en voz que por último aviso se le diga por el presente secretario de acuerdos que todas las veces que pusiere enfermería sea con certificación de el médico don Joseph Quintana, y que esta certificación se la dé a los señores escritores de horas; y que asimismo se le diga y advierta que si sus achaques fuesen habituales o tales que le priven de la residencia al órgano la mayor parte de el año, esté en la inteligencia de que el Cabildo no quiere un ministro tan necesario con enfermedad habitual que le prive el cumplimiento de su obligación» (9).

NOTAS

(1) *Actas Capitulares*, vol. de 1717 a 1719, fol. 95. Cab. del 19 de febrero de 1718.

(2) *Ibid.*, fols. 95v-96. Cab. del 23 de febrero de 1718.

(3) Cab. de 30 de agosto de 1718. Act. Cápít., vol. de 1717 a 1719, fol. 124.

(4) Sic en el acta. Ya se entiende que es fray Pablo Nasarre, el que había sido maestro de Martínez.

(5) *Ibid.*, fol. 136v. Cab. del 31 de octubre de 1718.

(6) *Ibid.*, fol. 129v. Cab. del 1 de octubre de 1718.

(7) *Ibid.*, fols. 133-133v.

(8) *Ibid.*, fol. 137v. Cab. del 5 de noviembre de 1718.

(9) *Ibid.*, fol. 149v. Cab. del 7 de enero de 1719.

La segunda edición de este ciclo musical que pretende cubrir la falta de una temporada de ópera de Valencia y de conciertos EXTRAORDINARIOS, es decir, aparte de los ofrecidos en los habituales circuitos como la Sociedad Filarmónica, la Orquesta Municipal, la Caja de Ahorros, los conciertos en el Patriarca entre otros.

Por Blas Cortés

El ciclo ópera y solistas está organizado por Diputación y cuenta con la colaboración de distintas entidades oficiales, a la que se ha sumado este año la Filarmónica. La coordinación musical ha corrido a cargo, como el año anterior, de José Doménech Part. Trece conciertos y cuatro representaciones de ópera se han ofrecido, muy apretadas, a lo largo de 24 días (del 19 de mayo al 11 de junio). El ciclo, que indudablemente es necesario en Valencia puede considerarse en su resultado final una suma bastante equilibrada de momentos interesantes, algunos importantes y otros desacertados y claramente fallidos.

Opera: «Requiem», de Verdi

Se dieron cuatro representaciones operísticas: *Don Giovanni* de Mozart e *Il filósofo di campagna* de Galuppi, por la Compañía de Opera del Festival Internacional de Córcega, dirigida por Miguel de la Fuente. *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y *Cavalleria Rusticana* y *I Pagliacci* por la Compañía Española de Opera Popular, dirigida por Miguel Roa. Para el *Requiem* de Verdi se trajo uno de los dos repartos que han actuado recientemente en el Liceo de Barcelona dentro de la temporada del Patronato Pro Música. Fue una buena versión, tuvo fuerza, coherencia y su éxito fue rotundo. Romano Gandolfi no perdió en ningún momento la unidad dramática de la obra, con una dirección sólida y contrastada, más que refinada, oscilando entre la vibración del allegro agitato del *Dies Irae* —tan desmedido como el tempestuoso comienzo de *Otello*— y el largo del *Lacrymosa*, muy retenido, apurando la lentitud del tempo hasta la modulación final. El sonido de la orquesta del Liceo, sobre todo en las cuerdas, y del Coro ha alcanzado últimamente un nivel importante. Sólo hubo pequeños desajustes o errores en el viento (como en las fanfarrias del *Dies Irae*). De entre los solistas hay que destacar a Ghena Dimitrova, soprano dueña

de dos registros bien distintos, uno de pecho, voluminoso, con auténtico fuste dramático y un tanto áspero en el agudo —como pudimos escucharla en el *Atila* del Liceo recientemente— y otro «de cabeza» de notable limpieza, dominio de la media voz y de los pianísimos, así como de las agilidades— tal como demostró en este *Requiem*, con una interpretación en general contenida, rigurosa, sin que faltara fuerza en los momentos requeridos y abandono en otros, como en el *Libera me* final, muy bien cantado. La mezzo Hanna Schwarz estuvo bien sobre todo en el aspecto expresivo, con un timbre cálido y redondo aunque opaco en algunos pasajes. Correcto el tenor Lando Bartolini, aunque con escasa vibración, y muy discreto el bajo Hendrikus Rootering.

El *Don Giovanni*, por las dificultades de la partitura, era previsible que no sobrepasara la corrección. El resultado fue sólo aceptable, sobre todo por el conjunto, y la fluidez que logró, sin sobresaltos ni errores de bulto, la dirección de



La Orquesta Municipal de Valencia con su titular Manuel Galduf.

Miguel de la Fuente y el sonido de la Orquesta del Festival de Córcega. No obstante faltó relieve dramático (como en toda la escena de la cena) y resultó algo blanda, debido quizá en parte a la preocupación por no tapar las voces. Entre éstas hay que destacar la «Doña Anna» de Ana María Miranda y la «Zerlina» de Raphaele Ivery, así como el «Comendador» de Alfonso Echevarría. Flojas las demás, incluida la del «Don Juan» de Manuel Bermudez, que si bien demostró una correcta modulación (en la «Serenata», en el dúo «La ci darem la mano»), tiene escaso volumen y resultó

ERAY SOLISTAS

inaudible en algunos conjuntos, sin fuerza en el *hybris*. Fin *ch'han dal vino* y casi ausente en la escena final. Las escenas de conjunto resultaron correctas, pero empañadas por una dirección escénica que parecía desconocer los más elementales planos sonoros y dramáticos de la obra, sin imaginación y, en ocasiones, con falta de sentido histórico.

La misma compañía del Festival de Córcega, con la Orquesta de La Follia nos presentó **Il filósofo di campagna** de Galuppi, cosa siempre de agradecer, como fue el caso, el año pasado, con **El árbol de Diana** de Martín y Soler. Pequeñas y grandes obras maestras del XVIII que pocas veces tenemos ocasión de ver representadas. **Il filósofo di campagna** (1754) es una comedia de enredo, obra de Goldoni, muy tópica, pero que posibilita no sólo el juego musical, sino también el teatral con una imaginativa versión escénica (un filósofo ecologista que reflexiona ante un peral; una seductora criadita, *Lesbina*, que coquetea

Volvieron a destacar Ana María Miranda y Raphael Yvery, mientras que las voces masculinas fueron insuficientes para los personajes de *Rinaldo* (tenor) y *Nardo* (bajo) dos partes que pueden resultar muy brillantes en manos de buenos cantantes, particularmente la del bajo.

Las representaciones de **Il barbiere di Siviglia** y **Cavalleria Rusticana** e **I Pagliacci** constituyeron un paréntesis lamentable en este ciclo que discurrió con general dignidad. Ello plantea una vez más la necesidad de que se cumplan unas mínimas condiciones para que una ópera sea representable, aunque se trate de un nivel modesto o divulgativo. No valen las buenas intenciones, porque, por debajo de cierto nivel, la representación de una ópera se convierte en un piadoso simulacro, en el mejor de los casos. Hubo, sin embargo, voces interesantes como la *Rosina* de Sofía Salazar o el *Basilio* de P. García Marqués; otras como las de Mari Carmen Hernández (*Nedda*), Francisco Ortiz (*Canio*),

Orquestas de Cámara

El concierto de Iona Brown al frente de la Orquesta de Cámara de Noruega fue uno de los más importantes del ciclo. El temperamento de esta violinista, su entusiasmo musical se contagia a músicos y oyentes. Hubo creación musical y no buena o mediana ejecución. Y arrebató su interpretación de **Las cuatro estaciones** de Vivaldi. Es un Vivaldi, el de Iona Brown —acaso redescubierto por Hanoncourt— de perfiles acerados, agresivo, apoyado en una dinámica amplia y contrastada, con predominio de los tintes vigorosos. Una concepción que ya hemos tenido ocasión de escuchar en la grabación para Philips de esta misma obra por Iona Brown y la Academia St. Martin-in-the-Fields. Una óptica alejada de ese Vivaldi de *I Musici*, emblemático durante tantos años y que ahora me parece algodónado, dulzón y sospechosamente ecuaníme. El Vivaldi de Iona Brown es auténticamente veneciano, con todo lo que ha significado ese término vital y musicalmente. No es por ejemplo un Vivaldi suizo, si se permite la broma. Recuerdo una alusión de García Márquez sobre Suiza: *«la de los quesos mansos y los relojes impávidos»*. Pues bien, el Vivaldi que escuchamos no fue ni manso ni impasible, sino todo lo contrario. Antes en la primera parte del concierto, junto a un Handel correcto pero poco luminoso en el sonido orquestal, escuchamos una magnífica **Serenata para cuerdas** de E.W. Elgar, con un movimiento central impecable de ejecución y melancólico en la expresión, así resultó. Después, el **Concierto para dos violines** de J.S. Bach logró tensarnos la atención para el siguiente Vivaldi, sobre todo por el prodigioso tercer movimiento bachiano, tenso por su propia música y tensado por el temperamento de Iona Brown.

La Orquesta de Cámara la Follia, dirigida por Miguel de la Fuente ofreció una buena versión del **Divertimento en Re mayor K. 136** de Mozart, un **Concierto para piano y orquesta** de López Chavarri al que le faltó amplitud en la cuerda, y garra, y en el que García Chornet, el pianista valenciano, estuvo bien, aunque poco contenido para mi gusto en el *Andante*. El **Concierto para dos trompetas** de Vivaldi muy defectuoso por la actuación de ambos solistas, y la **Simple Symphony** de Britten no pasó de la corrección.

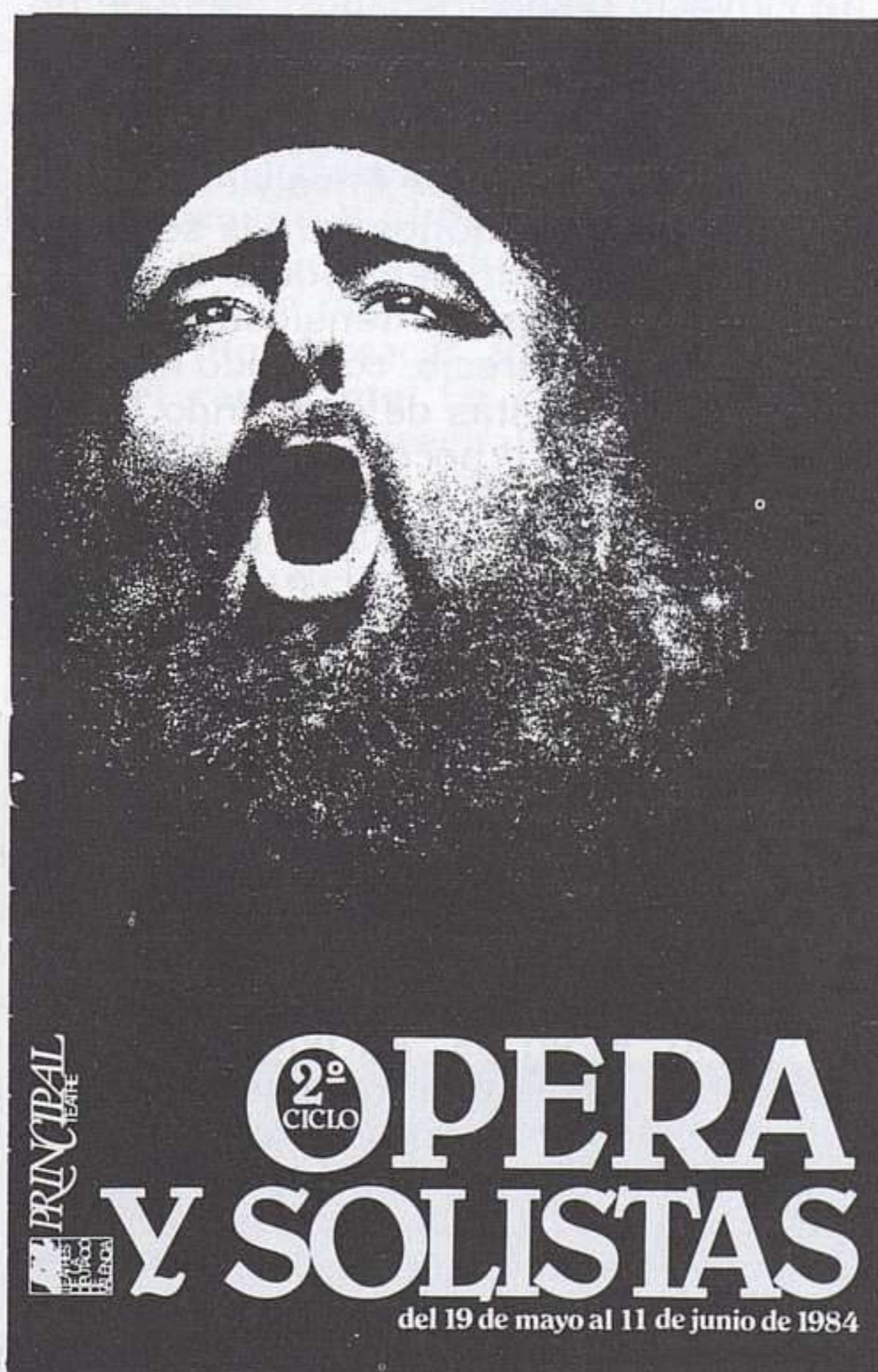
Orquestas Sinfónicas

La Rheinische Staatsorchester destacó en la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner por su sonido compacto y por la absoluta disciplina de todas sus secciones. Un Bruckner arquitectónicamente muy sólido, pero con escaso aliento y poca elasticidad. El lirismo de Bruckner necesita obviamente algo más por parte de la batuta. Faltó expresión en esos pasajes, ejemplarizados en el comienzo en piano de sus sinfonías, esos momentos



Ana María Miranda, «Doña Anna» en «Don Giovanni»

filosofando sobre determinadas verduras en vez de largar, es un ejemplo, un poema de Kavafis...). La puesta en escena fue, sin embargo, rutinaria. La partitura está llena de interés, con momentos bellísimos en los números de conjunto y los dúos, y una orquestación matizada y sugerente. Miguel de la Fuente, el director, se aproximó a la obra con cierto sabor estilístico, suavidad, y algo tímido en los momentos más vivaces de la partitura. Pero los momentos agradables de la representación no evitaron un tono general apagado, sobre todo por la mediocridad de las voces.



Antonio Blancas (*Silvio*) o Angeles Gulín (*Santuzza*), aunque en momentos muy desiguales —a veces en baja forma como Angeles Gulín— son voces correctas para una compañía de estas características. Pero otras voces eran sencillamente impresentables y, sobre todo, la prestación de la orquesta titular de esta Compañía Española de Opera Popular. Una actuación muy pobre, con sonido chirriante, sin sentido estilístico y con desafinaciones. La orquesta dirigida por Miguel Roa resultó, al menos en estas actuaciones valencianas, impresentable para abordar estas óperas. Lo mismo se puede decir de los coros.

brucknerianos, tremolantes y misteriosos que podrían resumirse, si se permite la licencia, con dos versos de Jorge Guillén: «se cierne lo inmediato/resuelto en lejanía». En todo caso la versión fue sólida. En el **Concierto para violín** de Beethoven la no excesiva imaginación y lirismo del director James Lockhart fue más decisiva. La versión del violinista Angel Jesús García no tuvo siempre el calor y la sensibilidad esperadas. Fue como un torrente de sonido que no recibía los afluentes que lo sobrepusieran. Pero la dirección, más bien seca y cuadrada, no evitó que percibiéramos la calidad del sonido del violinista español, de vibrato lleno y con un registro agudo que tuvo momentos bellísimos.

La Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por su titular Manuel Galduf, ofreció las **Cinco cançons valencianes** de Vicent Garcés, compositor valenciano recientemente desaparecido. Estuvieron bien interpretadas por la soprano Angeles Peters. La orquesta interpretó bien en su conjunto **Migraciones** de Llácer Plá. Dejando a un lado el grado de originalidad de la obra y sus débitos a determinadas corrientes musicales, me gustó la obra por sus logros tímbricos, porque los efectos no me parecieron EFECTISTAS ni acumulativos, como suele suceder, y abandonando el oído a su desarrollo (sobre un heptafonismo atonal y giros bruscos entre partes muy individualizadas) produce la suficiente tensión musical para tenerla en consideración. Se interpretó, por último, la **Segunda** de Chaikovski, desatada como es, pero imperfectamente.

Solistas

El guitarrista alicantino Ignacio Rodés, primer premio del Concurso Internacional Andrés Segovia 1883, interpretó obras de J. Dowland, A. Mudarra, N. Paganini, L. Brower, J. Turina, V. Asencio y E. Granados. La soprano Nella Anfuso ofreció un programa infrecuente, sobre la monodia italiana del primer seicento con obras de J. Peri, G. Caccini, Monteverdi y B. Strozzi, entre otros autores. Un concierto que gustó y que también desconcertó a algunos por la técnica de emisión y la forma interpretativa alejada de la usual para abordar este repertorio italiano. Estuvo acompañada al chitarrone por Terence Waterhouse. La soprano Pauline Vaillancourt bajo el título Soledades de mujer interpretó **Recitations** de G. Aperghis y **La voix humaine** de J. Cocteau/F. Poulenc, en las que dominó recursos vocales y escénicos. El pianista Yuri Pochtar se presentó en Valencia tras obtener el segundo premio del III Concurso Internacional José Iturbi, 1983 en nuestra ciudad. Se comentaron ya las cualidades de este pianista en la reseña de aquél concurso. Volvimos a encontrarle a gran altura en Prokofieff **Sonata núm. 7 Op. 82**) y en el Debussy que ofreció como pro-

pina. Irregular en Brahms (**Sonata en Fa menor Op. 5**) y desplazado estilísticamente, así me pareció, en Mozart (**Sonata en Si bemol mayor KV 333**) con una concepción discutible de la obra, inadecuada sobre todo en el Andante cantabile. Güher y Süher Pekinel, dúo de pianos, ofrecieron un interesante concierto que incluía obras de Brahms, Ravel, Paganini y **La consagración de la Primavera** de Strawinsky. El violinista José Luis García Asencio, acompañado al piano por Michael Dussek, interpretó la **Sonata núm. 2 en La mayor** de J.S. Bach, la **Sonata en Si bemol mayor K. 454** de Mozart y la **Sonata núm. 2 Op. 100** de Brahms.

De especial relevancia, por distintas razones, me parecieron los conciertos del clavecinista Rafael Puyana y de la soprano Enedina Lloris. Rafael Puyana abrió el concierto con la **Suite en Re menor** de L. Marchand, un perfecto resumen de la escuela francesa, contrastándolo con una interpretación mucho más cálida de Bach (**Tocata en Mi menor**). Puyana presentaba en público un clavecín de dos teclados, copia de un ejemplar de 1734 perteneciente al compositor Hasse. Excelente sonoridad la del instrumento, que en manos de Rafael Puyana nos fue envolviendo poco a poco y preparándonos para la segunda parte del concierto dedicada a Scarlatti. Un Scarlatti de gran intensidad, emotivo y flexible. Nos ofreció, contando las propinas, doce sonatas de ese fondo musical inagotable, y poco escuchado aún, que son más de 500 ejercicios, como las llamó su autor con una naturalidad nada romántica. Rafael Puyana supo comunicarlas, dueño en estos momentos de una técnica impecable, y demostró encontrarse estilísticamente en su centro en la obra del compositor napolitano. Uno de los momentos más importantes del ciclo, también por la respuesta del público.

La cantante valenciana Enedina Lloris colaboró hace años en el Orfeón Universitario y en la Agrupación Lírica Valenciana. Tras una estancia en Milán y su debut operístico en **El matrimonio secreto** de Cimarosa, se presentó en Barcelona con **Lucía de Lammermoor** (cuando escribo esto va a cantar **El turco in Italia** en el Teatro Griego). Para su presentación en Valencia escogió un programa comprometido y bastante representativo para valorar sus progresos y la calidad actual de su voz. Me parece ya una voz muy interesante para determinado repertorio, pero me gustó sobre todo por su sentido musical y por su dosificación del esfuerzo y de los recursos. Esto último lo demostró bien en **Una voce poco fa** de **Il barbiere** rossiniano. La voz tiene un color claro, bonito timbre y emisión limpia. Frasea con delicadeza y tiene ya un notable dominio de las agilidades y de la media voz. Con todo ello las interpretaciones de **Ridente in calma** de Mozart y **Qui la voce sua soave** de Bellini, me parecieron impecables. Estuvo bien en las melodías griegas de Ravel, y en la **Piece en forme de habanera** y en los madrigales. De dónde

venis, amore? y **De los álamos vengo madre**. A la voz le falta todavía peso en el registro medio y grave y de volumen y brillo en el medio agudo. Así se notó, por ejemplo, en el aria de **Julio César** de Händel y en **Deh, vieni non tardar** de **Le Nozze** de Mozart, por lo demás muy bien cantadas. Sin embargo, en los pasajes de expresión más dulce, obtiene notas centrales con suficiente redondez y pureza. En suma, un concierto en el que hubo CANTO, y no mera demostración vocal. Estuvo, además, bien acompañado por el piano de Carmen Pérez Blanquer.

Hay que constatar, como conclusión, el interés general de este ciclo, pero también algunos de sus defectos: la escasa publicidad y ANIMACION que ha tenido de cara a un público más mayoritario (muchas sesiones se dieron a teatro medio vacío); el exceso de conciertos en tan apretadas fechas, 17 en 24 días, a veces durante cinco días seguidos; el pobre nivel de las óperas y lo relativamente innecesario de algunos conciertos que son habituales en otros medios o quedan cubiertos en las actividades de la Filarmónica, Orquesta Municipal y ciclos de la Caja de Ahorros. Tras la experiencia necesaria de estos dos primeros ciclos hay que plantearse qué debe hacerse a partir de ahora. La iniciativa de la Diputación de Valencia y del coordinador musical de los ciclos, Doménech Part, han posibilitado la creación de una temporada musical en Valencia, fuera de las actividades que podríamos considerar NORMALES a lo largo del año. Una temporada de esta naturaleza, extraordinaria por el presupuesto —que este año ha sido estrecho— y por organizarse desde entidades oficiales, debe asumir esa actividad musical que no se incluye normalmente en otros circuitos musicales valencianos. Por una parte un repertorio todavía minoritario aquí, pero que por su valor en sí es obligado programar: lied, clavecín, ópera contemporánea o del XVIII etc. Por otra parte debe acoger las actividades musicales que necesitan una subvención especial, tales como la operística, las grandes orquestas sinfónicas o los grandes solistas. Aún a costa de que la temporada resultara más corta.

Desde estos puntos de vista este segundo ciclo de ópera y solistas ha tenido aciertos indiscutibles: la inclusión de óperas como **El filósofo di campagna** de Galuppi —el pasado año fue el caso de **El árbol de Diana** de Martín y Soler— conciertos como el de Iona Brown, el del clavecinista Rafael Puyana, el de la soprano Nella Anfuso, el de Pauline Vaillancourt. Las limitaciones del ciclo se deducen de lo antes expuesto. Si el interés de estos dos primeros ciclos es indudable como punto de arranque, ahora debe discutirse su continuación y plantear las posibilidades, abiertamente, que logren asentar una importante temporada musical en Valencia, incluyendo la operística.

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMPOSTELA

Conmemoración de Alfonso X el Sabio

El próximo 1985 será la última prueba, o mejor la primera representación; el Año Internacional de la Música será conmemorado en Compostela con una dedicación preferente a Bach-Haendel-Scarlatti; invitando a artistas de primera magnitud y simultaneando los conciertos con cursos de guitarra, viola de gamba y clavecín.

El II Festival, por las circunstancias señaladas de ir englobado dentro de una estructura organizativa compleja y de celebrarse durante las fiestas del Apóstol, perdió un poco su perfil aunque, indudablemente, se vio favorecido por las numerosas actividades de cobertura con que contó. Los que se movían por intereses meramente filarmónicos pudieron durante esos quince días del festival asistir a representaciones de teatro de calle e interior, ciclos de cine, música folk y tradicional, etc.

Por añadidura, el lanzamiento del II Festival Internacional de Compostela se benefició de todas las luces del estreno de los «Encontros», con lo que de lanzamiento publicitario conlleva por la presencia de políticos y personajes de la cultura gallega. Lo cual es positivo para atraer la atención de quien puede solucionar los muchos problemas de infraestructura que Compostela plantea de cara al futuro: deficiencia realmente insufrible de locales apropiados.

El orden de la programación

Una programación que pretende ser variada y discretamente monográfica ha de cuidar el orden y la presentación de los números. Entiendo que el programa habría sido perfecto si se hubiese podido ordenar: sencillamente, dándole la vuelta y programando para abrir lo que fueron conciertos de clausura (primero el homenaje a Alfonso X e ir alternando combinaciones y formaciones para acabar en un «tutti»). Esto hubiera sido lo lógico, aunque, obviamente, las posibilidades de contratación no siempre coinciden con los intereses de los organizadores..., lo cierto es que un trío de flauta, teorba y gamba, precedidos de dos grupos de música antigua, no es el broche

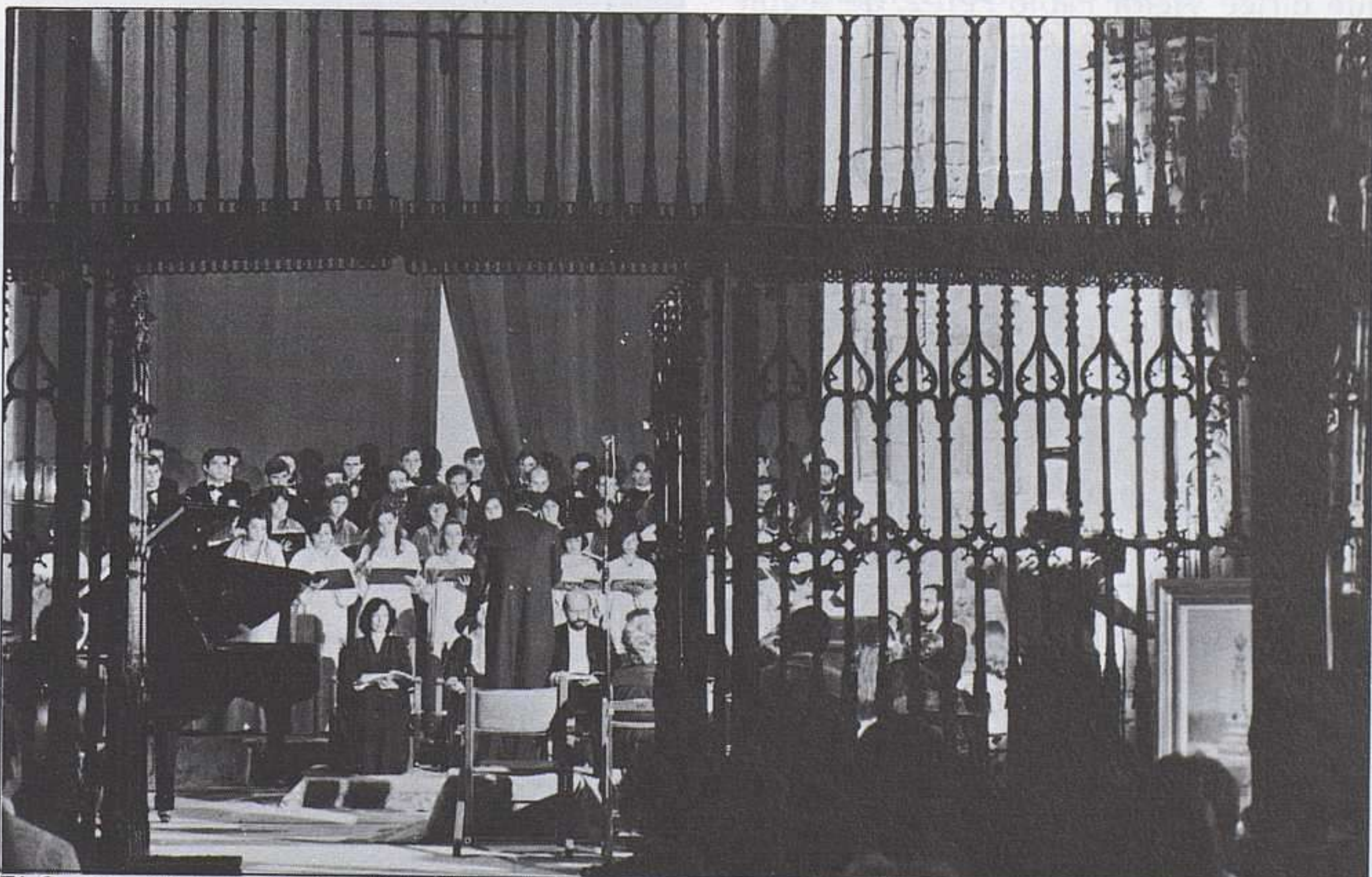
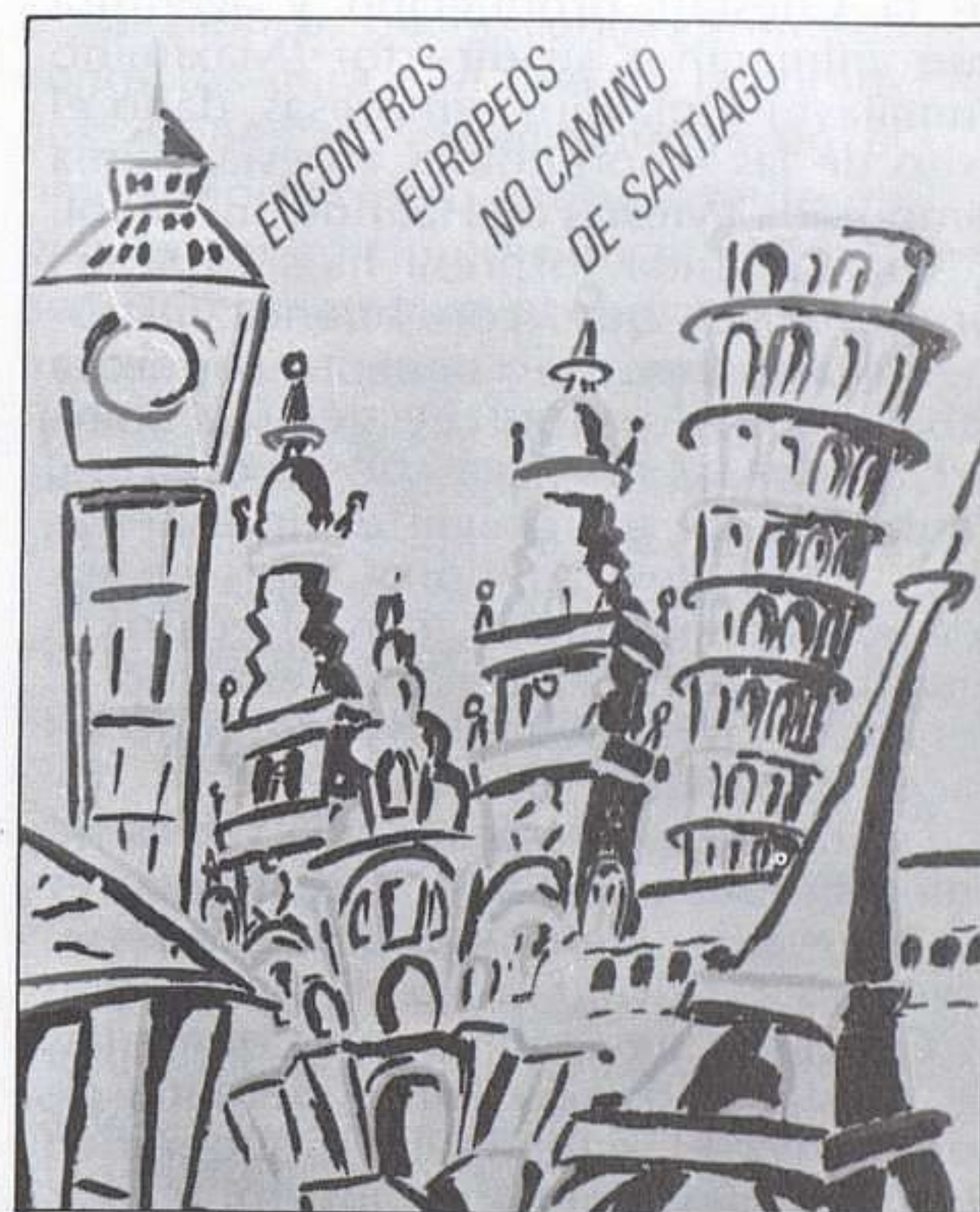
Por Carlos Villanueva

más apropiado para un cierre al que la gente llega un poco cansada tras quince días sin tregua.

El ciclo se abrió con Gilbert Schuchter (2 de julio) y un programa Mozart-Schubert. El pianista salzburgoés, excepcional según pudimos comprobar en algún momento (dos **Impromptus** de Schubert), se mostró cansado e incapaz físicamente de sacar adelante la **Fantasia del caminante**. En contraste, Tamas Vasary ofreció un recital Beethoven-Liszt pletórico de forma, espectacular en Liszt y sobrio en Beethoven, con una utilización escueta del pedal; el entusiasmo del público y las propinas duraron unos quince minutos, con monográfico Chopin de regalo.

Dentro de la altura artística esperada y nunca defraudada señalaremos a los Solistas de Zagreb (día 9), con programa Haendel-Bach-Britten; ellos consiguieron el termómetro más alto de entu-

Quizá la fórmula de englobar el naciente festival dentro de un gran «cajón de sastre» de actividades (los Encontros Europeos no Camiño de Santiago) no haya sido acertada; quizá el plantel de artistas tampoco haya respondido plenamente a las expectativas despertadas; no obstante, el planteamiento seguido en este II Festival, su despegue y la respuesta del público dan la razón a los que han apostado por ese futuro de ciudad-festival que, sin duda, será Compostela en dos o tres años, a poco que las intenciones vayan acompañadas de voluntad política.



El Coro Universitario, dirigido por Maximiliano Zumalave, en la «Pequeña Misa Solemne» de Rossini.

FOTO: FERNANDO BELLAS

Festivales

siasmo por parte del PERSONAL con sus siempre discutibles y románticas versiones del barroco; pero con una densidad de sonido, una igualdad y un sentido de hacer cámara incuestionable. Dentro de esa línea sólida, el Grupo de Violas de Viena, que dirige José Vázquez, y el Cuarteto Kosice; con el guitarrista Vladimir Mikulka (5 y 7 de julio, respectivamente), ofrecieron sendos recitales: interesante el primero, por la belleza de un programa de conjunto de violas, poco usual, y el buen hacer de grandes profesionales, y muy atractivo el segundo, por la posibilidad de escuchar un **Quinteto** de Bocherini, fino y ensamblado, al lado de un **Op. 94** de Dvorak espléndido.

Quizá la sorpresa —agradable, sin duda— haya sido la producción de la **Pequeña Misa Solemne** de Rossini, a cargo del Coro Universitario de Santiago, con solistas y acompañantes de primera calidad (María Teresa del Castillo, Mabel Parelstein, Manuel Cid, Alfonso Echevarria, Miguel Zanetti y González de la Cuesta); producción y aventura que animarán a su director (Maximino Zumalave) a mayores empresas, dado el éxito de las emprendidas en esta última temporada (**Mesías** de Haendel incluido).

Una segunda sorpresa ha sido la del Grupo SEMA que, con buenos instrumentistas y con un concepto sonoro a caballo entre lo ARQUEOLOGICO y la libertad de CORSES PREFABRICADOS (cosa que, dentro de un gran nivel de interpretación, acusa New London Cosort en sus versiones de **Cantigas**), han ofrecido un recital de música viva que encantó al personal. Ciertamente, en Madrid no les hacen justicia.

La última sorpresa anotada fue la de una orquesta MODESTA en fase de querer subsistir —la Sinfónica de Asturias—. Presentó dos programas: el primero con el **Concierto** de Brahms con Commellas de solista; cerrando con la **Séptima** de Beethoven; el segundo, un monográfico Haydn, con **Sinfonías** de juventud (días 11 y 12 de julio). La Sinfónica de Asturias, que dirige Víctor Pablo Pérez, de seguir en esa progresión emprendida en los últimos años, alcanzará unas cotas de calidad envidiables. Hoy por hoy, a una perfecta afinación suman un quehacer sinfónico sólido y de gran musicalidad. El Haydn fue espléndido, ayudado por una acústica dispersa de San Martín Pinario que favoreció en menor medida el programa romántico del primer día, con un Comellas empujado por los ecos; los rebotes y la imposible definición de perfiles rítmicos.

Finalmente, comentaremos sucintamente el recital de clausura del trío formado por Alvaro Marías, Fresno y Orellana y el del New London Consort presentado líneas arriba. Los primeros, que tuvieron el honor de cerrar el festival, no obedecieron a la atención de tal privilegio, en el sentido de que, si bien individualmente son buenos instrumentistas (en especial Marías y Fresno; Orellana tuvo pocos días antes la inevitable referencia de José Vázquez), el resultado camerístico no fue de gran altura por los problemas de encaje, diálogo y afinación



El New London Consort.

FOTO: TINO VIZ



Tamas Vasary.

FOTO: FERNANDO BELLAS



Víctor Pablo Pérez.



El Grupo SEMA, una de las sorpresas de los Encuentros.

FOTO: TINO VIZ

que se derivan de una falta de ensayos de conjunto. New London Consort ofrecieron en su lectura de **Cantigas de Santa María** (que el público madrileño podrá escuchar en el Festival de Otoño) la cara austera y de una plomiza sobriedad que se traduce en una inevitable igualdad entre una **Cantiga** y las siguientes. Eso sí, grandes intérpretes («made in Binkley»), que hicieron una segunda parte de Renacimiento inglés preciosa y de auténtica reconciliación con el público.

Instalaciones para una ciudad-festival

Quizá lo que más anime en estos momentos el cotarro musical que rodea al Festival Internacional de Compostela sea la carga de ilusión con que el Año Internacional de la Música va a ser abor-

dado. Nadie duda aquí que 1985 será un año importante, musicalmente hablando, para esta ciudad y para su festival: un año que quizá marque definitivamente la orientación —corta o larga— que los mecenas, organizadores y público en general desean. Lo que sí ha quedado claro es que todos queremos ampliar la definición del Festival. Solo falta que esa carrera vaya acompañada de un acondicionamiento de instalaciones apropiadas a lo que exigimos de una ciudad-festival.

UN PÚBLICO CONSOLIDADO

Cuando hace unos meses comenzamos a organizar el II Festival Internacional de Compostela, muchas de las cosas que hoy vemos con absoluta claridad, entonces permanecían ocultas bajo la inescrutable barrera de la inexperiencia: cómo respondería el público compostelano ante una avalancha de conciertos (quince días seguidos), cosa inédita por estos pagos; qué infraestructura sería necesaria para mantener una actividad musical tan grande como intensa; qué apoyo (no sólo económico) íbamos a encontrar en las instituciones para que esto saliera adelante... La respuesta a tantas interrogantes hoy la tenemos, por lo que el análisis y la autocrítica se imponen como necesarias para subsanar errores, mejorar ciertos aspectos y, sin que resulte vanidoso, reafirmarnos en viejas convicciones.

La primera conclusión, y la más importante, es que en Santiago hay un público con la madurez, ganas y entusiasmo suficientes como para que un festival de estas dimensiones (y aún mayores) se consolide definiti-

vamente en el ámbito cultural gallego. Para esto considero necesario que se den unas cuantas condiciones, que a mi entender aquí se dan con creces: en primer lugar, como refuerzo a lo dicho anteriormente, que el hábito creado de escuchar música en vivo, se convierta en una auténtica necesidad; como siguiente premisa se plantea la recogida institucional de esas necesidades (a base de entusiasmo no se pueden pagar los conciertos); y por último, una de las lecciones mejor aprendidas con este Festival: las programaciones han de hacerse con la suficiente antelación como para que la improvisación, ese arma de doble filo tan utilizada en este país, quede definitivamente alejada de nuestra actividad.

Suponiendo que estas condiciones se cumplan en el futuro (y hay muchísimas razones para pensar que así va a ser), quisiera hablar, aunque sea brevemente, de lo que proyectamos para el próximo Festival. El 85 será, con toda seguridad, un año de auténtico frenesí musical: Año Internacional de la Música y centenarios de

Bach, Haendel, Scarlatti y Berg, circunstancias que no pasarán desapercibidas en ninguno de los cientos de festivales que se desarrollan a lo largo y ancho del mundo. Nosotros no vamos a ser una excepción (pienso que merece la pena asumir la norma) y ya hemos hecho unos primeros contactos para que una de las grandes orquestas, especialmente en el repertorio barroco, esté presente en la próxima edición; asimismo hemos pensado en ampliar el carácter puramente espectacular de la música a la faceta pedagógica, con la implantación de unos cursos de interpretación, a cargo de destacados músicos y pedagogos. Para esto se han iniciado conversaciones con David Rusel, para la guitarra, Pablo Cano, clave, y José Vázquez, viola de gamba.

No sé si quedan muchas cosas por decir, sé que en estas cosas es conveniente ser cautos, pero, íntimamente, todos los que hemos formado parte de la organización del Festival, mantenemos la convicción de que el futuro es amplio y rico en expectativas.—FRANCISCO F. RICO



Gilbert Schuchter ofreció un programa con obras de Mozart y Schubert.

FOTO: FERNANDO BELLAS

XXXIII Festival de Música y Danza de

LA ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA

Antonio Martín Moreno ha sido el director de esta edición del Festival de Granada, dos de cuyas sesiones se comentan a continuación. La sección de «Danza» de este mismo número de RITMO contiene también cumplida información de los eventos balletísticos. El director del Festival se encuentra ya preparando la edición del próximo año, y ha anunciado que los ballets actuarán con música en vivo. Tiene también en estudio la remodelación del Curso «Manuel de Falla» y la creación de una Orquesta del Festival Internacional, con aspiraciones de convertirse en orquesta permanente y estable. La edición XXXIV del Festival dependerá del Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Granada.

Por Daniel Stefani

La primera semana de esta XXXIII edición contó con dos orquestas de renombre internacional y sobrada fama: la Orquesta de Cámara Inglesa (con dos actuaciones) y la Concertgebouworkest de Amsterdam (con tres actuaciones). La primera de las citadas, bajo la batuta de Leonard Slatkin, tuvo a su cargo la inauguración del Festival en el bello y ya tradicional marco del Palacio de Carlos V. El primer programa que nos ofreció la English Chamber Orchestra estuvo integrado por el **Adagio para cuerdas** de Samuel Barber, el **Concierto en La mayor; K 622** para clarinete y orquesta, y la **Sinfonía núm. 41 en Do mayor K 551** de Mozart.

El **Adagio** de Barber fue un buen comienzo, revelando prontamente las cualidades de una cuerda bien trabajada y compacta, en la cual los músicos pudieron hacer alarde de buen gusto y refinamiento bajo la atenta dirección de Slatkin. Las dos obras que completaban el programa y que, a su vez suponían el

plato fuerte del mismo, estaban constituidas por las dos mozartianas citadas: los resultados fueron desparejados. Pudimos asistir a una hermosa recreación del **Concierto**, que tuvo como solista a una excelente clarinetista inglesa: Thea King. A lo largo de los tres movimientos, tanto la Orquesta como la solista nos ofrecieron una versión llena de gracia y delicadeza y de marcados contrastes entre el lirismo y el dramatismo que encierra esta partitura. Por su parte, Thea King supo lucir su gran categoría interpretativa, sobre todo en la interpretación del **Adagio central**.

La primera parte, por lo tanto, se cerraba con una excelente interpretación mozartiana y esperábamos que ello se repitiese en la segunda, pero tanto la Orquesta como el director estuvieron a menor altura, careciendo de todo el encanto que encierra esta obra y dando de ella una traducción sumamente áspera, sin llegar a lograr el sutil contraste de que habían hecho gala en la interpretación del **Concierto de clarinete**.

De excepción, sin lugar a dudas, debe calificarse la segunda y última actuación de la Orquesta de Cámara Inglesa en el Festival granadino. Luego de interpretar magníficamente esa pequeña exquisitez que es la **Obertura** de la ópera de Rossini **La Italiana en Argel**, la Orquesta de

Cámara Inglesa nos ofreció **Las Iluminaciones**, de Benjamín Britten, teniendo como solista a la soprano Heather Harper.

La Harper fue verdaderamente la gran sorpresa de la noche y la razón por la que hablamos de un concierto de excepción. La soprano irlandesa supo traducir de forma sencillamente maravillosa, mostrando una gran inteligencia interpretativa, marcada por una fuerte personalidad artística cada uno de los poemas de la partitura de Britten. La técnica de canto de la Harper es excelente, está dotada de un magnífico registro agudo. Slatkin, al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa, fue el soporte idóneo y supo recrear el mundo de Britten de forma perfecta.

Las cualidades antes indicadas de la soprano volvieron a ponerse de manifiesto en la segunda parte, con la interpretación de la **Cantata para soprano y orquesta Miseri noi, Misera patria**, de Haydn.

La Orquesta cerró su presentación en Granada con la interpretación de la **Sinfonía núm. 2 en Si bemol mayor, Op. 125**, de Schubert en una versión más de esta obra. Sin lugar a dudas, el punto más alto de la presentación de la citada Orquesta en Granada lo constituyó **Las Iluminaciones**, de Britten, y la presencia de la gran soprano Heather Harper.

LA ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW Y BERNARD HAITINK

Por Angel Carrascosa

La Orquesta de Amsterdam, valorada generalmente como la tercera de Europa (después de las Filarmónicas de Viena y Berlín... o de Berlín y Viena, según preferencias) hacía muchos años que no visitaba España —excepción hecha de los tres conciertos dados en Madrid la pasada temporada, dirigiendo Antal Dorati. Y Haitink no venía a nuestro país desde hace más de una década, en que visitó Barcelona con la ya entonces su Orquesta titular. Ciscunstancias

que acrecentaban la expectación reinante.

Nacido en Amsterdam hace 55 años, hace ya alrededor de un cuarto de siglo Bernard Haitink llamaba la atención del mundo musical como un maestro de gran formación y seriedad, enraizado en la tradición francesa y germana, al igual que su antecesor en la Orquesta del Concertgebouw, el no muy conocido pero importantísimo Eduard van Beinum. Sin ser una batuta rutilante o espectacular —y pese a ello— Bernard Haitink se ha ido labrando progresivamente un sólido prestigio como uno de los más grandes y equilibrados músicos entre los directores de nuestro tiempo, especialmente

Granada



Bernard Haitink.

autorizado en la música de Brahms, Bruckner y Mahler, pero no menos de Debussy y Ravel.

La Orquesta del Concertgebouw, que gracias a Mengelberg se convirtió ya en los años veinte en un conjunto prestigiosísimo, no ha cedido —salvo al final de la Segunda Guerra Mundial— en su altísimo nivel, que mantiene e incluso tal vez ha elevado aún más en los últimos años. Hoy se caracteriza por una extraordinaria belleza y homogeneidad de sonido, a la vez REDONDO —unitario— y transparente —camerístico— y por unas cualidades musicales tan bien asumidas que parecen NATURALES. Tiene una muy infrecuente afinidad sonora para la música alemana y para la francesa a un tiempo. Su grupo de cuerda es comparable a los mejores del mundo y el viento-madera posee solistas eminentes; siendo el metal grave (trombones, tuba) imponente, para mí son las trompas y las trompetas lo MENOS EXTRAORDINARIO del conjunto. (Es preciso constatar que con Haitink la Concertgebouw ha rendido sensiblemente más que con Dorati).

El 21 de junio la Orquesta comenzaba sus actuaciones en el Palacio de Carlos V granadino con la **Sinfonía Pastoral**. Aunque Haitink es un maestro de toda solvencia en Beethoven, no suele hallar-

se su música entre las que más le INSPIRAN. La ejecución fue más que pulcra, primorosa y atentísima a todos los detalles, pero la poesía auténtica, necesaria para hacer plena justicia a la maravillosa obra, estuvo en mi opinión ausente. Así, en el primer movimiento, Despertar de apacibles sentimientos al llegar al campo, algo rápido a mi gusto, faltó flexibilidad en el tempo y transcurrió en un ambiente demasiado festivo y liviano, más ALEGRE que APACIBLE. El segundo, Escena junto al arroyo, fue muy dulce —ocasionalmente un punto acaramelado— y tuvo matices de notable originalidad, pero apenas vislumbró la trascendencia. Menos controlada la Tormenta, y ausencia de clima extático en el final. La sonoridad general fue más bella y llena que nítida o transparente, debido en parte a la utilización de una Orquesta demasiado nutrida.

En la segunda parte ofrecieron, en cambio, una **Sinfonía** de Cesar Franck que no dudo en calificar de MEMORABLE; aparecieron en ella todas las cualidades deseables: hondura y misterio en la introducción, con una impresionate ascensión hacia el primer climax; grandeza, entusiasmo y lirismo; una construcción de lógica total, sin fisuras ni decaimientos, estructura magistralmen-

te como un todo; un sonido absolutamente idóneo poderoso o levisimo, compacto o cristalino. Nunca había escuchado esta **Sinfonía** tan hermosa y convincentemente interpretada en concierto, y casi nunca en discos (sería preciso remontarse a Furtwaengler o a Klemperer, y quizá a nadie más).

Regalaron, en versiones modélicas, las **Danzas Húngaras núms. 1 y 3** de Brahms.

Al día siguiente el programa empezaba con la **Segunda Sinfonía** de Schumann, obra difícilísima (para orquesta y batuta) en la que no siempre acertó Haitink (si, desde luego, la Orquesta en lo que a ejecución se refiere). Tras una introducción cargada de significado, el

Allegro del primer movimiento denotó cierta rutina e impersonalidad, sólo superadas en el dramático desarrollo y en la brillante coda. Una cierta excesiva velocidad en el Scherzo mermó un punto la claridad deseada. El Adagio fue lo mejor: un lirismo suave y espressivo apartado de la exacerbación y la febrilidad que, en mi opinión, le conviene. En el final se consiguió mejor la espectacularidad (magnífica coda con el decidido timbal) que los alternantes estados de ánimo y el significativo diálogo entre unos y otros grupos instrumentales.

Y concluía con una amplia selección —diez números— del ballet **Romeo y Julieta** de Prokofiev. Haitink dió aquí toda una lección de técnica directorial, de musicalidad y de buen sentido, y la Orquesta se lució por todo lo alto en todos los aspectos. Fue la versión, en general, más proclive al lirismo y al patetismo que a la violencia y a la exasperación, que seguramente conviene DESTAPAR en determinados episodios de esta partitura —en Capuletos y Montescos, donde el recuerdo de Muti se hace ineludible, o en la Muerte de Teobaldo, donde el recordado es Celebidache. Pero resultaron inolvidables la vivacidad, gracia y transparencia sonora de La doncella Julieta, la belleza y elegancia supremas del Madrigal o el purísimo lirismo de la Escena en el balcón (con un increíble sonido aterciopelado de los violines) y de Romeo y Julieta antes de la separación (con un inverosímil unísono al final de violines y flautas).

La propina de este concierto fue la maravillosa, original y creativa orquestación que Luciano Berio ha realizado de **La Ritirata Notturna di Madrid**, de Boccherini, tocada e interpretada prodigiosamente.

El tercer y último día de estos intérpretes en Granada, en que se interpretaba las **Sinfonías 31 («París»)** de Mozart y **Primera** de Mahler, no pude permanecer en la ciudad andaluza. Los diversos comentarios que han llegado hasta mí de ese concierto coinciden en lo esencial y no se apartan de LO ESPERABLE; un correcto Mozart y un Mahler modélico y sensacional.

Ensayo discográfico

BOULEZ DIRIGE WAGNER

En España, la cuarta «Tetralogía» discográfica

Por Rafael Banus



WAGNER: El Anillo del Nibelungo (El Oro del Rin, La Valquiria, Sigfrido, El Ocaso de los Dioses). Gwyneth Jones, Jeannine Altmeyer, Hanna Schwarz, Ortrun Wenkel, Gwendolyn Killebrew, Carmen Reppel, Norma Sharp, Manfred Jung, Peter Hofmann, Heinz Zednik, Siegfried Jerusalem, Donald McIntyre, Hermann Becht, Franz Mazura, Matti Salminen, Fritz Hübner. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director, Pierre Boulez. Philips, 6769 070, 071, 072 y 073. (3, 4, 4 y 5 discos, respectivamente). Digital (excepto Ocaso). Importado.

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

Son difíciles las premisas con las que hay que analizar la presente versión de **El Anillo del Nibelungo** de Wagner, correspondiente a la producción representada en el Festival de Bayreuth entre 1976 y 1980 (grabadas en este último año, a excepción del **Ocaso**, que lo fue un año antes, en 1979, por lo que su grabación es analógica y no digital). Esta producción, dirigida escénicamente por Patrice Chéreau y musicalmente por Pierre Boulez, fue muy controvertida, y dio lugar a toda clase de comentarios. Para analizar los discos, y en esto discrepo de otros críticos, creo que es necesario desentenderse del aspecto escénico, ya

que, a fin de cuentas, lo único que podemos escuchar es la versión musical. Esta, al verse despojada del apoyo teatral, presenta más claramente la concepción de Boulez, que me parece de nivel inferior a la dramática de Chéreau. Boulez parte de unas bases bastantes claras: supresión de elementos superfluos, interés por personajes marginados, exclusión de retórica gratuita, visión trágica y poco pintoresca de la acción, concepción escasamente triunfal, desmitificación, falta de tremendismo mítico, en el aspecto interpretativo; gran cuidado orquestal, preocupación por la tímbrica, creación de un sentido cantable sobre el que puedan actuar los cantantes (más efectivo en el plano vocal que en el orquestal), en el aspecto musical; un control total, globalmente. Pero Boulez no mantiene estos elementos en todo momento, con lo que el resultado pierde homogeneidad y valor de conjunto. Así, no se libra de caer en la monotonía y la superficialidad por su escasa convicción, la falta de carácter teatral, la pesantez, su relativo interés por el leitmotiv o incluso su ausencia de violencia. Falla el desarrollo musical, con lo que la acción pierde su interés, y los climas se suceden sin que haya habido una evolución lógica, presentándose de modo forzado y sin sentido. El interés por el control (por la objetividad sobre la subjetividad) provoca un distanciamiento entre la música real y lo

que está ejecutando la orquesta, que se ve arrastrada de un modo poco natural. Boulez se cuestiona el valor de la obra (lo que produce algunos hallazgos muy importantes, y un alejamiento de los clichés —aunque esto último no se consigue siempre—), y descubre que la extensa **Tetralogía** no le termina de convencer. Y esto se manifiesta al oyente.

La versión de Boulez no consigue dar una visión global del ciclo. Por ello, los aspectos significativos aparecen en momentos concretos. **El Oro del Rin** presenta un clima misterioso bien captado, unido a un sentimiento melancólico y triste; destaca la ironía con que es expuesta en

Wotan la idea de poder; la maldición de Alberich es dicha sin excesos estentóreos, pero la música que le sigue no tiene mucho sentido; resultan emotivas las referencias a Freia (el deseo de retorno para los dioses, el dolor de los gigantes por su pérdida y la explosión vital de la fuerza juvenil al regresar donde los suyos); Fricka no es fiera, y Erda resulta humanizada; la escena final presenta un triste lamento de las Hijas del Rin utilizado como medio de atracción, mientras los dioses se dirigen a Walhalla en un desfile pesante, algo grotesco, reflejando una brillantez decadente.

Después de este prólogo, **La Valquiria** resulta menos interesante, al menos en sus actos extremos (el primero presenta una falta de coherencia entre el ritmo interno —muy marcado— y el externo —poco vibrante y de escasa fuerza— en el prelude, y después un opresivo y obsesivo clima ambiental, en el que destacan los temas líricos de Siegmund y Sieglinde, dichos desde el podio con superficialidad, como también está planteado el acto tercero, que resulta además grandilocuente, altisonante y exagerado). El acto segundo tiene momentos magníficos: comienza con más **GARRA** que el primero, caricaturizando el ritmo pedestre y ostinato, y presenta una escena doméstica entre un padre (Wotan) que se confiesa con total confianza ante su hija Brünnhilde, demostrándole su amor, ante la aparición de su esposa Fricka, ahora sinuosa, cuya llegada representa una verdadera conmoción; pero los monólogos resultan monótonos y pesantes, y en la posterior narración de Wotan no hay ningún elemento épico; la lucha entre Siegmund y Hunding resulta poco salvaje, sin alcanzar el paroxismo.

Con **Sigfrido** volvemos a cierta comprensión del estilo wagneriano. Destaca el tema paternal,

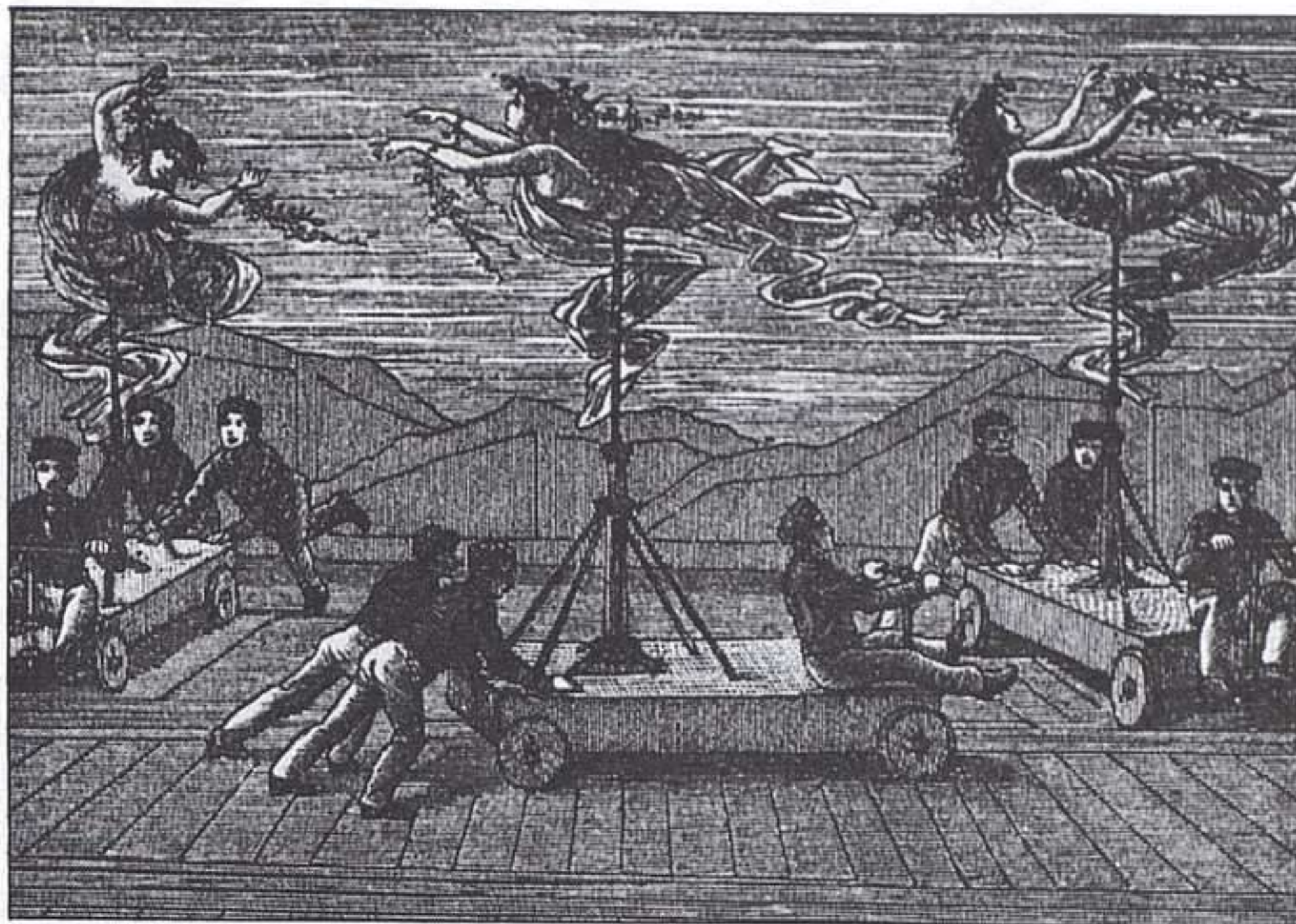
en el que «Mime» es expuesto con convicción; la aparición del tema de la luz —en contraste con la oscuridad del bosque— adquiere tintes schönberguianos; la escena de la forja es resuelta con alegría y vigor juveniles y también con cierta ironía en el papel de Mime. El segundo acto representa, a mi juicio, el momento de mayor placer estético para Boulez, que hace de la poesía del bosque una música de un refinamiento asombroso, un colorido variado y vivo y una polifonía enormemente rica; Boulez se recrea en esta parte, a la que puede aplicar sus grandes conocimientos del Impresionismo francés, aunque por ello la acción se ve interrumpida; la aparición del dragón Fafner presenta elementos cómicos, y un sentido lúdico; después, Wotan y Alberich dialogan de modo aburrido y moroso, pero al final vuelve a aparecer lo mejor de Boulez. El tercer acto comienza de modo atropellado, impersonal; la escena entre Erda y Wotan posee cierta tensión y fuerza dramática, pero no hay progresión en la escena entre Wotan y Siegfried; el cambio de escena es superficial y bullanguero, y el despertar de Brünnhilde sin grandeza; el dúo final resulta equilibrado, pero soso, y el final, poco vigoroso y blando.

FOTO: BOFILL



Gwyneth Jones, una «Brünnhilde» de enorme interés vocal e interpretativo.

En **El Ocaso de los Dioses** entramos a un paisaje misterico (las "Nornas"), cuya narración comienza de modo estimable pero tampoco tiene un desarrollo evolutivo; la escena del amanecer presenta un refinamiento que resulta simplemente aburrido; el dúo de "Siegfried" y "Brünnhilde" previo al viaje por el Rin está frenado por el director, y el viaje en cuestión está expuesto de modo ruidoso y pedestre, en esta ocasión sin remanso para los sentimientos líricos, y de escasa fuerza ilustrativa de la acción; el ambiente del palacio de los "Gibichungos" no es presentado con el suficiente contraste respecto al escenario anterior; en este acto destaca el gran cuidado puesto en la figura de "Gutrune", personaje habitualmente secundario y que aquí resulta ser la persona menos contaminada, capaz de amar, de expresar dulzura y sensualidad, y de conducir a "Siegfried" por medio del enamoramiento a una verdadera desazón —muy bien expuesta—; la vuelta a la roca de la "Valquiria" nos trae un monólogo de "Waltraute" imbuido de la idea de la muerte, resaltada por un clima de marcha fúnebre; el dúo entre ambas hermanas decae, no como el de Siegfried y Brünnhilde, con un inicio magnífico, un desarrollo algo menos bueno y un final convincente, si bien con falta de brutalidad. El acto segundo juega con la tímbrica sombría de los instrumentos de viento en la intervención de Hagen, y en la escena con su padre Alberich, donde están bien expresadas las difíciles psicologías; la gran escena coral está dicha con triunfalismo, aunque siempre dentro del control bouleziano; destacan también la ingenuidad con que es tratado Siegfried, sobre todo comparado con el despecho de Brünnhilde —mucho más violenta vocal que orquestalmente—; el final (el juramento de Hagen, Brünnhilde y Gunther) no es lo suficientemente brutal. El tercer acto se inicia con una bella captación del parsifaliano motivo de las Hijas del Rin, en un paisaje elegante, lujurioso y embriagador; la intervención de Siegfried antes de su muerte está planteada de modo más lírico que narrativo; en la muerte hay un destello de fuerza expresiva, donde la orquesta se vuelve seca y cortante, acompañando el retorno de Siegfried a la realidad, con un sentimiento sincero —dicho de modo emotivo— hacia Brünnhilde; tras una marcha fúnebre aburrida y superficial, se enlaza muy bien la tercera escena, en la que la pelea doméstica entre Hagen y Alberich está bien planteada desde un punto de vista de la brutalidad humana, y contrasta con la entrada casi inmaterial de Brünnhilde, que apenas pertenece ya al mundo físico; su intervención tiene carácter de ritual, y está imbuida de la necesaria serenidad y de la reposada lentitud para que la música surja por sí misma; los instantes finales tienen dinamismo —buen final para un acto poco desarrollado—, y Boulez intenta dignificar la conclusión, sin lograrlo por su falta



Tramoya construida en 1885 para el primer acto de *El oro del Rin*, escena de las hijas del Rin.

de violencia y su desinterés narrativo. La Orquesta del Festival ofrece una prestación muy importante, con la que Boulez puede conseguir de ella momentos magníficos en cuanto a sonido. Si la **Tetralogía** wagneriana es un ciclo que necesita de un director importante, también las voces están expuestas a unas exigencias casi insalvables. El presente elenco tiene algunos fallos importantes, pero resulta de cierta solidez, y algunas intervenciones concretas son magníficas. Donald McIntyre es un Wotan muy expresivo y humano, pero con una emisión vocal no siempre ortodoxa, y evidentes problemas de afinación y resistencia; Franz Mazura un Gunther demasiado gastado, pero de cierta clase y corrección vocal; Hermann Becht un Alberich de potente voz, emisión afectada, exageración expresiva y escasa musicalidad; Fritz Hübner, un Fafner y un Hagen estentóreos, abusando de una voz nada extraordinaria; Martin Egel, un Donner impersonal y de escaso atractivo; Ortrun Wenkel, una Erda no del todo adecuada por su color forzado —sus graves son poco naturales—, a pesar de su intención; Peter Hofmann, un Siegmund juvenil, pero mostrando algunos síntomas de cansancio prematuro; Siegfried Jerusalem, un Froh correcto, pero sin las excelencias de los grandes días de este tenor; Matti Salminen, un Fasolt y un Hunding de correcta y pulida línea —el último personaje, un tanto exagerado en el aspecto sádico—, con una voz de interesante y personal color; Hanna Schwarz, una Fricka muy idiomática, magníficamente cantada, con ciertos problemas de tesitura en los agudos; Heinz Zednik, un Mime de gran expresividad y matización, aunque rozando levemente la caricatura, y un Loge fascinante, si bien la voz es de relativa calidad y su emisión nasal; Manfred Jung, un Siegfried insalvable por su escaso atractivo vocal —la voz es leñosa— e interpretativo —su falta de simple corrección musical—, un estilo inexistente e impersonalidad, aunque hay que reconocer que en el verano del 83 cantó aún peor;

Gwendolyn Killebrew ofrece una Waltraute algo aséptica, con algunas bellas notas; Carmen Reppel es una correcta y a veces fina Freia; Jeannine Altmeyer es una Sieglinde importantísima por su precioso color de lírica con cuerpo, y por la emoción que infunde al personaje (muy lejos, no obstante, de la antológica que cantó en ese mismo verano del 83), además de otorgar a Guttrune una consistencia y una personalidad poco comunes; Gwyneth Jones, con graves problemas vocales (vibrato, agudos fatigados, graves de escasa consistencia, evidente fragilidad en cuanto a la materia, que continúa poseyendo calidades notorias) y en una fase de irreversible declive, es una Brünnhilde de enorme interés vocal e interpretativo, que merece comentario aparte. En **La Valquiria**, su primera aparición es bastante discreta —con muchos fallos—, pero el interés que muestra hacia Wotan la hace más atractiva; el anuncio de la muerte de Siegmund es dicho de modo muy sensible, así como la escena anterior a su dormición, en la que aparece como un ser frágil y doloroso. En el dúo de **Siegfried** da una lección de musicalidad, con gran atención al mínimo detalle expresivo, y un canto hermoso, lírico y de enorme poder de comunicatividad. En **El Ocaso** (donde aparece en inferior momento vocal que en el resto del ciclo, a pesar de haber sido grabado un año antes) actúa con gran corrección, especialmente en la escena de la inmolación, dicha con una sinceridad y un sentimiento sobrecogedores. El resto del reparto es aceptable, con valquirias bastante correctas, nornas interesantes (excepto Katie Clarke), e hijas del Rin francamente buenas (Norma Sharp —que es, además, un Pájaro del bosque muy atractivo—, Marga Schiml e Ilse Gramatzki). El Coro, como es norma en el Festival, espléndido.

La toma sonora es magnífica. La acústica del Festspielhaus de Bayreuth es única por su especial disposición, y el sonido que se suele obtener de su orquesta —

formada por músicos seleccionados entre los mejores de las principales orquestas alemanas, y cuyo concertino es el español Angel Jesús García Martín— es fabuloso, ciertamente incomparable con el de cualquier orquesta de foso. La presente grabación recoge ese potencial sonoro con una toma digna del mismo, superando en mucho a cualquier **Tetralogía** grabada en vivo. **El Ocaso** no está grabado según el sistema digital, pero su sonido también es de muy elevada calidad. Las voces son recogidas con absoluta naturalidad, y el movimiento y el clima escénico se pueden apreciar en ciertas ocasiones —en algunas, de modo excesivo, sobre todo cuando se mueven los objetos—. Esta opulencia de la toma sonora me parece el mayor aliciente en base a la adquisición de esta versión, si bien no sabemos las proezas técnicas que nos puede deparar la prometida nueva versión de Solti, que en teoría debe grabar Decca en el verano del 84.

Este **Anillo** es, por sus especiales características, difícilmente comparable a ningún otro, tanto por las premisas de que se partía como por los resultados obtenidos. Pero la comparación es inevitable. En suma, resulta inferior a cualquiera de los registrados, desde los históricos de Furtwängler (Cetra, EMI) y Knappertsbusch (Melodram) —en los que hallamos los personales sellos de los directores, grandes especialistas en la materia—, pasando por curiosidades históricas de gran interés como el aliento romántico de Keilberth (Bayreuth, 1958. Melodram), el vigor juvenil de Kempe (Bayreuth, 1969. Melodram), la personalidad de Clemens Krauss (Bayreuth 1953) (Foyer), el interés del primer Karajan (Bayreuth, 1951. Melodram y Foyer), hasta llegar a las magníficas intervenciones de Karl Böhm en Bayreuth (Philips, 1966 y 67), con un elenco impresionante (Nilsson, Rysanek, Silja, Windgassen, Adam, Talvela) y una dirección que puede ser la opuesta a Boulez por sentido teatral, proporcionalidad, homogeneidad y personalidad, pero que apunta ya al sentido desmitificador. Después, la opulencia sonora y ultrarrefinada de Karajan, en la segunda versión (DG), con un reparto no del todo adecuado (en el que se destrozó Helga Dernesch, junto al mediocre Helge Brilioth), una toma sonora espectacular y un sentido camerístico y de gran cuidado por la tímbrica que ha influenciado posteriormente. Y también, anterior a éste, el monumento sonoro de Solti, ciclo ya histórico, con un reparto también de leyenda (Nilsson, Crespin, Ludwig, Flagstad, Hotter, Windgassen, London, Stolze, Fischer-Dieskau) y una imponente Filarmónica de Viena (Decca), que forman un clásico de la fonografía. A añadir las espléndidas referencias de la versión dirigida por Marek Janowski con la Staatskapelle de Dresde (con Altmeyer, Norman, Minton, Kollo, Jerusalem, Moll, Salminen, Schreier), con grabación digital (Eurodisc, no en España a excepción del **Oro del Rin**).

Crítica discográfica

BACH: Cantata BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Geist». Tres Motetes: «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf», BWV 226; «Fürchte dich nicht», BWV 228; «Lobet den Herrn», BWV 230. Elly Ameling, soprano; Janet Baker, contralto; Ian Partridge, tenor; John Shirley-Quirk, bajo. Coro del King's College de Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, David Willcocks. EMI Acorde 037-1022301.

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

La **Cantata núm. 147** de Bach es una de las cimas del género, verdadera obra maestra que logra cautivar desde su primera audición. Desde el coro inicial, que le da nombre, escrito en un estilo alegre de tono mayor, con la rica instrumentación que incluye trompetas y timbales, hasta los corales idénticos que cierran cada una de las dos partes y que son el original de la célebre melodía *Jesu, meine*

laguna casi vergonzosa, en una versión, por otra parte, excelente. Los cuatro solistas cantan sus partes con maestría absoluta, destacando la mezzo Janet Baker. Y la prestación de la Academia es la normalmente esperada: sobresaliente. Mención aparte merece el coro del King's College, de voces masculinas, de una frescura difícilmente igualable.

Como grabación a comparar, sólo puede mencionarse la dirigida por Karl Richter (Archiv), mejor planteada desde el punto de vista de la dirección, pero menos convincente en el resultado global.

El disco se completa con tres de los **Motetes** conservados de Bach. Se trata de interpretaciones ágiles y atractivas. La interpretación de referencia, no obstante, es la de los Niños Cantores de Ratisbona (Archiv).

La grabación, de 1972, es nítida y clara, aunque algo débil de sonido.

En suma, plena recomendabilidad, que viene acompañada del precio correspondiente al tratarse de una edición en serie económica.— **SANTIAGO BUENO**

O BACH: La Pasión según San Mateo. BWV 244. Jon Garrison, Hans Georg Ahrens, Kriztina Laki, Ann Murray, David Britton, Harald Stamm, Benjamin Luxon. Coro de Niños de Hannover. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana del Norte. Director, Raymond Leppard. EMI, 167-1434063, 4 discos. Digital. Oferta.

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

La interpretación que se nos brinda en esta grabación de EMI responde con bastante exactitud a los niveles de calidad que una ejecución de **La Pasión según San Mateo** obtiene en las grandes ciudades alemanas de la actualidad. Así, es frecuente contar con una batuta interesante e incluso importante, como en esta grabación, con la orquesta y coros más sobresalientes de la ciudad (Hamburgo, en este caso) y con unos solistas vocales de buena calidad, pero que no constituyen un conjunto de divos del oratorio. Todo ello se da aquí, dando lugar a una grabación interesante pero con altibajos.

Lo mejor es la dirección, a cargo de Leppard. Este recrea la obra dentro de unos cánones de gran equilibrio, huyendo de los contrastes excesivos, en una concepción lineal, pausada, que se fija más en el aspecto contemplativo que en el dramático. Los corales son dirigidos con calma, pero sin pesadez, las arias RESPI-

RAN de manera natural... y los recitativos cuentan con el aliciente de su propio acompañamiento al clave. Leppard, como es sabido, no recurre a versiones HISTORICISTAS con instrumentos originales, pero ello nunca significa en él una interpretación grandiosa o relamida, sino que se sitúa dentro de los márgenes dictados por Aristóteles: in medio, virtus. Sin embargo, en esta ocasión, según mi opinión, no ha contado con el instrumento adecuado: la Orquesta de la Radio Alemana del Norte no posee la GRACIA de la English Chamber o de la Academy of St. Martin-in-the-Fields; su sonido suele ser más LLENO que claro, más potente que virtuoso o atento al detalle.

Igualmente, el Coro resulta afinado y seguro en el ataque, pero es demasiado compacto, y, según me parece, demasiado numeroso. Así, los corales son magníficamente dichos, pero las turbas pierden mucho de su intenso dramatismo, pues son poco ágiles y no denotan la tragedia del pueblo judío según la pintan los evangelios.

Respecto a los solistas vocales, hay que mencionar el buen oficio del bajo Hans Georg Ahrens en el papel de Jesús (que, sin embargo, no alcanza las cimas de Fischer-Dieskau) y, en general, de los intérpretes de las arias, que dan versiones de gran calidad técnica, pero que no llegan a traspasar el umbral de la genialidad. Quizás, habiendo escuchado otras cosas (léase Ludwig, Haefliger, Baker, Adam, etc.) exigimos ahora demasiado para ser lo NORMAL. Peor en el papel de Evangelista el tenor Jon Garrison, que no tiene la excusa de lo cansado del papel al tratarse de una grabación de estudio. Su voz, no muy agradable, parece cansada desde el principio y sin aquella soltura de quien narra unos hechos que no le son indiferentes: su papel le domina a él, y no al contrario, pues mantiene una expresión algo llorosa, e incluso insegura en el sonido emitido.

Esta grabación se coloca frente a la segunda de Karl Richter, quien optó por el dramatismo, contando, sin embargo, con solistas insuperables (Archiv). Constituye, por ello, una buena alternativa.

La toma de sonido es muy apreciable, de gran calidad. Sin embargo, el prensado de nuestro ejemplar es bastante sucio, lleno de clics y deficiencias del plástico: ¿no podría la EMI utilizar unas bolsas de conservación del disco de mejor calidad? Según me parece, las actuales de papel acartonado son insuficientes para preservar al disco de estos problemas que he mencionado.

En conclusión, de las interpretaciones actuales con instrumentos normales, ésta de Leppard y la de Richter, cada uno con sus puntos de vista, son lo mejor que ofrece el mercado.—**S.B.S.**

BACH: El clave bien temperado. Libro I. Ton Koopman, clave. Erato STU 715212, 2 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Resulta difícil afrontar la crítica de un álbum tan desconcertante, de modo que lo mejor será que el lector siga —aunque sea a través de estas líneas— paso a paso la audición de aquél; de lo contrario, no acertaría quizás a comprender plenamente el porqué del desconcierto de este comentarista.

El primer disco comienza a sonar y escuchamos un correctísimo **Preludio núm. 1**, fraseado sin estridencias, haciendo un perfecto uso de ligerísimas retenciones; en la **Fuga**, sin embargo, nos extrañamos ante el hecho de que Koopman adorne mediante un trino la cuarta nota del tema en la respuesta cuando previamente no lo había hecho en el sujeto y nos sorprendemos aún más cuando en posteriores apariciones de aquél se dedica a trinar otras notas diferentes de aquella cuarta nota, todo ello, quede claro, a modo de licencia del intérprete, pues Bach escribió el tema de la **Fuga LIMPIO**, sin ningún tipo de ornamentación. El problema, lo decimos ya desde ahora, no es que Koopman ornamente —cual orfebre— donde no está así escrito, sino que lo haga sin ninguna racionalidad (una de las principales virtudes de una buena interpretación de una fuga consiste precisamente en la perfecta identificabilidad del sujeto de la misma; si cada vez que éste aparece se ornamenta de una manera, poco se contribuye al logro de aquélla) y con un grado de profusión que sólo comporta el que llegue un momento en que se alcance de facto la saturación. En la **Fuga núm. 2** continúan las rarezas: en este caso se trata de una gigantesca retención en el último compás (¿por qué?), la interpretación arpeggiada del acorde Si-Re, también en aquél (¿por qué?) y, lo que es más grave, una nueva pulsación de los dos Do de la mano izquierda en el acorde final (éstos forman la llamada pedal de tónica —característica de los compases finales de una fuga—, que en este caso se mantenía desde el antepenúltimo compás; romper la pedal con un nuevo ataque de las notas supone no sólo no respetar la partitura —Koopman ya lo venía haciendo desde el principio—, sino desconocer en absoluto la estructura fugal).

En el **Preludio núm. 3** las negras duran lo mismo que las corcheas y los pasajes a contra-tiempo son casi siempre confusos; en la **Fuga núm. 3** la frivolidad y la cursilería empañan desde la enunciación del tema



Elly Ameling.

Freude, toda la obra respira un equilibrio y una inspiración fuera de lo normal. Contiene un aria para cada uno de los solistas, a cuál más atractiva: las de las voces femeninas respiran paz y quietud; las de las masculinas, tanto la esperanza confiada de la del tenor, como la alegría desbordante de la de bajo (con trompeta), que se entretiene en dibujar cómo cantará las maravillas de Jesús: *Ich will von Jesu Wundern singen*. En fin, se trata de una obra que no puede faltar en una discoteca básica, una de las más representativas del inmenso fresco que componen las doscientas cantatas religiosas de Bach.

Y sin embargo, hasta el momento, salvo omisión, el mercado español no contaba con ninguna versión de la obra. Por ello, este disco viene a cubrir una



Ton Koopman.

toda su interpretación, que lo parece casi de una pieza rococó, en el **Preludio núm. 4** la profusa ornamentación sigue erigiéndose como principal protagonista de una música que, por ser pura esencia, no necesita de estos abalorios; en la **Fuga** correspondiente —una de las más excelsas y originales del ciclo— a Koopman le pasa absolutamente inadvertido el perfecto y complejo juego de sujetos y contrasujetos, que la convierten casi en una triple fuga...

En fin, a estas alturas este comentarista odiaba profundamente a Koopman por desgraciadamente una de las obras más bellas de la música occidental añadiendo trinos, mordentes, grupetos y apoyaturas donde no existían (es notorio, observando la partitura, que Bach ornamentó lo que él consideraba necesario), modificando arbitrariamente el tempo (**Preludio núm. 8**) y tocando con una falta de fuerza y de garra desesperante (**Fuga núm. 10**). A pesar de todo, como ya había escuchado al clavecinista holandés en otras ocasiones y sabía de sus excentricidades, este comentarista no perdía la esperanza.

Y, de repente, la **Fuga núm. 11** le llama la atención y le despierta de su sopor generalizado por su sobriedad y su cierto estilo bachiano. Algo similar ocurre con los **Preludios y Fugas núms. 12 y 14** (no así con el **Preludio núm. 13**, en el que Koopman vuelve a las andadas con una versión afilada y sin ligazón alguna). La **Fuga núm. 15** es ya magnífica, antológica incluso si tenemos en cuenta lo escuchado hasta entonces y, a partir de aquí, Koopman nos obsequia con versiones enérgicas (**Fugas núms. 19 y 21**), profundas (**Preludios núms. 19 y 22**), claras (**Fugas núms. 23 y 24**), ¡dulces! (**Preludio núm. 24**), sobrias (**Preludio núm. 20**), con los adornos justos (a veces, como en el **Preludio núm. 18**, sin hacer prácticamente uno solo más de los escritos por Bach; aunque parezca increíble, Koopman logra reprimir sus ansias de trinar incluso en las notas largas y en las sensibles cadenciales); y, lo que es más importante, sentidas. De cuando en cuando se le escapan algunos adornos inadmisibles (escalas en semicorcheas, **Fuga núm. 17**) o algún ramalazo de trivialidad, pero ahora sí que son perdonables. Koop-

man incluso ornamenta extraordinariamente bien, cosa que no hacía en los primeros Preludios y Fugas, en los que lo hacía mucho y muy mal, lo que nos hacía añorar al maestro Leonhardt que, por cierto, en su versión del **Clave bien temperado** se muestra absolutamente respetuoso con la escritura bachiana (uno comprende cada vez menos esto del historicismo).

En suma, los tres asteriscos otorgados a la interpretación han de entenderse como la media de unas versiones en las que existen **Preludios y Fugas** de 1, 2, 3, 4 y 5. El sonido es de gran calidad, aunque se echa de menos una mayor presencia sonora del registro grave del instrumento, construido en 1978 por Kroesbergen según un modelo de Ruckers.

Versiónes plenamente recomendables de la obra completa —Libros I y II— son las de Walcha (Archiv) —recientemente comentada en el núm. 544 de RITMO— y Leonhardt (Harmonia Mundi, no en España), sobre la que pueden también encontrarse referencias en aquel comentario.—

LUIS CARLOS GAGO.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 1, Op. 2 núm. 1 y 7, Op. 10 núm. 3. Vladimir Ashkenazy. Decca, 65 94 309.

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

Es un tópico la afirmación de que la primera época de Beethoven estuviera influida por Haydn, y no porque no fuera verdad, sino porque es una verdad a medias desde el momento que los musicólogos la han extendido a obras en las que tal influencia es discutible.

Uno de los casos más claros a los que se les aplica aquel tópico es el de la **Sonata núm. 1 en Fa menor**: las tres **Sonatas** de la **Op. 2** están dedicadas a Haydn y concretamente en la **núm. 1**, existen rasgos que nos recuerdan la escritura pianística de Haydn, pero una vez escuchado el **Adagio** y el **Prestissimo**, ¿cómo puede pensarse que alguien capaz de escribir esos dos movimientos estuviera todavía bajo la influencia de Haydn? Y si realmente Beethoven fue capaz de escribir música de esa manera ¿cómo no hubiera sido capaz de escribir el **Minueto** y el **Allegro** en un estilo completamente nuevo, como hace con el **Adagio** y el **Prestissimo**? Puesto que no se trata solamente del desarrollo y la elaboración contrapuntística, sino incluso de los temas. Estamos ante una escritura que ya poco tiene que ver con el estilo de Haydn.

Evidentemente la explicación nos la da el mismo Beethoven al dedicar a Haydn estas **Sonatas**. Es algo que se repite con mucha frecuencia en la historia del arte y, cómo no, en la de la música: el homenaje al maestro. La semejanza entonces con el estilo de Haydn es conscientemente adoptada, precisamente para confir-

mar la dedicatoria y en agradecimiento por las enseñanzas que de él recibió. Y, sin embargo, mucho mayor homenaje a Haydn es el aprovechamiento de esas enseñanzas y su superación por el genio.

Digna compañera de esta **Sonata** es la que ocupa la segunda cara del disco, la **núm. 7, en Re mayor**. Aquí ya no cabe discusión en cuanto a posibles influencias; estamos ya de lleno dentro de la tormentosa andadura tan característica de la obra beethoveniana.

¿Qué decir de la interpretación de Ashkenazy? Arrolladora es poco: hay un flujo temperamental que atraviesa la interpretación de las dos **Sonatas** y que no decae en ningún momento. La pulsación pudiera decirse que es perfecta para interpretar a Beethoven. De un sonido recio y sólido en los pasajes más dramáticos, produciendo sensación de robustez; clarísima en los pasajes más rápidos, y de gran musicalidad en los pasajes lentos, conservando en ellos unos tiempos no demasiado dilatados, cosa que no hacer perder en ningún momento cohesión a la visión de conjunto.

Hay sin embargo un aspecto en el que queremos hacer hincapié, y si bien es algo que se da muy comúnmente en muchos pianistas, creemos que en un intérprete de la talla de Ashkenazy constituye un motivo más que suficiente para sacarlo a relucir: se trata del problema del ligado en el piano. En esta versión, no sabemos si por efecto de la grabación o de la técnica de ejecución de Ashkenazy, el ligado parece que viene realizado solamente por el pedal. Efectivamente, hay dos maneras de hacer el ligado, la que consiste en mantener la nota hasta que se pulsa justamente la siguiente levantándola entonces; o bien apretando un poco el pedal. Este último método es más cómodo y fácil, y sobre todo, cuando no hay indicación de pedal en la partitura, existe cierta libertad para efectuarlo, pero es fácil caer en la tentación del pedal, porque siempre ofrece un sonido más amplio y brillante. Sin embargo ello repercute a la hora de la interpretación, pues si el ligado sin pedal ofrece un sonido más seco, pero más cercano y más íntimo, y el ligado con el pedal suena más lejano, más hondo y más exteriorizado, caer en aquella tentación supone eliminar planos sonoros que se traducen en el orden de los sentimientos y de la expresión, y por tanto, lejos de enriquecer musicalmente la interpretación, la empobrecen. No hay más que comparar con las versiones de Barenboim o Brendel para darse cuenta de las diferencias de sonido. Este sería a nuestro modo de ver el defecto principal en la versión que nos ocupa, aunque desde un punto de vista que puede no coincidir con la opinión de algunos, dado que no hay nada tan subjetivo como la interpretación artística, y más aún en un arte tan abstracto como la música.

Por lo demás se puede calificar a Ashkenazy como uno de los grandes a la hora de interpretar a

Beethoven. Y además con la ventaja de una grabación de primerísima calidad.—JUAN LUIS BARDISA

BEETHOVEN: 6 Cuartetos de cuerda Op. 18. 3 Cuartetos Op. 59, «Rasumovsky». 2 Cuartetos Op. 74, «Las Arpas» y 95, «Serioso». Cuarteto Juilliard. CBS D3 37868 (op. 18). 3 discos.
D3 37869 (resto). 3 discos.
Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Afrontar la interpretación de la integral cuartetística de Beethoven supone para cualquier agrupación, sin duda alguna, el mayor de los retos: técnicamente, las obras contienen dificultades extremas, tanto para cada uno de los intérpretes como para el cuarteto en su conjunto; musicalmente, los **Cuartetos** beethovenianos constituyen una de las cimas de la música occidental y un testimonio fehaciente de la grandeza y la evolución artística de un genio.

A diferencia de su anterior integral —también para CBS—, grabada en el lapso de 10 años, el Cuarteto Juilliard ha afrontado ahora la temible empresa en directo, en un ciclo de conciertos celebrado en la Biblioteca del Congreso (Washington), decisión valiente y sin duda muy reveladora —como ellos mismos afirman— de la visión actual que la agrupación americana tiene del extraordinario corpus del músico de Bonn. Pudiera pensarse que el hecho de haberse realizado la grabación en vivo comportaría quizás un elevado número de errores; existen desafinaciones, sí, pero todos los instrumentistas de cuerda —sin excepción— desafinan (más o menos, ése es otro problema); existen también pequeños desajustes, pero ni aquéllas ni éstos enturbian de ningún modo la interpretación: los integrantes del Cuarteto Juilliard son, por encima de todo, unos instrumentistas muy seguros, dotados de una completísima técnica.

El problema está precisamente en esa visión: a la que nos referíamos más arriba; es con ésa con la que no estamos de acuerdo, a pesar de las certeras afirmaciones y los encomiables propósitos que se vierten en una entrevista entre el productor —Steven Epstein— y los cuatro miembros del Cuarteto, reproducida al comienzo del libreto que acompaña a los discos. En lo que respecta a los **Op. 18** se echan en falta fundamentalmente mayores naturalidad y fluidez (último movimiento del **núm. 1**), unos más acusados contrastes dinámicos (primero del **núm. 5** y último del **núm. 2**), una articulación más precisa (último del **núm. 4**) y, en general, un mayor empaste sonoro (segundo del **núm. 4**). Aunque citamos como referencia algunos movimientos en los que estos problemas son más acusados, todos ellos apare-

cen a lo largo de la interpretación en su globalidad, muy especialmente el escaso respeto a las — en este tipo de música— importantes indicaciones dinámicas (el tercer movimiento del **núm. 6** es también un ejemplo patente) y la ausencia de una espontaneidad y frescura absolutamente imprescindibles en cualquier interpretación de estas partituras.

(en este sentido, el Juilliard es la antítesis del Italiano —intérprete de la más completa integral beethoveniana hasta la fecha—, el Tokyo, el LaSalle —insuperable en los últimos **Cuartetos**— o el Orlando); la dinámica sigue siendo muy pobre, los imprescindibles contrastes escasean y el empaste sigue sin existir en plenitud; en suma, corrección generalizada, pero poco más, ya que



Beethoven con el Cuarteto Rasumovski.

Técnicamente, los **Op. 18** presentan sobre todo dificultades al veterano Robert Mann, sobre quien recae en gran medida el peso de la interpretación. Aun haciendo gala de detalles de extraordinario violinista (su entrada en pianissimo en el segundo compás del movimiento lento del **Op. 18** **núm. 1**, por citar un único ejemplo), aquél se muestra algo torpe y poco ágil en los pasajes rápidos (primer movimiento del **núm. 6**), inseguro en la afinación (cuarto del **núm. 5**) y poseedor de un sonido frágil, que a menudo no consigue empastar con el de sus compañeros, entre los que destaca Earl Carlyss —excelente segundo violín— y Samuel Rhodes —viola—; Joel Krosnick, el cellista, es un buen instrumentista, pero demasiado sobrio y con un sonido oscuro y apagado que tampoco consigue integrarse plenamente con el de sus colegas. De ello se deduce, claro, que la homogeneidad sonora no es, como ya se apuntó, la más deseable, excepción hecha, quizás, de los movimientos lentos y de los pasajes en piano o pianissimo, en los que aquélla, aunque no siempre, se consigue plenamente.

El segundo de los volúmenes que comentamos recoge, como es habitual, los **Cuartetos Op. 59** y los extraordinarios **Op. 74 y 95**, que guardan no pocas semejanzas con aquéllos, a pesar de lo cual son considerados todos ellos como un grupo unitario, el perteneciente a la época media beethoveniana; mucho más lógico sería agrupar el **Op. 95** al menos con los visionarios últimos **Cuartetos**, a los que sirven de inmejorable prelude. En este segundo grupo de obras se advierte una mayor desigualdad en el nivel interpretativo. En los **Op. 59**, el problema sigue siendo el mismo: las versiones carecen de la suficiente comunicatividad

tampoco apreciamos un enfoque excesivamente diferente al utilizado para afrontar los **Op. 18**. El **Op. 59** **núm. 1** conoce una versión mediocre en general; en el **núm. 2** existen más tensiones, más drama (el primer movimiento está magníficamente planteado), el fraseo está mucho más cuidado, la dinámica es, sólo a ratos, amplia (todo el segundo movimiento) y, sobre todo en el movimiento final, faltan la fuerza y el vigor rítmico deseables. En el **núm. 3**, por último, nos hallamos en un nivel intermedio: el Juilliard demuestra su técnica (tocar la heterodoxa fuga final a la velocidad que lo hacen requiere no poca) y advertimos detalles aislados de excelente fraseo (sobre todo por parte de Rhodes, el mejor músico de los cuatro en mi opinión) y de un adecuado planteamiento conceptual (el primer movimiento, salvo el esperado y frustrado ESTALLIDO de los compases 43 ss.), pero, a pesar de todo, los americanos —que no acaban de profundizar de lleno en cada una de las partituras— siguen sin convencernos plenamente.

El **Op. 74** es, curiosamente, magnífico de principio a fin: los buenos detalles dejan de ser aislados, el interés logra prender en el oyente y el empaste sonoro está sorprendentemente conseguido. El extraordinario **Op. 95** —una de las obras cimbras de Beethoven— conoce, por el contrario, una versión muy deficiente; el clima opresivo y misterioso o la novedad idiomática de la partitura no se hallan reflejados en la interpretación, que carece de tensiones, de contrastes, de fuerza, de intensidad y, sobre todo, del concepto adecuado. Existen, no obstante, momentos aislados de gran calidad (compases 65 ss. del segundo movimiento, por ejemplo), pero este **Cuarteto** requiere una entrega especial y nada puede ser

interpretado de modo rutinario, como hace Rhodes con las semicorcheas del final del primer movimiento.

El sonido, digital, es magnífico, aunque, debido quizás a las condiciones acústicas de la sala, adolece de una excesiva sequedad. La presentación, como acostumbra últimamente la CBS, es también impecable.

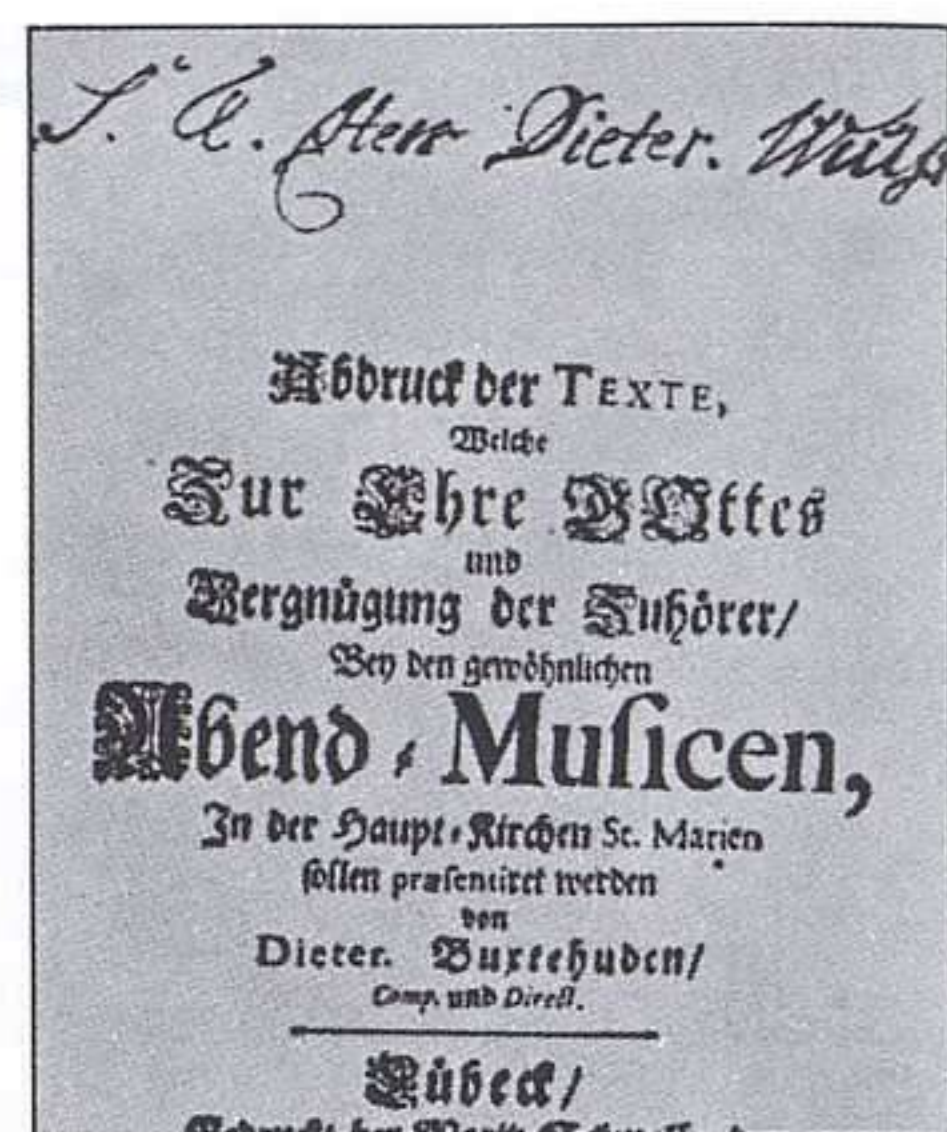
En suma, versiones correctas y desiguales de estas dos primeras entregas de los **Cuartetos** de Beethoven. Esperamos con curiosidad la decisiva tercera y con verdadera ansiedad la anunciada integral del Cuarteto Melos, ya consagrado definitivamente —gracias a su continua evolución ascendente— como uno de los mejores de la actualidad.—L.C.G.

BUXTEHUDE: Obras para órgano vol. 1: Preludio y fuga en Re mayor, Lobt Gott, Kommt her zu mir, Giga y fuga en Do mayor, Erhalt uns Herr, Herr Jesu Christ, In dulci Jubilo, Pasacaglia en Do menor, Preludio y fuga en Fa, Ach Herr, mich Armen Sünder, Gott der Vater, Canzona en Sol mayor, Jesus Christus, unser Heiland, Es ist das Heil y Preludio y fuga en Mi mayor. Peter Hurford, órgano. Decca Argo. Digital. Importado. (Grabado en la iglesia Our Lady of Sorrows de Toronto en abril de 1981).

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

Entre los grandes maestros del norte de Alemania, predecesores de Bach, y que, en cierta manera, anticipan su obra, ocupa un lugar prominente Dietrich Buxtehude. Nacido en Oldesloe en 1637, hijo a su vez de un organista, adquirió una extraordinaria reputación como intérprete que ser extendió por toda Europa. Desde 1668 hasta su muerte en 1707 fue organista de la Marienkirche de Lübeck. Es famosa la anécdota que relata que en el año 1705 Bach acude a pie desde Arnstadt para oír a Buxtehude y presentarse como candidato, pero renuncia al no cumplir la condición exigida, es decir que contraiga matrimonio con su hija Anna-Margreta Buxtehude, tal como dos años antes habían hecho Mattheson y Haendel. Su obra numerosa, que comprende cantatas, sonatas para violín y bajo continuo, piezas para clavecín, etc..., se centra sobre todo en sus piezas para órgano, que abarca composiciones sobre corales, tocatas y fugas, preludios y fugas, canciones, chaconas, pasacalles.

Cuando el año anterior Harmonia Mundi nos acercó la integral de la obra para órgano de Buxtehude en versión de René Saorgin (HM 507, álbum de 7 discos), quedaba cubierto un enorme vacío musical. Pero aquella integral, de excelente y apasionada lectura, resultaba inalcanzable para muchos bolsillos, pues además de ser un buen número de discos, lo eran de importación. De otra parte, salvo para verda-



Programa de una fiesta musical con dedicatoria autógrafa de Buxtehude.

deros especialistas, una grabación integral de Buxtehude podría resultar excesiva.

Por ello, acogemos con enorme satisfacción la aparición de este disco, tanto por su belleza como por su utilidad. Buxtehude ya está al alcance de cualquier bolsillo, y las obras seleccionadas, entre las que se incluye el fascinante **Pasacalle en Do menor**, que se cierra la primera cara del disco, resulta una muestra muy representativa del modo de hacer de Buxtehude. Podrá el lector disfrutar de una música honda, sentida, en las más de las ocasiones de una dulzura infinita.

Hurford se acerca al compositor desde parámetros diferentes a los de Saorgin, a los del Michel Chapuis (Valois CBM 82), y frente a estas lecturas densas, apasionadas hasta la vehemencia, nos ofrece una mayor dosis de elegancia, de vivacidad, a lo que, sin duda, contribuye el exquisito sonido del órgano de Toronto. Así, la interpretación resulta ejemplar en las piezas breves y recogidas, mejor que en las de mayor aliento. En todo caso, el nivel es excelente. La grabación digital es de una gran fidelidad, como asimismo lo es el pensado, silencioso e inmaculado.

Si no tiene, amigo lector, ningún disco de Buxtehude, mi consejo es que adquiera este ejemplar, que le proporcionará insospechadas satisfacciones.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO**

CORELLI: las 12 Sonatas para violín y continuo Op. 5. Arthur Grumiaux, violín. Riccardo Castagnone, clave. Philips 6768 178, 2 discos. Importado.

Interpretación: * *
Sonido: * * *

No se había revelado hasta ahora Arthur Grumiaux como un buen intérprete de la música barroca: sus **Sonatas y Partitas para violín solo** de Bach (aparecidas fugazmente en nuestro país hace un par de años, también importadas por Philips) eran más que discretas, y sus **Conciertos para violín** de aquél, comentados por mí en estas mismas páginas, no pasaban tampoco de una mediocre corrección. Aparece ahora su versión de la primera

gran colección violinística barroca, las doce **Sonatas op. 5** de Corelli, grabada en 1975. Si tras la audición de las referidas obras bachianas pensábamos simplemente «una versión más», la escucha de las **Sonatas** corellianas conduce irremisiblemente a una «versión a olvidar, y cuanto antes mejor».

La habitual irregularidad de Grumiaux —que ha registrado, por ejemplo, la quizás mejor **Sinfonía Española** que conozco— es patente en este registro, en el que, con todo, encontramos muy pocos destellos indicadores de la indudable valía del violinista belga que, a la manera de un famoso torero sevillano, sólo destapa el tarro de las esencias de década en década. Por el contrario, el mal gusto, la asepsia expresiva, la monotonía, la languidez, los tempi arbitrarios, la falta de impulso rítmico, la ausencia de contrastes y un estilo más que dudoso están continuamente presentes en estos dos discos, cuya escucha ininterrumpida resulta prácticamente imposible para todo melómano que se acerque a su tocadiscos con una sana finalidad hedonista.

Las primeras seis **Sonatas**, construidas según el esquema da chiesa, se convierten, con Grumiaux, en unas obras superficiales e intrascendentes, en vez de aparecérsenos como las seis obras cimeras que son, como un prodigio de variedad de invención y un fiel exponente del primer Barroco. La ornamentación tampoco es la más adecuada —en ningún momento es espontánea—, la claridad en los movimientos polifónicos es casi inexistente (es difícil seguir las sucesivas entradas de las voces), el vibrato es siempre excesivo, el estilo es inadecuado (todos los portamentos y determinados golpes de arco son muy discutibles) y la ausencia de emoción, total (cosa que, sin duda, satisfará grandemente a esos oídos IMPARCIALES, HISTÓRICOS Y ASEPTICOS que parecen invadir el firmamento musical).

En las seis **Sonatas** da camera percibimos cierta mejoría, pero sólo cierta. Seguimos estando ante una interpretación sosa, leída y lineal, impregnada, asimismo, de las excentricidades de Grumiaux (una **Sarabande** de la **Sonata** núm. 7 rapidísima o una 8ª variación de la núm. 12, «**La Follia**», absolutamente raquílica y mortecina). Las dificultades son aquí menores —no hay ornamentación, no hay polifonía—, pero el violinista belga tampoco consigue, en pureza, hacer Música, sino que se limita a banalizar unos pentagramas sencillos, sí, pero no por ello superficiales.

Lo de Castagnone es caso aparte. No sólo le suena el instrumento como una extraña maquinaria de tuercas, tornillos y alambres, digna del mejor ferretero, sino que lo más parecido que hace a tocar el clave es CLAVAR literalmente nota tras nota con una considerable dosis de mala idea. Su incapacidad para tocar estos pentagramas es notoria (¡qué trinos en la **Sonata** núm. 6!) y su realización del bajo continuo, totalmente desacerta-

da. Podría pensarse en una excelente compenetración con su compañero —el despiste de ambos es muy similar—, pero tampoco: aquélla no existe por ningún lado y es casi un milagro que acaben juntos.

Gambista —o cellista— no hay, y debería haberlo, pues en no pocos pasajes de las seis primeras **Sonatas** (compases 17 ss. del primer movimiento de la núm. 1, por ejemplo) es necesario un instrumento que mantenga la nota tenida del bajo; de lo contrario, como aquí ocurre, el violín se queda solo, sin ningún tipo de apoyo armónico.

En fin, como ya se dijo al comienzo, discos a olvidar. Los aficionados a la alta fidelidad —demasiado absortos casi siempre por el sonido para poder disfrutar de las excelencias musicales de una interpretación— tampoco deben hacerse con este doble elepé: el sonido es ratonero, falso y absolutamente artificial. El violín de Grumiaux suena —sobre todo en su zona grave— áspero y entubado, y, en justicia, la belleza sonora ha sido siempre una de las virtudes más encomiables de aquél. Si quiere una buena versión de estas **Sonatas**, a falta de versiones alternativas en su instrumentación original, no dude en hacerse con la soberbia interpretación que el Musici realiza de la no menos magnífica transcripción de Geminiani para orquesta de cuerda (Philips, dos discos), uno de los galardonados con los Premios RITMO 1983.—L.C.G.

CHAIKOVSKY: Suite de El Lago de los Cisnes; Suite de La Bella Durmiente. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Karajan. Decca, Ace of Diamonds 9-42609.

Interpretación: * *
Sonido: * * *

Año 1965: Herbert von Karajan, afamado director de orquesta austríaco, se lanza a la conquista de nuevos mercados discográficos, es decir, en busca de este tipo de aficinado que no se preocupa demasiado por la bondad o maldad de una determinada versión, pues lo que a él le gusta es lisa y llanamente escuchar música de vez en cuando, sin mayores problemas o complicaciones. Se lanza, digo, en busca de la SEDUCCIÓN fácil y hace discos como el que ahora se va a comentar. Dicho escuetamente, discos malos. Sí, esta es la otra cara del gran músico que hay en Karajan; una faceta de su ARTE que, por lo visto, habrá que aceptar definitivamente como parte de su personalidad artístico-comercial, pues la verdad es que, de vez en cuando, hoy la sigue prodigando.

Este disco es casi un fiasco. ¿Razones? Algunas de ellas podrían ser:

1.—¿Es posible hacer sonar mal a la Orquesta Filarmónica de Viena? Karajan, aquí, lo consigue. Oíganse por ejemplo los números 1 y 5 de la **Suite de El Lago de los Cisnes** o los 3 y 5 de la de **La Bella Durmiente**.

2.—¿Se puede dirigir de forma más hinchada y desmesurada estas partituras? Supongo que sí, pero por si acaso, consúltense los números 5 y 6 de la primera y el 2 de la segunda.

3.—¿Cabe esperar mayor cursilería en las frases, digamos más dulces, de estas obras? Seguramente, pero no estaría mal repasar lo que hace Karajan en los números 2, 3 y 4 de la **Suite de El Lago**, así como en los 2 y 4 de la de **La Bella Durmiente**.

4.—¿Cabe esperar de un director de la técnica de Karajan que sea impreciso en la rítmica? Aquí lo es.

5.—¿Y la claridad de planos sonoros? Bueno, Karajan, con tal de EPATAR al personal, corriendo muchísimo, consigue espectaculares momentos de verdadera INDEFINICIÓN SONORA (véase final de el núm. 5 de la **Suite de El Lago de los Cisnes**).

Y así podríamos continuar. Sin embargo, prefiero hacerlo de forma más constructiva: recordando que Herbert von Karajan es también el director de orquesta en grabaciones como **Sinfonía Alpina**, **Los Planetas**, **Salomé**, **Don Quijote** (R. Strauss), **Así hablaba Zarathustra**, **La Consagración de la Primavera**, **Sinfonía Inextinguible**, **Parsifal** o la **Sinfonía** núm. 9 de Mahler, entre otros registros. Que el lector extraiga sus propias consecuencias.—PEDRO GONZALEZ MIRA.

M. A. CHARPENTIER: In Nativitatem Domine Canticum (Oratorio de Navidad). Sur la Naissance de Notre Seigneur Jesus Christ. Conjunto Vocal e Instrumental Les Arts Florissants. Director, William Christie. Harmonia Mundi HM 5130. Importado.

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

Uno de los grandes aciertos de William Christie y su conjunto es el descubrimiento para la gran mayoría de la obra prácticamente inédita de Marc Antoine Charpentier, que, a lo que se ve, compuso algo más que su EUROVISIVO **Te Deum**. Son ya un buen número de grabaciones las que

se disponen de este gran maestro francés.

In Nativitatem Domine Canticum es uno de los motetes que escribió Charpentier con texto en latín, que los franceses denominan, quizás impropriamente, oratorios o historias sagradas. Desconocemos el autor del texto, si bien podría ser alguno de los jesuitas que colaboran habitualmente con el compositor, y acaso sea el mismo que el libretista de la ópera sagrada **David y Jonatás** (el Padre Bretonneau). Sobre este texto, Charpentier erige un imponente edificio musical, en dos partes iguales que se complementan, y que se corresponden al Antiguo y Nuevo Testamento. Esta gran división bipartita permite al músico jugar al contraste, donde encontraba uno de sus mayores placeres, y que consideraba la quintaesencia de la buena música. En la primera parte palpita el ambiente sombrío con un predominio evidente de la tonalidad Do menor, mientras en la segunda parte un luminoso y resplandeciente Do mayor salpica toda la partitura. A destacar el efecto producido por dos pasajes instrumentales seguidos: La Noche y El Despertar de los Pastores, que anuncia el Coro de estos últimos. Se trata en conjunto de una gran obra que merece la pena conocer.

Más convencional, aunque estructurada en dos escenas bien equilibradas, la pastoral **Sobre el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo** no alcanza la calidad ni grandeza de la pieza contenida en la primera cara del disco, pero tiene su propia personalidad. Con su sutil reciprocidad de motivos y gestos, está llena de dulzura e ingenuidad.

La interpretación reúne todas las características propias del gran hacer de Christie y su grupo. Utilización plausible de instrumentos originales, sagacidad y búsqueda del contraste, voces adecuadas y un resultado conjunto excelente, confirma día a día esta línea de interpretación de la música barroca y prebarroca. El sonido, a la altura que nos tiene acostumbrados Harmonia Mundi, si bien el prensado esta vez no resulta todo lo silencioso que hubiéramos deseado. En cualquier caso, se trata de un buen disco que se escucha con verdadero placer.—G.Q.LI.O.



William Christie, director de Les Arts Florissants.

FRESCOBALDI: Música para teclado. *Il primo libro di toccate: Toccata VII, Balletto I, Corrente e Pasacaglia, Partite sopra follia, Balletto II e Corrente, Cento Partite sopra Passacagli, Capriccio sopra la Battaglia, Toccata I, Balletto III, Corrente e Passacagli, Corrente I-IV, Balletto e Ciaccona, Partite sopra Ruggiero. Il secondo libro di toccate: Toccata I, Canzona I, Canzona VI, Aria detta Balletto, Toccata II, Toccatas VII y VIII, Canzona IV, Gagliarde I-V y Aria detta la Frescobalda.* Christopher Hogwood: claves y virginal. Decca L'Oiseau-Lyre 9-90027.7, 2 discos. Digital. Importado.

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

Con ocasión del cuarto centenario del nacimiento de Girolamo Frescobaldi (RITMO núm. 536, septiembre 1983), tuve ocasión de hacer un breve análisis de la no muy abundante discografía del compositor de Ferrara. En ella se pedía con urgencia la aparición en nuestro mercado de este excepcional álbum de dos discos. Unos meses más tarde, y en una política de la casa Phonogram que hemos de agradecer, el discófilo español tiene a su alcance acaso la mejor grabación existente de música de Frescobaldi. Ha coincidido prácticamente en el tiempo con la importación de otro álbum de dos discos igualmente excelente a cargo de Gustav Leonhardt: *Il primo libro di Capricci-1624* (Deutsche Harmonia Mundi 157-99 835/36).

El crítico, aun recurriendo a su máximo poder objetivo, no puede por menos, ante logros como el que comentamos, de recomendar al lector la adquisición inmediata de estos discos. Razones abundantes lo avalan: la calidad exquisita de la escritura de Frescobaldi, la hondura de su música, la importancia histórica de su obra, lo infrecuente de su aparición, tanto en disco como un concierto, la interpretación adecuada y sensible hasta la admiración, la elección de los instrumentos empleados y la presentación gráfica y sonora.

Hogwood, versátil intérprete y director y fundador de la Academy of Ancient Music, se encuentra a sí mismo y da lo mejor frente al teclado, sin que le resulte especialmente difícil adaptarse a las grandes diferencias entre las distintas escuelas clavicinísticas. Acaba de aparecer un disco con Suites de Louis Couperin que es una auténtica maravilla. Sus lecturas de la escuela inglesa son también modélicas y su aproximación a Frescobaldi responde a unos criterios de autenticidad altamente elogiados. La belleza sonora de los instrumentos utilizados es otra baza importante. Podemos escuchar un Carlo Grimaldi (1697), un Giovanni Bautista Giusti (1681), un anónimo italiano de 1650 y el espléndido virginal de Dominicus Pisarenensis (1540). Remitimos al aficionado a las atinadas notas del propio Hogwood sobre las

obras interpretadas y al análisis de las características de los cuatro instrumentos de teclado a cargo de Van der Meer.

La grabación digital es excelente, captando con precisión las exquisitas sonoridades de los instrumentos, con un prensado de limpieza imaculada. La conclusión resulta evidente: se trata de un producto que nos reconcilia con la industria discográfica y que nos redime de martirios tan frecuentes como denostados.—G.Q.L.I.O.

GERSHWIN: Rapsodia en blue; Preludio para piano núm. 2. **BERNSTEIN:** Danzas Sinfónicas de «West Side Story». Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Piano (Rapsodia, Preludio) y Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 25 32 082.9. Digital.

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

Es bien conocida la ya vieja polémica entre coreógrafos y compositores, consistente en delimitar de forma precisa la importancia relativa de partitura y diseño coreográfico en la danza. Unos piensan que el baile debe superar la calidad de la composición musical (buena coreografía, regular música, dicen); otros opinan que la música, como motor real de la danza, ha de ser superior a ésta; algunos, en fin, soslayan estas teorizaciones defendiendo la consecución de un todo orgánico entre música y movimiento corporal en una, digamos, calidad compartida. Desde mi punto de vista, una de las pocas veces en que esto último se ha conseguido plenamente (y ciñéndome a las grandes coreografías del siglo XX) ha sido en las Danzas que Robbins ideó para *West Side Story*, —ese entrañable *Romeo y Julieta* del West Side neoyorkino— a partir de la partitura de Leonard Bernstein; quizás por ello se pueda escuchar esta música perfectamente sin echar de menos la imagen plástica a la que irremediadamente quedó ligada. Pero, en todo caso, no es asunto fácil éste; o el director de turno entiende bien el origen teatral de la obra, o seguramente su versión estará condenada al fracaso. No es el caso, naturalmente, de Bernstein, a cuya técnica directorial magistral hay que añadir su condición de compositor de aquélla, y, por extensión, la intransferible experiencia que supone el haber trabajado la misma al lado de un genio de la talla de Jerome Robbins. Así la versión que realiza de las *Danzas Sinfónicas* es perfecta en lo musical —la medida expresiva es la justa, algo bastante importante para que esta música no se deslize por terrenos peligrosamente sensibleros en más de un momento— y absolutamente fascinante en lo programático. Sin duda, un diez para esta versión.

En la otra cara del disco —en realidad, la cara 1— Bernstein nos muestra una tercera faceta —las dos primeras serían las de

compositor y director de orquesta— que en este caso no queda atrás de sus hermanas: ahora, además de dirigir, también se encarga de la parte pianística. Su versión de la *Rapsodia en blue* —obra que conoce desde que era jovencísimo y que adora especialmente— es vitalista, sensual, muy sugerente y, cómo no, finalmente irónica. Escuchar esta obra así es un placer: otro diez.

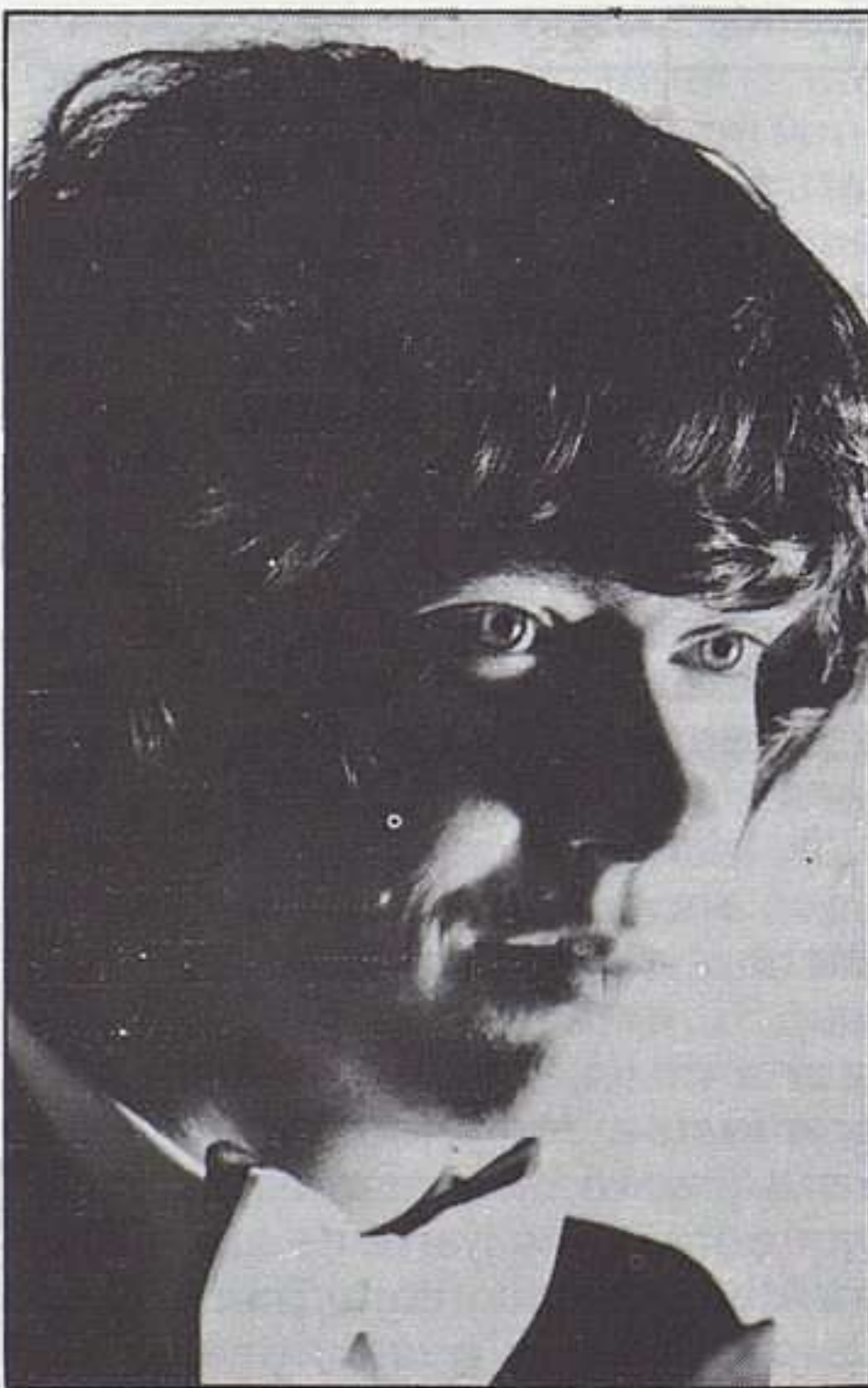
Para completar el disco, y por si no hubiera quedado claro ante qué clase de pianista nos encontramos —la ejecución de la *Rapsodia* ya había sido de verdadera exhibición— Bernstein nos regala como propina (el disco procede de una toma en vivo) un *Preludio para piano núm. 2*, cuya ejecución se puede calificar de antológica.

En definitiva, un auténtico FESTIVAL BERNSTEIN que no puedo dejar de recomendar efusivamente.—P.G.M.

GRIEG: Sonata para piano en Mi menor Op. 7. Piezas Líricas Op. 43/1-6, y Op. 12/1-8. Zoltan Kocsis, piano. Philips, 6514 115. Digital. Importado.

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

Existe un prejuicio en contra de los intérpretes jóvenes, así como del artista joven en general: el de la creencia común de la falta de madurez, que les incapacita para acometer obras de cierta envergadura. Si ello fuera verdad, cosa discutible, también debía serlo que la excepción confirma la regla, y una de esas excepciones sería precisamente la riquísima personalidad de Zoltan Kocsis, que despliega concretamente en la interpretación que realiza de la *Sonata Op. 7* de Grieg.



Zoltan Kocsis.

Si dicha *Sonata* no supone en la época en que está compuesta —con su estructura clásica, que llega a incluir hasta un tercer tiempo en forma de minueto— un hito en la evolución pianística del siglo XIX, puesto que no admite

comparación con lo que ya entonces han escrito Schumann, Brahms y Liszt, no deja de ser por ello una obra maestra con unos singulares valores musicales. No olvidemos que Niels Gade, al que va dedicada esta *Sonata* y que tanto influyó en la obra de Grieg, fue también admirado por el mismo Schumann, quien le dedicó una de las piezas del *Album de la Juventud*, concretamente la «Canción del Norte». Esto quiere decir que el propio Schumann estaba muy ligado al mundo musical nórdico y recibió su influjo, así como también ejerció el suyo sobre la factura, elaboración armónica y contrapuntística de las dos opus de *Piezas Líricas* presentes en este disco. Todo esto hace suponer que la obra de Grieg no es nada desdeñable y, aparte de la inspiración, hay en ella mucho más de reflexión y concentración de lo que aparece a primera vista. Penetrar en todo este sutil y complicado mundo de las influencias artísticas y afinidades de estilo supone ya una madurez en el intérprete, como ocurre con Kocsis, con lo cual volvemos a lo que dijimos antes, pero añadiendo que al hablar de madurez se entiende ya en el doble sentido, por todo lo que lleva consigo el agotar todas las posibilidades de interpretación de estas obras, que obliga al mismo tiempo al conocimiento de todo lo anterior. La labor que realiza Kocsis, tanto en la *Sonata Op. 7* como en todas las *Piezas Líricas*, es cuidadosísima, casi de mimo, y de un continuo esfuerzo, por la diferenciación que supone la *Sonata* respecto a las *Piezas Líricas*, de pasar de una pulsación fuerte y poderosa, que no le viene nunca grande, a una pulsación ligerísima y flexible, la apropiada para estas *Piezas*. Todo esto unido a una musicalidad y a un rigor extremos en cuanto seguimiento de la escritura musical y una dosificación muy equilibrada de las posibilidades sonoras del piano, le convierten en una gran promesa de este instrumento por su madurez en la juventud.—J.L.B.

BRAHMS: Valses Op. 39. 2 Rapsodias Op. 79. 6 piezas para piano Op. 118. Stephen Bishop-Kovacevich, piano. Philips, 6514 229. Digital. Importado.

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

Con motivo de la celebración del ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Brahms, han proliferado las grabaciones sobre nuevas versiones de sus obras pianísticas. Sin embargo, como suele ocurrir generalmente, muchos son los llamados y pocos los elegidos, en el sentido de que en pocas ocasiones han conseguido esas versiones un nivel de interpretaciones modelo. La integral que publicó Deutsche Grammophon sólo lo logró a medias, y a medias también lo ofrecía la reedición de la semiintegral de



Ford Granada Ghia. Signo de admiración.

Club de Golf de Pals (Gerona).

Todo en el Granada Ghia, es admirable.

Desde su diseño, todo un signo de lujo, elegancia y distinción, hasta su potente motor de 2.800 c.c. de inyección. Altas prestaciones con la seguridad de un gran coche.

Su interior une el confort del aire

acondicionado, el cálido tacto de las aplicaciones en maderas nobles y los avances tecnológicos en equipamiento: Ordenador de viaje con doce funciones. Elevalunas, retrovisor y techo solar accionados eléctricamente. Y lo más admirable de todo: el Granada es el coche de gran lujo cuyo precio le

proporcionará una agradable sorpresa.

Disponible en motores de gasolina de 2.3 l. y 2.8 l. inyección y Diesel de 2.5 l., versiones sedán y familiar. Terminación GL y Ghia.

Venga a verlos a cualquiera de los 400 Puntos de Venta y Servicio Ford.

Ford Granada. Para el que sabe.

Recuerde: Ford Credit. Pague su Ford con dinero de Ford.

FORD GRANADA



Katchen. Ese debe ser también el signo de los tiempos que corren, puesto que la versión que presentamos en esta crítica tiene sus altibajos y no logra tampoco una calidad uniforme.

Dos de las obras más representativas del piano de Brahms, y que pocos pianistas se atreven a abordar, ya sea en grabación o en concierto (y para afirmar esto basta echar una ojeada al número de grabaciones que de ellas existen o a los programas de los conciertos en los centros musicales más conocidos), son las **Rapsodias Op. 79**.

La rapsodia considerada como un género de pieza de fantasía descriptiva pasa a ser en Brahms eso mismo: sucesión de descripciones, sí, pero de estados del alma. Conserva la fantasía, pero se hace más interior, más subjetiva. Son sólo los sentimientos los que cuentan como material de inspiración, pero precisamente por la fantasía, el mundo de los sentimientos se hace más desbordante, y de ahí el carácter exacerbado, más que exaltado, de esta música escrita en algunos momentos para manos monstruosas por lo descomunal y desmesurado de la fuerza que requiere, y en otros, para manos de ángeles. Así son los contrastes que encierra, y que corresponde a un cierto desdoblamiento propio de la personalidad de Brahms entre lo demoníaco y lo sublime. Desdoblamiento que, por otro lado, no es el primero que se produce en la historia de la música.

Contrastes los de esta música que parece haber comprendido muy bien Bishop, pues desde Katchen no se había vuelto a hacer algo parecido, hasta el punto de superar la versión de éste. Notas y pasajes que hasta ahora habían permanecido en la oscuridad, aparecen aquí como nuevos, al ser oídos por primera vez, por obra y arte de una técnica poderosa y una digitación clarísima que realza todos los enarmónicos, apreciándose toda la textura musical, haciéndose, precisamente por ser más claro, más reiterativo y obsesivo en la repetición del dibujo sonoro característico de estas dos obras. Todo ello además favorecido por una grabación digital excelente.

En cuanto a los **Valses Op. 39**, la interpretación de Bishop, siendo correcta, no aporta nada nuevo, queda alineada como una más dentro de las múltiples versiones que existen, y nos remitimos, para aquellos que tengan interés en una versión modelo, a la de los Kontarsky, que figura dentro de la integral de piano de Brahms de D.G., que ofrece además la ventaja de estar interpretada a cuatro manos.

Las **Piezas para piano Op. 118**, sin embargo, alcanzan un nivel desigual, siendo las más destacables el Intermezzo en La menor, la Balada en Sol menor y el Intermezzo en Mi bemol mayor, obras que en sí no ofrecen una dificultad técnica extraordinaria, pero muy difíciles en cuanto a la expresión y ello más que el desvelamiento de lo que en ellas quiso expresar el Brahms de la última época. Labor de desvela-

miento que, a nuestro juicio, no se ha logrado casi nunca todavía. Bishop lo logra a medias, con un magnífico trabajo más que de interpretación, casi de oráculo, en las tres piezas citadas, y queda algo oscuro el resto. Por cierto que en aquellas tres la interpretación, como ocurre con las **Rapsodias**, vuelve a superar a Katchen, cuya versión hasta ahora podía considerarse como modelo. Entusiasmo, lirismo y misterio, que son los rasgos que impregnan las tres piezas, alcanzan en Bishop una altura poco común y si a ello se agregan las facultades poco corrientes de que hace gala en las **Rapsodias**, produce extrañeza que la versión de las otras tres piezas haya resultado tan mediocre, y ello ya en el terreno propio de la ejecución, perdiéndose ese despliegue de detalles y de planos y esa transparencia que caracteriza lo mejor de su interpretación.

En resumen: un trabajo magnífico en cuanto a las **Rapsodias**, puede considerarse como el mejor que se ha realizado hasta ahora y lo mismo cabe aplicar a las piezas uno, tres y seis del **Op. 118**. Lamentable el resto, comparándolo con la muestra de lo que podía haber resultado.—**J.L.B.M.**

HAYDN: Las seis últimas sonatas para piano (núms. 56-62). Glenn Gould. CBS DZ 36947. 2 discos. Digital. Importado.

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

El pianista canadiense Glenn Gould ha sido hasta su reciente desaparición un artista muy polémico. Apasionado por el mundo de la radio, el cine, la televisión y los discos, colaboró activamente en todos estos medios, tanto como pianista como compositor y arreglista, llegando en 1964 a retirarse de las salas de conciertos para dedicarse exclusivamente a grabar discos. *Si puedo hacer un disco y llegar así a millones ¿para qué perder el tiempo tocando para unos cientos?*, respondía cuando le preguntaban por qué no daba conciertos públicos. Lo que ignora es si alguna vez tuvo ocasión de encontrarse con Sergiu Celibidache y lo que, si así fue, aconteció entre ellos. Los mayores reparos que la crítica ha puesto a las interpretaciones de Glenn Gould se refieren a la adopción de unos tempi vertiginosos y a ciertas excentricidades y amaneramientos interpretativos. Han alabado, en cambio, su excelente técnica y su capacidad virtuosística.

La grabación, hecha en 1982, de estas **Sonatas** de Haydn que ahora presenta CBS es una de las últimas, si no la última, realizada por Gould. Es también una interpretación interesante. Me ha gustado la claridad y transparencia general del sonido, la excelente línea de pulsación y el magnífico sentido rítmico. No tanto la elección de los tempi, que tienden a ser o muy rápidos, en busca de un mayor contraste

que no siempre resulta feliz. Lo que no me ha gustado es la idea que Gould tiene de las **Sonatas** de Haydn; la interpretación carece de encanto, de ligereza, de sonrisa. Es un Haydn visto desde la perspectiva de Bach, un Haydn algo severo y adusto, de tonos grises y con intentos trascendentes. Desde luego es un Haydn original y, en muchos aspectos sorprendente, y el que no esté de acuerdo con esta concepción no indica que la descalifique sin más. Me merece mucho respeto porque la realización de la idea musical está hecha con innegable calidad. Escúchese, por ejemplo, el primer movimiento de la **Sonata 58**, en el que la música se acerca más a los presupuestos del pianista, y donde se alcanza una gran dignidad y un detallismo singular. En cambio, el segundo movimiento de la misma sonata, un rondó, está resuelto sin la menor gracia e incluso con una cierta agresividad que encuentro fuera de lugar. La comparación con Dezsó Ranki en la excelente integral de Hungaroton es muy reveladora por la diferenciación sustancial del enfoque de la realización. Personalmente prefiero la del pianista húngaro, que es menos original pero mucho más haydniana. En suma, un Haydn discutible pero no exento de interés. El sonido de la grabación es bueno y claro. El álbum es de importación, realizado en Holanda. Los comentarios de Christa Landon, interesantes sobre todo desde el punto de vista de las ediciones de las Sonatas, aparecen en inglés, francés y alemán. La música sigue sin saber castellano.—**MARTIN CODAX**

JANACEK: Vec Makropulos (El Caso Makropulos). E. Söderström, P. Dvorsky, B. Blachut. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Charles Mackerras. Decca 9-90021.5, 2 discos. Importado.

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

Dentro del excelente ciclo de las óperas de Leos Janáček que nos viene ofreciendo Decca aparece ahora **Vec Makropulos**, estrenada en 1926 y penúltima de sus óperas. Es difícil encontrar un título ade-



Sir Charles Mackerras.

cuado en castellano, ya que tanto **El caso** como **El asunto** son imprecisos, pues **Vec** en checo tiene también el significado alusivo de secreto. La obra está basada en un drama de Karel Capek que Janáček había conocido con ocasión de su estreno en Praga en 1922. La historia es una extraña mezcla de cuento fantástico —un elixir creado por el sabio griego Makropulos, médico del emperador Rodolfo II, cuyo efecto prolonga la vida 300 años, y es erótico-destructivo— la protagonista, hija del médico, ha tomado el elixir, se ha convertido en una hermosa y célebre cantante de ópera y a lo largo de los años va fascinando, seduciendo y abandonando a múltiples hombres—. El centro dramático de la ópera lo constituye la búsqueda de la fórmula secreta del elixir de la vida, ya que han pasado los 300 años que duraba sus efectos y Elina Makropulos empieza a notar los primeros síntomas de vejez. La obra es muy interesante, sobre todo desde el punto de vista de la orquesta, que no sólo tiene la inconfundible marca de Janáček sino que está formando parte esencial, de manera precisa, del desarrollo dramático de la acción; posee también la ópera una poderosa carga de tensión, favorecida por lo conciso y general austeridad del libreto —a veces un poco seco—; algunos momentos de expansión lírica, como la gran escena del acto I entre Elina y su enamorado Gregor, o el final, que es lo que más me ha gustado de la ópera, equilibran su tono general un tanto duro y frío, que la hacen menos emotiva que **Jenufa** o **Kata Kabanova** y cuya protagonista —en las óperas de Janáček el predominio femenino es notorio— no resulta tan atractivo ni musical ni teatralmente como las de las óperas citadas. Tal vez esto explique la menor difusión de **El asunto Makropulos** en relación con aquéllas. En cualquier caso, un título a conocer y que confirma el alto nivel de la creación escénica del compositor checo.

La interpretación cuenta con el habitual Charles Mackerras y la Filarmónica de Viena que, una vez más, vuelven a ser los protagonistas. El director australiano encuentra la fórmula de dar vida y variedad de color y de expresión a una partitura muy compleja, llena de cambios de ritmo y en la que los elementos tímbricos de las distintas familias necesitan una acertada intencionalidad por parte de la batuta para adecuarlos a las exigencias dramáticas. Mackerras lo consigue con una dedicación y un amorejempleres, obteniendo una espléndida respuesta por parte de la Filarmónica de Viena, que cuenta con innumerables ocasiones de lucimiento. Magnífica prestación para una magnífica escritura orquestal. Elisabeth Söderström hace una Elina fría, hermosa y distante, con algunas esporádicas incursiones en la emotividad; así es su personaje, y como siempre en la soprano sueca encontramos distinción, riqueza de matices y comprensión profunda de su papel; la voz está muy bien colocada, los agudos son firmes y

el color es homogéneo, aunque como siempre también resulta algo ligera para la demanda de los momentos más dramáticos. Ignoro si su pronunciación es correcta y se entiende lo que dice en checo; las palabras españolas que tiene que cantar aparecen irreconocibles. Peter Dvorsky posee una voz cálida y de timbre muy grato, canta con gusto y sólo en la zona aguda parece algo tasado. Buena y eficaz colaboración de Dalibor Jedlicka, Beno Blachut y un conjunto de cantantes checos que actúan con convicción y soltura sus pequeños papeles. En conjunto, un reparto muy homogéneo y compenetrado.

La grabación, realizada en 1978 ofrece un conseguido equilibrio entre voces y orquesta; tiene claridad y cuerpo y muy leve ruido de fondo que no llega a molestar. Los discos son de importación, con un libreto en checo e inglés y un interesante y documentado artículo, sólo en inglés, sobre la ópera a cargo de John Tyrrell, especialista en Janacek. Como ya es habitual en España, ni una palabra en castellano.— **M.C.**

MAHLER: Sinfonía núm. 4 en Sol mayor. Lucía Popp, soprano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Klaus Tennstedt. EMI, 143971. Digital.

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

La versión más hermosa y grande que conozco de esta bella obra es la de Abbado (DG); pienso que el maestro italiano realizó en aquella ocasión una verdadera recreación, difícilmente superable, que, entre otras cosas, tiene sobre las demás versiones (incluida la de Klemperer) una dimensión vienesa, que me parece esencial a la obra. Sentada esta premisa —obligada e inevitable a la hora de enjuiciar cualquier nueva grabación de la misma, la que hoy comentamos, debida a la sabia batuta de Klaus Tennstedt, me ha parecido excelente. Es cierto que el enfoque del director alemán es, es sumamente dispar del de Abbado, y que no se plantea la obra con la misma trascendencia; su visión es, diríamos, más ligera, más lírica, más NATURALISTA, en el mismo sentido en que este calificativo podría convenir a los movimientos centrales de la **Tercera** (enfoque nada desdeñable, si tenemos en cuenta que la **Cuarta** es directa heredera de ella). Así pues, aunque echamos de menos la profundidad expresiva, el dolor profundo que obtiene Abbado en el **Adagio**, o la fabulosa construcción sinfónica del primer movimiento, o el mencionado toque vienes que consigue el maestro italiano en toda la obra, con Tennstedt hemos de atender a otros valores; así, el clarísimo planteamiento tímbrico, la exquisita realización orquestal, el tratamiento extremadamente lírico de los temas, me parece que son las bazas más importantes de esta grata versión, que en conjunto nos transmite una sensación de

ligereza, casi de etereidad, muy notables. La soprano Lucía Popp canta el «Lied» final con verdadera exquisitez vocal, pero con un punto de frialdad expresiva.

La grabación digital (1983) me parece modélica por su presencia imponente, por su claridad instrumental y por el timbre natural de la orquesta; es, además, una grabación suave, que no requiere excesivas potencias para mostrar sus virtudes, y, por lo tanto, permite una audición confortable. En suma, disco recomendable.— **LUIS SALES**

MAHLER: Sinfonía núm. 3 en Re menor. Helga Dernesch, contralto. Coro Femenino de la Orquesta Sinfónica de Chicago. Coro de Niños Glenn Ellyn. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca 9-90029.1, 2 discos. Digital.

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

Estamos ante el tercer paso del nuevo ciclo Mahler que Solti está llevando a cabo para Decca con su Orquesta Sinfónica de Chicago. Anteriormente ya habían aparecido las **Sinfonías núm. 2 y 9**; y lo cierto es que, si en ellas se confirmaban en cierto modo los puntos favorables y desfavorables del antiguo ciclo, en esta **Tercera** sucede algo parecido.

En realidad, de entre las nueve sinfonías que forman el ciclo mahleriano, Solti había alcanzado sus cotas máximas como intérprete en la **Segunda**, la **Cuarta**, la **Sexta** y la **Octava** (algo generalmente admitido por la mayoría de aficionados y el grueso de la crítica). Paralelamente, de ese mismo antiguo ciclo que acabo de citar, se había discutido mucho a Solti a raíz de sus interpretaciones de la **Tercera** y de la **Séptima**.

Pues bien, como decía al principio —y por lo comprobado hasta el momento—, el nuevo ciclo que está produciendo la Decca con Solti abunda, sinfonía por sinfonía, en lo bueno y en lo menos bueno del anterior. Con ello quiero decir que esta **Tercera** que acaba de aparecer es, en mi parecer, lo menos logrado de entre las nuevas grabaciones mahlerianas del gran director anglo-húngaro. Ahora bien, comparada con la anterior grabación de la **Tercera**, ésta ha logrado mejorar no poco los resultados, principalmente en base a una coherencia de planteamiento y expositiva que no existía antes: a una técnica directorial más madura y concentrada y a un mayor control emocional; a una ejecución orquestal mucho más ajustada y escrupulosa y, en cambio, menos trabajosa (no sólo imputable a la Orquesta, sino también a la amplia mejora de la dirección); y, en fin, a una grabación excepcional, modélica en cuanto a espacio sonoro (tan decisivo en Mahler), relieve y realismo tímbrico.

Sin embargo, vuelvo a repetir, Solti no es para mí el intérprete

ideal de esta obra, una de las ricas de contenido de todo Mahler, un contenido variado y luminoso que Solti, abocado a una visión sólo parcial, de excesiva carencia de contrastes, no acierta a exponer; o al menos no con la deseada elocuencia. Así, el vasto primer movimiento es aquí sólo una descripción del caos, una imagen veraz de la materia inanimada y de la naturaleza en su estado primigenio. Pero no siempre se adivina el gran proceso creador que vendrá después, tan humanista pero también tan ligado a ese mundo caótico que se intenta describir. Falta ya ahí, pues, algo de ese humanismo que respira toda la obra, algo de esa ingenua admiración (compatible con ese sentimiento casi de terror) que a Mahler con toda seguridad le producía este universo cosmogónico y esta visión panteísta.

Por otra parte echo en falta en ocasiones cierta extaticidad, consecuencia directa de esa admiración que acabo de citar. La capacidad de sugestión de esta música, una de sus características más genuinas, no acaba de manifestarse del todo en esta interpretación; a veces Solti está excesivamente frío y calculador, como si no quisiera abandonarse a esa sugestión. En esa línea me parece más logrado el clima de abstracción del cuarto movimiento que las un poco parcas sensaciones transmitidas a lo largo del segundo y tercer movimiento, cuyos discursos están imbuídos del éxtasis y de la exaltación experimentados al contacto con la naturaleza.

Respecto al extraordinario **Ruhevoll** (sexto movimiento), Solti no alcanza los inigualables momentos de un Abbado o un Kubelik. No posee ni la hiperexpresividad de éste ni la espiritualidad ni lejanía de aquél. Nuevamente aquí nos encontramos con una a veces inoportuna sensación de control que mitiga las efusiones líricas (hiperrománticas por idealistas) de muchos pasajes, en tanto que el himno final no acaba de hacernos sentir la deseada paz espiritual.

En cualquier caso, y a pesar de todos estos reparos, estamos ante una notable **Tercera** de Mahler, mucho mejor ejecutada y mucho más coherentemente planteada que la anterior versión de Solti para Decca con la London Symphony. Sonido absolutamente fastuoso, pero en absoluto forzado. A destacar también la participación de Helga Dernesch, antiguamente soprano, que aquí asume un papel de mezzo, cuerda en la que al parecer está cantando últimamente. Su aportación es aceptable, aunque nada excepcional)

Sigo recomendando, por encima de cualquier otra, la versión de Claudio Abbado al frente de la Filarmónica de Viena (digital, de 1982, en D.G.). De las anteriores hay que seguir citando la admirable de Horenstein con la London Symphony, no publicada en España (Unicorn, de 1970).—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA**



Mozart (1756-1791).

MOZART: Conciertos para piano núms. 20 en Re menor, K. 466 y 23 en La mayor, K. 488. Daniel Barenboim, pianista y director. Orquesta Inglesa de Cámara. EMI-Acorde 1003291.

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

Barenboim grabó para la EMI británica, con la English Chamber Orchestra, todos los **Conciertos para piano** de Mozart entre los años 1967-74. En España se llegaron a publicar todos por separado. Hace tiempo que fueron descatalogados y ahora, por fin, la EMI española, en su serie económica Acorde se decide a publicar el primero de ellos, que espero no sea el último. En su momento estas versiones de Barenboim supusieron su consagración mundial como mozartiano absoluto, dejando pasmados a crítica y público por su madurez interpretativa en su doble vertiente pianista y director. Este disco, concretamente, que contiene dos de los más grandes **Conciertos —20 y 23—**, no sólo de Mozart, sino de todo el repertorio para piano y orquesta, recibió en su momento el premio Wiener Floetenuhr. Por mi parte, me limitaré a recomendar encarecidamente su compra inmediata, porque después de su escucha los elogios se quedan cortos (como demostración de lo que acabo de decir, el **Adagio del Concierto núm. 23**, por ejemplo), felicitando a la EMI española por el excelente prensado, cosa que, desgraciadamente, no se puede hacer con la mayoría de sus discos, aunque, en honor a la verdad, se suele esmerar más con la serie económica que con los de precio normal, digitales incluidos.—**TARTESSOS**

MOZART: La Flauta Mágica (selección). Ileana Cotrubas, Eric Tappy, Christian Boesch, Martti Tavela, Zdisława Donat, Horst Hiestermann. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, James Levine. RCA RL-14621.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Verdaderamente es difícil juzgar sobre la interpretación de

una ópera de la que se nos ofrece tan sólo una selección de una grabación completa. De lo poco que aparece, puede decirse que si la orquesta y el coro son sobresalientes, los solistas son sólo medianos. Eric Tappy tiene una buena línea de canto, pero su voz es bastante antipática y su «Tamino» resulta frío. Bien el «Monostatos» de Horst Hiestermann, cantado con calor y convicción. Exultante el «Sarastro» de Martti Talvela, aunque sentimos se haya quedado reducido en esta selección a la introducción de «O Isis und Osiris». En cambio, se incluyen las dos arias de la «Reina de la Noche», cantadas por Zdislawa Donat, quien no ofrece nada nuevo a la discografía ya existente. Mejor la «Pamina» de Ileana Cotrubas, quien, con un instrumento no demasiado agradecido, intenta crear un personaje creíble, con sentimiento. El «Papageno» de Christian Boesch es correcto, pero poco original.

En fin, la dirección de Levine, por lo que puede entreverse es cuidadosa con el detalle, atenta a todas las posibilidades de la partitura, de «tempi» más bien animados. Difícil es dar una opinión completa de una obra incompleta.

La grabación, de 1981, es buena, pero frente a los digitales que ya se producían queda por debajo de éstos.

En resumen, como selección es aceptable (si se logra superar la arbitrariedad inevitable de lo que se selecciona); está al mismo nivel que la otra que el mercado ofrece en la actualidad, extraída de la versión de Karajan (DG).—**S.B.S.**

O **MOZART: Così fan tutte.** Margaret Marshall (Fiordiligi), Agnes Baltsa (Dorabella), James Morris (Guglielmo), Francisco Araiza (Ferrando), Kathleen Battle (Despina), José Van Dam (Don Alfonso). Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Riccardo Muti. EMI, 167-1435163T, 3 discos. Digital (grabación efectuada en el curso del Festival de Salzburgo, 1983). Oferta.

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

Es éste un **Così fan tutte**, si se permite la expresión, difícil de lidiar. Me ha resultado costoso tomar una actitud crítica clara. La primera audición me produjo muchos momentos de irritación. Pero en un segundo intento me dejé ganar por el conjunto y la coherencia de la versión. Si se juega la baraja de Riccardo Muti hay que reconocer que su **Così** funciona, tiene fuerza en muchos momentos, y teatralidad. Lo primero que denota es la voluntad de distanciarse de cierta concepción de la obra, muy asentada y casi mítica. Muti trata de alejarse (y en el propio Salzburgo) de ese Mozart que ingleses y alemanes han establecido y que el crítico R. Celletti calificó como «acaramelado y frígido, el de la suprema

discreción, el refinamiento sublimado y la castidad quintaesenciada». La alternativa, en la que se alinea Muti, podríamos llamarla provisionalmente «italiana». Un Mozart más brillante y vigoroso, delicado cuando se requiere, pero nunca blando, e interpretado por voces firmes, nítidas, sonoras y dulces a un tiempo, según la clásica escuela italiana. Ahora bien, la perfección de **Così** —yo tengo su partitura como una de las más maravillosas de la historia de la ópera— trasciende cualquier visión unilateral y fijada, convierte la obra en auténtica «opera aperta». Y admite desde una interpretación camerística, refinada, intimista, casi chinesca en algunos aspectos (puede serlo la versión de Karajan, EMI, 1954), hasta otra opuesta, más agresiva y brillante. En Mozart existen muchas miradas, y en **Così** llegan hasta la ambigüedad. Esa versión IDEAL, que se esperaría como mozartiano, tendría que ser contrastada y que oscilase con naturalidad entre varios polos. Pues bien, esta versión de **Così** rompe con unos excesos, aquellos que criticaba Celletti, pero su resultado no me parece redondo, tiene fuerza globalmente, pero es irregular, en ocasiones tosco, si se desciende a los matices.

Como analizar aquí toda la obra resulta imposible, copiaré de forma casi telegráfica algunas impresiones que anoté al escuchar la primera vez el acto I: en el comienzo del trío «La mia Dorabella» el vigor resulta tosco; las voces sumergidas (¿por la planificación de la toma en directo?) en una orquesta que aborda el fragmento como una marcha (esta FIJACION DE MARCHA por parte de Muti no es ocasional). En «Una bella serenata» no hay diferente matiz entre las frases del tenor y las del baritono, cuando el distinto tratamiento orquestal que les otorga Mozart así lo requiere. La interpretación de Araiza exige a veces mayor delicadeza. La marcha «Bella vita» militar curiosamente no es nada jovial bajo la brillante batuta de Muti. Aria de «Dorabella» «Smanie implacabile»: Baltsa muy bien de voz, comunicativa, ansiosa en el allegro agitato, la expresión a veces es a costa del refinamiento vocal. Sexteto «Alla bella Despina» sin la levedad de Karajan (1954) ni la matización dinámica de un Böhm (1962). Aria de «Fiordiligi»

«Come scoglio»: M. Marshall resuelve bien técnicamente los saltos de octava y las agilidades del allegro final; voz fresca, falta de matización en algunas frases, «Così ognor», etc. Aria de «Guglielmo» «Non siate ritrosi»: el timbre de J. Morris es lleno, pero la interpretación me parece demasiado de una pieza. Trío «E voi ridete», precipitado, superficial: Muti conoce la brillantez del estilo bufo italiano, pero desconoce su gracia (como en el final del cuarteto del acto II «La mano a me date», tan cimariosiano). Aria de «Ferrando» «Un aura amorosa»: técnicamente bien, interpretación correcta, muy lejos del aliento poético de un Simoneau, pero por encima de los tenores mozartianos de los últi-

mos años. Final del acto: «si mora, si, si mora», aunque el momento dramático exige intensidad, resulta desmedido, ¿fuera de estilo?, las tres voces masculinas parecen abordar un pasaje verdiano. Todo el final del acto es arrollador, pero algunos perfiles vocales resultan borrados; las frases sutiles, las modulaciones son obviadas en gran parte: «Di vita ancor dan segno», «Piu bella commediola», «Eccovi il medico», «No, tu sei l'alma mia dea», «Per pietà bell'idol mio!». El sonido de la Filarmónica de Viena es de gran calidad, pero excesivamente denso en los pasajes más leves y transparentes.

Pero tras este catálogo de objeciones hay que destacar el primer dúo «Fiordiligi - Dorabella», el tono apasionado del trío «Soave sia il vento» acorde con las frases en sordina de los violines; el quinteto «Sento, oh Dio» lleno de expresión. Asimismo destaco los abundantes momentos románticos del segundo acto en los que Muti parece sentirse más a gusto. El desarrollo dramático de este acto resulta impecable, la dirección de Muti tiene una gran unidad. Y es ésta la impresión global que me ganó tras la segunda escucha de la obra. Respecto a las voces, además de las impresiones antes citadas, añadiré que la «Fiordiligi» de M. Marshall es correcta, aunque por debajo de una Schwarzkopf, interpretativamente, o de una Caballé, vocalmente. Agnes Baltsa hace una «Dorabella» de calidad y con enorme poder comunicativo. Francisco Araiza



Riccardo Muti.

canta muy bien su papel, lo hace vibrante y extrovertido, pero con falta de delicadeza y de matices. Está en el polo opuesto de lo melifluo, tan abusivo en otros intérpretes, pero resulta excesivo. El A. Kraus actual sería un «Ferrando» perfecto, pero, qué le vamos a hacer, no lo canta. James Morris y José Van Dam acordes con la vigorosa batuta de Muti, más fresca la voz del primero, pero ambos modulan poco (lejos de Taddei, Bruscantini, Panerai, Fischer-Dieskau...). Correcta y expresiva la «Despina» de Kathleen Battle, aunque imperfecta en el acento y la pronunciación.

Un **Così**, en suma, que en muchos aspectos ofrece una alternativa a las versiones clásicas de la obra, y cuyo resultado, sin que me parezca redondo, funciona dramáticamente, es vibrante y la óptica de Muti se muestra

con gran coherencia. De ahí la puntuación que le asigno en la cabecera de esta crítica, aunque con los reparos apuntados, para mi gusto. Una opción importante y polémica para añadir a las cuatro que tengo personalmente por más seductoras: la refinada e intimista de Karajan (EMI, 1955), la matizada y jovial de Böhm (EMI, 1962), la de Colin Davis (Philips, 1975) delicada y afectiva, y la de Cantelli (Cetra, 1956), llena de gracia en muchos momentos, transparente y con un reparto muy homogéneo.

La versión, grabada en directo, recoge prácticamente la partitura íntegra, es decir, con las habituales omisiones: el «duettino» entre «Guglielmo» y «Ferrando» «Al fato dan legge» (núm. 7) y el aria de «Ferrando» «Ah! lo veggio!» (núm. 25, presente en las versiones de Davis y de Solti). El libreto se acompaña de traducción al castellano.—**BLAS CORTES**

MOZART: Conciertos para piano y orquesta núms. 23 y 27, K 488 y 595. Orquesta Philharmonia, Londres. Pianista y director: Vladimir Ashkenazy. Decca. Digital. Importado.

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

MOZART: Conciertos para piano y orquesta núms. 20 y 27, K 466 y 595. Clifford Curzon, piano. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Benjamin Britten. Decca. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Simultáneamente, la casa Decca nos presenta dos discos que reúnen, cada uno, dos conciertos para piano y orquesta de Mozart coincidiendo en el **núm. 27**. El más antiguo es una grabación de hace catorce años procedente del Festival de Aldeburgh cuya alma mater era el compositor Benjamin Britten. El solista, Clifford Curzon, grabó el **Concierto núm. 27** en tres ocasiones e iba a grabarlo por cuarta vez cuando le sorprendió la muerte. Era, al parecer, su obra predilecta. Tanto en este **Concierto** como en el **núm. 20**, Curzon se muestra pianista sensible y amante cuidadoso del estilo mozartiano y, sin embargo, hay algo que se escapa; incluso desde el punto de vista de la realización aparecen esporádicamente leves alteraciones rítmicas y cambios de aire que denotan una cierta falta de control en la pulsación y en el fluir interior de la música. Mejor está el **núm. 20** que el **27**, aunque no faltan en ambos momentos de finura y de buen fraseo. Britten acompaña mejor de lo esperado, aunque en algunos casos la cohesión entre solista y orquesta no sea perfecta. Excelente actuación de la Orquesta Inglesa de Cámara. El conjunto, una muy aceptable interpretación, aunque sin llegar al corazón de estas preciosas partituras.

Vladimir Ashkenazy, en su doble actuación como solista y

NOVEDADES



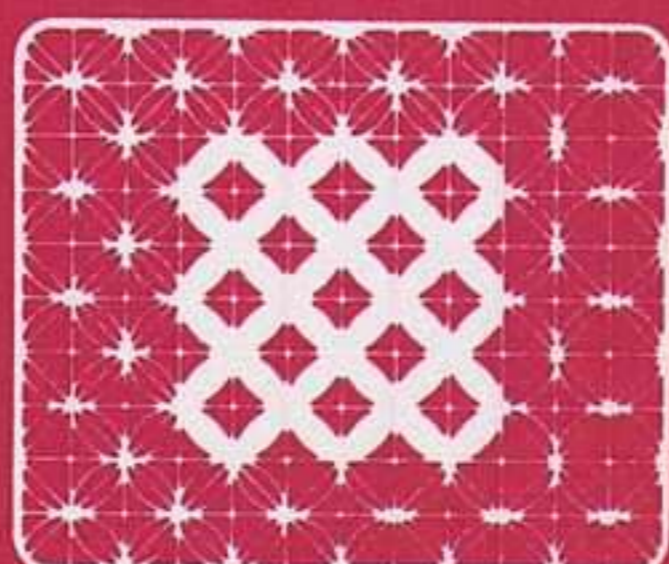
COMPACT-DISC

PRESENTA

LA MAS ALTA TECNICA DE EUROPA
AL SERVICIO DEL DISCO



ferysa



IMPORTADOR

EXCLUSIVO





ROBERT SCHUMANN
Amor y Vida de una Mujer
MODESTE MOUSSORGSKY
Infantiles

Teresa Berganza, mezzosoprano; Ricardo Requejo, piano.
 CLAVES D8204. (Disponible en compact-disc).



FRANZ KROMMER (1759-1831)
Concierto para flauta en Sol mayor, Op. 30; Concertino para flauta y Oboe en Do mayor, Op. 65; Concierto para oboe en Fa mayor, Op. 52.

Peter-Lukas Graf, flauta; Heinz Hollinger, oboe; English Chamber Orchestra.
 CLAVES D8203. (Disponible en compact-disc).



ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)
Iberia, Suite para piano completa
 Ricardo Requejo, piano
 CLAVES D8003/4 (2 Lps.)



TRIOS ROMANTICOS PARA OBOE, TROMPA Y PIANO de Reinecke y Herzogenberg.

Ingo Goritzki, oboe; Barry Tuckwell, trompa; Ricardo Requejo, piano.
 CLAVES D803.



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Viaje de Invierno D911, Op. 89.
 Ernst Haefliger, tenor; Jorg Ewald Dahler, hammerflügel.
 CLAVES D8008/9 (2 Lps.)



EL ORGANO HISTORICO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE CARIÑENA (Zaragoza)
 Obras de ARAUJO, AGUILERA DE HEREDIA, CORREO, MARTIN, COLL, CABANILLES y anónimo.
 CLAVES D8309.



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
Tres Romanzas Op. 94 para piano y oboe; Estampas de cuentos Op. 113 para violín y piano; Piezas fantásticas Op. 73 para piano y clarinete; Cuentos de hadas Op. 132 para piano, clarinete y viola.

Ingo Goritzki, oboe; Thomas Friedli, clarinete; Hirofumi Fukai, alto; Ricardo Requejo, piano.
 CLAVES D8201.



FERDINANDO CARULLI (1770-1841)
Seis Serenatas para flauta y guitarra, Op. 109.
 Peter-Lukas Graf, flauta; Konrad Ragossnig, guitarra.
 CLAVES D8304.



MUSICA VENECIANA: BALDASSARE GALUPPI (1706-1785)
Conciertos y Sinfonías
 English Chamber Orchestra; Jorg Ewald Dahler, clavicembalo; Paul Angerer, Director.
 CLAVES D8306. (Disponible en compact-disc).



MUSICA VENEZIANA PARA INSTRUMENTOS Y VOZ de STROZZI, MOLINARO, SANCES, MONTEVERDI, MILANUZZI, FONTEI, ...

Teresa Berganza, mezzosoprano; Yasunori Imamura, guitarra; Pere Ros, viola da gamba, Jorg Ewald Dahler, clavicembalo.

CLAVES D8206. (Disponible en compact-disc).



MANUEL DE FALLA

El corregidor y la molinera

Orchestra de Cámara de Lausanne; Teresa Berganza, mezzosoprano; Director, Jesús López Cobos
CLAVES D

CLAVES EN ESPAÑA, IMPORTADO POR FERYSA

Hay sectores dentro del comercio en los que, aún en nuestros días, prima la calidad y el buen hacer sobre el resto de los factores que inciden en el complejo mundo de la producción. De ahí, de esa política, han surgido empresas que con la simple mención de su nombre borran cualquier tipo de desconfianza sobre sus productos, cotizándose estos en la más alta línea del mercado.

En el mundo del arte, y en especial en el de la música, los sistemas de marketing y producción acaparan un porcentaje muy elevado de las directrices políticas de las compañías comerciales; pero existen algunas que han tomado como propia la idea de «calidad» explica anteriormente. Normalmente son compañías pequeñas, arropadas por auténticos mecenas de la música, y que más que un fin comercial persiguen un fin artístico y cultural. De la pequeña selección de compañías discográficas que operan con esta filosofía en todo el mundo, FERYSA presenta hoy, al aficionado español, el sello CLAVES.

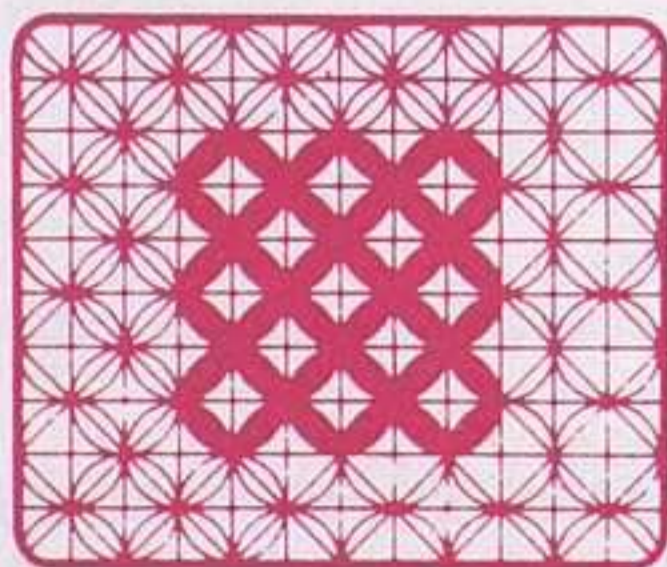
La sede de la compañía está en un pequeño pueblo

de los Alpes Suizos. Las grabaciones están realizadas en los mejores estudios de Europa, y con la más avanzada tecnología disponible en estos. Los discos son prensados, en tiradas muy limitadas y con un exquisito control de calidad, en las más cotizadas fábricas de nuestro continente. Su repertorio e intérpretes se selecciona en pequeñas «soirées musicales», a las que asisten grandes artistas del panorama musical mundial, que se celebran en el pequeño edificio social sito en los Alpes, patrocinadas todas ellas por una gran aficionada a la música, auténtica alma y mecenas de CLAVES, la señora Margherite Dütschle-Huber.

FERYSA ha seleccionado para este lanzamiento de CLAVES aquellos discos que por su repertorio hemos considerado más interesantes para el mercado español, y aquellos otros que, por su novedad, su presencia ya queda totalmente justificada. Como colofón técnico para el sello CLAVES, remarcamos todas aquellas referencias que ya se pueden adquirir en versión compact-disc.

La importación se realiza sobre pedido, por lo que se admitirán estos hasta finales del presente mes de septiembre, estando los discos a su disposición en la segunda quincena de octubre.

ferysa



UNA EMPRESA AL SERVICIO
DE LA DIFUSION Y CULTURA
MUSICAL
EN ESPAÑA

BOLETIN DE PEDIDO

Cortar por la línea de puntos y

Remitir en sobre cerrado a:

FERYSA
Apartado 151036
MADRID

Pedidos telefónicos: (91) 215 68 48 / 49

director, sale triunfante de la comparación con C. Curzon en el **Concierto núm. 27**. Más delicada, más intimista, más romántica y con mayor perfección formal, su visión de la obra llega más hondo y creo que atina a expresar con gran acierto esa mezcla de ligereza, gravedad, melancolía y gozo de vivir que está contenida en los grandes Conciertos para piano de Mozart. Su interpretación del **núm. 23** —uno de los más hermosos de la colección, con esa perla preciosísima que es su Andante— es también magnífica. Ashkenazy tiene además la ventaja sobre Curzon de poseer unas tonalidades de teclado más ricas y matizadas, lo que hace que su Mozart tenga un color más variado y, en definitiva, sea más expresivo. La Orquesta Filarmonía aparece en magnífica forma y sólo se le puede reprochar una leve falta de decantación sonora en los violines, cuyo sonido, con ser bueno, es a veces algo brusco, tal vez por las entradas levemente duras impuestas por el director. Muy recomendable versión de dos obras maestras. El sonido es bueno en ambos discos aunque es más transparente en el de Ashkenazy (grabado en 1980), que ofrece asimismo un mejor equilibrio entre solista y orquesta. Los dos discos son de importación. Las carpetas muestran una evidente falta de sentido estético, cosa bastante habitual en los registros Decca.—**M.C.**

SAINT-SAËNS: Concierto para violín y orquesta núm. 3 en Si Menor, Op. 61. WIENIAWSKY: Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Re Menor, Op. 22. Itzhak Perlman, violín. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 4105 26-1. Digital.

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

Creo que nunca he oído a nadie tocar tan apabullantemente el violín, y eso que a Perlman no le faltan precisamente competidores, incluso él mismo, que ya nos había obsequiado anteriormente con más de una grabación anonadante. El violinista judío es, hoy en día, el intérprete más idóneo para afrontar este tipo de repertorio, en el que encajan perfectamente su extraordinario virtuosismo y su especial capacidad para hacer creíble y soportable un tipo de música cuya valía suele ser, en términos generales, más que discreta.

El **Concierto** de Saint-Saëns es, indudablemente, una obra encuadrable dentro del repertorio virtuosístico (está dedicado, al igual que el de Wieniawsky, a Sarasate), pero su calidad musical lo sitúa, en cierto modo, por encima de él. No es comparable, por supuesto, a los escritos por Beethoven, Brahms o Sibelius, pero sí merece estar, al menos, en un segundo o tercer escalón, aunque escuchándose a Perlman —que se entrega en su interpretación como pocas veces

le hemos escuchado— puede parecer incluso una obra maestra dentro de su género. El violinista judío se toma, claro, todo tipo de licencias —continuos armónicos, larguísima «rubati», incontables portamentos, sobreutilización de posiciones altas—, aquí sí perfectamente admisibles por las peculiares características de esta música, para cuya interpretación casi se podría afirmar que son imprescindibles.

Las terribles dificultades de la partitura son superadas con aparente facilidad por Perlman (¡qué armónicos al final del segundo movimiento!), que incluso se permite dificultar aún más el compás 63 del primer movimiento sobre lo que figura en la edición Durand, la utilizada para la grabación según reza la carpeta del disco. Los pasajes líricos —no sólo los de «bravura»— conocen también una admirable traducción por parte de aquél: basta escuchar el segundo movimiento para comprobar cómo una música sencillamente bien construida y medianamente inspirada puede convertirse, gracias al fraseo, el sonido y la musicalidad justas, en arrebatadora.



Itzhak Perlman.

Daniel Barenboim juega también un importante papel para el logro de tan excelentes resultados. Su dirección es clara, precisa y atenta a las evoluciones de Perlman, que pone una vez más de manifiesto cómo se supera cuando tiene a su lado a un gran director. El entendimiento entre ambos (c. 132 ss. del segundo movimiento, por ejemplo) es admirable, al igual que los continuos diálogos entre violín y orquesta (c. 15 ss. del tercer movimiento). Fuerza y lirismo están, asimismo, presentes en la idiomática dirección de Barenboim, que en los dos grandes «tutti» del tercer movimiento —uno lírico, c. 123 ss. y otro enérgico, c. 335 ss.— demuestra también que bajo esta música se esconde algo más de lo que hemos venido escuchando (algo parecido hizo con **Sansón y Dalila**). La Orquesta de París, por último, se muestra casi insustituible, destacando de modo especial la cuerda, de sonido terso y compacto, y la madera, bellísima y empastada.

El **Concierto** de Wieniawsky es una obra menor. Es, asimismo, terriblemente difícil —más incluso que el Saint-Saëns—,

pero ello tampoco parece importar a Perlman, que vuelve a ofrecernos una auténtica lección de virtuosismo y musicalidad. Su sonido, de gran brillantez, es también adecuadísimo para esta partitura, en la que la orquesta tiene un protagonismo mucho menos acusado que en el **Concierto** del autor del **Carnaval de los animales**; a pesar de todo, Perlman está siempre perfectamente arropado por Barenboim, que sabe conferir a su acompañamiento el carácter y la importancia adecuados.

Hay que reconocer que la naturalidad y la facilidad con que Perlman salva los terribles escollos técnicos de estas partituras pueden parecer incluso algo irritantes (las continuas exclamaciones durante la audición son inevitables). Con todo, como ya hemos escrito en estas páginas, este tipo de interpretaciones son las únicas que me logran hacer escuchar con una cierta atención obras tan discretas y facilonas como el **Concierto** de Wieniawsky. Las notas de Rita Fischer son discretas y la grabación, a cargo de Klaus Scheibe, extraordinaria. No hay versiones alternativas.—**L.C.G.**

SIBELIUS: Sinfonías 5 y 7. Orquesta Filarmonica de Viena. Director, Lorin Maazel. Decca, Ace of Diamonds 9-42 626.

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

He aquí un estupendo ejemplo de lo que debe ser un disco lanzado en serie económica; ciertamente, no le falta de nada para serlo: obras de sumo interés (importantísimas, pero por una razón u otra no precisamente de REPERTORIO), excelente grabación e interesante interpretación. Probablemente, si las firmas discográficas españolas siguieran siempre esta línea de actuación en la elaboración de sus programaciones (y material no les falta para ello), nuestro mercado contaría con series económicas mucho más ajustadas a los objetivos que, se supone, deberían cumplir.

Estas versiones de la **Quinta** y **Séptima Sinfonías** de Sibelius datan del año 1966, pero a pesar de su relativo alejamiento en el tiempo (por aquel entonces, y si exceptuamos a Karajan, Beecham o Barbirolli, no eran muchos los directores de orquesta importantes que se ocupaban de las **Sinfonías** del autor finés), siguen conservando hoy una validez más que considerable. Maazel construye una **Quinta** que es un verdadero trueno; tanto que, a veces, a uno le gustaría poder RESPIRAR un poco, reposar algo entre tanta apretura, tanta tensión y tantísimo nerviosismo. Quizás lo más reprochable en su versión sea el segundo movimiento, donde no se llega a entender bien por qué a momentos de tan densa expresividad opone pasajes de superficialidad extrema: para mí el asunto es más producto de la irregularidad —algo no extraño en este direc-

tor— que de una búsqueda consciente de un determinado contraste de ideas. La **Séptima**, que está concebida desde el mismo punto de mira que la anterior, es decir, desde una perspectiva más expresionista que romántica, alcanza, desde mi punto de vista, unos resultados globales superiores. Maazel, utilizando los mismos recursos técnicos que en aquella (flexibilidad de «tempi» exagerada, ausencia de grandes transiciones, dinámica amplia, acentuación muy marcada, etc.), nos CUENTA esta **Sinfonía** de un tirón, un poco haciéndola estallar más que explicándola de manera razonada y reflexiva. No es, para mí, una versión de referencia, aunque he de reconocer que posee un atractivo arrebatador al que es muy difícil permanecer insensible. La realización, en las dos **Sinfonías**, es portentosa; de exhibición.

En suma, un disco ideal para aficionados que tengan interés en iniciarse en la música sinfónica de Sibelius. De todas maneras, y si no se tiene inconveniente en pagar más, para la **Quinta** me quedaría con la recientemente aparecida en nuestro mercado de Ashkenazy. Mi versión favorita de la **Séptima** es la de Barbirolli, pero no sólo no está disponible en el catálogo español sino que es ya bastante difícil encontrarla en el extranjero.—**P.G.M.**

J. STAMITZ: Sinfonía en Sol Mayor. Concierto para clarinete en Si bemol mayor. Sinfonía en Re Mayor Op. 4, núm. 2. Sinfonía en Re Mayor Op. 3, núm. 2. Alan Hacker, clarinete. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. L'Oiseau-Lyre, 9-40011.

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

El carácter de PUENTE entre distintas épocas de la evolución musical ha perjudicado a Johann Stamitz, figura de gran interés sobre la que se suele pasar sin detenerse. Su mundo sonoro ha sido desdibujado hasta el punto de considerárselo no por sí mismo sino tan sólo como precedente y, si se quiere, como avance técnico posibilitador de consecuciones posteriores.

Las obras del disco nos ilustran sobre una concepción A LA ITALIANA de la sinfonía, la en Sol Mayor, y una más adelantada y germánica para los casos de las dos en Re Mayor. Especialmente representativo es el **Concierto para clarinete**, instrumento potenciado por el compositor.

Soy de los que piensan que Hogwood y su grupo son cruciales en la recuperación del pasado musical. Su **Mesías** y sus **Sinfonías** de Mozart son verdaderos puntos de inflexión en la línea interpretativa de estas obras. Esta grabación de Stamitz es seguramente lo más cercano al SONIDO MANNHEIM desde su propio tiempo. Ni siquiera el valioso trabajo del Collegium Aureum (Harmonia Mundi 7593094) puede

igualarse a estas soberanas versiones. Aquí encontramos realmente a Stamitz por ataques, articulaciones, equilibrio entre los grupos instrumentales, lo ajustado de los "tempi", la dosificación de la dinámica —los famosos "crescendi" y "diminuendi"— y, sobre todo ello, por la honda comprensión de estilo que anima el conjunto. La intervención de Alan Hacker con un clarinete del momento es ciertamente reveladora.

Un disco histórico.— **ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

R. STRAUSS: 4 Ultimos Lieder. 5 Lieder con orquesta. Elisabeth Schwarzkopf. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, George Szell. EMI "Grandes Intérpretes", 053-1006081.

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

Se trata de la reedición de un importantísimo disco inicialmente publicado en España en 1968, conteniendo una antológica versión de las **Cuatro Ultimas Canciones**, entrañables obras compuestas dos décadas antes, menos de un año antes de la muerte del autor, sobre poemas de Hermann Hesse y Joseph von Eichendorff. Fueron estrenadas en 1950 por Kirsten Flagstad y la Orquesta Philharmonia dirigida por Furtwaengler, en el Albert Hall de Londres. La interpretación de la Schwarzkopf es inefable e inolvidable, impregnada de su asombrosa y peculiar expresividad y elegancia, que predominan siempre sobre las considerables dificultades de la partitura, a pesar de no encontrarse ya en plenitud de facultades vocales. En la primera canción («Primavera»), de gran tirantez de tesitura, la cantante sacrifica la claridad de la dicción por la continuidad del discurso, mientras que la calidad interpretativa alcanza cotas más altas en las siguientes, hasta hacerse sublime en las dos últimas («Beim Schlafengehen» y «Abendrot»). Entre los lieder de la segunda cara, destaca la gracia y ternura de «Muttertändelei», los sutiles pianissimi de «Waldseligkeit», y la rotundidad expresiva de «Zueignung». La dirección de George Sxell es extraordinaria, y nos sumerge inequívocamente en el mágico mundo de Strauss, característico y elaborado. Acompaña el disco un encarte con los textos, debidamente traducidos al castellano. Con motivo del centenario de la invención del Fonógrafo, la redacción de RITMO eligió este disco entre los cien mejores de la historia del sonido grabado.— **F. Ch. M.**

TÁRREGA: 16 Obras para guitarra. Narciso Yepes. Deutsche Grammophon. 410655-1. Digital.

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



Narciso Yepes.

Fue durante la segunda mitad del siglo XIX cuando el piano obligó a una general relegación de la música para otros instrumentos, como el clavecín, el clavicordio, el laúd, la vihuela y mismamente la guitarra. Pero la musicología de muchos solistas, entre los que contamos a Yepes, viene redescubriendo las obras olvidadas de esos instrumentos —en este caso la guitarra— de la que Tárrega es un sólido puente entre la escuela de Fernando Sor y sus propios y numerosos discípulos: Llovet, Pujol, Roch, Josefina Robledo, Fortea, Estanislao Marco, García de la Rosa, etc., que heredaron y desarrollaron los principios técnicos de la moderna escuela. Ahora bien, las propias investigaciones de Yepes con los manuscritos originales de Tárrega descubren diferentes versiones melódicas y de digitación para idénticas obras, lo que le lleva al genial intérprete a deducir que las enseñanzas de Tárrega las formulaba éste en función de la capacidad técnica del alumno. Semejante teoría —con muchos visos de ser cierta— significaría que el hecho de proponer Tárrega diversas digitaciones para la interpretación de un mismo tema fue lo que le permitió a éste profundizar en las posibilidades creacionales e interpretativas de la guitarra, fundando como consecuencia de ello la escuela más inteligente y moderna de tal instrumento.

Este disco ofrece dieciséis composiciones de Tárrega, entre las que están sus más conocidas: **Recuerdos de la Alhambra, Lágrima, Danza Mora, Adelita, Pavana**, la gran **Jota** que por sí sola es una pequeña suite popular, y otras menos conocidas, algunas de las cuales son verdaderas miniaturas, como **Oremus, La Mariposa, Preludio en Sol Mayor**, que rondan cada una en torno al minuto. Las versiones ofrecidas por Yepes son las más integrales y difíciles, ya que, como es sabido, Tárrega ha venido padeciendo en su obra una perniciosa facilitación de sus ediciones musicales —originadas por la propia preocupación didáctica del autor— con lo que se llegó a falsear la verdadera

envergadura de su vena compositiva. Aquí sí que se oye al Tárrega auténtico, y redescubrimos en él no sólo al magnífico técnico y enseñante sino al compositor intimista de inspiración, más que española, habría que precisar levantino-andaluza, en la que se recreó quizá no sólo por sus orígenes y estudios, sino por la demanda que él encontró en los auditorios europeos de su época.

Yepes muestra una vez más sus interminables recursos técnicos y el sonido especial de su guitarra de diez cuerdas que, como se sabe, proporciona —a voluntad— una resonancia sin lagunas en todos los grados de las tonalidades interpretadas. Hacemos extensiva esta calidad a los aspectos sonoros de la grabación, por lo que otorgamos la mayor puntuación simultáneamente tanto al intérprete como al registro. Por añadidura, la tapa impresa e ilustraciones muestran la categórica sobriedad acostumbrada por sus productores.— **SABAS DE HOCES**

TELEMANN: Obras para clave. Ton Koopman. Philips 95 02 073.5. Importado.

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

La figura de Telemann no acaba de asentarse con el prestigio que merece. Sus grabaciones no son muy numerosas y menos lo son todavía las de su música para teclado. Por eso este nuevo disco viene a suponer, para los amantes del Barroco, una novedad muy estimable, y un ejemplo esclarecedor de lo que supone la aportación del maestro alemán al campo de la música para clave. Ton Koopman ha elegido cuatro de las 36 **Fantaisies pour le clavecin** publicadas en Hamburgo en 1732-33 (las núms. 1, 5, 8 y 9), la Obertura núm. 3 (de la colección de seis, anteriores a 1750) y una obra especial, el **Solo** en Do mayor, perteneciente a los **Essercizii musici** (Hamburgo 1739-40). Todas estas partituras muestran la inventiva de

Telemann, su gran sentido del ritmo y del contraste, la perfección de su técnica compositiva y su maestría para el engarce temático. Les falta, tal vez, a estas piezas, ese toque genial que distingue a una obra de las meramente bien realizadas, que le otorga una emoción y una vida que lleva al oyente hacia un microsistema sonoro inexplorado. El clave de Telemann, según esta grabación, está pues, hecho de talento, incluso de mucho talento, pero no de genio. En cualquier caso, unas obras a conocer y a gustar. Particularmente me han interesado la **Fantasia núm. 9**, en la que hay un acercamiento al mundo preclásico y que está llena de luz y de alegría —incluso en algunos momentos y también en la **Suite núm. 5** nos viene a la memoria el mundo de Antonio Soler— con un breve pero precioso Grave central que sirve de lógico remanso, y el **Solo**, que es, en realidad, una suite de danzas, lleno de inventiva y en el que queda patente la habilidad Telemann para el juego de los contrastes y de los ritmos. El resto de las obras ofrece, de cualquier modo, un más que aceptable nivel musical.

Ton Koopman consigue una excelente interpretación; el instrumento utilizado es una copia de J. Ruckers realizada en 1978 por Willen Kroesbergen. El sonido es siempre lleno, redondo, la articulación clara y precisa y los tempi lógicos y adecuados. Acaso en algunos momentos podría pedirse una mayor exactitud rítmica, aunque en la mayoría de los casos está muy bien expresada. Todo fluye con naturalidad, con vida y con convicción. Como además la toma sonora es muy buena, el disco merece una recomendación calurosa, en especial para aquellos que deseen enriquecer su discoteca con obras infrecuentes.— **M.C.**

TELEMANN: Concierto para flauta dulce, fagot, cuerdas y continuo. Concierto para flauta dulce, flauta travesera, cuerdas y continuo. Suite en La menor para flauta dulce, cuerdas y continuo.

Michala Petri, flauta dulce. William Bennett, flauta travesera. Klaus Thunemann, fagot. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora, Iona Brown. Philips 65 14 165. Digital. Importado.

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

Que aparezca en nuestro mercado un disco de Telemann suele ser algo no excesivamente frecuente, pero cuando son dos, y de una misma casa discográfica, la cosa adquiere casi un carácter de extraordinaria. Telemann, tan denostado durante siglos, ha recuperado, en los últimos tiempos el puesto que le corresponde en la música europea, y en tal sentido esta doble aparición discográfica no puede extrañarnos. Ambos discos están protagonizados orquestalmente por la Academy of St. Martin-in-the-Fields,



Iona Brown.

bajo la dirección de Iona Brown.

Lo mismo que cabe señalar respecto a la grabación que contiene los *Conciertos de oboe*, ésta que ahora nos ocupa, es una buena muestra de las variadas capacidades del compositor. Quizás sea Telemann uno de los autores que más obras dedicó a la flauta, instrumento por el que sentía una indudable atracción. Todas las piezas grabadas en este disco tiene como protagonista precisamente a la flauta.

Conocedor de toda clase de combinaciones instrumentales y expertísimo en las formas de boga en Europa, podemos apreciar cómo maneja el material musical en dos esquemas tan típicamente barrocos como el concierto para diversos instrumentos solistas, o como la suite.

Notables son el diálogo que se establece entre fagot y flauta dulce, y entre ambos y la orquesta, en la primera obra que contiene este disco, que desde un punto de vista formal se atiene aún al antiguo criterio de cuatro tiempos, que posteriormente quedarían fijados en tres. Lo más interesante de la presente grabación se da en la combinación sonora que nos propone Telemann en el *Concierto para dos flautas* (dulce y travesera), donde no se sabe qué alabar más si la belleza de los temas, o la exquisita capacidad para combinar el sonido de estos instrumentos, tan parejos y a la vez tan distintos. La *Suite* que cierra el disco, de indudable tendencia arcaizante dentro de la obra del compositor, es un filón de bellezas melódicas, de juegos sutiles entre el solista y la orquesta, donde se entremezclan las influencias francesas e italianas hasta formar un todo.

La interpretación de los solistas es excelente, acaso mejor en el fagot y en la flauta travesera que en la flauta dulce, donde, como en otras ocasiones, nos deslumbra la técnica de la Petri, pero se echa de menos un mayor aliento interpretativo. La Orquesta, fina y sensible, dentro de sus cánones habituales, bajo la dúctil batuta de Iona Brown.

Las características técnicas de la grabación son muy positivas, especialmente en lo que se refiere a limpieza y presencia de la orquesta e instrumentos solistas. El sistema digital no ha ENFRIADO en demasía la grabación, y se percibe una agradable atmósfera sonora, amparada en un buen prensado.—G.O.LI.

VIVALDI: Concierto para cuatro violines, Op. 3 núm. 10. Concierto para flauta dulce Op. 44 núm. 11. Concierto para dos trompetas, Op. 46 núm. 1. Conciertos para una y dos mandolinas. Solistas. Orquesta de Cámara de Toulouse. Director, Louis Auria-combe. EMI 1100681.

Interpretación: * * *
Sonido: * * *

El primero de los *Conciertos* mencionados marca el nivel más bajo de calidad del disco; estamos ante una versión antigua, lenta y demasiado redicha. El continuo suena lejano y difuso y los solistas hacen gala de una blandura excesiva. Los tempi son muy lentos y la concepción general es demasiado pseudorromántica (acordes demasiado henchidos, portamentos, largos ritardandi...).

En el resto de los *Conciertos*, todos los instrumentos solistas se encuentran mucho más en su estilo, amén de exhibir un muy considerable grado de virtuosismo. El protagonismo orquestal es mucho menor y, debido a la potencia sonora de casi todos los instrumentos, la dinámica es mucho más reducida, por lo que quedan así amortiguados muchos de los excesos del *Concierto* perteneciente a *L'Estro Armonico*. En todo caso, los solistas —Michel Sanvoisin, flauta dulce; Albert Calvayrac y André Bernés, trompetas; André Saint-Clivier y Christian Schneider, mandolinas— realizan en conjunto una labor mucho más meritoria que la orquesta, que en algunos tutti sigue sonando demasiado ampulosa, ya que no en los pasajes a solo, en los que su participación es necesariamente discreta.

Todas las versiones pecan, en general, de poca viveza, de escasa capacidad comunicativa (una de las principales virtudes de I Musici, el grupo líder en este repertorio). Estamos ante una interpretación rutinaria, leída, en la que el buen nivel es aportado únicamente por la calidad de los solistas. Este tipo de acercamiento al Barroco sí que ha quedado trasnochado, y no el de Leppard, Scimone o I Musici, como muchos siguen obstinados en querer demostrar.

El sonido es lejano y la grabación parece hecha en un lugar con excesiva resonancia. A destacar que en la versión inglesa de este disco —publicado en la serie económica Classics for Pleasure con la referencia 40353—, se incluye también el *Concierto para flauta en Sol Menor, Op. 10 núm. 2*, interpretado por Michel Debost. La EMI española, siempre tan RESPETUOSA con los melómanos, ha decidido, ignora los motivos, privarnos de él.—L.C.G.

WAGNER: Wesendonck-Lieder. Arias de «*La Walkiria*», «*Parsifal*» y «*Lohengrin*». Kirsten Flagstad, soprano; Set Svanholm, tenor. Orquesta Filarmónica de Viena. Directores, Hans

Knappertsbusch y Georg Solti. Decca, Grandi Voci, 9-42013.

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

El presente disco incluye el mismo programa que el editado por Decca hace unos ocho años en la serie «As de Diamantes», al que se ha añadido con muy buen criterio la escena en la que Brünnhilde se presenta ante Siegmund para anunciarle su inminente muerte, de *La Walkiria*, procedente de una grabación realizada en 1958 junto al tercer acto completo, dirigida por Solti y que Decca también debería reeditar.

Dos son los puntales sobre los que se apoya el registro. Uno de ellos, la presencia de la legendaria Kirsten Flagstad (1895-1962). En estas grabaciones, realizadas entre 1957 (*Parsifal, Lohengrin y Wesendonck-Lieder*) y 1959 (*Walkiria*, con Knappertsbusch), prácticamente el final de su vida (ya se había retirado de los escenarios), todavía destaca el envidiable aspecto de su voz, lógicamente no en plenitud (lo que únicamente se advierte en algunos agudos), presidida por un centro denso y pastoso, de increíble belleza oscura. La utilización de la misma es irreprochable por su musicalidad, la enorme fluidez de la línea de canto, un sentido natural del legato y una dicción perfecta. Sólo se encuentra con ciertas dificultades en los pasajes más rápidos, en los que el recio metal tiende a quebrarse por excasa flexibilidad. La personalidad de la Flagstad es imponente, y aborda las interpretaciones desde un punto de vista que podríamos calificar como DISTANCIAMIENTO REGIO, por lo que sus personajes no son siempre de carne y hueso; no hay un acercamiento al personaje, sino que es éste el que se acerca al intérprete. Pero esta postura no deja de tener atractivo, como es el caso de una Kundry más ambigua y autoritaria que salvaje, o una Sieglinde poco impulsiva, pero dotada de un cierto fatalismo. Son irreprochables su

Brünnhilde, dotada de carácter estático, y sobre todo su Elsa, idealizada e hipnotizada por la batuta de Knappertsbusch. En los *Lieder*, destaca en *Der Engel*, en el que la irrupción de su voz produce un efecto mágico; en *Im Treibhaus* (a pesar de cierta tirantez vocal) y *Träume*, ambos esbozos para *Tristán*, y en los que aparecen rasgos de su altiva y majestuosa Isolde; también, en el vibrante *Stehe still!*, en el que la voz adquiere unos timbres enormemente dramáticos. En general, faltan en estos cinco poemas contrastes, mayor variedad expresiva y, especialmente, algo de esa introspección necesaria para el Lied. El otro aspecto fundamental del registro es la dirección musical de Hans Knappertsbusch, al frente de una Filarmónica de Viena de extraordinaria ductilidad. El director alemán consigue versiones magistrales. El sueño de Elsa de *Lohengrin* es expresado dentro de un clima inmaterial, con una visión casi mística y muy román-



Mathilde Wesendonck.

tica; en el fragmento de *Parsifal* destaca la gran carga simbólica y la profundidad con que solía dirigir esta ópera, con una plasmación del Leit-motiv muy inteligente y llena de sentido; los dos números de *Die Walküre* están inmersos en un ambiente en el que predomina la mejor narración épica, desarrollada con un sentido solemne, grandioso y monumental, lleno de dramatismo y de autenticidad. en los *Lieder* de Mathilde Wesendonck, el arrojamamiento que hace a Flagstad es de calidad muy elevada, y convierte la versión en un auténtico acontecimiento. Consigue crear el difícil equilibrio entre lo operístico y lo liederístico, uniendo ambos mundos de modo muy idiomático. Sin olvidar la estructura interna de cada uno de los

Lieder, concede gran atención incluso al más mínimo detalle, demostrando una delicadeza y una hipersensibilidad para esta poesía, sin dejarse vencer nunca por el amaneramiento, y dando rienda suelta en los momentos necesarios a su sentido teatral.

La escena entre Brünnhilde y Siegmund está dirigida por Solti, en una lectura poco personal, aburrída y con exceso de violencia; poco después, en su famosa *Tetralogía*, e incluso en el Acto III de esta obra, en el que dirigiera también a Flagstad, alcanzaría un nivel mucho más importante. Siegmund es Set Svanholm, buena voz, pero inexpresivo como cantante.

La grabación, sin ser extraordinaria, es al menos suficiente para poder recrearse con la sensacional voz de Flagstad, y con la no menos buena dirección musical de Knappertsbusch. La orquesta es recogida con infinidad de matices, aunque la toma de ésta resulte algo artificial vista hoy, siendo su registro grave el peor recogido. El prensado es muy correcto, ausente de ruidos extraños. No se incluyen los textos cantados.—RAFAEL BANUS

WOLF: Penthesilea. El Corregidor (Suite). Orquesta de la Suisse Romande. Director, Horst Stein. Decca 9-41026.

Interpretación: * *
Sonido: * * * *

Penthesilea y *El Corregidor* fueron los más ambiciosos proyectos de Hugo Wolf para adentrarse en las grandes formas. El

presente disco viene, de esta manera, a ilustrarnos un tanto sobre un aspecto completamente diverso del genial *liederista*. Sin embargo la **Suite** grabada de **El Corregidor**, en arreglo de Hans Gal, no puede sustituir la audición de la ópera en su totalidad. El nivel de maestría orquestal alcanzado por Wolf se manifiesta en el poema sinfónico de tema mítico. Su universo sonoro está bien próximo a Liszt, Strauss e, inevitablemente, Wagner. Desde estos presupuestos, **Pentesilea** es ciertamente una obra lograda en la que ya se deja percibir un lenguaje personal. Acceder a ella por medio del disco responde a una real necesidad.

Stein y la Suisse Romande superan el ejercicio de virtuosismo que es **Pentesilea**, en especial en su parte final: Conflictos, pasiones, locura y destrucción. La interpretación queda coja, demasiadas cosas se dejan de lado. La Orquesta de Stein es monocolor en exceso, ya la medida, de gran rigidez. Tampoco acierta Stein con detalles de intención, como con las marchas y danzas pseudoespañolas que se incluyen en la **Suite de El Corregidor**.—E.M.M.

ULTIMAS CRITICAS RECIBIDAS

O BRAHMS: Las cuatro Sinfonías. Obertura Académica, Op. 80. Obertura Trágica, Op. 81. Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56a. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein Deutsche Grammophon 2741 023, 4 discos. Digital. Oferta.

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

Muchos de los lectores de RITMO tuvieron probablemente ocasión de ver y escuchar el ciclo Brahms que hace algunos meses programó TVE, en el que Leonard Bernstein dirigía a la Filarmónica de Viena la mayor parte de la música orquestal de Brahms. Todas aquellas interpretaciones —excepto la, en mi opinión, más sobresaliente de todas: una magistral versión de la **Serenata núm. 2**— han sido recientemente publicadas en disco por la Deutsche Grammophon. En el álbum que ahora comentamos se recogen las **Cuatro Sinfonías**, las dos **Oberturas** y las **Variaciones Haydn**, esto es, la tonalidad de la producción estrictamente orquestal de Brahms, si dejamos de lado las dos primerizas, aunque extraordinarias, **Serenatas**.

El Brahms de Bernstein es un Brahms esencialmente reflexivo, maduro y, como él mismo señala en un breve comentario incluido en la carpeta que acompaña al

álbum, dual. Es un Brahms lleno de contrastes, de contradicciones, pero absolutamente coherente. Se adivinan muchas horas de estudio tras las magníficas versiones del director judío, porque el sinfonismo brahmsiano no es, ni con mucho, fácil de traducir. Bernstein, como es habitual en él, nos ofrece unas interpretaciones plagadas de subjetivismo, pero sinceras y sentidas hasta el límite: verle dirigir estas obras es una verdadera delicia. A pesar de la saturación de versiones existentes, todavía escuchamos aquí cosas nuevas, y quien esto escribe ha tenido que oír los discos y repasar los vídeos televisivos varias veces partitura en mano para penetrar y contactar de lleno con unas versiones en muchos sentidos atípicas, reveladoras de la originalísima personalidad musical de Bernstein, cuya madurez directorial en estos últimos años está experimentando una continua línea ascendente.

Desde el punto de vista estrictamente técnico estamos, asimismo, ante interpretaciones modelicas. Tanto en lo que respecta a los aspectos puramente formales —más tarde haremos referencias más concretas en cada una de las obras— como en los relativos a la dirección —transiciones, cambios de tempo, gradación dinámica, reguladores, equilibrio sonoro, etc.— estamos ante auténticas lecciones de BRAHMSISMO: Bernstein —al igual que Solti— ha esperado a su plena madurez para aparecernos como un brahmsiano consumado.

La **Sinfonía núm. 1** conoce una versión esencialmente trágica. Desde el comienzo de la obra comienzan a proliferar los magníficos detalles —la amplitud de los reguladores de la introducción, la importancia conferida a segundos violines y violas en la enunciación del tema principal del primer movimiento, la naturalidad con que son resueltas las muchas fluctuaciones del tempo—, que van a ser ya constantes a lo largo de toda la interpretación. El primer movimiento conoce una traducción impecable, dominada por el leit-motiv rítmico de las tres corcheas —ya enunciadas por el timbal desde el primer compás—, siempre presente, ya aparezca en la melodía o en el acompañamiento; el equilibrio viento (madera) —cuerda, tan importante en Brahms, está conseguido en todo momento óigase, si no, el difícilísimo diálogo entre ambos en los compases 465 ss.) y los diferentes climas son siempre preparados con sabiduría y dichos con vehemencia (el contenido en los c. 321 ss. es una buena prueba de ello). Excelente el segundo movimiento —con una magistral intervención del oboe en los c. 17 ss. y un no-menos extraordinario arropamiento por parte de la cuerda—, magnífico el tercero y algo más desigual el cuarto, en el que Bernstein evidencia una a veces demasiado acusada tendencia a correr, lo que en algunos momentos le hace perder la tensión acumulada durante muchos compases (la música de Brahms es esencialmente progresiva). Con

todo, hay momentos extraordinarios, como las dos transiciones de «tempo» de la introducción (al «piu Andante» primero, que conduce al famoso tema que enuncia la trompa y al «Allegro ma non troppo» después, inicio del no menos conocido tema en Do Mayor sobre el que bascula todo el movimiento), la reexposición del tema en los c. 185 ss., el ritardando del c. 285 o el modo de retener el tempo en 107 ss. y muy especialmente, toda la coda, auténticamente magistral de principio a fin.

En la **Segunda Sinfonía** Bernstein huye conscientemente del drama, aunque sin alcanzar la sublime delectación melódica de Giulini en su reciente versión con la Filarmónica de Los Angeles. Nuevamente aquél presta una atención primordial a las voces intermedias y a los contratemas (óiganse los c. 137 ss. y 404 ss.), aspectos ambos decisivos para lograr una, como mínimo, correcta interpretación brahmsiana. El primer movimiento está construido de un trazo, sin cargar las tintas en el desarrollo y recreándose en la belleza sonora de la orquesta Vienesa (las caras de felicidad de Bernstein aquí son todo un poema); la coda, una vez más, extraordinaria. El Adagio non troppo —probablemente el más bello de los movimientos lentos sinfónicos escritos por Brahms— es fraseado desde su comienzo de modo inefable (¡qué capacidad de los cellos para la gradación dinámica, y para aumentar la intensidad del sonido!) y contiene intervenciones de trompa —Berger salvo error fonológico— y fagot —Zeman— realmente milagrosas. El tempo es muy lento, pero Bernstein logra que en ningún momento la música caiga por ausencia de pulso interno. La amplitud en el fraseo —escúchese en la sección central el modo en que son dichos los dos temas contrapuestos— y la belleza de los pp-c. 97 ss. por ejemplo— han de ser necesariamente reseñados. El tercer movimiento es interpretado de manera leve, casi camerística, y el cuarto es tocado de modo jubiloso y festivo, aunque sin descuidar las partes atemáticas, que siguen manteniendo constantemente el pulso de la música. Admirables, una vez más, la naturalidad de las transiciones, la presencia justa de los bajos (fundamental en los c. 188 ss., por ejemplo), los muchos pp sotto voce y, cómo no, la extraordinaria coda.

El inicio de la **Tercera** sorprende por su lentitud (el primer movimiento le dura a Bernstein, por ejemplo, casi dos minutos más que a Solti); ahora bien, no hemos de olvidar que la indicación métrica de Brahms es un 6/4 (y no un 3/2, como parecería deducirse de la audición de muchas versiones) y que el brio al que también hace referencia aquél en la partitura no deja de estar presente en la tensa y amplia interpretación de Bernstein (briosa es, sin duda, la enunciación por cellos y violas del tema agitato de los c. 77 ss. sobre un acompañamiento sincopado de los violines). Son nece-

sarias varias audiciones para comprender este movimiento inicial tal y como lo plantea Bernstein, y a mi entender lo hace con total coherencia, por medio de un inteligentísimo planteamiento ascendente de las tensiones (cada vez que aparece el tema inicial, el director americano eleva, por decirlo así, un grado más la temperatura hasta alcanzar el clímax de los c. 183 ss.), aunque todo ello, claro está, pueda resultar más que discutible.

Lenta, asimismo, es la interpretación del segundo movimiento, en el que destaca la mágica sonoridad del clarinete de Peter Schmidl, el fraseo de los violines en la explosión melódica de los c. 108 ss. y el perfecto empaste cuerda-madera. Algo más rápido de lo habitual, en cambio, el tercer movimiento (Allegretto, no lo olvidemos), con un magistral disminuyendo en los c. 87 ss. y un fraseo cuidadísimo en todo momento a pesar de lo cual no se alcanza el grado de genialidad de la versión de Solti. El Allegro final, por último, es contenido pero dramático, controlado pero intenso. Solti es aquí más arrebatado, pero Bernstein —coherente con su planteamiento global de la Sinfonía— dirige el movimiento quieto, sin grandes aspavientos, simbolizando así que el drama es más interno que externo y dibujando perfectamente la forma de arco en que está construido el movimiento.

La **Cuarta Sinfonía** sí conoce una versión trágica, doliente e incisiva. Bernstein plantea el primer movimiento en sentido ascendente, hasta arribar casi con rabia al tremendo clímax de los c. 394 ss. El drama sigue siendo interno, pero el dolor es aquí mucho más patente que en la **Tercera**. Extraordinario el segundo movimiento —con un Schmidl nuevamente en estado de gracia—, en el que Bernstein prácticamente redescubre los dos bellísimos pasajes de la cuerda ubicados en los c. 41 ss y 88 ss., que los dirige con unción y ebrio de belleza (verle sigue siendo un espectáculo). El tercero es impetuoso y rítmico, aunque quizá falto de un mayor empaque. La Passacaglia final es hipersubjetiva, pero bellísima. Bernstein se recrea de modo especial en las variaciones más lentas, que dirige con absoluta entrega y convicción, pero nos golpea en lo más hondo con las rápidas, que interpreta —óiganse los c. 56 ss.— casi con furia. Los acordes finales de la obra son —como todos los que cierran cada una de las **Sinfonías**— perfectos de redondez sonora.

Los discos, excelentemente aprovechados, contienen también versiones cimeras de las dos **Oberturas** —especialmente de la **Académica**, interpretada con una alegría contagiosa— y de las **Variaciones sobre un tema de Haydn**, que, sin poseer ese ALGO milagroso e indefinible de la versión de Böhm, se sitúan, junto con ésta y las de Solti, entre las mejores que conozco.

La grabación digital es extraordinaria y hace justicia al increíblemente bello sonido de la Filarmónica de Viena, sin cuya prestación nada de lo escuchado en

este álbum sería posible. El libreto, traducido, contiene el ya mencionado artículo de Bernstein, un interesante artículo y un documentado y ameno examen de Walter Frisch de la producción sinfónica del hamburgués. En suma, opción primerísima para hacerse con estas obras. Para quien guste de un Brahms más atormentado y menos heterodoxo puede acudir a la ya histórica integral de Solti, con una prestación orquestal igualmente increíble, pero de sonido bastante más deficiente.—L.C.G.

BRITTEN: Billy Budd. P. Glossop, P. Pears, M. Langdon. Coro Ambrosiano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, B. Britten. Decca 9-90020.8. 3 discos.

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

Billy Budd fue estrenada en 1951 en una versión en cuatro actos. Diez años más tarde, Britten realizó la versión definitiva en dos actos, con algunos cortes, que es la aquí grabada. No es de extrañar que la novela de Melville atrajese a Britten como tema para una ópera, pues en ella convergen varios de los aspectos humanos y naturales más queridos del compositor: la relación paterno-filial, el conflicto entre la ley y el sentimiento, el combate simbólico del bien y del mal y todo ello en el marco, fondo y ambiente del mar. (Es interesante consignar que ya en 1949 se había estrenado en Venecia otro **Billy Budd** debido a Ghedini sobre un libreto de Quasimodo, ópera que desconozco). No es este el lugar para hacer un estudio comparativo de la obra de Britten y la del escritor norteamericano. Los dos libretistas, Eric Crozier y E.M. Forster, respetaron fielmente el espíritu de Melville aunque se permitieron alguna libertad al crear un prólogo y un epílogo que hace que la historia sea evocada por el verdadero protagonista de la ópera: el capitán Vere.

Billy Budd es una historia trágica que cuenta el ajusticiamiento de un joven marinero por haber dado muerte involuntaria a un oficial, Claggart, que le ha acusado injustamente de intento de motín. El que debe juzgar a Billy es el capitán del barco, que siente una gran simpatía por el muchacho y a quien le consta su lealtad. Sin embargo, se ve obligado a condenarlo a muerte y el muchacho es ejecutado. Lo primero que llama nuestra atención es que **Billy Budd** es una ópera en la que no interviene ninguna voz femenina; el ámbito, el clima, el conflicto es exclusivamente masculino. Algunos críticos han visto en obra de Melville un trasfondo homosexual, aspecto que, si no de manera clara, parece alentar también la ópera de Britten. De hecho, tanto el compositor como el libretista A.M. Forster —el autor de **Maurice**— y el principal intérprete, Peter Pears, eran homosexuales. En cualquier caso, las relaciones entre los tres

protagonistas y el ambiente que se respira tanto en la novela como en la ópera tiene algo de morboso, de opresivo y de oscuramente inconfesable. Y aquí, precisamente, estriba la originalidad, la singularidad de este drama musical; el talento de Britten para introducirnos en una atmósfera cerrada, de la que no es posible escapar y en la que el barco en medio del océano simboliza el mundo: un mundo absurdo, angustioso y regido por leyes que escapan al poder del hombre.

Otro rasgo interesante es el tratamiento vocal. Dada la edad de los personajes, Peter Pears sólo podía encarnar al capitán Vere —tenía en el estreno de **Billy Budd** el tenor inglés ya 41 años— y ello hizo que Britten tuviese que otorgar la voz del barítono al joven Budd y la de bajo a Glaggart, todo lo cual trastoca un tanto la tradición operística, que casi invariablemente reserva la voz de tenor para los personajes jóvenes, la de barítono para los maduros y la de bajo para los viejos. En principio y acaso por este prejuicio, extraña una voz grave para el personaje titular que además de joven es ingenuo, tímido y bueno. Una vez acostumbrado el oído, el retrato psicológico de los personajes lo unimos ya a las diferentes voces que los hacen vivir.

Muy acertada es la intervención del coro, que en los momentos culminantes desempeña un papel fundamental— en la ejecución, por ejemplo —y que sirve además para dar variedad tanto a la música como a la parte escénica. Excelente la orquestación, muy cuidada, en especial los ins-

tal vez sea en conjunto la mejor ópera de Britten pese a la mayor popularidad y prestigio de **Peter Grimes**.

La interpretación es ya histórica. Britten dirige su propia obra con el lógico conocimiento y, en esta ocasión, con más entusiasmo y más calor de lo habitual. La respuesta, tanto del elenco masculino del Coro Ambrosiano, como de la Sinfónica de Londres es excelente y el metal aprovecha las varias oportunidades de lucimiento que le concede la partitura para mostrar su categoría.

Peter Pears, que contaba en el momento de la grabación —1968— sesenta años, vuelve a mostrar una vez más su profunda calidad de artista. La voz, que nunca fue buena, aparece aquí ya tremolante y forzada en los agudos, pero aún así es capaz de expresar el conflicto interior del capitán Vere, hacernos llegar su psicología, sus dudas, la lucha que mantiene entre el respeto a la ley y su cariño hacia Billy, y todo ello sin grandes aspavientos ni alardes sino con sobriedad y emoción contenida. Peter Glossop poseía por entonces una voz fresca y de timbre agradable; aunque la emisión resultase ya irregular; hace un Billy creíble aunque el personaje requiera un barítono más lírico. Michael Langdon es el MALVADO de la historia y es de agradecer que no haya cargado las tintas en los aspectos sádicos del personaje; la voz, sin ser especialmente hermosa, es la de un bajo no exento de claridad. Su monólogo del primer acto *O beauty, o handsomeness* esta dicho tal vez con excesiva continencia, aunque siempre es preferible al exceso. El resto del



Benjamin Britten

trumentos de metal, que en ciertos momentos tienen rango de protagonista. La ópera alterna con habilidad los pasajes dramáticos con los más intimistas y logra captar la atmósfera atormentada del original. **Billy Budd**

largo reparto muy conjuntado, destacando el tenor Robert Tear en el papel de grumete.

El álbum es de importación. El sonido, pese a los años transcurridos es muy bueno, como lo es el conseguido equilibrio entre voces

y orquesta (acaso con cierto favor hacia las primeras). El libreto aparece sólo en el original inglés y dada la dificultad del texto, supongo que para un aficionado normal será problemático seguirlo, cosa imprescindible para la comprensión de esta ópera.—M.C.

SHOSTAKOVICH: Los 15 Cuartetos para cuerda. Cuarteto Fitzwilliam. Decca 9-90025.3. 7 discos. Importado.

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

Que Shostakovich es un compositor en alza parece una afirmación indudable, como también lo es probablemente la de que se trata de un músico mal o muy insuficientemente conocido. A Shostakovich se ha llegado en Occidente fundamentalmente a través de sus **15 Sinfonías**, corpus irregular y fiel reflejo de la evolución artística y humana de su autor a lo largo de 46 años. Quizá sea cierto también —aunque aquí rozamos ya el terreno del tópico— que el músico ruso eligió el género sinfónico como el vehículo idóneo para plasmar su obligada producción OFICIALISTA (aunque no creo que sea ésta la impresión del oyente tras la audición de, por ejemplo, sus **Sinfonías núms. 14 y 15**), mientras que fue la música de cámara —y de modo muy especial el cuarteto de cuerda— el medio a través del cual se expresó a sí mismo como el ser humano conflictivo que fue. En cualquier caso, como Pedro González Mira reivindicaba en su sutil aproximación al compositor ruso aparecida en el núm. 537 de RITMO, lo que debemos hacer primordialmente es escuchar su música, pues todavía no hemos arribado a ese estado en el que nos es permitida la especulación, pues si ésta carece de base firme, sólo comporta una deformación de una escucha inevitablemente plagada de apriorismos.

Y digo todo esto porque por fin aparecen en España los **15 Cuartetos** de Shostakovich, frecuentemente considerados por los iniciados como la parcela más significativa y definitoria de la personalidad humana y musical —ambos aspectos van íntimamente ligados y no son fácilmente dissociables— del autor de **La Nariz**. De modo que ésta es la oportunidad para profundizar y examinar hasta qué punto son ciertas las afirmaciones de aquellos expertos, tan aficionados al tópico y a los lugares comunes.

No es éste, claro, el lugar para examinar con el detalle que merecen estas quince obras: ni estas páginas son el lugar adecuado, ni el que esto escribe se considera capacitado para llevar a cabo tan ardua y difícil tarea. Sí considero necesario, en cambio, apuntar brevemente algunos datos en torno a los aspectos evolutivos más evidentes que se aprecian en los mismos. En las cuatro o cinco primeras obras —posteriores todas a la **Sinfonía núm. 5**, dato éste que no debe ser

olvidado— Shostakovich afronta el género con una solvencia poco común en compositores anteriores; no se trata evidentemente de obras maestras, pero las muchas dificultades del género —centradas en la conjunción homogénea y pareja de los cuatro instrumentos de cuerda— están, en sentido lato, superadas. Únicamente se debe señalar el decidido protagonismo del primer violín, que es todavía muy grande —aunque este rasgo es característico de toda la colección— y que a veces se entrevé cierta solapada concepción sinfónica, ésta sí totalmente abandonada en obras posteriores. En lo que se refiere al aspecto sustantivo, en estas obras alterna el Shostakovich profundo y severo (2º movimiento del **núm. 2**, una pieza realmente ácida) con el Shostakovich rústico y aparentemente desenfadado (4º movimiento del **núm. 1**), todo ello teñido de las habituales amargura e ironía, a veces obsesivas (primer movimiento del **núm. 5**).

Tras un **Cuarteto** transicional —el **núm. 6**, algo más jovial que los anteriores, aunque también palgado de sombras y de mensajes entre líneas—, el **núm. 7** —uno de los preferidos de su autor— marca el inicio de un nuevo grupo de obras, caracterizadas por una mayor concisión formal —el **núm. 7** dura algo menos de 13 minutos en la interpretación que comentamos—, un ejemplo mucho menor del unísono de los cuatro instrumentos —tan frecuente en las primeras obras—, una mayor carga de introspección —la aparición del motivo DSCH en el **núm. 8** es continua—, una sinceridad sin límites, una creciente importancia del aspecto armónico —Adagio del **núm. 10**— y contrapuntístico —Fuga del **núm. 7**— y una revelancia menos acusada del folklore ruso, que aparece ahora estilizado al máximo —séptimo movimiento del **núm. 11**, una página de claras resonancias bartokianas; todo ello, una vez más, acompañado de algún que otro movimiento SALVAJE —2º del **núm. 10**— y aderezado con un ácido y amargo escepticismo —5º del **núm. 11**.

A partir del **núm. 12**, por último, el lenguaje de Shostakovich se torna aún más sencillo: el mensaje se condesa al máximo, la muerte que se adivina cercana envuelve la música en un aura de reflexión desnuda y desesperanzada, los tempi son siempre lentos —el **núm. 15** está integrado por seis Adagios—, la armonía se erige en principal protagonista de una música desolada y estática —en la que no pueden dejar de apreciarse ecos beethovenianos— y las disonancias son a menudo terribles y obsesivas —**núm. 13**. La melodía acompañada tan característica de la música de Chostakovich desaparece casi por completo en unas obras difíciles, sincréticas, negras, quizá criticables por lo que pueda haber en ellas de primacía de lo extramusical en detrimento de lo estrictamente musical (la escucha de estos últimos **Cuartetos** es una tarea dura, quizás monótona para

muchos, y que puede dejar sumido en la más profunda de las depresiones), pero encomiables precisamente por lo que tienen de confesión, de sentimientos no disimulados, de sinceridad llevada hasta límites casi crueles. Shostakovich es, en muchos aspectos, un CASO APARTE, un compositor que en 1974 escribe una obra como el **Cuarteto núm. 15... en Mi bemol menor**, fiel a su estética de siempre, a su credo, a su evolución humana y artística y a un compromiso contraído —a pesar de obras como la **Sinfonía «Octubre»**— únicamente consigo mismo.

La interpretación del británico Cuarteto Fitzwilliam es magistral. Es también imposible examinar y detallar aquí las muchas virtudes de aquélla, realizada con devoción y rendida admiración hacia un hombre al que trataron personalmente. Los integrantes del Fitzwilliam conocen los **Cuartetos** de Shostakovich a la perfección, dominan su lenguaje con insuperable maestría y se acercan a los pentagramas con sinceridad y un amor cercanos, como se dijo, a la devoción. Toda la evolución musical presente en la colección encuentra su perfecta plasmación en la labor del conjunto británico, que no hace una sola concesión a la galería: Dmitri Shostakovich es en todo momento el protagonista.

Técnicamente, la interpretación es de sumo interés. El sonido del Fitzwilliam es extremadamente peculiar: casi nunca es brillante (a ello contribuye no poco el primer violín, Christopher Rowland, un perfecto anti-divo), sino que se caracteriza por un tono sombrío, afilado y, en cierto modo, seco; todo ello se consigue mediante una presencia algo mayor de lo habitual de viola y cello, un comedido uso del vibrato —a veces casi inexistente, como en determinados pasajes de los últimos **Cuartetos**—, unos golpes de arco precisos —los movimientos rápidos (el 3º del **núm. 1**, por ejemplo) son un prodigio de perfección y de *detaché*— y unos acordes siempre implacables —5º movimiento del **núm. 9**, por ejemplo—, idóneos para conseguir la auténtica ferocidad de que el Fitzwilliam hace gala en los momentos oportunos. No recuerdo ningún Cuarteto con un sonido similar —quizás algunas interpretaciones del LaSalle, cuyo sonido, sin embargo, está más dominado por la influencia de Walter Levin— y, puestos a buscar semejanzas, quizá el paralelo más inmediato sea, abstrayendo el número de instrumentos, el de la sección de cuerda de la Philharmonia Orchestra.

La modernidad es, a mi entender, una de las virtudes más reseñables de la interpretación del Fitzwilliam: ni un solo portamento en 7 discos es una buena prueba de ello. Los cambios se ejecutan con limpieza y con una seguridad impresionantes y todos los golpes de arco o los ataques utilizados son reveladores de la extraordinaria calidad de la escuela británica de cuerda, suficientemente puesta de manifiesto en los muchos cuartetos de

cuerda (Gabrieli, Aeolian, Allegri, Albèrni...) y en las secciones de cuerda de las numerosas orquestas existentes en el Reino Unido. En cualquier caso, resulta increíble el desconocimiento y relativo olvido de esta agrupación, integrada por cuatro auténticos virtuosos (las 15 obras de Shostakovich contienen pasajes de la máxima dificultad), que por fortuna no van nunca de tales y entre los que destacaría al mencionado Rowland —oíase su Recitativo del **Cuarteto núm. 2**— y al cellista Ioan Davies, que hace sonar el registro agudo de su instrumento como pocas veces he tenido ocasión de escuchar. El prodigioso empaste sonoro, la increíble capacidad dinámica (pocas agrupaciones son capaces de lograr pp y ff similares y de hacer decrecer o crecer el sonido progresivamente con tal perfección), la admirable elección de los tempi justos, la indudable atención hace los aspectos tímbricos de las obras, el escrupuloso respeto a la partitura, el perfecto sentido de lo camerístico y, por supuesto, la entrega más absoluta en la interpretación, no son más que algunas de las cualidades escogidas al vuelo en unas versiones que —dado, asimismo, el cabal entendimiento y la inteligentísima y descarnada traducción del contenido musical— no dudo en calificar, como ya hice al principio, de magistrales.

El sonido de estos siete discos es también ideal: la acústica del lugar escogido —la All Saints Church, de Petersham— es idónea, dado lo escaso de la reverberación, y el sonido —dominado por una siempre deseable mayor presencia del cello, aquí nunca en segundo plano— es siempre natural y homogéneo. Las notas, firmadas por el viola del grupo, Alan George, son entretenidas y documentadas.

Única alternativa a esta versión es la cuasi-integral del Borodin (EMI, SLS 879), que sólo recoge, por la fecha de la grabación, los 13 primeros **Cuartetos**. Se trata, asimismo, de una extraordinaria versión, no tan descarnada y sincera como la aquí comentada, pero también recomendable, aunque menos efusivamente que la versión de los británicos. No obstante, su no publicación en España y su difícil acceso en el extranjero obligan o aconsejan la adquisición del registro Decca, cuyo sonido es también de más calidad.

En suma, álbum imprescindible para acercarse al OTRO CHOSTAKOVICH, deparador de momentos de placer y de dolor e ideal para conocer los entresijos más íntimos de un compositor y un hombre de nuestro siglo.—L.C.G.

HAYDN: Integral de los Tríos con piano. Beaux Arts Trio. Philips 6747413 (4 discos), 6747414 (5 discos) y 6747415 (5 discos). Importados.

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

Por fin aparece en nuestro país la integral de los **Tríos con piano**

de Haydn, cuya publicación ya pedimos en estas páginas con motivo de la aparición hace algún tiempo de una representativa parte de la obra cuartetística del músico de Rohrau. Con ello damos un paso más —aún nos quedan muchos— en el conocimiento del extraordinario compositor que, afortunadamente, parece atravesar por una revitalización en estos últimos años, en los que el interés por su vida y su obra ha ido acrecentándose paulatinamente.

Haydn no fue el creador del Trío con piano como un género integrado por tres instrumentos independientes, pero sí puso las bases para que posteriormente —sobre todo a raíz de la aportación beethoveniana— se convirtiera en tal. Los **43 Tríos** de Haydn recogidos en este álbum se caracterizan fundamentalmente por un absoluto predominio del piano —excepto en el tercer volumen, en el que aquel es compartido con el violín— y un papel secundario del cello, que se limita a doblar la mano izquierda del piano, con lo cual perpetúa su cometido en la música de cámara barroca, que no era otro que traducir el bajo continuo.

Ahora bien, entre el primero y el último de estos **Tríos** transcurren más de cuarenta años, lapso de tiempo que no podía por menos que repercutir en el estilo y la escritura de un genio de la talla de Haydn. Los **14 Tríos** que recoge el primer volumen son prácticamente Sonatas para piano en las que el violín juega todavía un papel muy secundario, aunque algo más importante que el cello. Estamos ante obras de sencilla estructura, con desarrollos muy cortos e impecablemente construida. La personalidad haydniana sólo aflora en contadas ocasiones (los Adagios de los **Tríos Hob. 37 y 41**, por ejemplo) y en no pocos momentos son apreciables las huellas del estilo rococó y del Barroco tardío; con todo, son obras de grata escucha, siempre y cuando no se escuchan más de tres o cuatro seguidas, pues, de lo contrario, la similar factura, el continuo protagonismo del piano y la relativa inmadurez del lenguaje pueden conducir a una cierta monotonía.

El segundo volumen recoge los **Tríos** escritos entre 1772 (aunque en la carpeta figure 1760 para que exista así continuidad cronológica entre los tres álbumes) y 1793. El **Trío Hob. 6** es, en mi opinión, la primera obra con una entidad artística relevante, a pesar de que los desarrollos siguen siendo breves y no se basan más que sencillas elaboraciones de diseños rítmicos o melódicos aparecidos en la exposición y en modulaciones a tonalidad terciana. A destacar como nota curiosa que únicamente en los movimientos uniciales de los **Tríos Hob. 7** (compás 14 ss.) y **Hob. 9** (c. 1 ss.), el cello se independiza de la mano izquierda del piano y dobla al violín en terceras incluso en el segundo de los **Tríos** citados, en los compases 41 ss., lleva una melodía autónoma en relación a lo realizado por sus compañeros. Encontramos también aquí movimientos

menos risueños y algo más dramáticos (primer movimiento del **Hob. 12**, algunos de ellos realmente magistrales, como el bellísimo Adagio del **Hob. 14**, Trío que inaugura una serie de obras en las que el Haydn maduro, con pleno dominio de su arte, ya va a estar siempre presente: es el Haydn de los Allegros sólidos —cualquiera de ellos valdría como modelo para explicar la formación—, los Adagios breves —de sencillísima estructura y de un encanto malodico irresistible— y los «Vivace» MARCA DE LA CASA —fidel demostración del humor y bonhomía haydnianos.

Los **Tríos** contenidos en el tercer volumen, escritos entre 1773 y 1796, los mismos años que vieron nacer las **Sinfonías «Londres»**, llevan a la perfección las virtudes recién señaladas. Aquí, claro, estamos ya ante el Haydn plenamente maduro y genial de los últimos años, del que se puede decir que prácticamente convertía en oro cuanto tocaba. En los desarrollos la armonía juega un papel preeminente, los movimientos lentos son más elaborados y recurren menos a la sobreornamentación de obras anteriores (magistrales los Adagios de los **Tríos Hob. 20, 22 y 29**) y los movimientos finales ya no están escritos necesariamente en forma de rondó o de vivace, sino que hallamos también sencillos Allegros (el del **Hob. 24** es bellísimo) o incluso Minuetos (**Hob. 26**).

El mayor peso de la interpretación del **Beaux Arts** recae, como es fácil suponer, sobre el pianista Menahem Pressler, que no sólo sale airoso de la difícil empresa, sino que nos ofrece toda una lección de interpretación clásica; y digo clásica en un doble sentido: en primer lugar, porque con tal calificativo es conocida la música interpretada y, en segundo, porque su acercamiento a esta música está, asimismo, impregnado de la más pura ortodoxia clásica. Pressler usa el pedal con moderación e inteligencia, está en posesión de una cristalina técnica de digitación, domina por completo la ejecución de la difícilísima ornamentación tan característica de la música del siglo XVIII (óigase, por ejemplo, cómo ejecuta la frase inicial del Andante del **Hob. 12** o todo el Adagio del **Hob. 14**), articula de un modo admirable (Presto del **Hob. 27**) y, por encima de todo, hace gala de un buen gusto y una musicalidad exquisitas. A pesar de que la preponderancia de su parte podría permitirselo, Pressler no se erige en ningún momento en protagonista-divo, sino que tiene continuamente presente su condición de integrante de un Trío; en suma, Pressler es un excelente pianista —no comparable a los más grandes, por supuesto—, pero, por encima de todo, es un consumado camerista, como lo demuestra su escrupulosa atención por el volumen sonoro de su instrumento y su admirable compenetración tanto con Cohen —puesta de manifiesto en sus muchas frases al unísono o en sus continuos diálogos alternantes—, como con Greenhouse —el empaste sonoro

conseguido entre la mano izquierda de Pressler y el cello de aquél es a veces casi milagroso.

Isidore Cohen es también un camerista excepcional: hace gala de un sonido terso y brillante, de una afinación casi siempre intachable y de una pulcra regulación del volumen sonoro de su violín. Greenhouse, por su parte, realiza con mucho la labor menos importante, pero la traducción de su sencilla parte a lo largo de los 14 discos, en los que no tiene un solo compás de protagonismo, ni siquiera compartido, es digna de todos los elogios: en ningún caso quiere sobresalir más de lo necesario, explotando sólo mínimamente la bellísima potencialidad sonora de su Stradivarius, bien patentizada en otros registros.

El Trío en su conjunto demuestra un perfecto conocimiento de la música de este período y del estilo haydniano en particular. Su visión es, como ya quedó apuntado, estrictamente clásica: es imposible encontrar en la interpretación de alguno de estos **43 Tríos** el más mínimo resabio romántico, ya que aquella se mantiene siempre dentro de la sobriedad más exquisita. El fraseo —en el que se advierte una cierta tendencia al preciosismo—, la dinámica —basculante casi siempre entre el *mp* y el *mf*—, los tempi —moderadamente lentos y rápidos, sin caer en extremismo alguno— y la emotividad de las interpretaciones —siempre comedida— son antirrománticos, hasta el punto de que en ciertos momentos puede llegarse a percibir una cierta frialdad y un quizás insuficiente comunicatividad (el Cuarteto Italiano —cuyas interpretaciones de Haydn se sitúan en coordenadas muy cercanas a las de **Beaux Arts**— hace gala, sin embargo, de una inmensa capacidad para DECIR. Tal sensación es más fácilmente perceptible en los movimientos muy rápidos (los Finales de los **Tríos Hob. 16, 18, 21, 22 y 31**, por ejemplo), ejecutados con una corrección y pulcritud exquisitas, pero faltos de entusiasmo, humor y espontaneidad: no hallamos, en suma, ese guiñar el ojo característico del Haydn lúdico y jocoso (en este aspecto el Cuarteto de Tokyo se erige como maestro de maestros) y sí advertimos, por el contrario, un control quizá demasiado riguroso y una cierta tendencia a caer en la linealidad.

Los movimientos lentos conocen generalmente traducciones bellísimas (**Tríos Hob. 7, 12, 14, 18, 20 y 22**, entre otros muchos ejemplos), en los que tampoco deben buscarse arrebatos emocionales o grandes dosis de subjetivismo: la música es dicha con cariño y fraseada impecablemente; la dinámica es también ideal, ya que es en *p* y *pp* cuando el conjunto americano consigue sonoridades más bellas. Con todo, es en los abundantes Minuetos donde el **Beaux Arts** evidencia al máximo su condición de traductor de esta música, ya que es en ellos donde sus inquebrantables corrección y elegancia adquieren pleno y total sentido: es aquí donde los tres intérpretes evidencian más claramente su condi-

ción de cameristas, de no-virtuosos y su identificación con este tipo de música, por el que sin duda sienten —a tenor de lo escuchado en otras grabaciones— una afinidad mucho mayor que por el repertorio romántico o contemporáneo, en el que los resultados artísticos conseguidos no son, ni con mucho, del altísimo nivel apreciable en este importantísimo registro.

La grabación es natural y transparente; únicamente hubiera sido deseable una mayor presencia sonora del cello, grabado en un quizás excesivo segundo plano. Las notas que acompañan a los discos son, sin embargo, y como ya acostumbra hace tiempo Philips, raquílicas e indignas de una publicación de esta trascendencia. Tras un supuesto examen general de los **Tríos** de Haydn —breve y poco interesante—, repetida en los libretos de los tres álbumes, se nos ofrece un comentario también brevísimo y plagado de tópicos de cada uno de los **Tríos**. Igualmente indignante la duración de algunas caras (15 minutos la cara cinco del primer volumen o 16 minutos la cara seis del segundo), cuyo término medio no pasa de los 20 minutos. Un mejor aprovechamiento de los discos hubiera limitado considerablemente el número de los mismos, cuyo precio no es precisamente barato.

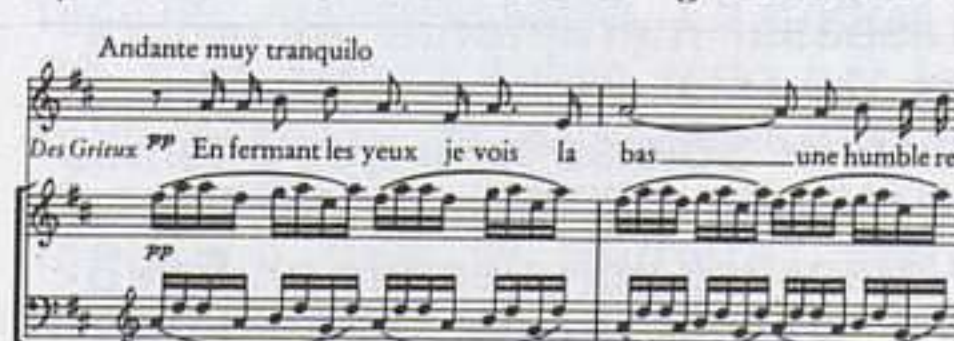
A pesar de estos dos importantes aspectos negativos señalamos —especialmente significativos cuando se trata de una publicación de la trascendencia de la aquí comentada—, son éstos unos álbumes —al menos los dos últimos— de obligada adquisición. La única versión alternativa —a cargo del Trío de Viena (Telefunken)— se halla, a mi entender, a considerable distancia por debajo de la interpretación por el Trío norteamericano.— L.C.G.

MASSENET: Manon. I. Cotrubas, A. Kraus, G. Quilico, J. van Dam. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, M. Plasson. EMI 167-1731413 T, 3 discos. Digital.

Interpretación: * * *
Sonido: * * *

El último decenio ha visto, simultáneamente, elevarse la estrella de una obra de Massenet y descender la de otra que era mucho más popular. Me refiero a **Werther** y a **Manon**. Cae fuera de una crítica discográfica el analizar ambas causas. Sólo diré que si estimo justa la exaltación de la primera, no me lo parece el gradual olvido de la segunda. **Manon** es una ópera espléndida tanto teatral como musicalmente y tiene en su heroína uno de los más fascinantes retratos femeninos del melodrama del siglo XIX.

Torcedo años ha tardado en aparecer una nueva grabación



—desde 1970, en que se publicó el registro EMI con Sills, Gedda y la dirección de Rudel— lo que corrobora lo antes señalado. La protagonista es ahora Ileana Cotrubas, artista inteligente, sensible, fina y delicada. Su voz, sin ser especialmente destacable por volumen, amplitud o belleza tímbrica, tiene la calidad suficiente como para enfrentarse con éxito a papeles como Mimi, Tatiana o Pamina. Hay algo en su temperamento que le lleva a expresar con gran acierto los estados melancólicos e intimistas. Y son estas facetas las que mejor desempeña en **Manon**, lo cual unido a una excelente dicción francesa, hace de su personaje el ser vulnerable y elegante que es. Sin embargo, falla en otros aspectos igualmente importantes de este papel: la voluptuosidad y el sentido trágico, que son inseparables de **Manon**. De esta forma, la cantante rumana nos ofrece un retrato incompleto de la protagonista. Esto es particularmente notorio en la famosa escena de la seducción a la que falta charme erótico, y en el final, un algo blando y restringido. Su estado vocal es bueno aunque encuentro que en algunos momentos hay exceso de trémolo y el timbre suena demasiado infantil e ingenuo, lo cual tal vez convenga al primer acto pero no a los demás. Falta, por último, algo que es muy difícil de expresar y que podría denominarse elemento CANALLA del personaje (que está presente en la novela de Prevost y aquí pero no en la ópera de Puccini); no olvidemos que después de todo, **Manon** es una prostituta capaz de renunciar al amor por el lujo. Esta faceta CANALLA sólo recuerdo haberla visto reflejada en una inolvidable representación de esta ópera que protagonizó Montserrat Caballé, en sus años gloriosos, (Madrid 1967); supongo que la cantante catalana lo hizo de manera inconsciente, en una de sus geniales intuiciones. Lástima que no la hubiese grabado por entonces.

Alfredo Kraus, como era de esperar, hace un **Des Grieux** lleno de maestría vocal, con excelente línea, gran dominio de los reguladores y del apoyo del aire. La voz aparece más amplia que antes aunque algo menos firme y fresca. Su interpretación está presidida por la elegancia y por una contenida expresividad que supera su habitual tono frío aunque, personalmente, creo que el desgraciado amante necesita una voz de timbre más cálido y un temperamento algo más apasionado. Si no me equivoco, las partes habladas no han sido hechas por el tenor canario, lo cual me parece un error al que no veo explicación satisfactoria.

Gino Quilico en «Lescaut» y José van Dam en el «Comte des Drieux» cantan con aplomo e intención aunque encuentro a ambos un poco faltos de «esprit». Por lo general, excelentes los comprimarios. Michel Plasson ha cuidado todos los detalles de la partitura y obtiene buenos resultados de la orquesta y del coro del Capitolio de Toulouse; tengo, sin embargo, ciertas reservas en

cuanto a que haya sido capaz de crear el ambiente adecuado, esa mezcla de ligereza, pasión, decadentismo, elegancia y sensual amoralidad de la obra de Massenet. Tal vez necesitase una orquesta más refinada y una batuta más emotiva.

De las grabaciones en liza, creo que tanto la de Rudel como la de Monteux son preferibles a ésta. Sills aventaja a Cotrubas en los aspectos «seductores» y «coquetos» pero es menos tierna y melancólica. Gedda no tan per-

fecto como Kraus aunque sí más comunicativo. La mejor **Manon** sigue siendo la antigua y famosa EMI de 1955 con Victoria de los Angeles, Henry Legay y la dirección de Monteux, en la que la soprano española, si exceptuamos algunos agudos un poco forzados, ofrece un encanto, una distinción y un timbre tan bello y seductor que la convierten en la mejor «Manon» que hasta ahora nos ha dado el disco. También excelente Lagay, ejemplo de un tipo de tenor francés hoy casi

desaparecido, y Pierre Monteux, que imprime a la obra de Massenet esa especial «charme» que le es consustancial.

La grabación presente en su aspecto sonoro es irregular, no siempre alcanza la claridad deseada y de vez en cuando, y debido a la escasa calidad del prensado, aparecen ruidos parásitos que llegan a molestar. El álbum se sirve con libreto francés-español, lo cual es muy de agradecer. Por desgracia, EMI no debe tener corrector de pruebas

pues las erratas hay que contarlas por docenas y docenas, tanto en el original como en la, a veces, discutible traducción castellana. Mi consejo es pues volver a la grabación EMI del 55, aunque los muchos admiradores de Alfredo Kraus pueden tener la seguridad de que no se sentirán defraudados. En cualquier caso, **Manon**, pese a su actual baja en la frecuencia del repertorio, sigue siendo un título del que ningún aficionado a la ópera puede prescindir.— M.C.

Ensayo discográfico

LOS «LIEDER» DE SCHUBERT POR DIETRICH FISCHER-DIESKAU Y GERALD MOORE, UN MONUMENTO DISCOGRAFICO

Por Martín Codax

A la memoria de Mariano Baquero Goyanes*

SCHUBERT: Lieder, Vols I y II.
D. Fischer-Dieskau, G. Moore.
D.G. 2720006 y 2720022, 12 y
13 discos respectivamente.

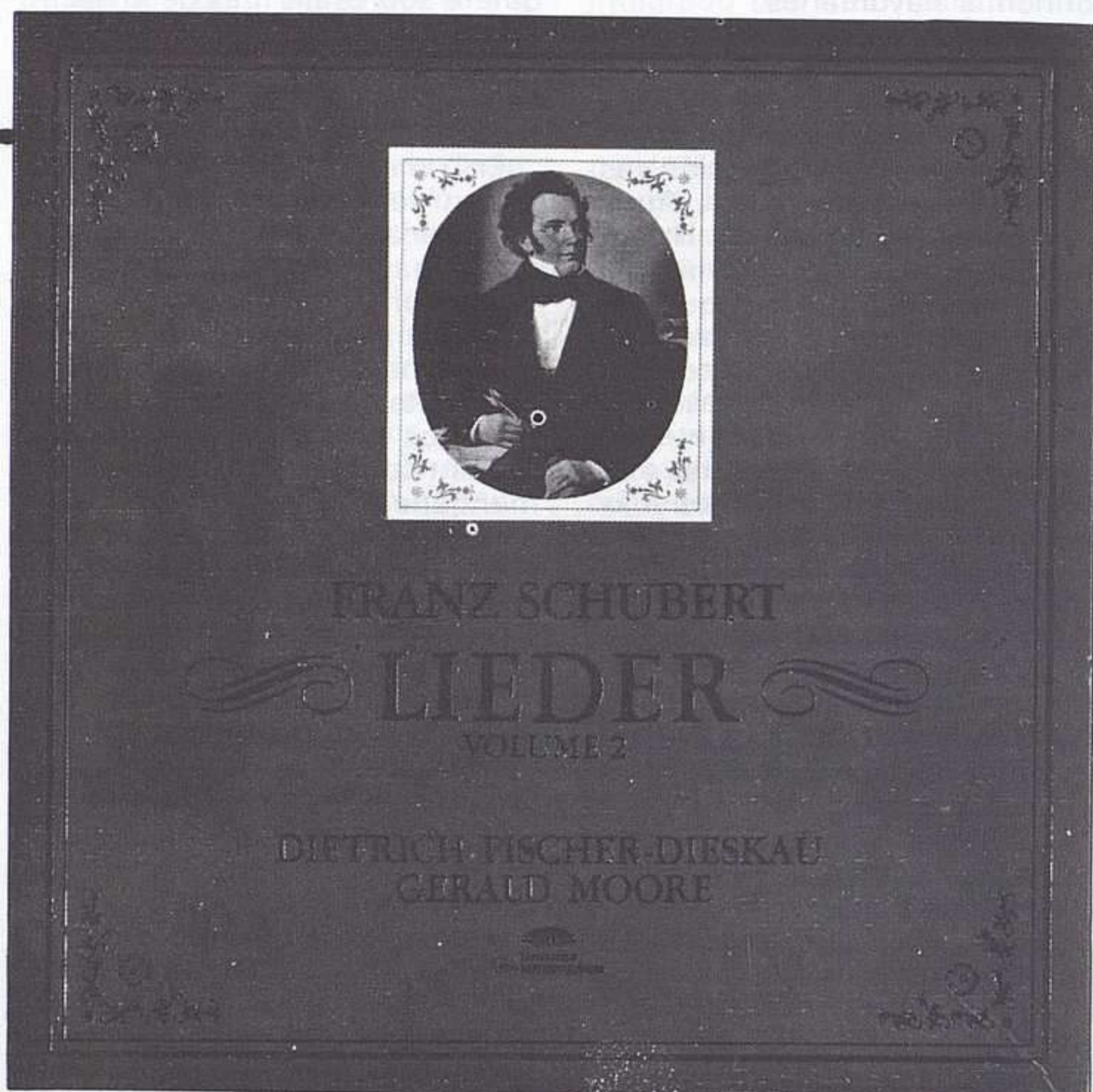
Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Los **Lieder** de Schubert forman un verdadero universo, una pléyade de microcosmos que en su conjunto nos brinda uno de los más altos y profundos testimonios de la genialidad humana en el campo de la música. Una vez más nos admira, hasta casi el anonadamiento, que un artista muerto a los 31 años hubiese sido capaz de escribir seis centenares de canciones de tal calidad media. Porque en esta multicreación ambienta una variadísima gama de matices y expresiones anímicas que van desde lo leve y grácil al testimonio más trágico y desesperanzado, de la melancolía al humor, del gozo a la soledad, del encanto a la tristeza apenas confesada. Con una voz, un poema y un piano, Schubert va labrando, cincelandos con pulso maestro, tal un orífice, esta colección de pequeñas y preciosas joyas que, cuantas más veces se escuchan, más nos van revelando su íntima grandeza.

La unión amorosa, casi me atrevería a decir pre-mística, es decir, de transustanciación entre poesía y música es la clave del **lied**. Hegel, en sus textos sobre estética, señaló la importancia del texto en relación con la escritura musical. Esto me parece incontrovertible. La luz de la palabra poética no se limita a

mostrarnos la temática de la canción, sino que llega, en ocasiones a ser una sola frase, incluso una palabra lo que nos descubre su misterio. El **lied** de Schubert se nos ofrece como una unidad de la que no es posible separar ninguna de sus partes. Aquí cristaliza, de manera definitiva, la forma de la canción de concierto que, si bien cultivada y con genial acierto por Mozart y Beethoven, sólo descubre la infinidad de sus posibilidades expresivas en manos de Schubert. Toda la riqueza **liederística** germana que vendrá a continuación — Schumann, Mendelssohn, Brahms, Mahler, Strauss— beberá de la pura y cristalina fuente schubertiana. Una fuente inagotable y confortadora.

La casa Deutsche Grammophon nos ofrece por primera vez en España la posibilidad de hacernos con todos los **lieder** (excepto los 3 ciclos, anteriormente editados) de Schubert interpretados por Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore. Realizados en 1969 y 70, constituyen uno de los más grandes monumentos de la historia del fonógrafo. Durante dos meses y partitura en mano he estado repasando los veinticinco discos que forman esta doble colección. Puedo afirmar rotundamente al menos dos conclusiones: ratificar me en la absoluta genialidad de Schubert —pese al desdén de Sartre hacia el acompañamiento pianístico— y renovar mi admiración hacia Fischer-Dieskau. Sobre el primer punto no quiero extenderme, es tal la riqueza melódica, dramática, poética, confesional de estas canciones que harían falta años para llegar a traspasar meramente los umbrales de este enorme y laberíntico palacio. Sólo señalar que además de los grandes y conocidos **Lieder** —piénsese por ejemplo en **Erkő-nig**, **An die Musik**, **Im Frühling** o



An Silvia— se encuentran entre ellos muchos otros de una belleza desconocida y fascinante. Una experiencia que resultará inolvidable para todo aquel que decida adentrarse en este jardín —hortus conclusus— de flores preciosas y escondidas.

En cuanto al barítono alemán, hay que descubrirse. Más de una vez he expresado mis reticencias en cuanto a ciertas maneras interpretativas de Fischer-Dieskau. Pues bien, en este campo concreto no se me ocurre otro cantante, masculino o femenino, que pudiera realizar, ni de lejos, lo conseguido por él. La flexibilidad de que hace gala, se certero instinto interpretativo, aguzado por la experiencia de muchos años, su innata musicalidad, son bazas que Fischer-Dieskau aprovecha hasta sus últimas consecuencias. La voz estaba en los años de grabación de estos discos en su más granada madurez. Hay que admitir que también están presentes algunos de sus habituales defectos: ciertos engolamientos, en especial en la zona grave, timbre atenuado en los agudos y su tendencia a la sobreactuación. Pero estos defectos, inocultables en la trayectoria general del gran barítono, están aquí más contenidos de lo habitual. En cualquier caso, las virtudes del artista son de tal categoría, que en el conjunto total, aquellos

puede decirse que desaparecen o, incluso, sirven para resaltar más si cabe, el valor de éstas. Podría señalar como extraordinarios aciertos la rápida y misteriosa levedad otorgada a **Der Geistertanz** (sobre un poema de Matthiesson), la melancólica y contenida tristeza de **Trost in Tränen** (poema de Goethe), el súbito dramatismo de **Loda's Gespenst** (del **Ossian** de Mac Pherson), la línea exquisita otorgada al bellísimo **Nähe des geliebten** (también sobre Goethe) pero la relación sería interminable. Schubert dejó amplia libertad al intérprete pues en sus partituras, si bien la parte pianística aparece con indicaciones de tempo y dinámica, no así la línea vocal (al menos en la Edición Peters que es la que he seguido) con lo que el cantante debe acertar con el tono vital del **lied**. Aquí el texto desempeña un papel decisivo. En ningún caso la voz tiene el lucimiento gratuito sino que está en función de los requerimientos poéticos. El artista debe **ARRIESGARSE A INTERPRETAR** en el más hondo sentido del término. Y es en este riesgo en el que Fischer-Dieskau sale triunfante. A través de su voz, el texto poético cobra una nueva vida, la que Schubert supo otorgarle. El barítono es capaz de expresar todas las inflexiones, las posibilidades de matiz, de color, los grados de intimidad y de dramatismo

que anidan en cada «*lied*». Como se podrá comprender, es imposible en una crítica discográfica hacer mención expresa de todas y cada una de las canciones. Sin embargo, me parece interesante constatar un número suficiente de ejemplos que puedan resultar representativos del conjunto de estas canciones y de su interpretación.

El primer álbum contiene doce discos y comprende los **Lieder** compuestos entre 1817 y 1828. El segundo álbum es de trece discos, con las canciones escritas entre 1811 y 1817. Los tres grandes ciclos de **Lieder** son recogidos en un tercer álbum de cuatro discos, ya publicado en España hace algunos años. He elegido doce canciones de signo diferente y complementario que me parecen representativas tanto del genio de Schubert como de las dotes interpretativas de Fischer-Dieskau. La primera es, nuevamente la famosa y magnífica **Erkönig**. El barítono berlinés hace, como era de esperar, una creación; las cuatro voces del poema de Goethe, el narrador, el padre, el hijo y el rey, son distinguidas con claridad, bien adelgazando la voz, adoptando un distanciamiento o introduciéndose directamente en la tragedia; evita, al tiempo, el peligro declamatorio o de exceso dramático al que puede prestar esta admirable *lied*; el final, con la expulsión total del aire en el *war tot* es excelente. No así el acompañamiento de Gerald Moore al que encuentro falto de sutileza; por ejemplo, en las palabras del rey *Du liebes King* que Fischer-Dieskau hace, en un lógico y confidencial *pianissimo*, el teclado que en la partitura tiene un *decrescendo* hasta *pp* no recibe de Moore más que una especie de *mezzopiano* que no engarza adecuadamente con la voz.

Dos canciones complementarias, **Der Tod und das Mädchen** (poema de Mathias Claudius) y **Der Jüngling und der Tod** (de Josef von Spaun) constituyen una prueba más de la capacidad de Fischer-Dieskau para dar vida a una breve secuencia dramática. El primer y más famoso de los dos *lieder* está interpretado con un acierto básico: las voces de la doncella y de la muerte aparecen lo suficientemente diferenciadas, pero en ningún momento exageradas; la angustia inicial de la joven que no quiere morir y la gravedad acogedora de la muerte están expresadas con una sobriedad lejos de lo inexpresivo. Conviene recordar que la muerte es palabra masculina en alemán y que por lo tanto las representaciones alegóricas están encarnadas, cuando viva, en forma de varón. Por ello tal vez la interpretación del segundo *lied*, tan bello como el primero puede hacer menos efecto, ya que aquí es un joven —un doncel— el que se enfrenta a la muerte —en realidad la llama— y por lo tanto el contraste no es tan marcado. Conviene resaltar la fluidez del intérprete que en ningún instante fuerza la voz (de hecho, evita dar el *Fa grave* alternativo al final de **Der Tod und das Mädchen**, para el que, probable-

mente, tendría dificultades) y la especial belleza con la que subraya algunas frases. Y así el «*Ach diesen namenlosen Qualem meiden*» de **Der Jüngling und der Tod** está dicha de forma particularmente poética.

Skolie es un brevísimo «*lied*» —dura menos de un minuto— lleno de frescor, de ligereza y de alegría, sobre un poema de Johann Ludwid von Deinhardtstein en el que se ensalza la llegada de la primavera y la alegría de vivir. Schubert escribió una encantadora y leve melodía que capta y resalta el variado color de los versos. Fischer-Dieskau canta con una maestría envidiable, aligerando la voz que pesa como un aleteo entre la fragancia de las flores y los labios de las doncellas de que nos habla el poema.

Como contraste, **Der Taucher** es una amplísima canción —dura cerca de veinticinco minutos— con texto de Schiller. Es un poema narrativo que cuenta la historia de un rey que arroja un cáliz de oro al fondo del mar desde lo alto de un acantilado pidiendo un valiente entre todos sus cortesanos para recuperar la preciada copa. Tan solo un hermoso joven acepta el reto, lanzándose al abismo. Tras una angustiada espera el muchacho retorna con el cáliz y cuenta los horrores que ha pasado en el fondo marino. El rey, caprichoso, vuelve a lanzar la copa al mar: si el joven consigue de nuevo rescatar la joya le ofrecerá la mano de su hija. **El buceador** —tal es el título del poema— regresa al seno del mar y allí se quedará para siempre. El poema es un claro ejemplo del romanticismo germano con sus evocaciones medievales, la pintura de una naturaleza, a la vez hermosa y terrible, el sentido del amor y la muerte, el ámbito legendario y la exaltación del héroe individual. Schubert recoge todo ello en su música, hace prodigios con el piano y sobre todo con la voz que nos trasmite el misterio, el horror, la esperanza, la alegría, el asombro y el pesimismo de Schiller. Para cantar **Der Taucher** hay que ser un artista muy completo. Obvio es decir que Fischer-Dieskau lo es y que realiza una demostración profundísima de todas las cualidades que lo han hecho justamente famoso: la sensibilidad, la imaginación, la capacidad para la matización. Todo ello está presente en su interpretación, en especial algo que en este caso es absolutamente esencial: la variedad. Incluso lo declamatorio está aquí no como defecto sino como adecuación estilística. Con sólo este *lied* habría que proclamar a Fischer-Dieskau como el supremo artista de la interpretación schubertiana.

Con **Der Musensohn** (de Goethe) volvemos al mundo ligero y encantador de Schubert. Es una de sus canciones más conocidas y es interesante además de por su fluidez melódica, por sus aspectos rítmicos. Fischer-Dieskau la canta con envidiable ductilidad y supera las dificultades de un *lied* más arriesgado de entonación y de cuadratura de lo que parece, con una sencillez de

maestro. De nuevo, encuentro el acompañamiento de Moore poco refinado y no del todo acorde con las indicaciones de la partitura.

Otro «*lied*» sobre texto de Goethe, aunque mucho menos conocido, **An die Entfernte**, nos muestra la habilidad del gran barítono para la expresión melancólica y su dominio de una lírica cantábil de rasgos exquisitos. La ausencia del ser amado alcanza un dolor angustioso y contenido al mismo tiempo que Schubert atina a poner en música, sobre todo su segunda estrofa, rozando la genialidad. La canción aparece especialmente pensada para nuestro intérprete, tal es su adecuación.

Un tercer *lied* sobre brevísimo y hermoso poema de Goethe cierra esta trilogía schubertiana **Ein Gleiches** capta y recrea la paz del paisaje, del aire, de los pájaros silenciosos mientras se espera a la amada. El tenue sabor de tristeza que impregna esta canción está expresado por Fischer-Dieskau en un hilo de voz que revela su capacidad de *fiato* y lo absolutamente perfecto de su emisión vocal. Además del dominio de los recursos técnicos vuelve a demostrarnos, si ello fuera preciso, la profundidad de su condición de artista, porque es capaz de emocionar. Hay ya algo en este *lied* que presiente el mundo mahleriano y creo que ha sido captado por Fischer-Dieskau y que lo acerca a **Das lied von der Erde** (espléndida interpretación por cierto del cantante, en especial de *Der Abschied*).

An die Musik es uno de los **Lieder** más difundidos de Schubert. Este precioso canto de gracias a la música sobre texto de Schober recibe por parte del barítono y el pianista una buena interpretación, pero confieso que me ha defraudado ligeramente. La línea es, por descontado, excelente, pero esta es una de esas canciones que hay que cantar con el corazón, con un sentido emocionado, casi tembloroso. Algo de ello hay en momentos de la segunda de las dos estrofas de que consta el poema, pero no es suficiente. Moore, por su parte realiza muy bien el paso del *forte* al *piano* en el intermedio de la primera a la segunda estrofa y en el final, pero de nuevo encuentro que sus *pianissimi* —señalados en la partitura— no responden a lo indicado.

Es sumamente interesante la confrontación de las tres versiones que Schubert escribió sobre el poema de Schiller **Der Jüngling am Bache**, que datan de los años 1812, 1815 y 1819. El texto trata el tema de la naturaleza, de la juventud y del peso del tiempo que conduce a la muerte. La primera versión, hecha cuando Schubert contaba solamente quince años, es la más amable, sencilla e ingenua, pero su belleza melódica es incontestable. La segunda, más sobria sobre todo por lo que respecta al acompañamiento, posee el mismo arranque melódico que la primera, pero luego varía por completo. Su

tonalidad menor la hace más íntima y concentrada pero no menos poética. Por último, la tercera versión compuesta en plena madurez (¡los veintidós años!) está alejada de las dos primeras, es más desasosegada, más dramática, más honda y el acompañamiento está elaborado con mayor libertad. Es fascinante escuchar estas tres canciones en la voz de Fischer-Dieskau. El barítono se adapta con portentosa precisión a los tres microcosmos de este mismo poema. La voz se hace ingenua o visionaria, amable o melancólica según los dictados de la música, pero logrando el prodigio, como hizo el compositor de respetar y embellecer el texto de Schiller desde tres ángulos diferentes. Para mi gusto personal, el «*tempo*» adoptado en la tercera canción, la más bella, tal vez sea ligeramente rápido, pero de cualquier modo es asombrosa la capacidad de Fischer-Dieskau para vivificar, para enaltecer un pentagrama.

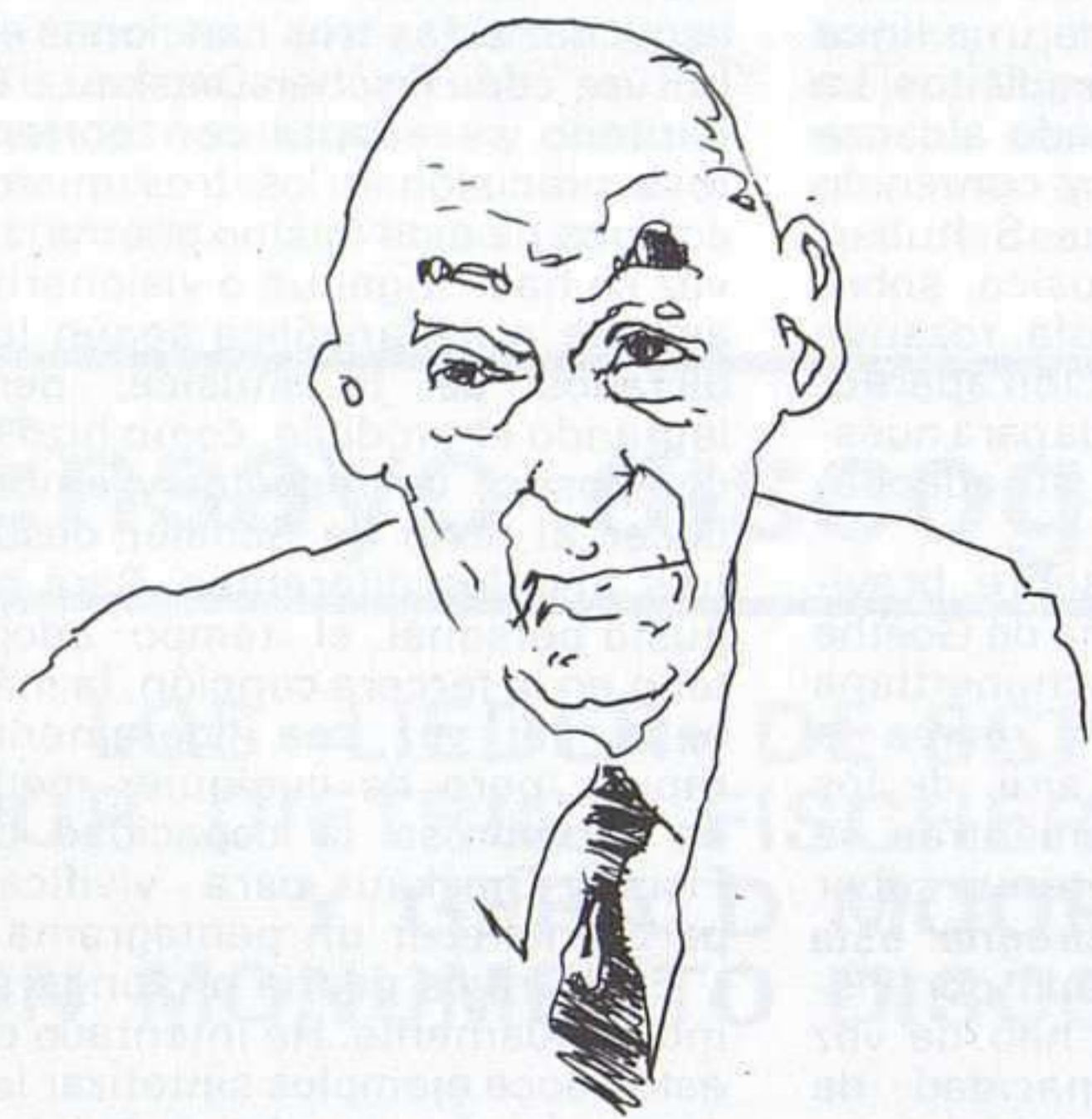
Esta crítica podría prolongarse indefinidamente. He intentado en estos doce ejemplos sintetizar los rasgos fundamentales de la interpretación que Fischer-Dieskau hace de estos dos grandes álbumes que son un clásico, un verdadero monumento de la historia discográfica. En estos veinticinco discos está contenido un mar cuya exploración puede durar toda la vida. Incluso con las reservas apuntadas —en especial con respecto al acompañante (que, pese a todo, realiza un trabajo general muy digno)— recomiendo con absoluta cordialidad esta grabación a todos los amantes de la música. Creo que merece la pena hacer el esfuerzo económico que supone su adquisición porque las compensaciones, de verdad, son literalmente infinitas.

Los dos álbumes, de importación, contienen excelentes libretos, con textos de todas las canciones en alemán, inglés y francés, además de índices de títulos y un ensayo muy interesante escrito por Fischer-Dieskau. El sonido es claro y sin apenas ruido de fondo, con buen equilibrio entre voz y piano, aunque, en ocasiones, se note una cierta preponderancia de la voz.

Ante la música y la poesía que encierran estos discos se llega a comprender hasta sus fibras más escondidas toda la verdad intuitiva en sus pentagramas de **An die Musik**. Es toda una revelación.

* Preparando este trabajo me llega la noticia de la muerte del profesor Baquero Goyanes, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia. Nacido en Madrid en 1923 y catedrático desde los veintiseis años, era hombre de espíritu refinado y amante de la música. Fue uno de los escasos profesores de universidad al que interesó la relación entre literatura y la música y fruto de ello es su excelente libro **Estructuras de la novela actual**, en el que dedica un capítulo entero a la musicalización de la novela, ahondando en la relación entre partitura musical y estructura novelesca. Personalmente guardo de él un entrañable recuerdo por su sensibilidad, lo amable y cortés de su trato y su distinción personal. Vaya en su recuerdo este modesto trabajo sobre música y literatura que tanto contaron en sus actividades íntimas y profesionales.

Homenaje a Federico Mompou en Alcalá de Henares



MUSICA ESPAÑOLA PARA FEDERICO MOMPOU (HOMENAJE AL COMPOSITOR)



Día 18 de junio de 1984



Jordá (violín), González Sarmiento (piano) y Pilar Serrano (violoncelo), componentes del Trío Mompou.

Por Ramón González Navarro

Alcalá de Henares, ha rendido un homenaje de admiración a Federico Mompou. Fue el reconocimiento a una labor artística realizada por el ilustre músico, a lo largo de sus noventa y un años, en el marco de una ciudad histórica que a sus profundos contenidos culturales ha sumado este homenaje como expresión de su incontenible vanguardismo en las bellas artes españolas.

Los actos se iniciaron con la designación de una calle de Alcalá, situada en el barrio de los músicos, con el nombre de Federico Mompou, junto a otros como Falla y Mateo de Torres, un músico alcalaíno del renacimiento.

Más tarde, esta magnífica idea se plasmó en el concierto que dió el Trío que lleva el nombre del homenajeado en una brillantísima sesión musical en la Capilla de San Ildefonso de la Universidad Cisneriana Complutense. Si esta Capilla se hizo para alimentar espiritualmente las almas de los estudiantes complutenses de todos los siglos; si el vehículo que se utilizó permanentemente fue la oración y la música de canto llano, el día del concierto, la atmósfera, aún siendo otra, dejaba percibir claramente la profunda cohesión entre el arte actual y las estructuras

anteriores, sin detrimento de ninguna de ellas. Podría decirse además que siendo testigo notarial la televisión de este hecho tan formidable, asistimos a una bella demostración de la altura musical de nuestros compositores contemporáneos.

El programa comprendía varias obras que constituían un estreno absoluto en homenaje a Federico Mompou. En la primera parte, el **Trío Mompou** de Gabriel Fernández Alvez; intimista y mompou-sana; **Trío 84**, de Ricard Miralles, y por último el **Trío concertante núm. 1** de Tomás Marco. Siendo las tres de gran calidad, la segunda fue la más aplaudida, su construcción como un ARREBATADOR TORRENTE imprimió a la cuerda un sentido de ligero flujo corporal, mientras la obra de Marco era como el lanzamiento al espacio, después de un período de lirismo emocional, de un concepto de energía, los quanta musicales.

En la segunda parte, González Sarmiento, Pilar Serrano y Jordá (Trío Mompou), interpretaron el **Moviment per a trio** de Benet Casablanques, dentro de una atonalidad evidente, fluida y marcando las fronteras del neoespressionismo y el **Trium** de Rogelio Groba, quizás esta última obra la más elaborada, también la más larga, estructurada en tres partes, en las que el ritmo trepidante se sumerge más tarde en un adagio incandescente que desemboca en una pieza en el que los tres instrumentos se acomodan a la incesante melodía que repite un tema popular gallego.

Al final, para corresponder a los nutridos aplausos de los espectadores que llenaban casi por completo la Capilla, y en CARINOSO HOMENAJE al maestro, el Trío Mompou interpretó una obra corta del homenajeado (la transcripción de la **Primera Canción sobre Valery**).

Queda por relatar la entrega de unas placas conmemorativas de este homenaje que el alcalde de Alcalá, Arsenio Lope Huerta, La Caja de Ahorros de Madrid, en la persona de Fernando Mora, su Jefe de la Obra Cultural, y el director de las aulas del Conservatorio de Alcalá, Francisco Fuentes, ofrecieron a la esposa de Mompou, doña Carmen Bravo, presente en los actos, que con palabras emocionadas agradeció todo cuanto aquella tarde había sucedido, comunicándonos la grata noticia de la franca recuperación del maestro.

La buena música bien hecha por los tres componentes del Trío Mompou, la atmósfera cisneriana que inundó el ambiente, el contraste del presente y el pasado y la orla humana que encuadró el concierto, pueden permitirnos asegurar con toda firmeza que en Alcalá, en el vértice de esta AULA MAGNA DE LA MUSICA, las musas anidaron por un momento y se repitió, una vez más, el feliz acontecimiento de hacer Música.

Cursos, becas y concursos

□ El **Concurso Nacional de Composición Musical para Banda Sinfónica «Jose Manuel Izquierdo»**, está organizado por la Sociedad Musical «La Artesana» de Catarroja (Valencia). Las obras presentadas tendrán una duración entre diez y quince minutos y deberán estar adaptadas a una plantilla de gran banda. Las composiciones hay que presentarlas bajo un lema en el domicilio social de la Sociedad Musical «La Artesana», calle Colón, 21, Teléfono 156 10 55. Catarroja (Valencia). El plazo finaliza el 4 de septiembre.

□ El **Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas»** tendrá lugar en Barcelona durante el mes de noviembre. El límite de edad de los participantes es de treinta y dos años para las mujeres y treinta y cinco para los hombres. El plazo de inscripción se cierra en el mes de octubre. Información en el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, Bruch 125. Barcelona 08037. Teléfono: (93) 215 42 27 y 257 86 46.

□ El **XVII Concurso Internacional de Guitarra Clásica «Ciudad de Alejandría»**, está convocado como homenaje a Manuel M. Ponce y tiene dos modalidades guitarrísticas: actuando como solista o como solista con orquesta. Los participantes no deben sobrepasar la fecha de nacimiento del 15 de septiembre de 1949. Finaliza el plazo de inscripción el 15 de septiembre. Información e inscripciones: Secretaria del Concorso, presso Presidente Concorso: Dott Michele Pittaluga, Piazza Garibaldi 16 I-15100 Alessandria (Italia). Teléfono (0131) 53 170.

□ Un **Concurso Internacional de Arpa** se desarrollará en Jerusalem del 9 al 21 de julio de 1985. Su fecha límite de inscripción es el 1 de noviembre de 1984. Los premios son los siguientes: primero, un arpa de Maison Lyon & Healey de Chicago; segundo, cinco mil dólares; tercero, tres mil dólares; cuarto, mil doscientos cincuenta dólares. El límite de edad es de treinta y cinco años el 31 de diciembre de 1984. Información e inscripciones: Concurso Internacional de Arpa. P.O.B. 29334. Ahronowitz St, Tel-Aviv (Israel). Teléfono: (03) 280233.

□ El **XXXV Concurso Internacional de Música y Ballet «G.B. Viotti»** tiene varias modalidades: canto, piano, violín, música de cámara (de dos a siete instrumentistas) y composición. Para los tres primeros el límite de edad es de treinta y cinco años, el resto (música de cámara y composición) no tiene límite de edad. La fecha máxima de inscripción es el 15 de septiembre, excepto para el de composición cuyo límite está fijado para el 30 de noviembre. Dirección: Società del Quartetto, Casella postale 127, I-13100 Vercelli (Italia). Teléfono: 65264.

□ El **Certamen Internacional de Guitarra «Ciudad de Alcoy»**, tendrá lugar en esta localidad alicantina del 6 al 9 de diciembre. El primer premio es de medio millón de pesetas y una guitarra de concierto, el segundo, de un cuarto de millón y una guitarra y el tercero, ciento veinticinco mil pesetas. Hay un premio especial de setenta y cinco mil para los concursantes que residan en la ciudad de Alcoy. El plazo de admisión termina el 6 de noviembre y la prueba eliminatoria consiste en la interpretación de la obra **Fandango**, de Joaquín Rodrigo. La segunda prueba consistirá en la interpretación, como máximo, de dos obras de libre elección en diez minutos y la **Sonata** de Ginastera, como obra obligada. Inscripciones: Sr. Presidente de la Comisión Organizadora del III Certamen Internacional de Guitarra Ciudad de Alcoy, Ayuntamiento de Alcoy. Alicante.

El **Concurso «Año Europeo de la Música»** se convoca por el Centro de Cooperación Cultural Europea e Intercontinental y en atención a la importante presencia de la **Música en el Camino de Santiago**. Los temas escogidos para realizar trabajos versarán sobre el asunto genérico: Música y canción e iconografía musical en los caminos europeos a Compostela. Se establecen cuatro grupos: 1) Música y canción en los caminos europeos a Compostela hasta su llegada a los Pirineos. 2) Música y canción de la peregrinación a Compostela en la Península Ibérica. 3) Iconografía musical en los caminos europeos a Compostela al norte de los Pirineos. 4) Iconografía musical medieval en la Península Ibérica. Se puede concurrir a uno o varios de los temas. No existe limitación de espacio. Enviar trabajos al Concurso Año Europeo de la Música, c/Fomento, 5. 28013 Madrid, antes del 1 de julio de 1985.

□ El **XXVIII Concurso Internacional de Piano «Jaen» 1984** no tiene límite de edad. Hay dos pruebas eliminatorias y una final con una serie de obras obligadas divididas en seis grupos por orden de dificultad pianística. El plazo de admisión termina el 3 de septiembre. Hay cuatro premios, el primero de los cuales es de setecientos cincuenta mil pesetas y un premio especial Rosa Sabater, dotado por la firma Hazen, de setenta y cinco mil pesetas. Información e inscripciones a nombre del señor Consejero Delegado del Concurso de Piano Premio Jaén, Secretaría del Instituto de Estudios Gienenses, Palacio Provincial, Jaén.

□ El **Concurso Internacional de Organo «Gran Premio de Chartres»** tiene las modalidades de interpretación e improvisación y está abierto a organistas de todas las nacionalidades nacidos con posterioridad al 1 de enero de 1949. Tendrá lugar en la ciudad francesa de Chartres del 3 al 23 de septiembre. Información: Secretariat du Grand Prix de Chartres, 75, rue de Grenelle, F-75007 París (Francia). Teléfono: 548 31 74.

□ El Ministerio de Cultura convoca varios premios para 1984. Los primeros son los **Premios Nacionales de la Crítica Discográfica**, cuya dotación es de doscientas mil pesetas y se convocan en dos modalidades: a la mejor labor de crítica y comentario sobre ediciones sonoras realizadas en cualquier publicación periódica española y a la realizada en medios de radiodifusión españoles. Pueden optar los trabajos realizados desde el 1 de enero de 1983 al 30 de septiembre de 1984. El plazo expira el 15 de octubre. Los **Premios Nacionales para Editoras Musicales** son de medio millón de pesetas y tienen cuatro modalidades: a la editora musical que presenta la obra editorial más destacada relativa a la creación musical de autor español actual, a la más destacada en el ámbito de la enseñanza y pedagogía, a la del ámbito de la música popular española y a la que constituya importante aportación al patrimonio cultural de España. Las fechas de ediciones que pueden concurrir son desde el 1 de noviembre de 1983 al 31 de octubre de 1984. El **Premio Nacional para Empresas Fonográficas a la mejor la de ediciones sonoras sobre zarzuela** se otorgará a la empresa que acredite haber editado el repertorio más amplio y de mayor calidad de dicho género. Las obras deberán haber sido producidas a partir de enero de 1983. Este premio tiene una dotación de un millón de pesetas. A el **Premio Nacional a la mejor labor de ediciones sonoras de carácter infantil** pueden optar las obras editadas y producidas en España a partir del 1 de noviembre de 1983. La dotación es de seiscientos mil pesetas. Información en el Ministerio de Cultura, Subdirección General de Ediciones Sonoras. Plaza del Rey, 1, Madrid 4. Teléfonos: (91) 429 24 44 y 429 77 11.

□ En Baden (Suiza) se realizará del 29 de septiembre al 6 de octubre un **Curso de Interpretación de la Música Española** con las profesoras: María Luisa Cantos (piano), Montserrat Torrent (órgano) y Enriqueta Tarrés (canto). Habrá alumnos activos y oyentes, a los primeros se les exige la presentación de, al menos, tres obras del repertorio español. Información: Interpretationskurse Spanischer Musik, Sekretariat, Postfach 1 1325, 5400 Baden. Suiza.

□ El **Concurso Internacional de Violín «Vaclav Humil»** tiene de fecha límite de inscripción el 15 de noviembre de 1984. El límite de edad es de 16 a 30 años. Se desarrollará en Zagreb (Yugoslavia) del 17 al 24 de enero de 1985. Información: Hrvatski glazbeni zavod, Gundulićeva 6, Yu 41000 Zagreb (Yugoslavia). Teléfono: 424-533.

□ La Universidad de Louisville organiza el **Grawemeyer Award for Music Composition**. Consiste en un premio de composición en el que se tienen en cuenta los méritos y la obra del compositor, aunque el premio es para una sola obra. El premio se otorgará a una obra estrenada en 1983 y 1984 y propuesta por una organización musical o por una persona componente de grupo orquestal, director, crítico, editor, director de centro de educación musical, etc., que no sea el propio compositor. En la propuesta hay que incluir una grabación de muy buena calidad, documentación sobre el estreno, carta del proponente, biografía y fotografía del compositor propuesto y copias de las partituras. La cuantía del premio es altísima: **ciento cincuenta mil dólares** (veinticuatro millones de pesetas). El plazo máximo de envío de propuestas es el 10 de enero de 1985, a Grawemeyer Music Award Committee, School of Music, University of Louisville, Kentucky 40292. Estados Unidos. El premio se pagará en cinco plazos anuales de treinta mil dólares.

□ Con motivo del 150 aniversario del nacimiento de **Henryk Wieniawski** se convoca un **Concurso de composición** y otro de **Violín** en Poznan (Polonia). Para el primero hay que presentar una obra de violín solo o con acompañamiento de piano o para violín con acompañamiento de orquesta sinfónica. El último día de envío de las partituras es el 1 de diciembre de 1984. Para el concurso Internacional de Violín el límite de edad son los 30 años y tendrá lugar del 8 al 23 de noviembre de 1986. Información y envío de partituras: Secretariat des Concours Internationaux Henryk Wieniawski, 7, rue Swietoslawaska, PL-61-840 Poznan (Polonia). Teléfono: 526-42 y 589-91.

□ El **Concurso Internacional de Piano de Sydney** (Australia) tiene como fecha límite de inscripción el 30 de octubre y los participantes deben tener edades comprendidas entre los dieciocho y los treinta años. La fecha del concurso es del 5 al 27 de julio de 1985. Inscripciones: Sydney International Piano Competition of Australia, CI-NSW State Conservatorium of Music, Macquarie Street, Sydney 2000 (Australia). Teléfono: 27 42 06.

□ El **XXX Concurso Internacional de Canto de la Ciudad de Toulouse** se desarrollará del 30 de septiembre al 6 de octubre y la fecha máxima de inscripción es el 15 de septiembre. Los concursantes deben tener edades comprendidas entre los dieciocho y los treinta y tres años. Información: Secretariado del Concurso, Théâtre du Capitole, F-31000 Toulouse (Francia). Teléfono: (61) 23 21 35. Apartados postales: 207, 257 y 258.

□ La ciudad de Trieste (Italia) organiza el **XXIII Concurso Internacional de Composición Sinfónica** al que pueden acceder obras escritas para voz solista y orquesta sinfónica. El 10 de septiembre es el último día de inscripción. Para 1985 se destinará a una obra para orquesta sola y en 1986, a una composición para percusión solista (cuatro instrumentistas) y orquesta. Enviar partituras al: Premio Città di Trieste, Palazzo Municipale, Piazza dell'Unità d'Italia, 4. I-34100 Trieste (Italia). Teléfono: 73 68.

□ La **Generalitat de Catalunya** promueve una campaña de apoyo a la edición fonográfica. Los fonogramas que favorecerá la Generalitat habrán de ser las grabaciones de obras escritas por compositores catalanes, que contribuyan, además, a la utilización de la lengua catalana en la edición fonográfica. La campaña se canaliza a través de la Dirección General de Música Teatro y Cinematografía. También convoca tres premios para la obra más notable de creación musical de autor catalán, para la obra más importante por sus valores culturales y artísticos, incluidas las producciones extranjeras editadas en Cataluña y para la obra más importante de músicos-intérpretes catalanes. Los tres están dotados con un millón de pesetas respectivamente. Información en la Generalitat de Catalunya, Dirección General de Música, Teatro y Cinematografía.

□ El grupo **Dialogo Musicale** establecido en Utrech (Holanda) está formado por una serie de **músicos interesados en la busca, estudio e interpretación de la música antigua**, cuyos fines primordiales son dos: la interpretación de la música de la Edad Media, Renacimiento y Barroco temprano (la música compuesta entre el 1350 y el 1650, aproximadamente) y las conexiones constructivas entre esta música y otras artes, como las plásticas, el teatro, la danza, el mimo, etc. El conjunto Kaproen es estable dentro de esta asociación, pero se forman otros conjuntos y grupos de estudios para investigaciones concretas acerca de compositores, escuelas o piezas musicales. La música es interpretada en instrumentos originales o copias de instrumentos antiguos. Tienen numerosos proyectos de investigación, discos grabados, actuaciones realizadas y admiten sugerencias, proposiciones para actuar y nuevos músicos o grupos. Están en la Foundation for Early Music, Diálogo Musicale, M.H. Trompstraat 12, 3572 XV Utrech, Holanda. Teléfono: (030) 715114.

□ En el **Concurso Internacional de Violín «Yehudi Menuhin»** se puede participar en categoría «junior» para concursantes menores de dieciséis años y «senior», para mayores de veinte. La primera prueba tiene dos etapas, la primera es eliminatoria de la que saldrán solamente doce concursantes para la segunda, y ambas serán pruebas con acompañamiento de piano. La sección «senior» comprende tres pruebas, las dos primeras eliminatorias y en la tercera se interpretará un concierto para violín y orquesta. Hay una serie de obras obligadas para cada prueba. Información e inscripciones antes del 22 de octubre en: The Director, The Orion Insurance Yehudi Menuhin International Violin Competition, Kallaway Ltd. 2 Portland Road, Holland Park, London W11 4 LA. Teléfono: (01) 221 7883.

Consulta

Les agradecería que, en su sección de consulta discográfica, me dieran su opinión sobre las versiones de las obras siguientes:

1.— **Sonatas violín-piano** de Beethoven por Szeryng-Haebler (PHI) ¿Qué tal se comporta frente a la de Menuhin (DG) ya inencontrable? ¿Hay alguna otra más recomendable?

2.— **Cuartetos** de Ravel y Debussy; ¿cuál es la idónea: Melos (DG); Tokio (CBS) o alguna otra?

3.— **Partitas para violín** de Bach: Pasquier (H.M.); Milstein (DG) (ambos no en España o ¿mejor esperar?

¿Qué versión me recomendarían de:

4.— **Lucia, L'elisir y Favorita**, de Donizetti

5.— **Novena, Puritani y Sonnambula**, de Bellini

6.— **Falstaff, Don Carlo**, de Verdi

7.— **Sonatas cello-piano** de Beethoven y de Brahms.— **JAVIER VIVES (Barcelona).**

RESPUESTA

1.— La de Szeryng y Haebler es una buena opción para las Sonatas de violín de Beethoven, que no llega a lo excepcional. Son bastante

preferibles las de Menuhin y Kempff (aún encontrable en algunos establecimientos o en venta por correo) y la de Zukerman y Barenboim (EMI, no en España). Decca anuncia la importación del ciclo de Perlman y Ashkenazy, también superior.

2.— La única grabación actualmente disponible de los Cuartetos de Debussy y Ravel, la del Cuarteto de Tokyo (CBS) no ha sido probablemente superada.

3.— Acaba de aparecer, importadas por D.G., las Sonatas y Partitas para violín solo de Bach por Milstein, seguramente la mejor interpretación registrada hasta la fecha.

4.— Lucia di Lammermoor: Sutherland, Pavarotti, Milnes, Ghiaurov, Bonyng (Decca), o, de peor sonido, Callas, Tagliavini, Cappuccilli, Serafín (EMI), ambas encontrables.

L'elisir d'amore: aceptables las dos únicas que hay en España —Domingo, Cotrubas, Evans, Wixell, Prichard (CBS) y Pavarotti, Sutherland, Malas, Cossa, Bonyng (Decca)— pero en todo caso inferiores a la de Hedda, Freni, Montarsolo, Sereni,

Molinari-Pradelli (EMI, des-catalogado).

La Favorita: la versión de Cossotto, Pavarotti; Bacquier, Ghiaurov (Decca, en España) es convincente.

5.— Norma: Caballé, Domingo, Cossotto, Raimondi, Cillano (RCA) está muy bien cantada, pobremente dirigida y regular de grabación. La de Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemendi, Serafin (EMI) cuenta con una protagonista en plenitud y una correcta dirección, pero suena muy mal. Virtuosa, pero inexpresiva, es en fin la de Sutherland, Alexander, Horne, Cross, Bonyng (Decca). Ninguna grabación es enteramente recomendable.

l Puritani: Caballé, Kraus, Ferrin, Manuguerra, Muti (EMI) es, en conjunto, admirable, y algo menos la de Sutherland, Pavarotti, Ghiaurov, Cappuccilli, Bonyng (Decca). Esta última, algo más antigua, suena sin embargo algo mejor (en España) que la primera. La de Callas, Di Stefano, Rossi-Lemendi, Panesai, Serafin (EMI) suena fatal y no nos parece tan buena como con frecuencia se dice.

La Sonnambula: Sutherland, Pavarotti, Ghiaurov/Bonyng (Decca, digital) es tan buena, en conjunto, como la de Callas, Monti, Zaccaria/Votto (EMI), mucho más antigua.

6.— Falstaff: Fischer-Dieskau/Bernstein (CBS), en primer lugar. Suenan mejor las de Bruson/Giulini (DG) o Taddei/Karajan (Philips), pero no son versiones tan convincentes.

Don Carlo: Domingo, Caballé, Raimondi, Verrett, Milnes/Giulini (EMI, no en España) es, con diferencia, la mejor. Son buenas, no obstante las de Bergonzi, Tebaldi, Ghiaurov, Bumbry, Fischer-Dieskau/Solti (Decca), y Carreras, Freni, Ghiaurov, Baltsa, Cappuccilli/Karajan (EMI). Abbado va a grabar para D.G. la primera versión completa y original en francés.

7.— Sonatas para violoncelo y piano de Beethoven: Fournier/Kempff (DG), acopladas con las de violín y Menuhin, y Rostropovich/Richter (Philips). Id. de Brahms: Rostropovich/Serkin (DG digital) o Du Pré/Barenboim (EMI, no en España), con preferencia para la Primera de aquéllos y la Segunda de éstos.—A.C.

PAUL TAYLOR DANCE COMPANY: EL ESPACIO ES EL PROTAGONISTA

Por Francisco Hernandez

Cuando aún está viva, y en ejercicio, la legendaria Martha Graham, figura máxima de la danza libre americana, responsable de haber conducido el desarrollo de esa danza hasta el límite del rigor y de la riqueza expresiva, aunque quizá también responsable, según algunos criterios, de la excesiva codificación de un estilo que nació sobre todo para ser antiacadémico, libre; y cuando, por tanto, hasta podía pensarse que estábamos ante los primeros síntomas de esclerosis de la trayectoria iniciada por Isadora Duncan, la danza libre americana hace un alarde de vitalidad, consistencia y capacidad de respuesta a las exigencias del momento presente en las obras del coreógrafo Paul Taylor, ex alumno de Martha Graham, cuya Compañía hemos podido admirar en el Teatro Monumental de Madrid con el detenimiento preciso, entre el 20 de junio y el 7 de julio, lo que nos ha permitido el hacernos la ilusión de que en lo que se refiere al arte hoy protagonista en todo occidente, el ballet, los españoles habíamos dejado de pertenecer a un país inexistente.

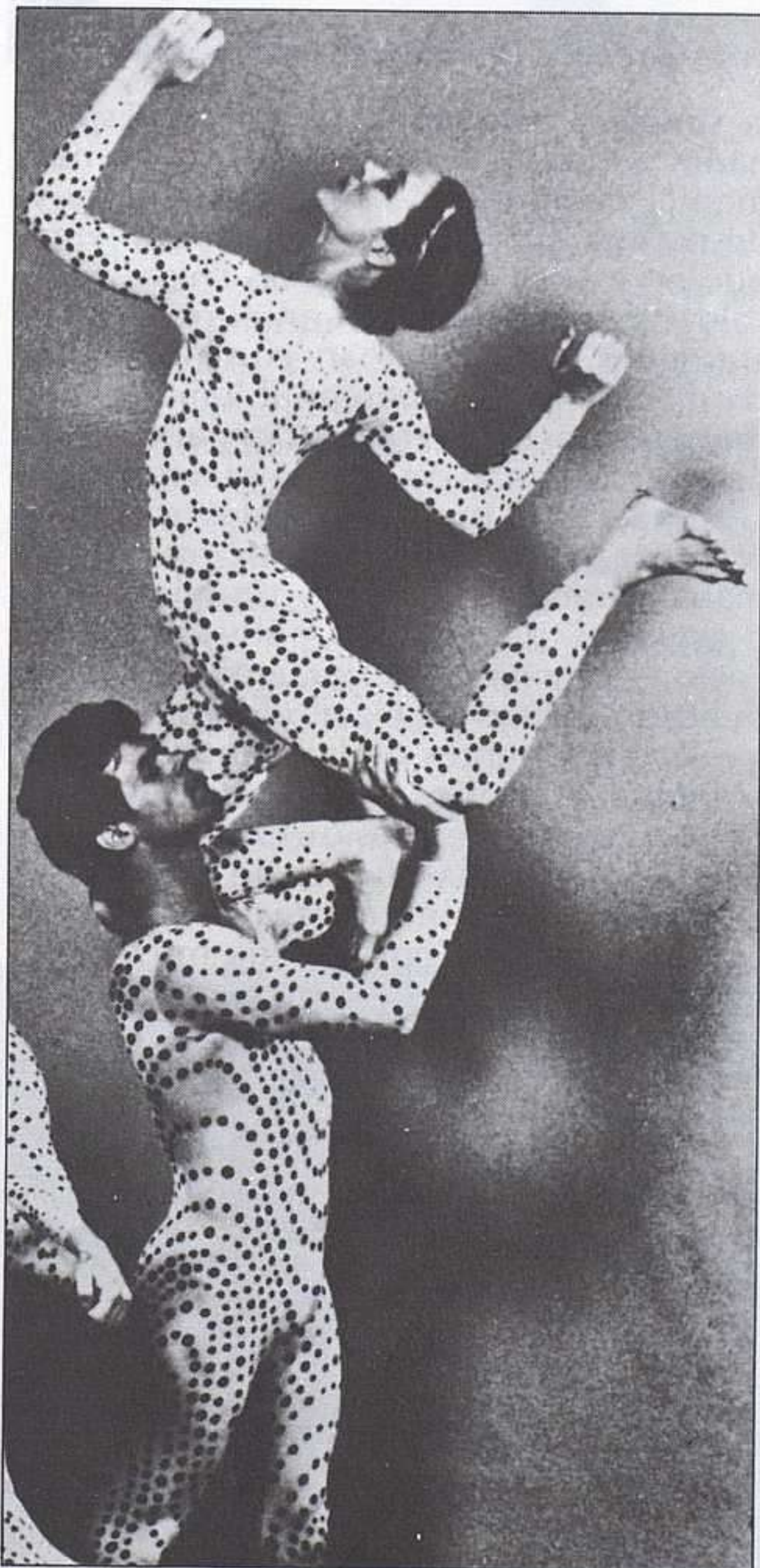
Los dieciséis componentes de la Paul Taylor Dance Company, pletóricos de facultades, de exigentísimo adiestramiento, exhibiendo una agudizada diferenciación entre los sexos y una admirable carencia de amaneramientos, con maravillosa frescura, interpretaron obras en

las que el famoso estilo Taylor, la respuesta de la danza americana al momento presente, el eclecticismo, se hizo luminosamente presente desde el primer instante. Paul Taylor ha introducido en la danza libre americana todo lo que le ha interesado de su antítesis y enemiga, la danza académica, y también ha incorporado todo lo que estando a mano le ha parecido bien. Es frecuente, por ejemplo, el que sus bailarinas se sienten en el suelo del escenario a la manera

como objetivo esencial desde su mismo nacimiento, y que es su razón de ser. Pero ahora vayamos por partes, pues como hemos comprobado en el pésimo escenario del Monumental, el estilo Taylor se materializa en logros absolutos, gloriosos incluso, como es el caso de **Esplanade**, y también en equivocaciones rotundas como la de **Le Sacre du printemps**.

Tres obras maestras

En cada uno de los tres programas montados en Madrid por la Paul Taylor Dance Company, figuró un ballet con música barroca: **Arden Court** (*Sinfonías 1, 3, 5, 7 y 8*, de William Boyce), **Esplanade** (*Conciertos para violín en Mi mayor y Re menor*, de J.S. Bach) y **Aureola** (*Concerto Grosso núm. 1* de Haendel). Espero explicarme con claridad si digo que la música barroca contiene un mundo sentimental inocente, y que en comparación con ella las composiciones románticas tienen atmósferas sentimentales complejas, adultas; probablemente la popularidad que hoy goza la música barroca le debe mucho a la nostalgia que siente la sociedad occidental, consciente o inconscientemente, respecto de un candor humano irremisiblemente perdido. Los tres ballets mencionados tienen importantes características comunes: se bailan con los pies descalzos, carecen de argumento y están protagonizados por movimientos que casi carecen de justificaciones externas a ellos mismos, movimientos de pasmosa simplicidad, movimientos y gestos con una asombrosa capacidad para desencadenar en el espectador vivencias alegres y deliciosamente pueriles, al tiempo que sonríen con lúdica promiscuidad sentimental y tienen alguna parada en una religiosidad muy pura en el caso de **Esplanade**. Estos tres ballets en los que la coreografía y la música llegan a unirse en un todo inseparable, han sido aclamados por la crítica especializada internacional, y además de que son vinculables a algunos de los ideales más queridos de los años sesenta, expresan con meridiana claridad la cualidad del talento coreográfico de Paul Taylor. Mención especial merece **Esplanade**, ballet que partiendo de los movimientos más simples del cuerpo humano, caminar, correr, saltar, caer..., y desarrollándolos en un vértigo que se extiende a una enorme variedad de movimientos nuevos, se convierte, por su perfección técnica y por su elocuencia poética, en uno de los grandes ballets de todos los tiempos, merecedor de figurar al lado del segundo acto de **El Lago**, de **Las Sifides**, de la **Consagración** de Béjart o de **The Cage** de Rob-



hindú. En principio nada de esto tiene mucho de particular, las mezclas teóricamente «contra natura» están siendo practicadas casi de forma sistemática por muchos de los más importantes coreógrafos de hoy, lo interesante en el caso de Taylor es que, en primer lugar, el elemento base de las obras y de la mezcla, es la danza libre americana y, en segundo lugar, que el resultado final acentúa la sensación de naturalidad, de sencillez, perseguida por esta danza



Paul Taylor.

bins, pongamos por caso. **Esplanade** es un ballet que además de recoger de forma quintaesenciada las virtudes de **Arden Court** y de **Aureola**, humanísima alegría angelical, sencillez, riqueza de movimientos, contiene de forma estremecedora, bellísima, la clave coreográfica americana que también es coordenada esencial del hombre del siglo XX: esa manera de recorrer el espacio de los bailarines de Taylor que no obedece a necesidades argumentales, ni sentimentales, ni musicales, como en los ballets europeos, sino que es originada por un impulso exclusivamente espacial, de medir el enigma con el cuerpo que sonríe, y que transformó el harapiento escenario del Monumental en un espacio mágico con las inabarcables dimensiones del Cosmos. ¿Habrá visto Eduardo Chillida este ballet?

El otro rostro de un corazón «naïf»

En los tres ballets señalados, Paul Taylor nos mostró las cosas de la vida que le gustan, los sueños de su corazón simpático y «naïf». En **Cloven Kingdom** (collage musical con fragmentos de A. Corelli y H. Cowell) y en **Nightsade** (Scriabin: **Sonata núm. 10, Poemas 2 y 3, y Hacia la llama**), consecuentemente, señala las cosas de la vida que le disgustan. En el primero, **Cloven Kingdom**, viste a los bailarines con trajes de fiesta elegante y en impecable crecimiento orgánico hace evolucionar los movimientos y ademanes de la etiqueta desde la dignidad artificial hasta el ridículo y la bufonada. El resultado final de **Cloven Kingdom** es desigual, tiene fragmentos sensacionales, como el movimiento de los bailarines de smoking acompañados por la percusión, pero la crítica es bastante ingenua y a veces pretenciosa.

Pienso que un ballet solo es bueno cuando una coreografía de calidad queda a la altura de la partitura, cuando dialoga con ella de tú a tú, o mejor todavía, cuando la coreografía es superior a la música y ésta se convierte en simple y adecuado soporte. Y creo que un ballet es malo cuando la coreografía es menos elocuente que la música. **Nightsade** pone en escena, con eficacia, el ambiente morboso que rodea al sexo reprimido, concretamente el ambiente de la sociedad victoriana; muchas de sus magníficas imágenes traen a la memoria el famoso libro de «collages» que Max Ernst realizó con fragmentos de grabados del siglo XIX. Pero aunque en la música de Scriabin posiblemente hay mucha sexualidad enferma, su poder de sugestión es infinitamente superior al de la coreografía de Taylor, ésta, en realidad, constriñe ese poder.

En **Equinox** (**Quinteto en Fa mayor, Opus 88**, de Brahms), y el **Sunset** (**Serenata para cuerdas**, de Elgar), Paul Taylor centra su atención en las relaciones entre el hombre y la mujer. **Equinox** posee una coreografía magnífica, de extraordinaria riqueza de movimientos, con un paso a dos delicado y difícil, con un movimiento final enrevesado de ejecución y lleno de vitalidad, pero..., pero que necesitaría de otra música. La coreografía de **Equinox**, atravesada a ratos por

la simple y maravillosa alegría de **Esplanade**, limita la rica complejidad sentimental de Brahms. El problema es muy de coreógrafo americano. Un problema que no asoma en **Sunset**: las chicas y los soldados se encuentran en el parque, al atardecer, se relacionan con timidez y cordialmente, e imperceptiblemente sus sentimientos subterráneos van aflorando hasta apoderarse casi completamente de la situación. **Sunset** es perfecto, entre otras razones, porque no rompe el marco americano de la simplicidad y porque el puritanismo subyacente de Taylor se acomoda perfectamente con el delicado lirismo de Elgar, dando ocasión a los componentes de la Compañía para el lucimiento: giros que concluyen en el difícil pianísimo, saltos de limpieza comparable a los de las figuras de renombre, gestos de gran sabiduría teatral, todo en el marco de una coreografía muy sabia en el movimiento de los grupos, y con una poesía que por ser simple no deja de ser honda.

Americano para bien y para mal

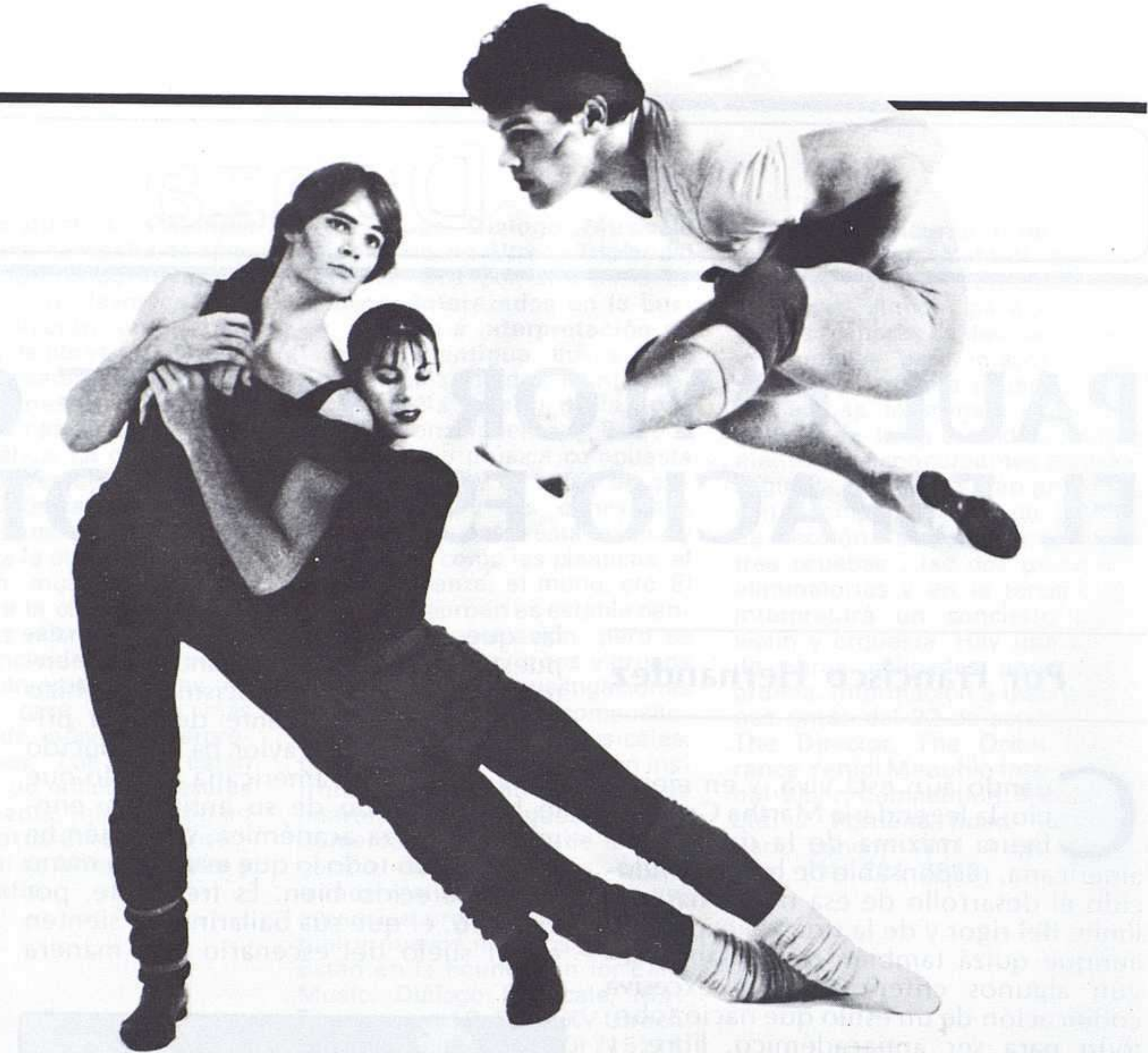
Y es que Paul Taylor es como esos magníficos cineastas americanos que cuando abordan un tema complejo se estrellan. Hay cosas que en el cine solo las pueden hacer Welles o Coppola, y en el ballet, Jerome Robbins. Lo cual no es obstáculo para que Paul Taylor sea un genio, para que sus fallos sean interesantísimos y para que sus obras menores **Lost found an los** (música «found») o **Tres epitafios**, resulten muy divertidas.

En **Le sacre du printemps** Taylor utiliza una versión para piano de la partitura de Stravinski realizada por él mismo, y con este apoyo rítmico, con esta ordenación temporal, nos cuenta una historia que tiene un pie en el comic y otro en el cine negro, pero que no tiene la menor relación con la formidable partitura de Stravinski, que como todas las grandes

músicas es susceptible de infinitas y diferentes lecturas y sugestiones coreográficas, aunque, y por la misma razón, la de su grandeza, todas esas lecturas están condenadas a ser fieles a un fondo, todo lo vago que se quiera, pero incuestionable. En el caso que nos ocupa, el de **Le Sacre**, ese fondo está indisolublemente unido a la naturaleza insoslayable y mítica, a la fuerza telúrica.

La grandeza de todo el ballet americano es su fidelidad insobornable a la partitura, a la musicalidad; y su debilidad, a veces, el quedarse en la epidermis de las músicas que utiliza, y en este sentido el último movimiento de **Equinox** es paradigmático. Lo sorprendente en el caso de **Le Sacre**, es que, parece ser, el autor, deliberadamente, ha creado de espaldas al sentido de la partitura, en cuyo caso estamos ante una pirueta absurda desde mi punto de vista. Si sentía deseos de contar esa historia melodramática y fatalista, debiera de haber buscado la música adecuada. Por descontado, la historia está magníficamente bien contada y soberbiamente interpretada.

Para terminar, una queja. La empresa Feijo-Castilla en la propaganda disfrazó al Ballet de la Opera de Odesa con el prestigio del Bolshoi; ahora ha pretendido vender a Paul Taylor con la imagen de Maurice Béjart, «Ballet del Siglo XX», y le ha salido muy mal; al Monumental ha acudido numeroso público, pero el lleno no se logró nunca aunque el éxito fue estimable. Es una lástima. España quiere ver ballet, hay posibilidades de que esos deseos puedan ser negocio con beneficio para todos, pero la operación es delicada, no puede hacerse a trompazos. Cuando una compañía no tiene imagen, hay que echar mano del marketing y creársela, pero no imponerle la ajena, el público no es tonto. Por otra parte estos negocios requieren una cierta sensibilidad, los programas de mano, en el caso de Paul Taylor, eran infames. Ya se sabe, el librero que desea vender libros, debe de fomentar en serio la afición inicial de los lectores.



«Medea», un melodrama zarzuelero de José Granero

El Ballet Nacional Español presentó nuevo programa en el Teatro de la Zarzuela, durante los días 13 al 22 de julio, y exhibió en esta ocasión muchísima disciplina, la cual no pudo ocultar la deficientísima base técnica que poseen la inmensa mayoría de sus componentes, deficiencia de la que, puesto que es de base, en modo alguno es responsable la dirección de la Compañía.

Abrió el programa **Danza y Tronio**, sapientísimo ballet de Mariemma con música de Soler y Bocherini bien orquestada por Antón García Abril, con vestuario de añejo gusto firmado por Gutierrez Reynolds. **Danza y Tronio** comienza con atractiva elegancia y concluye con una brillante y compleja arquitectura que pone de manifiesto sabiduría e inspiración coreográficas de primera fila, aunque pienso que precisaría, para formar parte inexcusable de ese repertorio que habría que construir, de alguna supresión de su parte central (el paso del «príncipe Gabriel»). Fue interpretado con sobresaliente mediocridad, con una exhibición constante de torsos rígidos y de ausencias de «legato», lo cual es



Danza y Tronio, de Mariemma.

grave teniendo en cuenta que Mariemma conocedora como nadie de estos problemas, se lo puso superfacilito a nuestros bailarines. Con excepción de Paco Morales y, en menor medida, de Aida Gómez, ninguno de los que pisaban el escenario estaba técnicamente preparado para abordar con altura la escuela bolera, esa joya del patrimonio artístico español que sólo revivirá cuando algún político, más atento al beneficio del arte español que a su propia carrera, ponga en pie la por todos ansiada Escuela Nacional de Danza.

Respecto del **Solo**, coreografía de Victoria Eugenia con música de Adela Mascaraque, muy correctamente interpreta-

do por Paco Romero, no tenga nada que decir, excepto que la reluciente cadena que enjanzaba el pecho del bailaror es revisteril. **Ritmos** tuvo un éxito atronador y justo. La coreografía de Alberto Lorca, como para un «music-hall» de categoría, y en modo alguno digo esto en sentido peyorativo, es un portento de gracia y brillantez, de alegre superficialidad; es un torrente seductor que capta la atención del espectador sin permitirle parpadear, y que se resuelve en un final de brío. El paso a dos, necesario reposo entre los torbellinos, es el momento menos interesante, sabe mucho a cosas ya vistas; el resto es un habilísimo maridaje entre donaire muy sevillano y el dinamismo del baile moderno, que tuvo



«Ritmos», coreografía de Alberto Lorca.

FOTOS: ANTONIO DE BENITO

una estupenda interpretación por parte de la Compañía, la obra es facilísima de bailar. La música, de José Nieto, es como la coreografía, bien hecha, con superespectacular orquestación, muy dinámica, moderadamente moderna y sin nada dentro. Y en perfecta armonía el vestuario, de Pin Morales y Ramón Arango, de buen gusto, y muy hábil, tanto que logró el que nuestras bailarinas resultasen esbeltas. ¡Enhorabuena a todos!

El programa se cerró con la cacareada **Medea**, ese ballet inexistente rodeado por el casi unánime estruendo del triunfo glorioso, un estruendo que ha puesto descaradamente en evidencia todas las miserias que en España rodean al ballet, un estruendo que avergüenzan. «Yo soy un vaso lleno de una sabiduría que no es mía» dice Medea, autodefiniéndose de forma justa e inquietante. Passolini hizo del mito una lectura moderna e inteligente, subrayando el enfrentamiento entre dos culturas, una lectura que ahora podría, y debería, haber sido punto de partida. La idea inicial, de Miguel Narros, era interesante, puesto que la gran Manuela Vargas es ya, en la realidad, un vaso pletórico de sabidurías sagradas, las de su baile ancestral, y para confeccionar un ballet bastaba con dejar funcionar lo que Manuela es. Huyendo del habitual hieratismo al abordar escénicamente los mitos, aunque introduciendo perturbadores elementos tomados del teatro «kabuki», José Granero, para confeccionar su coreografía, eligió un sorprendente camino verista que, intentando usurpar a la palabra sus poderes, se enreda en una hueca y exagerada y prosaica gesticulación que ni siquiera permite bailar a Manuela, pues en este ballet no sólo no se aprovecha la importante cultura del gesto no realista generado por el ballet moderno, es que no se baila. El verismo, utilizado para contar la tremenda historia de «Medea», tenía que conducir inexorablemente a este resultado, en el que «Medea» es una bruja vulgar y su problema es un melodrama zarzuelero. Y la música coadyuda a ese resultado. No deja de resultar chocante el que el Ballet Nacional de un país que cuenta con compositores de prestigio internacional, llame para levantar un mito clásico, nada menos, a Manolo Sanlúcar, un guitarrista que, en su terreno, es un músico excepcional. Y el decorado, de Andrea D'Odorico, nada tiene que ver con la coreografía. Y el vestuario de Miguel Narros, muy hermoso, sepultaría bajo su abundancia cualquier coreografía. La fabricación del éxito, solo algunas veces coincide con la fabricación de una obra de arte. El público de la Zarzuela salía hipnotizado por un decorado aparatoso, por un volumen ensordecedor de una música pegadiza donde las haya, y pudo contemplar el espectáculo único de una crítica que se arrodillaba ante este ballet inexistente, la misma crítica que permaneció silenciosa, pocos días antes, ante **Esplanade**. **Arden Court** y **Aureola**, tres obras maestras del ballet de todos los tiempos aclamados por la crítica especializada de Europa y de Estados Unidos. Para terminar, un ruego: la dirección musical de Jorge Rubio es eficaz para las necesidades del ballet, pero es de una tosquedad que es urgente comenzar a limar. ¡Por favor!.— **F.H.**

XXXIII Festival de Granada

SPOERLI Y BUJONES EN EL GENERALIFE

Teóricamente la fórmula podría adoptarse para el futuro: que el Festival granadino sirva para establecer contacto con los coreógrafos importantes, y para tomar el pulso a los grandes intérpretes en el marco de nuestro Ballet Nacional. Teóricamente. Antes, el escenario del Generalife precisa de serias reparaciones, tiene una hondonada en el centro, y el equipo de sonido debe de recibir, de una vez, las soluciones que ha tenido en otros recintos al aire libre.

Hay otro problema, más importante, quizá insoluble, el del público que abarrota el aforo del Generalife, que está físicamente presente, pero que en realidad no existe. El Festival de Granada tiene un marco incomparable, ya se sabe, pero carece de público. El respetable, como los artistas, debe de ganarse el respeto, el del Generalife, no es que ni siquiera sea cordial, es que no es educado. Puede opinar, de palabra, que lo que ve es maravilloso, pero no da una palmada.

En la última edición del Festival se presentó el Ballet de Basilea, una compañía fundada en 1955, dirigida en su primera y decisiva etapa por Vaslav Orlikovski, en la actualidad cuenta con treinta y nueve bailarines con muy buena preparación, son sus maestros Peter Appel y Bruce Steivel. Desde 1973 dirige la formación Heinz Spoerli, ex bailarín con amplia andadura internacional, muy ligado al repertorio y a la manera de hacer americanos, circunstancia que, como se pudo comprobar, le ha dejado huella, buena huella. Spoerli es coreógrafo, su nombre suena cada vez más.

El Ballet de Basilea presentó dos programas, en el primero vimos la versión de Spoerli para **Romeo y Julieta** de Prokofiev, una coreografía que, como todas

A la derecha, Gilma Bustillo y Charles Maple, en «Fantasy». Bajo estas líneas, Ralf Beyer, Yannick Blanchard y Maurice Choukrane, en «Dead end». En la otra página, Lola Molloy, Amanda Bennett y Kathleen McInerney, en «Romeo y Julieta».

FOTOS: PETER SCHNETZ



las realizadas para esta partitura, tuvo puntos de interés en el primer acto, y resultó soporífera en los dos restantes, en los cuales el coreógrafo no tiene otro camino que el de usurparle el terreno a la palabra. **Romeo y Julieta** solo es soportable cuando está en manos de poderosas compañías que además de incluir a las grandes y caras figuras en el reparto, se pueden permitir el absurdo lujo de convertir el tedio de esos dos actos en un fastuoso espectáculo. Spoerli no tiene una compañía poderosa, y su coreografía tiene una grave limitación de partida: la de estar concebida, en las dos partes protagonistas, para los bailarines con los que cuenta, renunciando desde el principio por tanto al vuelo amplio apoyado en el virtuosismo.

¿Quién eligió este ballet para Granada? La representación resultó aburrida, con solo dos puntos de interés: la coreografía para el grupo humano que rodea a «Romeo», muy viva, muy llena del desparpajo conveniente, con el salto de la rana como leit-motiv, un acierto total, por el carácter que imprime, me extraña que no hay sido utilizado con el mismo sentido y para los mismos personajes por los anteriores coreógrafos de la partitura; y el otro punto de interés fue la magnífica interpretación de Maurice Choukrane en el papel de «Mercucio»; Choukrane posee técnica limpia, elevación considerable, «legato» sobresaliente y musicalidad y talento dramático a raudales. Se mereció muchos aplausos. No los tuvo.

Y en verdad que fue una pena la programación de **Romeo**, porque al día siguiente el Ballet de Basilea demostró que tiene muchas cosas interesantes que mostrar; en especial, hermosas coreografías del verdadero Spoerli. El coreógrafo suizo no habla con cariño de su **Romeo y Julieta**, parece como si este ballet fuera el producto de un compromiso. **Dead end** (Sinfonía en tres movimientos, de Stravinski), **Fantasy** (Cuatro piezas para piano Op. 116, de Brahms) y **Noche transfigurada** (Schoenberg), solo

tienen en común con el drama shakesperiano que vimos el día anterior el talento para lo pequeño, la ausencia de grandilocuencia, la inclinación hacia el lirismo concentrado. Como decimos en otro lugar de estas páginas, Paul Taylor ha conseguido el eclecticismo que se está imponiendo en todas partes, introduciendo en la danza libre todo lo que le conviene; Spoerli ha edificado su eclecticismo siguiendo el camino habitual y que está dando resultados magníficos, incorporando al gran marco de la técnica académica los elementos que le interesan, y que por lo que vimos son de muy variada procedencia, aunque con predominio de los originados por la danza libre americana. En **Dead end** se parte de una situación teatral de rápida percepción, muy bejartiana, el escenario dividido por una alta red, a un lado los bailarines, en el otro las bailarinas, lo que da posibilidad de movimientos de grupos en uno y otro espacio, y de sucesivos pasos a dos una vez que las bailarinas van cruzando la red separadora. En **Dead end** Spoerli exhibió una musicalidad fuera de serie, balanchiniana, la coreografía se adhirió a la música stravinskiana como un guante, aunque es un ballet que quizá resulte algo exterior, sobre todo si se le compara con las dos obras que le siguieron. **Fantasy** es una preciosa coreografía camerística para doce bailarines, con dos pasos a dos exquisitos, deliciosamente interpretados por Gilma Bustillo; en **Fantasy** Spoerli empequeñece su lenguaje hasta convertirlo en íntimo susurro. Y en **Noche Transfigurada** Spoerli hace un uso muy afortunado del expresionismo, dando no obstante prioridad al lirismo sobre la rascapación. En suma, un artista interesante, pero un solo programa es insuficiente para formarse una idea mínimamente ajustada. Repito, ¿quién elige los ballets para Granada? La respuesta en el próximo número. El ballet de Basilea cerró su actuación con **In and out**, coreografía de Hans van Manen y músicas de Lauris Anderson y de Nina Hagen, una broma estupenda que exhibió la



buena forma y el sentido del humor de esta preciosa Compañía.

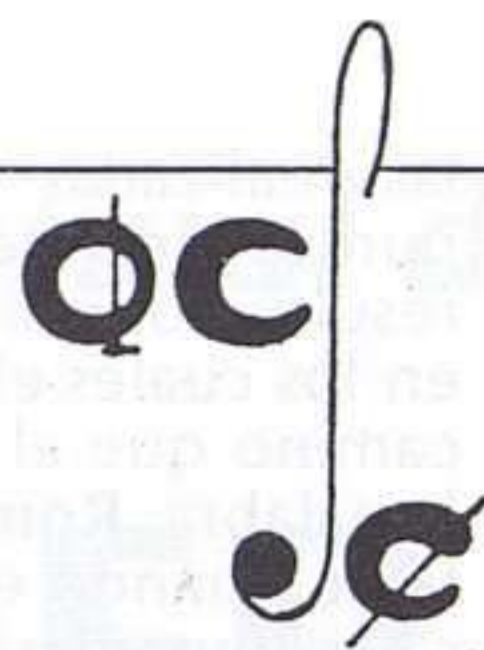
Y Bujones sin público

El Ballet Nacional dió dos representaciones en el Generalife, ambos con somnífero programa: la **Serenade** balanchiniana, que tiene a Lola de Avila como repetidora, y que decididamente nuestras bailarinas interpretan como pensando en las musarañas, sin la imprescindible soltura, con la excepción de las tres solistas, y sobre todo de Mar López, ¿cuándo se le va a dar a esta magnífica bailarina una oportunidad importante?

En el programa estaba la inevitable **Sinfonía Pastoral**, ballet que no resiste la revisión atenta, sobre todo después del paso de Paul Taylor por Madrid. Y alternando con el ballet de Sapremblek, **Concierto (Concierto para piano núm. 1 de Beethoven)**, coreografía de Luis Fuente en la que interviene toda la Compañía, y en la que el autor utiliza, sin cambiar un ápice, el vocabulario que se enseña en las clases de ballet, con lo que, a su lado, **Serenade**, estrenado en 1934, es un ballet revolucionario; pero hay que tener en cuenta que Luis Fuente solo se propuso, empleando el lenguaje más tradicional, ser musical y convencionalmente americano, y en este sentido y si se tiene en cuenta solo el primer movimiento, el logro es perfecto, la musicalidad se alcanza de forma brillante unas veces, íntima en otras y el discurso resulta equilibrado y atractivo. El primer solo femenino es exquisito. Ahora bien, el «Adagio» no se lo salta un gitano; no aburre, desespera, aunque lo bailen Elena Figuerobà, delicadamente levitante, y Jorge Christoff, que es el mejor profesional de la Compañía.

La actitud de apoyo sistemático a la Compañía, justificada como ayuda para que saliese del atolladero en que se encontraba, no puede prolongarse, porque estas actitudes, transcurrido un tiempo prudencial, dejan de ser constructivas, porque los rumbos que está tomando son extremadamente preocupantes, y fundamentalmente porque la contemplación de sus actuaciones me aburren hasta la desesperación. En el próximo número el lector encontrará en estas páginas un análisis de la situación actual del Ballet Nacional.

Y Fernando Bujones realizó su gran sueño, bailar en Granada, y se encontró con un público fuera de serie. Jamás Fernando Bujones ha sido menos aplaudido. **El Corsario** del gran bailarín hispano es un superespectáculo, una verdadera apoteosis de todas las elegancias. Bujones reduce y hace bien, todos los añadidos de sobreactuación que se le han colgado al personaje, todos los «tics» que han terminado por acartonarle, y sin desdeñar todo el aspecto «de carácter» inherente al papel, baila un «Corsario» en el que deslumbra con el refinamiento técnico, con los alardes de un virtuosismo hipermusical que jamás resulta circense. No estuvo muy en forma esta vez Trinidad Sevillano, quizá víctima de cambios de última hora en la coreografía, aunque el segundo día su actuación fue mejor. ¿Hasta cuando va a salir a bailar esta obra disfrazada de enanita?—**F.H.**



I Curso Internacional de Interpretación de la Música Contemporánea



La clase de canto fue impartida por Esperanza Abad.

Por Amelia Díe

La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles organizó en Salamanca este Curso de Interpretación, cuyas características propias dieron como resultado algo muy especial dentro de la serie de manifestaciones pedagógicas veraniegas que proliferan en nuestro país. Han sido notas fundamentales: su originalidad, el pequeño y bien aprovechado presupuesto, su intensidad y la intercomunicación entre profesores y alumnos. En resumen, a este Curso sólo le falta continuidad.

Lo que se pretende o debería pretender en estos cursos veraniegos es proporcionar a los interesados una serie de datos y métodos de trabajo que se puedan desarrollar más tarde en un estudio profundo. Es absurdo pretender que en doce días pueda nadie aprender o enseñar a tocar un instrumento o diversas técnicas de interpretación. Creo que este Curso ha conseguido el objetivo primero porque abrió a los alumnos la posibilidad de acceso a un repertorio y unas técnicas nuevas que, por ahora, no

están contenidas en ningún programa oficial de enseñanza. A todos los cursillistas se les facilitaron partituras, no sólo de las obras estudiadas, sino de otras de compositores presentes y, por otro lado, estaban sumamente ocupados con cinco horas de clase, conciertos, y estudio, como para rechazar excursiones y salidas nocturnas a la bellísima Salamanca, lo cual, en otros cursos, es uno de los principales alicientes y en algunos, el mayor.

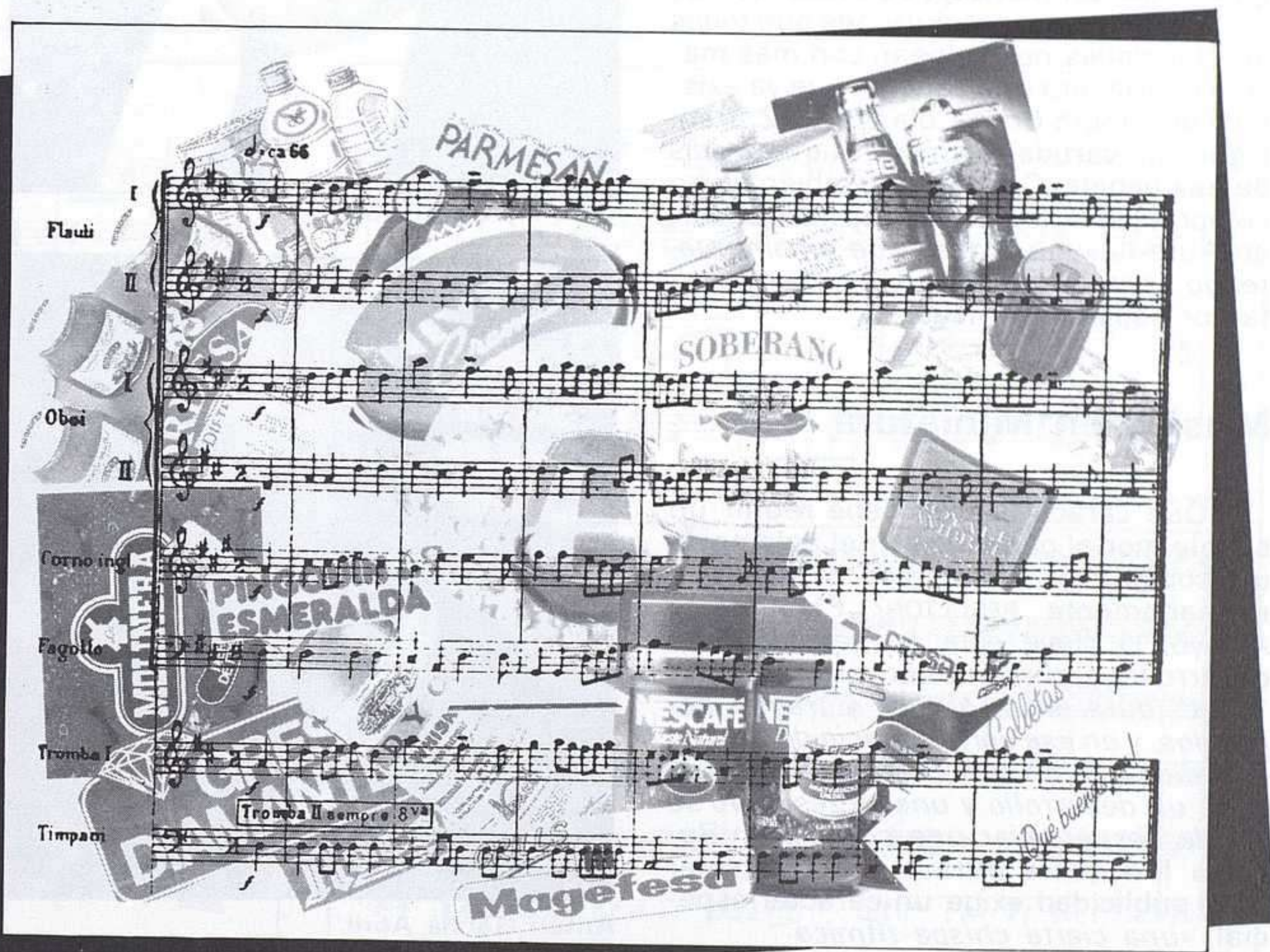
Esperanza Abad (canto), Flores Chaviano (guitarra), Jesús Villa Rojo (clarinete) y Pedro Espinosa (piano) mostraban a sus estudiantes unas maneras interpretativas y un repertorio de música española que, excepto en el caso de Pedro Espinosa y pocos alumnos de Chaviano, no se pueden aprender de otra manera más que con este cursillo. Estas lecciones se completaban con una serie de conferencias sobre Grafías Musicales explicadas sucesivamente por Francisco Otero, Tomás Marco, Miguel Alonso, Agustín González Acilu, Agustín Bertomeu, Josep María Mestre-Quadreny, Javier Darias, Alvaro Salazar y Jorge Peixinho. Una serie de conciertos de profesores y alumnos se desarrollaban igualmente a lo largo del Curso, incluyendo en los programas, incluso, algunos estrenos. Así, este primer curso organizado por la ACSE tenía tres partes complementarias: una pedagógica teórica, (la clase de Grafías), otra pedagógica práctica (las lecciones del instrumento) y una tercera práctica (los conciertos). Con ello, el Curso no quedaba cojo por ningún lado.

Quizá lo más importante a resaltar haya sido su utilidad. Ya sobrepasado el ecuador del Curso, algunos alumnos se mostraban un tanto cansados del repertorio estudiado. De los cuestionados, ninguno pensaba dedicarse a la música contemporánea como especialidad, sin embargo, todos reconocieron la cantidad de información recibida y mostraron su disposición de incluir en un concierto propio una obra de música contemporánea española. «Los estudiantes pueden dedicarse a la enseñanza o a la interpretación —decía Carlos Cruz de Castro, activísimo organizador—. En el primer caso, y después de asistir a este Curso, no tendrán reparo en enseñar la música española contemporánea, cosa que no se hace ahora en los conservatorios. En el segundo, podrán incluir entre su repertorio una obra de música española actual». Esto significa, en resumen, perder el miedo a la difusión de esta música, y, como consecuencia, ampliar el público y los intérpretes interesados.

La ACSE ha gastado en este Curso unos cuatro millones de pesetas, contando con la ayuda de la Cátedra Salinas de la Universidad de Salamanca que dirige Dámaso García Fraile. Con tan exiguo presupuesto para trece días de lecciones, becas, profesores e invitados, han conseguido que asistieran cerca de cincuenta estudiantes. La interrelación amistosa entre profesores, alumnos, organizadores e invitados ha sido otra de las notas fundamentales de este Curso, que esperamos adquiera lo único que le falta: continuidad.

MUSICA PARA CONSUMIR

Cualquier fotonovela arropada por compases de Chopin resulta más romántica, y no hablemos ya de la aureola técnica y vanguardista que un sintetizador presta a un automóvil de lo más corrientillo. Los «spots» publicitarios utilizan la música para potenciar el producto, para disfrazarlo y meternoslo por los ojos... y por los oídos.



Por Esclavitud Rodríguez

Desde la **Cabalgata de las Walkirias**, de Wagner, hasta la popular **Ya viene la plaga**, toda partitura es utilizable. No obstante, los publicitarios parecen sentir un especial cariño —nada desinteresado, por cierto— hacia las **Cuatro Estaciones** de Vivaldi y la **Novena Sinfonía** de Beethoven. En opinión de Roberto Mosquera, joven compositor, este es un amor muy degenerado: *«resulta penoso que se utilice música clásica en «spots», puesto que no está concebida para eso. A los productores les resulta rentable porque sólo tienen que echar mano de un archivo y se libran de pagar derechos de autor. Y si la concepción general del anuncio es digna aún podemos dar gracias, como sucedió hace dos años en el Festival Publicitario de Cannes, donde el «spot» que se llevó el primer premio estaba ambientado con música de Chopin»*.

Para García Abril, también compositor, *«toda una época que se ha utilizado ya hasta el abuso es el Barroco, debido al lirismo y la fuerza expresiva de sus partituras. Desde que la película **Anónimo veneciano** popularizó el **Concierto para oboe de Marcello**, la **Escuela Barroca Italiana** se puso de moda»*. La radio tampoco escapa a esta preferencia; según García del Busto, director del pro-

grama **Buzón de Radio 2**, el Barroco y el gran sinfonismo postromántico son las ESTRELLAS de las caretas radiofónicas.

Hay muchísimos «spots» y sintonías radiofónicas o televisivas que no se resuelven gracias a una excesiva familiaridad con nuestros clásicos. Jóvenes compositores de «spots» como Roberto Mosquera y Pérez Arroyo y músicos consagrados, como Carmelo Bernaola o García Abril dedican bastantes horas a alegrar nuestros corruptos oídos consumistas. Bernaola ha escrito las partituras de las sintonías de **La Clave** y **Verano Azul**. García Abril compuso la música argumental de **Anillos de oro**, **Fortunata y Jacinta**, **Los desastres de la guerra**, **Ramón y Cajal** y **El hombre y la tierra**, entre otras muchas.

De los más jóvenes, Pérez Arroyo realizó los fondos de los anuncios de «Fogo» y el «Peugeot 505», y Roberto Mosquera (que sólo lleva dos años en el mundo publicitario) las de Cutex, Tab, Opel, etc. Las sintonías de Colgate, Wrangler, Loreal y la colonia Clío que están saliendo a antena también son suyas.

Corcheas rentables

Las partituras publicitarias suponen un auténtico negocio para el compositor: por un «sound-trac», es decir, un tema

musical sin letra, se llegan a cobrar ciento cincuenta mil pesetas, a las que hay que añadir otras treinta o cuarenta mil en concepto de horas de grabación. Roberto Mosquera afirma que *«si el producto para el que compones es fuerte, te llegan a pagar lo que pidas»*. Además, hay que tener en cuenta que —aunque un anuncio no llega a sobrepasar los cuarenta pases— cada vez que sale en televisión el compositor recibe entre trescientas o cuatrocientas pesetas como media, para anuncios de 20 a 30 segundos, aunque también depende del horario de audición.

Sin embargo, para García Abril la música argumental destinada a series televisivas no está tan bien pagada como la publicitaria y, en todo caso, se valora mucho menos que en otros países: *«se suele pagar bastante más en Italia, Alemania, Inglaterra o Estados Unidos que en España»*.

Las compensaciones económicas que se ofrecen al compositor publicitario se contrarrestan con el pago de un sufrimiento personal: *«son músicas tan pegadizas que llegan a obsesionar al autor, por eso es necesario librarse de ellas cuanto antes y pasar a otra cosa»*, dice Roberto Mosquera.

La DEDOCRACIA es el método utilizado más frecuentemente por los productores publicitarios en la selección de composi-

tores. Para Pérez Arroyo, la práctica seguida en Inglaterra sería más correcta: «la elaboración musical del «spot» se saca a concurso público. Esto es interesante, porque en una campaña en la que se van a invertir muchos millones, llamar a dedo equivale a correr un riesgo innecesario».

Las sintonías publicitarias más caras son las que anuncian un producto de una multinacional. En estos casos, las melodías suelen ser exclusivas. Por ejemplo, la conocidísima **Al mundo entero quiero dar un mensaje de amor**, que es uno de los compases dulzones que todas las Navidades nos golpean con más machaconería, era una canción que ya existía y la compró Coca-Cola en 1972. Y ahí sigue, convertida ya en una etiqueta más de esa bebida. Coca-Cola también quiso comprar parte de el **Aleluya** de Luis Eduardo Aute (...«una madre que amamanta, tengo seca la garganta...») pero el cantautor español se negó.

Música en Miniatura

¿Qué características debe reunir un simple mortal para adquirir el aplomo de un compositor radiofónico o televisivo medianamente RESULTON? Para Pérez Arroyo, la clave está en ser capaz de desarrollar argumentos en miniatura: «un «spot» dura entre quince y treinta segundos, y en ese corto espacio de tiempo la melodía debe contener una introducción, un desarrollo y una síntesis. No se puede desperdiciar una sola nota». Roberto Mosquera afirma que componer para publicidad exige un carácter especial, «una cierta chispa rítmica».



Carmelo Bernaola.



Antón García Abril.

En opinión de García Abril, el secreto está en el conocimiento exacto de los resortes del medio para el que se compone: «escribir música para radio o televisión requiere disponer de unas técnicas muy específicas, ya que en estos medios el sonido no actúa solo como tal sonido, sino también como imagen, y eso obliga a que el compositor mantenga una actitud y una receptividad muy especial».

Todos los músicos coinciden en señalar que la cara más difícil del trabajo para radio o televisión es tener que realizar una partitura sobre la base exclusiva de un guión literario que a veces peca de impreciso. A no ser que se trate de un «play-back», a Carmelo Bernaola le es imposible escribir nada sin percibir antes el ritmo y la movilidad de las imágenes; el simple guión no le inspira.

Cuando se trata de una película o serie televisiva, la música se escribe durante el tiempo de rodaje y posteriormente se sitúan los compases en función de cada secuencia o bloque argumental. «Personalmente, lo que me motiva a la hora de escribir una partitura cinematográfica o televisiva es la imagen, ya que el guión sólo te da una idea dramática, pero no refleja exactamente un ambiente», afirma García Abril.

Pérez Arroyo resume el proceso de composición musical de un «spot»: «Cuando me llaman, lo primero que me enseñan es el desarrollo en fotogramas de lo que va a ser el anuncio, y a partir de ahí me van diciendo los tiempos. Una vez que tengo una idea vaga puedo empezar a trabajar, pero hasta que no veo las películas completas me es imposible ajustar la música. Aquí se trabaja siempre con mucha prisa, sobre la marcha, en directo, de modo que generalmente

Manos exquisitas
por su distinción y suavidad, por lo blancas y bien cuidadas, son las manos de quien usa asiduamente

JABÓN HENO DE PRAVIA

En cuanto lo pruebe, será su jabón favorito. Encantará a usted la pureza de su pasta compacta, su espuma abundante y suave, su perfume delicioso, inconfundible, tan intenso al final como al principio de la pastilla.

Úselo, y cada día añadirá encanto a su belleza.

Pastilla, 1,25 en toda España.

PERFUMERIA GAL -
Casa en Buenos Aires, Montevideo,
Casa en Londres, St. Paul

Todas estas cosas son maravillosas. Las flores son maravillosas. Las flores son maravillosas. Las flores son maravillosas.

1,25 Pastilla

Madrid.

Creación de la PERFUMERÍA FLORALIA

OPICINAS: ATOCHA, 14

¡Bella es la vida!

— cantan las SEÑORAS que toman a diario —

ROMBOS LAXANTES

Efectos segurísimos + Gusto exquisito

DE VENTA EN TODAS LAS FARMACIAS

EXIJD LA CAJA ORIGINAL

Marca LABORATORIO IBERO.— TOLESA

Anuncios en los que se utilizan temas musicales. Tomados del núm. 3 de «Cuadernos de Música», titulado «140 años de música y propaganda en España».

Escuche.

Rank Xerox

Como la MÚSICA la creación de un perfume pide INSPIRACIÓN

La música y los perfumes ligeros conocen una época pasajera. Mientras las obras clásicas de grandes compositores, por los sentimientos profundos que las dominan, están destinadas a la eternidad.

El Aguade Colonia Royale Ambrée llegó a ser, por sus cualidades únicas, un producto clásico que demuestra una vez más que las grandes creaciones no están sometidas a los caprichos de los tiempos.

AGUA DE COLONIA

Royale Ambrée

Legrain

BUCAREST PARIS BARCELONA

En la columna de la izquierda, de arriba a abajo, el «Aleluia» de Haendel, fondo de un anuncio de «Danone»; la «Marcha de Pompa y Circunstancia», de Elgar, ilustra musicalmente el anuncio de la ginebra «Pitman»; «Música callada» de Mompou, sintonía de la Cadena Ser. En la columna de la derecha, «Cuadros de una exposición», de Mussorgski se escucha frecuentemente en la serie «Los Pitufos»; «La Revoltosa», de Chapí, fondo de un anuncio de «Renault»; el «Te Deum», de Charpentier, sintonía de Eurovisión.

los ajustes tienes que hacerlos el mismo día en que te pasan la película, y además en cuestión de horas.

La publicidad española tiene un gran prestigio en Europa, pero —en opinión de Pérez Arroyo— éste sólo está justificado desde el punto de vista de la imagen: «la música la noto aún muy pobre, porque apenas se ha trabajado en este campo. Veo al compositor muy desligado de lo audiovisual. Creo que, en general, los músicos españoles no llegan a entender la necesidad de una perfecta sincronización entre sonido e imagen».

Hoy en día, el mundo publicitario se ha desarrollado muchísimo: las frecuencias que separan cada fonograma son cada vez más pequeñas y los efectos especiales, progresivamente más fantásticos. Por eso hay una tendencia a sustituir la grabación de la música en soporte magnético por su grabación directa en soporte óptico. Esto se consigue a través de un proceso llamado repicado, proceso que el sintetizador —sobre todo aquel que tiene computadora— facilita de modo considerable: «con estos aparatos —dice Pérez Arroyo— puedes componer lo que quieras, verdaderamente lo que quieras. Además, te permiten trabajar en tiempos reales, ya que en realidad el sintetizador no es un soporte magnético, sino un emisor de impulsos».

¿Qué música es esa?

¿A que usted ha sentido alguna vez la comezón de SITUAR inmediatamente una determinada sintonía? En Radio 2 este tipo de consultas es pan cotidiano. «La no identificación de una obra es algo muy común. Se tiene el hábito de escuchar, se crea una familiaridad con una partitura, y eso culmina en la necesidad de contextualizar esa obra, de conocer su autor y su título», dice García del Busto, director del programa **Buzón de Radio 2**. Por ejemplo, añade, «hubo una época en que recibimos un auténtico aluvión de consultas solicitando la identificación de la sintonía de un programa monográfico que Eduardo Storni dedicó a Schubert. La sintonía era una obra del propio Schubert, escrita para clarinete y piano y titulada **El pastor en las rocas**».

Seguro, seguro que en su momento usted identificó la sintonía de inauguración del Mundial-82. ¿Se acuerda?: la emotiva y tópica paloma de la Paz que se soltó en aquel acto inició su vuelo seguida por los compases del **Concertino en La menor para guitarra y orquesta**, de Bacarisse. Seguro, que tampoco se le

han escapado los datos de identidad de la sintonía de Eurovisión; efectivamente, se trata del **Te Deum** de Marc Antoine Charpentier.

Y para hablar de algo más actual, tampoco creemos que haya dejado de tarsear algunos compases de **Cuadros de una exposición**, de Mussorgski o **El Cascanueces**, de Chaikovsky mientras contempla la serie de los Pitufos.

¿Y no se ha quedado usted con ciertos aires zarzueleros que acompañaban a un reciente anuncio de «Renault»?; claro, tiene razón, **La Revoltosa**, del maestro Chapí, tampoco se ha librado de la euforia televisiva. Pero todavía le reservamos el colmo de los colmos: ¿a que el ilustre señor Ricardo Wagner nunca pudo imaginar que sus **Walkirias** pudieran servir de telón de fondo para un anuncio de juguetes? Que no nos cree... pues, por favor, enchufe el televisor.

Mientras espera recibir el cotidiano torpedeo publicitario, puede usted tomarse una copita de ginebra y recordar —¡oh, malévolos memoria!— que se la han vendido, anunciado, metido por los ojos y los oídos con el fondo musical de la **Marcha de Pompa y Circunstancia** de Elgar.

País musical



ASOCIACION DE AMIGOS DE LA MUSICA DE ALCOY

En colaboración con la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, un grupo de buenos aficionados alcoyanos ha creado la Asociación de Amigos de la Música de Alcoy que cuenta hasta el momento presente con trescientos socios y que realiza una gran labor en pro de la música con cuotas especiales para niños y estudiantes.

Comenzaron su actividad en octubre del curso pasado

con un concierto extraordinario a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio Bulgara, con la colaboración especial del Excmo. Ayuntamiento de Alcoy que preside este gran melómano que es José Samus Tormo que tanto ha hecho por la música en su ciudad.

Cada mes han programado un acto en diferentes locales de la ciudad: recitales de piano, de canto, tríos, orquestas de cámara como la Filarmonía Nacional de Varsovia y la de los Solistas Checos siendo, a nuestro parecer, de destacar el concierto extraordinario de Navidad que se realizó en la Real Parroquia de S. Mauro y S. Francisco a cargo del Coro Mixto Joan Bautista Cabanilles y de los deliciosos Xiquets Cantors.

Como clausura organizaron un Festival de zarzuela a cargo de la Compañía Lírica Española dirigida por Antonio Amengual. Desde aquí queremos expresar nuestra más sincera enhorabuena a esta asociación musical y desearles mucho éxito en sus futuras actividades.—**VICTORIA CASARES**

toda la sala. Pero donde reside la grandeza del tenor palmense, su indiscutible preeminencia en la cuerda tenoril no es, con ser impresionante, en esta pasmosa facilidad para resolver los más escabrosos problemas del registro agudo con absoluta naturalidad y sin vacilaciones de clase alguna, sino en su extraordinaria categoría artística por la que le aclamara justamente como el máximo belcantista de nuestra época el inolvidable y llorado amigo Giacomo Lauri-Volpi: por su magistral técnica; por su apolínea línea de canto; por su refinamiento y depuración estilística; por la expresión y recreamiento de su fraseo, incomparable en los matices, claroscuros y sfumature; por la suprema elegancia, por la musicalidad, por el abandono, por la morbidez en la interpretación; por el rigor en la concepción del personaje encarnado. Por todo esto se comprende que un crítico tan prestigioso internacionalmente como Sergio Segalini afirmara rotundamente que es el UNICO cantante actual comparable a la mítica María Callas.

La soprano Bárbara Carter, que encarnó a Marie, tuvo unos comienzos vacilantes, comprensibles puesto que cantaba por vez primera la obra, pero según avanzaba la representación fue mejorando ostensiblemente hasta culminar una muy estimable actuación, teniendo sus momentos más afortunados en

Il faut partir y *Par le rang et par l'opulence*, aunque con defectos de pronunciación y fraseo. El barítono Roberto Coviello — Sulpicio — lució una voz fresca —es muy joven y está comenzando su carrera— y de agradable timbre, cumpliendo muy decorosamente. Rosa María Ysas fue una Marquesa de Berkenfield eficaz y graciosa, y el Secretario de la A.T.A.O., Domingo Luis Martín encarnó con simpatía y acierto a Hortensio, aunque para mi gusto abusó de las MORCILLAS alusivas a localidades tinerfeñas y otras. La Coral Regina Coeli —dirigida por Chano Ramírez— tuvo una plausible intervención. La Orquesta Sinfónica de Tenerife, sonó mejor que en precedentes actuaciones operísticas, quizá por la inclusión de nuevos profesores en sus atriles, aunque también por méritos de la batuta —a veces excesivamente nerviosa— de Alain



Alfredo Kraus.

Guingal. Modesta la escenografía —con un moderno piano de cola inusual en la época en que se desarrolla la acción, aunque comprendo que no se dispondría del adecuado en el Guimera— y atemperando Giampaolo Zenaro su dirección escénica a las limitadas dimensiones del escenario del teatro santacrucero.

Quede constancia de mi felicitación a la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera por esta grata y satisfactoria representación lírica, quizá la más completa en conjunto de las que he presenciado en sus festivales.—**CARMELO DAVILA NIETO**



ALFREDO KRAUS, SENSACIONAL «TONIO» EN «LA FILLE DU REGIMENT»

Entre las obras programadas por la A.T.A.O.—Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera— en la decimo cuarta edición de su Festival, y Quinto Festival Alfredo Kraus, sobresalía por su novedad *La fille du regiment*, que tuvo el carácter de estreno en Canarias, ya que, según mis noticias, hasta ahora nunca había sido representada en ninguno de los dos principales teatros —Pé-

rez Galdós y Guimera— de nuestro archipiélago.

La versión que se escenificó en el Teatro Angel Guimera de Santa Cruz de Tenerife fue la original francesa, que es más completa que la posterior italiana, en la que se suprimió incomprensiblemente el aria del tenor del segundo acto, uno de sus cantables más hermosos.

Alfredo Kraus es uno de los pocos tenores que en nuestros días, y a sus cincuenta y seis JUVENILES años la canta a tono. ¿Quiénes de los considerados de primera fila puede afrontarla con total garantía? Quizá Pavarotti, Bonisolti y Dvorsky, pero con palmario y abismal distanciamiento técnico y estilístico del cantante grancanario. En el aria del primer acto, *Por mon ame*, Alfredo Kraus emitió con plena seguridad, brillantez y rotundidad los temibles nueve Do naturales; y en la del segundo acto, *Pour me rapprocher de Marie*, la culminó con un Do sostenido que inició con un escalofriante y bellissimo filado, que fue aumentando paulatinamente en intensidad hasta expandirse poderoso y penetrante por



IMPORTANTE TEMPORADA MUSICAL

De muy importante podemos calificar la temporada musical que ha terminado, ya que han sido muchos y de gran calidad la mayoría de los eventos que con diverso patrocinio se han dado en nuestra ciudad. Bien es verdad que algunas veces, desearíamos que tanto esfuerzo disperso, se unificara para de esa manera poder planificar

mejor la temporada, pero esto parece difícil de conseguir, más por falta de una organización que coordinara actividades que por insolidaridad de las distintas entidades. Habría que conseguir que no coincidieran conciertos en fecha e incluso en hora para que de esta manera los aficionados pudieran sin agobios asistir a todos los actos que se programen. Es una esperanza que deseamos algún día se haga realidad.

Conciertos de Juventudes Musicales

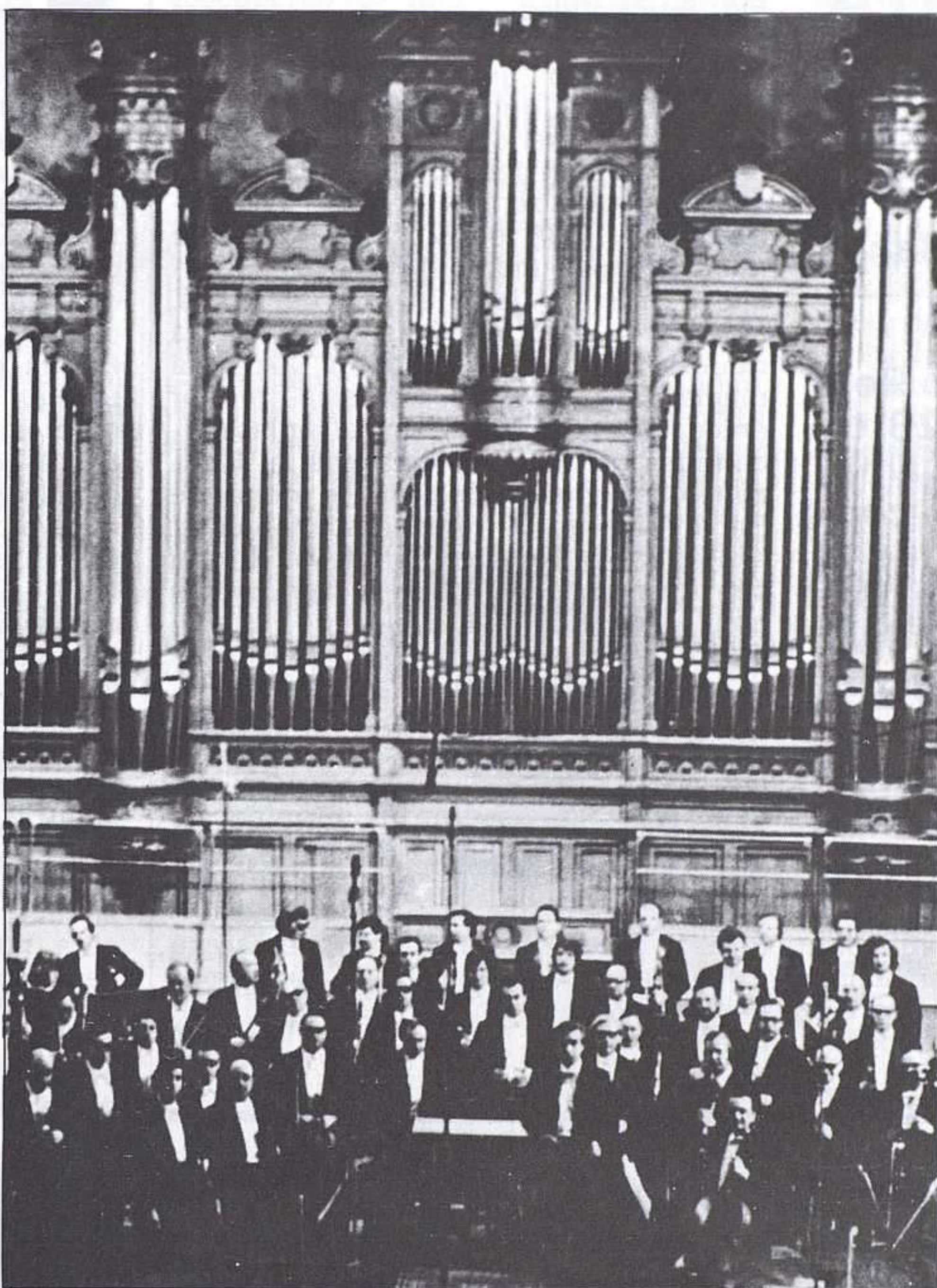
Juventudes Musicales, ha organizado tres conciertos de piano, el primero a cargo del intérprete chino Alec Chien que ofreció un programa con obras de Soler, Granados y Liszt. El segundo fue interpretado por el egipcio Ramzi Yassa con obras de Beethoven, Chopin, Prokofiev, Debussy y Liszt, el tercero, confiado a Ana María Labad, que incluyó obras de Bach, Soler, Schubert, Chostakovich y Liszt. Todos ellos, dieron muestras de gran virtuosismo siendo así reconocido por el público que premió sus interpretaciones con claras muestras de agrado. La misma entidad, organizó igualmente un concierto de guitarra a cargo de la joven instrumentista María Esther Guzmán Blanco, que a sus 15 años tiene en su haber muchos e importantes premios y que demostró ser ya algo más que una esperanza y que interpretó obras de diversos autores con musicalidad y estilo muy encomiables. La clausura de curso de la entidad estuvo a cargo del tenor Manuel Cid que, acompañado al piano por el Presidente de Juventudes Musicales, Julio García Casas interpretaron un bellissimo recital de lieder alemanes, arias italianas y canciones españolas, poniendo hermoso punto final a lo que ha sido una fructífera temporada.

La Consejería de Cultura de Andalucía, ha organizado un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica de Sandviken que bajo la dirección de Ulf Sandborg interpretó **Danza Eslava núm. 8** de Dvorak, **Música para orquesta** de Eklund, **Romanza de la suite pastoral** de Larsson y **Sinfonía española** de Laló con el concurso del violinista Adrian Brodecki. No se trata de una agrupación de altos vuelos aunque justo es reconocer que se trata de una orquesta de aficionados en su mayoría

y que el trabajo de estos esforzados da un resultado digno.

La Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, nos ha traído en

cabía esperar. Por último nos visitó la English Chamber Orchestra, que con la obertura **La italiana en Argel** de Rossini, el **Concierto para clarinete** de Mozart y la **Sin-**



La Orquesta Filarmónica de Moscú.

colaboración con la Universidad de Sevilla, tres orquestas. La primera de ellas ha sido la Filarmónica de Moscú que dió dos conciertos. En el primero, **Manfred** de Chai-kovsky y el **Concierto núm. 1 en Mi menor** de Chopin y en el segundo, **Concierto núm. 3** de Rachmaninov y **Una vida de Heroe** de Strauss. En ambos intervino como solista Nikolai Demidenko, joven y magnífico pianista que ofreció brillantes versiones de las partituras encomendadas corriendo la dirección a cargo de Dimitri Kitaienko, que con economía de gestos y maestría consiguió un enorme éxito con una orquesta realmente extraordinaria. El segundo de estos conciertos fue el que ofreció la Orquesta de Cámara Noruega que dirige la gran violinista Iona Brown y que con obras de Haendel, Elgar, Bach y Mozart triunfó rotundamente en un concierto al que el público de manera incomprensible no acudió en la cantidad que

fonía 41 del mismo autor, configuró un bello programa que aun estando a gran altura, no nos satisfizo del todo. Dirigió el estadounidense Leonard Slatkin.

Recital de Montserrat Caballé

El Ayuntamiento por su parte, ha organizado dos conciertos. El primero a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Pilsen que bajo la dirección de Vit Micka ofreció un concierto realmente decepcionante. En el programa, **Demetrio** de Myslivecek, **Concierto núm. 5 para violín** de Mozart y la **Italiana** de Mendelssohn. Todo el programa transcurrió a una velocidad vertiginosa, apoyado en una cuerda realmente buena pero que el viento apenas podía seguir y sobre todo el metal que se puede calificar sin el

menor reparo de malo. El segundo concierto que organizó el municipio, sin embargo, fue todo lo contrario. Estuvo a cargo de Montserrat Caballé, que magníficamente acompañada por Miguel Zanetti, nos hizo disfrutar de lo lindo con un programa perfectamente escogido y felizmente interpretado. El público que se le entregó por entero arrancó con sus aplausos nada menos que cinco «bises».

El Conservatorio por su parte ha organizado varios conciertos de los que entresacamos el que interpretaron el organista Juan Antonio Pedrosa y Francisco Cano (trompeta) y Daniel Alberola (trombón) y que incluyó obras de Galliard, Marcello, Corelli, Bach y una **Suite** para trompeta, trombón y órgano del propio Juan Antonio Pedrosa, obra muy bella y de buena factura que el público recibió con entusiasmo en esta su primera audición.

Y ya para terminar comentar los tres últimos conciertos de la Orquesta Bética Filarmónica en esta temporada. En el primero de ellos, **La gruta de Fingal** de Mendelssohn, el **Concierto para violonchelo y orquesta** de Dvorak y la **Quinta Sinfonía** de Schubert. Como solista actuó Pedro Corostola que como siempre nos demostró que es un gran artista y que para él el instrumento no tiene secretos y eso que, la verdad sea dicha, estuvo muy mal acompañado por culpa del director Corrick Brown que no supo acoplarse en ningún momento. El penúltimo de los conciertos de la Bética lo integraba la **Cantata 140** de Bach y el **Requiem** de Fauré, con el concurso del Coro Universitario, San Felipe Neri que dirige Fernando España, que estuvo muy bien, afinado y sólido en todo momento, y los solistas Beatriz Melero y José A. García Quijada que estuvieron a muy buena altura, todos bajo la dirección de Enrique García Asensio. Y por último, un concierto in memoriam Lola Rodríguez de Aragón, en el que, con la colaboración del Coro Nacional, se interpretó la **Novena Sinfonía** de Beethoven. La dirección corrió a cargo del titular Luis Izquierdo y los solistas Ana Higuera y María Aragón, que estuvieron muy bien, y Tomas Cabrera y Manuel Bermúdez que estuvieron francamente desafortunados. El coro, magnífico, demostró que en las manos de Sabas Calvillo tiene un espléndido futuro. En resumen y pasando por alto algún lunar ya reseñado, un magnífico concierto.—JOSE MANUEL DELGADO

UNA ORQUESTA QUE PROMETE

Por Rafael Banús

Se presentó en el Teatro Real de Madrid, el pasado 28 de mayo, la Orquesta de Cámara Reina Sofía, en un concierto benéfico a favor de la Asociación Española de Hemofilia, patrocinado por S.A. R. la Infanta doña Margarita de Borbón, Duquesa de Soria.

La Orquesta está formada por un total de catorce miembros, pertenecientes la mayoría de ellos a la Orquesta Sinfónica de Madrid, y la dirigen los dos concertinos de esta orquesta Gonçal Comellas y Manuel Villuenda. En el concierto se pudieron apreciar buenas cualidades, como una plausible prepara-

ción técnica, y, sobre todo, una innegable musicalidad, unida a verdaderas ganas de hacer música, como se puso de manifiesto en una versión llena de impulso del **Concerto grosso, Op. 6 núm. 5** de Haendel, con acertado concepto. También destacó el calor y la efusión con que se interpretó el **Divertimento KV 136** de Mozart, si bien de modo menos pulido y claro de lo apetecible. Correctas **Vistas al mar** de Toldrá, quizá sin una total plasmación de la riqueza mediterránea, de la luz y la magia de esta hermosa música. Inferior en cuanto a ejecución, sin salvar las dificultades técnicas y estilísticas, el **Concierto para dos violines en Re menor** de Bach. Muy festiva y desenfadadamente expresiva, la **Sinfonía simple** de Britten cerró el concierto de una agrupación que, si continúa en la tónica presentada, puede llegar a alcanzar una personalidad propia por musicalidad y expresividad, cualidades que no son tan frecuentes como cabría esperar en cualquier agrupación musical. Deberán para ello limar todas las esperanzas, terminar de conseguir la cohesión, trabajar en firme en cuanto a tiempo de ensayos y superar definitivamente las dificultades de escritura. Y, aunque de momento me parece exigir demasiado, introducir obras menos frecuentes en su repertorio. Un buen comienzo.

El espectáculo ha sido escrito por el propio director de la compañía, Jérôme Savary, una de las personalidades de mayor vitalidad dentro del panorama teatral del momento, y que ha realizado importantes montajes teatrales y operísticos (parece que tiene debilidad por la opereta francesa, en concreto por Offenbach). Savary actúa en la obra como presentador y maestro de ceremonias. La música ha sido compuesta por Bob Boisadan y Christian Hillion, encargados de interpretarla junto a un conjunto instrumental. El argumento gira en torno al paro en el mundo del espectáculo, y está confeccionado con diversas escenas enlazadas por este motivo común. Aparecen ante el espectador las impactantes imágenes que habitualmente produce la imaginación de Savary. Con ellas se desarrolla una pequeña historia del hombre y del artista. Escenas concretas como las de Max —que quería ser mimo—, del actor negro en paro y de Astor el mago, producen un juego entre el presente y el pasado, entre la plenitud y la decrepitud, la frustración y el éxito.

Siempre permanece un trasfondo poético, con suficientes dosis de humor para no caer en el tremendismo y la sensiblería. El espectáculo es ágil, y demuestra la gran capacidad teatral del director y la total profesionalidad de los intérpretes, pero en alguna ocasión es demasiado repetitivo, por falta de con-

La tristeza del artista: «Bye Bye Show-Biz»

Después de presentar «La Historia del Soldado», de Ramuz y Stravinsky, en 1982, coincidiendo con el centenario del nacimiento del compositor ruso, el «Grand Magic Circus» de París ha vuelto a España para ofrecer su último espectáculo, **BYE BYE SHOW BIZ**, en una gira por Madrid, Pamplona, Barcelona y Palma de Mallorca.



Magic Circus. De izquierda a derecha Muriel Heftre, Mona Heftre, Christine Guillón y Aurelie Balte, «Les gogo girls du rose-bonbon».

trastes. Destacan algunos números musicales, como el ballet de los limpiabotas, con rítmicos componentes de jazz, y los finales de cada parte (especialmente, de la primera, que podría servir para un espectáculo arrevistado de alto nivel). Muy conseguida la caracterización de la cantante que quiere ser negra y que emite inflexiones propias de célebres cantantes de color, y graciosa la parodia de la representación de teatro Kabuki japonés. Delicioso el bloque acerca de la carrera de «Line Delahaye», donde se aprovecha para satirizar las convenciones académicas, sirviéndose de la clase de danza en la academia de «Madame Michu»; de los mitos, con los ballets rusos de «Boris Tutuieff», y la degeneración de una joven promesa, que acaba actuando en el cabaret de «Rose-Bonbon». Recuerdos del vodevil (el truco del amante en el armario), y de trabajos teatrales POCO REMUNERADOS como el del apuntador, sirven para configurar un espectáculo que se saborea como un pasatiempo, pero que tiene un trasfondo tragicómico en torno a la condición humana y profesional del artista. La música se adapta con brillantez a los momentos más lúcidos, y sabe acoplarse con un poético sentido al problema del paro, con una estética a caballo entre el estilo de Erik Satie y la música minimalista actual, creando una atmósfera muy acertada y sensible al tema interno del espectáculo.—R.B.

RAFAEL PUYANA EN LA NUEVA SALA DE CONCIERTOS DEL MUSEO DEL PRADO

Por Gerardo Queipo de Llano

El pasado día 30 de mayo tuvo lugar la inauguración de la nueva sala de conciertos y conferencias del Museo del Prado.

La idea, ya hecha realidad, aúna pintura, música y arquitectura, en uno de los museos del mundo. Esta Sala se encuentra ubicada en la zona inferior de la gran sala de Velázquez, la escalera de Muguruza y su área simétrica, así como las dos rotondas en planta baja y primera a eje del gran pórtico dórico de acceso al Museo desde el Paseo del Prado.

Los arquitectos García de Paredes, Lafuente, Cuadrado y Prieto, y el pintor Gustavo Torner, han culminado un esfuerzo conjunto realmente estimable,

Museo del Prado, la fachada norte antes de la primera reforma. La foto data de 1875.

que ha sido dedicado al arquitecto del Museo Juan de Villanueva.

El ambiente interior de la Sala ha sido concebido dentro de unas líneas de composición deliberadamente escuetas, con el fin de integrarlo en el gusto neoclásico del museo. Con esta base de partida han sido proyectados en piedra de Comenar los revestimientos cilíndricos de las columnas portantes de la sala, el frente de la galería superior y todo el conjunto de parámetros verticales del estrado. Asimismo, los cinco grandes ventanales recuperados han sido proyectados con doble acristalamiento y con sistema de oscurecimiento total. La sala dispone, además, de un bloque de servicios compuesto por una cabina de proyecciones cinematográficas y audiovisuales, tres cabinas para traducciones simultáneas y cabina de controles de iluminación, radio, televisión y grabaciones.

La acústica de esta sala, con dos alturas y capacidad para unas cuatrocientas personas, es excelente, como pudimos comprobar en este concierto inaugural, verdadera prueba de fuego en este sentido, puesto que la expansión sonora del clavecín es realmente ingrata y complicada. Pues bien, desde distintos puntos de la Sala, los extremadamente secos sonidos del clavecín, nos llegaron con una meridiana claridad, con una limpieza y naturalidad absolutas. Un acierto pleno.

Tras unas palabras iniciales del director del Museo, en las que quedó patente la ilusión y esperanza por la consolidación de actividades complementarias dentro de la Pinacoteca, Rafael Puyana estrenó la sala y un espléndido clave, fiel copia de un Hieronymoos Albrecht Hass (Hamburgo 1734), construido en Oxford por Robert Globe e hijo. La belleza estética exterior es comparable a la de su sonido, en la línea de los grandes clavecines de la escuela ale-

mana y holandesa. Sus dos teclados permiten un juego tímbrico excelente. Puyana tocó con emoción y exquisita sensibilidad un programa integrado en su primera parte por la **Suite en Re menor** del francés Louis Marchand y por la **Tocatta en Mi menor BWV 914** de Bach, para finalizar con una segunda parte íntegramente dedicada a Domenico Scarlatti.

Con una sobriedad extraordinaria (un solo cambio de registro en toda la **Suite**), Puyana nos recrea el ambiente de la escuela clavecinista francesa con gran hondura, siendo de destacar la especial gracia con que dijo la «Gavotte en rondeau» y el «Menuet».

Puyana ofreció un Bach lejano a los parámetros habituales, más meridional que centroeuropeo, más sensual que meditativo, rico en contrastes, como huyendo de la monotonía. No es, a mi entender, el Bach ideal, pero sí es un Bach refinadamente hermoso. El público reaccionó quizá algo friamente, si bien en la segunda parte el ambiente se caldeó, y entiendo que razonablemente, ya que Scarlatti es el punto fuerte del maestro colombiano. Vibra con cada nota, con cada giro, con las raíces de lo popular español que subyace en las sonatas de Don Domingo. No hay duda que Puyana está en su elemento y sus lecturas resultan modélicas y llenas de gracia e inspiración. El público así lo apreció obligando al intérprete, tras repetidas salidas, a conceder una exuberante versión de la **Sonata K. 107** del maestro napolitano.

A la salida los comentarios eran sin duda de enhorabuena, tanto por la belleza del concierto como por haber asistido al nacimiento de una sala que puede y debe servir para ampliar el horizonte musical de una institución que lo estaba pidiendo a voces: el Museo del Prado.



I Semana Internacional de Zarzuela

Por Felix Palomero

Durante la tercera semana del pasado mes de junio se celebró en la Escuela Superior de Canto de Madrid el Primer Seminario Internacional de Zarzuela, promovido y organizado por el Centro Español del Instituto Internacional de Teatro y dirigido a todos los países miembros de esta institución de la UNESCO. De los resultados, las intervenciones y los actos celebrados en este intento de internacionalizar nuestro teatro musical popular, se informa en este reportaje.

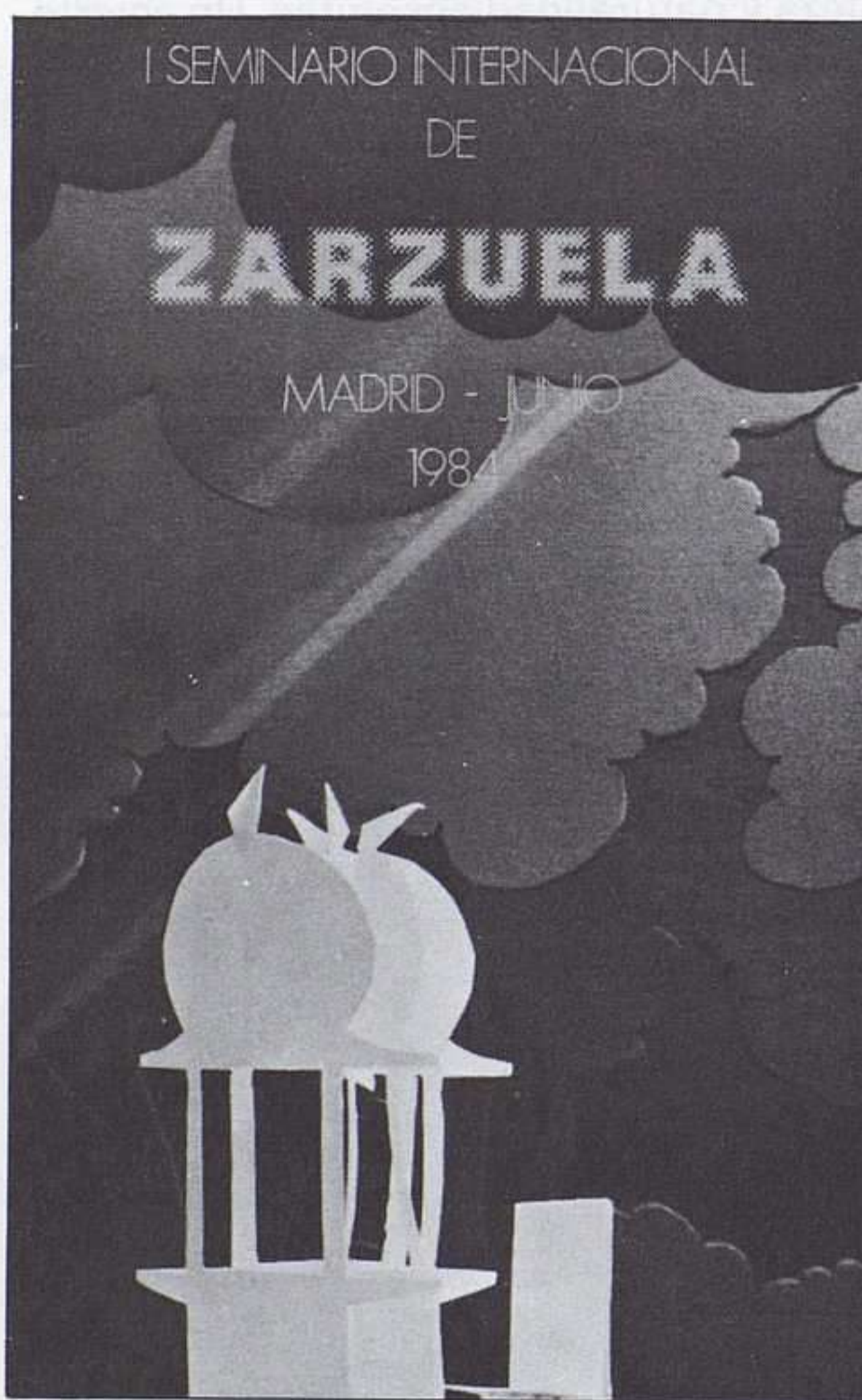
Maria Paz Ballesteros, actriz y secretaria del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, cuyo presidente es el dramaturgo Antonio Gala, fue la persona que junto a Rafael Pérez Sierra, director de la Escuela de Canto y presidente a su vez de este Seminario, hizo posible la reunión de cuarenta personas (veinticuatro extranjeros de dieciséis países, y veinte españoles), en un claro ejemplo de que zarzuela es todavía, y contra lo que muchos opinan, una manifestación cultural viva que merece toda la atención de los especialistas. «*El Instituto pretende dar a conocer la cultura de los pueblos para facilitar un acercamiento y una comunidad entre ellos*», decía María Paz Ballesteros al ser preguntada por los fines del I.T.I. Este Seminario fue propuesto por el Centro Español y aprobado en la Asamblea de Berlín de 1983, con el fin de promocionar en el mundo esta forma de teatro tan característica de nuestra historia musical.

Sin embargo, este propósito no quedó lo suficientemente definido, o al menos no se desarrolló del modo más conveniente, pues los asistentes extranjeros al Seminario se marcharon de España sin saber mucho más de lo que ya conocían de zarzuela. La inconexión de las ponencias, la falta de ejemplos musicales, el vergonzoso vacío de programación zarzuelera que por aquellos días sufría Madrid, entre otros muchos factores, entre los que no son de menor importancia la escasa asistencia de público y el poco interés demostrado por los que sí lo hicieron, fueron causas de la sensación general de que aquello no había servido para casi nada.

Este Primer Seminario Internacional de Zarzuela tuvo su sesión inaugural en una representación del **Pasillo veraniego en un acto, Agua, azucarillos y aguardiente**, de Ramos Carrión y Chue-

ca, cuya puesta en escena estuvo prologada por un discurso de apertura a cargo de Antonio Gala. En lenguaje concentrado y casi poético, Gala se refirió a la singularidad del carácter español que hace posible la coincidencia cronológica (como ocurrió entonces) de una representación musical y una corrida de toros. «*En ser humanos —explicaba este escritor— reside nuestro mayor atractivo, en que solemos vivir con tanta vehemencia como si el sol no se levantara mañana*».

En cuanto a **Agua, azucarillos y aguardiente**, baste decir que fue mayor el interés y la dedicación que los resultados: a una orquesta desajustada, dirigida por la batuta insegura de José María Franco Gil, se unieron desconexión de conjuntos, parquedad en el movimiento escénico, falso y forzado casticismo..., defectos en fin, que impidieron disfrutar de este delicioso entretenimiento musical. Algunos números resultaron graciosos, como el de los barquilleros, y los decorados sirvieron muy decentemente a su objetivo, pero el conjunto distaba mucho de justificar los BRAVOS y aplausos que se le tributaron. Lástima porque era ésta una pieza perfecta para abrir un seminario internacional sobre zarzuela.



De la zarzuela en su aspecto histórico-musical hablaron Enrique Franco (**La zarzuela en la raíz del nacionalismo musical español**), Andrés Ruiz Tarazona (**Vacíos discográficos de la zarzuela**), Ramón Regidor (**La voz en la zarzuela**), Carlos Gómez Amat (**Función social de un teatro musical popular**) y Tomás Marco (**¿Se puede componer hoy música para un teatro popular?**)

Para Enrique Franco, para quien «*hay que estudiar la zarzuela sin ira pero sin exégesis glorificante*», ésta se encuentra en «*la base misma del Nacionalismo musical español*». Así por ejemplo, en Chapí y Bretón se «*extrae música y*

danza populares para su tratamiento adecuado, con una correcta musicalización de la lengua, lo que constituye los pilares del nacionalismo español». Para justificar esta afirmación Enrique Franco fue exponiendo algunos momentos históricos que este género, hasta concluir, de la mano de la experiencia que brindan algunos trabajos de Tomás Marco, Luis de Pablo e incluso Cristóbal Halffter, diciendo que «*de algún modo la zarzuela no ha dejado de estar presente en nuestra vanguardia*».

Otras ponencias tuvieron un interés más divulgativo que ensayístico. Así Andrés Ruiz Tarazona, además de hacer un repaso de los géneros de zarzuela, se centró en analizar el hecho de que el repertorio discográfico de nuestro teatro musical popular sea limitado por causa de la escasa y poco frecuente edición de textos zarzueleros. En la misma sesión, Ramón Regidor habló de los problemas interpretativos de la zarzuela que, según su opinión, exigen de los cantantes una profesionalidad superior a la de muchas «*particellas*» de ópera. Carlos Gómez Amat presentó una ponencia en la que, además de hacer historia de la zarzuela y de sus épocas de esplendor, renacimiento y muerte (coincidente con la Guerra Civil), analizó su función social que, en su opinión, «*aún puede continuar, aunque sea con otra forma o con otro nombre*», pues «*ningún otro género ha cumplido jamás la función que ha desempeñado la zarzuela*». Precisamente sobre el aspecto de la decadencia del género al que aludía Gómez Amat, dedicó parte de su tiempo el compositor Tomás Marco, para quien hay cuatro factores desencadenantes del mismo: «*nuestros músicos cultos del siglo XIX tiene que hacer zarzuela por razones prácticas (...), los libretos muestran un anquilosamiento que pretende salvaguardar los modelos sociales que ya no perviven (...), una gran producción discográfica ha promovido una afición a la zarzuela sólo a través del disco, que suele ser de una calidad muy superior a la que ofrecen las compañías (...)* y, por último, el cantante-actor o actor-cantante ha ido desapareciendo, de modo que los cantantes hablan de manera deplorable y los actores cantan de manera igualmente deplorable».

Andrés Amorós (**Estudio Literario de la Zarzuela**) centró su intervención en dar a conocer al público cuál es la situación de estudio crítico de libretos y textos zarzueleros, del que algunos comisiones universitarias están haciendo estudios y ediciones. Para Amorós los especialistas deberían hacer monografías en torno a «*estudios textuales, estudios de recepción, del lenguaje literario, locales escénicos, métrica, vida y literatura y adaptaciones, estudios temáticos, de géneros, actores, directores, cantantes, y de la teatralidad como resultado*». Desde este punto de vista, resultó interesante la exposición de Enrique Llovet sobre «*qué admitiría un espectador de hoy en un libreto*», y recogió treinta y seis situaciones típicas de argumentos zarzueleros. En otra intervención Eduardo Huertas estudió la «*revista fin de siglo, especie de género chico, un universo imaginativo en que se representan antes inmatriciales y abstractos, personificados*».

Del aspecto teatral de la zarzuela se ocuparon Pedro Pardo (*La danza, aporte de la expresión popular en la zarzuela*), que expuso la incorporación de los bailarines españoles a la escenografía del género (seguidillas, jotas, fandangos, boleros), y la aparición de cuerpos estables de ballet en los nuevos montajes escénicos, y Angel Fernández-Montesinos, que además de reiterar en el estudio histórico de la zarzuela, analizó los sistemas de producción y de

puesta en escena que habitualmente se han utilizado en España.

Como último acto de este Primer Seminario Internacional de Zarzuela, se recogieron entre los asistentes las propuestas destinadas a la dignificación del teatro musical popular, entre las que destacaron: acometer un plan de ediciones; la celebración de un concierto anual (al estilo del de «Año Nuevo») con un repertorio de divulgación de la zarzuela; la descentralización, difusión y

movilización de los montajes (con ayudas de la administración en lo que a transportes se refiere), etcétera.

Quizás resulte significativo apuntar que entre los asistentes extranjeros abundó la cita comparativa de la comedia musical norteamericana, y que hubo una cierta polémica entre los que defendían el término zarzuela y los que lo desenterraban en beneficio del de «*Teatro Musical Popular*».

Don Taddeo in Barcellona

IV FESTIVAL DE OPERA DE PROMUSICA

«Requiem», de Giuseppe Verdi

Por Alberto Vilardell

Como inicio de la temporada que año tras año nos proporciona el Patronato Pro Música se dió muestra de la aportación que el genio de Le Roncole dió a la música religiosa italiana; obra de bella estructura, que lleva el sello del maestro y que requiere, de todos los intérpretes y especialmente del coro y de la orquesta, un gran esfuerzo. Además, se estrenaba una caja sonora, construida con gran esmero, que mediante una estructura de chapa de madera, conseguía dar gran prestancia al escenario y a la vez un mayor aprovechamiento, junto a una sensación de intimidad y gran sentido estético.

El triunfador de los dos días fue, sin duda, el Coro del Liceo, reforzado sobre todo en los tenores, que volvió a demostrar que es uno de los mayores logros del Consorcio y de su mentor, Luis Portabella. Su prestación nos fue sorprendiendo momento a momento, no obstante nuestra experiencia liceística de la pasada temporada, tanto en los



FOTOS: BOFILL

El mayor logro del Consorcio: el Coro estable.

forti, que tuvieron vitalidad y seguridad, como en los pianos, donde las voces surgían con bellísimos efectos, fruto del trabajo bien hecho. Un nuevo éxito del Coro que demuestra que cuando se dispone de los medios y del tiempo necesario para los ensayos, nuestra masa coral dispone de la base necesaria para estar a gran altura, y poder convertirse en muy poco tiempo, si se persiste en esta línea y se mantiene un ritmo creciente de ensayos, en uno de los mejores de Europa.

Toda la labor admirable de Romano Gandolfi como artífice, junto a su ayudante Vittorio Sicuri, en la evolución del Coro, no brilla (en la mayoría de las ocasiones) a la misma altura cuando el polifacético maestro dirige la Orquesta del Teatro, y si sus cualidades musicales le permiten conseguir una cohesión, se echa en falta en sus resultados ese mismo juego de matices que consigue en el Coro; a pesar de tratarse de un *Requiem*, Verdi siempre es Verdi y exige en sus obras la fuerza, la elegancia en el fraseo musical y la ductilidad combi-

nada, y la versión de Gandolfi se quedó un una correcta cohesión.

Los intérpretes vocales, salvo en el caso de Martti Talvela que canto los dos días, formaron en realidad dos repartos distintos. Para la parte de soprano se alternaron Mirella Freni y Ghena Dimitrova. La primera puso en evidencia, una vez más, la pureza de su voz, su gran estilo, su fraseo delicado y su ductilidad; su interpretación, dentro de su estilo de soprano lírica, convenció por belleza y delicadeza. Ghena Dimitrova era un poco el reverso de la medalla, su voz estaba mas apropiada para el estilo habitual y dado que posee la suficiente ductilidad y técnica, dió una versión quizá de algo menor belleza estilística, pero de mayor fuerza vocal. En general, las dos intérpretes, cada una en su estilo, fueron lo mejor del cuarteto protagonista. Como mezzo sopranos se turnaron Hanna Schwarz y Patricia Payne; la primera evidenció una bella voz y una muy buena línea y la segunda se movió en un plano de amplia corrección.

José Carreras es un cantante que cuando su voz está centrada, como ocurrió en **Herodiade** (o el año anterior en **Luisa Miller** y **Romeo y Julieta**) puede alcanzar altas cotas por su estilo abierto, por su canto apasionado y por la belleza de su fraseo, pero en este **Requiem**, su voz apareció algo cansada y así, junto a momentos de gran belleza como fue su insuperable «Domine Iesu», matizado hasta la saciedad, hubo otros, como el conocido «Ingemisco», que no pasó de una simple corrección. Lando Bartolini, que cantó el segundo día, es un intérprete que se mueve dentro de un campo de cierta corrección, pero su prestación no tuvo especial relieve, ni por fraseo, ni por fuerza vocal y estuvo a un nivel inferior a su **Turandot** de la pasada temporada.

Martti Talvela es un caso muy especial, como ya se apuntaba al hacer el comentario de su «Felipe II», en la ópera **Don Carlo**. Es un gran cantante, tiene una voz bella, dentro de sus especiales características, una gran musicalidad y una depurada técnica. Pero todo ello, que seguramente será muy válido para otro tipo de repertorio (nos gustaría ver su **Boris Godunov**), no hace que sus interpretaciones verdianas tengan poder y fuerza; quedan como versiones muy musicales y de gran elegancia de fraseo, pero les falta el vigor necesario para ser versiones de mayores vuelos, lo que podría conseguir por sus otras condiciones.

«La Fanciulla del West»

Si en las anteriores funciones destacábamos de forma especial la labor del Coro, en estas representaciones de la obra pucciniana (por otro lado, muy esperadas) merecen destacada mención, por encima de todos los demás componentes, los bellísimos decorados, en especial el del tercer acto, y la perfecta dirección de Piero Faggioni.

Partiendo de unos decorados de la Royal Opera House-Covent Garden, que unían a su gran calidad plástica una completa ambientación y un gusto por el detalle más significativo, Faggioni supo jugar con los elementos de que disponía, colocando las luces de una forma magistral, manteniendo los claroscuros y ambientando cada una de las situaciones; desde el bar del primer acto típico del oeste al que no faltaba detalle, pasando por la casa de «Minnie», en la que a pesar de su sencillez resaltaban cada una de las situaciones, hasta llegar a la maravilla del último acto, en un espacio escénico montado a distintos planos, con cada personaje moviéndose por el desarrollo de la acción. También consiguió un gran resultado con los intérpretes, por otro lado muy numerosos, que describieron de una forma perfecta sus sentimientos y situaciones desde los momentos de mayor alegría a los de mayor dramatismo. Creo que, al igual que el año pasado con **Tosca**, pero alcanzando aún un mayor nivel, el Patronato Pro Musica se ha apuntado un gran mérito al traerlos a Barcelona, como se podrá comprobar si, tal como está previsto, Televisión Española da el Festival a través de sus pantallas este verano.

Plácido Domingo ha hecho del rol de Dick Johnson uno de sus más prodigados. En la primera representación, su voz sugía con una frescura que hacía años no le oíamos, con un canto de gran ductilidad, elegante, expresivo, que tuvo su gran momento en el aria del tercer acto que cantó como solo: él puede hacerlo y mantuvo en el mismo este alto nivel, alternando el dramatismo sin exagerar con el canto amoroso y suplicante. En resumen, su tercer acto del primer día estuvo al gran nivel que se puede esperar de Domingo. También estuvo a gran altura en el primer acto y parte del segundo, en donde quizá su momento más discutible fue su forma de enfocar la pequeña pero difícil aria donde su exposición se vió afectada por cambios

de vocales, hecho que no ocurrió el segundo día de forma tan evidente. La lástima fue que en esa jornada su nivel fue más bajo, según se anunció, por estar enfermo. Si hay un hecho aparentemente cierto, y es que entre la primera y la segunda representación se ausentó de Barcelona (al parecer fue a Indianápolis en Estados Unidos) y nos preguntamos hasta qué punto su menor resultado estuvo influenciado por intercalar entre cinco días de las dos representaciones de Puccini, una obra de Zandonar que al parecer cantó en el intervalo. Sería de desear que Domingo se plantease que este tipo de situaciones no le hacen ningún bien y le predisponen en contra de aquel público que ha pagado sus buenos dineros por una butaca. Todo el mundo comprendería una enfermedad porque esto puede ocurrirle a cualquiera, pero cuando surgen circunstancias como las que al parecer han ocurrido favorecen poco a los resultados de las representaciones.

Completaba el terceto protagonista Marilyn Zschau como «Minnie», cantante que posee una correcta voz con algunos colores no siempre bonitos, pero que tuvo el gran mérito de no arrugarse, de afrontar la difícil «particella» con valentía, soslayando la dureza que en el registro agudo exige su papel. Estuvo correcta como actriz, y su línea de canto es de buena calidad. El otro gran protagonista era Silvano Carroli, del que siempre he dicho que existen papeles a su medida que son aquellos de canto más descarnado, de mayor dramatismo y de mayor fuerza; su «Rance» creo que hoy en día es difícilmente mejorable e incluso los defectos de las características vocales de Carroli se convierten, en este tipo de obras, en virtudes.

Dentro del resto del reparto merece especial mención el Sonora de Enric Serra, lleno de humanidad y gran estilo; el Nick, de Piero de Palma, toda una lección de cómo se puede desgranar un personaje, y en general todos mantuvieron un nivel muy digno, completando lo que en función de todo lo dicho hasta ahora podría nominarse el ESPECTACULO TOTAL. En estas representaciones nos gustó más la labor de Romano Gandolfi al frente de la Orquesta, que logró la creación de situaciones y que el fraseo orquestal fuera mucho más matizado y detallado, fenómeno que ocurrió igualmente en el Coro, que mantuvo su nivel habitual.

«La Fille de Régiment»

Por Roger Alier

Después del triunfo espectacular de **La fanciulla del West**, se esperaba con especial curiosidad la reposición de esta ópera ligera, casi una opereta, de Donizetti, no por el título — mucha gente se cree obligada a afectar menosprecio ante las óperas cómicas — sino por el reparto, encabezado por Alfredo Kraus, quien en estos últimos meses ha prodigado este título alcanzando éxitos son-



El espectáculo total de Piero Faggioni.

ros como los del Metropolitan de Nueva York y Parma —lugar difícil, si los hay—.

La fille du régiment se había representado —en la versión habitual italiana— en la temporada 1972, con un buen equipo, formado por Ugo Benelli, Maddalena Bonifacio y Anna di Stasio. Ahora, en cambio, se nos ofrecía la versión original en francés, nunca representada hasta ahora en el Liceo.

Anticipemos al lector que las tres representaciones de **La fille du régiment** no sólo colmaron las aspiraciones del público atento a las proezas vocales sino que dejaron, en general, considerablemente satisfecho al público por el modo como se desarrollaron todos los elementos de la representación.

Al entrar a analizar pormenorizadamente la representación haremos la salvedad del caso Kraus —refulgente Tonio de estas representaciones liceísticas que acababa de obtener los máximos elogios por su Werther parisino— que será comentado en artículo aparte por mi compañero Albert Vilardell, y nos centraremos en las restantes piezas del conjunto.

En primer lugar, y con luz propia, debe hacerse mención de la brillante soprano ligera Ruth Welting, que incorporó el papel de la protagonista Marie, con gran soltura y recursos vocales. Es una soprano ligera a la que no atemorizan los agudos —los sobreagudos, para ser más exactos— que despide limpiamente con una voz de timbre grato y bastante generoso, y que tiene una notable vis cómica muy adecuada para representar con gracia un papel como el de la vivaracha cantinera del regimiento. Salvo un pequeño fallo el segundo día precisamente en las últimas notas de la partitura, y que supo corregir con habilidad y tablas, su actuación fue impecable y pudo recoger prolongados y merecidos aplausos.

En el papel de la Marquesa de Berkenfield reapareció en el Liceo la experta Rosa Laghezza, a quién habíamos visto hace algunos años en **I Quattro Rusteghi**, de Wolf-Ferrari. Su papel es más caricaturesco que cantado, pero lo resolvió con una gracia un tanto exagerada, debida al enfoque dado por el director de escena a toda la obra. En el papel de Sulpice actuó correctamente el barítono Roberto Coviello. Este cantante ha acompañado a Kraus en sus distintas representaciones de la ópera, y sin duda la razón de esto estriba en que

debe haber muy pocos barítonos que tengan el papel de «Sulpice» en repertorio, porque Roberto Coviello no se distingue especialmente, limitándose a cumplir con corrección. En escena lucía una calva falsa que le daba un aspecto bastante repelente, y cuyo motivo se me escapa por completo.

El papel del «criado» de la marquesa fue eficientemente servido por Giancarlo Tosi desde el punto de vista vocal. Sin embargo, la dirección escénica le impuso gratuitamente un afeminamiento en grado casi convulsivo, hecho que no añadió ni un ápice de gracia a la representación y debió dejar perplejo a más de un espectador de los muchos que del extranjero siguen las representaciones liceísticas.

Con esto queda ya más o menos juzgada la labor de la dirección escénica de Giuseppe de Tomasi, que tendió a esperpentizar —más allá de lo que consiente el libreto, que es bastante— el mundo de la Marquesa de Berkenfield. En la labor del regista hay que censurar, pues, este continuo PASARSE, pero hay que reconocer que físicamente hizo funcionar el espectáculo, realizando además una graciosa parodia del teatro brechtiano, con el uso de la célebre cortina que los personajes —incluso Kraus— sorteaban levantándola para pasar por debajo.

La orquesta sonó correctamente bajo la batuta de Alain Guingal, pese a algún ocasional desajuste y cierta tendencia a sonar con excesiva intensidad. El coro cumplió con su habitual eficacia, siquiera en esta ópera no tenía una labor tan difícil como en la anterior ocasión.

«Die Fledermaus»

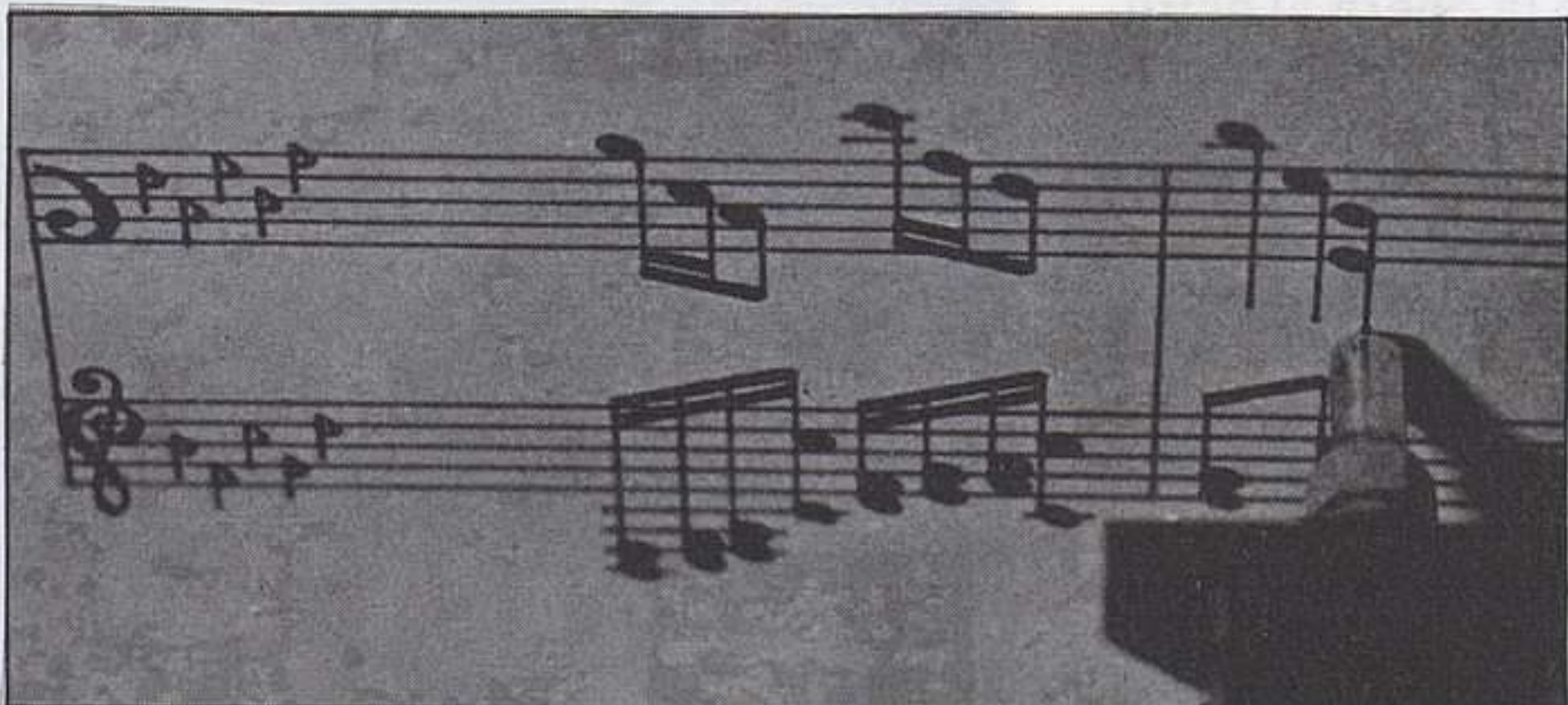
Como se hace en prácticamente todos los teatros de ópera importantes (aunque se suelen preferir las fechas de Navidad y Año Nuevo), de vez en cuando parecen por el escenario del Liceo algunas de las operetas más célebres del repertorio vienés (por cierto que también podría aparecer algún Offenbach, ahora que se ha reivindicado su figura). En esta ocasión el Festival de Pro Música seleccionó **Die Fledermaus** para cerrar su ciclo de primavera.

Las representaciones se plantearon con brillantez, seleccionando un reparto importante en el que había especialistas y nombres SONADOS. Sin embargo, ya se sabe que el hombre propone... y no todo

salió exactamente como se había previsto. La primera representación sirvió de introducción ante el público liceísta del célebre tenor alemán Siegfried Jerusalem. El debut empezó mal, pues el intérprete desafinó considerablemente en las frases que cantaba fuera de escena, probablemente porque no debió de oír adecuadamente la orquesta. Después se arregló la cosa y cantó el resto de su breve papel con seguridad. Sin embargo, debo constatar que nunca he comprendido el éxito internacional de este cantante si no es aplicando el famoso adagio de que EL TUERTO ES REY, es decir, teniendo en cuenta la actual escasez de tenores de primer orden.

Reaparecía en el papel de «Rosalinde» la célebre soprano Gundula Janowitz; un papel sorprendente para una soprano que nunca ha tenido veleidades de ligera, y las consecuencias no tardaron de evidenciarse: a pesar de su indudable clase, y de la elegancia de su actuación y su fraseo, la Janowitz no pudo con los numerosos y pirotécnicos agudos que el papel le imponía. Por otra parte, profesional consciente o ALEMANA CUADRADA, renunció al subterfugio de cantarlos en la octava inferior, con lo que quedó manifiesta su insuficiencia en algunos momentos y acabó negándose a saludar al término de la obra, pese a que una gran parte del público estaba dispuesta a disculparla teniendo en cuenta su ejecutoria y la dignidad con que se defendió.

El resto del reparto estuvo mucho más a la altura de lo que en un **Fledermaus** puede esperarse: Yvonne Minton hizo su presentación en el papel del Príncipe Orlofsky y aunque no es el papel en que hubiéramos deseado oírla debutar, lo cantó con gracia y musicalidad. En el papel de Eisenstein apareció Mario Brell, un tenor correcto pero en el que debemos elogiar, sobre todo, su entrega. Es un hombre que VIVE intensamente el mundo de la opereta vienesa, y que se mueve incansablemente en escena al ritmo de la constante música de baile suministrada por la orquesta. Bien Wolfgang Schöne como Dr. Falke, un barítono de voz sólida y Andrea Martin en el histriónico papel del director de la cárcel. Y, finalmente, la atractiva presencia de Melanie Holliday en el papel de Adele, la criadita de Eisenstein, una magnífica soprano ligera de opereta, secundada por su hermana de escena, Ida (Ariane Calix).



la mà de guido

Tipografía musical por ordenador/Aptdo. 22/Ctra. de Prats, 2 SABADELL (Barcelona) Telf. 716 13 50

Como es costumbre en este tipo de representaciones, el papel cómico del guardián de la cárcel, «Frosch», se reservó a una figura destacada del teatro cómico local. Hace años había sido Franz Joham, pero esta vez a alguien se le ocurrió la original idea de hacer sustituir a «Frosch» por su esposa, representada por la popular Mary Santpere, quien debutaba así en el Liceo en un papel cómico en el que estuvo francamente graciosa, sosteniendo diálogos en catalán con el director de la prisión, quien se había aprendido muy bien sus respuestas en el mismo idioma.

Además, y también como es frecuente en **Die Fledermaus**, en la fiesta del segundo acto aparecieron artistas invitados. El primer día la sorpresa estuvo en la presencia, además de la anunciada de Agnes Baltsa, de Josep Carreras. Ambos cantaron el brindis de **La traviata** (que no esperábamos jamás oír de labios de una mezzo como la Baltsa) y que fue una pequeña delicia, y el aria «Tanti affetti in quel momento», de **La donna del lago**, de Rossini, en el que la Baltsa hizo maravillas. El segundo día la artista invitada fue Montserrat Caballé, quien desempeñó con su maestría habitual sendas arias de Rossini y de Bellini, y el tercer día lo fue Elizabeth Connell, con el «rondó» de las **Vísperas sicilianas**, de reconocida dificultad, y «Vissi d'arte», de la **Tosca** pucciniana.

En conjunto las representaciones de **Die Fledermaus** complieron su objetivo y fueron seguidas atentamente por un público muy numeroso. La producción, de la Opera Real Valona, fue eficaz dentro de su modestia y la dirección escénica de Edgar Kelling resultó adecuada para que la acción se desarrollase de manera clara y comprensible. Discreto el ballet y correcta la orquesta bajo la batuta de un Leopold Hager a quien nos hubiera gustado ver en otro cometido más interesante.

Alfredo Kraus. La inteligencia al servicio de la longevidad artística

Desde estas páginas he constatado las cuasi perfectas intervenciones de Alfredo Kraus en el Liceo, en los últimos años, y precisamente por ello creo que es el momento de establecer un análisis en valores absolutos y relativos del cantante canario.

Que un cantante a los cincuenta y siete años mantenga en repertorio una obra tan comprometida como **La fille du régiment** es un hecho al alcance de pocos privilegiados a lo largo de la historia; que además este cantante dé los nueve Do que tiene el aria del primer acto con seguridad es una realidad difícil de equiparar, y que asimismo dé una continúa lección de cómo debe cantarse a base de delicado fraseo y de un dominio de la voz, abriéndola y recogiéndola con maestría, expresando en cada momento el sentir de su personaje y consiguiendo una belleza fuera de lo común que alcanzó la perfección en el aria del segundo acto (sobre todo el segundo día), con una ductilidad, una perfección estilística que raramente se encuentra. Todos son hechos que a

nadie deben escapar y son lo que hace que uno salga de las funciones en que interviene Kraus con la sensación del grado de calidad a que se puede llegar a base de inteligencia, profesionalidad, respeto al público, técnica y perfeccionismo.

Todo este preámbulo tiene por fin dar por sentado que admiro a Alfredo Kraus, y quizá por ello creo conveniente resaltar un hecho que ya apunté en los comentarios del **Faust**, y que en mi opinión se ha confirmado en las tres representaciones de la obra donizettiana: el cantante realiza una inteligentísima administración de sus recursos y del estado actual de su voz, nítida en cuanto a timbre, pero presenta un cierto princi-

pio de cansancio, lógico por el paso de los años y por el tipo de repertorio que habitualmente ha interpretado, muy estudiado y muy preparado, pero de gran dificultad en el registro agudo. Esta administración de recursos es una prueba más de las virtudes del cantante que, como él mismo ha dicho y lamentablemente, no puede durar eternamente, aunque él sí sabe, y mucho, cómo responder a las exigencias de la partitura maximizando los medios de que dispone.

En resumen y con todo lo dicho, gracias Alfredo Kraus por sus actuaciones que deberían ser un ejemplo, en muchos aspectos, de cómo debe plantearse una carrera en cada una de sus etapas.—
A.V.

Amics de l'Opera de Sabadell: Veinticinco años de una cantante

Tras «La Traviata», «L'elisir d'amore» y «Lucia di Lammermoor», los Amics de l'Opera de Sabadell habían previsto la puesta en escena de una ópera verdiana de la segunda época, pero la conmemoración propició el cambio; asistimos de esta forma a un afectuoso «revival» del debut de la protagonista y directora de la asociación, Mirna Lacambra, realizado precisamente veinticinco años atrás con la misma ópera: «La Boheme» pucciniana.

Por Xose Aviñoa

Lacambra estudió en el Conservatorio del Liceo barcelonés y, tras hacer su debut en la ocasión antes mencionada, cantó por primera vez en el Gran Teatro del Liceo en la temporada 1960-61, participando en la **Carmen** de Bizet en el difícil rol de Micaela y en **La vida breve** de Falla, obra con la que intervino en las temporadas del Teatro de la Zarzuela y en los Festivales de España, participando en aquellas temporadas zarzuelísticas de feliz memoria. La Komische Oper de Berlín se inauguró con un **Trovatore** en el que Mirna Lacambra realizó una excelente **Leonora**. Consiguió así iniciar giras por los más alejados teatros del mundo en los que cantó el repertorio apropiado para su voz de soprano lírico-spinto y marcó un hito en la historia de la ópera al estrenar mundialmente en una única sesión la **Yerma** de Villalobos y García-Lorca. Con la Mimi de esta ocasión, Mirna Lacambra rubricaba con todo honor una carrera y recibía el merecido aplauso de la afición operística de su ciudad y de Barcelona, desde donde acudió la crítica y los representantes de las instituciones oficiales para estar presentes en el homenaje a la cantante que tuvo lugar al final de la representación.

Fundada en 1982, la asociación de Amics de l'Opera de Sabadell, por obra y gracia del empuje de la cantante a que aludimos, en pocos meses de existencia ha dado pruebas de una gran vitalidad

que se plasmado en un excelente número de representaciones de calidad incontestada y en la incorporación de un premio en el Concurso Internacional de Canto Francisc Viñas, que el año



Homenaje a Mirna Lacambra, alma de Amics de l'Opera de Sabadell.

pasado estaba dedicado a **Lucia di Lammermoor** y que permitió los primeros pasos de Enedina Lloris. Tras la actividad operística de la presente temporada, de la que hemos dado puntual referencia en números anteriores de RITMO, para el año próximo está prevista la puesta en escena de **Rigoletto** en el que intervendrán Enedina Lloris, la cantante valenciana antes mencionada y el tenor Raiumundo Metre. A continuación se ha previsto un **Barbero de Sevilla** que se nutrirá de los ganadores del premio del Concurso Viñas 1984.

Todo un panorama que para sí quisieran otras ciudades españolas y que es un perfecto índice de la vitalidad operística presente en la vida musical de Cataluña que tantos años ha costado acrecentar y solidificar.

Como ha sucedido en las anteriores representaciones, la **Bohème** sabadellense contó con la colaboración más que desinteresada de comparsas, coro, tramoyistas y figurinistas que suplen la profesionalidad con la paciente dedicación que permite lo espaciado de cada representación. Ello no quiere decir ni mucho menos que nos encontremos ante versiones de colegio mayor; no hay más que recordar la ingeniosa y lograda escenografía de Constantí Anguera — que tenía mucho de liceística — y la sartería de Peris, de la cual fueron expuestos unos apuntes, obra de Jordi Roca, en el vestíbulo del teatro de La Farandula, centro de alta cultura, en la noche del 30 de mayo pasado.

Efectivamente, si corremos un tupido velo ante la versión orquestal de Javier Pérez Batista, deshilachada tanto por falta de ensayos como por la despersonalizada visión de conjunto, **La Bohème** contó con numerosos momentos espléndidos que hicieron las delicias del

público que abarrotaba la sala; cabe citar, además de la intervención de Mirna Lacambra, fiel reflejo de la importancia que la ocasión concedía a su «Mimi», la «Musetta» de María Angels Sarroca, bien timbrada, ágil y compenetrada con su papel de mujer desenfada, enamoradiza y voluble, en perfecto contrapunto de la personalidad de «Mimi»; la Sarroca (a quien habíamos tenido ocasión de escuchar en un concierto organizado por el Departamento de Música de la Universidad de Barcelona, en el que ofreció seis canciones italianas en Vicenç Martín i Soler acompañada al clave por Oriol Romani) se mereció las muestras de aprecio que le

ofrecieron espontáneamente los asistentes al interrumpir su intervención del segundo acto contra toda indicación de la partitura y a pesar de la tenacidad del director que insistió en continuar como si nada pasara. Francisco Lázaro y Antonio Blancas cantaron respectivamente el «Rodolfo» y el «Marcello», vibrantes, siguiendo aquella concepción del verismo que permite forzar la voz cuando se quiere dar expresión y, quizás, esconder alguna incapacidad momentánea. La representación y la breve ceremonia de entrega de una placa de la Generalitat de Catalunya a la labor de Mirna Lacambra confirmaron que Sabadell era una fiesta aquella noche de mayo.

«PIANO XOFER» de Josep Maria Mestres-Quadreny y Perejaume

Encuadrado en el ciclo de Teatre Obert que patrocina la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya en la sala del Teatre Regina, sede de abundantes e interesantes estrenos vanguardistas, se ofreció el 5 de junio «Piano Xofer», un espectáculo mímico-musical de Perejaume sobre partitura del compositor Josep Maria Mestres Quadreny.

rítmico que quizás se contara como lo mejor de la obra.

La novedad estilística de **Piano Xofer** consistió en la incorporación del video al espectáculo con cierta dosis de imaginación y con el logro de un efectismo que despertó inusitado interés entre el público: cinco pantallas sincronizadas permitían seguir el viaje del tren por mapas geográficos a la vez que a través de la megafonía se apuntaba un piano percusivo y sorprendente, consiguiendo por una vez el ensamblaje entre discurso musical y referente naturalista digno de mejor aprovechamiento.—X.A.

La sala, abarrotada literalmente de público, pudo asistir sorprendida a un extraño concierto vocal-instrumental sobre la base de un imaginario viaje en ferrocarril en el que se aludía veladamente a ciertos tópicos de la actividad musical como espectáculo de élite. No se trataba en realidad de una crítica en el sentido tradicional, puesto que de ser así el intento hubiera degenerado en fracaso, habida cuenta que los elementos críticos tan solo estaban apuntados y en ningún caso acababan precisando su utilidad de denuncia. A nuestro modo de ver, se trataba más bien de una oportunidad de acercarse a un lenguaje musical plenamente imaginativo con ayuda de ciertos resortes sacados de la tan socorrida semiótica, o ciencia que permite descubrir los mensajes escondidos en cualquier presentación literaria, artística o simplemente comunicativa. Se sucedieron así intervenciones vocales a cargo de Isabel Aragón en el más puro belcantismo operístico que quedaba subrayado por el manto con que se vestía la intérprete arrancado de uno de los cortinajes de Gran Teatro del Liceu, de los pianistas Liliana Mafiotte, Agustí Fernández, Xavier Casademunt, Trini Mujal y Joan Josep Gutiérrez que alternaron sus intervenciones para obtener extrañas resonancias en el piano como la sorprendente interpretación de un episodio a ocho manos de un sarcástico efecto

C I C L E

T E A T R E

O B E R T

Del 5 a l'11 de juny

PIANO XOFER

de Josep M. Mestres Quadreny,
i Perejaume

teatre Regina

Barcelona 1-7 Octubre.

EN SONIMAG SUS NEGOCIOS SERAN ESPECTACULARES.

Estar al día en un sector como el de la electrónica de consumo es hoy imprescindible para la buena marcha de sus negocios. No se puede perder el ritmo de un mercado en expansión. Ni el ritmo de progreso del sector. En esta situación SONIMAG es la gran oportunidad para estar al día. Por eso una visita a SONIMAG es un gran negocio para su negocio. No asistir es perder la oportunidad de hacer negocios espectaculares.

Televisión, Video, HI-FI Doméstico, Videojuegos,
Videoproducciones, Ordenadores Domésticos,
Instrumentos Musicales, Iluminación Espectacular,
Sonido Profesional, Antenas, Radioafición,
Emisoras de Radio y TV.



Sonimag84
22 Salón Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica



Feria de Barcelona

VIENA

(Austria)

Por Gerardo Antonio Leyser

Los problemas de Lorin Maazel en la Opera del Estado de Viena, Karajan en la Filarmónica de Berlín y Roshdestvensky en la Orquesta Sinfónica de Viena parecen confirmar la desaparición de los directores de orquesta como monarcas absolutos de sus agrupaciones: las orquestas no quieren someterse ya a la autoridad suprema de un director estable. Por dentro, subyacen una serie de intereses económicos concretados en grandes sumas de dinero y fuertes personalidades involucradas en conflictos de autoridad.

Hace pocos meses, la Orquesta Sinfónica de Viena, segunda en rango y prestigio aunque indiscutible primera en cuanto a cantidad de conciertos ofrecidos, perdió su titular, el soviético Gennady Roshdestvensky, a raíz de un conflicto que resulta sintomático para la actualidad: las orquestas parecen no querer someterse más a la autoridad suprema de un director estable. Al igual que otrora el famoso Arthur Nikish (director de la Filarmónica de Berlín), Roshdestvensky solía acudir a los conciertos con un mínimo de ensayos, o mejor aún, sin ensayo alguno. Lo que en un comienzo resultó atractivo terminó siendo un problema y no tardó en llegar el día en que la Sinfónica suspendió un concierto porque, según comentó su portavoz, no se sentía preparada. El destino quiso que en dicha oportunidad el pianista español José Francisco Alonso fuera una de las víctimas del conflicto ya que era el solista previsto para el concierto cancelado. La relación Roshdestvensky-Sinfónica de Viena continuó deteriorándose, y durante la gira realizada por América del Sur a comienzos de la presente temporada (y a pesar del enorme éxito obtenido en el Colón de Buenos Aires y otras prestigiosas salas del continente) la orquesta desconoció a tal punto la autoridad de su director que a éste no le quedó más remedio que renunciar incondicionalmente.

MAAZEL Y KARAJAN: EL FIN DEL PODER DE LOS DIRECTORES





Karajan anunció a la Orquesta Filarmónica de Berlín que grabaría con la de Viena.

El final de la corta «era» Maazel en la Opera de Viena

También Lorin Maazel, que en septiembre de 1982 se hizo cargo de la dirección de la Opera del Estado de Viena, aprendió lo difícil que resulta ser director en Viena, aunque por razones muy diferentes. Maazel había aceptado este cargo probablemente convencido de que su autoridad al frente de la más importante institución musical austríaca sería casi absoluta, por lo menos en lo referente a los acontecimientos de índole puramente artística. Pero muy pronto pasó a ser víctima de las críticas e intrigas que en Viena parecen inevitablemente ser concomitantes al cargo y no demoró en tener a casi toda la prensa vienesa en contra suya. Maazel ciertamente cometió algunos errores: se rodeó de un par de personas incompetentes de las que muy pronto se separó. Prometió ofrecer «cada noche una gala» en la Opera de Viena, hecho que en el actual mundo de artistas itinerantes resulta imposible de cumplir. También lo acompañó la mala suerte los primeros meses de su gestión. Ninguna función importante pudo llevarse a cabo tal como la había planeado. El estreno del nuevo montaje de **Tannhäuser**, primero bajo su responsabilidad artística y musical, casi fracasa al quedarse sin voz Rainer Goldberg a los pocos compases de iniciada la función inaugural. Ocurrieron varios otros percances mayores y menores que ciertamente no fueron todos culpa suya. Pero a medida que fueron disminuyendo los problemas de la dirección Maazel, las intrigas contra su persona parecen haber ido aumentando proporcionalmente. Es a finales de su primera temporada (1982-83) que al fin festejó un primer triunfo absoluto e indiscutible, gracias a una brillante versión de la ópera **Turandot** y la siguiente temporada fue in crescendo. Pero todos estos éxitos parecen ser en vano, Helmut Zilk, ministro de educación y cultura de Austria comienza a ventilar su descontento en público. El principal reproche radica en que Maazel está ausente de Viena por largos períodos de

tiempo, o dicho de otra manera, que dedica demasiado tiempo a su carrera internacional de director de orquesta. Tampoco se le perdona una cierta falta de tacto al referirse a problemas internos del teatro. Pero probablemente haya que buscar en otro lado los verdaderos motivos de la contienda: dos fuertes personalidades se hallan involucradas en un conflicto de autoridad. La situación alcanza niveles insostenibles, y en marzo Maazel termina declarando (carta al ministro) que no tiene ya la intención de prolongar su contrato de director de la Opera del Estado más allá de finales de la temporada 1985/86. Hasta qué punto el ministro quería deshacerse de Maazel resulta evidente al reaccionar de inmediato, y sin ni siquiera una palabra de agradecimiento por la labor realizada por el director actual, nombra a Claus-Helmut Drese (actual director de la Opera de Zurich) director de la Opera del Estado de Viena a partir de septiembre de 1986. Es entonces cuando se produce el primer gran golpe de suerte para el futuro de la Opera de Viena. Claudio Abbado, que se halla dirigiendo por primera vez (gracias a Maazel) en la Opera de Viena, acaba justo de anunciar que dejará la dirección musical de la Scala. Drese no pierde la oportunidad y en pocas horas logra contratar a Abbado, quien a partir del otoño de 1986 será director musical de la Opera del Estado de Viena. Mientras tanto Maazel, que ha sufrido en carne propia lo que antes sufrieron personalidades tan ilustres como Gustav Mahler, Richard Strauss, Hevbert von Karajan y Karl Böhm, decide que, al no contar con el beneplácito del ministro, su gestión al frente de la Opera carece de sentido. Anuncia su renuncia efectiva a partir del 30 de junio (de este año). Y es en ese momento que se produce el segundo golpe de suerte, esta vez para el ministro Zilk: Egon Seefehtner (de 72 años de edad), que había sido el director anterior a Maazel, acepta llenar el vacío dejado por Maazel. Franca-mente, hay que lograr encontrar un director experimentado en un lapso de tiempo de veinticuatro horas...

Felizmente Maazel no dijo, al igual que von Karajan veinte años atrás, «con

Viena he terminado». Al contrario, las relaciones existentes entre Maazel y la Orquesta Filarmónica de Viena no pueden ser mejores y Maazel ha aceptado dirigir dos de los nueve conciertos de abono de la orquesta durante la temporada venidera.

Karajan cambia de Filarmónica

Mientras tanto, se ha ido desarrollando otro conflicto director-orquesta, que si bien atañe directamente a la ciudad de Berlín ciertamente tendría otro cariz si no fuera por la ciudad de Viena y su política cultural-musical. Al mismo tiempo en que estoy escribiendo estas líneas Herbert von Karajan se encuentra en Viena grabando (para la EMI) y filmando a la vez (para su propia compañía, la Telemondial) las **Cuatro Estaciones** de Vivaldi con la violinista Anne Sophie Mutter y la Orquesta Filarmónica de Viena. Este hecho no tendría nada de extraordinario si dicha producción no hubiese sido originalmente programada con la Filarmónica de Berlín. Pero Karajan acaba de demostrar que puede cambiar de Filarmónica a su antojo, realizando una asombrosa jugada de enroque musical al comunicarle a su orquesta (la Filarmónica de Berlín) que no la dirigiría como era previsto, el día 11 de junio, en el marco del Festival de Pentecostés en Salzburgo (se trata de un festival privado de Karajan), sino que ofrecería dicho concierto con la homónima de Viena. Todos estos hechos ciertamente ya no son noticia para el lector y el mundo musical sabe que esta MOVIDA fue la que casi causó la ruptura definitiva entre la Orquesta Filarmónica de Berlín y su director titular vitalicio, tras casi treinta felices años de cooperación ejemplar. Se sabe que el factor catalizador del conflicto entre Karajan y su orquesta fue la contratación de la clarinetista Sabine Meyer, quien, primera víctima de la contienda, acabó por renunciar al cargo. También estaba en juego la posición del intendente general Peter Girth que acaba de ser destituido por el Senado de Berlín Oeste contra la voluntad de von Karajan. Pero el verdadero motivo de todo el litigio es el de la autoridad y del poder casi absoluto del director titular.

La era de los directores de orquesta MONARCAS ABSOLUTOS parece haber acabado definitivamente, pero no resulta fácil hacérselo entender a un hombre de setenta y seis años, acostumbrado a hacer virtualmente lo que se le antoja en el mundo musical centroeuropeo. Efectivamente, Karajan está investido de una acumulación de poder única en la historia de la interpretación musical. Su dominio del mercado musical es indiscutible y nadie vende más que él en el mundo del disco clásico. Las sumas de dinero involucradas son gigantescas. Para la Orquesta de Berlín esto siempre ha significado gigantescos ingresos paralelos: además de cobrar 240 marcos alemanes (cerca de catorce mil pesetas) por instrumentista y por sesión de tres horas de grabación, la Orquesta percibe el 2,5 por ciento del precio de venta neto de cada disco comercializado. Si se considera que sólo de la **Quinta** de Beethoven en la combinación Karajan/Berlín se han vendido más de millón y medio de

ejemplares, resulta fácil entender cuáles son los intereses reales involucrados y no resulta nada extraño que la Filarmónica de Viena se sienta tentada en participar de manera aún más activa en este fenomenal comercio musical

El poder de Karajan sería ficticio si no pudiera contar con el apoyo casi incondicional de la Filarmónica de Viena, la única otra orquesta con la cual ha actuado gran parte de su vida y con la cual mantiene una perfecta relación de trabajo. Karajan ya lleva mucho tiempo produciendo grabaciones y filmes con la Filarmónica de Viena, pero desde que comenzó su conflicto con Berlín, sus actuaciones vienesas se fueron intensificando. Durante las dos últimas temporadas dirigió conciertos de abono en Viena, evidente testimonio de afecto hacia una orquesta con la que solamente solía ofrecer conciertos extraordinarios durante los últimos decenios. Pero hasta ese momento todas estas actividades correspondían a un programa cuidadosamente elaborado con meses, sino años, de antelación.

La renuncia de Sabine Meyer

La verdadera tormenta terminó desencadenándose mientras Karajan se encontraba grabando, filmando y ensayando el **Réquiem** de Verdi que ofreció en concierto durante Festival de Viena, en la gran sala del Musikverein el pasado 10 de junio. De pronto, con la noticia de la renuncia de la clarinetista Sabine Meyer, se precipitaron los acontecimientos que culminaron en la muy discutible decisión de cancelar la actuación de su Filarmónica de Berlín en el concierto previsto para el día 11 de junio en Salzburgo. Karajan le pidió a la Filarmónica de Viena que acudiera a Salzburgo al día siguiente de su concierto vienes y la orquesta decidió, tras una votación democrática, acceder a la solicitud de von Karajan. Esta decisión adoptada por los vieneses no deja de demostrar cierta duplicidad por parte de todos los sectores involucrados. Así, por ejemplo, la Filarmónica de Viena no le ha perdonado hasta la fecha a Carlos Kleiber el haber perdido la cabeza durante un ensayo y haberse fugado de Viena dejando colgados dos conciertos de abono, dos conciertos extraordinarios, uno con televisión, y la grabación de un disco con la Deutsche Grammophon (este episodio igualmente antológico ocurrió la temporada anterior y fue Lorin Maazel quien salvó por lo menos los conciertos de abono). La Orquesta estaba escandalizada ante el gran perjuicio económico sufrido y ahora a ninguno de sus integrantes parecía importarle hacerle una jugada similar a los colegas de Berlín (?). El año pasado la prensa vienesa estaba irritada, cuando Lorin Maazel decidió salvar los conciertos del Festival de Pentecostés al reemplazar a Karajan que no pudo dirigir por motivos de salud, porque al hacerlo tuvo que dejar de dirigir una función de **Tannhäuser** en la Opera del Estado. ¿Cómo era posible que Maazel abandonara (por una noche) a su propio teatro para acudir al rescate de un colega enfermo? Curiosamente la prensa vienesa se cuidó mucho

de criticar la actitud de una orquesta actuando contra los intereses directos de sus colegas. Obviamente, las ganancias involucradas van más allá de toda crítica y esta decisión ya comenzó a pagar dividendos con las **Cuatro Estaciones**. Personalmente pienso que a la larga son éstos mismos intereses quienes impedirán una ruptura definitiva entre Karajan y la Orquesta de Berlín. Una cosa parece ser segura: Karajan no les dará el gusto de renunciar a su cargo vitalicio (que sólo le obliga a dirigir seis conciertos dobles de abono), aún si hasta el final de su vida no grabara ni un disco más con esta orquesta. Pero si este vínculo llegara realmente a romperse de manera definitiva, el probable gran ganador sería Lorin Maazel quien, gracias a la excelente relación artística que mantiene con la orquesta, tiene muchas posibilidades de ser llamado a ocupar el cargo (que nunca más será vitalicio) de director titular de la Filarmónica de Berlín. Otra gran ganadora del conflicto Karajan-Berlín parece ser la Opera del Estado de Viena ya que resulta casi seguro que Karajan volverá a dirigir allí la próxima temporada presentando (y filmando) su producción de **Lohengrin** que hasta ahora había sido exclusividad del Festival de Pascuas de Salzburgo y de la Filarmónica de Berlín.

LONDRES

(Gran Bretaña)

La temporada de ópera 1984-85 del Covent Garden

Por Agustín Blanco Bazán

Sir Claus Moser, Sir John Tooley y Sir Colin Davis, presidente, director general y director musical, respectivamente de la Royal Opera House del Covent Garden, anunciaron a principios de junio las actividades de dicho ente artístico para la próxima temporada, no sin advertir que la reducción de subsidios y sus consiguientes dificultades económicas podían llegar a malograr alguna nueva producción.

La primera de ellas será **Turandot**, dirigida por Colin Davis, cantada por Plácido Domingo («Calaf»), Helen Donath («Liu») y Gwyneth Jones y Gheza Dimitrova alternándose en el papel protagonista. Colin Davis dirigirá también la nueva e impacientemente esperada producción de **Tannhäuser**, con Klaus König y Spes Wenkoff alternando en el personaje titular, Eva Randova («Venus»), Gwyneth Jones («Elisabeth») y Thomas Allen («Wolfram»). El inteligente escenógrafo Elías Moshinsky tendrá a su cargo la nueva puesta en escena.

El **Caballero de la Rosa** marcará el retorno a la Royal Opera House de Sir



George Solti y la Mariscala será cantada por Kiri Te Kanawa junto a Agnes Baltsa (Octavian), Barbara Bonney (Sophie) y Aage Haugland (Ochs). Ileana Cotrubas protagonizará **Manon**, de Massenet en una producción dirigida igualmente por Colin Davis.

El veterano tenor John Vickers logrará hacer realidad un propósito sobre el que venía insistiendo desde hace varios años ante las autoridades del Covent Garden; cantar **Sanson** de Haendel en nueva producción, bajo la dirección de Julius Rudel.

La mezzo española Alicia Nafé, hará su debut en el Covent Garden durante el mes de marzo en una nueva producción del **Barbiere** de Rossini, dirigida por Gabriele Ferro y con escenografía de Ezio Frigerio.

Las dos nuevas producciones restantes constituyen un ejemplo de cómo economizar gastos mediante la colaboración con otros centros operísticos internacionales. El Covent Garden tomará PRESTADA la producción parisina de **Ariadne auf Naxos**, de Richard Strauss, con Jessye Norman («Ariadne»), James King («Bacchus») y Ann Murray (el compositor). La nueva producción de **La Donna del lago** de Rossini es fruto de la cooperación entre el Covent Garden y la Grand Opera de Houston. Será dirigida por Lawrence Foster y cantada por las justa-



Colin Davis, que dirigirá la mayoría de las producciones del Covent Garden.

mente célebres Frederica von Stade (Elena) y Marilyn Horne (Malcolm).

Las reposiciones programadas incluyen el magnífico **Boris Godunov** escenificado por André Tarkowski y dirigido por Yevgeny Svetlanov, con Nesterenko en el papel protagonista.

Tatiana Troyanos y Katia Ricciarelli reemplazarán a Agnes Baltsa y Editha Gruberova en la reposición de la celebrada versión de **I Capuleti e i Montecchi** de Bellini. Plácido Domingo y Agnes Baltsa cantarán **Sanson et Dalila** en la maravillosa producción de Elijah Moshinsky que dirigirá Colin Davis. Domingo tendrá asimismo a su cargo el papel protagonista en **Andrea Chenier** junto a Anna Tomowa-Sintow y bajo la dirección de Julius Rudel.

Teresa Berganza cantará **Carmen** junto a José Carreras bajo la dirección, de Jacques Delacote en octubre y noviembre y Joan Sutherland retornará como **Lucia de Lamermoor** junto a José Carreras en la producción de Franco Zeffirelli que la lanzará a la fama mundial en 1960. Carreras alternará con Luis Lima, cuyo debut en **L'Elisir d'Amore** fuera tan entusiastamente acogido por el público londinense en 1984.

Luis Lima cantará también el papel protagonista en **Don Carlos**, junto a Ileana Cotrubas (Elisabeth) y Robert Lloyd (Felipe II) bajo la dirección de



Abbado, director musical del Festival Mahler.

Bernard Haitink, y siempre con la «regie» de Luchino Visconti, que no obstante su calidad, presenta obvios signos de envejecimiento de la concepción artística. Tatiana Troyanos será la «Princesa de Eboli».

También se repondrán **Don Pasquale** (Donizetti), **Tosca** y **La Bohème** (Puccini) **Don Giovanni**, **La Flauta Mágica** y **Così Fan tutte** (Mozart), **King Priam** (Tippett) y **Macbeth** (Verdi).

La malograda nueva producción de **Aida** de 1984 ha sido mercedosamente excluida de la temporada. Tranquilizó a varios asistentes a la reunión el saber que la vieja escenografía anterior aun permanece guardada en los depósitos del teatro.

«Mahler, Vienna and the Twentieth Century Festival»

Alma Mahler guarda malos recuerdos de Londres en sus memorias y su célebre primer marido sólo disfrutó personalmente de la fama en la capital inglesa como director de ópera y conciertos en los cuales se hallaba excluidas sus composiciones. Hasta hace pocos años Mahler, Schoenberg, Berg o Webern era comparativamente relegados en Inglaterra si se tiene en cuenta su auge en el continente. No se trataba solo de gustos musicales sino, como lo advierten muchos ingleses, de problemas relacionados con la protección de los derechos de autor y la avidez de quienes gozaban de ellos.

El cultivo regular de Mahler en Londres fue puesto en práctica por Klaus Tensstedt y ha llegado a su culminación desde que Claudio Abbado asumió la tarea de Director Principal de la Orquesta Sinfónica de Londres.

Abbado será el director musical y principal responsable del Festival Mahler, programado para 1985. Las principales orquestas invitadas, serán la Sinfónica de Londres, la BBC Symphony Orchestra, la English Chamber Orchestra, la London Sinfonietta. Claudio Abbado, Rafael Kubelik, Pierre Boulez, Colin Davis y Simón Rattle, se contarán entre los principales directores. Actuarán asimismo Maurizio Pollini, Salvatore Accardo, Dietrich Fisher-Dieskau, Jessie Norman, Lucia Popp y Peter Serkin. Los conciertos tendrán lugar en el Royal Festival Hall, el Barbican, Queen Elizabeth Hall, The Riverside Studios, y The Warwick Arts Trust.

El gran investigador de la vida y obra de Mahler, Henry Louis de la Grange se encuentra, preparando una exposición sobre el compositor y su época. Por su parte, la Royal Academy ha organizado una exhibición pictórica con obras de Klimt, Schiele y Arnold Schoenberg.

El ambiente cultural que rodeó a los compositores será, asimismo, recreado mediante representaciones de obras de Schnitzler y Wedebind. Patrocina el proyecto la Princesa Alejandra y la presidencia del Comité Asesor está a cargo del competente político laborista y miembro del Parlamento británico Dennis Healey, que es a su vez buen conocedor del arte musical. Director ejecutivo es Hans Landesmann, de Viena.

Cartelera

ESPAÑA

FESTIVAL DE OTOÑO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

19 de septiembre.— Recital de José Carreras. Puccini: Che gelida manina, de **La Bohème**. Verdi: Ah si ben mio, de **Il trovatore**. Tuto pareo y Si dei corsari, de **Il Corsaro**. Massenet: O Souverain, O Juge, o Père, de **El Cid**. Bizet: Il lamento de Fereico, de **L'Arlesiana**. Massenet: Adieux donc vains objects, de **Herodiade**. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Jacques Delacôte. Teatro Real, Madrid.

19 y 20 de septiembre.— Lope de Vega: **El Caballero de Olmedo**. Pequeño Teatro de Madrid. Director: Antonio Guirau. Real Coliseo de Carlos III, San Lorenzo de El Escorial.

20 de septiembre.— Recital de Antonio Baciero. Música española para tecla del siglo XVI. Obras de Cabezón, Bermudo y Santamaría. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

21 de septiembre.— Beethoven: **Obertura Prometheus. Concierto núm. 2 para piano y orquesta. Sinfonía núm. 2**. Imogen Cooper (piano). Scottish Chamber Orchestra. Director: Wilfred Boetcher. Teatro Real, Madrid.

21, 22 y 23 de septiembre.— **Double Paradise**. Compagnie Serapions de Austria. Director, Erwin Piplits. Teatro Español, Madrid.

21 de septiembre.— Jornada de Jazz. Tete Montoliu. Parque Municipal, Alcobendas.

22 de septiembre.— Haydn: **Sinfonía núm. 83 «La Gallina»**. Mozart: **Concierto núm. 23 para piano y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 4**. Imogen Cooper (piano). Scottish Chamber Orchestra. Director, Wilfred Boetcher. Teatro Real, Madrid.

22 de septiembre.— **Jaleo**. Música: Tomás Bretón, Ma-

nolo Sanlúcar, Amilio de Diego y popular. Coreografía: Matilde Caral, José Antonio y José Granero. **La Casada infiel**. Música: Amilio de Diego. Coreografía: Goyo Montero. **Yerma**. Texto: García Lorca. Coreografía: Goyo Montero. **Desenlace**. Música: Amilio de Diego. Coreografía: José Antonio. Ballet Español de Madrid. Patio de Armas del Palacio Real, Aranjuez.

22 de septiembre.— Jornada de jazz. Tete Montoliu. Parque Municipal, Torrelodones.

23 de septiembre.— Turina: **Sinfonía sevillana. La Trilla**. Jiménez Dávila: **Enramada. Don Juan**. Ballet Español Real Musical. Plaza del Pueblo, Chinchón.

24 de septiembre.— I Semana de Música Española. **Cantigas Profanas de amigo, d'escarnio e maldizer**. Pro Musica Antigua de Madrid. Director, Miguel Ángel Tallante. Museo del Prado, Madrid.

24 de septiembre.— Recital de Amancio Prada. San Juan de la Cruz/Amancio Prada: **Cántico Espiritual. Antología**. Teatro Real, Madrid.

25 de septiembre.— Coria: **Intermezzo. Ancora una volta**. Tuzun: **Capricho turco**. Brahms: **Concierto para violín y orquesta**. Suna Kan (violín). Orquesta de la Presidencia de la República de Turquía. Director, Gurer Aykal. Teatro Real, Madrid.

25 de septiembre.— Ballet Español de Madrid (programa del 22 de septiembre). Leganés.

25 de septiembre.— Amancio Prada (programa del 24 de septiembre). Polideportivo, Móstoles.

25 y 26 de septiembre.— **An evening of 1920's Black Vaudeville**. One Mo' Time (Estados Unidos). Director, Vernel Bagneris. Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid.

25 de septiembre.— I Semana de Música Española. Polifonía y Monodía litúrgicas. **Codice Calixtino. Codice de Las Huelgas**. Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Director, Carlos Villanueva. Museo del Prado, Madrid.

26 de septiembre.— Bernaola: **Sinfonía núm. 2**. Saygun: **Concierto para piano y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo»**. Idil Biret (piano). Orquesta de la Presidencia de la República de Turquía. Director, Hikmet Simsek. Patio de Armas del Palacio Real, Aranjuez.

26 de septiembre.— Recital Amancio Prada (programa del 24 de septiembre). Polideportivo, San Sebastian de los Reyes.

26, 27 y 28 de septiembre.— Philip Glass: **The Photographer. Galsswork. Koyanisquasti. Einstein on the Beach**. Philip Glass Ensemble (Estados Unidos). Teatro Español, Madrid.

26 de septiembre.— Yachar Kemal: **La Legende des Mille Taureaux**. Adaptación y puesta en escena: Gerald Gelas. Música original: Zulfu Livaneli. Le Chene noir (Francia). Polideportivo, Collado Villalba.

27 de septiembre.— Ballet Español de Madrid (programa del 22 de septiembre). Polideportivo, San Sebastian de los Reyes.

27 de septiembre.— Ciclo de órgano. Recital de José Rada. Obras de Aquilera de Heredia, Bruna, Correa de Arauxo y Martín Coll. Monasterio de la Encarnación, Madrid.

27 de septiembre.— I Semana de Música Española. Alfonso X El Sabio: **Cantigas**. New London Consort. Director, Philip Pickett. Museo del Prado, Madrid.

28 de septiembre.— Alwin Nikolais Dance Theatre (Estados Unidos). Polideportivo, Collado Villalba.

28 de septiembre.— Carl Orff: **Carmina Burana**. Clemencic Consort. Director, Rene Clemencic. Museo del Prado, Madrid.

29 de septiembre.— Couperin: **Piezas en forma de concierto**. Brahms: **Sonata núm. 2**. Fauré: **Elegía**. Debussy: **Sonata**. Casado: **Requiebros**. Rafael Ramos (violoncelo). Josep Maria Colom (piano). Parroquia de El Salvador, Leganés.

29 de septiembre.— Alwin Nikolais Dance Theatre (Esta-

dos Unidos). Universidad Laboral, Alcalá de Henares.

2, 3, 4 y 5 de octubre.— **Tango**. Música: tangos populares argentinos y temas originales de Odilio Stampone. Coreografía y dirección: Araiz. Vestuario y Decoración: Cytrynowski. Ballet du Grand Theatre de Geneve (Suiza). Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid.

3, 4 y 5 de octubre.— Danzas del sur de la India «Bharatanatyam». Padma Subramanian (estrella). Teatro Español, Madrid.

4 de octubre.— Ciclo de Organo. Recital de Wolfgang Zerer. Obras de Buxtehude, Scheidt, Lübeck y Bruhns. Basílica Pontificia de San Miguel, Madrid.

5 de octubre.— **Ananda Arena en Destiada**. Música: Pop Llopis y Vicenta Alonso. Director: Edison Valls. Directora de la compañía: Ros Angeles Valls. Ballet Theatre Ananda Dansa. Casa de la Cultura, Torrejon de Ardoz.

5 y 6 de octubre.— Obras de Diego Ortiz, Cabezón, Selma y Salaverde. Butler, Kühnel, Kuhnau y Bach. José Vazquez (viola da gamba), Wolfgang Zerer (clave). Iglesia de San Bernabé, El Escorial.

6 de octubre.— Bach: **Sonata núm. 2**. Beethoven: **Sonata núm. 5**. Rachmaninof: **Sonata**. Rafaél Ramos (violoncelo), Josep Colom (piano). Iglesia Parroquial, Torrelodones.

6 de octubre.— Concierto-espectáculo. **Las Cartas sobre la escena**. Esperanza Abad (soprano). Sonido: J. Ll. Osca. Composición vocal: Esperanza Abad. Dramaturgia: Antoni Tordera. Dirección escénica: Antoni Tordera. Real Coliseo de Carlos III, San Lorenzo de El Escorial.

6, 7 y 9 de octubre.— Hombrés azules de Marruecos. Teatro Español, Madrid.

6 de octubre.— I Encuentro de Bandas de Música. I Fase: selectiva. Plaza del pueblo, Chinchón.

7 de octubre.— I Encuentro de Bandas de Música. I Fase selectiva. Plaza del Pueblo, Chinchón.

8 de octubre.— Obras de Duante, Gluck, Carissimi, Caldara, Scarlatti, Beethoven, Mozart, Liszt e Ibert. Ruggiero Raimondi (bajo), Edelmiro Arnales (piano). Teatro Real, Madrid.

10 de octubre.— Bach: **Misa en Si menor**. Orquesta de Cámara de Hamburgo. Coro Monteverdi. Director, Jurgen Jurgens. Teatro Real, Madrid.

10, 11, 12, 13 y 14 de octubre.— **Opal Loop** (1980). **Son of gone fishin** (1981). **Set and Reset** (1982). Trisha Brown Company (Estados Unidos) Teatro Español, Madrid.

10 y 11 de octubre.— Lope de Vega: **La vengadora de las mujeres**. Compañía de Acción Teatral (España). Director: Juan Antonio Hormigón. Real Coliseo de Carlos III, San Lorenzo de El Escorial.

11 de octubre.— Monteverdi: **Vespere de la Beata Vergine**. Orquesta de Cámara de Hamburgo. Coro Monteverdi. Director, Jurgen Jurgens. Iglesia de Santa María, Alcalá de Henares.

11 de octubre.— Ciclo de Organo. Recital de Andre Isoir. Obras de J.S. Bach. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

12 de octubre.— Homenaje a las Bandas de Música. Parques y plazas de Madrid.

13 y 14 de octubre.— **Scan Line**. Le Plan K (Bélgica). Director, Frederic Flamand. Real Coliseo de Carlos III, San Lorenzo de El Escorial.

13 de octubre.— Concierto de Canto Gregoriano. Coral Samaniego de Vitoria. Director, Anton Lete. Iglesia de San Pedro, Alcobendas.

13 y 14 de octubre.— Chai-kovsky: **Serenade**. Jurst: **Percusión para seis hombres**. Beethoven: **Sinfonía Pastoral**. Ballet Nacional de España Clásico. Directora: María de Avila. Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid.

13 de octubre.— Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Director, Cesar Sánchez. Iglesia de Móstoles.

13 de octubre.— I Encuentro de Bandas de Música. II Fase: Final. Plaza de Toros de las Ventas, Madrid.

14 de octubre.— **Misa Gregoriana**. Solista, Ismael Fernández de la Cuesta. Coral

Samaniego de Vitoria. Director, Anton Lete. Monasterio de El Paular.

14 de octubre.— Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Director, Cesar Sánchez. Parroquia de la Magdalena, Getafe.

16 y 17 de octubre.— **Josef K., fu Prometeo**. Basado en la obra de Frank Kafka y en el **Prometeo encadenado** de Esquilo. Dramaturgia: Guido de Monticelli y Grupo della Rocca. Grupo della Rocca (Italia). Teatro Español, Madrid.

16 de octubre.— Obras de Friderici, Palestrina, Hassler, Lotti, Pittoni, Rossini, Weber, Akira Ogura, Mozart, J. Strauss, Bartók, Kodály, Sebo, Balazs, Bogar, Bardos, Sajnskij, Sebestyen. Coro Infantil de Hungría. Directores, Veleria Botka y Laszlo Csany. Iglesia Parroquial, Buitrago de Lozoya.

18 de octubre.— Música inglesa del Renacimiento. Jones, Franks, Miller y Ferguson (trompetas), Harvey, Mowat y Purser (trombones), Premru (trombón bajo), Lloyd (corno), Fletcher (tuba). Philip Jones Brass Ensemble. Claustro de la Antigua Universidad, Alcalá de Henares.

18 de octubre.— Coro Infantil de Hungría. Programa del día 16 de octubre. Iglesia Parroquial, Navalcarnero.

19 de octubre.— Cabezón: **Diferencias**. Soler: **Sonata en Re mayor**. Purcell: **Suite de las Hadas**. Mozart: **Divertimento núm. 136**. Chavarrí: **Acuarelas valencianas**. Turina: **La oración del torero**. Falla: **Danza del Molinero**. Orquesta de Laúdes Españoles Roberto Grandío. Director invitado, José Ramón Martínez Reyero. Concertino, Pedro Chamorro Martínez. Iglesia de San Juan Evangelista, Torrejón de Ardoz.

19, 20 y 21 de octubre.— **Songs from the hill**. **Vessel Suite**. **Tablet**. Meredith Monk Vocal Ensemble (Estados Unidos). Teatro Español, Madrid.

19 y 20 de octubre.— Maratón de piano para jóvenes. Teatro Albéniz, Madrid.

20 de octubre.— Orquesta de Laúdes Españoles Roberto Grandío. Programa del día 19 de octubre. Iglesia Parroquial, Navalcarnero.

21 de octubre.— Orquesta de Laúdes Españoles Roberto Grandío. Programa del 19

de octubre. Parque de la Magdalena, Getafe.

23, 24, 25, 26 y 27 de octubre.— **La Fierecilla domada**. Música: Heinz Stolze sobre Scarlatti. Coreografía: John Cranko. Ballet de Stuttgart. Palacio de Deportes, Madrid.

23 y 24 de octubre.— Músicas tradicionales del Japón. Miyoshi (Shakuhachi), Toshi (Yokobue), Kikudera (Shamisen), Otake (Koto), Sawai (Koto), Toshi (tsutsumi). Solistas de danza. Teatro Español, Madrid.

25 de octubre.— Ciclo de Organo. Recital de Cristina García Banegas. Bach: **III parte del Clavier-Übung. Praeludium pro organo pleno, BWV 552, 1. Veintiuna corales del Dogma, BWV 669 a 689. Cuatro Duettos, BWV 802 a 805. Fuga con 5 pedali pro Organo pleno BWV 552, 2**. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

25 de octubre.— Ciclo de Organo. Recital de Lionel Rogg. Buxtehude: **Preludio y fuga en Fa sostenido menor. Fantasía sobre el Coral. Fuga en Do Mayor**. Bach: **Fantasía y Fuga en Sol menor, BWV 542. Dos corales de Leipzig. Trío Sonata núm. 1 BWV 525. Toccata y Fuga en Re menor, BWV 565**. Real Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

27 de octubre.— Camilo José Cela: **Oficio de Tinieblas**. Grupos de Teatro de Bilbao: Karraka, Cobaya, Teatro Estudio, Orain, Kikubiltxo de Bilbao. Lugar sin especificar.

28 de octubre.— Luis de Pablo: **Portrait Imaginé**. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Museo del Prado, Madrid.

29 de octubre.— Beethoven: **Misa Solemnis**. Tarrés (soprano), Von Otter (contralto), Tear (tenor), King (bajo). Orfeón Donostiarra. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos. Teatro Real, Madrid.

30 de octubre.— Schumann: **Sinfonía núm. 3 «Renana»**. Brahms: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**. Krystian Zimerman (piano). Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein. Teatro Real, Madrid.

Sin fecha.— Recital de Miguel Ríos. Polideportivo de Leganés.

Sin fecha ni lugar.— Lope de Vega: **Fuenteovejuna**. Compañía Dramática Española. Director, José Osuna.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (Palau de la Música, de Barcelona)

2 de octubre.— Mahler: **Sinfonía núm. 2, «la Resurrección»**. Jill Gómez (soprano), Mira Zakai (mezzo). Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE. Director, Gómez Martínez.

3 de octubre.— Corelli: **Sonata Op. 5**. Bach: **Sonata núm. 1, BWV 1001**. Sors: **Variaciones sobre un tema de Mozart, Op. 9**. Villalobos: **Cinco Preludios**. Piazzolla: **Cinco piezas**. Ernesto Bitetti (guitarra).

5 de octubre.— Schubert: **Trío núm. 1**. Bach: **Quince inversiones a tres voces, BWV 787-801**. Pueyo: **Fantasía Trío** (estreno). Beethoven: **Trío** (estreno). Beethoven: **Trío núm. 1, Op. 9**. Trío de cuerdas de París.

8 de octubre.— Bach: **Misa en Si menor**. Coro Monteverdi. Camerata Accademica de Hamburgo. Director, Jurgen Jurgens.

9 de octubre.— Monteverdi: **Vespro de la Beata Vergine**. Coro Monteverdi. Camerata Accademica de Hamburgo. Director, Jurgen Jurgens.

10 de octubre.— Obras de Schubert, Liszt, Strauss, Mysterioem, Sibelius y Brahms. Anne Sofie von Otter (soprano). Erik Karlberg (piano).

13 de octubre.— Beethoven: **Concierto núm. 4 para piano y orquesta**. Schoenberg: **Cinco piezas para orquesta, Op. 16**. Strauss: **Muerte y Transfiguración**. Josep Colom (piano). Orquesta Ciutat de Barcelona. Director, Antoni Ros-Marbá.

15 de octubre.— Ben-Haim: **Introducción y variaciones, Op. 22**. Mozart: **Cuarteto K. 487**. Schumann: **Cuarteto con piano, Op. 47**. Cuarteto de Israel con piano.

16 de octubre.— Tessier: **Obra a determinar** (estreno). Boulez: **Estructuras, segundo libro**. Mestres-Quadreny: **Sonades de la calor del foc** (estreno). Luis de Pablo: **Dibujos**. Berio: **Sequenza Tre**. Koering: **Obra a determinar** (estreno). Pauline Vaillancourt (soprano), Michael Levinas (piano), Jean Francois Hesser (piano), L'itineraire. Director, Ives Prin.

18 de octubre.—Liszt: **Variaciones sobre un tema de Bach**. Ravel: **Miroirs**. Prokofiev: **Sonata núm. 8, Op. 84**. Alexander Toradze (piano).

20 de octubre.—Wagner: **Obertura de Rienzi**. Beethoven: **Concierto para violín y orquesta, Op. 61**. Brahms Schoenberg: **Cuarteto con piano, Op. 25**. Anne Sophie Mutter (violín). Orquesta Ciutat de Barcelona. Director, Sergiu Comissiona.

21 de octubre.—Corelli: **Concerto grosso, Op. 6, núm. 5**. Albinoni: **Concerto Op. 10, núm. 5**. Vivaldi: **Concierto para violín y clave «El favorito»**. Bach: **Concierto para clave, BWV 1055**. Donizetti: **Concierto para violín y violoncelo**. Rossini: **Sonata para cuerda núm. 1**. I Musici.

26 de octubre.—Obras de Susato, Salzedo, Bull, Farnaby, Byrd, Debussy, Crosse y Parker. Philip Jones Brass Ensemble.

29 de octubre.—Zulian: **Por de ser set**. Martínez: **Tazir**. Callejo: **Paisatges**. Capdevilla: **Gramatges**. Russinyol: **Cumbús-Neguitosa espera**. Brnčic: **Xile, fértil Provincia**. Grupo instrumental Phonos. Director, Gabriel Brnčic.

29 de octubre.—Nuix: **Halterofilia**. Graus: **Laberint mutant**. Berenguer: **A-pareguts**. Polonio: **Scaricia la mañana**. Palaudarias: **Piano**. Lewin-Richter: **Tinell**. Grup Instrumental Phonos. Con la colaboración de Percussions de Barcelona. Director, Gabriel Brnčic.

31 de octubre.—Haydn: **Sinfonía núm. 91**. Mozart: **Sinfonía núm. 38, K. 504, «Praga»**. Schumann: **Sinfonía núm. 1 «Primavera»**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein.

22 y 23 de octubre.—X. Benguerel: **Spleen** (estreno). Tarrés (soprano), Ysás (mezzo), Serra (barítono), Ruiz (tenor). Idea y libreto, Luis Permanyer. Escenografía, Joan-Josep Tharrats. Dirección escénica, Josep M. Espada. Ayudante de dirección, Montserrat Julió. Coreografía, Guillermina Coll. Diabolus in Música. Opera de Cambra de Catalunya. Director, Joan Guinjoan. Teatro Condal.

ITALIA

SETTIMANE MUSICALI DI STRESA

1 de septiembre.—Obras de Brahms, Carl Maria von Weber y Schumann. Richard Stoltzman (clarinete), Richard Goode (piano).

2 de septiembre.—Obras de Beethoven, Bartók, Chopin y Ravel. Mari Tsuda (piano).

3 de septiembre.—Obras de Mozart, Haydn y Boccherini. Yo Yo Ma (violoncelo), English Chamber Orchestra. Director, José Luis García Asensio.

5 de septiembre.—Obras de Mysliweczek, Martinu y Beethoven. Noneto Checo.

6 de septiembre.—Obras de Scarlatti, Beethoven y Schumann. Orazio Maione (piano).

8 de septiembre.—Obras de Beethoven, Brahms y Schubert. Nikita Magaloff (piano), Henryk Szeryng (violín), Pierre Fournier (violoncelo).

9 de septiembre.—Obras de Schubert, Enesco y Schumann. Raphael Oleg (violín), Pascal Dumay (piano).

10 de septiembre.—Obras de Mozart y Liszt. Michele Campanella (piano).

12 de septiembre.—Obras de Mussorgsky, Chaikovsky, Schnittke y Shostakovich. Guennadi Rozhdestvenski-Victoria Postnikova (piano a cuatro manos).

13 de septiembre.—Obras de Bach, Mozart y Prokofiev. Ivo Pogorelich (piano).

14 de septiembre.—Obras de Bach, Janitsch, Mozart y Franck. Daniel Chorzempa (piano).

15 de septiembre.—Obras de Albinoni, Dall'Abaco y Vivaldi. Katia Ricciarelli (soprano). Archi della Scala.

17 de septiembre.—Obras de Clementi, Schumann y Chopin. Andrea Lucchesini (piano).

19 de septiembre.—Obras de Mozart y Mahler. Severino Gazzelloni (flauta), Ursula Reinhardt-Kiss (soprano). Orquesta del Teatro Regio de Turín. Director, Milan Horvat.

DISCOS CRITICADOS

BACH: Cantata BWV 147. Tres Motetes (Ameling, Baker, Partridge, Shirley-Quirk, Wilcocks)	42
BACH: La Pasión según San Mateo (Garrison, Ahrens, Laki, Murray, Britton, Stamm, Luxon, Leppard)	42
BACH: El clave bien temperado (Koopman)	42
BEETHOVEN: Sonatas para piano (Ashkenazy)	43
BEETHOVEN: 6 Cuartetos de cuerda, Op. 18. 3 Cuartetos, Op. 19 «Rasumovsky». 2 Cuartetos Op. 74 «Las Arpas» y «Serioso» (Cuarteto Juillard)	43
BUXTEHUDE: Obras para órgano vol. 1 (Hurford) ...	44
CORELLI: Las doce sonatas para violín y continuo (Grumiaux, Castagnone)	44
CHAIKOVSKY: Suite de «El Lago de los cisnes». Suite de «La Bella Durmiente» (Karajan)	45
CHARPENTIER: In Nativitatem Domine Canticum. Sur la naissance de Notre Seigneur Jesus Christ (Christie)	45
FRESCOBALDI: Música para teclado (Hogwood)	46
GERSHWIN: Rapsody in blue. Preludio para piano núm. 2. BERNSTEIN: Danzas sinfónicas de «West Side Story» (Bernstein)	46
GRIEG: Sonata para piano en Mi menor, Op. 7. Piezas Líricas (Kocsis)	46
BRAHMS: Valses Op. 39. Dos Rapsodias. Seis piezas para piano (Bishop-Kovacevich)	46
HAYDN: Las seis últimas sonatas para piano (Gould)	48
JANAČEK: Vec Makropoulos (Södeström, Dvorsky, Blachut, Mackerras)	48
MAHLER: Sinfonía núm. 4 (Popp, Tennstedt)	49
MAHLER: Sinfonía núm. 3 (Dernes, Ellyn, Solti) ..	49
MOZART: Conciertos para piano núm. 20 y 23 (Barenboim)	49
MOZART: La Flauta Mágica (Cotrubas, Tappy, Boesch, Talvela, Donat, Hiestermann, Levine)	49
MOZART: Così fan tutte (Marshall, Baltza, Morris, Arazza, Battle, Van Dam, Muti)	50
MOZART: Conciertos para piano y orquesta núms. 23 y 27 (Ashkenazy) Conciertos para piano y orquesta núms. 20 y 27 (Curzon, Britten)	50
SAINT-SAËNS: Concierto para violín y orquesta núm. 3. WIENAWSKY: Concierto para violín y orquesta núm. 2 (Perlman, Barenboim)	51
SIBELIUS: Sinfonías 5 y 7 (Maazel)	51
STAMITZ: Sinfonía en Sol mayor. Concierto para clarinete en Si bemol mayor, Sinfonía en Re mayor, Op. 4. Sinfonía en Re mayor, Op. 3 (Hacker, Hogwood)	51
STRAUSS: 4 últimos lieder. 5 lieder con orquesta (Schwarzkopf, Szell)	52
TARREGA: 16 obras para guitarra (Yepes)	52
TELEMANN: Obras para clave (Koopman)	52
TELEMANN: Concierto para flauta dulce, fagot, cuerdas y continuo. Concierto para flauta dulce, flauta travesera, cuerdas y continuo. Suite en La menor (Petri, Bennett, Thunemann, Brown)	52
VIVALDI: Concierto para cuatro violines. Concierto para flauta dulce. Concierto para dos trompetas. Conciertos para una y dos mandolinas (Auriacombe)	53
WAGNER: Wesendonck-lieder. Arias de «La Walkiria», «Parsifal» y «Lohengrin» (Flagstadt, Svanholm, Knappertsbusch, Solti)	53
WOLF: Pentilesia. El Corregidor (Stein)	53

ULTIMAS CRITICAS RECIBIDAS

BRAHMS: Las cuatro sinfonías. Obertura Académica. Obertura Trágica. Variaciones sobre un tema de Haydn (Bernstein)	54
BRITTEN: Billy Budd (Glossop, Pears, Langdon, Britten)	55
SHOSTAKOVICH: Quince Cuartetos de cuerda (Cuarteto Fitzwilliam)	55
HAYDN: Integral de los Tríos con piano (Beaux Arts Trío)	56
MASSENET: Manon (Cotrubas, Kraus, Quilico, Van Dam, Plazzon)	57



Coro de la Fundación Principado de Asturias.

CON NOMBRE PROPIO

JOSEPMARIACOLOMER PUJOL, crítico de Radio Nacional en Cataluña falleció en Barcelona a los 76 años de edad. Colomer ha realizado numerosas retransmisiones operísticas desde el Liceo, y con Joan Lluch, ha creado programas, como Historia del Gran Teatro del Liceo, Teatre de la Opera y Gran Gala. Estaba en posesión del Premio Ondas y el Premio Nacional. Fue vicepresidente del Club Polimnia, creado al amparo del programa radiofónico Gran Gala.



RODOLFO HALFFTER fue sometido a una intervención quirúrgica en la ciudad de Méjico. Recientemente ha sido elegido académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. **Rodolfo Halffter** se encuentra ya recuperado de la operación.

CLAUS PETER FLOR acaba de ser nombrado director titular de la East Berlin Symphony Orchestra. Hasta el momento de su nombramiento dirigía la Suhl Philharmonic Orchestra, también de la República Democrática Alemana.

BENET CASABLANCAS ha obtenido el primer premio del IV Concurso de Jóvenes Compositores de Juventudes Musicales de Barcelona con la obra **Cinc Interludis per a quartet de corda-quasi variacions**. Benet Casablanca ha participado recientemente en el Congreso Anton Webern, celebrado en Viena, con una ponencia titulada **Recepción en Cataluña de la Escuela de Viena y su influencia sobre los compositores catalanes**.

NOTA

Como el anterior número de RITMO correspondía a los dos meses de julio-agosto unidos (como ya es tradicional en nuestra revista), en este número de septiembre no hemos podido ofrecerles la Selección de Programas de Radio Nacional de España (Radio 2) que habitualmente hacemos, ya que, en el momento de cerrar esta edición, solo poseíamos la programación del mes de agosto. En el número de octubre retomaremos esta información y la seguiremos ofreciendo asiduamente.

Readmitido el Director del Coro de la Fundación Principado de Asturias.

Luis Gutierrez Arias, director del Coro de la Fundación Principado de Asturias, de cuyos conflictos informábamos en la sección de Noticias del anterior número de RITMO, ha sido readmitido. La Magistratura de Trabajo número 3 de Oviedo declaró nulo el despido y obligó a la Fundación a readmitirle en las mismas condiciones y a pagarle los salarios desde el 22 de mayo (fecha del despido). Sabas Calvillo había sido nombrado para sustituirle.

Recurso contra la convocatoria de la Orquesta Ciudad de Barcelona

El Sindicat Musical de Catalunya ha interpuesto recurso de alzada contra el Ayuntamiento de Barcelona. En la sección de Cartas de este mismo número de RITMO se publica una carta del Sindicat Musical de Catalunya sobre el tema de la Orquesta.

Por otro lado, Antoni Ros Marbá ha firmado un contrato por tres años con la agrupación barcelonesa, después de que este director y el Ayuntamiento han llegado a un acuerdo acerca de la gerencia y la plantilla de la Orquesta, lo que dará lugar presumiblemente a un aumento de presupuesto.

La Filarmónica de Berlín cancela conciertos en Salzburgo

A causa de los conflictos entre la Filarmónica de Berlín y Herbert von Karajan, de los que damos cuenta en nuestra sección de Internacional de este mismo número de RITMO, han sido canceladas las actuaciones de esta Agrupación en el LXIV Festival de Salzburgo. El intendente provisional, Stresmann comunicó la noticia, mientras que se confirmaba que Karajan actuaría, en lugar de con su orquesta, con la Filarmónica de Viena.

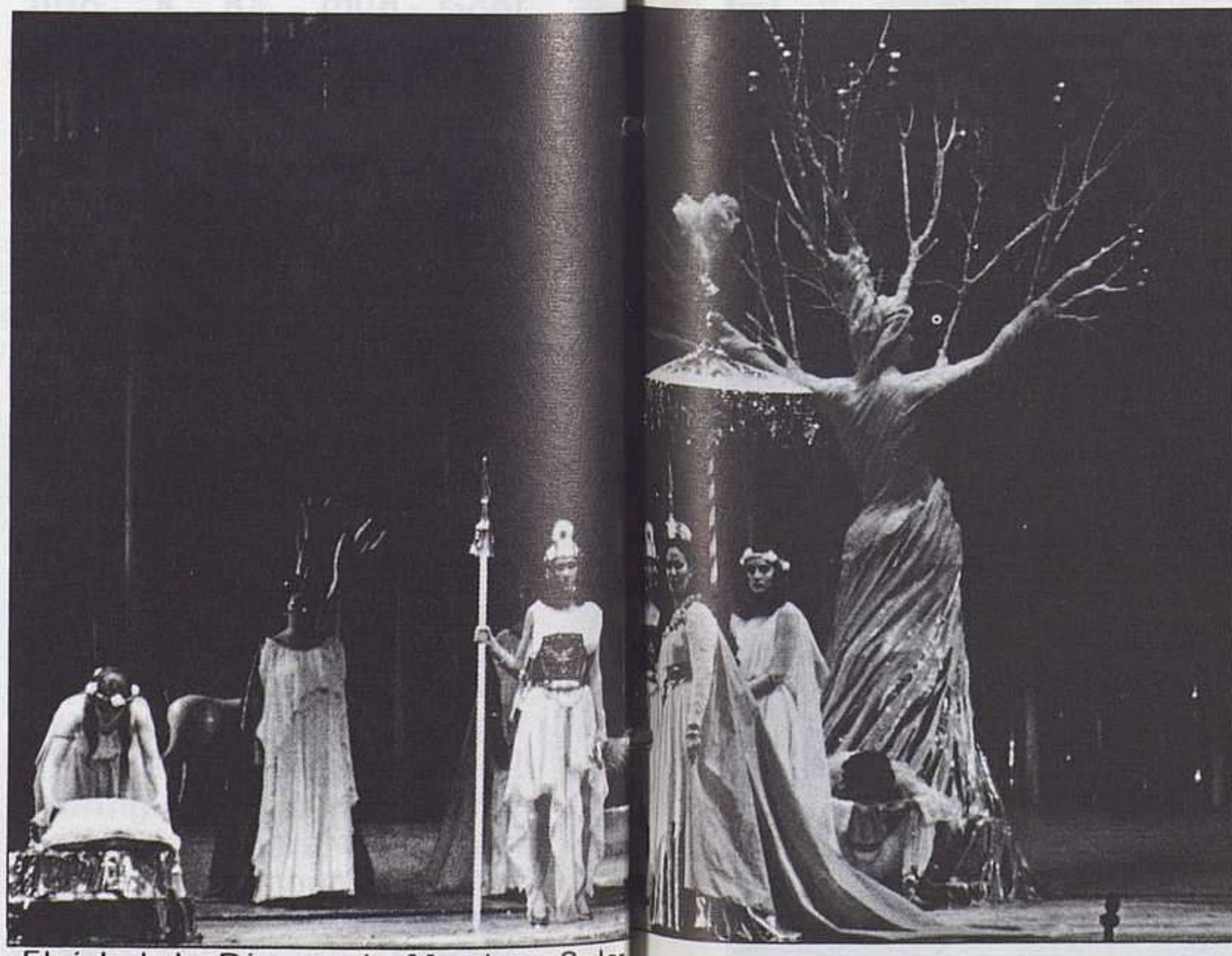
RITMO en el Salon Internacional de la Música

Nuestra revista será exhibida en el XVIII Salone Internazionale della Musica e High Fidelity que se celebrará en Milán del 6 al 10 de septiembre. Un stand dedicado a revistas especializadas acogerá la nuestra entre otras internacionales dedicadas a música y alta fidelidad.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Alicia de Larrocha actuó con gran éxito en el Miami Beach Theatre of the Performing Arts, con un programa que incluía obras del Padre Soler y de Albéniz. El concierto estaba patrocinado por la comunidad judía de Miami.

La ópera de **Vicente Martín Ly Soler**, **El árbol de Diana** ha sido representada en Estocolmo (Suecia) dentro del Festival de Teatro de Drottningholm. El director fue **Tobjorn Lillieqvist**.



«El árbol de Diana», de Martín y Soler

Festivales de Jazz de Vitoria y San Sebastián

Los dos festivales jazzísticos más importantes de nuestro país se han desarrollado con el éxito acostumbrado y la masiva asistencia de público que habitualmente tienen. El Festival de Vitoria-Gasteiz finalizó con la brillante actuación de **Dizzy Gillespie** y **Freddie Hubbard** y sus grupos. La programación, la completaron **Chick Corea**, **John McLaughlin & Mahavisnu Orchestra**, **Dave Grisman**, **Steps Ahead**, **Vituous-Clarke** y **Sarah Vaughan**. **Bib Cobham** y **Eddie Gómez** no acudieron a Vitoria

a pesar de estar anunciados. Las actuaciones se desarrollaron en el Polideportivo de Mendizorroa.

El Festival de San Sebastián incluyó los ya tradicionales Concurso Internacional de Grupos Amateurs y Concurso de Grupos Amateurs del País Vasco, contando con las actuaciones de **Texas Tenors**, **Jim Hall** y **Ron Carter Dúo**, **Phil Woods Quintet**, **Weather Report**, **B.B. King** y **Miles Davis**. La proyección de películas de jazz y las conferencias y mesas redondas en torno al tema jazzístico completaron cuatro días de actividades en el Polideportivo de Anoeta, el kiosko del Bulevard y la Sala de Cultura CAP.

Concierto número cien de la Agrupación Musical Toledana

Después de cuatro años de existencia, la Agrupación Musical Toledana ha celebrado su concierto número cien en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros Provincial. El concierto fue benéfico en favor de la Asociación y contó con las actuaciones de **Lucero Tena**, **Luis Galvé**, **Máximo Muñoz**, **Victor Martín**, **Carmen Deleito** y **Pilar Gallo**. **Josep Colom** y **Carmen Deleito** hicieron finalmente el gesto espontáneo de ofrecer **Tres danzas húngaras** de Brahms a cuatro manos. Las autoridades toledanas es-



tuvieron presentes y **Alfonso Cabello**, Delegado Provincial de Cultura entregó a la presidenta de la Asociación una placa conmemorativa.

En el Teatro General San Martín, de Buenos Aires, ha ofrecido la bailarina **María Angélica** el espectáculo **Cronología del baile flamenco**, sobre música seleccionada por el compositor **Chávez-Catán**. El espectáculo estaba formado por fragmentos de baile hindú, árabe clásico, hebreo, mozárabe, flamenco clásico y flamenco actual.

La **Coral Carmina**, invitada por el Heidelberg Madrigalchoir alemán, ha realizado una serie de conciertos en la ciudad alemana de Heilderberg, ofreciendo polifonía española del siglo XVI y obras de músicos catalanes de diversas épocas.

Claudio Martínez Mehner, ganador del último concurso Infanta Cristina orga-

nizado por ISME, ha obtenido el primer premio en el concurso Jugend Musiziert que se celebra en la República Federal Alemana mediante la selección de músicos de todos los colegios alemanes de Europa. **Claudio Martínez Mehner** participó por el Colegio Alemán de Madrid.

Joaquín Achúcarro abrirá, junto con la Orquesta Sinfónica de Colombia, el Festival de las Américas que se celebrará en Bogotá del 6 al 30 de noviembre. Participará, además por parte española, **Enrique García Asensio** como director. El Festival reunirá músicos de todos los

países latinoamericanos además de España y Portugal.

Una representación de artistas teatrales y musicales españoles actuarán en Lisboa durante este otoño, dentro de un programa que empieza a desarrollar la Dirección General de Música y Teatro de proyección exterior de artistas españoles, que empezará por el país vecino. **Montserrat Caballé** y **José Carreras** actuarán en el Teatro de la Opera lisboeta y el **Dúo Matute-Rentería** y el **Trío de Barcelona** lo harán en otros teatros de la capital portuguesa.

Jardí Tancat, ballet con coreografía de **Nacho Duato**, sobre música de **María del Mar Bonet** ha sido premiado en el Festival de Colonia. El bailarín valenciano **Nacho Duato** pertenece actualmente a la Nederlands Dans Theatre, de la Haya.

La Orquesta de Euskadi tiene firmados diez conciertos para Alemania Federal, Austria y Suiza durante el mes de octubre. Tras su primera gira europea realizada durante el mes de junio, la Orquesta de Euskadi tiene ya comprometidas veinticinco actuaciones hasta el año 1987 en Europa.

ESTRENOS

JOAN GUINJOAN: Concierto para piano y orquesta. Eulalia Solé (piano). Orquesta Ciutat de Barcelona. Director, **Ives Prin**. Palau de la Música Catalana. Barcelona, 7 de abril.

MANUEL DEL CASTILLO: Concierto para dos pianos y orquesta. Angeles Rentería y Jacinto Matute (pianos). Orquesta Bética Filarmónica. Director, **Luis Izquierdo**. Teatro Lope de Vega. Sevilla, 6 de abril.

BENET CASABLANCAS: D'Humanal Fragment, para voz y cuarteto de cuerda. Sobre textos de Josep-Ramón Bach. Montserrat Comadira (Canto). Grupo Koan. Director, **José Ramón Encinar**. III Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación March. Madrid, 30 de mayo.

JACOBO DURAN-LORIGA: Dos piezas para diez instrumentistas. Grupo Koan.

Director, **José Ramón Encinar**. III Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación March. Madrid, 30 de mayo.

RAMON ROLDAN: Diálogos Joaquín Alda (contrabajo), **María Elena Barrientos** (piano). III Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación March. Madrid, 30 de mayo.

ERNEST MARTINEZ IZQUIERDO: Quartet de corda. Grupo Koan. Director, **José Ramón Encinar**. III Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación March. Madrid, 30 de mayo.

JOSEP LLUIS GUZMAN: Dos poemas d'Emily Dickinson (canto). Grupo Koan. Director, **José Ramón Encinar**. III Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación March. Madrid, 30 de mayo.

GABRIEL FERNANDEZ ALVEZ: Trío Mompou. Trío Mompou. Homenaje a Mompou. Alcalá de Henares.

RICARD MIRALLES: Trío 84. Trío Mompou. Homenaje a Mompou. Alcalá de Henares.

TOMAS MARCO: Trío concertante núm. 1. Trío Mompou. Homenaje a Mompou. Alcalá de Henares.

BENET CASABLANCAS: Moviment per a trío. Trío Mompou. Homenaje a Mompou. Alcalá de Henares.

EMILIANO DEL CERRO: Mi verde arrayan eres/y mi vida. Obra inspirada en la Sala de las Dos Hermanas de La Alhambra, de Granada. Para dos percussionistas, dos guitarristas, violín, oboe, flauta y soprano. Director, **Gary Karpinsky**. Composers'Forum. Universidad de la ciudad de Nueva York, 5 de marzo.

ENRIQUE MACIAS: Souvenir, núm. 2. Grupo de Música Contemporánea de Lisboa. Director, **Jorge Peixinho**. Encuentros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 14 de mayo.

CANDIDO LIMA: Oscilaciones. Grupo de Música Contemporánea de Lisboa. Director, **Jorge Peixinho**. Encuentros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 14 de mayo.

Música en el mundo



Una mirada a la actividad discográfica

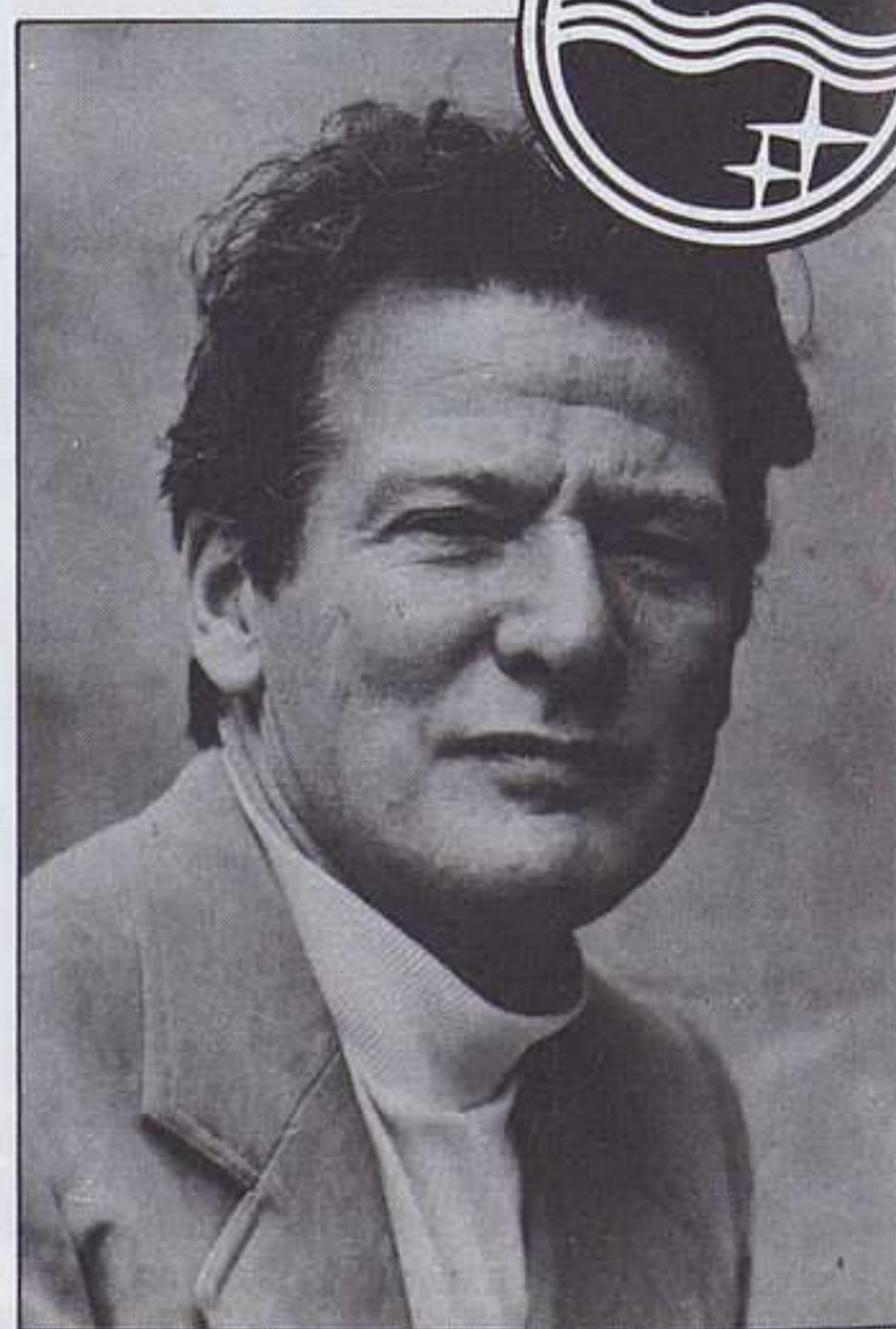
Comenzando por el apartado dedicado a la ópera, entre las ediciones discográficas extranjeras hay que mencionar que Decca ha realizado una grabación completa de la ópera de Ambroise Thomas **Hamlet**, dirigida por Richard Bonynge, con Sherrill Milnes, Joan Sutherland, Gösta Winbergh, James Morris y Barbara Conrad, Coro y Orquesta de la Opera Nacional Galesa. Un impresionante reparto contiene también la última grabación de **Andrea Chénier** de Giordano: Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Leo Nucci, y, en papeles secundarios, Christa Ludwig, Astrid Varnay y Hugues Cuénod. Dirige Riccardo Chailly y la Orquesta es la Filarmónica Nacional. Georg Solti vuelve a Verdi, con su segunda grabación de **Un ballo in maschera**, con lujoso reparto: Margaret Price (cantante que no registra con la deseada frecuencia), Pavarotti, Ludwig y Renato Bruson. Más títulos de Verdi presenta Deutsche Grammophon: la esperada versión de Carlo María Giulini de **IL Trovatore**, con un reparto inusual y prometedor (Rosalind Plowright, Brigitte Fassbaender y Giorgio Zancanaro junto a Plácido Domingo), que graba la obra por segunda vez y la segunda ópera dirigida por Giuseppe Sinopoli, **Macbeth**, con Mara Zampieri, Bruson, Neil Shicoff y Robert Lloyd. Sinopoli está ultimando también su primer Puccini, **Manon Lescaut**, con Mirella Freni (que sustituye a la previamente anunciada Kiri Te Kanawa), Domingo y Thomas Allen. Sinopoli ha dirigido ya en teatro ambos títulos, en unas versiones muy controvertidas. Presenta gran interés también la realización de Colin Davis de **Die Zauberflöte**, ya que es un título que Davis ha dirigido en teatro de modo admirable. La orquesta elegida ha sido la soberbia Staatskapelle de Dresde, y el reparto contiene algunos nombres impresionantes: Margaret Price, Peter Schreier, Kurt Moll, Theo Adam, junto a la «Reina de la noche» de Luciana Serra, cantante italiana que está realizando una importante carrera como soprano coloratura. La obra mozartiana ha sido grabada por Philips, en disco compacto.



Los ecos del «Año Brahms» continúan dando importantes frutos dentro del mundo del disco. Los **Conciertos para piano** cuentan con un magnífico equipo en la última realización de D.G.: Krystian Zimerman-Filarmónica de Viena-Leonard Bernstein (trío que, precisamente, y si no se producen contratiempos, interpretarán el **Segundo concierto** en España dentro de la próxima temporada). Este ciclo aparece casi paralelamente al realizado por Vladimir Ashkenazy y Bernard Haitink para Decca, con las orquestas del Concertgebouw (que acaba de dejar un imborrable recuerdo en Granada) y Filarmónica de Viena, para cada uno de ellos. La orquesta holandesa está realizando un ciclo sinfónico de Rachmaninov a las órdenes de Vladimir Ashkenazy para Decca, que puede gozar de la misma elevadísima altura del ciclo Sibelius del director-pianista soviético. Mientras tanto, Lorin Maazel ultima otro ciclo de la obra sinfónica del mismo compositor, incluyendo los **Poemas** y las **Danzas Sinfónicas** (con la Filarmónica de Berlín, para D.G.). Maazel ha terminado también las **Tres últimas sinfonías** de Dvorak, para la misma firma, con la Filarmónica de Viena. Un proyecto interesante son las **Sinfonías** de Schubert, que Marriner graba con la idónea Academy of St. Martin-in-the-Fields para Decca, y que cuenta con el aliciente de anunciar un total de diez sinfonías.

Nunca se agotan las versiones discográficas de la producción sinfónica de Gustav Mahler. Son varios los directores que se están dedicando a esta música. Abbado ha grabado la **Séptima sinfonía** para su ciclo, con la Sinfónica de Chicago; en programa faltan solamente la **Octava**, que registrará con la misma orquesta, y la **Novena**, con la Filarmónica de Viena, para D.G.. Para EMI Klaus Tennstedt va concluyendo su ciclo con la Filarmónica de Londres, restando la problemática **Octava**, pues las demás ya las ha grabado. Solti ha realizado nuevas versiones de las **Sinfonías segunda, tercera y novena** —publicadas en España—, a las que suma la de la **Cuarta** (con Kiri Te Kanawa, singular aliciente), y se anuncia la **Primera**, siempre con Chicago para

Decca; de continuar el ciclo sería el segundo que realiza el director húngaro. Se ignora si Haitink piensa realizar también un nuevo ciclo completo, con la exquisita orquesta holandesa, para Philips; el caso es que ha realizado una nueva versión de la **Séptima sinfonía**, y ha anunciado su propósito de volver a llevar al disco las números **Uno** y **Cuatro** (esta última, con Roberta Alexander, cantante en pleno ascenso). También está volviendo a Bruckner, de quien ha vuelto a grabar las **Sinfonías siete, ocho y nueve**, y próximamente la **Cuarta**.—
RAFAEL BANUS.



3
4

CENTROSSINISSORTNEC
 ENTROSSINCNISSORTNE
 NTROSSINCOCNISSORTN
 TROSSINCONOCNISSORT
 ROSSINCONTNOCNISSOR
 OSSINCONTETNOCNISSO
 SSINCONTENETNOCNISS
 SINCONTENINETNOCNIS
 INCONTENIDINETNOCNI
 NCONTENIDODINETNOCN
 CONTENIDO ODINETNOC
 NCONTENIDODINETNOCN
 INCONTENIDINETNOCNI
 SINCONTENINETNOCNIS
 SSINCONTENETNOCNISS
 OSSINCONTETNOCNISSO
 ROSSINCONTNOCNISSOR
 TROSSINCONOCNISSORT
 NTROSSINCOCNISSORTN
 ENTROSSINENISSORTNE
 CENTROSSINISSORTNEC

OMERTXENUAUNEXTREMO
 MERTXENUANAUNEXTREM
 ERTXENUANENAUNEXTRE
 RTXENUANECENAUNEXTRE
 TXENUANECUCENAUNEXT
 XENUANECUDUCENAUNEX
 ENUANECUDNDUCENAUNE
 NUANECUDNONDUCENAUN
 UANECUDNOCCONDUCENA
 ANECUDNOCECONDUCENA
 NECUDNOCEMECONDUCEN
 ANECUDNOCECONDUCENA
 UANECUDNOCCONDUCENA
 NUANECUDNONDUCENAUN
 ENUANECUDNDUCENAUNE
 XENUANECUDUCENAUNEX
 TXENUANECUCENAUNEXT
 ERTXENUANENAUNEXTRE
 MERTXENUANAUNEXTREM
 OMERTXENUAUNEXTREMO

POR LOS INFINITOS CAMINOS

DE UN POEMA

Javier Darias, compositor, director del Conservatorio de Alcoy, inventor de máquinas musicales como el «transportador bien temperado», colaborador de RITMO, profesor de Armonía y Formas Musicales, todavía encuentra tiempo para hacer poemas visuales como el que ilustra esta sección. Daremos unas cuantas pistas para los aficionados a los juegos: se trata de un poema de cuatro estrofas, las dos últimas son las que aparecen al pie de la sopa de letras, o sea, «Por los infinitos caminos De un poema», las dos primeras están contenidas una en cada cuadro, para averiguarlas hay que tener en cuenta que cada una de ellas comienza por una letra grande y, por último y más importante, el texto de la poesía corresponde a su representación gráfica. Ya no se puede decir más. La solución, como es habitual, en el próximo número. ¡Que se diviertan!.



Correos ha tenido el feliz acierto de lanzar una serie dedicada a la zarzuela que consiste en dos sellos complementarios, uno de ellos con un escena de zarzuela y el otro con el retrato de su compositor. El primero de ellos representa a «Don Hilarión», con la «Casta» y la «Susana», su sello complementario es un dibujo de Tomás Bretón. La difusión de la música no consiste sólo en organizar conciertos y por eso felicitamos efusivamente a Correos por la iniciativa.

Que se estrenen seis «Lieder» en el Festival de Granada no tiene nada de particular. Que los intérpretes sean Eda Moser y el pianista Adelmiro Arnaltestampoco es demasiado raro. Pero que el autor de las canciones estrenadas se llame Luis Fernando de Prusia y sea nieto del último Kaiser alemán y emparentado con la familia real española parece una confusión. ¡Este músico tiene nombre de mecenas!

Parece mentira pero todavía los desvanes de las casas antiguas guardan cosas interesantes. El de la madre del granjero irlandés John MacLintock tenía nada menos que un manuscrito de una partitura inédita de Joseph Haydn. Parece que se trata de una misa desconocida de Haydn que fue sacada a subasta por la Galería Christie's londinense. El precio de salida, una cosa módica: 20.000 libras esterlinas (cuatro millones y medio de pesetas). Hay que buscar en los desvanes, lo tenemos dicho.

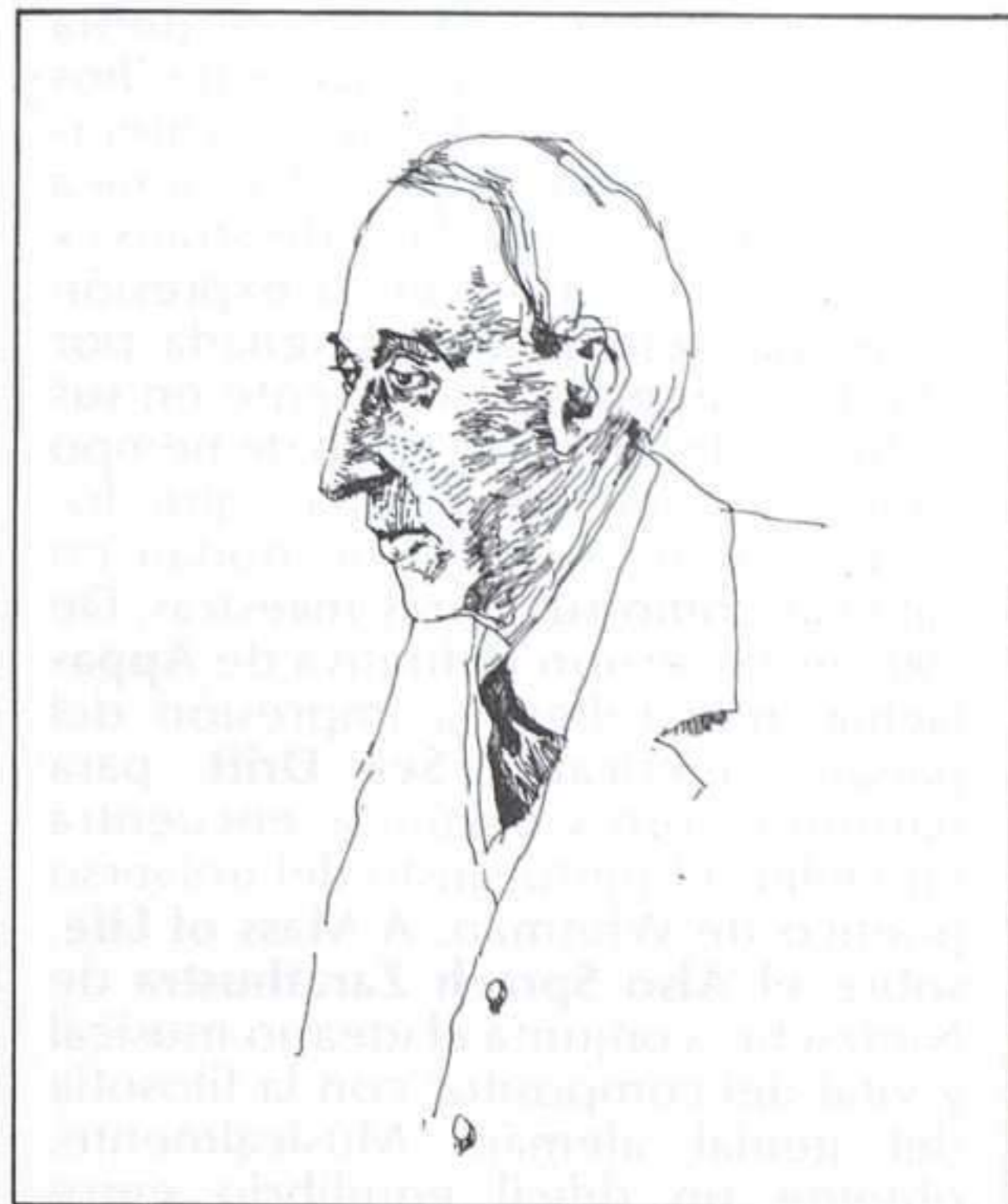
McCormak es uno de los mayores empresarios ingleses dedicados a ofrecer espectáculos deportivos. McCormak ha sido «fichado» por la Sinfónica de Londres como agente artístico. George Wein es otro empresario de espectáculos, pero este de festivales de jazz. George Wein ha conseguido ahora que renazcan los festivales de Newport, el Capital Jazz Parade en Londres, la Grande Parade du Jazz en Niza y el Festival de Bad Segerberg en la República Federal Alemana, bajo el patrocinio de marcas japonesas. Cuando los japoneses y los empresarios deportivos se meten en esto de la música quiere decir una cosa: que hay dinero de por medio. A ver si se animan y nos salpica algo por estas latitudes.

La Orden de Hijos de Italia en América, una organización que tiene mil asociados y la coalición de Asociaciones Italo-Americanas, que reúne ciento ochenta agrupaciones, se han puesto como verdaderos basiliscos por una producción del Metropolitan de Nueva York. La ópera «Rigoletto», que se presentó en el Met el pasado 20 de junio está ambientada en el barrio neoyorkino de Little Italy y recreada su trama en un ambiente mafioso de los años cincuenta. Jonathan Miller es el adaptador y la producción ya la estrenó la English National Opera en Londres hace dos años. Entonces no ocurrió nada, salvo algunos operísticos detractores, pero parte de la comunidad italiana en Nueva York se ha puesto que echa las muelas llegando a pedir que se cancelara la representación. No será que el que se pica...

Músicos del siglo XX

Por Enrique Martínez Miura

FREDERIK DELIUS



VIDA Y OBRA

En el transcurso aproximado de lo que se considera generalmente una generación nacen los compositores esenciales para la renovación musical inglesa de nuestro siglo: Elgar (1857), Delius (1862), Holst (1874) y Vaughan Williams (1879). Los tres primeros morirían además en la misma fecha, 1934, conmemorándose, por lo tanto, en el año en curso su cincuentenario.

El caso de Frederik Delius es una palpable demostración de las inevitables consecuencias, en el plano creador, provocadas por la ausencia de tradición romántica del XIX inglés. El estilo del compositor de Bradford, como el de todos sus compañeros de epigonismo decimonónico con una clara penetración en la centuria actual, sufre en sus varias etapas una serie de fuertes influencias. En su juventud seguirá a Chopin y Grieg, Wagner presidirá sus primeros acercamientos a la ópera y, por fin, la armonía deliusiana seguirá el camino abierto por Debussy. Con todo, Delius supo hacer del eclecticismo un arte, todo lo tomado lo organizó en un lenguaje propio por su color, rítmica y armonía particulares y una instrumentación inconfundible.

Delius pertenece a una familia adinerada que se opone a su dedicación profesional a la música, pero no es totalmente ajena a este arte. A los diez años toca ya el violín y el piano. La decisión de entregarse por completo a la composición no se produce hasta 1884. Dos años más tarde recibe importantes lecciones de Reinecke y Jadassohn en Leipzig. El autor inglés va a vivir fuera de su país la mayor parte del tiempo: Noruega, Estados Unidos y la villa en Grez sur Loing, cerca de París. Su proceso de maduración va a ser largo y, en realidad, no se completará hasta llegar a la cuarentena.

Las primeras partituras para la escena son concebidas en la poderosa esfera de Richard Wagner. Así, **Irmelin** y **The Magic Fountain** acusan la

ideología del genio de Bayreuth en su armonía y melodismo continuo. La siguiente ópera, **A Village Romeo and Juliet** (1901) consigue desligarse lo bastante de su modelo, **Tristán**, en lo que se refiere al enfoque original de la MUERTE POR AMOR. En lo formal, es un «tour de force» por la vuelta a la compartimentación prewagneriana. No obstante, Delius logra dar a la secuencia de breves escenas que integran la obra una notable agilidad y coherencia. El intento verista de **Margot la rouge** (1902) era demasiado extraño a Delius para ser sincero o simplemente para triunfar. Una mayor comunión se dió, por el contrario, en **Fennimore and Gerda**, entre el color de Delius y el del arte pictórico inspirador de Edvard Munch, constante amigo del compositor desde 1890.



Con el cambio de siglo, el pensamiento sonoro de Delius encuentra un cauce idóneo: la gran orquesta unida a coros y solistas. Unos medios enormes al servicio de un texto literario. El virtuosismo orquestal le viene a Delius, en cierta medida, de Strauss y la expansión formal de la expresión corre paralela a la propugnada por Mahler contemporáneamente en sus sinfonías. En un corto lapso de tiempo Delius escribe las páginas que los estudiosos de su obra no dudan en calificar como sus obras maestras. De 1903 es la versión definitiva de **Appalachia**, que refleja la impresión del paisaje americano. **Sea Drift**, para barítono, coro y orquesta, encuentra en Delius el pintor justo del universo poético de Whitman. **A Mass of Life**, sobre el **Also Sprach Zarathustra** de Nietzsche, conjunta el ideario musical y vital del compositor con la filosofía del genial alemán. Musicalmente, obtiene un difícil equilibrio entre potencia y lirismo.

Después de la I Guerra Mundial la fuerza creadora de Delius pierde algo de su empuje. La salud del músico cae en picado, vencido por la sífilis, acabará su vida ciego y paralítico. Su catálogo no presenta, desde los años veinte, aportaciones decisivas, pero sí obras de interés. Sin embargo, la gran forma no volverá a ser dominada tan magistralmente como en el pasado. Por ello el **Requiem** (1914-16) no se sitúa a la misma altura de las obras de comienzos de siglo. Tampoco igualan en la resolución del idioma concertante el **Concierto para violín** (1916) y el **Doble Concierto para violín y violoncello** (1921) al **Concierto para piano** (1897). En sus últimos años Delius pudo seguir componiendo gracias a la colaboración de Eric Fenby.



OBRA

No insistiendo en las ya mencionadas hay que resaltar:

Opera: **Koanga**.

Música incidental: **Folkeraadet, Hassan**.

Coro y orquesta: **Songs of Farewell, The Songs of the High Hills, An Arabesque, Idyll**.

Orquesta: **Florida, Over the Hills and far away, Dos Danzas Rapsódicas, On hearing the first Cuckoo in Spring, Paa Vidderne, Sonata para cuerdas, Dos acuarelas**.

Concertante: **Caprice and Elegy**, para cello y orquesta de cámara. **Legende**, para violín y orquesta. **Suite**, para violín y orquesta.

Cámara: **Cuarteto de cuerda. Sonata para violoncello y piano, 3 Sonatas para violín y piano**.

Canción: **Deux Melodies**, sobre Verlaine, **Four Nietzschelieder, Four Old English Lyrics**.

DISGOGRAFIA

Es fundamental la antológica de obras orquestales dirigidas por sir Thomas Beecham con el título **The Music of Delius**. Referencias SHB32 y SHB54. Otras grabaciones destacables son:

A Village Romeo and Juliet. Solistas. Royal Philharmonic Orchestra, Davies. SLS 966.

Requiem. Ydill. Royal Philharmonic Orchestra. Davies. ASD 2397.

A Mass of Life. Royal Philharmonic Orchestra. Groves. SLS 958.

Doble Concierto. Concierto para violín. Menuhin, Tortelier. Royal Philharmonic Orchestra. Davies. ASD 3343.

Sonatas para violín. Holmes, Fenby. UNS 258.

Cuarteto de cuerda. Cuarteto Fitzwilliam. DSL 047.

BIBLIOGRAFIA

BEECHAM, T: Frederik Delius, Londres, 1948.

CARLEY, L: Delius: The Paris years, Londres, 1975.

Delius: A life in letters 1862-1908, Londres, 1983.

DELIUS, C: Frederik Delius: Memories of my brother, Londres, 1935.

FENBY, E: Delius as I Knew him, Londres, 1936.

REDWOOD, C; ed: A Delius Companion, Londres, 1976.

THRELFALL, R: A Catalogue of the Compositions of Frederik Delius, Londres, 1977.

SMITH, J.B.: Frederik Delius and Edvard Munch: their friendship and their correspondence, Rickmansworth, 1983.

Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 50 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (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.
BARCELONA-3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal,
14).
Teléfs. 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



ROIG-SEIDLES

Instrumentos de música y partituras
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
MADRID-8.

VIETRONIC, S.A.

Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
BARCELONA-20.

TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ.

Pianos y organos a toda España.
c/ Puerto Lumbreras-16.
Tlf. 777 81 44.
MADRID-28031.

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12 VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

La gama más estensa

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás
Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA

Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
MADRID-13.



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretera, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

material didactico musical

instrumentos musicales

Garijo

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.

Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
MADRID-33.

hi-fi

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO 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.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16 23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

ADAGIO	99
BILBAO TRADING	100
FORD ESPAÑA	47
HAZEN	2, 22
LA MÁ DE GUIDO	79
SCHILLER	19



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein

Dietmann

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

Pearl River

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

CASIO®

HOHNER

GRANADA

 **Jen**

 **LOWREY®**

 **viscount®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.
Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA. Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.