

RITMO

AÑO LVIII • NUM. 571 • DICIEMBRE 1986 • PRECIO: 525 PTAS.



LA MUSICA EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

RAYMOND LEPPARD
DONALD MITCHELL
Entrevistas

FESTIVAL DE OTOÑO

2 ENSAYOS
DISCOGRAFICOS

FESTIVAL DE JAZZ
DE MADRID

YAMAHA

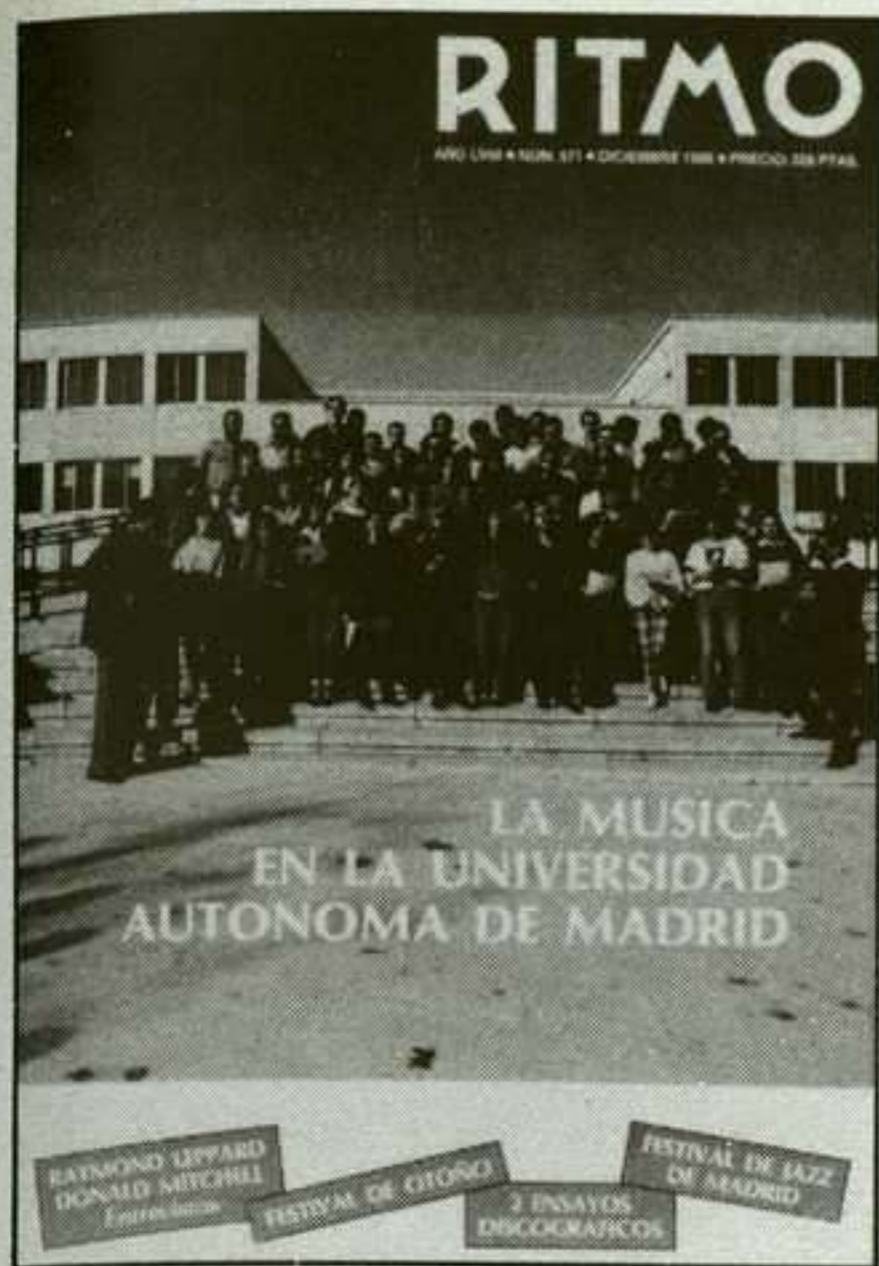
prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



Nuestra portada:

«La Música en la Universidad Autónoma» es el tema de un importante reportaje que incluimos en este número. En él se pone de manifiesto tanto las actividades organizativas como el trabajo de formación musical que se está llevando a cabo en las aulas de aquella. Para ello hemos contado con la colaboración de José Peris Lacasa, en calidad de portavoz y promotor infatigable de tan meritoria labor.

Madrid:

Barenboim ha presentado la primera parte del ciclo sonatístico beethoveniano.

Entrevista:

Este número cuenta con dos interesantes entrevistas. Nuestro colaborador Luis Carlos Gago charló con el director de orquesta Raymond Leppard y Javier Miranda hizo lo propio con Donald Mitchell, biógrafo y estudioso del compositor Gustav Mahler.

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

- Estudios sobre diversos compositores, con motivo de la celebración de sus respectivos centenarios: Liszt, Schoeck, Antonio José, Monasterio, etc.
- Estudios sobre Klemperer, Edwin Fischer, Antonia Mercé, etc.
- Entrevista con Elisabeth Söderström.

Sumario

	Págs.
Editorial: Musicólogos	5
Noticias	6
Música contemporánea	10
Entrevista: Donald Mitchell	12
Reportaje: Actividades musicales en la Universidad Autónoma de Madrid	14
Danza	19
Entrevista: Raymond Leppard	22
Reportaje: Certamen Internacional de guitarra «Francisco Tárrega»	27
Reportaje: Exposición sobre el «Misteri d'Elx», en Valencia	28
Reportaje: La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca	30
Reportaje: Actividades musicales en la O.N.C.E.	31
Reportaje: V Curso Internacional de Música de Bilbao, «Juan Antxieta»	34
Ensayo Discográfico: «Orfeo», de Monteverdi, y los «Cuartetos» de última época, de Beethoven	35
Crítica discográfica	41
Discos criticados	58
Festivales: Quincena de San Sebastián, Albacete, Santander y Daroca	59
Barcelona	65
Madrid: Festival de Otoño y otras actividades musicales	73
Valencia	84
Internacional	86
País Musical	91
Jazz: Festival de jazz de Madrid	100
Libros y partituras	103
Cursos, becas y concursos	105
Cartelera	107
Viejas fotos de mi álbum: Raquel Meller	109
Músicos del siglo XX: Paul Hindemith	111
Directorio Comercial	114

ibermúsica

GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO

CON EL PATROCINIO DE



CON EL PATROCINIO DE



II CICLO

ENERO 11. 19:30 horas.

London Symphony Orchestra

Director titular: **CLAUDIO ABBADO**
MAHLER Sinfonía Nr. 9 en Re Mayor

1

ENERO 17. 22:30 horas.

Filarmonica de Estocolmo

Director titular: **YURI AHRONOVICH**
DVORAK Carnaval op. 92 (Obertura)
BERWALD Sinfonía Singuliere
WAGNER Viaje de Sigfrido por el Rhin
STRAVINSKY El Pájaro de Fuego (suite)

2

ENERO 22. 22:30 horas.

Solisti Veneti

Director titular: **CLAUDIO SCIMONE**
ALBINONI Concierto op. 5. Nr. 2 en Fa Mayor
TARTINI Concierto para violín y cuerda D. 56
ROSSINI Sonata Nr 3 para cuerda en Do Mayor
VIVALDI Concierto en Re Menor op. 3. Nr. 11
 Concierto para 2 violonchelos en Sol Menor
 Concierto para violín y cuerda «Grosso Mogul»

3

FEBRERO 11. 19:00 horas.

The Chamber Orchestra of Europe

Director Solista: **GUIDON KREMER**
MOZART Concierto para violín y orq. Nr. 1 KV.207
 Concierto para violín y orq. Nr. 2 KV. 211
 Concierto para violín y orq. Nr. 3 KV. 216
 Adagio y Fuga en Do Menor KV. 546

4

FEBRERO 12. 22:30 horas.

MOZART Concertone KV. 190
GUIDON KREMER, violín
WILLIAM CONWAY, violonchelo
THIERRY FISCHER, flauta
DOUGLAS BOYD, óboe

Concierto para violín y orq. Nr. 4 KV.218
SCHNITTKE Moz-art a la Haydn (estreno)
MOZART Concierto para violín y orq. Nr. 5 KV.219

5

FEBRERO 14. 22:30 horas.

Orquesta Filarmonica de Munich

Director titular: **SERGIU CELIBIDACHE**
SCHUMANN Sinfonía Nr. 4 en Re Mayor op. 120
MUSSORGSKY-RAVEL Cuadros de una Exposición

6

FEBRERO 15. 17:00 horas.

MILHAUD Saudades do Brasil
DEBUSSY Prelude a l'apres-midi d'un faune
BRAHMS Sinfonía Nr. 1 en Do Menor op. 68

7

FEBRERO 18. 19:00 horas.

Virtuosos de Moscú

Director titular: **WLADIMIR SPIVAKOV**
CERVELLO Dos movimientos para orq. de cuerda
SHOSTAKOVICH Concierto para piano y orquesta Nr. 1
WLADIMIR KRAINEV, piano
JOSE ORTI, trompeta
VIVALDI Las Cuatro Estaciones
WLADIMIR SPIVAKOV, violín

8

FEBRERO 21. 22:30 horas.

MOZART Sinfonía Nr. 28 en Do Mayor KV.200
 Concierto para piano y orq. Nr. 12 KV.414
MARIA JOAO PIRES, piano
 Misa en Do Mayor KV 317 «De la coronación»
ORFEON DONOSTIARRA

Director titular: **ANTXON AYESTARAN**
ARACS DAVTAYAN, soprano
LARISA PYATYGORSKAYA, contralto
JORGE ANTON, tenor
INAKI FRESAN, bajo

9

MARZO 11. 19:00 horas.

Orquesta Filarmonica de Oslo

Director titular: **MARISS JANSONS**
WEBER Oberon (Obertura)
SIBELIUS Sinfonía Nr. 1 en Mi Menor op. 39
TSCHAIKOWSKY Sinfonía Nr. 5 op. 64 en Mi Menor

10

MARZO 26. 22:30 horas.

Orquesta Sinfónica de la URSS

Director titular: **GNNADY ROHSDESTVENSKY**
RIMSKY-KORSAKOV La Gran Pascua Rusa.
PROKOFIEV Concierto para piano y orq. Nr. 2 op. 16
VIKTORIA POSTNIKOVA, piano
SHOSTAKOVICH Sinfonía Nr. 10 en Mi Menor op. 93

11

ABRIL 30. 19:30 horas

PHILHARMONIA HUNGARICA

Director: **PEDRO ALCALDE**
BALADA Homenaje a Sarasate
PROKOFIEV Concierto para piano y orq. Nr. 3 op. 26
ROSA TORRES-PARDO, piano
BRAHMS Sinfonía Nr. 2 en Re Mayor op. 73

12

MAYO 9. 19:30 horas

The Academy of St. Martin in the Fields

Directora: **IONA BROWN**
MOZART Divertimento en Re Mayor KV 136
SCHOENBERG Noche Transfigurada op. 4
TSCHAIKOWSKY Souvenir de Florence op. 70

13

MAYO 11. 19:30 horas

Los Angeles Philharmonic Orchestra

Director titular: **ANDRE PREVIN**
RAVEL Ma Mere L'Oye (Ballet completo)
 La Valse
ELGAR Sinfonía Nr. 1 en La Bemol Mayor op. 55

14

LOCALIDADES	ABONO 14 conc	Conciertos 1, 6, 7 y 14	Conciertos 2, 4, 5, 9, 10 y 11	Conciertos 8 y 13	Conciertos 3 y 12
PATIO	56.600	6.000	4.500	4.000	2.000
PLATEA	56.600	6.000	4.500	4.000	2.000
ENTRESUELO	56.600	6.000	4.500	4.000	2.000
PRIMERO	56.600	6.000	4.500	4.000	2.000
SEGUNDO (1.ª fila)	56.600	6.000	4.500	4.000	2.000
SEGUNDO (2.ª fila)	48.600	5.000	4.000	3.500	1.500
SEGUNDO (3.ª fila)	48.600	5.000	4.000	3.500	1.500
ANFITEATRO	22.000	2.500	2.000	1.500	500
ESTUDIANTES		50	50	50	50

VENTA DE ABONOS: Taquillas del Teatro Real, del 14 de noviembre al 30 de diciembre de 1986

FORMA DE PAGO: Podrá efectuarse mediante la entrega de la tercera parte en efectivo y el resto en dos cheques con fechas diferidas al 1 de marzo y 30 de abril de 1987, en el momento de retirar las localidades

VENTA LIBRE PARA TODOS LOS CONCIERTOS: A partir del 8 de enero de 1987
NOTA IMPORTANTE: Todos estos programas pueden tener cambios.



HORARIOS DE TAQUILLA

LUNES: 17.00 a 19.00 h.
 MARTES A VIERNES: 10.00 a 17.00 h.
 SABADO: 11.00 a 13.00 h.

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río**Director:**
Antonio Rodríguez Moreno**Subdirector:**
Ramón Barce**Adjuntos a la Dirección:**
Angel Carrascosa, Manuel Chapa Brunet y
Ana M.ª Vega Toscano.**Director Comercial:**
Fernando Rodríguez Polo**Colaboran en este número:**
Salustio Alvarado, Gonzalo Badenes, Rafael Banús Irusta, Francisco Chacón Marín, "Don Becuadro", Luis Carlos Gago, José María García Martínez, J. A. Gascó, Annibale Gianuario, Pedro González Mira, Francisco Hernández, Rocio Herrero, Javier Miranda Valdés, Antonio Moya, Bernardo Núñez, Fernando Palacios, Félix Palomero, Gemma Pérez Zalduondo, Jordi Ribera Bergós, Carlos Ruiz Silva, Angel Sagardía y Tartessos.**Corresponsales:**
José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Serna (**Badajoz**), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andra-de Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santiago de Compostela**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asin Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).**Edita:**
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID**Redacción:**
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
Télex: 45490**Distribución:**
S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID.
Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77 - 315 68 48 - 315 68 49.
Télex: 45490
Telefax: (91) 315 68 49**Suscripciones:**
España: Año, 5.775 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.). Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 60 dólares USA. Vía aérea, 85 dólares USA.**Imprime:**
Pentacrom, S. L. Hachero, 4.
28018 MADRID

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

Editorial

MUSICOLOGOS

La mayoría del inmenso público de la música —incluidos en muchos casos los músicos mismos— evoca confusamente, cuando dice o escucha la palabra «musicólogo», a algún erudito polvoriento, incansablemente ocupado en registrar viejos e inútiles legajos, rodeado de hosquedad y de anonimato. Esta imagen no se debe sólo a la normal ignorancia media de las multitudes (aunque sean multitudes musicales), sino también, en alguna medida, a algo que procede del trabajo musicológico mismo, tal y como se ha venido entendiendo en España durante largos, larguísimos años.

Efectivamente, dadas las difíciles condiciones de la investigación de todo tipo en nuestro país, el dedicarse a la Musicología requería una dosis no pequeña de tesón y de aislamiento (además de la posesión de alguna fuente de ingresos de otra procedencia para poder subsistir). La actividad musicológica, así, se convertía en una tarea en cierto sentido poco solidaria, en la que los posibles y disputados pequeños éxitos (pequeños a causa de su escasa repercusión en el mercado de la noticia) constituían la única y magra compensación de un encarnizado y oscuro trabajo.

A estar circunstancias negativas se unía otra en el terreno estrictamente científico, no menos perturbadora y creadora igualmente de una imagen poco atractiva. La idea hiperhistoricista de que la Musicología ha de limitarse básicamente a bucear en los tiempos pasados, y que aun dentro de ese límite ha de dar prioridad en la práctica a la investigación documental, dejaba sólo campo libre para tareas generalmente muy alejadas de toda preocupación intelectual y de toda inquietud vital. Así, si la visión exterior del musicólogo le relegaba para el gran público al desván de las profesiones marginales, su visión interior misma, alimentada por esa exclusión a priori de las problemáticas más humanas y directas, reforzaba esa caricatura en que para mucha gente se había convertido la Musicología.

Naturalmente que el gran eco noticioso en manera alguna justifica una profesión, y así la Musicología no puede justificarse sólo por hechos aparatosamente mundiales como que toda esa música medieval que tan amorosamente escuchan millones de personas se debe a la paciente labor de los musicólogos; o que el adorado Vivaldi de las multitudes ha sido literalmente extraído del olvido por esos oscuro eruditos; o que el **Adagio** de Albinoni ante el que se extasía media humanidad no es de Albinoni sino de un musicólogo italiano actual. La justificación ha de venir del trabajo mismo, independientemente a su resonancia publicitaria.

Que comience a percibirse una mayor comprensión en la política española hacia la labor investigadora es esperanzador. También lo es el hecho de que los musicólogos españoles empiecen a dedicarse a algo más que a exhumar documentos o a reconstruir músicas pretéritas (sin olvidar que éstos son —ya lo hemos dicho— trabajos muy importantes, ya que significan nada menos que el esfuerzo porque se mantenga la memoria histórica de los humanos). Y no sólo se trata de una ampliación del ámbito temporal incorporando la problemática contemporánea; sino —y mucho más importante— de la reflexión sobre su propia definición y límites. Qué sea y signifique no ya la Musicología, sino la Historia misma, la investigación y sus métodos, son problemas que deben afrontarse dentro del terreno musicológico. De la Musicología española puede y debe esperarse mucho más que el rescate de nuestro pasado: la iluminación de nuestro presente musical.

Noticias

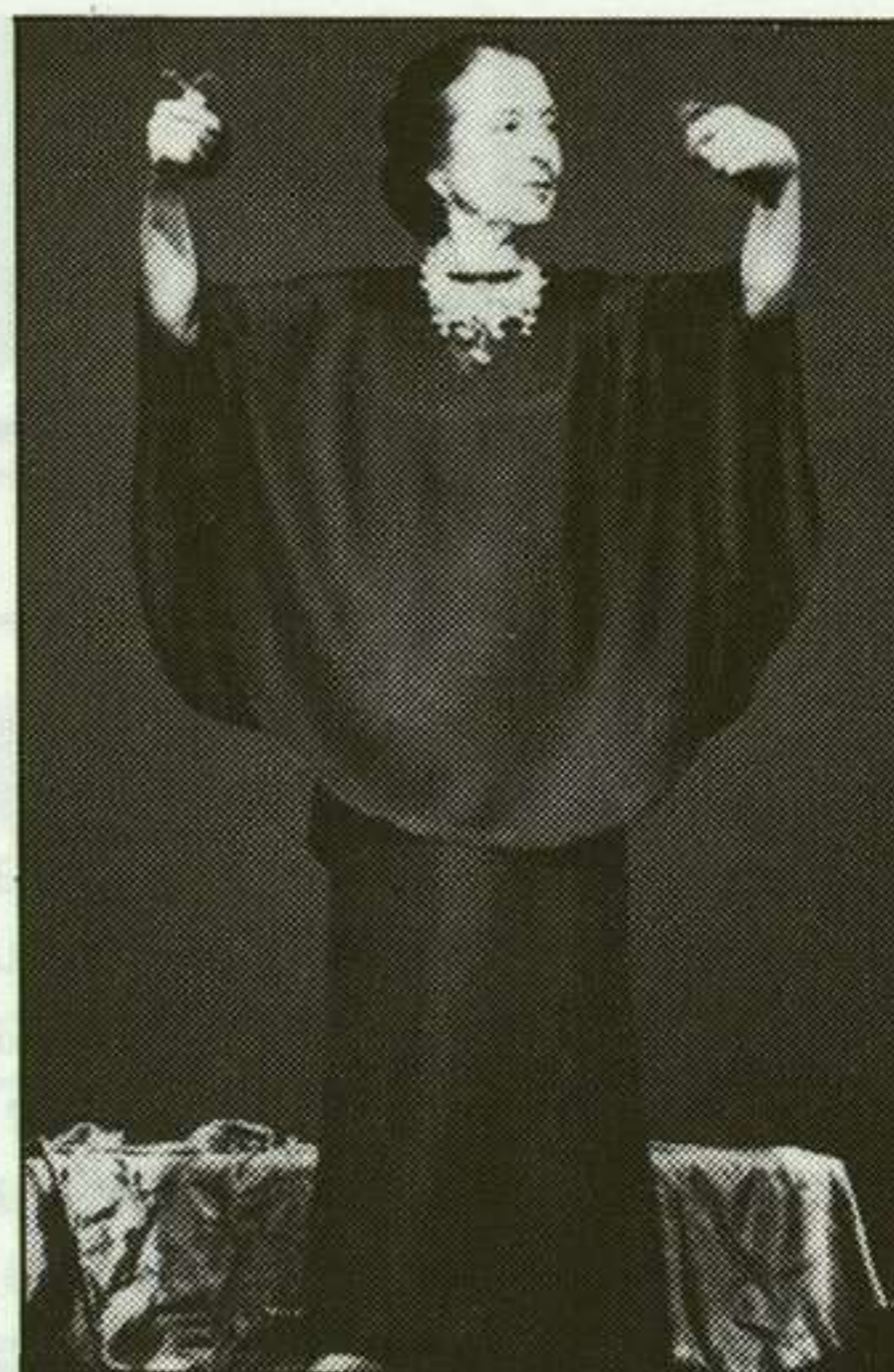
JOVENES INTERPRETES DE JUVENTUDES MUSICALES DE ESPAÑA

El pasado 5 de noviembre tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid un concierto con artistas galardonados en el concurso permanente de Juventudes Musicales de España. Como en ocasiones precedentes, varios ganadores son presentados en el Real, en verdadera PRUEBA DE FUEGO frente al público. En esta ocasión la afluencia del mismo fue escasa, probablemente por el hecho de que el acontecimiento no fuera debidamente anunciado. Los respectivos Jurados —fase de Sogorbe y Alcalá de Henares— estuvieron presididos por Xavier Montsalvatge, y concedieron sen-

dos premios a Gerardo Mira y Javier Bonet (metal); Francisco José Valero y Manuel Angulo (madera); Trío Magic Flutes, dúos formados por Anabel del Castillo y Dolores Cano y Agustí Coma y Albert Zahar y Aizaga (agrupaciones corales).

ALICIA ALONSO QUIERE CREAR UNA ESCUELA DE DANZA ESPAÑOLA EN CUBA

«En Cuba se bailaba hace años una danza española muy bien bailada; se trata de recuperar este baile, donde hay mucho que aprender, tanto de la escuela bolera como del flamenco. Para esto queremos hacerlo con profesores espa-



Trini Borrull, profesora encargada de la formación del grupo inicial.

ños, beber directamente de los mejores conservadores de la tradición». Con estas palabras Alicia Alonso justifica el proyecto de montar una escuela de danza española en Cuba. La profesora y bailarina Trini Borrull está ya formando al grupo que será germen de la compañía. Esta será encabezada por Olga Bustamente.

MARIA DE AVILA CREA SU PROPIA ESCUELA DE DANZA

María de Avila, ex-directora del Ballet Nacional de España, ha creado una escuela de danza en Madrid. La inauguración de la misma tuvo lugar el día 3 del pasado mes de noviembre. Considerada como una de las más importantes maestras de

ESPAÑÓLES EN EL EXTRANJERO

El bajo-barítono zaragozano **Carlos Chausson** ha hecho su debut en el Opera de Viena, de la mano del director Claudio Abbado. Cantó el papel de "Paolo" en el **Simone Bocanegra**, de Verdi. La producción fue de Giorgio Strehler y los papeles principales fueron interpretados por Renato Bruson, Ruggero Raimondi, Mara Zampieri y Veriano Luchetti.



Carlos Chausson, bajo-barítono español que acaba de hacer su debut en la Opera de Viena.

En diciembre de este año, Chausson interpretará al lado de Herman Prey, como "Don Giovanni", el papel de "Leporello", también en la Opera de Viena. Asimismo,

hará el "Dulcamara" de **El elixir de amor** (febrero del 87) y "Don Alvaro", de **El Viaje a Reims**, de Rossini, en la nueva producción de Abbado para la Opera de Viena, en enero de 1988.

El tenor español **Plácido Domingo** ha dirigido **Romeo y Julieta**, de Charles Gounod, en el Metropolitan de Nueva York. Los papeles principales corrieron a cargo de Alfredo Kraus y la debutante Cecilia Gasdia. La crítica neoyorkina no ha sido especialmente benevolente con Domingo, sin embargo, éste dirigirá ocho funciones más con el beneplácito de la Organización del "Met". Posiblemente dirija a la Filarmónica de Londres, en 1988, en una gira organizada por España.

Donde sí el cantante español ha conseguido un prodigioso éxito ha sido en Puerto Rico, con motivo de su participación en un espectáculo ("Galas de las estrellas") celebrado en el Centro de Bellas Artes, con fines benéficos. Domingo, con el fin de recaudar fondos para la Sociedad contra el Cáncer, interpretó, junto a cantantes de música ligera puertorriqueños, populares canciones ("Granada", entre otras) que encendieron los ánimos del público.

Rafael Frühbeck de Bur-

gos ha sido elogiado por la crítica norteamericana con motivo de su actuación al frente de la Orquesta Nacional de Washington. «Su interpretación —afirma el diario "The Washington Post" fue completa: claridad, intensidad, audacia, delicadeza y el más absoluto control». Frühbeck dirigió un programa con música española en la Sala de conciertos del Centro Kennedy de la capital estadounidense.

El guitarrista **Ricardo Iznaola**, que tan encomiable éxito alcanzó en la pasada edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, ha participado en el Primer Congreso Americano de Guitarra Clásica, celebrado en Maryland (USA), el pasado pasado mes de junio. Asimismo, realiza durante este otoño una gira por diversas ciudades japonesas (Tokyo, Kyoto, Osaka, Yokohama, Nagoya, Nigata y Sanyama). El artista realizará también otra gira por las islas de Hawai, a su regreso de la de Japón.

El flautista catalán **Claudi Arimany** ha grabado su primer disco en la República Federal de Alemania. Incluye éste cuatro **Sonatas para flauta y continuo** y aparece en el mercado con el título genérico «Música virtuosística para flauta de los alum-

nos de Juan Sebastián Bach». Arimany tenía intención de grabar las **Sonatas para flauta y clave**, de Bach, pero a su casa discográfica el proyecto le pareció excesivo. «¿Cómo hubiera podido competir yo con los nombres consagrados, que ya tienen editada esta obra?» se preguntaba el mismo Arimany ante la negativa de la entidad grabadora. El flautista catalán, junto a Alexander Schmolter (violoncello) y Michael Grüber (clavicémbalo), ha realizado una espléndida labor de investigación acerca de los autores del entorno de Bach, fruto de la cual es el disco mencionado con anterioridad.

La pianista y compositora **Lenora Milà** ha realizado una gira por la República Federal de Alemania, obteniendo un gran éxito artístico. Asimismo, fue invitada por el Embajador de España en la Santa Sede para ofrecer un recital en el «Palazzo di Spagna», sede de la embajada española en Roma. Estuvo presente en el mismo el Presidente del Senado y Vice-Presidente del Gobierno italiano Amintore Fanfani. Este, visiblemente emocionado, obsequió a Milà con un dibujo hecho y firmado por el mismo. El recital reunió a numeroso público entre el que se encontraban relevantes figuras de las artes, información y política italianas.

CON NOMBRE PROPIO

El compositor **Miguel Alonso**, de 61 años de edad, ha sido nombrado delegado general de la Orquesta de Radiotelevisión Española, en sustitución de Miguel Angel Coria, que desempeñaba el cargo desde diciembre de 1982.

La etapa que cubrió Coria como delegado de la Orquesta ha estado jalonada de tensiones y problemas con los músicos de la misma. La agrupación se negó a actuar en un concierto de carácter extraordinario, por entender sus miembros que se había programado fuera de su horario de trabajo; fueron sancionados con suspensión de sueldo y empleo durante un mes. Sólo cumplieron 16 días de la suspensión, pues la Magistratura de Trabajo falló en favor de un grupo de ellos. Deseamos toda clase de éxitos, y mucha suerte, al compositor zamorano en su nuevo cargo.

Angel Sagardía, musicólogo, desarrolló en la fonoteca de la ONCE una conferencia acerca del compositor burgalés Antonio José, con motivo del cincuentenario de su muerte (11 de octubre de 1936). Narró datos de su corta pero fecunda vida y dedicó atención a su valiosa producción, unas ciento cincuenta composiciones de concierto. En el acto se escuchó el poema sinfónico **Evocaciones**, la **Suite Ingenua**, «Preludio» y «Danza popular» de su ópera **El mozo de mulas** y el majestuoso **Himno a Castilla**.

Cristobal Halffter ha sido

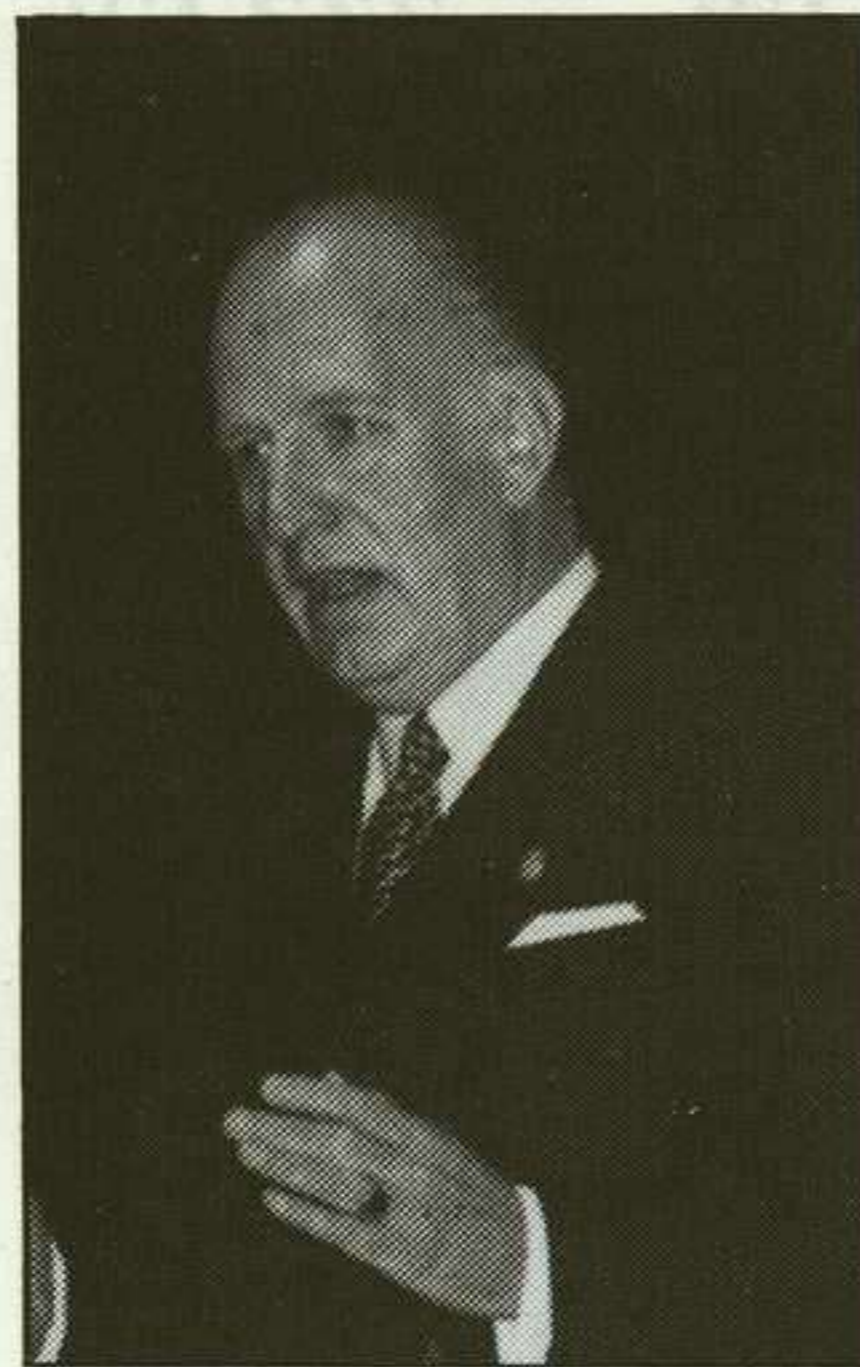
galardonado con el premio de las Artes de Castilla y León correspondiente al año 1986. El premio está dotado con dos millones de ptas., y el Jurado compuesto por Justino Azcárate, Presidente de la Institución libre de Enseñanza; Enrique Franco, crítico musical; Emilio Casares, musicólogo; Antonio Bacierno, músico, y Manuel Díaz Canaleja, pintor. Enrique Franco glosó en el acto de entrega de premios la figura de Cristobal Halffter, diciendo entre otras cosas que «después de Albéniz, Granados, Falla o Rodrigo, ningún compositor español había alcanzado la universalidad de Cristobal Halffter».

La inefable **Cyd Charisse** ha reparado en los escenarios interpretando un papel de «lady-abuela». A sus 65 años de edad, casi treinta después de deslumbrar al público de todo el mundo con su «Party Girl», la bailarina y actriz americana sigue conservando casi intacto su encanto, elegancia y, sobre todo, seriedad profesional.

Luis de Pablo, uno de los más grandes compositores españoles del momento, ha sido galardonado con la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Su M. el Rey le hizo entrega de la misma el pasado 27 de octubre. También en el mismo acto recogieron sus galardones la **Sociedad Coral de Bilbao** y la **Orquesta Sinfónica de Asturias**, entidades a las que también se les concedió la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

Andrés Segovia, que como es sabido no prodiga sus actuaciones en vivo, pero que no falta a su cita anual londinense, ha obtenido un memorable éxito en la capital inglesa en sendos recitales de guitarra. El marqués de Salobreña tiene pensado participar próximamente en un concierto que se celebrará en el Royal Festival Hall.

El crítico musical de ABC, **Antonio Fernández-Cid**, cumplió el pasado uno de noviembre setenta años. Académico de Bellas Artes, viene realizando sus tareas crítico-informativas en el prestigioso diario español desde hace más de treinta años.



El crítico musical Antonio Fernández-Cid cumplió 70 años.

Fernández-Cid, cuya labor crítica es reconocida tanto por sus admiradores como

por aquéllos que no lo son tanto, ha colaborado con numerosas publicaciones en diversos medios de comunicación españoles (por supuesto, también en el nuestro); ha escrito más de veinte libros y, entre otros, está en posesión del Premio Nacional de Literatura. RITMO, al frente de todos sus colaboradores, quiere enviarle desde aquí el más caluroso y entrañable de los abrazos.

El guitarrista **Ernesto Bitetti** acaba de realizar una gira de 6 actuaciones por Holanda, interpretando el **Concierto de Aranjuez**, con la Nederlands Philharmonisch y actuando tres veces en el Concertgebouw de Amsterdam, dos en Utrecht y una en el Palacio de Congresos de la Haya.

A primeros de octubre presentó el nuevo **Concierto Mudejar**, de Antón García Abril, para guitarra y cuerdas, con I Solisti Aquilani en las ciudades de Zaragoza, Teruel, Calatayud, Daroca y Tarazona.

En el mes de noviembre actuó en Alemania y Puerto Rico. En diciembre ofrecerá tres conciertos con la Sinfónica de Asturias, (Oviedo, Gijón y Avilés) dirigidos por Victor Pablo Pérez, viajando a continuación a Londres, para finalizar su nueva grabación del **Concierto de Aranjuez** y **Fantasia para un Gentilhombre**, con la Philharmonia de Londres, dirigido por Antonio Ros Marbá.

Le ha sido concedido el Premio Anual de la Sociedad General de Autores de España, el pasado 7 de octubre.

danza del mundo, se hizo cargo del Ballet Nacional en febrero de 1983, fecha en la que se unificaron las dos compañías (la de danza clásica y danza española) bajo su dirección. El pasado mes de enero María de Avila presentó su dimisión, por no estar de acuerdo con los horarios de trabajo de los bailarines.

FALLO DEL CONCURS DE CANT «FRANCESC VIÑAS»

Como cada año, el prestigioso concurso de canto ha abierto sus puertas a jóvenes cantantes. La inauguración tu-

vo lugar en el Saló de Cent del Ayuntamiento de Barcelona, con la lectura del pregón a cargo del tenor Giuseppe Di Stefano, y la actuación de la mezzo-soprano soviética Irina Arjipova, que interpretó canciones y arias de ópera de Mussorgsky, Rachmaninov, Verdi y Haendel, entre otros.

Las soviéticas Maia Tomadze y Helena Rubin obtuvieron los premios en categoría femenina. En la masculina el Primero quedó desierto, otorgándose el Segundo al también soviético Alexander Fedi. Los respectivos Terceros premios recayeron en los españoles María Isabel Rey y Jorge Juan Antón.

EL OBISPO DE MALAGA HARA ENTREGA AL PAPA DE LA SINFONIA «HECCE HOMO»

Dumitru Milcoveanu, fallecido en 1983 y maestro del director de la Orquesta Sinfónica de Málaga Octav Calleya entregó a éste su partitura, el cual a su vez ha manifestado su deseo de ofrecérsela al Santo Padre. Con motivo de la próxima visita «ad limina» que los obispos de Andalucía realizarán al Sumo Pontífice en Roma, el prelado malacitano, Ramón Buxarrais, le hará entrega de la **Sinfonía núm. 4** del compositor rumano.

«CONTRAPUNTOS», UN ESPECTACULO DE DANZA CON MUSICA DE COMPOSITORES ESPAÑOLES DE HOY

El espectáculo se ha representado en la madrileña Sala Olimpia y ha corrido a cargo de un grupo de diez jóvenes bailarines, que han dado vida a las coreografías de Jim Hughes y Reyes de Lara. Las respectivas obras musicales son de Tomás Marco (**Estado de sueños**), Alfredo Aracil (**Estudio con sillas**), Eduardo Pérez Maseda (**Cala Grasio**) y Carlos Cruz de Castro (**Ni fe ni sol**).

IV CONCURSO DE COMPOSICION «VALENTIN RUIZ AZNAR»

Ha sido fallado el IV Concurso de Composición «Valentín Ruiz Aznar», que anualmente organiza la asociación cultural del mismo nombre, en memoria del insigne músico aragonés, que desarrolló la mayor parte de su obra en la ciudad de Granada.

El Jurado, copuesto por Alberto de la Oliva Fernández Montesinos, compositor; Antonio Gualda Jiménez, compositor, y Lisardo Carrillo Pícazo, pedagogo, concedió los siguientes premios:

Primero, para Edardo Luis Diago Costa, por su obra **Ecce Homo**.

Segundo, para María del Pino Sánchez Hernández, por su obra **Espuma de mar**.

Dos accésit a Tomás Hernández, por **Canto de Paz**, y Francisco Fernando Roldán Muñoz, por **Roldán & Roldán**.

Los premios consisten en diplomas acreditativos, estreno de las obras, publicación de las mismas y mayor difusión que se les pueda dar.

MUERE EL PIANISTA EDUARDO DEL PUEYO

El pianista español Eduardo del Pueyo falleció, a la edad de 81 años, en Rhode-Saint-Genese, localidad cercana a la capital belga. Del Pueyo, catedrático del Conservatorio de Bruselas, se formó desde muy joven, obteniendo un gran éxito en París, a los 21 años, en un concierto organizado para conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven. Fue un



El pianista Eduardo del Pueyo falleció a los 81 años de edad.

pianista de sólida técnica y estilo personal y el único español que lega una grabación de las **Sonatas para piano** de Bee-

thoven, ciclo que interpretó en Madrid, en 1975.

PREMIOS DEL 28 CONCURSO INTERNACIONAL «RADIO FRANCE»

Acaba de hacerse público el palmarés del 28 Concurso Internacional de Interpretación y Composición «Radio France». En la sección de interpretación los galardones han recaído en Khaled Arman, de Afganistán (Tercer premio) y Marek Janda, de Checoslovaquia (accésit).

En composición los dos primeros han sido declarados desiertos, recayendo las Menciones en Paulo Porto Alegre, brasileño, y Francois Proust, de Francia.

• **TELEX** • **TELEX** • **TELEX** • **TELEX** • **TELEX** • **TELEX** • **TELEX** •

■ La Asociación para la Promoción de la Música Religiosa (APROMUR) ha convocado para los días 29, 30 y 31 de diciembre el V Encuentro Nacional de Música Religiosa, que tendrá lugar en Madrid. Los interesados pueden recabar información a Carmelo Erdozáin, responsable del Encuentro; calle San Antón, 28-4º, 31001 Pamplona.

■ La soprano Dolores Cava y el pianista y compositor Emilio López de Saa participarán en un concierto-homenaje a Federico García Lorca, en el cincuenta aniversario de su muerte. Se celebrará el día 9 de diciembre, en Reinosa. Asimismo también tendrá lugar el día 10 en Torrelavega. En ambos casos patrocinará la Caja de Ahorros de Cantabria, y se interpretarán obras de Iradier, Sor, Guridi, Obradors y el mismo López de Saa.

■ El Centro Cultural Deportivo y Recreativo RENFE de Madrid está organizando una serie de recitales bajo el título genérico de «Caminando hacia Casals». Los correspondientes actos se desarrollarán en la Asociación General de Empleados y Obreros de los Ferrocarriles de España, calle de Atocha, 83. El primero de los recitales tuvo lugar el 30 de octubre y corrió a cargo del pianista José Ramón Menéndez.

■ La firma discográfica Deutsche Grammophon realizó la presentación de la nue-

va grabación de las **9 Sinfonías**, de Beethoven por Herbert von Karajan y la Filarmónica de Berlín en un almuerzo ofrecido en el Restaurante Lhardy, de Madrid. Con este



Melchor Hidalgo, responsable comercial de los departamentos de música clásica de PolyGram.

nuevo registro, presentado en formato de disco compacto, la multinacional discográfica espera inundar las discotecas privadas españolas.

■ Eddie Lockjaw, famoso saxosofinista de jazz, falleció en Cluver City (California), víctima de un cáncer. Contaba con 65 años de edad, y a causa de la enfermedad llevaba ya un año inactivo. En los años cincuenta formó parte de las orquestas de Louis Armstrong, Lucky Millinder y Count Basie, entre otras.

■ La Coral Salve abrió las

exposiciones de la Fundación Santillana. Esta primera tuvo lugar en la Torre de don Borja, en Santillana del Mar (Cantabria). En ausencia de su director, José Luis Ocejo, los corallistas actuaron en la sesión de clausura y asistieron a la inauguración de la exposición, que mostró la historia de sus actividades. Documentos gráficos, carteles, escritos, así como un manuscrito y una partitura del compositor castreño Dúo Vital pudieron ser contemplados en aquélla: 11 años de vida de la Coral Salvé.

■ Los 320 millones de ptas. conseguidos para financiar las obras de remodelación y ampliación del Palau de la Música catalana, a través del correspondiente crédito, supondrán unos intereses que serán sufragados por la Generalitat, Diputación y Ayuntamiento de Barcelona, a partes iguales. El crédito será amortizado por la Generalitat (132 millones); V Centenario de la Unidad de España (102 millones) y Ayuntamiento y Diputación de Barcelona, 43 millones cada una.

■ Manuel Domínguez Andrés ha sido nombrado Gerente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, con categoría de director general. Hasta ahora ocupaba el cargo de Jefe del Gabinete Técnico del Subsecretario del Ministerio de Cultura.

■ El alcalde de Granada, Antonio Jara, ha criticado la

gestión realizada en la Alhambra por Mateo Revilla, confirmado en el cargo mediante decreto de la Junta de Andalucía. Jara se queja de que «la Alhambra se quede para solaz de estudiosos o de una élite» y se cierre para la ciudad. Igualmente ha manifestado su preocupación en el sentido de que puedan dejar de celebrarse en el recinto los conciertos del Festival de Música y Danza.

■ El concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid ha informado del convenio que será firmado entre el Ayuntamiento y Patrimonio para la cesión de la ermita de San Antonio. En la sacristía se instalará un museo de Goya, que se utilizará para exposiciones, recitales y conciertos. También se acordó una subvención de tres millones de ptas., para la rehabilitación y restauración de la cubierta de la iglesia de Santa Cruz, cuyo párroco colabora con la concejalía de Cultura en la organización de conciertos, pues esta iglesia reúne excelentes posibilidades acústicas.

■ El investigador, poeta, musicólogo y animador de la vida musical gallega José Fernando Filgueira Valverde, ha sido galardonado con el premio Otero Pedrayo, que concede la Xunta de Galicia y cuatro Diputaciones gallegas. En 1979 Filgueira Valverde publicó la introducción, versión y estudio de cada una de las Cantigas de Alfonso X.

BALLET DE LA CIUDAD DE MIAMI

Una importante compañía de ballet clásico se acaba de formar en la ciudad de Miami en torno al bailarín y coreógrafo Edward Vilella. Aunque nació en Italia, su carrera la ha hecho principalmente en Nueva York. Durante muchos años ha sido un embajador de la danza, viajando por todo el mundo como solista del New York City Ballet. Ahora, la ciudad de Miami cuenta con esta compañía de ballet que aunque todavía no ha debutado ya tiene ofrecimientos de actuaciones en el exterior. Además de director de la compañía, Vilella dictará clases a sus componentes y supervisará la escenografía, vestuario y luces. Contará con Yanis Pikierris, nacido en Venezuela, y la bailarina Melissa Hayden, también del New York City Ballet, como primeras figuras.

EL MINISTERIO DE CULTURA NOMBRA A SUS REPRESENTANTES EN EL CONSORCI DEL LICEO

A causa de las dificultades presupuestarias que impedían la remodelación del Gran Teatre, se dio entrada al Ministerio de Cultura en el Consorci del Liceo, con una importante aportación de efectivos económicos. Según el acuerdo adoptado, se ha procedido al nombramiento de los correspondientes representantes de la Administración General. Los cargos han recaído en: José Manuel Garrido Guzmán, director general de las Artes Escénicas y la Música, vicepresidente; Josep Maria Montanyés, director del Institut del Teatre, Salvador Clotas, diputado y Emilio Casares, profesor de musicología de la Universidad de Oviedo, vocales.

NUEVOS MIEMBROS PARA LA AEFM

La Asociación Europea de festivales de Música (AEFM), fundada en 1952 por Denis de Rougemont, ha celebrado su 36 Asamblea General en Amsterdam, invitada por el Festival de Holanda. En ella se ha tratado asuntos concernientes a la cooperación internacional, intercambio de producciones, escalada de los «cachets» de artistas y nuevos contactos con agencias de conciertos del dominio musical.

La Asociación ha quedado

ampliada con los siguientes nuevos miembros: Festival de Brighton (Gran Bretaña), Festival de Música religiosa de Cuenca (España), Festival Rossini de Pesaro (Italia) y Festival de Savonlinna (Finlandia).

VIII CURSO NACIONAL DE CANTO CORAL EN ARAGON

Los días 7, 8 y 9 de noviembre del año en curso se ha celebrado en Borja (Zaragoza) el VIII Curso Nacional de Canto Coral en Aragón, organizado por el Centro Difusor de Canto Coral en Aragón, en colaboración con la Federación Coral Gallega. La dirección del mismo ha corrido a cargo de D. Emilio Jiménez Aznar. El programa, además de interesantes sesiones de trabajo, incluyó las actuaciones del Grupo Alcor de Música Antigua Española y del Coro San José.

ESTRENOS

RAMON BARCE: Música Fúnebre. Grupo Nuestro Tiempo. Director Manuel Duchesne-Cuzan. II Festival de La Habana (primera audición americana). 10 de octubre de 1986.

RAMON BARCE: Itálica. Cecilio Tielles, piano. II Festival de La Habana (primera audición americana). 7 de octubre de 1986.

ENRIQUE LLACER: Concierto núm. 2. Enrique Llacer, "Regoli", percusión. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. 7, 8 y 9 de noviembre de 1986.

LALO SCHIFRIN: Concierto para guitarra. Angel Romero, guitarra. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. 7, 8 y 9 de noviembre de 1986.

MENOTTI: Goya. Plácido Domingo, tenor; Victoria Vergara, mezzosoprano. Coro y Orquesta de la Ópera de Washington. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Centro Kennedy de las Artes de Washington, 15 de noviembre de 1986.

Han dicho...

PLACIDO DOMINGO: Las orquestas a las que he dirigido se han sentido a gusto, y el público que ha asistido a esas funciones ha disfrutado con mi trabajo, por eso quiero seguir adelante con esta idea, corrigiendo mis errores y subsanando los fallos que pueda tener (...) Cuando deje de cantar porque ya no tenga fuerza mi voz, quiero dedicarme a la dirección (...) Seré el primer cantante de ópera que se convierta en director de orquesta. (El País, 12 de noviembre).

RUGGERO RAIMONDI: Las voces del ámbito mediterráneo siempre han sido las más bellas del mundo. El problema es que apenas surge una bella y generosa voz, enseguida canta en los grandes teatros del orbe. Y



los jóvenes, frente a tal responsabilidad, a no ser que tengan los nervios de acero, en dos o tres años se acaban. Hay que ir despacio, hacer todo el repertorio lentamente y conseguir apoyo para el artista. Porque un cantante es un artista: en el escenario hay que crear algo con el fin de enviar un mensaje al espectador. El público debe acudir al teatro con el placer de escuchar, no con el deseo de juzgar. Un buen público puede producir un gran éxito, un público que no lo sea puede producir un fracaso. El 70 por ciento es el escenario pero el otro 30 por ciento es el público. (La Vanguardia, 6 de noviembre).

CLAUDIO ABBADO: Los sindicatos de música crean problemas. Es una de las razones por las que trabajo con la Joven Orquesta de Europa, la de Cámara de Europa o la Filarmónica de Viena. Porque no poseen sindicación y, en consecuen-

cia, se hace música por la música, con entusiasmo, como y cuando queremos, sin límite. Los sindicatos asesinan en ocasiones proyectos bellísimos, sobre todo en América. Recuerdo que en un ensayo de *Wozzek*, durante la intervención del tenor, acompañado exclusivamente por una guitarra, hubieron de estar presentes todos los músicos y, en consecuencia, cobrar. Cuando las cosas son así hay que recurrir a trucos como quedar a escondidas con el tenor y el guitarrista para ensayar. Es algo ridículo. En Italia o en Europa en general sucede algo diferente: se puede trabajar mucho para que luego una huelga tire por la borda todo el esfuerzo. (El País, 2 de noviembre).

PIERO FAGGIONI: (director de escena): Raimondi me debe su descubrimiento como actor, porque era muy tímido, tanto que era incapaz de reaccionar en escena, y Domingo también, pero en menor medida, porque no tenía las inhibiciones de Raimondi (...) Mi carrera como director de escena en Italia se la debo a Ruggero Raimondi y mi carrera internacional a Plácido Domingo. (El País, 4 de noviembre).

ROLF LIEBERMANN (intendente de la Staatsoper de Hamburgo): El Estado es un buen mecenas para la ópera. Lucha por cada marco que cree poder ahorrarse, pero cuando el plan presupuestario ha sido aprobado, ya no interviene más (...)



Los donantes privados son mejores, si acaso, sólo porque dan su dinero voluntariamente. (Kultur Chonik, núm. 5, año 1986).

Música contemporánea

MUSICA FRANCESA DEL SIGLO XX EN EL EJE MADRID-BURDEOS

Por Felix Palomero

Obras de Olivier Messiaen (1908) abren y cierran la serie de ocho conciertos programados por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del Ministerio de Cultura, dentro de la bienal Madrid-Burdeos, que este año se celebra en España. Además del nombre de ese compositor otros clásicos del siglo XX de la música francesa como Debussy y Satie acompañan a los de músicos más jóvenes, desde Pascal Dusapin hasta Rogier Tessier.

En un acuerdo de cooperación firmado por el anterior ministro francés de cultura, Jacke Lange, y el español, Javier Solana, está el origen de este festival, celebrado en 1985 en la ciudad de Burdeos, en la región de la Aquitania. Allí se encuentra un centro cultural de vocación española, la Casa de Goya, que participó activamente en la organización del «Bordeaux-Madrid 85».

Burdeos es una ciudad de gran convocatoria musical. Algunos de sus grupos (Ensemble Musique Nouvelle, Centre National de Musique de Chambre d'Aquitaine) gozan de fama europea, y su orquesta sinfónica y teatro de ópera son citados entre los mejores de Francia.

La programación de estos encuentros la llevan a cabo, alternativamente, Bernard Lummeaux, director del A.D.A.M.A. (organismo que coordina las actividades musicales en Aquitania), y Tomás Marco, que ocupa igual cargo en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (C.D.M.C.). Ambos proponen intérpretes y programas, pero es el anfitrión el que elabora el contenido de cada año. En Burdeos, y con gran éxito de público, intervienen en diciembre de 1985 el Grupo Círculo, el Trío Mompou, solistas como Esperanza Abad y Francis Chapelet, y la «Orchestre de Bourdeaux Aquitaine», que interpretó un programa monográfico sobre Manuel de Falla.

Homenaje a Messiaen

Si Falla fue protagonista de un concierto, Messiaen verá programadas sus obras en cinco sesiones del Madrid-Burdeos 86. Su **Catálogo de pájaros**, incluido en la



Tomás Marco, director del C.D.M.C., coprogramador de estos encuentros con Bernard Lummeaux, director del A.D.A.M.A.

sesión inaugural, el 30 de noviembre, a cargo de Varda Nishry, nos muestra la doble faceta de estudioso del canto de los pájaros e investigador de la armonía que es Messiaen. Sus obras para órgano forman parte del programa del concierto de Michel Bourcier en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 6 de diciembre, en el que también se incluyen los nombres de Alain, Dureflé, Florentz y Girard.

La música de cámara de Messiaen aparece entre los nombres de Tisné, Debussy y Satie en el concierto de Juan Sanabras, violín y Miguel Zanetti, piano (Casa de Velázquez), y sus canciones,

entre las de Dufourt, Xenakis y Debussy que interpretan los miembros del Groupe Vocal de France (Cuartel del Conde Duque, 1 de diciembre). Por si fuera poco, este homenaje implícito a uno de los grandes compositores del siglo constituye también la clausura del ciclo, el 7 de diciembre, en el Círculo de Bellas Artes. En esta ocasión, Gonçal Comellas, violín, Rafael Ramos, violonchelo; Salvador Vidal, clarinete y Sebastián Mariné, piano, interpretan el **Cuarteto para el fin de los tiempos**, una obra de 1941 que se ha instalado en el repertorio de la mejor música del siglo XX.

El nombre de Olivier Messiaen aparece justificadamente, en su doble condición de creador y pedagogo. El es uno de los maestros de Xenakis, quien a su vez participó activamente en la formación de uno de los compositores escogidos por el Ensemble Musique Nouvelle para su concierto en el Círculo de Bellas Artes el 5 de diciembre, Pascal Dusapin. Nacido en Nancy, formado como pianista y organista, Dusapin es autor de un trío de cuerdas titulado **Musique Fugitive**, que el C.D.M.C. presentó en España en noviembre de 1984.

De Erik Satie, María Villa y Guadalupe Castelo, soprano y piano, interpretan la integral de canciones el día 5, en el Círculo de Bellas Artes. El espectáculo incluye una cierta escenificación, lo que queda perfectamente justificado si se piensa en el origen de muchas de estas «chansons»; Satie las escribió para los espectáculos de los cabarets «Chat Noir» y «Auberge du clou», en París, aprovechando la técnica de acompañamiento que había desarrollado al trabajar junto a la cantante Paulette Darty, que practicaba este tipo de canción.

El concierto del Centre National de Musique de Chambre d'Aquitaine, antes citado, se celebra el día 2 de diciembre, en el Centro Cultural del Conde Duque, con un programa formado por obras de Milhaud, Ibert y Sauguet. El «Centre National» fue ofrecido por la organización en Francia al C.D.M.C., como también ocurrió con el Groupe Vocal de France, que dirige Guy Reibel. Este conjunto fue fundado en 1976 con el fin de interpretar un amplio repertorio, desde Des Prés hasta Xenakis, y en su trayectoria aparecen los nombres de Marcel Couraud y John Alldis, que lo han dirigido, y de Blancquart, Marciand, Messiaen, Stockhausen y Berio, que han escrito obras para sus 12 voces.

Son también propuestas francesas el organista Michel Bourcier y el «Ensemble Musique Nouvelle», un grupo formado por miembros de la Orquesta de Burdeos-Aquitania y del Conservatorio de esta región. Su plantilla es irregular y se adapta a cada programa, y entre sus propósitos está el de divulgar la música de nuestros días desde una actitud pedagógica.

KIRI TE KANAWA

RODGERS & HAMMERSTEIN

JOSÉ CARRERA

SOUTH PACIFIC

SARAH VAUGHAN

AMBROSIAN SINGERS
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
JONATHAN TUNICK DIR

MANDY PATINKIN



POR FIN, UNA VERSION ESTELAR
DE LA OBRA DE RODGERS & HAMMERSTEIN,
CON EL CORO AMBROSIAN SINGERS
Y LA ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES,
EN GRABACION DIGITAL

“La interpretación de Carreras permite el disfrute
de algunas maravillosas canciones
desde un nuevo enfoque heroico, extraordinariamente
asentadas en el registro
medio de la voz.”

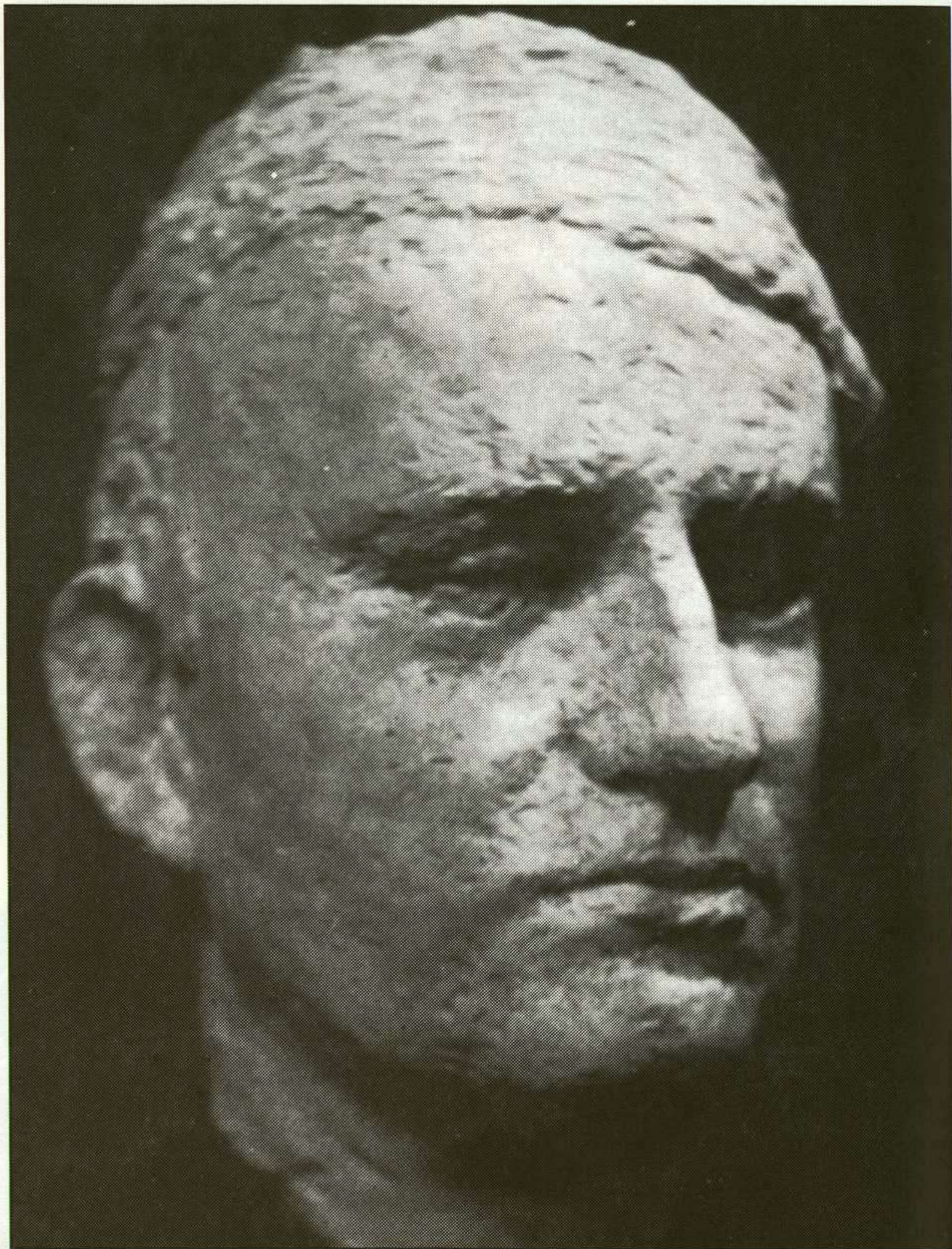
*Edward Greenfield
(Gramophone)*



DONALD MITCHELL: UN PIONERO EN EL ESTUDIO DE LA FIGURA DE MAHLER

Por Javier Miranda Valdés,
Presidente de la Asociación
Española Gustav Mahler

Donald Mitchell ha dedicado gran parte de su vida al estudio e investigación de la obra del compositor y director de orquesta Gustav Mahler; es uno de sus más importantes biógrafos y estudiosos. Autor de innumerables artículos acerca del mismo y co-autor con Paul Bank del estudio sobre Mahler del Diccionario New Grove (recientemente editado en España), fue honrado por la Sociedad Bruckner de América con la medalla de honor Gustav Mahler en 1961. Es profesor de música en la Universidad de Sussex; director de la sección musical de Faber & Faber y de la Academia de Estudios de la Britten Pears School. En 1958 publicó «Gustav Mahler, The Early Years» —reeditada en 1980—, primer tomo de su trilogía sobre Mahler, completada posteriormente con «The Wunderhorn Years» (1975) y «Songs and Symphonies of life and death» (1985). Ha publicado, además, numerosos libros sobre Britten, así como interesantes estudios sobre la música moderna. Esta entrevista ha tenido lugar aprovechando la visita que Donald Mitchell ha realizado recientemente a Madrid, con motivo de la celebración del XXXV Congreso de la Cisac, al cual asistió en calidad de miembro representante de la Sociedad de Autores de Gran Bretaña.



Busto de Donald Mitchell realizado por Ana Mahler, hija del compositor bohemio.

JAVIER MIRANDA.—¿Cómo se inició en Mahler?

DONALD MITCHELL.—Mi madre, medio suiza, era cantante en los años 30 y su padre la mandó al Conservatorio de Leipzig. A su regreso a Inglaterra, se trajo, entre otros muchos libros, una famosa enciclopedia-diccionario en alemán (Hugo Riemann). Repasando en ella la vida de los grandes compositores, cosa que

me gustaba hacer de niño, me encontré con la de Mahler. Lo que allí leí fue muy sugerente para mi imaginación. Con 15 o 16 años, mis padres me regalaron unos discos de grabaciones de **La Canción de la Tierra** y la **Novena Sinfonía**, dirigidas por Bruno Walter y con la Filarmónica de Viena (año 1939). Esta música me dejó sobrecogido. En aquel año había muy poca información sobre Mahler y en las

salas de concierto casi nunca se oían sus obras. Se decía que las **Sinfonías** de Mahler eran larguísimas; que eran como un Wagner diluido; que Mahler como director fue bueno, pero que como compositor interesaba poco. Y cuanto más oía yo estas cosas más me sentía atraído por su figura. Mahler era un autor universalmente condenado por los críticos de la época; hoy, sin embargo, se escucha en todas partes.

J. M.—¿Cuándo empezó a escribir sobre Mahler?

D. M.—Hoy hay mucho escrito sobre Mahler, pero en aquel entonces no había ni un solo libro que detallara información sobre él; la que encontré en artículos y estudios era muy imprecisa. Así que decidí escribir un libro que, en la medida de lo humanamente posible, contara la verdad acerca de este hombre tan asombroso. Nada más acabar la guerra fui a Viena para consultar manuscritos. Me ocurrió una cosa curiosa: cuando pedí en la biblioteca del Musikverein verlos, la bibliotecaria me contestó extrañada: «¿para qué quiere ver los manuscritos de Mahler?» Bueno, me indicó donde estaban, y los encontré arrinconados, llenos de polvo. Hoy, cuando se mira la lista larguísima de personas que se han interesado por ellos, me siento orgulloso de figurar en el primer lugar. Creo que mi obra ha ejercido influencia en otros.

Mi primer volumen, «The Early Years», se editó por primera vez en 1958, y en gran medida es una biografía. A medida que fui avanzando en mis estudios sobre Mahler, me ha interesado más su obra como compositor, cosa que se refleja en mis últimos libros «The Wunderhorn Years» y «Songs and Symphony of life and death».

J. M.—¿Cómo ve el futuro en el estudio de la obra de Mahler? ¿Cree que sigue habiendo material objeto de estudio?

D. M.—Queda mucho por escribir acerca de Mahler, porque las grandes obras son inagotables. Siempre hay algo que descubrir. Nadie puede tener la última palabra sobre Mahler. Por ejemplo, está su relación con Alma María. Se sabe mucho de ello hoy, y quizás cosas no lo suficientemente agradables para aquélla. Creo que, en cualquier caso, la figura de Mahler sale fortalecida por lo que a este asunto se refiere. Mahler siempre tuvo apego a su mujer. Algo debió ofrecerle ella que él necesitaba, y eso no hay que pasarlo por alto. Máxime, si tenemos en cuenta ciertas cosas de ella bastante inexplicables o referidas a comportamientos no muy nobles por su parte. En fin, que Alma no llegó a comprender con qué clase de hombre se casó.

Uno de los temas importantes de investigación sería su correspondencia. H. L. de Lagrange tenía la intención de realizar una recopilación de cartas, pero dada la magnitud de la tarea aún no cuenta con los colaboradores necesarios. Alma editó parte de estas cartas, aunque en ellas omitió muchas cosas y censuró otras. Debería de publicarse una edición ORIGINAL, ya que los papeles de Alma se conservan en la Universidad de Filadelfia. Por otro lado, hay en Canadá una importante colección de cartas, que por el momento no están disponibles para su publicación, porque los propietarios quieren sacar su propia edición.



Donald Mitchell, con el autor de la entrevista.

Hay, en fin, muchos campos de investigación en los que todavía queda mucho que hacer. Sería, por ejemplo, muy interesante investigar acerca de las partituras, con anotaciones del propio Mahler, de las obras que dirigió. Estas partituras se conservan en Viena y tienen indicaciones dinámicas, rítmicas, etc. A través de ellas se podría tener una idea bastante precisa del Mahler director de orquesta.

J.M.—¿Cuándo conoció a Ana Mahler?

D. M.—Su madre, Alma, me mandó una carta muy amable cuando escribí mi primer volumen en los años 50, y debió haber hablado de ello con Ana, que vino a Londres, con su marido, Anatol Fistulari, y nos encontramos.

J. M.—¿Cuándo le hizo Ana Mahler su busto?

D. M.—Ana es una gran escultora; tiene talleres en Los Angeles y Espoleto. Cuando se vino a vivir a Londres montó un pequeño taller y allí me hizo el busto en tres o cuatro días, en sesiones bastantes largas.

Ana es una persona muy inquieta. Con sus 82 años ha ido sola a China; allí hablaba con la gente de la calle para practicar el idioma. En realidad, el ser hija de unos padres tan importantes ha motivado que no se la vea simplemente como una escultora.

J. M.—¿Consultó con Vd. Ken Russel a la hora de hacer su película sobre Mahler?

D. M.—No, no consultó. Hay dos escenas al principio del film que, aunque no sean muy biográficas, reflejan bastante bien el ambiente. El resto del mismo habla

más de Russel que de Mahler. Aún no se ha hecho una buena película sobre Mahler; es una tarea difícil, pero creo que alguna vez se hará.

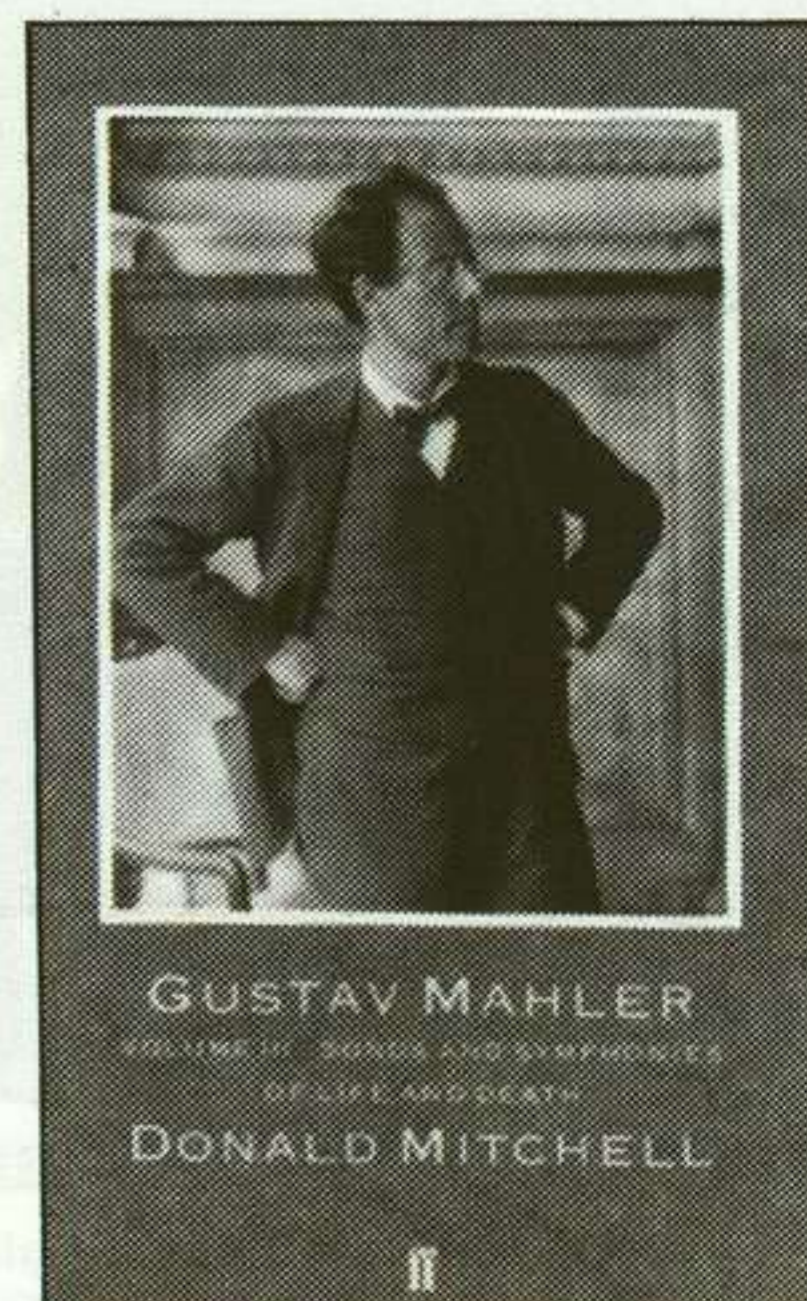
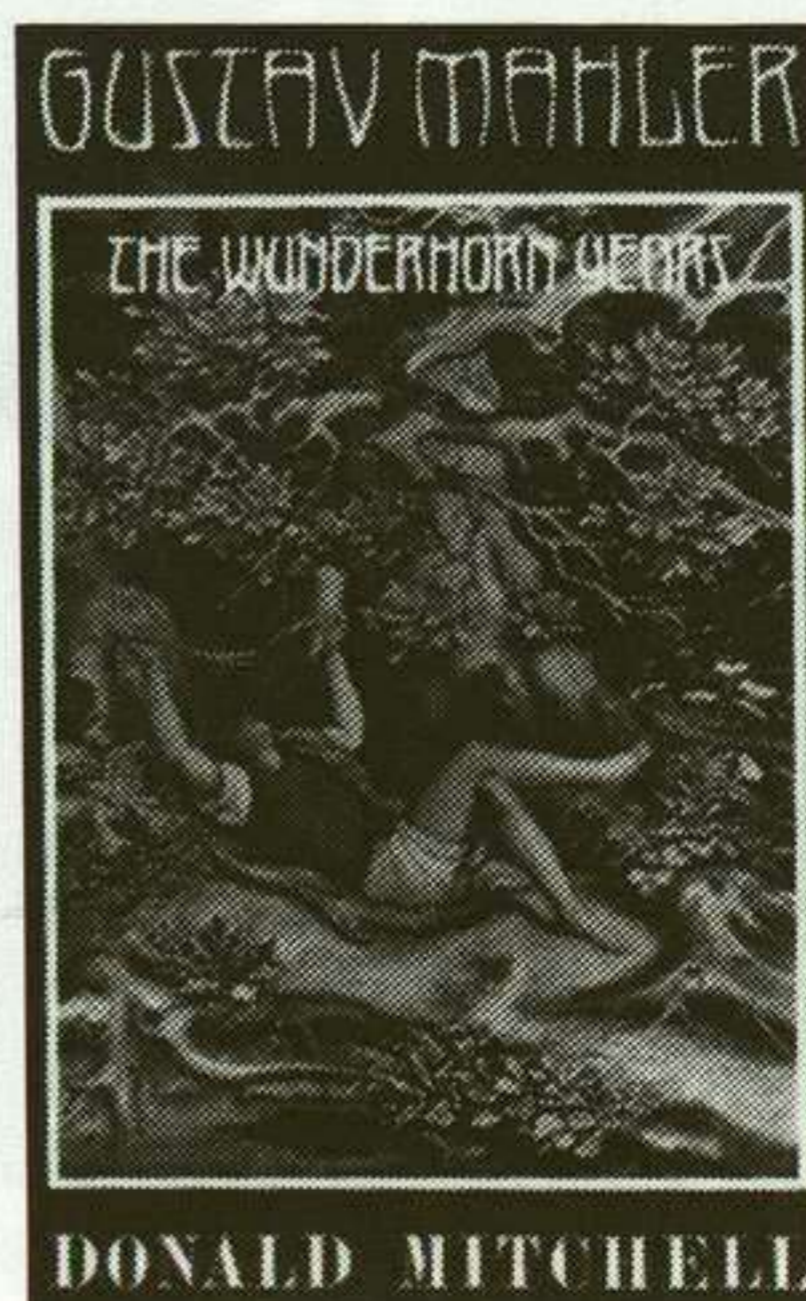
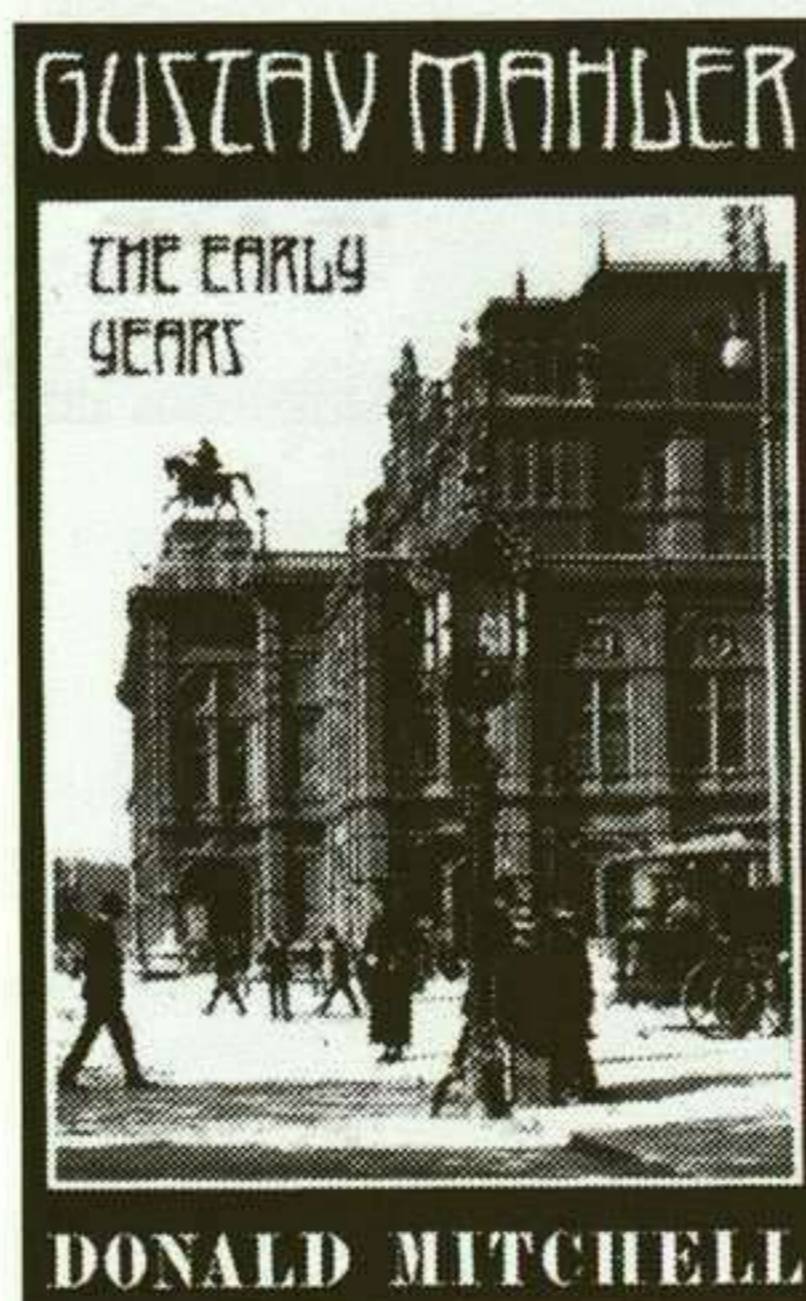
J. M.—Vd. ha sido amigo personal de Britten, ¿cómo ve la posible influencia de Mahler en los compositores de hoy?

D. M.—El haber estudiado partituras con Britten y haberle visto componer me ha dado una experiencia musical que difícilmente hubiera conseguido de otro modo. Britten fue muy mahleriano; él estrenó **Blumine**. Visitó a Alma con frecuencia, de modo que existe un interesante epistolario entre los dos. En este momento estoy trabajando en él. En cuanto a la influencia sobre otros compositores, en el caso de Shostakovich estuvo en lo sinfónico, pero hay un influencia técnica sobre otros, Copland, pongo por caso, que cuando estudiaba con Nadia Boulanger éste le ponía sobre el piano la partitura de **La Canción de la Tierra para que directamente fuera pensándola al teclado**. Soberbio y difícil ejercicio ¿no le parece? Pierre Boulez, por citar otro ejemplo, tiene un concepto muy interesante sobre Mahler; no sólo en la forma en que lo interpreta sino a la hora de pensar en su música. El es un compositor muy francés y desde su óptica gala es curioso como ha captado la técnica y forma de hacer música de Mahler. Siempre se pensó que éste es opuesto a la tradición musical francesa.

J. M.—Por último, Sr. Mitchell, ¿cuál es su proyecto más inmediato?

D. M.—Además de mi cuarto y último volumen sobre Mahler acerca de sus dos últimas **Sinfonías**, estoy haciendo una película para la BBC sobre la **Canción de la Tierra**, con la intervención de Pierre Boulez, H. L. de Lagrange y la propia hija del compositor, Ana Mahler. (En el momento de ver la luz esta entrevista, la película se habrá ya estrenado).

También he terminado la grabación de un disco de larga duración sobre el arreglo orquestal que hizo Mahler del **Cuarteto «La Muerte y la Doncella»**, de Schubert, encontrado entre los papeles que Ana Mahler me cedió. Esta obra la dirigió Mahler en 1890, cuando era director en Hamburgo, teniendo una crítica muy adversa. En la transcripción me ayudó David Mathews, uno de nuestros más interesantes compositores, así como colaborador de Deryck Cooke en la realización de la versión completa de la **Décima Sinfonía**.



Portadas de la edición inglesa de la «trilogía» sobre Mahler, escrita por Donald Mitchell.

LA MUSICA EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

La relación de la música con la universidad española es uno de los temas pendientes más importantes dentro del mundo de la Enseñanza Superior de nuestro país. RITMO se ha acercado en este número a la Universidad Autónoma para conocer las múltiples actividades que en ella se dan en torno a la música y, en una palabra, la incorporación de ésta de manera auténtica a la vida universitaria de ese centro.



José Peris, Catedrático de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.



A. García Abril, Amparo Esplá, hija del compositor; el Rector de la Universidad, Cayetano López Martínez; José Peris, Ernesto Halffter y M. A. Coria, en la mesa redonda con motivo de la conmemoración del Primer Centenario de Esplá.

Para ello hemos contado con la colaboración de José Peris Lacasa, Catedrático de Música de la Universidad Autónoma, sin duda alguna auténtico protagonista de esa incorporación del arte de la música a la enseñanza y a las actividades universitarias.

Nacido en Maella (Zaragoza), realizó sus estudios en el Conservatorio de su ciudad natal, ampliándolos más tarde en Madrid, y finalizándolos con diversos premios extraordinarios. Entre sus maestros destacan Aroca, Julio Gómez y Jesús Guridi. Más tarde continuó estudios en París (Conservatorio Nacional de Música) y en el Mozarteum de Salzburgo, con profesores como Nadia Boulanger, Darius Milhaud e Igor Markevitch. Por último, trabajó durante varios años con Carl Orff en la Escuela Superior de Música del Estado de Munich.

Como compositor ha sido galardonado con diversos premios, entre ellos el Premio Nacional de Música por su «**Concierto Espiritual**» para baritono y orquesta en 1965. Ha recibido encargos de la Orquesta Nacional de España, de RTVE, de la Comisaría Nacional de la Música, etc. Ha

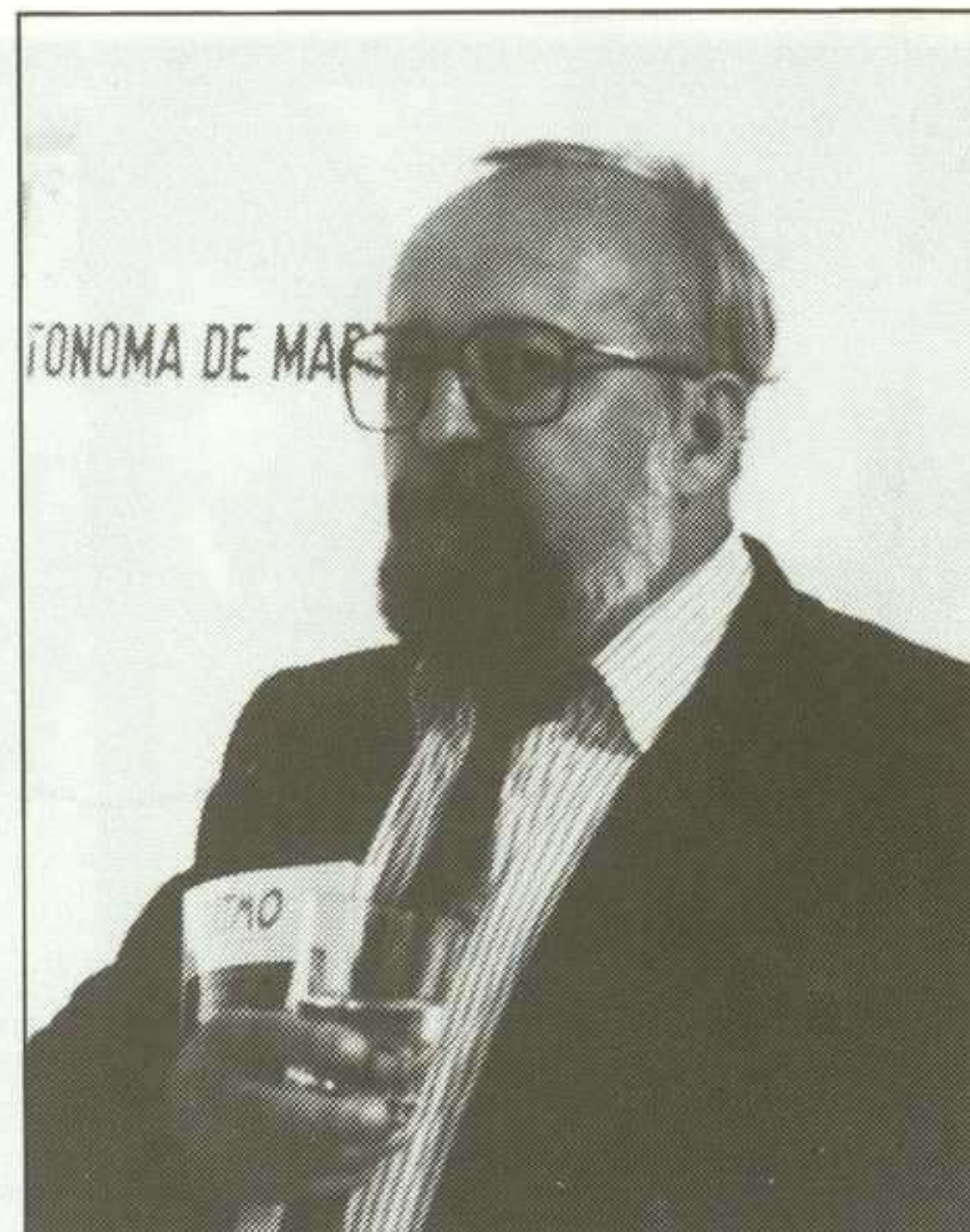


Andrés Segovia, rodeado por los estudiantes de la Universidad en una conferencia-concierto. Este tipo de actividades han sido y son frecuentes en las aulas de la Universidad Autónoma. Por ellas han pasado grandes figuras de la música española e internacional.

dedicado también especial atención al mundo de la Pedagogía Musical. Desde 1961 fue Catedrático Numerario por oposición de Armonía, y por deseo expreso de Oscar Esplá, tuvo a su cargo la cátedra de Contrapunto y Fuga en el «Instituto Oscar Esplá», Conservatorio Superior de Música de Alicante. A partir de 1976 regentó la cátedra de Composición, tras la desaparición de su titular, el maestro Esplá. La problemática de la Pedagogía Musical Elemental es otro de los puntos que más ha interesado a José Peris, y así, llamado por el Ministerio de Educación y Ciencia, funda y dirige los Cursos de Música y Movimiento Elemental, destinados a los Profesores de Básica, en Madrid, Barcelona, etc.

Y ya centrándonos en el tema del presente reportaje, podemos recordar que uno de los empeños fundamentales en su labor pedagógica ha sido impulsar el desarrollo de la Música en la Universidad. Así, esta impronta lo lleva a la Dirección de la Cátedra de Música del Centro de Estudios Universitarios (CEU) de Alicante —hoy Universidad— y a la Dirección del primer Departamento Interfacultativo de Música de nuestras Universidades: el de la Autónoma de Madrid. En 1973 fue nombrado Profesor Especial de dicha Universidad, y en 1979 se crea la Cátedra y es designado Catedrático Numerario para ocupar dicho cargo.

Desde 1983 es miembro del Consejo de la Música del Ministerio de Cultura, y



Kristof Penderecki, a quien la Universidad Autónoma de Madrid le ha concedido el título «Doctor honoris causa». La investidura se producirá en breve.

también es necesario destacar su labor como Asesor de Música del Patrimonio Nacional.

Así pues, y para conocer mejor la actividad musical de la Autónoma madrileña, hemos visitado a José Peris en su Departamento de la Universidad.

Pedagogía musical

Como es lógico, la primera actividad fundamental en la Universidad de la que debemos hablar es la docente: desde el año 73 en la Autónoma se enseña la asignatura de Historia de la Música, dentro de la especialidad de la Historia del Arte, dividida en dos cursos. En el primero se abarca desde los orígenes hasta el Barroco, y en el segundo desde ese mismo Barroco hasta nuestros días. Especial hincapié se hace en el conocimiento de la música española, para intentar paliar el descuido que tradicionalmente se da en torno a nuestro importantísimo patrimonio histórico dentro de este arte.

Toda esta actividad ha conducido a la existencia de tesinas sobre música, e incluso se están haciendo tesis doctorales, pero siempre coincidiendo la licenciatura con unos conocimientos, con una titulación musical.

Dentro de este mismo capítulo entran los cursos de formación de profesorado, manteniendo siempre un gran interés por el mundo de la pedagogía musical. José Peris ha conocido a Orff, toda la prefundación del Instituto de Salzburgo, y su inauguración. «La pedagogía me ha interesado porque es fundamental. Por ello se han realizado en la Universidad Autónoma cursos de formación de profesorado a todos los niveles: básica, jardín de infancia, bachiller, incluso de terapia musical».

Musicalizar la Universidad

«La sociedad española, la universidad española, está más necesitada de escuchar



Curso de formación de profesorado (E.G.B. y B.U.P.). Conjunto instrumental.

Reportaje



Nicanor Zabaleta en la Universidad, compartiendo con los alumnos en el transcurso de un recital.

buena música que de escuchar buenas lecciones sobre la música. Cuando yo llegué aquí no había nada. Y me encontré con que podía elegir: o tú te limitas a dar clases o musicalizas la universidad». Así es como nos introducimos en toda la actividad de recitales organizados por la Universidad Autónoma. Al principio, los coloquios-conciertos, siempre con grandes figuras, que llenaban a reborar de estudiantes el salón de filosofía: Arthur Rubinstein, Rampal, Wats, Segovia, Zabaleta. «Era el gran mito, el gran artista, que hablaba con el estudiante, que le explicaba, y que al final tocaba. Yo lo que intenté fue acercar a la juventud a la música; y ésta lo hace a través del mito. Pero para ellos ese mito hoy es un rockero, no Karajan o el mejor pianista del mundo. Así que pensé en cambiar el mito. Por eso me traje a esas figuras aquí: Rubinstein en la Autónoma y gratis. Esto era muy difícil, una auténtica caza, una perse-

cución de Rubinstein, y que al final te dijese: me apetece ir a la Autónoma.

Y así se inició una labor de musicalización, de captación musical. «Hay que decir que esta Universidad siempre ha querido esto, le ha parecido normal lo que a otras no les ha parecido así. Todos los rectores han dicho que esta actividad era importante, lo cual es muy grande, y todo ello sin dinero, porque teníamos un presupuesto de algo más de cien mil pesetas, y movíamos Madrid».

«Como la Universidad no tiene una sala que pueda albergar a dos mil personas, hubo que salir de aquí: la afición nos hizo buscar otro local. Así fue como se comenzaron a organizar los ciclos en el Teatro Real». Es difícil destacar alguno de entre ellos: «Al universitario lo que le va es el monográfico; las **Sonatas** completas de Beethoven las hicimos por primera vez en el Teatro Real nosotros, con Eduardo del Pueyo. También fueron muy importantes los **Cuartetos** de



Seminario sobre Mozart en la Universidad Autónoma. Lección magistral del director de la Orquesta Nacional, Jesús López Cobos.

Beethoven, con los Stradivarius. O Fasano, con **L'Estro Armonico**. Por otra parte, hacía su seminario aquí, junto con el monográfico».

«El público universitario se ha acostumbrado a escuchar, obligación al fin y al cabo de su oficio; hemos hecho transvase de la lección del profesor a los sonidos de una orquesta. Sin duda el material es bueno, es el mejor; si a ese material le das buenos intérpretes, buenas obras, facilidades, se forma, y eso es lo que ha ocurrido. Y claro, los artistas se encuentran con un público extraordinario, que sabe premiar y sabe gustar. Esos intérpretes quieren volver, son ellos los que regresan».

«Estos ciclos de conciertos son para la Universidad, para su actividad: yo tengo que programar como lo pueda hacer el Departamento de Literatura o cualquier otro departamento. Hay autores que son



El pianista Andre Watts ofrece una charla a los estudiantes de la Universidad.

indispensables a la hora de formar, y que cada nueva hornada de estudiantes tiene que conocer, y es así en cualquier asignatura. Yo no puedo dejar de dar a Bach ni a Vivaldi. Aquí hay unos maestros que tienen que estar en el plan de la educación cada año. Siempre hay nuevos alumnos que vienen, y estoy obligado a volver a dar las obras maestras de la historia. Hemos dado fundamentalmente Barroco y Clasicismo».

El mundo sinfónico romántico es más difícil de dominar, por lógicas causas económicas. Pero actividad de cámara ha habido mucha: «Hemos llevado cuartetos al Real, y se ha llenado. Ya empezamos dando fuerte, con los **Cuartetos** de Bartók en tres sesiones en la Facultad de Medicina, en el curso 75-76».

Por Roger Aiguier



S.M. la Reina, que asiste asiduamente a los conciertos organizados por la Universidad Autónoma, saluda a los componentes de la Orquesta «Franz Liszt», de Budapest.



El inefable Arthur Schnitzler, en una inolvidable conferencia ofrecida en el recinto de la Universidad.

Una Universidad activa musicalmente

Para la formación y la difusión musical son necesarias otras actividades, como, por ejemplo, la existencia de una buena fonoteca. Es necesario para tener un buen material al servicio de las clases, tan indispensable como una biblioteca. «Pero además está el hecho de que los alumnos solicitan su disco, y lo escuchan en algunas de las 26 cabinas. Y eso es una gota permanente, porque el concierto es bueno, pero también la audición de discos es importante».

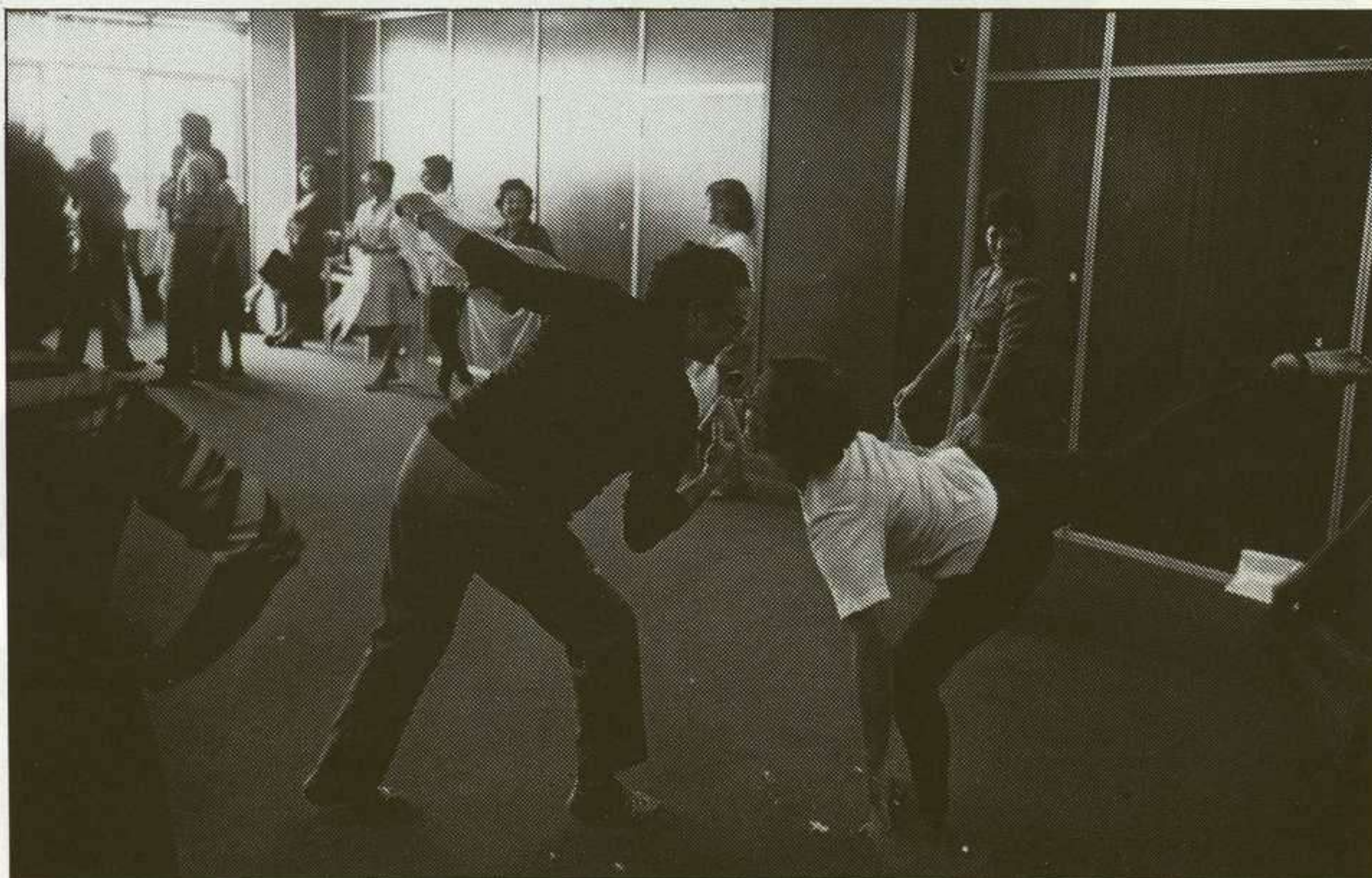
El 16 de mayo del 78 se inauguró la sala de audiciones con 13 cabinas. Son por tanto ocho años de labor. Pero junto a todo ello están las actividades de participación de los alumnos, y en este sentido se pueden encuadrar el coro o las clases de danza folklóricas, que actualmente funcionan. «También hemos tenido más cosas: flauta dulce, guitarra elemental, porque nunca he querido competir con el Conservatorio. Que todo el mundo pueda coger una guitarra, afinarla y acompañar unas canciones».

El interés de la Universidad Autónoma por la música ha quedado patente además en la concesión de honores académicos a grandes figuras del mundo musical. Así,

Andrés Segovia fue nombrado doctor Honoris Causa, y en mayo de este año se le concedió la medalla de oro al compositor Oscar Esplá, en ocasión de celebrarse el

centenario de su nacimiento. Recientemente la Junta de Gobierno ha aprobado el nombramiento de doctor Honoris Causa al compositor polaco Krzysztof Penderecki, esperándose en el mes de abril que tenga lugar la investidura.

Así pues, se trata de una labor de enseñanza realizada a lo largo de todos estos años, que ahora, con la nueva normativa ministerial, se permite al Departamento ampliar su labor. La Universidad Autónoma, siguiendo en su política de total apoyo a la música, ayuda al Departamento y le apoya en sus muchas actividades, que, lógicamente, ahora se ampliarán.



Primer plano de una clase de expresión corporal, actividad por la que los estudiantes se sienten especialmente interesados.

Después del INVES CD 200

tu equipo de sonido ya no será el mismo

No des más vueltas. Es la hora de los Compact Disc, el sistema de reproducción que raya en la perfección. Como el INVES CD 200, lo último en tecnología de Compact Disc, con precio de auténtica oportunidad.

Incorpora el CD 200 a tu actual cadena o al equipo INVES 100 HF, y descubre por qué el Compact Disc es el futuro del sonido.

En sólo tres segundos encuentras la canción deseada.

Tiene un programa de quince cortes musicales. Mando de búsqueda por índice. Avance y retroceso rápido. Indicadores de tiempo total de música o el de cada canción... Con el CD 200 cuesta realmente poco decidirse...

Tan sólo 49.900 ptas.



inves CD-200

Tiempo búsqueda de corte: 3 seg.
Cabeza óptica laser triple haz.
Cortes programables: 15.
Mandos búsqueda, avance y retroceso.
Indicador del tiempo total de reproducción y de cada corte.

49.900 ptas. IVA incl.

Nuevo Sonido

ELECTRICAS: Respuesta de frecuencia: de 5 Hz-20 KHz (± 1.0 dB). Margen dinámico: 92 dB. Lloro: Inapreciable. Distorsión armónica: 0.003 % (a 1 KHz). Separación entre canales: 90 dB (a 1 KHz). Relación señal/ruido: 95 dB. Tensión de Salida/Impedancia: 2V RMS/1 K ohmio. Salida auricular (con 8 ohmios carga): 0.16 V (a -20 dB). Tiempo exploración: 1.2-1.4 mseg. Frecuencia de muestreo: 44.1 KHz. Balance entre canales izquierdo/derecho: 0.5 dB. Tiempo búsqueda: normal 3-4 seg. / **OPTICAS:** Cabeza óptica: Laser Ga Al As (entrada = 780 nm). Enfoque: sin aberración. Seguimiento: 3 haces. Sensor de luz: 6 fotodiodos divididos. Anchura de pista: 1/um. Conversor D/A: 16 bit lineal. Sistema corrección error: CIRCS. Modulación: EFM.



investronica

Tomás Bretón, 62 Camp. 80.
Tel. (91) 467 82 10. Tels. (93) 211 26 58 - 211 27 54.
Telex 23399 IYCO E. 08022 Barcelona
28045 Madrid

Y RED DE CONCESIONARIOS AUTORIZADOS

Danza

GRAN TEATRE DEL LICEU

Barcelona

BALLET NACIONAL DE MARSELLA DE ROLAND PETIT

Por Roger Alier

A pesar de todos los pesares, el ballet está de capa caída en el Liceo, y desgraciadamente, para que se sustenten las temporadas, hay que recurrir al apoyo de los abonados de ópera, aprovechando el intenso interés operístico que se vive actualmente en la ciudad, reflejo del que apasiona a las masas en París, Londres y en otras muchas ciudades de nuestro viejo continente. Al abonado de ópera, obsesionado por obtener su abono, tras largas y problemáticas colas, no le importa encasquetarse una, dos o tres funciones de ballet de más, según el turno, para poder luego presenciar el espectáculo nuevamente de moda, al que tantos avinagrados augures habían predicho, en los años cuarenta y cincuenta, una muerte segura.

Gracias a este ardid, las sesiones del ballet están llenas a tope y el teatro presentaba un brillante aspecto cuando se presentó el Ballet Nacional de Marsella, de Roland Petit, el 3 de octubre, con **Coppélia**, de Delibes, en la versión INTEGRAL (aunque algo recortada) y muy personal que Roland Petit había presentado ya en el Liceo en 1977. Como entonces, parte de la gracia de la obra reside precisamente en su interpretación amable y MUSIC-HALLERA del personaje de «Coppélius», con un vals inolvidable con la muñeca de trapo que hizo las delicias del público, y con una agilidad todavía prodigiosa. Pero la obra contaba con otro bailarín de excepción, Denys Ganio, que con increíble pulcritud y perfecto estilo dio vida al personaje de «Franz». En el papel de «Swanilda» se destacó también Sylviane Bayard, aunque con menos brillantez que su «partenaire». El ballet, bien presentado, y con una cómoda e inteligente escenografía de Ezio Frigerio, resultó sumamente grato, siquiera el conjunto del cuerpo de baile no tuviera toda



Un ballet bien presentado, y con una cómoda e inteligente escenografía de Frigerio.

la rotundidad y perfección que se hubiera podido esperar.

El gato con botas, ballet de Roland Petit sobre música —no especialmente interesante, en comparación con otras partituras— de Tchaikovsky, es una escenificación un tanto prolija del cuento de Perrault, que se desarrolló con buen ritmo, elegancia y brillantez, aunque sin despertar mucho interés por la acción escénica. Lo mejor de la representación del primer día (7-10-1986) fue, indudablemente, el papel del «Gato», interpretado magistralmente por Patrick Dupond, con una agilidad y un adecuado estudio del personaje y de las características de los felinos que le valieron un éxito extraordinario. En el último salto de su papel

cayó con tan mala fortuna que se quebró un metatarsiano, pero su profesionalidad hizo que nadie reparara en el accidente, y el artista saludó repetidamente ante el público logrando disimular del todo el dolor que necesariamente le producía el percance. Afortunadamente, la compañía disponía de TRES GATOS MAS, que actuaron en las restantes funciones con profesionalidad.

El ballet fue interpretado con una cohesión mayor que en la **Coppélia** inaugural y el tercer acto, especialmente, revistió una brillantez considerable. A destacar el papel de la bailarina Yoko Ichino, como «Princesa» y Jan Broeckx como «joven campesino» y posterior «marqués de Carabás».



DENON
PCM DIGITAL
RECORDING



«MA PAVLOVA» o la soberanía de la danza

Por Jordi Ribera Bergós

El tercer programa del Ballet National de Marseille ha consistido en el estreno mundial, en coproducción con la Opera de Roma, de **Ma Pavlova**, ballet en dos partes de Roland Petit que constituye un homenaje a la insigne bailarina, pero también, según palabras del gran coreógrafo y bailarín, «un himno a todas las "Pavlova", todas las bailarinas pequeñas o grandes, oscuras o célebres, (...) que han dedicado su vida a la danza». En realidad, **Ma Pavlova** es una sucesión de números coreográficos (ya sean colectivos, paso a dos o individuales) para regocijo de los amantes del ballet, y en el que la estrella principal es Dominique Khalfouni, una bailarina excelente, de rigurosa formación clásica, pero asimismo de una naturalidad sorprendente, sin acartonamiento alguno y, hasta cierto punto, pues, anticonvencional.

El programa anunciaba a Josef Svoboda, el gran escenógrafo checo, como autor de los decorados. Pero, en la práctica, éstos resultaron del todo inexistentes, representándose el ballet con la cámara negra por todo decorado. Ignoramos por qué razón, pero así fue. Y nadie ha facilitado explicación alguna, cosa que no debería suceder en un teatro de la categoría del Liceo... Hubo, eso sí, un vestuario diseñado con el mejor gusto posi-

ble por Luisa Spinatelli y una adecuada iluminación.

De la primera parte debemos destacar, ante todo, el número que lleva el título del ballet, con música de Mozart (2º movimiento de la **Sinfonía Concertante K. 364 para violín, viola y orquesta**) donde pudimos comprobar la gran clase de la Khalfouni y las cualidades más arriba señaladas, así como el bien hacer de los cuatro bailarines que la secundaron. Asimismo, en **Leda y el Cisne**, con música de Bach, volvimos a admirar a la Khalfouni, ahora en un paso a dos con el no extremadamente sensible pero bizarro Jean-Charles Verchere. Hubo también dos intervenciones solistas masculinas: la **Variación para un bailarín musical**, con música de Chopin (**Vals del adiós**) —que permitió comprobar la clase y expresividad de Luigi Bonino— y **El Cisne Negro**, con música de Tchaikovsky (de **El Lago de los Cisnes**) —a cargo del refinado y academicista Rodolphe Cassand—. Entre los números menos felices justo nos parece citar **Los Cisnes Blancos**, con música también extraída de **El Lago de los Cisnes** («Scene finale») para ocho bailarines, que se mostraron un tanto descompensados; y el que cerró esta primera parte, una anodina **Arlequinada** con la intrascendente música de Riccardo Drigo (del ballet **I milioni d'Arlecchino**), en la que el escenario se llenó de «Arlequines» y «Colombianas», con la adición de un niño pequeño monísimo, vestido también de

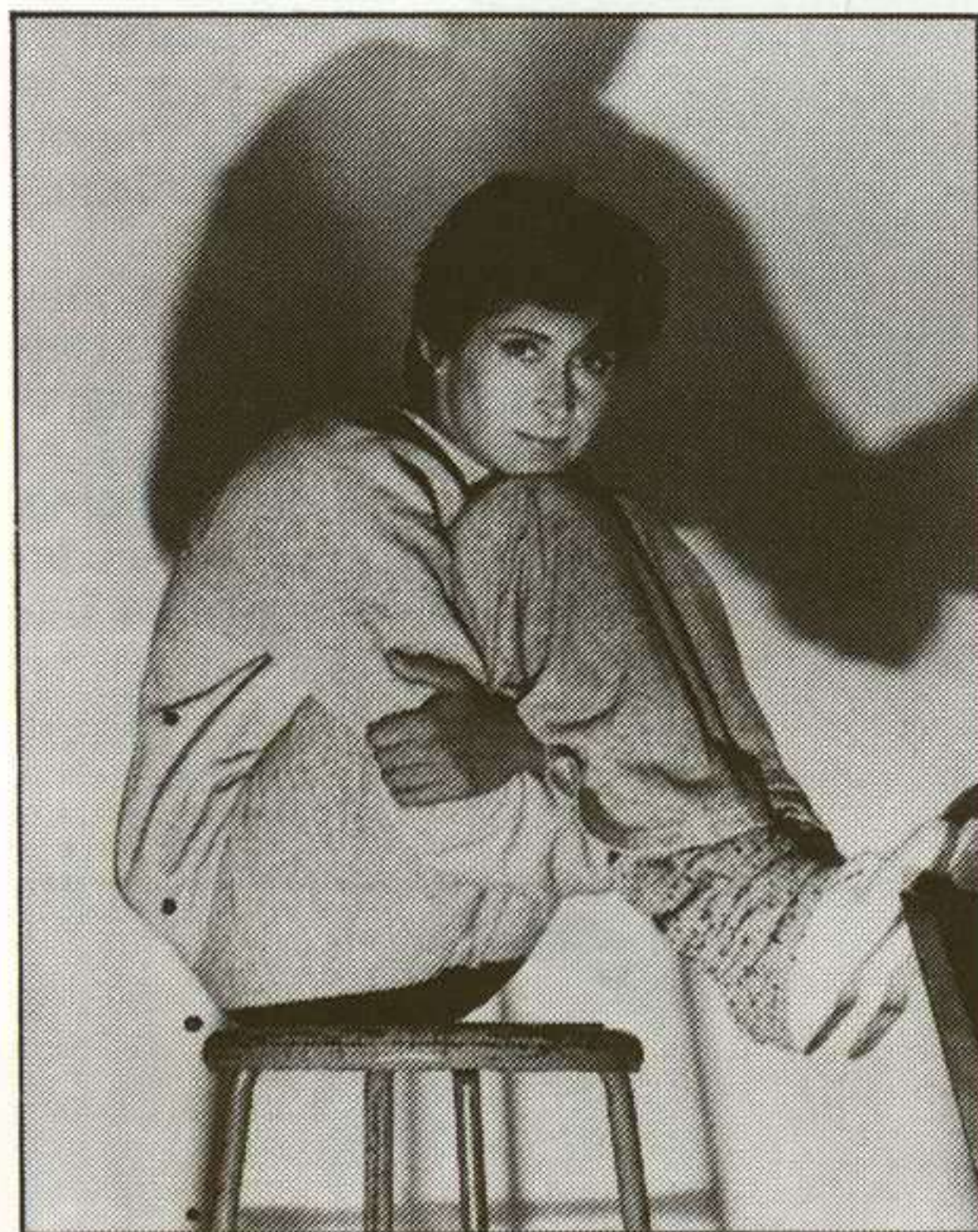
Arlequín y que dejó encantado al respetable.

La segunda parte resultó ser más interesante. La Khalfouni bailó **Tres Gymnopédies**, de Satie, con el destacado Jan Broecky, y una soberbia **Meditación de Thais**, de Massenet, con Denys Ganio, bailarín cuyas posibilidades técnicas y calidad admiramos ya en **Coppélia**. Como número de solo, la antes citada gran bailarina interpretó **La Violetera**, con música de Padilla, donde palpitaba el recuerdo de Raquel Meller. **Isadora**, a cargo de la más que correcta Pascale Doye y cuerpo de baile femenino fue, por la música (2º movimiento de la **Séptima** de Beethoven), coreografía y vestuario, un interesantísimo homenaje a Isadora Duncan, en el que de todos modos se evidenció una vez más el principal defecto de esta compañía: si contiene excelentes primeras figuras, al cuerpo de baile le conviene una mayor disciplina y cohesión. De esta segunda parte el único número que realmente encontramos fuera de lugar fue una adaptación musical del célebre «Paso a Dos» del **Don Quijote**, de Minkus, realmente canallesca (incluía algunos silbidos, entre otras lindezas por el estilo) y con una coreografía en la que participaron una bailarina y cuatro bailarines. En la parte musical la Orquesta del Liceo, dirigida por David Garforth, cumplió su cometido con discreción, destacando Josep Maria Alpiste como solista de violín de la **Meditación de Thais**.

Madrid

TEATRO ESPAÑOL

FESTIVAL DE
OTOÑO



Twyla Tharp quita el «polvo» a los clásicos, relanzando la tradición académica.

TWYLA THARP, SOFISTICACION Y DESENFADO

Por Francisco Hernández

Twyla Tharp Dance. Obras: **Untitled**, **The Fugue**, **Nine Sinatra Songs**, **Baker's Dozen** y **Untitled**. Coreografías de Twyla Tharp. Música de Mozart, Sinatra, Willie «The Lion» Smith y Philip Glass. Vestuarios de William Ivy Long, Oscar de la Renta, Santo Locuasto y Norma Kamali. Diseño de luces de Jennifer Tipton. Festival de Otoño, Teatro Español, del 7 al 12 de octubre.

Recogiendo una silenciosa labor anterior, durante las décadas de los sesenta y de los setenta, Nueva York le quitó el polvo a los clásicos, relanzó la tradición académica, maduró las estéticas modernas y produjo una bibliografía tan abundante

como esencial. Y después, cuando el fantástico impulso comenzó a serenarse, cuando Europa comenzó a rumiar en beneficio propio toda aquella renovación, Nueva York parió una heredera capacitada para asumir el esplendor del inmediato pasado: la coreógrafa Twyla Tharp, cuya pequeña pero magnífica compañía ha dado seis representaciones en el Teatro Español de Madrid.

La heredera llevó a nuestro escenario una sabia y personal mirada de síntesis sobre aquellos veinte años gloriosos. El telón se alzó para mostrar a la Twyla Tharp Dance de blanco, en puntas, entregada a un risueño homenaje, al neoclasicismo que puso a nuestros MODELNOS al borde del infarto. Pero el homenaje se regodeó en la armoniosa incrustación de elementos ex-

traños al discurso balanchiniano; por ejemplo, la gracia alada más tradicional se revolcó por el suelo a la manera de Paul Taylor.

Ahora bien, Twyla Tharp, lógicamente, no tiene el mismo interés por todos los elementos de ese pasado, siente una inclinación muy especial por uno tan concreto como precioso, en cuya utilización alcanza resultados de brillantez excepcional. En **The Fugue**, un ballet temprano en la carrera de la coreógrafa —es de 1970, Twyla Tharp tiene 44 años—, concentró toda su atención en el contrapunto, en la danza simultánea pero no al unísono de tres bailarines. En los programas del Teatro Español vimos como la autora ha llevado después la danza en contrapunto de raíz musical a la mágica concepción espacial no racional, no geométrica —sin centro y sin límites—, heredada del gran maestro Merce Cunningham, obteniendo resultados de bellísima complejidad en esa afiligranada maravilla que es **Baker's Dozen**, de 1979, y otorgando gran altura coreográfica a algunos momentos de su ballets más comerciales: el final de **Nine Sinatra Songs**, de 1982, y algún instante del ballet —**Untitled, Work in progress**— con música de Philip Glass.

Pero la heredera no es sólo una hábil erudita, una manierista hacedora de sofisticados productos, aun cuando este aspecto sea muy importante en su trabajo. En todos sus ballets hay tres aspectos originales; ya he dicho que su retrospectiva mirada de síntesis además de sabia es personal. Su dinámica es un torbellino, a veces imperceptible, que curiosamente recuerda a la del autor que por su edad es su rival europeo, Jiri Kylian. Sus brazos, calientes, desgarrados, tienen la espontaneidad del GRAFITTI. Su alegría no es la aristocrática de Balanchine ni la trascendental de Graham ni la lírica de Taylor, su alegría es la de hoy, es desenfadada.

Y sus bailarines, típicamente americanos —limpios, enamorados del movimiento—, con el completísimo William Whitener a la cabeza, fueron eficacísimos mensajeros de



John Carrafa y Sara Pudner, bailarines típicamente americanos, enamorados del movimiento...

la principal reivindicación de aquellas dos décadas, reivindicación que entre nosotros aún no ha ganado la batalla: la danza es la exclusiva protagonista del ballet; todo lo

demás, por mucha calidad que tenga, es secundario. Nuestro público, que abarrotó el Teatro Español, aclamó esta verdad que hoy debería ser incuestionable.

HOMENAJE A SIMÓN TAPIA COLMAN



Estuvo entre nosotros unas semanas Simón Tapia Colman para recibir el homenaje (tardío) de sus compatriotas. Un concierto de sus obras en Madrid, con el violinista Román Revueltas y la pianista Elena Barriento (que sustituía a Eva Alcázar, que no pudo actuar a causa de un accidente). Algunos otros actos en los que los músicos españoles se reunieron con un compositor octogenario, cordial, efusivo y pleno de vitalidad casi juvenil.

Simón Tapia Colman es poco conocido en España. Nacido en Aragón en

1906, fue violín concertino en el Teatro Apolo de Madrid, y luego formó el Cuarteto Colman. Luchó en la Guerra Civil y tuvo que exilarse en 1939 a México, donde vive actualmente. Allí trabajó intensamente como violinista, como profesor en la Universidad, director de ballet, director del Conservatorio Nacional y fundador y director de coros de gran prestigio. Su obra es muy amplia, sobrepasa las 200 composiciones, en las que coexisten diversas técnicas modernas con rasgos nacionalistas.



William Whitener, un completo bailarín, junto a Jennifer Way.

RAYMOND LEPPARD: UN DIRECTOR QUE DISFRUTA HACIENDO MUSICA



Por Luis Carlos Gago

Cerrada prácticamente ya la edición de este número, RITMO, a través de su colaborador Luis Carlos Gago, ha tenido la oportunidad de acercarse al director británico Raymond Leppard, con motivo de su visita a Madrid para dirigir la Orquesta Nacional de España (**Suite de «Dardanus»**, de Rameau; **Concierto para violín y orquesta núm. 1**, de Bruch —con la joven violinista holandesa Isabelle van Keulen— y **Cuarta Sinfonía**, de Beethoven).

Como sugiere Gago en la charla, Leppard es un director de orquesta poco conocido en España, y ello a pesar de su condición de gran especialista en música barroca. En la actua-

lidad está más interesado en dirigir repertorio del siglo XIX, por más que ofreciera en el Real madrileño un Rameau infrecuente (por estilo y calidad) en los conciertos de nuestra primera orquesta.

Leppard se manifestó ante nuestro colaborador como persona afable, simpática y vitalista, virtudes éstas que transmite cuando sube al podio y se sitúa al frente de la orquesta. Su opinión acerca de las interpretaciones con instrumentos originales, así como algunas consideraciones interpretativas sobre la música de Beethoven, son expuestas en esta conversación, que tuvo lugar de manera distendida, casi coloquial, el miércoles 26 de noviembre, una vez finalizado el ensayo con la O.N.E.

GAGO.—En primer lugar, creo que debemos partir del hecho de que, en mi opinión, usted no es un director muy conocido en España, ya que aquí se le conoce fundamentalmente por sus discos. En Madrid, por ejemplo, ha dirigido sólo una vez o dos...

LEPPARD.—Sí, claro. Sólo a la English Chamber Orchestra y la Scottish Chamber Orchestra.

G.—No, creo que sólo a la English Chamber.

L.—¿Seguro?

G.—Sí, creo que sí.

L.—¿No hice aquí un concierto con Berganza? Sí, creo que hice aquí algo con ella y la Scottish Chamber.

G.—En Madrid, no.

L.—Sí, creo que entonces sólo ha sido con la ECO...

G.—Hace muchos años, con Sheila Armstrong...

L.—Es cierto. Sí, eso es. Con la Cantata Lucrecia.

G.—Yo le he oído dos veces en Gran Bretaña. La última en la «last night» de los PROMS de este año y dos o tres años antes en Edinburgo con la Orion de Cavalli.

L.—Sí, sí, fantástico.

G.—También conozco sus discos, por supuesto. Pero creo que lo mejor es hacer de entrada un breve resumen biográfico.

L.—Perfecto.

G.—Lo primero que sabemos de usted es que nació en Londres en 1927, lo que parece imposible dado su aspecto.

L.—No, no, es absolutamente posible (riéndose). Me temo que fue en 1927.

G.—Más tarde, a los veinte años aproximadamente, usted va a estudiar al Trinity College en Cambridge.

L.—Sí, tuve que incorporarme al ejército después de la Segunda Guerra Mundial y llegué a Cambridge creo que en 1948. Tú ni siquiera habías nacido... (riéndose).

«Me encanta venir a España. Es un país maravilloso, bellísimo».

G.—¿Los intereses musicales surgieron ya en Londres en esos veinte años? ¿Vivió en Londres todo ese tiempo?

L.—No. Nací en Londres, pero crecí en Bath, en el oeste. ¿Conoces Bath, no?

G.—Sí, una bella ciudad.

L.—Bellísima, sí. Estuve allí hasta que me incorporé al ejército, a la fuerza aérea, y al salir me trasladé a Cambridge. Pasé aquí cinco años estudiando música en el Trinity, luego fui a Londres y más tarde volví a Cambridge como profesor durante diez años. Tras esta etapa dejé Cam-

bridge por segunda y última vez y me instalé de nuevo en Londres para dirigir la English Chamber Orchestra...

G.—Justo después de abandonar Cambridge...

L.—Bueno, como sabes Cambridge está muy cerca de Londres, a no más de 50 millas. Entonces tenía un apartamento en Londres y me iba en coche a Cambridge para dar las clases y volvía a Londres para dar un concierto. Estaba todo el día de un lado para otro.

G.—¿En los diez años que pasó en Cambridge como profesor...?

L.—Y dando conciertos en Londres.

G.—Sí, ¿tocaba simplemente el clave o también dirigía?

L.—No, no. Ambas cosas, todo desde el principio. Soy un firme partidario de la no especialización. Creo que lo mejor es hacer todo lo que se pueda, todo tipo de música. Eso es muchísimo mejor.

G.—¿Y tocaba como clavecinista sólo haciendo el continuo o también como solista?

L.—Sí, sí, ambas cosas.

G.—Sí, pero yo no conozco ningún disco suyo para clave solo.

L.—Sí, he grabado todo Bach.

G.—¿Toda la música de Bach?

L.—Sí, todos los *Conciertos*.

G.—Conozco esa grabación. Me refería a las obras para clave solo: Partitas, Clave bien temperado, Variaciones Goldberg...

L.—No, eso no, apenas daba recitales como clavecinista. Tenía muchas cosas que hacer. Simplemente tocaba conciertos, generalmente con la ECO, y acompañando a solistas como Janet Baker y otros cantantes, como Sheila Armstrong.

G.—¿Cómo comenzó su asociación con la English Chamber Orchestra?

L.—Justamente desde su creación. Yo fui uno de sus fundadores. Hacia dos años más o menos que yo tenía mi propia orquesta de cámara, la Leppard Chamber Orchestra. Poco después murió Arnold Goldsbrough, que por entonces era ya muy mayor, que había fundado otra hacía algún tiempo y varios músicos tocaban en ambas. Entonces lo que decidimos tras su muerte fue unir las dos y fruto de ello fue precisamente el nacimiento de la English Chamber Orchestra.

G.—¿Quintin Ballardie estaba ya en esta época?

L.—Sí, sí, claro.

G.—Una de las primeras noticias que se tienen de usted es su extraordinaria participación como clavecinista en el *Dido y Eneas* de Barbirolli.

L.—Sí, sí, recuerdo muy bien esa grabación. Con la English Chamber Orchestra precisamente.

G.—¿Es ésta su primera grabación como clavecinista?

L.—No, la primera fue un disco de Sonatas en trío con Menuhin y Gioconda de Vito. ¿La conoce, no? Ya ha dejado de tocar y, bueno, Menuhin hace ya tiempo que no toca bien (confidencialmente). Esta es mi primera grabación y debe ser de allá por 1950, supongo. Más tarde grabé un montón de cosas como clavecinista, los *Concerti grossi* de Haendel, los *Brandenburg* de Bach...

G.—Magníficos...

L.—Sí, estaban bien, ¿no? Pero ahora ya he dejado de tocar prácticamente. No tengo tiempo.

G.—¿Y en sus años de Cambridge tuvo

relación con la joven generación de musicólogos-intérpretes, como Gardiner, Hogwood...?

L.—Sí, sí, por supuesto. Especialmente con Hogwood. Muchos estudiaron conmigo.

G.—¿Y en sus años de Cambridge tuvo relación con la joven generación de musicólogos-intérpretes, como Gardiner, Hogwood...?

L.—Sí, sí, por supuesto. Especialmente con Hogwood. Muchos estudiaron conmigo.

G.—¿Era un buen alumno?

L.—Sí, sí, buenísimo. Es una persona encantadora. También di clases a Andrew Davis, que ahora está en Toronto.

G.—¿Y a Munrow?

L.—No, a David no. No llegué a darle clase, pero tuve muchísimo trato con él. El

«Nada en la música ha de ser exclusivo».

es uno de los flautistas en mi grabación del *Cuarto Concierto de Brandenburgo*, por ejemplo. Era una persona extraordinaria y un músico realmente brillante.

G.—¿Cómo resumiría todos esos años pasados con la English Chamber Orchestra?

L.—Bueno, fueron unos años maravillosos. Pero aún no han terminado, porque sigo yendo a Londres para dirigirla. En realidad, siempre que voy a Londres trabajo y ensayo con ellos. Ahora voy precisamente allí. Este año he estado ya dos... no, tres veces con ellos. Hace no mucho grabamos el *Dido y Eneas* con Jessye Norman. Y tú sabes, claro, que el concertino es español, José Luis García, un violinista espléndido. Es una orquesta increíble. Una de las mejores.

G.—Me he estado acordando de ella

durante todo el ensayo del *Dardanus*. El Rameau con ellos hubiera sido otra cosa...

L.—Sí, claro, ningún problema de estilo, facilísimo.

G.—Pero la English Chamber aprendió mucho del estilo barroco precisamente con usted.

L.—Sí, es posible.

G.—En un libro que ha editado la orquesta con motivo del 25 aniversario, Ballardie dice que el estilo barroco lo aprendieron con usted y el clásico con Barenboim. Pero sus grabaciones de Haydn con ellos son maravillosas. La de la *Sinfonía núm. 70*, por ejemplo, es bellísima.

L.—Sí, creo que ha habido tres personas que han dejado una huella especial en la orquesta. La primera es Britten, que realizó con ellos una labor muy importante. Y más tarde Danny y yo. Ahora trabajo mucho menos con ellos, pero siempre que vuelvo me doy cuenta de que sigue siendo exactamente la misma orquesta, con el mismo nivel, la misma calidad. Son una gente extraordinaria. En 25 años han tenido sólo tres concertinos: Emmanuel Hurwitz, Kenneth Sillito y José Luis García. Ni uno más.

G.—Quintin Ballardie es el primer viola desde los comienzos y creo, además, que es quien selecciona personalmente a los nuevos miembros.

L.—Sí, exacto. Quintin tiene un maravilloso sentido de qué tipo de instrumentista encaja bien dentro de la orquesta. No busca tanto el estilo o la técnica, sino el tipo de sonido. La orquesta le debe a él ese sonido tan característico y sobre todo el que el nivel de calidad —no de la interpretación, por supuesto—, la calidad del sonido, sobre todo de la cuerda, se mantenga idéntico.

G.—¿Cuántos años con ellos entonces?

L.—Veinticinco años.

G.—¡Dios mío! Y en todos esos años, ¿dirigía también orquestas sinfónicas?

L.—Sí, claro. Fui el director titular de la BBC Northern Orchestra durante siete años. Y ahora acabo de firmar un contrato



con una orquesta de una ciudad que está muy cerca de Cincinatti, donde está López Cobos, la Orquesta de Indianapolis. También soy el principal director invitado de la Orquesta de San Luis, la que dirige Leonard Slatkin, que es actualmente una de las mejores. Es realmente buena, maravillosa. Paso con ella diez semanas al año y doce con la de Indianapolis. Es mucho tiempo.

G.—¿Y en Europa?

L.—Me encanta venir a España. Es un país maravilloso, bellissimo. La semana que viene voy a tomarme unas pequeñas vacaciones y voy a irme en coche a

L.—¿Sí? Maravilloso (riéndose).

G.—¿Suele dirigir ópera frecuentemente?

L.—Sí, en América he dirigido en Santa Fe, en el Metropolitan y en San Francisco. Pero no me gusta hacer muchas óperas, porque lleva mucho tiempo prepararlas bien.

G.—¿Pero sólo óperas barrocas?

L.—No, no, todo tipo de óperas. He hecho el *Billy Budd* en el Metropolitan y *The rake's progress* en San Francisco y Santa Fe y muchas óperas románticas. También dirigí todas las óperas de Mozart en el Covent Garden hace años. Pero desde que me trasladé a América no he

experimente con música, con el modo de interpretarla, me parece absolutamente magnífico. Pero creo que el problema surge cuando quien hace esto dice que «no hay otra manera de hacerlo más que la mía». Nada en la música ha de ser exclusivo. En el momento en que alguien dice «todo Bach, o toco Bruch o toco Beethoven del único modo en que puede tocarse», algo va mal. No puedo creerle. Están equivocados. A veces aquéllos que se especializan en este repertorio piensan que los demás están equivocados y que son ellos quienes llevan la razón. Esto es un error y además resulta poco generoso por su parte.

G.—¿Ha dirigido alguna vez orquestas con instrumentos originales?

L.—No, nunca, no me interesa. De todos modos, apenas dirijo ya música antigua o música barroca. Desde que estoy en América sólo dirijo alguna obra de tarde en tarde. Es algo demasiado especializado y esto supone siempre un peligro. He hecho tanta música barroca con la English Chamber Orchestra (y, entre nosotros, creo sinceramente que ellos la hacen mejor que nadie), que no me apetece hacerla ya con nadie más. Me encanta poder dirigir aquí la *Cuarta* de Beethoven. Resulta para mí muy interesante. En realidad, estoy redescubriendo a Beethoven. A los 59 años me estoy dando cuenta del maravilloso compositor que es Beethoven. Es una experiencia excitante.

G.—¿Cree que puede separarse el tema del «modus operandi», de la manera de dirigir, y el de los instrumentos con los que se toca?

L.—¿Te refieres de nuevo a la música antigua, no? Bien, no estoy muy seguro. Los jóvenes instrumentistas de estas orquestas tocan hoy día admirablemente. Cuando yo comenzaba a dirigir, la gente que tocaba instrumentos antiguos o de la época eran muy, muy malos. Eran incapaces de tocar afinados, o de dar todas las notas. Pero ahora los jóvenes que se especializan en la interpretación con estos instrumentos tocan rabiosamente bien. Y me parece extraordinario que reciban el aplauso internacional. De hecho, creo que se aprende muchísimo escuchándoles, sobre todo a los instrumentos de cuerda: el fraseo, la articulación, todo. En música siempre hay cosas nuevas que aprender. Cuando dirijo Bach a la English Chamber Orchestra, por ejemplo, tengo bien presente cómo tocan ellos, porque les escucho con mucha atención.

G.—Algunos aprecian en su *Dido* y *Eneas* una cierta influencia de estos grupos...

L.—Sí, por supuesto. Hay cambios y eso me parece maravilloso. Creo que cualquier nueva influencia que surge de repente en tu vida hay que recibirla y tratar de beneficiarse de ella. Creo que estos grupos pueden enseñarnos mucho, muchísimo. Las cosas han cambiado mucho desde los tiempos de la familia Dolmetsch, que eran unas personas interesantísimas, pero que tocaban terriblemente mal. ¿Conoces a los Dolmetsch, no? Eran unos intérpretes horribles. Cuando era muy joven toqué alguna vez con ellos. A pesar de todo, podían aprenderse muchas cosas. Su concepto de la articulación, por ejemplo, es la raíz de mi manera de tocar hoy Beethoven. Esto parece una



Segovia, Salamanca y Toledo. Pasaré dos días en cada sitio.

G.—Un recorrido perfecto. ¿Qué podría decirnos, también como resumen, de los años pasados en Cambridge?

L.—Bien, en primer lugar, que ya han terminado. Fueron unos años espléndidos. En esa época publiqué mis propias ediciones de muchas obras de Monteverdi, Cavalli, Rameau, Scarlatti... y en verano las tocaba y dirigía en Glyndebourne, en la ópera. También grabamos *Il Ritorno* de Monteverdi y dos óperas de Cavalli, *L'Ormindo* y...

G.—La *Callisto*.

L.—Sí, eso es. Con Janet, creo.

G.—¿Qué opina de Janet Baker?

L.—Bueno, ella sigue cantando. Creo que es sólo dos años más joven que yo. La dirigí en su última ópera, el *Orfeo* de Gluck que hicimos en Glyndebourne. Me han dicho hace poco que existe una grabación en video.

G.—Sí, yo la he visto.

L.—¿De verdad? (riéndose). Es increíble. Me han dicho que está muy bien hecha. ¿Qué te parece?

G.—Me gusta todo muchísimo menos el ballet final, con los bailarines entre el público con las cintas y las flores...

L.—Sí, a mí tampoco me gusta nada. Pero es muy difícil saber qué hacer en ese final. En el teatro la puesta en escena resulta extraordinaria: esos colores azules en los Campos Elíseos y la lenta bajada al infierno... y Janet está soberbia.

G.—Ella ha escrito mucho sobre esta producción en su autobiografía, «Full circle». Usted aparece por allí todo el tiempo.

vuelto a dirigir en el Covent. Me han pedido que vuelva, pero América está demasiado lejos. En Glyndebourne hice también *La zorrilla astuta* de Janáček.

G.—¿Y existe algún proyecto para hacer algo más en Glyndebourne?

L.—No, ninguno. Me he comprado una casa de campo en Connecticut y resulta muy agradable pasar allí el verano... Lo que hago es dirigir en muchos, en muchísimos festivales de Estados Unidos tres o cuatro días a la semana. El resto lo paso en mi casa cuidando el jardín... que también es maravilloso.

«Cuando yo comenzaba a dirigir, la gente que tocaba instrumentos antiguos o de la época eran muy, muy malos».

G.—¡Eso es muy británico!

L.—Sí, desde luego (riéndose).

G.—En una entrevista con usted hay una pregunta casi obligada, aunque ya debe estar harto de responderla. Se refiere, por supuesto, al tema de los instrumentos originales y al nuevo —o ya no tan nuevo— modo de acercamiento al Barroco musical. ¿Qué nos puede decir en pocas palabras sobre este tema?

L.—Bien, yo creo, en pocas palabras, que está muy bien, que todo lo que sea que la gente —y cuanto más, mejor—

broma, pero no lo es en absoluto. He dirigido muchísimas veces obras de Beethoven, por supuesto. Pero un buen día que tenía que dirigir la *Heroica*, una obra increíble, me di cuenta que sus primeros intérpretes lo que tocaban habitualmente era Haydn. Tocando la *Heroica* de Beethoven no puede descubrirse a Brahms; Beethoven era entonces un joven e inquieto compositor que trabaja en un ambiente dominado por Haydn. Esto quiere decir que hay que pensar en Haydn. La articulación, por ejemplo, tiene que ser la de la música de Haydn. Y cuando aplicamos esto a la *Heroica*, sucede algo extraordinario. Si piensas que se trata en realidad de una *Sinfonía* de Haydn, pero extraordinariamente original, escrita por un hombre joven y visionario... Es que Beethoven parte de Haydn; él no inventa a Brahms. Y suele tocarse precisamente así. El viejo Klemperer lo hacía así, como un antecesor de Brahms o incluso de Wagner, pero no es así. Beethoven pertenece a la época de Haydn, no a la de Brahms.

G.—¿Cree usted entonces que el Beethoven de Klemperer apunta hacia Brahms?

L.—Sí, absolutamente. Creo que eso es algo que no debe dudarse un solo momento. No puede decirse que ello sea malo, por supuesto. Su Beethoven era maravilloso. Pero es una visión de Beethoven desde la perspectiva de la Alemania del siglo XIX, como si fuera Beethoven

G.—Pasemos a otro tema. Uno de los compositores románticos que le hemos oído dirigir a menudo es Grieg...

L.—Me encanta Grieg. Adoro su música.

G.—¿Qué otros compositores románticos dirige habitualmente?

L.—Me gusta mucho Mendelssohn. Creo que es un compositor maravilloso. Me interesa mucho también Brahms. Este año dirigí en los PROMS la *Primera Sinfonía*.

G.—Sí, yo llegué a Londres justo al día siguiente.

L.—¡Qué lástima! Dirijo a menudo sus obras en San Luis y también ha sido para mí una especie de revelación. Brahms era un hombre excepcional y a menudo se le ha presentado únicamente como el adversario de Wagner. Pero tengo algunas dudas respecto a Brahms y es que creo que su talento era siempre de primera clase, los medios con los que contaba para componer eran extraordinarios, pero a veces su material es... flojo, algo vulgar.

G.—¿Dirige también Wagner?

L.—Sí, por supuesto, me encanta su música. Nunca he dirigido las óperas. Sólo fragmentos orquestales, pero no una ópera completa. Sueño con el día en que pueda dirigir *Tristan*.

G.—¿Tiene proyectos de grabación con sus orquestas americanas o con la English Chamber Orchestra?

L.—Ya he grabado dos discos con él. Con uno hemos conseguido un Grammy. Toca maravillosamente. Tiene unas dotes increíbles.

G.—Para mí tiene el sonido de trompeta más bello que ha escuchado nunca.

L.—Totalmente de acuerdo. Es de una increíble claridad. El es muy modesto, muy amable y cuando ensayamos, recoge las ideas como si las escribiera en un

«Tocando la *Heroica*, de Beethoven, no puede descubrirse a Brahms».

papel. Comprende todo al instante y automáticamente hace suyas todas las indicaciones que le hago. Es extraordinario. Tiene una mente absolutamente receptiva. En cualquier indicación de dinámica, fraseo, articulación, adornos, Wynton es absolutamente inmediato. Es un joven extraordinario. Esto que te digo es en secreto, pero vamos a hacer un disco con el *Concierto para dos trompetas* de Vivaldi, el de tres de Telemann... tocando él todo, claro, grabando primero una y luego las otras. Va a ser un disco muy laborioso.

G.—Una última pregunta. En mi opinión usted es, por encima de todo, un músico maravilloso y me entusiasma su modo de hacer música y quizás su mayor virtud sea su capacidad para comunicar una especie de, digamos, optimismo, de entusiasmo... ¿Guarda esto alguna relación con su visión del mundo, con su manera de ser?

L.—Sí, completamente. Nunca he sido infeliz. No sé lo que es eso. De vez en cuando me siento algo triste, por supuesto, pero soy por encima de todo optimista y pienso que el momento actual es siempre el mejor momento de mi vida. Disfruto enormemente de la vida, de todas las cosas.

G.—Yo creo que eso es precisamente lo que transmite cuando dirige.

L.—Muchísimas gracias, es justamente lo que intento. Creo que soy muy afortunado y que tengo el don de poder disfrutar en todo momento de la vida. Y eso es maravilloso.

G.—Muchísimas gracias por todo.

L.—Ha sido un verdadero placer. Muy agradable, de verdad.

(L.—¿Sabes algo de Isabelle van Keulen?)

G.—Bueno, es una violinista holandesa muy joven. La conozco sólo por un disco con *Conciertos de Mozart y Haydn*.

L.—¿Ha estudiado con Grumiaux?

G.—No, creo que no.

L.—A propósito, Grumiaux ha muerto hace poco, ¿no?

G.—Sí, hará ya un par de meses.

L.—Era un hombre extraño, como amargado. Grabé un disco con él hace muchos años...

G.—Lo que sí sé de Isabelle van Keulen es que es muy guapa.

L.—¡Oh, magnífico! La conoceré mañana...)



quien inventara la música de Schumann, la de Brahms o la de Wagner, como si fuese el primero de todos ellos. Pero no es así: él surge realmente de Haydn y cuando piensas sobre ello y te convences de que esto es así, ocurre algo extraordinario...

G.—¿Conoce usted las grabaciones de las Sinfonías de Beethoven de Christopher Hogwood?

L.—No, no las conozco, pero Christopher nunca tuvo talento para Beethoven... Me temo que no. Le conozco demasiado bien. Es muy listo y muy bueno para otras cosas, pero no tiene lo que se necesita para Beethoven.

G.—¿Le enseñó usted sólo teoría o también clave?

L.—No, no, sólo teoría. Y era realmente bueno.

L.—Sí, claro. Déjame pensar... Con la English Chamber vamos a empezar a grabar dentro de poco todos los *Conciertos para violín* de Mozart con Lin. Y no estoy seguro, pero... No, en Indianápolis no grabaré nada hasta dentro de dos años. De momento voy a dedicarme sólo a trabajar con ellos, porque acabo de firmar el contrato. Grabaremos Tchaikovsky, creo. Con la Orquesta de San Luis no grabo nada, porque es Leonard el encargado de hacer la mayoría de los discos con ellos. Con la English Chamber tengo también otros proyectos. Haremos un disco más con Marsalis, un joven trompetista negro. ¿Le conoces, no?

G.—Sí, sí, claro. Le he oído en Madrid tocando jazz, pero nunca música clásica, salvo en disco, por supuesto.

Fotos: PALOMA ALONSO

**OPERA
87**

TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA



Sobreintendente: José Antonio Campos
Director Musical Asociado: Miguel Angel Gómez Martínez

4, 7, 10, 13 y 15 de febrero,
a las 20 horas.

MEFISTOFELE*

(Boito).
Evgeni Nesterenko, Iuri Marusin,
Montserrat Caballé, Agnes
Habereder, Mabel Perelstein,
Dolores Cava, José Ruiz,
Ricardo Muñiz.

Escenografía y Figurines:
Toni Businger.
Director de escena: Emilio Sagi.
Director musical: Romano Gandolfi.
(Producción del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela).

6, 9, 11, 13 y 15 de marzo,
a las 20 horas.

ORFEO ED EURIDICE*

(Gluck).
Toczyska, Judith Blegen,
Paloma Pérez-Iñigo.
Escenografía: Lorenzo Patt.
Figurines: Marc Bohan.
Director de Escena: Mario Corradi.
Director musical: Antoni Ros Marbá.
(Coproducción con la Opera de
Monte-Carlo).

30 de marzo; 1, 3, 5 y 7 de abril,
a las 20 horas.

WOZZECK

(Berg).
Christian Boesch, Arley Reece,
Helmut Wildhaber, Hermann
Winkler, Karl Ridderbusch, Pedro
Gilabert, Alfonso Echeverría,
Tomas Popescu, Agnes Habereder,
Erika Detmer, Ricardo Muñiz.

Escenografía y Figurines:
Gerardo Vera.
Director de escena: José C. Plaza.
Director musical: Edmon Colomer.
(Producción del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela).

19, 22, 25, 28 y 30 de abril,
a las 20 horas.

DON PASQUALE

(Donizetti). (Reposición).
Enzo Dara, Enric Serra, Yoshihisa
Yamaji, Enedina Lloris, Santiago S.
Gericó.

Escenografía y Figurines:
Julio Galán.
Director de escena: Emilio Sagi.
Director musical:
Miguel Angel Gómez Martínez.
(Producción del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela, 1982).

15, 18, 21, 24 y 27 de mayo,
a las 20 horas.

IL TRITICO*

(Puccini).
1. **IL TABARRO.**
Vladimir Atlantov, Juan Pons,
Santiago S. Gericó, Alfonso
Echeverría, Mara Zampieri,
Alicia Cecotti, Ricardo Muñiz,
Rafael Lledó, Teresa Verdura.

2. **SUOR ANGELICA.**
Diana Soviero, Victoria Vergara,
Nancy Herrera, Mabel Perelstein,
Dolores Cava, M. Dolores Arenas,
M. José Fiador, Carmen Aparicio.

3. **GIANNI SCHICCHI.**
Juan Pons, Iolanta Radek,
Julia Marpozan, Vincenzo La Scola,
Santiago S. Gericó, Dolores Cava,
Francisco Matilla, Alfonso
Echeverría, Mario Ferrer,
M. Dolores Arenas, Pablo Caneda,
Miguel Sola, Fernando Balboa,
Miguel L. Galindo, José Ruiz.

Escenografía: Ezio Frigerio.
Figurines: Franca Squarciapino
Director de escena: Lluís Pasqual.
Director musical:
Miguel Angel Gómez Martínez.
(Producción del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela).

8, 10, 12, 15 y 17 de junio,
a las 20 horas.

COSÌ FAN TUTTE

(Mozart).
Lella Cuberli, Ute Walther, Michael
Ebbecke, John Aler, Enedina Lloris,
Sesto Bruscantini.

Escenografía y Figurines:
Radu Boruzescu.
Dirección de escena: Liviu Ciulei.
Director musical: Antoni Ros Marbá.
(Producción de la Welsh National
Opera).

27 y 30 de junio; 4, 8 y 12 de julio,
a las 20 horas.

ROMEO ET JULIETTE*

(Gounod).
Ana María González, Ascensión
González, Ifigenia Sánchez,
Alfredo Kraus, José Ruiz,
Angel Gonzalo, Roberto Coviello,
Luis Alvarez, Agostino Ferrin,
Carlos Chausson,
Alfonso Echeverría.
Escenografía, Figurines y
Dirección de escena: Giuseppe de
Tomasi.
Director musical: Alain Guingal.
(Producción del Teatro Regio
de Parma).

18, 20 y 22 de julio,
a las 22 horas.

PLAZA MAYOR DE MADRID

Representaciones Extraordinarias.
Fuera de Abono

CARMEN

(Bizet).
Stefania Toczyska, Plácido
Domingo, Justino Díaz, Ilona
Tokody.
Escenografía: Gil Parrondo.
Figurines: Pedro Moreno.
Director de escena: José Tamayo.
Director musical: García Navarro.
(Producción del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela).

GALA DE LA OPERA

25 de mayo, a las 20 horas.
Recital de
MARILYN HORNE.
Piano: Martin Katz.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFÓNICA DE
MADRID (ORQUESTA ARBÓS).
CORO TITULAR DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA.

6 y 7 de diciembre de 1986,
a las 20 horas.
Programa **GURIDI**,
en el centenario de su nacimiento.
Director musical:
Miguel Angel Gómez Martínez.

10 y 11 de enero, a las 20 horas.
Programa **USANDIZAGA**,
en el centenario de su nacimiento.

LAS GOLONDRINAS.

Director musical:
Miguel Angel Gómez Martínez.

2 y 3 de mayo, a las 20 horas.
LE VILLI (Puccini)

Director musical:
Miguel Angel Gómez Martínez.

ACTIVIDADES PARALELAS

22, 24, 26 y 28 de febrero
en la Sala Olimpia.

**SIN DEMONIO NO HAY
FORTUNA**
(espectáculo sobre «FAUSTO»).

Música: Jorge Fernández Guerra.
Libro: Leopoldo Alas.
Escenografía, Figurines y
Dirección de escena: Simón
Suárez.
Director musical: José Luis Temes.

En coproducción con el Centro
para la Difusión de la Música
Contemporánea y el Centro de
Nuevas Tendencias Escénicas.

Enero-Junio LA OPERA CARA A CARA

Conferencias, Encuentros
y Exposiciones.

(*) Por primera vez en el Teatro
Lírico Nacional La Zarzuela.

ORQUESTA
SINFÓNICA
DE MADRID
(ORQUESTA ARBÓS).

CORO TITULAR
DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL
LA ZARZUELA.

Información: Los Madrazo, 11-6.º-Tel. 429 82 16.
Venta de localidades: Jovellanos, 4-Madrid.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

POLEMICA FINAL DEL XX CERTAMEN «FRANCISCO TARREGA» DE BENICASIM

Por J. A. Gascó

El XX Certamen de Guitarra Francisco Tárrega de Benicasim ha estado presidido por la polémica, sobre todo tras una tormentosa final en la que se alzó con la victoria la guitarrista belga Raphaella Smits, que obtuvo el premio por mayoría del jurado, frente a la opinión pública que abucheó a los jueces su veredicto.

El certamen, que se celebró en la última semana de agosto, como es tradicional constó de tres fases. En la primera de preclasificación intervinieron cincuenta y un guitarristas de los sesenta y tres que habían firmado la inscripción. Fueron juzgados por un jurado compuesto por Andre Prevost (compositor), de Canadá, como presidente que sustituía a Leo Brouwer, que excusó su incomparecencia por motivos de enfermedad; Manuel Galdúf (director de la Orquesta Municipal de Valencia), español; Robert Brgihtmore (guitarrista), inglés; Manuel Cubedo (guitarrista), español, —que tras las sesiones de clasificación se ausentó del certamen por motivos profesionales—; y Josep Ursalmi (guitarrista), israelí.

Tras la interpretación de las obras obligadas de Sor, Tárrega y Brouwer, pasaron a las sesiones del concurso doce guitarristas. A destacar la excelente noche de Carles Trepát que se llevó una prolongadísima ovación del público; de Rafaella Smits, quien lejos de acobardarse por el éxito de su antagonista, que actuó inmediatamente antes, ofreció una gran lección de técnica y sensibilidad en sus lecturas; la fuerza temperamental del uruguayo Eduardo Baranzano; y la sensibilidad en Tárrega de la sevillana Ester Guzmán.

Estos cuatro intérpretes pasaron a la sesión final, aunque bien es cierto que podía haber accedido algún otro, como la guitarrista inglesa o el israelí. El fallo estuvo acertado.

En la última noche, Carles Trepát acutó en plan de gran concertista con una técnica depurada, siendo sensible en Tárrega, ortodoxo en Bach y siempre dominador del fraseo



Raphaella Smits obtuvo el Primer premio. El público no aceptó la decisión.

y el idiomatismo. Raphaella Smits tuvo errores imperdonables en Tárrega —una laguna de memoria la obligó a repetir tres veces una frase en el celeberrimo **Capricho Araba** en los últimos compases— aunque brilló a gran altura en sus demás versiones. Baranzano tocó con arrojo el gran solo de Sor, demostrando temperamento y luciendo una técnica poderosa y un sonido amplio. Discreta y pulcra Esther Guzman.

El jurado, incomprensiblemente, otorgó el primer premio por mayoría a la intérprete belga Raphaella Smits y el segundo a Trepát, concediendo el Tárrega a la sevillana Esther Guzman. Al conocer el veredicto el público prorrumpió en un sonoro y exténtoreo abucheo al jurado, mientras aclamaba a Trepát a la hora de recoger su premio. Incomprensiblemente, los jueces de Certamen se habían inclinado por la sensibilidad de la muchacha belga, frente a la regularidad y dominio del catalán, que tuvo actuaciones inmaculadas. Los músicos que había entre el público, que siguieron el certamen partitura en mano, no se explicaban el resultado final. Quien esto escribe, que hizo lo propio, tampoco.

Seguidamente la prensa local testimonió el hecho poniendo de relieve la disconformidad del público. Algún artículo hablaba de presiones, otros pedían que el jurado hiciera públicos sus criterios de calificación.

Prevost, como presidente, publicó una nota en la que declaraba no haber habido ningún tipo de presiones, pero no contestó a la pregunta de cuáles habían sido los criterios de calificación.

Con todo, el nivel de participación ha sido de los más altos del festival guitarrístico y la altura de los intérpretes excelentes. Raphaella es una gran guitarrista, merecedora de haber logrado el galardón, aunque su actuación en la final dejase que desear. Trepát se convertía así en el ganador moral del concurso por su bien hacer, dominio de la guitarra, elegancia interpretativa, sensibilidad y afinación.

Manuel Babilloni ganó el premio «Ramírez» en Compostela

El guitarrista castellanense Manuel Babilo, que en 1983 ganó el Premio Tárrega en el certamen homónimo de Beni-

casim, ha obtenido el premio «Ramírez» en los cursos musicales de verano de Santiago de Compostela. Este galardón viene a redondear más una brillante carrera musical que está dando claras muestras de seguridad y eficacia. Babiloni, profesor del conservatorio de Castellón, es uno de los más destacados guitarristas jóvenes del país, y uno de los más consumados momentos prepara el **Concierto de Aranjuez** para interpretarlo con la orquesta del conservatorio castellanense.

Y ya que hablamos de esta orquesta, digamos que en el pasado mes se celebró el décimo aniversario de su fundación. En la actualidad está formada por profesores y alumnos del conservatorio local y ha logrado un bien ganado prestigio por la dignidad de sus actuaciones en distintas capitales del País Valenciano. Especializada en obras clásicas y barrocas, el conjunto que actualmente dirige Diego Ramia, posee una afinación, empaste, homogeneidad y brillo, digno de encomio. Sus últimas actuaciones en Castellón y Morella, donde interpretaron la **Misa** de Vivaldi, son demostrativas de un gran altura interpretativa, y ello vale más cuando que ninguno de los componentes pertenecen, salvo los profesores del conservatorio, uno por cuerda, a la música profesional.

El grupo ya ha dado verdaderos virtuosos como el joven Henry Bouche, actualmente en la Orquesta Reina Sofía, del que cabe esperar un futuro lleno de promesas. Castellón cuenta ya con una orquesta estable, que desde los años cincuenta no tenía y de ello debemos congratularnos, máxime si pensamos que esta agrupación no tiene ningún mecenazgo oficial.

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

«MON Y MISTERI DE LA FESTA D'ELX»: UNA BELLA Y UTIL EXPOSICION

Por Pedro González Mira

No se pudo escoger un marco más emocionante que el edificio gótico de la Lonja valenciana para albergar la más grande e importante exposición sobre el «Misteri d'Elx» que, exhibida entre el 12 de octubre y el 16 de noviembre del presente año, nunca se haya montado. Bajo el título genérico «**Món i Misteri de la Festa d'Elx**» («Mundo y Misterio de la Fiesta de Elche»), la muestra se inauguró con un concierto escenificado de la obra a cargo de la Capilla del Misteri.

Organizar una exposición sobre el «Misteri» es en sí mismo una idea loable. Pero hacerlo bajo una aproximación basada en la sencillez (en criterios de cruda y hermosa sencillez) demuestra conocer y dominar la esencia espiritual del drama litúrgico ilicitano. Porque, como hace ver el Presidente de la Generalitat Valenciana, Joan Lerma, es uno de los artículos que sirven de presentación al catálogo de la Exposición, la grandeza de la celebración del «Misteri» está en un compromiso popular que se acepta bajo el signo de la identificación cultural y lingüística. No se podía HABLAR, pues, del «Misteri» perdiendo esta perspectiva y, afortunadamente, así lo entendieron los diseñadores de la Muestra, optando por la estilización y motivación pedagógica. Más de un centenar de paneles y vitrinas divididos en dieciocho ámbitos y noventa y un subámbitos, con abundante y valioso material original y fotográfico, explicaron a un público interesadísimo y que acudió a la cita de forma masiva la historia del «Misteri» en sus aspectos organizativos y propiamente marianos: las fuentes litúrgicas, teatrales, literarias y musicales del mismo; su estética e iconografía, así como el entorno y las raíces sociológicas alrededor de las cuales se mueve la celebración, todo ello apoyado en textos claros, precisos y espléndidamente documentados.

El objetivo último de «**Món i Misteri de la Festa d'Elx**», no ya una exaltación gratuita de la obra de arte autóctono sino la pura información acerca de la validez universal de la misma, podría haber caído en saco roto si no se hubiera resuelto bien



Vista general de la Exposición, desde la entrada a la Lonja, un hermoso recinto para una interesante exposición.

en su parte técnica. Nada de esto sucedió: más bien al contrario, no sólo se consiguió un brillante equilibrio entre el fondo y la forma, poco frecuente en este tipo de manifestaciones culturales, sino que, estéticamente, el montaje fue una verdadera FIESTA visual. Cientos de magníficas fotografías distribuidas en una maqueta general lógica y de entretenido seguimiento; medios audio-visuales paralelos con paradigmáticos reportajes sobre Elche y el Misteri, ensayos, atrezzo, tramoya, procesiones valencianas, etc.; y para colmo del buen gusto, cartel y logotipo anunciadores encargados a Tapiés y Alfaro, respectivamente...

En fin, una verdadera lección de cómo se debe HACER CULTURA. El pueblo de Elche, España entera y el mundo musical en general deben mostrar su agradecimiento a la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, que a través de su Servicio de Promoción Cultural, encabezado por Josep B. Falces,

ha hecho posible una manifestación cultural de tal talla. La Comisión de Honor de la Exposición (integrada entre otros por Joan Lerma, Presidente de la Generalitat Valenciana; Francisco Fernández Ordóñez, Ministro de A.A.E.E.; Ciprià Ciscar, Conseller de Cultura, Educación y Ciencia; Emili Soler i Pascual, Director General de Cultura y el Alcalde de Elche, Ramón Pastor Castell), Comisario de la Exposición, Alfons Llorenç, i Gadea; guionistas, Gaspar Jaén y el mismo Alfons Llorenç; diseñador, Vicent Ros Pardo y autores de los textos podrán sentirse satisfechos por los resultados obtenidos en sus iniciativas y trabajo. Sólo resta desear por parte de quien esto escribe, así como de RITMO, que las proyectadas visitas de la Exposición a Elche, Madrid, París, Roma y Nueva York se produzcan puntualmente y sin contratiempos. Particularmente en Madrid, esperamos que el acontecimiento alcance la relevancia y difusión que se merece.

EL «MISTERI»: UN PUNTO DE ENCUENTRO PARA LAS GENTES DE LA CIUDAD

El teatro musical en la Edad Media es más producto de la aplicación de tropos a los textos base de las obras que de una continuidad o enlace con el último teatro musical romano, desnaturalizado por la acción evangelizadora de los primeros obispos cristianos. Estos tropos (rellenos) en principio intercalados como piezas casi autónomas en las formas litúrgicas, constituyeron la base de los dramas musicales medievales: los CANTANTES se hacían cargo del texto correspondiente a cada personaje de la obra. En el levante español las representaciones teatrales en lengua vulgar fueron más ricas y abundantes que en la meseta (no hay que olvidar que Cataluña fue la primera en aceptar la «ley de Roma»); quizás debido a una mayor predisposición para asimilar las corrientes dramático-musicales que se desarrollaban en Francia, donde a partir del siglo X se practicó la utilización de los tropos, y país que ve nacer un nuevo género, el «mira-

cle», a partir del cual la liturgia deja de seguirse al pie de la letra, buscándose temas independientes de la misma para incluir en el culto. De alguna forma lo religioso se convierte en excusa para conseguir algo más elemental: que el pueblo se distraiga participando.

Imitando, pues, los «miracles» franceses, pero con un espíritu lúdico superior, nacen así en Cataluña, Valencia y Baleares los denominados «mysteres», que eran desfiles con carrozas, figuras alegóricas y músicos. En el **Mystere de Sibila** (representado con motivo de la coronación de doña Sibila de Forcia, en 1381) aparece por primera vez la palabra «entremés», vocablo que de su acepción gastronómica pasa a convertirse en término teatral (banquete y celebración litúrgica, o civil, eran hechos parejos, y de ahí la evolución de la palabra). En el siglo XV los entremeses eran verdaderas representaciones teatrales, con actores que encarnaban a santos y demás personajes, de manera

que la inclusión de textos poéticos en las celebraciones litúrgicas representadas hicieron evolucionar el «mistere» hasta configurarse en drama litúrgico con importante participación popular. Y ello no ya en Francia sino en los países del litoral mediterráneo español.

El **Misteri d'Elx**, que llega a nuestros días documentado por el Consuetario de la iglesia ilicitana de finales del siglo XVII y principios del XVIII, y que según Oscar Esplá es bastante anterior a los «mysteres» franceses del siglo XV, se representa cada año en la ciudad alicantina los días 14 y 15 de agosto en la iglesia de Santa María. Trata del tránsito y Asunción de la Virgen. El personaje de María («la María», como dicen en Elche) corre a cargo de un niño, lo que humaniza considerablemente el asunto, porque lo descarga de misterio religioso y lo acerca más al pueblo; unas gentes que, manifestando su fe, se posturan en el momento del tránsito: aquí la imagen de la Virgen, la que día a día veneran en la iglesia de Santa María, sustituye al niño-cantor.

El **Misteri** supone más que una manifestación puramente teatral (o religiosa) un punto de encuentro para las personas que lo contemplan. Todo él realizado por nativos de Elche y, naturalmente, no profesionales, consta de dos jornadas, «La Vespra» (La Víspera) y «La Festa» («La Fiesta»). En el primer acto (celebrado el día 14) la Virgen María (el niño-actor) entra en el templo con su cortejo y expresa su deseo de morir para encontrar a su Hijo. Aparece un ángel (descenso de la «mangrana» —granada— hasta el cadáver) que le anuncia su muerte y le entrega una palma que tendrá que llevar a su sepultura. Pero antes la Virgen pide la gracia de poder ver a los Apóstoles. Muere ante ellos y en ese momento se sustituye al niño-actor por la figura de la Patrona de Elche. Se abre el cielo y desciende un coro de ángeles (el «Araceli»), que recoge el Alma de la Virgen (una pequeña imagen) y asciende de nuevo. El segundo acto, celebrado al día siguiente, comienza con la entrada en el templo de los Apóstoles, presididos por San Pedro. Suben al tablado y adoran a la Madre de Dios, que yace en su lecho. Cuando se disponen a darle sepultura, irrumpe en la escena un cripado grupo de judíos que pretenden apoderarse del cadáver para evitar que luego pueda decirse que ha resucitado. Luchan con San Pedro, quedando milagrosamente inmovilizados. Arrepentidos, son bautizados por San Pedro y ya todos se disponen a enterrar a la Virgen en medio de cantos entonados en su honor. En este momento se abre el cielo y vuelve a descender el «Araceli» con el Alma de la Virgen. Penetra éste en la sepultura y María resucita. Entonces llega Santo Tomás, entristecido por no haber podido asistir a la muerte de la Virgen. María es coronada como Reina de los Cielos, cuando el «Araceli», en su ascenso, llega al cielo y es recibido por la Santísima Trinidad.



Los ángeles entran a la Basilica de Santa María, en la representación del «Misteri».

LA MUSICA EN LA GENERACION DEL 27

HOMENAJE A LORCA

Por Ana M^a Vega Toscano

Del 23 de octubre al 15 de noviembre ha permanecido la exposición sobre la música en la Generación del 27 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tras su inauguración en el 35 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, dicha exposición, organizada por el Instituto de las artes Escénicas y de la Música, en colaboración con distintas instituciones, ha sido presentada también en Santander, en el marco del Festival Internacional de Música, el pasado mes de agosto, y al mes siguiente en Oviedo, donde fue acogida en el teatro Campoamor. Después de visitar Madrid, la muestra irá a Málaga, Zaragoza, Pamplona, Sevilla y Salamanca.

En nuestro número de RITMO del mes de octubre, y dentro de la crónica del Festival de Granada, dimos ya información de esta interesantísima exposición, que reúne valiosos testimonios y documentos de un período de



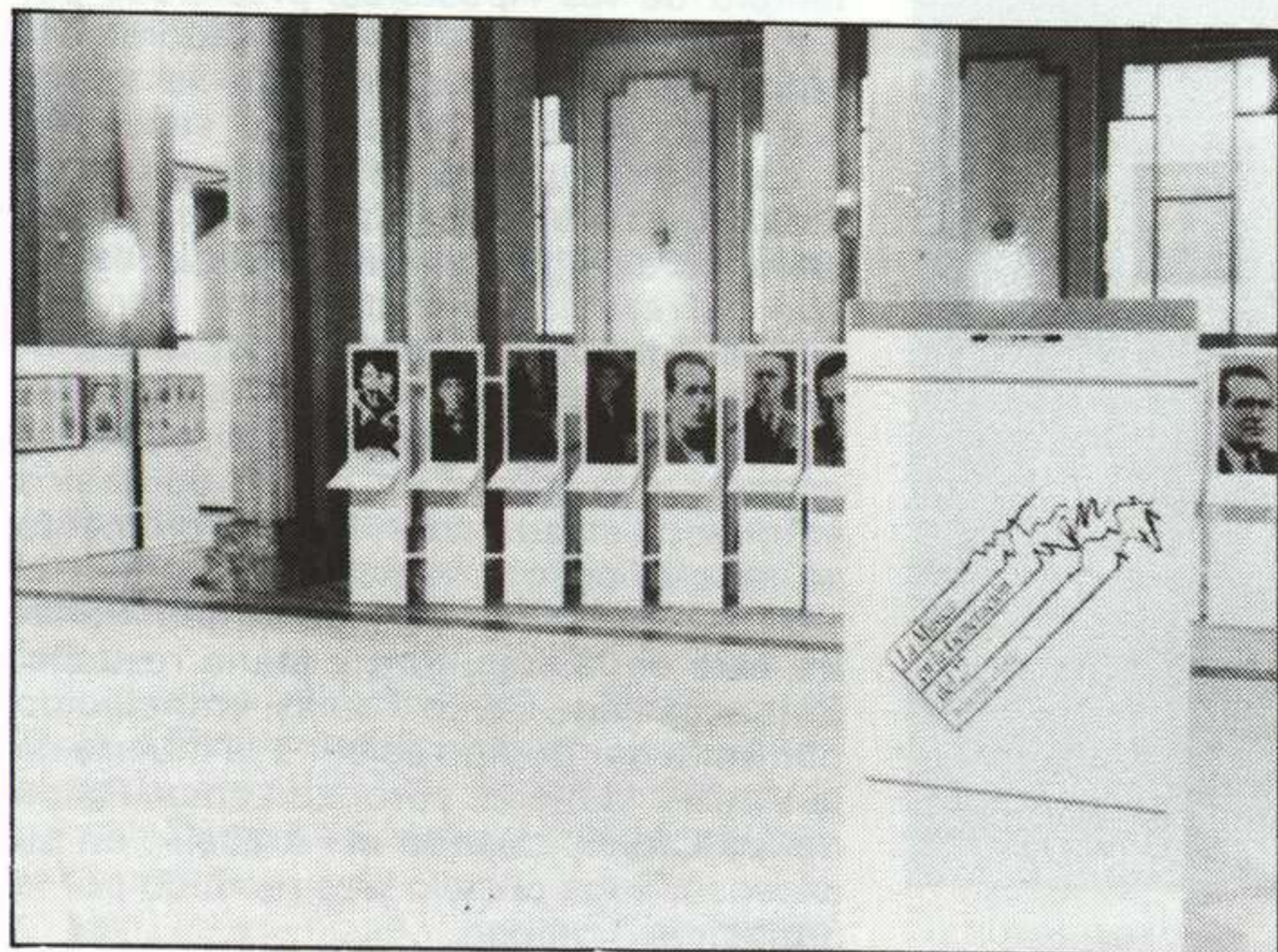
RITMO estuvo presente en la Exposición con importantes aportaciones de su archivo.

nuestra historia musical que comienza a ser ahora algo menos desconocido. Recordemos que se halla dividida en nueve espacios: **Adolfo Salazar, generador intelectual de la música de los 20 y 30; Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27; El eje musical Madrid-París-Barcelona; Lorca y la música; La Generación del 27. Grupo de Madrid; La Generación del 27. Grupo catalán; La República o la primera conciencia musical del Estado Español: Crítica, musicología, actividad musical; Iconografía musical de los 20 y 30: crónica gráfica; La Edad de oro de la Danza Española.** Paralelamente a la estancia en Madrid de la muestra, se celebraron tres conciertos: el primero de ellos estuvo a cargo de María

Aragón (mezzosoprano) y Fernando Turina (piano); el 3 de noviembre actuaron Manuel Cid (tenor) y Miguel Zanetti (piano), y el 10 del mismo mes Carmen Bustamente (soprano) y Perfecto García Chornet (piano). Todos estos recitales tuvieron lugar en la Sala Fernando de Rojas, del Círculo de Bellas Artes.

«Esta exposición que presentamos aquí tiene de peculiar que se concibe como un acto de recuperación, de restauración de un momento culminante de nuestra vida musical y cultural». Con estas palabras del Comisario de la muestra, Emilio Casares, se define plenamente el espíritu que ha presidido la misma. Ni que decir tiene que la relevancia y el valor de los documentos allí reunidos es máxima para nuestra reciente historia musical, y que era una labor que venía siendo necesaria desde hacía mucho tiempo, dándose la oportunidad de llevarse a cabo por el hecho del cincuenta aniversario de la muerte de García Lorca, y, en pocas palabras, de ese acontecimiento que fue el inicio de la Guerra Civil, y que marcó definitivamente nuestra historia.

Mención especial merece el catálogo, que presenta en primer lugar una magnífica serie de ensayos sobre la época y la Generación del 27, con firmas conocidas, como las de Enrique Franco, Rodolfo Halffter, Federico Sopena, Adolfo Salazar, Ian Gibson, el propio Emilio Casares, Joaquín Homs, Jorge de Persia, etc. Como apéndices aparecen una selección hemerográfica, un epistolario de Adolfo Salazar y varios miembros de la Generación del 27 y, por último, una recopilación de la legislación musical de la República, todo ello a cargo de Emilio Casares.



Vista general de la exposición. En ella se reúnen valiosos documentos de nuestra historia musical.

LA MUSICA EN LA ONCE

El día 25 del pasado mes de octubre la ONCE entregó los premios de su I Concurso Nacional de Interpretación. Este acto es una más de las actividades que, desde su inicio, lleva a cabo esta organización en torno a la ayuda y promoción del mundo musical. Se trata de una labor que abarca un amplio abanico de servicios en un arte que ha contado entre sus cultivadores con importantes personalidades ciegas.

Desde su creación en 1938, la O.N.C.E. ha sido la Entidad encargada por el Estado para la promoción en todos los aspectos —laborales, educativo, cultural, etc.— de los invidentes españoles, procurando además su integración en la sociedad de forma completa. Para su financiación cuenta con la explotación en exclusiva del cupón de la ONCE, y a lo largo de sus años de labor se ha constituido como una de las Instituciones más importantes de nuestro país en el área de los servicios sociales. Tiene 26.500 afiliados, además de 18.800 puestos de trabajo que mantiene, y 11.300 pensionistas dependen de ella.

Una importante labor musical

En un arte como la música, en el que el oído es fundamental, los nombres de



De izquierda a derecha: D. José Luis Lopategui (miembro Jurado), D. Pedro Lavirgen (miembro Jurado), D. Enrique Sanz Jiménez (Presidente Jurado), D. José María Arroyo (Secretario General ONCE), D. José Ricardo Gayol (Dtor. Servicio para Afiliados), D. Manuel Cejudo (Músico prof. ONCE) y D. Román Alís (compositor).

importantes intérpretes y compositores ciegos no son ni mucho menos una excepción. Nuestra historia musical está llena de grandes músicos invidentes: Antonio de Cabezón, Francisco de Salinas, Pablo Bruna. En la actualidad, y tras la invención en el siglo pasado del sistema táctil de lectura y escritura pero ciegos,

de Louis Braille, el aprendizaje musical ha avanzado de forma definitiva. Por todo ello la política de la ONCE con respecto a la música es de organización de actividades y servicios tanto para aquellos que se dedican profesionalmente a la música como de sus afiliados y trabajadores en general.

De esta forma, todos los que desean seguir estudios superiores pueden recibir ayudas y becas que la Organización concede a sus filiados. Una vez finalizada su formación, les apoya para iniciar su actividad profesional, con ayudas para jóvenes; además, mediante el Servicio de Promoción Artística se dan a conocer la obra de los compositores afiliados, se buscan conciertos a los intérpretes y se les facilitan a todos servicios encaminados a conseguir la grabación de discos, edición de partituras, etc.

La formación musical de los niños y jóvenes ciegos es otra de las actividades a las que la ONCE concede gran atención: en todos sus colegios y Delegaciones Territoriales más importantes de ofrecen clases de solfeo y de diversos instrumentos, siendo los propios ciegos los profesores, de forma que ello supone una importante fuente de trabajo. Junto a ello están los programas de «acción sociocultural», con especial atención a la música, con actividades diversas para los aficionados, completándose con la organización regular en muchas de las Delegaciones y centros de conciertos y recitales.

El archivo musical es otro de los servicios importantes, pudiendo ser utilizado por los profesionales y los aficionados, contando además con un servicio espe-



Jurado calificador en la sede de la Dirección General de la ONCE.

cial de copias manuscritas de libros y partituras musicales. Finalmente toda esta labor educativa y de promoción se completa con la realizada por las fonotecas de Madrid y Barcelona, que organizan además audiciones comentadas de las principales obras musicales, conferencias y coloquios sobre movimientos y autores, etc.

I Concurso Nacional de Interpretación ONCE

Con este Concurso la Organización Nacional de Ciegos pretende cumplir una doble labor: por un lado dar a conocer las obras de los compositores invidentes y,

por otro, colaborar en el desarrollo de la joven música española. El certamen ha sido dirigido a los músicos menores de 36 años, y cada una de sus ediciones, que se celebrarán bianualmente, se referirá a distintos instrumentos. Las modalidades de este año han sido canto y guitarra, y las obras obligadas pertenecen a Joaquín Rodrigo (dos madrigales, «**Con qué la lavaré**» y «**De los álamos vengo, madre**») y Rafael Rodríguez Albert (**Sonatina en tres duales para guitarra**).

El primer premio estaba dotado con 300.000 pesetas; además se otorgó otro de 150.000 pesetas al afiliado que consiguió mayor puntuación entre los dos grupos. La entrega de premios tuvo lugar el pasado 25 de octubre en el centro

Cultural de la Villa de Madrid. De todo ello ofrecemos en este mismo número la impresión y reseña de nuestra colaboradora Rocío Herrero.

El jurado estuvo compuesto por cinco miembros, presididos por Enrique San Jiménez, jefe de la Sección de Relaciones Públicas y Comunicación de la ONCE; que representó al AI Secretario General. Los otros miembros fueron: José Luis Lopategui, catedrático de guitarra en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona; Pedro Lavirgen, tenor y profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid; Agustín Serrano, profesor del Real Conservatorio de Música de Madrid, y Manuel Cejudo, músico empleado de la O.N.C.E.—A.V.T.

ENTREGA DE PREMIOS

Según nota que se pudo leer en el programa de este acto, se ha convocado el Primer Concurso, y es de esperar que otros en el futuro, con el fin de divulgar las obras de compositores ciegos contemporáneos. Esto, en principio, es muy meritorio y oportuno, ya que son bastante desconocidas e incluso ignoradas, si exceptuamos, claro está, el caso de Joaquín Rodrigo, que no es si no la excepción que confirma la regla.

El Concurso, en esta su primera convocatoria tuvo dos fases, guitarra y canto,

con obra obligadas de R. Rodríguez Albert y el mencionado Rodrigo (en la parte de guitarra). La primera se desarrolló con interpretaciones de las obras obligadas y la segunda con piezas de programación libre. En la fase de guitarra quedó desierto el primer premio (3.000.000 ptas.), otorgándose dos accésit (ambos de 75.000 ptas), que recayeron en los guitarristas Ricardo Moyano Capellino y Gustavo Fernando Russo. Comentemos, aunque sea concisamente, la actuación de los artistas premiados. Ricardo Moyano Ca-

pellino sorprendió al público que acudió a la sala (Centro Cultural Villa de Madrid, Sala dos) con un cambio al menos singular con respecto al programa anunciado. Figuraba en éste **El Decamerón**, de Leo Brouwer, fundamental obra del compositor cubano, tanto en lo que se refiere a su especificidad guitarrística como a sus valores propiamente musicales, y sin embargo escuchamos ALGO llamado «Música Argentina», eso sí de igual duración que la obra antedicha: la música no se mide por minutaje sino por calidad e intensidad, y



Ricardo Moyano Capellino y Gustavo Fernando Russo, accésits de guitarra.

I CONCURSO ONAL DE INTERPRETACION

O.N.C.E. 86



Manuela Soto Nicolás, accésit de canto. Su actuación no pasó de la pura discreción.

con este cambio, desde luego, el auditorio salió notoriamente perjudicado, porque la tal «Música Argentina» no era más que una serie de improvisaciones sobre temas más o menos conocidos. Aun así el público aplaudió cortésmente. El otro galardonado, Ricardo Fernando Russo, tuvo el acierto y la deferencia hacia la Organización de programar para este acto final la **Sonatina en tres duales**, de Rodríguez Albert, que era la obra obligada, y el **Fandango**, de Joaquín Rodrigo. Su actuación fue muy estimable y los asistentes la agradecieron con calurosos aplausos.

Fase de canto

Aquí sí hubo primer premio, y, a mi juicio, no sólo justamente conseguido sino tan acertadamente otorgado que galardones así son los que revalorizan un determinado concurso. La premiada fue Amalia Barrio Raimóndez. Hubo a su vez en esta fase de canto un accésit obtenido por Manuela Soto Nicolás, que sólo estuvo discreta. No es éste el caso de Amalia Barrio, insisto, que aunque cantó visible-

Amalia Barrio Raimóndez, Premio de canto, actuó visiblemente nerviosa, pero demostró ser una gran artista.



mente nerviosa y cansada, tuvo una actuación plena de musicalidad, con un fraseo muy estimable e intencionalidad

adecuada a cada una de las obras que interpretó. Enhorabuena.—**ROCIO HERRERO.**

V CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA «JUAN DE ANTXIETA»

Por Ana M.^a Vega Toscano

Se clausuró en el mes de octubre pasado el V Curso Internacional de Música «Juan de Antxieta», que ha tenido lugar un año más en Bilbao, organizado por el Centro de Estudios Musicales «Juan Antxieta».

Como en ediciones anteriores, ha contado con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y la Caja de Ahorros Municipal. También se ha contado con la colaboración de la casa de música Vellido, S.A. El curso se ha desarrollado entre los días 24 de septiembre y 2 de octubre, y la sede oficial ha sido el Hotel Carlton. Las asignaturas impartidas este año han sido las siguientes: Piano, Ricardo Requejo (60 alumnos); Voz, Esperanza Abad (28 alumnos); Orquesta, Félix Ayo (20 alumnos); Flauta, Alain Marion (26 alumnos); Análisis Musical, Silvano Frontalini (35 alumnos); Poli-tempis, Mihai Brediceanu, (30 alumnos). El número total de alumnos asistentes al curso ha sido de 199, la mayoría de fuera: Pamplona, Santander, San Sebastián, Logroño, Barcelona, Madrid, Alicante, etc. También han venido del extranjero (Francia, Bélgica, Alemania, Colombia y Puerto Rico). Las novedades de este año son los cursos teóricos de Análisis Musical y de Poli-tempis, así como el curso de flauta, en el que tuvo lugar el primer concurso de flauta «Premio Alain Marion».

Cursos de este año

En las clases de Análisis Musical se orientó la actividad más a la interpretación que a la forma, realizando también una valoración estética de la música. La base han sido partituras sinfónicas, analizando las estructuras formales: fuga, rapsodia, preludio..., con un esquema de



Esperanza Abad, profesora de voz del Curso

cada una de ellas, y, al mismo tiempo, las audiciones de las obras estudiadas.

El curso de Poli-tempis se consagró a las estructuras musicales en que el tiempo se mide simultáneamente por unidades de tiempo distintas. Se han realizado análisis de composiciones del propio Mihai Brediceanu, en las que la estructura de Poli-tempis se da, y se interpretó una de ellas. Por otra parte, se llevó a cabo un pequeño espectáculo con la ayuda de una computadora, llamada «Poli-Timer», que transmite señales luminosas o auditivas a los intérpretes para conseguir lo que el curso se ha propuesto, es decir, sobreponer estructuras musicales de tiempos distintos.

En estos dos cursos el tipo de alumnado ha sido de nivel profesional: compositores (en menor número) y profesores.

En el curso de flauta se trabajó de forma especial el aspecto técnico, así como la labor camerística con piano. En el de voz, dirigido a actores, locutores, profesores, cantantes, etc., se realizaron

ejercicios y técnicas de respiración, emisión y vocalización, para todos aquellos que desean conocer mejor su aparato de fonación.

Actividades paralelas

De forma paralela a las clases hubo toda una serie de actividades, entre las que podemos destacar algunas. Así, el día 24 de septiembre tuvo lugar un acto de apertura, con la lectura del Pregón Inaugural a cargo de don Jordi Roch, Presidente de Juventudes Musicales Internacionales, con el tema **La Juventud y la Música**. Acto seguido se hizo entrega de las credenciales a los alumnos participantes, y tras la inauguración oficial por parte de D. Joseba Intxaurreaga, teniente alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, hubo un concierto de Alain Marion y Ricardo Requejo, con obras de Mozart, Bach, Poulenc y Franck.

Otro concierto tuvo lugar el 29 de septiembre, a cargo de Floria Popa, clarinete; Margarita Lorenzo, piano; M.^a Angeles Rodríguez, soprano, y «Música Berri», grupo de clarinetistas. El día 30 se llevó a cabo el concurso de flauta «Premio Alain Marion», con el jurado compuesto por todos los profesores del Curso y el director, Ramón Torre Lledó. Cecilia Mas Caballé, de Barcelona, obtuvo el primer Premio, con Diploma y 50.000 pesetas; David Nel-lo Colom, también de Barcelona, fue galardonado con el Segundo Premio (Diploma). Se presentaron en total cinco concursantes.

Por último, el 2 de octubre se realizó el acto de clausura de este V Curso de Música Internacional «Juan de Antxieta», con la entrega de diplomas a los participantes, así como de los Premios del concurso de flauta «Premio Alain Marion». Tras ello se celebró un concierto-audición de alumnos participantes en el curso.

Después del éxito de esta edición, se proyecta ya el VI Curso Internacional de Música de Bilbao «Juan Antxieta», que se celebrará en la primera quincena del mes de septiembre del año próximo, 1987. Para información, dirigirse al Centro de Estudios Musicales «Juan Antxieta»-Musikaltegia. Alda. Recalde, 34. 48009 Bilbao.

UN NUEVO ESTABLECIMIENTO ESPECIALIZADO EN
MUSICA CLASICA

DISCOS NACIONALES - IMPORTADOS ■ COMPACT DISC

DISCOS CASTELLO

TALLERES, 3
08001 BARCELONA
Teléf. (93) 318 20 41

Ensayo discográfico

FIN Y COMIENZO

Por Luis Carlos Gago

En los números 551 y 565 de RITMO aparecían, respectivamente, nuestros comentarios a las dos primeras entregas de la integral —ahora concluida— de los **Cuartetos de cuerda** de Beethoven en versión del Cuarteto Melos. El segundo de ellos se cerraba presagiando que el último álbum podía convertirse en uno de los hitos discográficos de la década. Una vez escuchado con atención, partitura y bolígrafo en mano, creemos que puede afirmarse que ya lo es. Y quizás de alguna que otra década más. Fin, pues, y comienzo.

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda, Op. 127, 130, 131, 132 y 135. Gran Fuga Op. 133. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 415 676-1. Cuatro discos. Digital. Importado.
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Para afrontar estas líneas decidimos no escuchar únicamente la versión del Melos, sino acompañar su audición con la de otras dos que aportaran la necesaria perspectiva, resultando finalmente elegidas una tenida por CLÁSICA —la del Cuarteto Italiano (Philips)— y otra considerada como la más MODERNA de las existentes hasta la fecha —la de La Salle (DG)—, ambas grabadas a mediados de la década de los setenta. Curiosamente, ni la del Italiano es tan clásica como suele suponerse ni la de La Salle es la más revolucionaria o expresionista, porque su testigo —su reto casi— ha sido recogido por el Melos, que ha avanzado en la línea emprendida por aquél, la de un Beethoven moderno y ahistórico, ese Beethoven cuya **Gran Fuga** consideraba Stravinsky —no muy descaminado— **MÚSICA DEL SIGLO XX**. Examinaremos, pues, la interpretación del Cuarteto Melos en relación con las otras dos versiones, pero sin perseguir los objetivos o alcanzar los límites de una «Discoteca Básica», una empresa de mucha mayor envergadura de la realizada para escribir este artículo. De ahí que el comentario se centre básicamente en torno a los discos recién aparecidos, apostillando sólo aquí y allá aquellos aspectos más destacables relativos a las versiones del Italiano y el La Salle.



Los acordes con los que se abre el **Cuarteto Op. 127** —primero de la serie— son ya perfectamente indicativos de las miras hacia las que apunta esta nueva versión: hondos, intensos, profundos, casi orquestales, nos sitúan ante una polifonía de una gran riqueza, a la vez que de una absoluta desnudez. Igualmente ilustrativo resulta la comparación de los tres «Maestros» de este primer movimiento: intenso, como acabamos de señalar, el inicial, ansioso y más inquieto el segundo y rabioso y casi furioso el tercero. Y es que el Melos —como ya hemos escrito en más de una ocasión— estudia hasta el más mínimo detalle de las obras: ello se traduce en un respeto escrupuloso por cualquier pequeño signo de articulación, indicación dinámica, de fraseo, de «tempo» o carácter, etc. y en un planteamiento formal de las partituras en el que, valga la perogrullada, el todo se considera como la suma de las partes. Vale lo dicho tanto para la obra completa como para cada uno de sus movimientos: así, el segundo «Maestoso» no puede ser igual que el primero, ni aquél igual que el tercero, porque entre uno y otro ha pasado ALGO (aquí, mucho). Esto es lo que hace de todas las interpretaciones de Melos —un auténtico «Quartet in progress»— un modelo de lógica constructiva, imposible de conseguir sin un estudio omnicompreensivo (teórico-formal y práctico-interpretativo) de las partituras. En el extraordinario

segundo movimiento es necesario, por ejemplo, localizar con cuidado los puntos de tensión, que a menudo se quedan simplemente en eso, en meros puntos. Para ello es imprescindible respetar fielmente —como ellos hacen— hasta el más mínimo regulador o indicación dinámica (oigase el «pp» de la coda, por ejemplo) y traducir con convicción y unidad y coherencia sonoras una música casi atemática, en la que no existe ninguna melodía «stricto sensu», pero en la que hay desplegado un sutilísimo entramado polifónico plagado de diálogos. Mención especial merece aquí el cellista Peter Buck, que consigue empastar admirablemente con sus compañeros en sus difícilísimos pasajes sobreagudos (compases 72 ss. por ejemplo). Idéntica comunión sonora se aprecia en el tercer movimiento, con sus numerosos unisonos a dos y a cuatro (c. 307 ss.), en el que debe destacarse la sección central, realizada de un tirón y sin descuidar uno solo de sus contratemas o motivos secundarios. Asombrosa lógica de nuevo la de la interpretación del último movimiento, a cuyo clímax (c. 277 ss.) se llega con una intensidad casi electrizante.

El Italiano propone un primer movimiento mucho más plácido, de una intensidad menos descarnada, un segundo muy lírico y de contrastes menos bruscos que el del Melos, un tercero en el que sobresale la perfecta articulación y un cuarto impecable —el mejor de cuantas



La integral de los Cuartetos de Beethoven por el Melos se configura como la más importante alternativa discográfica.

versiones conocemos—, de gran empaque y más resolutivo que el de los alemanes. Si los acordes del Italiano son llenos, amplios y los del Melos rotundos, compactos, los del LaSalle son duros, secos e incisivos, como sus versiones. En su lectura del **Op. 127** se despliega menos fuerza, que se ve aquí sustituida por un LOGOS que impregna una suerte de «continuum» absolutamente coherente en el que un «ritardando» o una explosión de emoción son auténticos lujos que se racionan cuidadosamente. Versión de gran interés, con un excepcional tercer movimiento, implacable y de una rotundidad incontestable (oigase su modo de tocar los continuos mordentes), ejemplifica de manera modélica ese Beethoven mitad intelectual, mitad visionario y expresionista de sus últimos años.

La interpretación por parte de los tres Cuartetos del **Op. 130** (quizás el más conflictivo de la serie) sigue encuadrándose en patrones muy similares a los señalados hasta ahora. Así, el Melos inicia su versión con un primer movimiento de contrastes abruptos, que es justamente lo que pide la música. Los alemanes siguen tocando como si les fuera la vida en el empeño y nos ofrecen una visión furiosa de estos pentagramas, que parecen caer sobre el oyente como una losa. El hecho de que haya una ostensible desfinación de Melcher no corregida (compás 23 de la repetición de la exposición) hace pensar que en la grabación se han realizado tomas enteras, porque esta versión se caracteriza fundamentalmente, insistimos, por su coherencia, por estar hecha en todo momento de un tirón, a pesar de las continuas alternancias de «tempo» y de carácter. La música es diseccionada hasta el límite, de modo que se consigue poco a poco la imprescindible acumulación de motivos (no se puede hablar de temas propiamente dichos), que exigen una traducción transparente. En este primer movimiento encontramos perfectamente compendiado el Beethoven del Melos: un Beethoven hercúleo y poderoso, casi abrumador, de un lirismo concentrado e intenso en los

pasajes lentos. Menos convincente es su lectura del segundo movimiento, muy apegada a la letra, en la que falta el imprescindible misterio, muy bien conseguido por el LaSalle. Aun así, mención aparte merecen el extraordinario «crescendo» progresivo de los cuatro en el «Trío» (compases 25 ss.), la impecable traducción de los continuos «sforzandi» y la irreprochable planificación sonora de todo el movimiento, de una claridad cristalina. Excelente, en cambio, el tercero, en el que resulta vital la elección del «tempo» correcto (un «Andante» marcado poco «scherzoso») y, sobre todo, flexible. Esto último se consigue gracias a que los cuatro alemanes tienen exactamente la misma idea de adónde van y cómo quieren llegar allí. Reseñable es aquí la igualdad de segundo violín y viola en los semiarpegios de los c. 69 ss. La impecable lectura de la «danza tedesca» (pueden oírse perfectamente las docenas de pequeños reguladores), en la que se resalta la importancia de las partes intermedias, se ve seguida por una «Cavatina» sobria y de un lirismo, aquí sí, muy introvertido. A pesar de lo dicho hasta ahora, quizás el mayor logro de la versión haya que ubicarlo en el último movimiento (el Melos opta por el segundo final en vez de por la «Gran Fuga», al contrario que LaSalle e Italiano), interpretado con una vastísima gama dinámica y con una entidad a menudo despreciada en otras versiones. Asombroso Melcher en todo el movimiento (su parte es de una dificultad terrorífica) y los cuatro en la preparación del maravilloso clímax (c. 422 ss.) y el mantenimiento de un «ff» gracias al cual cobra sentido este final, que está muy lejos de ser un mero divertimento o una sustitución de circunstancias.

La versión del Italiano peca toda ella de una cierta blandura, especialmente desahogada en el último movimiento. No resuelve tan bien como el Melos el complejo problema de la división en pequeñas secciones del «Allegro» inicial y tampoco consigue otorgar la importancia que tienen aquí los contrastes dinámicos. Lo mejor de su interpretación es, en nuestra opinión,

una «Cavatina» bellísima, sencilla y emocionante. El LaSalle aporta una traducción desigual, con un primer movimiento algo rápido (como casi siempre) y falta de intensidad en los momentos clave, aunque con algunos logros técnicos asombrosos: nunca se ha oído el segundo tema del «Allegro» tan «non legato» como prescribe Beethoven en la partitura. Su «Presto» es, en conjunto, el mejor y su tercer movimiento, aun demasiado rápido, es extraordinario y de una gran modernidad sonora (modélicos los ataques y la variedad de golpes de arco). Magistrales los compases 132 ss. de la «Danza tedesca», modernísima, desolada y desnuda «Cavatina» y final desgraciadamente falto de entidad y empaque sonoro.

Hay varios adjetivos que sirven para calificar brevemente la versión de la **Gran Fuga** del Melos: frenética, febril, salvaje, violenta, furiosa... De ahí que estemos ante una interpretación que es, por encima de todo, extraordinariamente impactante, en la que se respetan todos y cada uno de los «f» y «ff» escritos por Beethoven (que son muchos), por lo que en más de un momento la intensidad llega incluso a resultar agobiante. Técnicamente, son de nota los ataques (tanto en el talón como en la punta del arco), los trinos (¡qué igualdad!) y la articulación (muy acertada la separación de las corcheas del tema que aparece por primera vez en los c. 26 ss.). Aunque los pasajes menos conflictivos son también dichos admirablemente (el «meno mosso e moderato», por ejemplo, en un «pp» continuo y con una claridad y lógica expositiva irrefutables), el conjunto de la versión —que también podríamos calificar de imposible— se ve dominado por esa violencia que la acompaña casi de principio a fin.

Más lograda es, en conjunto, la versión del LaSalle, modelo sin duda de la del Melos, que ha decidido avanzar, sin embargo, más allá de lo que se consideró en 1977 un enfoque casi revolucionario de esta **MUSICA DEL SIGLO XX**. Los norteamericanos (con un Jack Kirstein en estado de gracia) están más atentos a la claridad de la fuga, a la conjunción de tema y contra-tema, a la lógica de una construcción basada en unas reglas inapelables (aunque también aquí «con alcune licenze»). Técnicamente irreprochable, el LaSalle sí enfoca de verdad esta **Gran Fuga** como música de nuestro siglo, desmenuzándose nota a nota y jugando con los timbres de los cuatro instrumentos. El planteamiento es aquí claramente ascendente por lo que consiguen llegar a ese final abrupto en mejores condiciones que el Melos, que opta por un continuo clímax que no es que le deje sin fuerzas, pero sí con menor capacidad para impactar que el LaSalle, que sabe jugar mejor sus cartas. El Italiano prefiere situarse en las antípodas de sus compañeros. Ya la introducción tiene una amplitud, un vuelo de los que carecían las otras versiones; el comienzo de la fuga es, asimismo, romántico en un sentido, sí, un poco límite, pero decimonónico a fin de cuentas. Con todo, es una lectura coherente de principio a final (las tres lo son, cada una a su modo) y confirma que Borciani, Pegreff, Farulli (afortunadamente en activo) y Rossi han tenido una de las técnicas cuartetísticas más apabullantes de este siglo. Versión,

en suma, de menos aristas que la del Melos y más conservadora que la del LaSalle, pero quizás más cercana a lo que suele tenerse por el ideal beethoveniano.

El «sforzando» del segundo compás de la fuga con la que se abre el **Cuarteto Op. 131** simboliza de nuevo de alguna manera lo que va a caracterizar por encima de todo la versión del Melos: la intensidad, que, afortunadamente, no está reñida aquí con la claridad. Su versión —los siete movimientos— está construida de un tirón (se oyen casi los pasos de uno a otro tiempo) y es que, si no se hace así, esta obra carece por completo de sentido. Las mejores armas del Melos son, una vez más, la extrema gama dinámica (compases finales del quinto movimiento: nunca un Cuarteto había sonado tanto y tan bien), la adecuación del sonido del conjunto a cada pasaje, la lógica constructiva (increíble en el cuarto movimiento, un auténtico microsistema con nada menos que ocho indicaciones de «tempo» diferentes) y la absoluta penetración a todos los niveles de Melcher, los hermanos Voss (espléndido Gerhard en el cuarto movimiento, en el que tiene un protagonismo similar al del primer violín) y Buck (esa continua presencia sonora del cello en el segundo movimiento, por ejemplo, es decisiva en muchos sentidos). Los innegables escollos técnicos, por último, parecen no existir; por citar un solo ejemplo, escúchese a Melcher en los compases 304 ss. del último movimiento: es el único violinista al que le hemos oído traducir casi con furia el incomodísimo «f» que Beethoven escribe debajo de cada negra. Continuar con esta relación de virtudes supondría repetir lo ya dicho

la orquestal de Bernstein), pues el LaSalle sí peca aquí de frialdad en algunos momentos (el cuarto movimiento especialmente, en el que tampoco se consigue el engarce ideal entre las diferentes secciones), aunque se muestra intratable en el quinto, un prodigio interpretativo. La versión del Italiano es, en nuestra opinión, la más floja de su serie, si bien contiene logros aislados (la ternura y la belleza sonora de gran parte del primer movimiento, el empaste en las secciones en «pp» del cuarto o el maravilloso comienzo del «Allegretto» de éste) que justifican la audición. Con todo, quien busque o le guste una versión básicamente apacible de esta obra, ésta ha de ser la de su elección.

La versión del **Cuarteto Op. 132** del Melos es la que presenta más altibajos de la colección. El primer movimiento es, una vez más, un modelo de contrastes dinámicos y de entrega, pero la complejidad formal no está aquí resuelta con la idoneidad de los Cuartetos comentados hasta ahora. Algo parecido ocurre en el segundo movimiento, tocado con demasiada premura (7'36" por 8'38" del LaSalle, cuyos «tempi» son siempre los más rápidos). Impecable es, en cambio, el extraordinario tercer movimiento, cuyas virtudes más reseñables sean quizás la inteligentísima utilización del sonido plano, sin vibrato, en los momentos más estáticos y esencialmente armónicos e isoritmicos, las magníficas transiciones —fundamentales en este tipo de movimientos—, ese «legato» continuo, sin cesura alguna, en los adagios y ese «spiccato» con cuerpo que, conjugado con la relevancia otorgada al diálogo entre los ins-

mado). El cuarteto movimiento —la marcha— elimina perfectamente la tensión, casi la rabia, acumulada en los compases finales del tercero. En el quinto, en fin, el Melos vuelve a resultar poco convincente: ni comienza (la transición, complejísima, no está del todo conseguida) ni acaba (en el climax final —c. 276 ss.— faltan claridad y presencia sonora del cello) bien. No hay, por supuesto, ausencia de la pasión que pide Beethoven (oigase el acompañamiento de la milagrosa melodía inicial), pero sí de poesía.

En este **Cuarteto** sí que impone su ley el Italiano, que nos brinda una versión honda, madura, humanísima, ideal para estos pentagramas. El «sotto voce» del tercer movimiento, por ejemplo, es más cálido que el del Melos y los «crescendi» son menos abrumadores pero igualmente efectivos. El Italiano es deliciosamente contemplativo, sincero y emotivo en el último movimiento. Sus virtudes escapan al análisis o a la enumeración: acierta en todo. El LaSalle es frío en el primer movimiento (insistimos en que sus acordes secos e incisivos son un perfecto símbolo de su «modus operandi»), pero nos ofrece el mejor de los segundos (sobre todo el «Trío», una nítida e inteligente imitación de la zanfoña). Muy discutible es su aséptico y arromántico «Heiliger Dankgesang», en el que huye constantemente de la recreación en unos pentagramas que se prestan a ello, apoyados en un «tempo» muy vivo (14'52" por 18'01" del Melos y 19'24" del Italiano), en el que un «molto adagio» se interpreta como un «andante». También es rápido, pero muy bien DICHO, el «Allegro appassionato» final, concebido en una línea intermedia entre el desbordamiento emocional del Melos y la serenidad del Italiano y con el mejor de los tres climax, gracias a esa preeminente presencia sonora del cello en los c. 276 ss.

Con el **Op. 135** volvemos, por decirlo así, a la normalidad y la versión del Melos se erige nuevamente como la más recomendable. Tomando siempre como base un respeto casi reverencial por la más mínima anotación beethoveniana (muy distinto, por supuesto, a ese otro respeto propugnado y llevado a la práctica por un director de orquesta español muy amante del apego incondicional a la letra), el Melos nos brinda un primer movimiento planteado como una llamada de advertencia a lo que va a venir, los contratiempos continuos del segundo (traducidos con impecables golpes de arco), que culminan en un final abrupto, la música esencialmente armónica del tercero (que nos llega con una hondura y un empaste sonoro encomiables) y un cuarto que soluciona finalmente el dilema a lo que el propio Beethoven denomina «la difícil decisión». El LaSalle plantea su interpretación en términos muy similares, aunque está todavía más acertado en el segundo movimiento, absolutamente impecable. El tercero es sobrio, pero el lento extinguirse de la música —de la vida— está perfectamente comprendido, al igual que la sencillez del «debe ser así». El Italiano, por su parte, es más plácido en el planteamiento de la duda y el dilema no comienza a aparecer hasta el «Lento», pues el «Vivace» pierde aquí gran parte de su sentido debido a un enfoque en exceso lento y, a nuestro entender, mortecino y erróneo.



Los Cuartetos de Beethoven por el Cuarteto Italiano: un prodigio de mesura y belleza.

hasta aquí y en nuestros comentarios a los **Cuartetos Op. 18** y los de la llamada EPOCA MEDIA. Podemos concluir diciendo que estamos ante la mejor versión de este sobrehumado **Cuarteto Op. 131** (incluida

trumentos, sirve para dotar de entidad a las dos secciones marcadas «Andante», en las que es facilísimo trivializar y dejar sin sentido a una música rebotante de él (en esto el Juilliard es un maestro consu-



El Cuarteto LaSalle revolucionó en su día el concepto interpretativo de los Cuartetos de Beethoven.

En contraposición, los italianos nos brindan el mejor último movimiento de los tres, con una introducción muy original y de una increíble profundidad (¡qué acierto el modo de acentuar y separar la blanca tras el salto de cuarta!), retomada en la sección central GRAVE. Genial, por último, Borciani en la enunciación final de la melodía algo transformada tras el «pizzicato» de sus compañeros.

De todo lo dicho, quizás de manera algo

desordenada y a veces redundante, que cada cual extraiga sus propias conclusiones. Si se nos permite el paralelo —y por aquello de introducir un nuevo elemento de referencia—, podríamos decir que si el último Beethoven cuartetístico del Melos se halla muy cerca del pianístico de Barenboim, el del Italiano podría emparejarse con el de Gilels y el del LaSalle con el de Pollini. Los tres son coherentes con sus presupuestos y una sabia conjunción

de todos ellos resulta sin duda lo más satisfactorio. Con todo, en conjunto, ésta del Melos acaba de erigirse en la alternativa más recomendable para hacerse con estos últimos Cuartetos de Beethoven, una de las perlas de la música occidental que todavía puede depararnos nuevas sorpresas. La fotografía de la portada —llena de luz y de oscuridad, de un cierto tenebrismo, de claroscuros— refleja gráfica y no casualmente lo que puede encontrarse en el interior, una interpretación frenética, desolada, luminosa y lúgubre a la vez de una música cuya polisemia invita a eso y a mucho más. Tanta perfección como la acumulada en estas tres horas de gozo y sufrimiento es sólo posible gracias a un exhaustivo conocimiento de las obras, a una incesante interpretación en público de las obras y, por supuesto, a una entrega que es ya total y sin reservas desde el primer acorde del Cuarteto Op. 127. Tanto acierto en la toma de sonido ha sido también posible gracias a la colaboración durante más de 15 años del Melos y un señor ingeniero llamado Heinz Wildhagen, que ha sabido reflejar a la perfección ese Beethoven último y casi terrible de los alemanes.

Impresionante culminación, en suma, del ciclo del grupo germano, que vuelve a despertar nuestra admiración, pues seguimos manteniendo que lo que en el Tokyo son unas condiciones naturales sobresalientes o en el Italiano una capacidad para transformar en arte todo cuanto tocan, en el Melos es fruto de ensayos y conciertos, de evolución, en una palabra. Ello no resta, sin embargo, un ápice de espontaneidad a su interpretación, perfecta plasmación sonora de lo subjetivo, del «para mí» o, en este caso, «para nosotros».

CUANDO LA DISCOGRAFIA TRAICIONA A MONTEVERDI

Por Annibale Gianuario

Traducción, notas y discografía:

Gonzalo Badenes

De todas las producciones monteverdianas es, sin duda **L'Orfeo** la que en mayor medida ha suscitado el interés discográfico. Por ello me parece particularmente útil dar algunos detalles técnico-interpretativos acerca de los requisitos estilísticos, estéticos e históricos que plantea la ejecución de una obra maestra como **L'Orfeo** monteverdiano. Dichos requisitos han sido hasta ahora gravemente ignorados por los diversos realizadores¹, quienes, siguiendo el absurdo lugar común de MONTEVERDI PADRE DE LA OPERA, no han sabido tener presentes algunos escritos del Divino Claudio en los cuales indica la esencia misma de su arte de MELODISTA PLATÓNICO. Cartas que, como

la dirigida a Striggio² con fecha 9 de diciembre de 1616, especifican que **L'Orfeo** y **Arianna** son creaciones del *parlar cantando*.

Comenzaré por el término base empleado para designar una composición como **L'Orfeo**: *Favola rappresentata in musica* (así consta en la edición veneciana de 1609). El término *favola* es de procedencia latina y obviamente no indica una narración, sino que especifica con claridad la naturaleza de ACCIÓN DRAMÁTICA de la composición misma (*fabulam dicere*=representar un drama). Esta es la primera indicación por la cual es restituida la creación monteverdiana a la calidad de *poesía dramática* representativa; hecho éste que, hasta ahora, no ha sido verificado en las realizaciones modernas. Como corolario a esta definición advertimos la expresión monteverdiana del *PARLAR CANTANDO* como opuesta al *CANTAR PARLANDO*: *Che se fosse cosa questa che ben desse ad un sol fine come Arianna e l'Orfeo ben ci vorrebbe anco una sola mano, cioè che tendesse al*

*PARLAR CANTANDO e non come questa al CANTAR PARLANDO. et la considero anco in questo pensamento troppo longa in ciascheduna parte...*³ (Carta de Claudio Monteverdi a Alessandro Striggio. Venecia, 9 de diciembre de 1616).

La afirmación de *parlar cantando* nos reconduce a la esencia platónica del arte monteverdiano; en efecto, en su carta del 22 de octubre de 1633 (cuyo original se conserva en la Biblioteca del Conservatorio «Cherubini» de Florencia) Monteverdi indica a G. B. Doni⁴ (presumiblemente) el carácter de su música, que él llama de *Seconda Pratica*, o de Melodía en el sentido platónico: Melodía constituida por la Oración, el Ritmo y la Armonía, en la cual la Oración (la palabra, la poesía) determina el proceso rítmico y el sonido (lenguaje musical): «...quando fui per scrivere il pianto di Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla IMITAZIONE me meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume

rinchioso così che appena potevo scoprire di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse...»⁵.

¿Qué relación existe entre esta concepción, en la que domina el concepto de mimesis platónica (recreación de un acto de vida) y en la cual la Oración se adueña del ritmo y de la armonía (*Seconda Pratica*) y las tristes salmodias, los garganteos de artificiosas y absurdas ornamentaciones, los largos cantos arromanzados ofrecidos en las actuales ediciones discográficas? Habría que ser sordo a todo reclamo del arte vocal para hallar alguna plausible. En efecto, después de una última indicación monteverdiana referente al concepto de la *sprezzatura*, esto es, la *ejecución del hablar casi en armonía y sin atención al compás*, advertiré algunas de las incongruencias que más llamativamente ofuscan las realizaciones de *L'Orfeo* monteverdiano:

1. La *sprezzatura* es una manera de ejecución pura y esencialmente italiana, florentina y monteverdiana; significa modular la palabra siguiendo la *representación de los «affetti»* y no la notación musical; esto es, aspira a las emociones y al sentido profundo de la comunicación verbal. De ahí la reivindicación de la

declamación libre, sostenida por acordes (*Basso continuo*), que deben seguir el *parlar cantando*⁶. Ninguno de los registros discográficos de *L'Orfeo* disponibles en el mercado realiza la *sprezzatura* monteverdiana. Todas las ejecuciones están dirigidas a partir de una *FALSILLA* de la ópera del *Ottocento*, a *tempo musicale*.

2. Esta particularidad de la ejecución en *sprezzatura* excluye obviamente cualquier ornamentación que no venga indicada o noticiada por el autor. En el caso concreto de *L'Orfeo*, sólo dos páginas contienen ornamentaciones (realizadas por el propio Monteverdi) y específicamente por motivos de altísima expresión y en función dramática: a) «*Possente spirito*» («Acto III», núm. 17b) (donde es exaltado el poder del canto de «Orfeo» b) Dúo final de «Apollo» y «Orfeo» «*Saliam cantand'al cielo*» («Acto V», «núm. 27c») (ascensión al cielo del Dios y del Semidios). En apoyo de cuanto viene dicho, en el **Combate de Tancredi e Clorinda**, Monteverdi remacha el concepto del *parlar cantando* al especificar: «*La voce del Testo dovera essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrimenti, atio meglio sii intesa nel oratione. Non dovera far golghe ne trilli in*



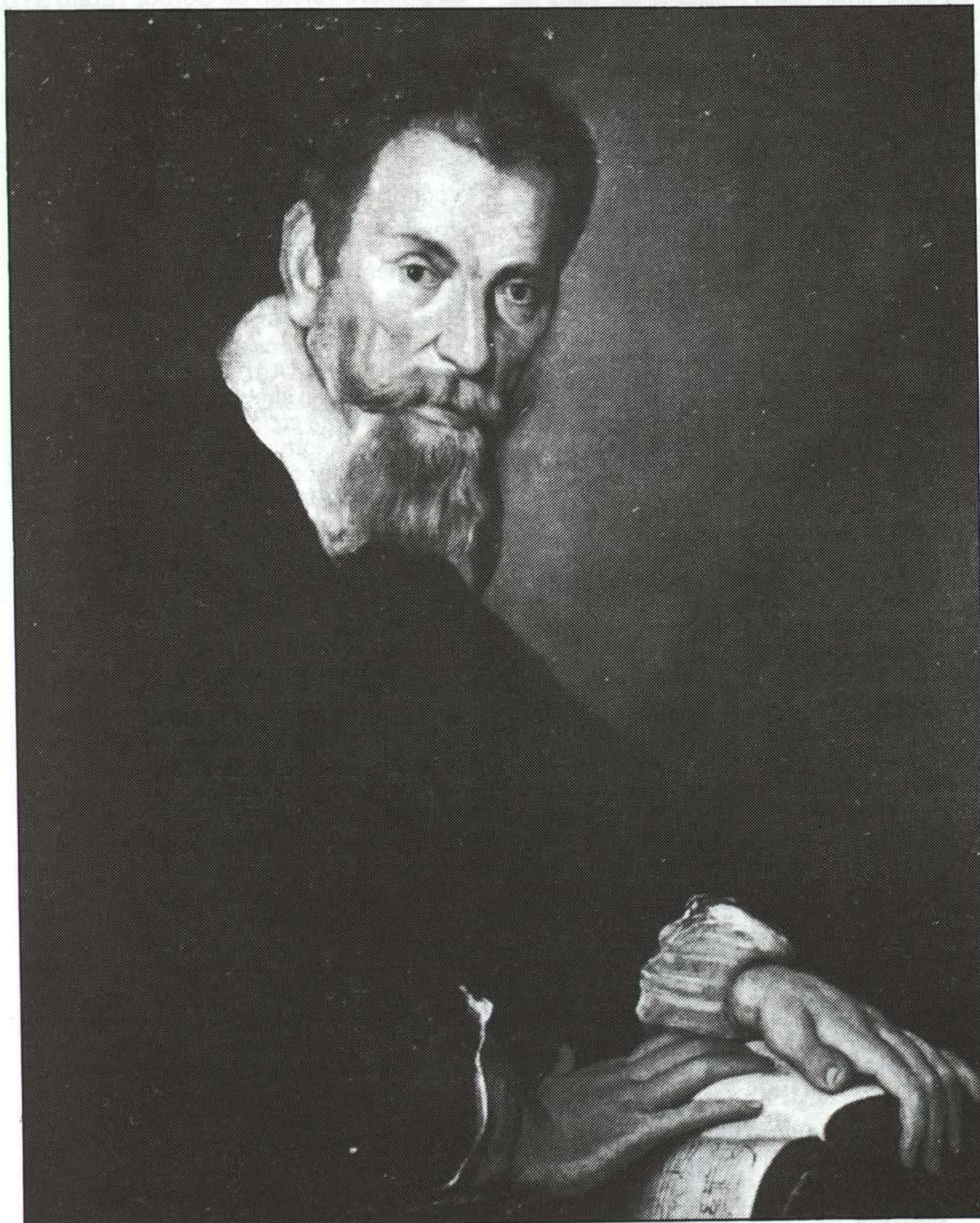
Nella Anuso, especialista en interpretaciones monteverdianas.

altro loco, che solamente nel canto de la stanza, che incomincia Notte; il rimanente porterá le pronuntie a similitudine dell'oratione»⁷. Les gorche y los trinos de dicha estrofa «Notte, che nel profondo oscuro seno, etc.» están realizados por el propio Monteverdi.

3. En lo referente, por tanto, a la realización del «*Possente spirito*», ornamentado originalmente por Monteverdi, es fácil, conociendo la naturaleza real del canto monteverdiano, poner de manifiesto el ridículo de cuanto ofrecen las realizaciones modernas, en las cuales no nos ha sido dado reencontrar un canto que, ni de lejos, se aproximase al estilo y a la estética monteverdianas: ningún trino, ninguna *ribattuta*, ninguna nota *spiccata*. Y sin embargo Monteverdi, en su carta de 24 de julio de 1627, dirigida a Alessandro Striggio, se expresa en estos términos: «*...perche e ben vergo che canta sicuro, ma canta pero alquanto melanconico e la gorgia, non la spicca così bene perche manca nel aggiungere la piu parte delle volte la vocale del petto a quella della gozza, perche se manca quella della gozza a quella del petto, la gorgia divien cruda et dura et offensiva, se manca quella del petto a quella della gola, la gorgia divien come onta e quasi continua nella vocale, ma quando ambidui operano, si fa la gorgia et soave et spiccata, et e la piu naturale...»⁸.*

Es interesante recordar aquí que en el panorama técnico-artístico del *Seicento*, ese garganteo absurdo que observamos en las actuales realizaciones discográficas era llamado, con desprecio, *Canta alla moresca* (Cfr. Francesco Rognoni: «*Selva de' varii Passaggi*», Milán 1620).

Una nota divertida: en la edición discográfica a cargo de Jürgens (*Archiv 2723018*), además de las habituales carencias estéticas, estilísticas, históricas y técnicas, el primer verso expresado por la Música (Prólogo: «*Dal mio Permesso amato a voi ne vegno*») es corregido (sic.) por Jürgens como «*Dal mio Parnasso amato...*». El señor Jürgens, falto de una cultura clásica adecuada, ha juzgado la palabra *permesso* como error de imprenta y, sin saber que *Permesso* era el río de la Beocia que brotaba del monte Elicón, consagrado a las Musas, ha corregido ese vocablo como *Parnasso*. Como consecuencia, te-





Nikolaus Harnoncourt, en 1969, firma la primera versión «historicista» del Orfeo, de Monteverdi.

nemos una pronunciación de Parnasso terriblemente desentonada, ya que la notación monteverdiana viene determinada por la expresión sonora de *Permesso*. ¡Todo ello es indicativo de la credibilidad de tal realización!

No creo necesario poner de relieve las incongruencias de las diversas orquestaciones (por ejemplo, las dos ediciones de Corboz), porque fácilmente son puestas de relieve por la simple observación de las ediciones originales de 1609 y 1615, ni quiero detenerme en las realizaciones e interpretaciones de los diversos momentos armónicos (cromatismos, disonancias, etc.) en los diferentes momentos patéticos del drama; todo ello falta en las realizaciones actuales y podrá ser objeto de un examen posterior. Creo oportuno terminar este breve artículo deseando a todos los melómanos, por parte de musicólogos y artistas, una atención siempre mayor y una acrecentada voluntad de investigación en las fuentes adecuadas, mediante interpretaciones y ejecuciones estética, histórica y técnicamente precisas y por tanto, absolutamente válidas.

NOTAS

¹ La realización musical tiende hoy a RESTITUIR el texto original. Anteriormente, ha habido REALIZACIONES, más o menos libres, de *L'Orfeo* (Malipiero, D'Indy, Orff, Respighi, Hindemith, Maderina, etc.) El profesor Gianuario se refiere aquí, obviamente, a las supuestamente AUTÉNTICAS (Edward H. Tarr, Harnoncourt, Jürgens...)

² Alessandro Striggio (1573, h. 1630), hijo del gran madrigalista A. Striggio (1535-1587). Violinista, tañedor de lira, fue secretario en la corte de Mantua (1622-28) y escribió para Monteverdi el libreto de *L'Orfeo* (1606), así como los textos de *Il balletto d'Ifigenia* (1608), *Tirsi i Clori* (1615), etc.

³ Monteverdi pide, tanto para la *Arianna* como para *L'Orfeo*, una expresión encaminada al *parlar cantando*, un concepto basado en la realización de la melodía en sentido PLATÓNICO: una perfecta combinación de armonía, ritmo y oración (ver Rep. 3), en la cual armonía y ritmo son determinados por la ELECCION de las PALABRAS de la oración MODULADA. No se ha de confundir con la simple construcción de una línea musical, a partir de ciertas reglas de la armonía, y a la cual unimos un texto literario. Esta diferencia es básica: la *melopea*, según Zarlino (*Sopplimenti, libro VIII*, Venecia 1588), como producto del arte de construir una

línea musical, se opone a la *melodía* (en el citado sentido platónico) y es la «composición del canto, mientras que la melodía es su pronunciación». He aquí, pues, la base de la llamada *Seconda Prattica* monteverdiana, donde la melodía es la expresión modulada de la palabra en la representación de las pasiones humanas (*rappresentazione degli affetti*), tal como se había producido en la llamada *Camerata Fiorentina* (Bardi, Peri, Caccini, Luzzaschi, etcétera). *Arianna* y *L'Orfeo* sirven a Monteverdi para ejemplificar el *parlar cantando*, en realidad, un retorno a la cultura clásica greco-latina.

⁴ G. B. Doni (1594-1647): teórico, filósofo, poeta, helenista, doctor en la Universidad de Pisa, miembro de la *Accademia della Crusca*, etc. Su producción es abundantísima y en ella nos ilustra acerca de la música antigua (instrumentación, música de teatro, coros trágicos, tonalidades, etc.)

⁵ Ante la composición de *Arianna*, Monteverdi no halló ningún libro capaz de mostrarle la vía natural de la IMITACION (mimesis) fuera de Platón, cuya iluminación apenas alcanzaba a percibir con su DEBIL VISION.

⁶ El problema de la *sprezzatura* exige, según Nella Anfuso, *el conocimiento fonético y musical de la lengua italiana, desde los matices vocales y sonoros hasta la duración, a menudo infinitesimal, de las sílabas, subordinada a la presencia de los acentos principales y secundarios e incluso al color mismo de la voz, que varía según las lenguas*. Sólo así puede producirse el intérprete, según su propia sensibilidad poética, en la realización del *hablar en armonía* descrito por Caccini.

⁷ Monteverdi exige para el «Testo» (o narrador): voz clara, firme, buena pronunciación, cierta distancia respecto de los instrumentos, para favorecer así la MEJOR COMPRESION de la oración. Únicamente en los versos de la *Stanza* admite la ornamentación. El resto deberá ser articulado tal cual es la PALABRA (*oratione*). De aquí nace, precisamente, la disputa que ha enfrentado desde siempre a quienes ven en Monteverdi a un enemigo de las vocalizaciones, de los garganteos, trinados (e improvisaciones del cantante), frente a los que defienden la posibilidad de un *canto di garbo*, que es el término empleado por Monteverdi para describir el canto adornado y florido. En algunas de sus cartas (por ejemplo, a Striggio, en diciembre de 1616, enero 1717, abril 1618 o febrero 1620) se interesa Monteverdi por las características técnicas de los cantantes que van a interpretar sus obras (*Nozze di Teti e di Peleo*, *Andromeda*, *Apollo*, etcétera) y en algún caso se preocupa de que las partes encomendadas a cada cantante concreto permitan a éste lucir sus cualidades (por ejemplo, cuando recomienda para la famosa Adriana Basile una parte rica en *tirate* y *trilli*).

⁸ Aquí describe Monteverdi la necesidad de *spiccare* (destacar, desligar) los *passaggi*, para lo cual la voz de pecho deberá estar perfectamente soldada a la voz de cabeza (*gozza*). Si ésta le falta a la de pecho, los *passaggi* se vuelven duros, ásperos, hirientes y si es la de pecho la que falta a la de cabeza, serán como ENCOLADOS, como PEGADOS a la vocal. Zacconi, en su *Prattica di Musica* (Venecia 1592) recomienda que cada nota sea *spiccata* (lo que equivale a decir, con Tosi, batida, uniforme, rápida y según la etimología del vocablo *spiccato*, desatada, soltada, desprendida, distinta).

Nota bene: Una demostración PRACTICA de ese estilo *belcantista*, auténtico y sistemáticamente ignorado, nos la proporciona de continuo Nella Anfuso, cantante con extensión de tres octavas, timbre homogéneo en toda la gama, que ha sabido resolver el problema de la fusión de los registros de cabeza y de pecho y que, desde hace pocos años, ha «REVOLUCIONADO» la concepción del canto antiguo. Recomendamos, como perfecta ilustración, sus grabaciones que incluyen:

- Monteverdi: **Vespro della Beata Vergine**
- Monteverdi: **Vespro della Beata Vergine** (CBS).
- La **Camerata Fiorentina** (Arión).
- **Sur les traces de Pétrarque** (Arión ARN 38532).
- Monteverdi: **Due lettere amorose - Laudate Dominum**, etc. (Arión 38633).

- Vivaldi: **Motetes y Cantatas** (Arión ARN 238032, 2 Lps).
- **Música Sacra** (Monteverdi, Caccini, etc.) (Auvidis AV 6107).
- Monteverdi: **Lamento de Arianna** (Auvidis AV 6833).
- Scarlatti: **5 Cantatas inéditas** (Auvidis AV 6001).

DISCOGRAFIA DE «L'ORFEO»

La discografía de la *Favola in musica* monteverdiana arranca de 1942, con una versión cuidada por Ferruccio Calusio para la serie Vittoria Palombini y Elena Nicolai entre los papeles secundarios (La Voz de su Amo QUALP 10364/65). De 1951 es el registro de Discophiles Français (reeditado por Vox PL 6443), censurado como pesante y prosaico en la parte vocal («Orfeo»: max Meili) e incoherente en la dirección de Helmut Koch. Archiv publicó en 1955 (SLPM 14057/8) una versión, bastante cortada, en la que el tenor Fritz Wunderlich exhibía su bella voz (como «Apollo»), mientras que el protagonista (Helmut Krebs) se entregaba a un canto melifluido y la dirección de August Wenzinger resultaba enfática y nada idiomática. La primera versión de Corboz (Erato STU 70440/2) de 1968 fue alabada por críticos como Celletti, aun reconociendo las carencias estilísticas de cantantes como Eric Tappy («Orfeo»). Lo cierto es que esta versión, con todas las insuficiencias anotadas por la musicología actual, fue en su momento un punto de referencia en la recuperación de la ópera monteverdiana, por más que conceptos como el *parlar cantando* no hayan sido convenientemente contemplados. Harnoncourt, en 1969, firma la primera grabación HISTORICISTA (*Telefunken SKH 21/1-3*) que para muchos sigue siendo modélica. La prestación de Lajos Kozma («Orfeo») denuncia la terrible carencia actual de voces auténticamente EDUCADAS en el «bel canto»; además de los aspectos estilísticos e incluso tímbricos, las voces de Harnoncourt acusan una pronunciación, en general, deficiente. ¿Cómo acceder, por tanto, a la realización de la *sprezzatura* monteverdiana sin un dominio total de la lengua italiana, sustancia fónica y musical sobre la que ha de apoyarse la sensibilidad del intérprete para la declamación expresiva? De 1974 es la grabación de Jürgens (*Archiv 2723018*), mucho menos interesante y precisa que la de Harnoncourt. Finalmente, el registro de Corboz (Erato NUM 75212), ya con técnica digital, supone un claro retroceso, tanto en lo vocal como en la realización. La grabación, recientemente publicada por *EMI-Reflex* (EX 2701312) del London Baroque, insiste en la IMPOSICION anglosajona y cuenta con la VOZ GELIDA Y LEÑOSA de Nigel Rogers (el «Orfeo» de Jürgens).

Se anuncia una nueva versión discográfica de Harnoncourt. Mucho me temo que, de no haber variado radicalmente sus planteamientos, Harnoncourt caiga en el fiasco, sobre todo si recordamos el tipo de cantantes —intolerables vocal y estilísticamente— empleados en su versión escénica (con Ponnelle, recientemente visionada por TVE). ¿Cabe un «Orfeo» más áfono y sofocado que el del señor Hüttenlocher?

Crítica discográfica

BEETHOVEN: Misa Solemnis. Lella Cuberli, Trudeliese Schmidt, Vinson Cole, José van Dam. Asociación de Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 419166-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: **
Sonido: ***

Comprendemos perfectamente que la poderosa Deutsche Grammophon quiera *sacarle el juego al superveritas* Karajan hasta el final todo lo posible. En su derecho está, naturalmente, pero nosotros los críticos también estamos en el nuestro —e incluso tenemos la obligación— de opinar que la decadencia —quizá de origen físico— del director titular de la Filarmónica de Berlín es casi siempre inocultable en estos últimos años, en los que hay que escucharle muchos pasos atrás en su carrera para, todavía de vez en cuando, admirarle en otros. Muchos aficionados, confiados en la garantía que «a priori» representa para ellos el nombre de Karajan, estarán adquiriendo discos suyos de escasa valía. Como es el caso, quizá extremo, de esta **Misa Solemnis** beethoveniana que nos ha tocado el mal trago de comentar.

En contra de lo que se oye decir con frecuencia, nunca me ha parecido —salvo algunas excepciones— Beethoven uno de los autores mejor comprendidos por Karajan. En concreto, en la **Misa Solemnis**, Karajan no sólo tiene competidores muy superiores, sino que las tres grabaciones que ha realizado van en nivel descendente de calidad. La primera y la mejor de ellas (con Janowitz, Ludwig, Wunderlich y Berry, hoy en Privilege) tampoco puede competir en lo que a dirección respecta (si en cuanto a los solistas vocales) con las de Klemperer, Giulini (ambas EMI) o Bernstein (D.G.); la segunda, para EMI (con Janowitz, Baltsa, Schreier y Van Dam, de 1975) es una versión opulenta y aparente, que sin embargo no desprende una credibilidad profunda.

La última, por fin, está llena de altibajos y presidida por la dulzonería y la desgana. Ya en el Kyrie se

adverten estas características, ausente casi por completo la tensión dramática: el *Christe*, su sección central, es de una blandura irritante. Pero es el *Gloria* quizá la parte más decepcionante: carece de ímpetu y exaltación, y pese a algunas frases (raras) de gran belleza, no convence en absoluto. Las sonoridades de la orquesta empalagan, el tejido instrumental y coral es confuso y el Coro dista mucho de dominar las (terribles, sin duda) dificultades de la escritura (en este sentido, la entrada de los hombres al comienzo del «*Quoniam*» está bajo mínimos ¿Por qué nunca habrá grabado Karajan esta obra con un coro británico?).

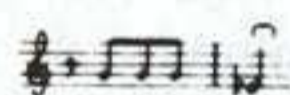
El *Credo*, esa profesión de fe casi fanática de tan vehemente, carece en esta versión de lo más importante: la convicción, carencia que se acentúa en el «*Et vitam venturi*» hasta la indiferencia. La genial introducción al *Sanctus*, algo apresurada, carece de hondura. La afinación del violin solista, León Spierer, en el *Benedictus* es dudosa en algunos momentos. Finalmente, la desgarradora súplica, a ratos imprecación, del *Agnus Dei* aparece muy suavizada, y la sección orquestal fugada carece de la garra necesaria.

Una dirección, en suma, muy decepcionante: un Coro insuficiente una Orquesta a la que no se saca el partido debido, y un Cuarteto vocal inadecuado. Detengámonos un momento en este punto: en los últimos años sobre todo, Karajan tiene tendencia a emplear a un grupo de cantantes —no todos extraordinarios— con los que debe entenderse bien, para *cualquier tipo* de cometidos. Aquí, por ejemplo, vemos que la Cuberli —voz puramente lírica, cantante nada excepcional por ahora— no es todo lo dramática que se precisa y carece de personalidad interpretativa; T. Schmidt es muy musical e irreprochable, pero convendría una voz más grave; el tenor Vinson Cole es, además de demasiado lírico, bastante malo y de una insufrible languidez y amaneramiento; y Van Dam no es un bajo, sino un barítono ya muy gastado (muchos piensan que el principal responsable es Karajan, que lo ha animado a cantar con él papeles desde barítono a bajo profundo); al margen

del mucho mayor cansancio vocal que en su registro anterior, su inadecuación para su principal solista, el comienzo del *Agnus*, es palpable.

Para colmo de males, la grabación no es lo suficientemente transparente —no se distinguen bien unos elementos de otros, sino que se apelmazan entre sí —ni equilibrada— balance variable según los momentos, órgano demasiado fuerte, sobre todo en sus registros agudos. Un disco, pues, fallido en sus principales aspectos.

Las primeras opciones siguen siendo: Klemperer (¿cuándo en compact disc?), Giulini, Bernstein, e incluso Karajan I en Privilege. —**TARTESSOS.**



BRAHMS: Trio para violín, trompa y piano op. 40. Trio para clarinete, violonchelo y piano op. 114. Andras Schiff, piano. Miembros del Nuevo Octeto de Viena. Decca 410114-1. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

Por fin tenemos reunidos en el mismo disco los dos **Trios** con instrumentos de viento de Brahms en una interpretación de referencia. Así podría saludarse la aparición de este registro, del que «a priori» podía esperarse mucho, con la única incógnita de la actuación del joven Schiff, que da aquí, quizás, por primera vez, muestras de su auténtica valía.

El **Trio op. 40** es una obra a caballo entre el heroísmo y el dolor, entre la grandeza de la Selva Negra y la tristeza del joven Brahms tras la muerte de su madre, entre la modernidad y la audacia de los movimientos extremos y el arcaísmo de los cánones del *Andante*. Esta dualidad es perfectamente captada y transmitida en esta versión gracias esto último a un auténtico despliegue de medios técnicos y expresivos. No nos sorprende esto en dos artistas de la talla de Binder (que amén de un excelso violinista es un notable pianista y un extraordinario director de operetas) y Günter Högner (veterano trompa de la Filarmónica vienesa), a los que ya hemos escuchado versiones de referencia de no pocas obras camerísticas (por cierto, ¿para cuándo la aparición en España de su memorable **Octeto** de Schubert?) como miembros del Nuevo Octeto de Viena. Si es admirable, en cambio, por novedosa, la impecable actuación de Schiff que, sin asomo alguno de protagonismo o inmadurez, sabe decir su parte —tanto en sus solos como en sus pasajes de acompañamiento— con convicción y musicalidad, lo que resulta especialmente relevante en unas partituras como éstas, «malditas» de algún modo y compendio del vasto que hacer camerístico del hamburgués, cuyo mundo interior se presenta a menudo tan inexpugnable.

Menos dual pero igualmente complejo y reconcentrado es el **Trio Op. 114**, que merecería una difusión pareja a la de su «hermano» el **Quinteto op. 115**, una obra más ambiciosa y con

una aura de belleza casi inalcanzable, pero cuya bien merecida fama han servido para eclipsar este magnífico **Trio**, tan poco conocido como las últimas obras para piano de Brahms, una asignatura todavía pendiente a estas alturas para casi todos los grandes pianistas. Decir de Peter Schmidl que es el mejor clarinetista del mundo es arriesgado, pero uno no tiene más remedio que decirlo —o pensarlo— a bocajarro tras escuchar sus discos u oírle en vivo, todos y cada uno de aquéllos una auténtica conjunción de virtuosismo, belleza sonora e insuperable musicalidad. Su participación aquí es, al igual que en el **Quinteto** registrado también para Decca junto a sus compañeros del Nuevo Octeto de Viena, casi milagrosa, con un sonido idóneo para traducir esta música otoñal, emotiva y desnuda del viejo Brahms.

Dolezal podría ser un solista de talla internacional a tenor de lo que le venimos escuchando en todos sus discos: es él quien, con su impresionante frase inicial, sienta el clima que va a reinar en todo el primer movimiento de la obra, anhelante y misterioso. Schiff vuelve a demostrar su clase como camerista —atentísimo siempre a sus compañeros y a situar su instrumento en el plano sonoro justo—, como pianista —fraseo adecuado y excepcional tratamiento armónico— y, lo que es más importante aquí, como brahmsiano consumado en una obra que exige una absoluta madurez interpretativa.

Disco, en suma, modélico. La versión de los Menuhin y Alan Civil (EMI) sigue quizás a la cabeza de las interpretaciones en disco del **Trio de trompa**, pero la aquí comentada se halla en un cercanísimo segundo lugar y aventaja a este mítico registro por su sonido impecable. En cuanto al **Trio de clarinete**, la aquí comentada es la primera versión de cuantas conocemos que no sólo nos convence plenamente, sino que nos parece difícilmente superable, ya que, a tenor de lo oído, parece difícil reunir a tres artistas de la talla interpretativa y el brahmsismo que exhiben aquí Dolezal, Schmidl y Schiff. A pesar de la competencia, candidato indiscutible a la obtención del Premio RITMO en el apartado de música de cámara. En cualquier caso, y eso es lo más importante, oportunidad ideal para hacerse con dos obras capitales en una excepcional interpretación. —**LUIS CARLOS GAGO.**



BRAHMS: Sonata para violín núm. 1, op. 78 (transcr. para cello). **Sonata para violonchelo núm. 2 Op. 99.** **SCHUMANN: Sonata en La menor, Op. 105.** **FRANCK: Sonata en La mayor** (transcr. para cello) **MOZART: Andantino, K. Anh. 46.** Zvi Harell, violonchelo. Marina Bondarenko, piano Sound-Star-I on SST 0185 y SST 0188. Import.

Interpretación: ***
Sonido: ****

Aunque pueda parecer una perogrullada, pienso que el mayor atracti-



La *Misa Solemnis* de von Karajan: una decepcionante versión.

vo de estos discos reside en el repertorio seleccionado. Junto a la **Sonata Op. 99**, tenemos una serie de transcripciones para violoncelo y piano de grandes y conocidas sonatas románticas, originalmente escritas para violín y piano, así como una rareza mozartiana.

El propio Brahms transcribió, en 1897, su primera **Sonata en Re menor, Op. 78**, obra conocida como la «**Regenlied-Sonate**» (en el Moderato final hace uso del tema de esa canción, catalogada como **Opus 59**).

Aparte de las diferencias accidentales derivadas del paso del original Re menor a Re mayor, hay en esta obra algunos cambios que potencian su lado lírico (como amplias frases ligadas para el violoncelo). La **Sonata en La mayor**, de Franck, ha sido frecuentemente transcrita a otros instrumentos. Recuerdo ahora las versiones para flauta y trompa. La de violoncelo, realizada por Franck, no presenta alteraciones significativas, salvo las insitas en la transposición a un registro más grave. De esta versión existen numerosas grabaciones (Cohen/Vignoles, CRD 1091; Michejow/Parsons, Nimbus 2121; Maisky/Argerich, EMI ASD 4334, Du Pré/Barenboim, EMI etc.). La transcripción de la **Sonata** de Schumann se debe a Fr. Grützmacher, quien la realizó en 1872, muerto ya el autor. Además del obligado descenso (de una octava) son mínimas las variantes introducidas, aunque posiblemente sea esta versión preferible a la de violín y piano, en términos de una mayor claridad de las texturas. El **Andantino** de Mozart ha sido reconstruido por Zvi Harrell a partir de un esbozo (de sólo 33 compases) que A. Einstein sitúa hacia 1781. El desarrollo del tema, la recapitulación y la coda han sido adaptados de materiales posteriores.

Pecaría de insincero si manifestase entusiasmo por la interpretación del dúo Harell/Bondarenko. Más bien cabe hablar de lecturas correctas, ajustadas, sin ninguna extravagancia... pero con escaso genio. Sin duda, los estallidos apasionados de las Sonatas brahmsianas convienen a otro tipo de artistas, más temperamentales. No menosprecio en absoluto el intimismo alcanzado en los momentos de reposo, ni los bellos efectos de legato o las bien resueltas gradaciones dinámicas. Pero la categoría de esta obra demanda una altura de miras de mucho mayor. El violoncelo es una Rocca 1856, con sonido pequeño pero bonito, cuyo mayor rendimiento se produce en los momentos en que no se fuerza su manejo. Quizá las imprecisiones de afinación —por otra parte, muy leves— se deban a esta circunstancia. La conjunción de ambos solistas es, en general, correcta y muy musical. El sonido, muy agradable en origen (no digital) es realzado por la calidad del prensaje. Disco recomendable, en tanto y cuanto son escasas —en algún caso, nulas— las versiones disponibles de estas transcripciones. Para aquellos que prefieran la combinación original (violín y piano), disco prescindible. De la **Opus 99** brahmsiana hay una versión, de absoluta referencia, por Rostropovich y R. Serkin, en Deutsche (DG 410510 2, también publicada en CD). —**GONZALO BADENES**.



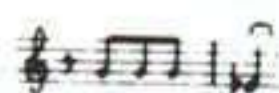
CLEMENTI: Sonata Opus 13/6, 24/2, 25/5 y 37/2. Jos van Immerseel, pianoforte. Accent ACC 7911. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Muzio Clementi es uno de aquellos autores «menores» que el disco va rescatando. Primordialmente conocido a través de su obra didáctica (preludios, ejercicios, **Gradus ad Parnassum**...) hay que recordar cómo Clementi (1752-1832) fue en vida un pianista admirado —en 1781 compitió con Mozart, en Viena— editor de música, factótum de una importante constructora de pianos, profesor (con discípulos como Field, Cramer, Meyerbeer, Berger, etc.) y notable compositor. En este campo tuvo su primer éxito, ya en 1764, con su oratorio **II martirio de gloriosos S. Girolamo e Celso** y llegó a componer cuatro sinfonías, 60 sonatas para piano y gran número de piezas breves (caprichos, vales, variaciones, rondos, fantasías, etc.). La discografía reciente incluye varios volúmenes de obras para pianoforte, editados por ITALIA (ITL 70035, ITL 70081) e interpretados por Tipo, Di Labio y Ferrari; las 4 sinfonías, dirigidas por Scimone (Erato STU 71174); la ópera en un acto **Ea**, por la RAI de Milán y Peszko (ITL 70090), así como diversos recitales por D. Leigh (LME 2314), J. McCabe (Hyperion A 66057), R. Burnett (Saydisc SAR 8), etc.

La **Sonata Op. 24/2**, que abre este disco, puede suscitar en el oyente una primera y equívoca sensación de estar ante una música exclusivamente didáctica, brillante y virtuosística. Conforme avanzamos en la audición esa impresión se desvanece, al comprobar el innegable valor de la inventiva de Clementi, así como su poco velada anticipación del mundo romántico, dentro de una escritura adherida a la estricta ortodoxia de la sonata clásica vienesa. La **Opus 25/2**, en modo menor, rebosa angustia y la **Op. 13/6**, en Fa menor, deja entrever la punzante expresividad beethoveniana (entiéndase bien: del Beethoven juvenil, anterior al testamento de Heilingstadt). La atmósfera tempestuosa del «**Allegro agitato**» y la fuerza del «**Presto**», ambos de la **Op. 13/2**, sugieren una especie de «**Appassionata**» en agraz. La **Opus 37/2** es una obra de madurez, imbuida de poderoso aliento.

Jos van Immerseel es un músico completo y un intérprete dúctil y equilibrado. A la limpieza de su mecanismo une una articulación flexible, capaz de resolver con fortuna la parcela virtuosística de los tiempos rápidos y a la vez, de aportar la debida introspección a los lentos. Reflexivos, dichos sin afectación, son éstos los momentos de mayor interés del disco. Immerseel toca un pianoforte vienés Rosenberger, de alrededor de 1795, instrumento bien conservado y de bella sonoridad —un punto ácido— potenciada por la nitida toma sonora (analógica). Disco recomendable para todos los aficionados al piano. —**GONZALO BADENES**.



DESPREZ: Música profana a tres partes. The Medieval Ensemble of

London. Directores: Peter y Timothy Davies. Decca L'Oiseau-Lyre 411 938-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La serie Florilegium va cubriendo sensibles lagunas en nuestra discografía. En este disco, que no puedo calificar sino como maravilloso, se rescata la totalidad de las obras profanas a tres partes de Josquin Desprez. Incluso se han grabado dos, **Fortuna dependente** y **Madame hélas**, de cuestionada autenticidad.

No vamos a adentrarnos en la explicación de la importancia histórica de Desprez en el marco de la música europea de fines del siglo XV y principio del XVI. Basta recordar lo que de él escribió Martin Lutero: «*Josquin es dueño de las notas, que expresan aquello que él desea: los demás compositores deben hacer lo que demandan las notas.*»

Aunque Josquin es apreciado, ante todo, por su producción religiosa (compuso dieciocho misas y casi un centenar de motetes) la parcela de su obra profana (unas setenta composiciones) nos acerca quizá más directamente al corazón de su arte, donde el contenido expresivo se hace patente por encima incluso de la increíble altura de su «mester». Es interesante recordar la aproximación entre dos géneros tan aparentemente opuestos como la canción y el motete, cumplida por Josquin gracias al empleo, en aquella, de elementos estructurales como son la imitación, el canto llano o el abandono del rigor estricto de la estrofa.

De las veintidós piezas aquí reunidas, diez son puramente instrumentales, estando a cargo de combinaciones (siempre a tres voces) de sacabuche, tres flautas de pico, dos chirimías, tres flautas traveseras, viella, rabel y laúd. El conjunto vocal lo integran dos tenores, dos baritonos, contralto y soprano. Todas las partes están admirablemente realizadas por los miembros del Medieval Ensemble of London. Quisiera resaltar, en el plano vocal, la prestación de la soprano Patrizia Kwellla y de la contralto Margaret Philport, ejemplos de buenas voces puestas al servicio de esta música —llamada genéricamente «antigua»— donde es frecuente tropezar con voces inadecuadas, por estilo, o simplemente pobres de medios. Grabación y presentación, impecables. —**GONZALO BADENES**.



DURANTE: Concierto «La Pazzia».
PERGOLESI: Concierto para violín.
CONCIERTO PARA DOS CLAVES. PORPORA: Concierto para violonchelo. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Erato 75192. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Entre tantos y tantos discos como aparecen cada día con obras del Barroco italiano, son pocos los que recogen el legado de la llamada escuela napolitana y menos aún los que se deciden por registrar la casi

desconocida parcela instrumental de los notabilísimos compositores integrantes de aquélla. Así, son algunos, tampoco muchos, los discos que reflejan la maestría de la escritura vocal de Porpora, Pergolesi o Durante, pero muy pocos los que se adentran en otros recovecos de su catálogo. De ahí que este disco —independientemente de su interpretación— deba ser recibido con alborozo, como todos los que consiguen desligarse de la tiranía impuesta por las grandes multinacionales, poco amigas de emprender aventuras arriesgadas y poco rentables comercialmente «a priori».

Interesantisimo resulta, por ejemplo, el **Concierto** de Durante, cuya escritura y estructura formal guardan pocos puntos en común con los modelos venecianos (especialmente su primer movimiento). Bellísimo es el **Concierto para violín** de Pergolesi, cuya muerte prematura nos privó de uno de los grandes melodistas del XVIII. Eminentemente vocal es el **Concierto** de Porpora —maestro nada menos que de Haydn y Domenico Scarlatti—, una obra que debía hallarse en el repertorio de todos los violonchelistas, también poco amigos de ampliar el número de Conciertos que se obstinan en tocar una y otra vez, dando la espalda a partituras de la belleza y la perfección técnica de ésta. El **Concierto para dos claves** atribuido a Pergolesi no parece salido —como señala en sus notas Harry Halbreich— de la pluma del genial autor de **La serva padrona** y su interés es bastante menor que el de sus compañeros de registro.

Resulta paradójico escuchar estas obras napolitanas a I Solisti Veneti, uno de los más afamados grupos en la interpretación de conciertos y ópe-



Claudio Scimone: un director italiano que dirige... a la italiana

ras nativos de la Serenísima. Aun existiendo, como ya señalamos, diferencias en la escritura y el tratamiento instrumental, las obras no dejan en un solo momento de ser italianas y tanto el sonido como el «modus operandi» del grupo de Scimone son, por encima de todo, italianos. De ahí que sus versiones nos parezcan, una vez más, idóneas para colorido, brillantez, belleza y riqueza sonoras e intensidad. Es ésta una agrupación con unas características muy definidas, que ha venido conservando desde que fuera fundada por Scimone, extraordinario músico, perfecto conocedor del Barroco italiano y auténtico

aglutinante de las virtudes del conjunto. Es, por ejemplo, una orquesta más brillante que I Musici (suele tocar con dos violines más), más orquestal, por lo que a veces se pierde esa claridad de textura de que hace gala siempre el grupo romano. Su intensidad emocional suele ser a menudo mayor (óigase el primer movimiento del **Concierto** de Porpora, por ejemplo) y la realización del bajo continuo bastante más florida y rica que la a menudo sobria de la Garatti (primer movimiento del **Concierto para violín** de Pergolesi). Irreprochables, por último, todos los solistas: la violinista Bettina Mussumeli, la violonchelista Susan Moses y los clavecinistas Emer Buckley y el propio Scimone. Oyéndoles, especialmente a las dos primeras, se comprende el porqué de la belleza sonora del conjunto, mantenida a pesar de los numerosos cambios en su composición que ha vivido el grupo italiano.

Disco, en suma, muy recomendable, al tratarse hoy por hoy de la única alternativa posible para hacerse con una obra que merecen ser conocidas. Espléndido sonido.—**LUIS CARLOS GAGO.**



ELGAR: Sinfonía núm. 1. Orquesta Royal Philharmonic. Director: André Previn. Philips 416612-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Poco interesante versión ésta que aparece ahora de la **Primera Sinfonía** de Elgar, disco importado por la firma Philips. Se trata de un Elgar poco ajustado a idioma, de estilo dudoso (con bastantes concesiones a lo espectacular, unas veces, muy ensoñado otras) y no demasiado bien resuelto en sus aspectos dinámicos y discursivos. Del primer tiempo su introducción resulta pesada y de una excesiva solemnidad; el «Allegro», leído solamente, no tarda en hundirse, por falta de pulso y demasiado apresuramiento. El segundo movimiento, tocado de corrido, es poco coherente, carece de poesía y sus artificiosos contrastes dinámicos resultan un tanto cargantes. Con el tercer movimiento, lo más sombrío y, en cierta medida, significativo de la obra, Previn construye una BONITA música, llena de preciosismos sonoros y ensoñación romántica que, a mi entender, no proceden; muy al contrario, para hacer creíble esta música hay que renunciar a la pasividad de la contemplación y resaltar más sus aspectos dramáticos, que, si se saben encontrar, son muchos. El panorama no cambia en el cuarto y último tiempo, en el que los ARRANQUES PASIONALES de nuevo se suceden sin mucho sentido: entre cada uno y el siguiente nunca pasa nada, y esto aburre mucho.

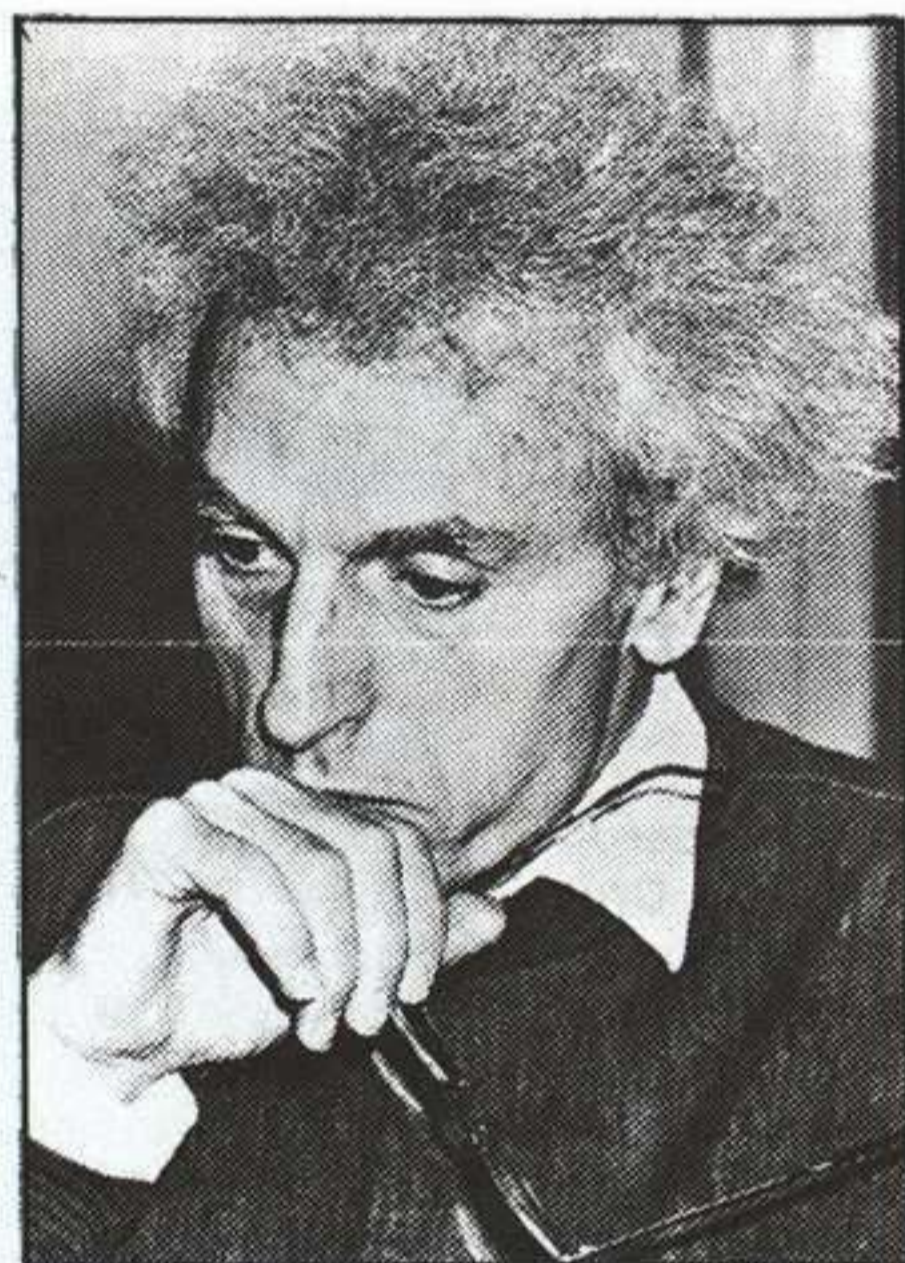
Prefiero con mucho las versiones de Solti para Decca a principios de los 80 o de Barenboim para CBS de 1974. Pero la de Sir Adrian Boult (EMI, 1977) goza de una toma sonora excelente y, además, está disponible en disco compacto.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



FAURE: Sonatas para violonchelo y piano núms. 1 y 2. Elegía Op. 24. Serenata Op. 98. Papillon, Op. 77. Paul Tortelier, violonchelo. Eric Heidsieck, piano. EMI C 069-12894. Importado.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

No son muy frecuentes las visitas de Paul Tortelier a los estudios de grabación; por ésta y otras muchas razones cualquier nuevo disco del violonchelista galo ha de ser recibido con interés, más aún, si, como en este caso, el repertorio elegido es infrecuente, bellissimo y, por ende, francés. Se recoge aquí toda la producción para chelo y piano del autor de **Penélope**, excepción hecha de la **Siciliana op. 78** y la **Romanza op. 69**, si recogidas en el álbum de la música de cámara completa publicado también por EMI, en el que estas obras estaban interpretadas por Frédéric Lodeon y Jean Philippe Collard: absurda ausencia, pues, la de este disco, que con sólo unos minutos más de música habría completado esta parcela poco ejecutada de Gabriel Fauré.



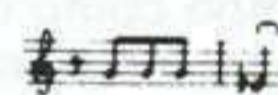
Paul Tortelier, un cellista infrecuente en los estudios de grabación

Tortelier, claro está, demuestra conocer muy bien esta música y la toca con convicción, entrega y plenitud de medios expresivos y técnicos (la grabación es de 1975). Especialmente admirables resultan su dominio de la potencialidad sonora del instrumento, puesto al servicio siempre del discurso musical, sus portamentos comedidos, sobrios y nunca fuera de lugar, su legato (impresionante en la **Elegía**, que culmina en un esplendoroso fortissimo) y su limpieza y pulcritud en los pasajes rápidos y de gran agilidad (modélica su **Papillon**). No es ésta una música fácil y requiere un control dinámico casi constante y un fraseo exquisito en todo momento. Tortelier da muestra de su maestría interpretativa tanto en los pasajes líricos como en los más intensos, a los que siempre llega tras la creación del necesario y progresivo proceso tensivo y con un sonido que parece embellecerse aún más en los registros extremos—tanto en el grave como en el agudo—y con el nivel dinámico más comprometido.

El problema del acompañamiento de Heidsieck es que se queda en eso,

en mero acompañamiento, y en estas obras el piano alterna protagonismo y complementariedad. Aquél demuestra ser un buen músico, en posesión de una completa técnica y un sonido bello y matizado; pero se obstina en mantenerse en un cómodo y desaconsejable musicalmente segundo plano en todo momento, incluso en aquellos pasajes en que Tortelier—magnífico camerista—pasa a situarse en principio detrás del piano, aunque sin conseguirlo; claro está, no por culpa suya, sino de Heidsieck, que no toma el testigo ofrecido por su compañero. Con todo, prestación dignísima, un punto sosa y en ocasiones refinada (tercer movimiento de la **Primera Sonata**) a un Tortelier intachable de principio a fin.

Disco de la época cuadrifónica de EMI, su sonido es bueno, aunque son constantes los ecos y preecos en finales de frase y movimiento. Excelente oportunidad, pues, para hacerse con esta cuasiintegral de la música para chelo y piano de Fauré en una versión, en este mismo orden prácticamente de referencia.—**LUIS CARLOS GAGO.**



HAENDEL: La Pasión (sobre texto de Brockes). Martin Kietmann, Istvan Gati, Maria Zadori, Katalin Farkas, Guy de Mey, Günther Burzynsky, Drew Minter, Eva Bartfai-Barta. Stadtsingechor Halle. Capella Savaria. Director: Nicholas McGegan. Hungaroton 12734/36. 3 discos. Digital. Import.

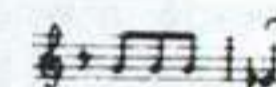
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hace poco más de un año, exactamente en el núm. 557 (julio-agosto 1985), tuve ocasión de comentar prolijamente la obra que ahora nos ocupa, aquella vez en la versión dirigida por Wenzinger (DG). No me parece oportuno repetir aquí toda la introducción, para lo cual me remito a la crítica citada. Tan sólo recordaré que se trata de la **Pasión**, que, sobre texto de Brockes, Haendel compuso para su ejecución en Hamburgo entre 1716 y 1719. En ella, el compositor se acerca a la tradición alemana, pero desde una perspectiva personal, evidenciada por su particular manera de tratar los coros y su poco uso del coral. La fuerza dinámica resulta por encima de la dramática o religiosa.

Por entonces señalaba la versión de Wenzinger como de gran calidad. Esta que ahora nos ocupa se sitúa a un nivel similar, si bien por razones distintas. Así, Wenzinger ya utilizaba instrumentos originales, pero con sobriedad, evitando técnicas exageradas. La presente grabación utilizaba también tal tipo de instrumentos, pero va bastante más allá. Dependerá del gusto del oyente, pero no creo que el resultado se traduzca exactamente en una mejor interpretación: las maneras y soluciones de Wenzinger me parecen suficientes. Pero por su parte, McGegan se revela como un director con personalidad, más profundo que Wenzinger, que ofrece una versión más contrastada, más vivaz. Sus componentes vocales e instrumentales son inferiores a los de Wenzinger (que contó con el Coro de la Catedral de Ratisbona), pero los cantantes solis-

tas, sin ser primeras filas como en la grabación D.G., están mejor impuestas en el estilo de la obra, y se pliegan más fácilmente a las ideas de la batuta. Destacan todos ellos por su sobriedad, y por su perfecta técnica. Debo destacar, por ejemplo, a la soprano Maria Zadori (Hija de Sión), con voz de carácter, ágil, incisiva, con cuerpo, perfecta en pronunciación. E incluso el tenor Martin Kietmann (Evangelista), de voz regular, pero que canta con buen gusto, etc.

En definitiva, se trata de una versión muy apreciable, de completo acierto. La decisión por ésta o la anterior de Wenzinger depende de gustos personales. El sonido se beneficia de una grabación digital de gran calidad.—**SANTIAGO BUENO.**



HAYDN: La Creación. Kristina Laki, soprano. Neil Mackie, tenor. Philippe Huttenlocher, bajo. Collegium Vocale de Gante (Director: Philippe Herreweghe). La Petite Bande. Director: Sigiswald Kuijken. Accent. ACC 8228-29. 2 discos. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Grabación en directo, del 7 de octubre de 1982, con ocasión del Festival van Vlaanderen, en Lieja. Ante tantas grabaciones tradicionales de este oratorio de Joseph Haydn, la presente versión presenta un interés especial.

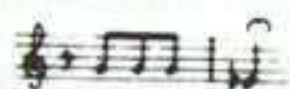
Ante todo, quiero destacar la grata sorpresa de una dirección orquestal acertadísima, vital, atenta al detalle, de Kuijken: sin duda, lo mejor de la versión. Opta este director por el uso de unos medios conscientemente limitados, pero no escasos, con instrumentos originales; pero sin abusar de técnicas extremas, sino utilizados con gran discreción, con lo cual logra un sabor añejo de la partitura, muy alejado de las versiones más elaboradas y dulces de, por ejemplo, Mackerras y Karajan. El resultado final es una **Creación** de aspecto más severo de lo normal, alejada del optimismo ilustrado de Milton, de quien tomó el texto del Barón van Swieten. Kuijken tiende a destacar los aspectos más barrocos y contrapuntísticos: así, salen particularmente favorecidos los coros, las fugas, etc., tratados con un aire de ritmo contagioso, muy vivaz. En cambio, los momentos más pacíficos (como ciertas arias) pierden algo de profundidad musical.

Los solistas ofrecen prestaciones de gran calidad, particularmente la soprano y el tenor. El bajo, Philippe Huttenlocher, me parece más plano de expresión, contando con una voz demasiado oscura y plana para hacer vivir esta partitura. Kristina Laki posee una voz bella, un poco «etérea», y canta con gusto y acierto toda su parte. El tenor, de voz corta y sin especial calidad, se esfuerza y consigue una labor muy acertada. Ha de contarse que, en definitiva, se trata de una toma en directo, con público.

El Coro «Collegium Vocale», ya conocido por otras grabaciones, está compuesto de voces jóvenes. No es muy numeroso, pero ofrece una conjunción tan envidiable que lo hace parecer más denso de lo que cabría esperar. Su entrega es total, y sé por

experiencia que el trabajo de las distintas cuerdas da como resultado unas versiones donde las líneas de canto se escuchan con total nitidez. Digo por experiencia porque la grabación, lo peor para mi gusto de estos discos, no permite observarlo por completo. El productor ha optado por utilizar un corto número de micrófonos (cuatro, exactamente), con la excusa de que bastan para apreciar la música. Le deben bastar a él, pienso yo, pues la diferencia es notable. Los violines tienden a tapar a las violas, porque éstas deben quedar más lejos del micro correspondiente. Y el coro tiende a confundir las voces. Por su parte, los solistas se ven beneficiados de su proximidad al más o menos alejado aparato de captación, ya que no cuentan con uno individual. Así, el bajo aparece alejado, oyéndose su voz con una resonancia de la sala que no se aprecia en soprano y tenor. En fin, espero que el artifice de la toma se convenga de que las buenas grabaciones lo son por algo. Por otra parte, parece que tuvo la mala fortuna de que una lluvia torrencial dejara su rastro en la cinta, pues se escucha el rumor producido sobre la claraboya de la sala... Y, por fin, el prensado de mi ejemplar no es todo lo limpio que puede esperarse.

En consecuencia, versión notable por la dirección y el coro. Se justificó plenamente la grabación de un concierto en directo. Lástima que el sonido haga perder algún punto...—
SANTIAGO BUENO.



LIGETI: Lux Aeterna; Volumina; String Quartet núm. 2; Etude núm. 1 «Harmonies». Gerd Zacher, órgano. Cuarteto La Salle. Coro de la Radio del Norte de Alemania. Director: Helmut Franz. Deutsche Grammophon «Collector's Series», 2543818. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ***

Llega a nuestras manos otro de los álbumes de la Serie de Coleccionistas editada por Deutsche Grammophon, dedicado a Ligeti y con cuatro obras realizadas entre 1962 y 1968.

György Ligeti, compositor húngaro



El Cuarteto La Salle hace un Ligeti impactante y de fuertes contrastes tímbricos

nacido en 1923 y exiliado en 1956, es un músico clave para la vanguardia europea por haber introducido una serie de innovaciones compositivas, referentes especialmente al campo de la tímbrica, que han sido tenidas en cuenta incluso por compositores que cultivan una música alejada de su estética.

Aparece Ligeti en la escena musical europea cuando la vía del serialismo integral parecía agotarse. Tomás Marco (*El siglo XX. Historia General de la Música*, 4º vol., Ediciones Istmo, Col. Fundamentos, Madrid 1978, pág. 240) define así sus experiencias: «Comenzó usando enormes conglomerados sonoros, manchas de "clusters" en los que la escucha analítica era imposible. Se necesitaba una nueva percepción de tipo sintético, capaz de percibir la coloración de las grandes manchas, pero no sus microcomponentes». Por eso su trabajo es fundamentalmente tímbrico y se refiere a los problemas musicales de textura. **Volumina** para órgano, es un ejemplo de la extraordinaria imaginación tímbrica de deslumbrantes efectos sonoros que Ligeti desarrolla en la música electrónica. En ella se combinan indeterminaciones tanto de tiempo como de altura, y el espesor de los clusters (para cada mano y pedales) es mostrada de forma aproximada. Al intérprete no se le indica la duración del pasaje (solo la duración total de la obra, 7 minutos), ni los registros.

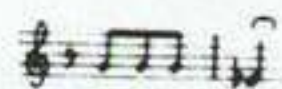
Sin embargo, era evidente que este camino conducía rápidamente a un callejón sin salida. El camino seguido por Ligeti de nuevo nos lo muestra Marco: «La solución ofrecida viene de la mano de la tímbrica y fue la clarificación armónica con el empleo de un sistema de filtraje de "clusters" que podría ofrecer analogía con la técnica de la electrónica, pero que Ligeti aplica a la música instrumental. No se trata de usar la armonía en sentido tradicional, sino de emplearla como timbre». En **Lux Aeterna**, obra religiosa para coro mixto, encontramos este tipo de experiencia que luego se desarrolla en el **Segundo Cuarteto** e irá derivando hacia la conquista del movimiento ondulatorio de los timbres en otras obras sucesivas. En **Lux Aeterna** los aspectos armónicos y contrapuntísticos son tan discontinuos que se hacen inaudibles. Las palabras también están considerablemente divididas.

Por lo que respecta al **Segundo**

Cuarteto, la influencia de Bartok está presente, siendo a su vez un resumen de las composiciones previas de Ligeti.

La última de las obras que aparecen en el presente disco es el **Estudio para Órgano núm. 1, «Harmonies»**. Se trata de un ejercicio realizado por Ligeti para Gerd Zacher, que es también su intérprete en esta ocasión.

Las grabaciones del disco están realizadas en 1968 y 1970, siendo su calidad aceptable y las interpretaciones excelentes, como siempre que se trata de La Salle Quartet. Junto a las características específicas del lenguaje musical, de una gran complejidad desde el punto de vista de su estructura interna, hemos de añadir que la audición de éstas obras constituye una experiencia auditiva inigualable, produciendo en el oyente un gran impacto, en especial en los casos de **Lux Aeterna** y **Volumina**, pues presentan unas características tímbricas inusuales y unos contrastes de intensidad que les confieren una fuerza que impresiona a todo el que se acerca a ellas. Se trata, en definitiva, de un disco cuya presencia resulta imprescindible en la discoteca de todo aficionado a la música llamada de vanguardia.—**GEMMA PEREZ ZALDUONDO.**



LISZT: Via Crucis. Coro de Cámara de Holanda. Reinbert de Leeuw, piano y director. Philips 416 649-1. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

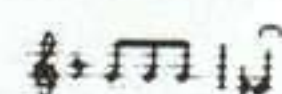
Obra del final de la vida de Liszt, este **Via Crucis**, al igual que tantas obras corales y religiosas del maestro húngaro, permaneció ignorado durante mucho tiempo. Incluso y pese a tratarse de una figura cimera de la música de su tiempo, esta composición fue rechazada para su publicación por los responsables de la Iglesia Católica y ello aunque Liszt no solicitó remuneración alguna. El **Via Crucis** se publicó al fin en 1938 (!). Es una composición de gran austeridad, escrita para coro —con breves intervenciones solistas— y piano u órgano. El propio Liszt realizó otras tres versiones de esta obra: para piano, para órgano y para dos pianos. En ella se siguen las tradicionales catorce estaciones de la cruz, de las cuales cuatro son aquí puramente instrumentales. Los aficionados que tengan todavía la imagen de Liszt de las **Rapsodias Húngaras**, los **Conciertos para piano** o los poemas sinfónicos se sorprenderán profundamente con la estética de esta partitura en la que el deslumbrante virtuoso y desmelenado romántico de antaño deja paso a un asceta tendente a la esencialización tímbrica y a una espiritualidad grave e interiorizada. Obra de una asombrosa modernidad, nos hallamos ante un tratamiento musical que adelanta el siglo XX. A este respecto puede ser buen ejemplo la concentración y destilación sonora que se alcanza en la estación XIII, el descendimiento de la cruz, escrita para piano solo, mientras que incluso puede advertirse un pre-eco del **Requiem** de Fauré en la estación XIV

cuando Jesús es dejado en su tumba, tal es la serenidad y dulzura de su ámbito. La mirada hacia atrás la tiende Liszt al emplear en la estación VI —la de la Verónica— el coral «O Haupt voll Blut» y en la XII —la muerte de Jesús— el «O Traurigkeit», un claro homenaje a Johann Sebastian Bach. La obra dura cerca de cincuenta minutos.

En general me ha gustado la interpretación. El Coro de Cámara de Holanda canta perfectamente empastado y sobre todo lo hace con unción, con una religiosidad interiorizada y una emoción que va creciendo según avanza la obra. Las solistas, pertenecientes al coro, cumplen con la adecuada discreción y acaso mejores voces, voces acostumbradas a cantar de solistas, hicieran perder homogeneidad a la interpretación, una de cuyas características es precisamente la de su unidad.

Algo menos me ha gustado la intervención de Reinbert de Leeuw como pianista, que ofrece alguna sequedad y dureza en el pedal; pero en cambio es de alabar su dirección, muy matizada y muy acorde con el texto, sin exagerar la teatralidad de la historia. Particularmente acertado me ha parecido el tratamiento de los *tempi*, tendentes a la lentitud, pero muy adecuados a las exigencias de una música que huye de cualquier brillantez, en busca de unas sensibilidades más crepusculares.

El disco, grabado en 1984, en Holanda, se ofrece con etiqueta conmemorativa del centenario de la muerte de Liszt. El sonido es excelente y muy claro, aunque mi ejemplar presenta algunos puntos de ruido sordo en la primera cara. La carpeta contiene el texto en el original, latino y alemán y su traducción al inglés y al alemán. En conjunto, un disco recomendable para los que quieran tener una visión más completa de esa gran figura de la música europea que fue Ferenc Liszt.—
CARLOS RUIZ SILVA.



PICCINI: La buona figliola. Emilia Ravagli, Lucia Aliberti, Margherita Rinaldi, Ugo Benelli, Enzo Dara. Orquesta del Teatro de la Ópera de Roma. Director: Gianluigi Gelmetti. Fonit Letra (Música Aperta) LMA 3012, 3 discos. Import.

Interpretación: ***
Sonido: ***

Más que por sus obras, hoy se recuerda a Niccolò Piccini (1728-1800) por el papel que jugó en la enconada querrela que enfrentó a «piccinistas» y «gluckistas», en el París de fines de la década de 1770. Esta «batalla» no era sino continuación de la «Querelle des Bouffons», encendida a raíz del estreno de **La Serva Padrona**, de Pergolesi, en París, en 1752 y que marcó la división del mundo musical francés en partidarios del estilo clásico de Rameau y en aquellos que abogaban por la moderna ópera cómica italiana (en este bando se hallaban los enciclopedistas, Diderot y Rousseau y cabe recordar de éste último su «*Lettre sur la musique française*», amén de su **Le Devin du Village**, primera ópera cómica francesa hecha sobre el patrón de los «intermezzi» de la escuela napolitana). Pero en la disputa Piccini/Gluck

3 PREMIOS GRAMOPHONE

1986

Mejor disco de concierto

**BEETHOVEN: CONCIERTOS PARA PIANO
N.ºs 3 y 4**
MURRAY PERAHIA
Orquesta del Concertgebouw
BERNARD HAITINK

“El clima y los objetivos de estas interpretaciones son tan convincentes que uno llega a sentir que estos conciertos no podrían ser tocados de otro modo. Haitink y el Concertgebouw convierten este disco en una fiesta.”

Stephen Plaistow

Disco: IM39814/ Compact disc: MK39814



Mejor disco de música contemporánea

**LUTOSLAWSKI:
SINFONIA N.º 3**
LEES ESPACES DU SOMMEIL
JOHN SHIRLEY QUIRK, barítono
Filarmónica de Los Angeles
ESA-PEKKA SALONEN

“Una obra mayor desde todas las perspectivas, estupendamente interpretada y grabada. John Shirley Quirk se identifica plenamente con la música de “Les espaces”, en perfecta armonía con Salonen y la Filarmónica de Los Angeles.”

Arnold Wittall

Disco: IM42203

Mejor disco de música instrumental

MOZART: SONATA EN RE MAYOR K448
SCHUBERT: FANTASIA EN FA MENOR D940
MURRAY PERAHIA, RADU LUPU, pianos

“Extraordinaria grabación que recoge totalmente las sutiles modulaciones y detalles; especialmente destacable en el perfecto equilibrio y conjunción de ambos intérpretes.”

James Methuen-Campbell

Disco: IM39511/ Compact disc: MK39511



M
A
S
T
E
R
W
O
R
K
S



KIRI TE KANAWA

RODGERS & HAMMERSTEIN

JOSÉ CARRERAS

SOUTH PACIFIC

SARAH VAUGHAN

AMBROSIAN SINGERS
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
JONATHAN TUNICK OR

MANDY PATINKIN



DOS DISCOS PARA ESTAS NAVIDADES

JOSE CARRERAS SOUTH PACIFIC

Por fin, la gran versión del más grande musical americano. JOSÉ CARRERAS, KIRI TE KANAWA, SARA VAUGHAN, MANDY PATINKIN, Y LA ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES, en grabación digital.

Disco CBS, referencia SM42205
Cassette, referencia SMT42205
Compact disc, referencia MK42205



MERRY CHRISTMAS

José Carreras, acompañado por el coro de la Opera de Viena interpreta una extraordinaria selección de canciones navideñas: "Noche de Paz", "Ave María", "Navidades blancas", "Jingle bells", "Adeste fideles"... incluyendo "El cant dels ocells", cantado en catalán.

Disco CBS, referencia FM42311
Cassette, referencia FMT42311
Compact disc, referencia MK42311



★ JOSE CARRERAS, LA VOZ DE ESTAS NAVIDADES, EN DISCOS CBS

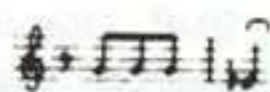
hubo intereses claramente extramusicales (así, el duelo personal entre Madame de Barry, que apoyaba al italiano, y Maria Antonietta, que se situaba del lado del alemán).

Seguramente no precisaba Piccini de tal «propaganda» para establecer una sólida reputación como compositor de ópera. Aunque precisamente la «querelle» estalló a propósito de su «ópera seria» **Roland**, que desató la pregunta de Gluck «¿Por qué, por quién y para qué se ha llamado a Piccini a París?», la fama de Piccini decansaba en el mundo de la ópera «buffa». Su primer éxito, **Le donne dispetose** (Nápoles, 1754) marcó el quehacer del maestro, que en sólo diez años produjo sesenta óperas. **La buona figliola**, estrenada en el Teatro delle Dame de Roma, el 6 de febrero de 1760, alcanzó una difusión extraordinaria, llegando incluso a ejercer influencia sobre campos tan alejados de la música como el comercio (un vino, algunas tiendas e incluso una estación, cercana a Roma, serían bautizados con el nombre de la heroína, «Cecchina»). El libreto, utilizado anteriormente por Dini y Perillo, se debe a Carlo Goldoni, que lo firmó bajo el seudónimo de «Polisseno Fegejo». Se basa en la novela epistolar de Samuel Richardson «*Pamela o la virtud recompensada*» (1741) y ya había sido adaptado para la escena por Voltaire («*Nanine o el prejuicio vencido*») y por el propio Goldoni («*La Pamela*», que pronto tuvo el remoque de «*La Nubile*», para diferenciarla de su secuela «*La Maritata*»).

El público de 1760 se entusiasmó con el tono sentimental, con el nuevo estilo «larmoyant», que pasaba de la literatura a la ópera y lo hacía con elementos fácilmente reconocibles para el espectador. Así, el *aria di bravura*, procedente de la ópera seria, a los pasajes dialogados (dúos, conjuntos), más propios del estilo buffo. Pero de esta simbiosis, tan armónica y convincente, derivaba una nueva fórmula del teatro musical: el llamado género semiserio, o de medio carácter, apellidado en la época como «dramma giocoso». Señala Bruno Cagli que este camino —seguido por Piccini, Jommelli, Traetta, Anfosi, Cimarosa y Paisiello— representó la culminación del destino reservado a la civilización napolitana en la vida real. Toda preocupación metafísica o intelectual quedaba de lado. Interesaba la «domesticidad» de la trama argumental, que nunca ascendía a lo arquetípicamente universal —esto lo haría Rossini, elevado a tal categoría abstracta lo meramente cotidiano, individual y popular del género semiserio. Musicalmente, la sintaxis propia de éste se refería a lo inmediato de los ritmos populares (el típico 6/8), de las melodías pastoriles, dentro de una estructura argumental y musical prefijada. Después de Rossini, que recapituló, reordenó y superó el espíritu de la ópera napolitana, el género semiserio tendría su definitivo éxito en **La Sonnambula**, de Bellini, obra que clausura definitivamente la estética y la ética de las que **La Buona Figliola** puede pasar como epitome.

El presente registro corresponde a una representación de esta obra, en la Opera de Roma, en febrero de 1981. No estamos, desde luego, ante una versión de referencia —simplemente ya por el hecho de los numerosos cortes, en recitativos y en los *da capo* de las arias— pero el nivel de la

ejecución tampoco es execrable. Destacada Lucia Aliberti —en el papel travesti de «Cavaliere Armidoro»—, Enzo Dara —«Tagliafiero», personaje buffo que tiene una graciosísima aria con efectos onomatopéyicos, en el estilo del **Maestro di Musica** de Pergolesi y anticipando a Cimarosa, Rossini y Paer— el veterano Ugo Benelli, algo inerte frente a su difícil partecella, así como la musicalidad de Margherita Rinaldi («Cecchina»). Emiglia Ravaglia, en general correcta, no acaba de cuajar la versión de la gran aria de bravura «Furie di donna irata». La dirección de Luigi Gelmetti es correcta. Destacaré el empleo del aúd, guitarrone, lira, mandolina, cémbalo y violoncello barroco en la realización del continuo. Sonido aceptable y buena presentación.—**GONZALO BADENES**.



RACHMANINOV: Conciertos para piano núms. 2 y 4. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Decca 414475-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

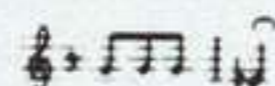
Ashkenazy, uno de los más grandes pianistas de nuestro tiempo y un distinguido director, es desde hace años bien conocido como sensacional intérprete de Rachmaninov, no sólo al teclado sino también desde el podio. En 1972 grabó al piano para Decca la obra completa para piano y orquesta de este compositor —el **Segundo Concierto** ya lo había grabado con Kondrashin, y el **Tercero** con Ormandy— con la London Symphony y André Previn, quizá el más reputado director de la música de Rachmaninov en la actualidad: registro que se situó a la cabeza de las series existentes en disco hasta entonces, y quizá hasta hoy mismo.

Ahora Decca insiste en grabar de nuevo estas obras y —tal vez para poder competir con aquella— no escatima medios: el insustituible Ashkenazy es acompañado ahora por la magnífica Orquesta de Amsterdam y nada menos que Haitink. Lo escuchado en este disco promete que este ciclo vuelva a situarse de nuevo en la cima de la discografía, incluso por encima de aquél. Es difícil decir que el Ashkenazy de ahora supere al de 1972, a no ser en un punto más de madurez y de cantabilidad del singular melodismo de este autor. A destacar que el sonido, como el rubato, son específicos y genuinos de Rachmaninov, que siempre suena a él mismo, y no a Chopin o a Tchaikovsky, como ocurre tantas veces. Ni que decir tiene que su formidable técnica supera con soltura las temibles dificultades de las partituras, sin dar nunca la molesta sensación de exhibicionismo.

La sorpresa ha venido esta vez de Haitink, gran director y gran músico donde los haya, pero hasta ahora una incógnita en este compositor, y que se muestra compenetrado a fondo con las características requeridas por él: el en tantas ocasiones ejemplo de objetividad y sobriedad se entrega a la ensoñación rachmaninoviiana de modo idóneamente su objetivo y se su-

merge en su particular mundo, recreándolo desde dentro con convicción e idiomatismo. Su entendimiento con Ashkenazy no es nuevo y vuelve a ser perfecto.

La grabación, para colmo, es prodigiosa. En conclusión: primerísima opción para hacerse con estos **Conciertos**.—**TARTESSOS**.



RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2; Preludio Op. 32, núm. 12; Etudes-Tableaux Op. 33, núms. 2 y 3 y Op. 39, núm. 2. Vladimir Horowitz, piano. CBS. Masterportrait. MP 39757. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Excelente disco éste que aparece en la nueva serie media de importación que CBS presenta en España. Nada menos que Rachmaninov por Horowitz, como diría un incondicional del pianista de Kiev. Quien

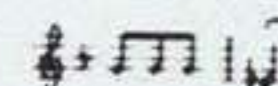


Vladimir Horowitz, en una reciente toma fotográfica

esto escribe nunca fue tal, aun entendiendo que junto al Horowitz más trivial, rebuscado o arbitrario, siempre hubo otro muy músico. O sea, no puedo ser un incondicional de su obra porque me parece que hizo (y en la actualidad más) bastantes locuras al sentarse al piano. Y, a mi juicio, no siempre tan geniales como muchos dicen. En fin, no es éste el caso, afortunadamente, del disco que se comenta: en él encontramos un Rachmaninov muy personal y, por supuesto, técnicamente envidiable (la grabación, una toma en vivo, data del año 1971). La versión de la **Sonata núm. 2** está al borde de lo permisible en cuanto a crispación y concepción agógica. Pero hay que admitir que está espléndidamente tocada (su segundo tiempo es música de muchos quilates). De todas las maneras, me sigue molestando esa actitud de Horowitz consistente en demostrar que nadie puede tocar más rápido y de forma más perfecta. El resto del disco lo conforman un **Preludio**, un **Momento musical** y tres **Etudes-Tableaux**. Magnífica versión las del **Preludio Op. 32, núm. 12**, sugerente y sutilísima, extraordinariamente bien matizada; sentida y doliente la del **Momento musical Op. 16, núm. 3**, y muy virtuosísticos las de los **Estudios** (estupenda la del **Op. 33, núm. 3** y

quizás no tanto la del **Op. 39, núm. 9**, que toca con no igual convicción).

Disco, pues, muy recomendable. Ahora bien, si se desea una versión de mayor referencia para la **Sonata núm. 2** (absoluta para mí) óptese por la de Ashkenazy (Decca, disponible en disco compacto), verdadero monumento en la historia de la interpretación pianística.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**.



SCHUBERT: Cuartetos para cuerda Op. 29 y Op. 125 núm. 1. Quartett-satz D. 703. Cuarteto Hagen. Deutsche Grammophon 419171-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Este es el disco de presentación del Cuarteto Hagen (el apellido de tres de sus miembros), integrado por cuatro jovencísimos austríacos formados en el Mozarteum de Salzburgo, ciudad que este verano estaba adornada por doquier con la portada de este registro recién publicado en este país. Y lo cierto es que este grupo merece la publicidad, pues aun sin dar plenamente en el clavo, si apuntan aquí muy buenas maneras, que pueden hacer a la larga de él uno de los sucesores de los míticos Italiano, Amadeus o Húngaro. El Hagen comienza por respetar escrupulosamente las indicaciones dinámicas, la articulación, la acentuación y todo lo escrito por Schubert en la partitura, lo cual ya constituye de por sí un mérito indudable, pues no se trata de moneda común. Y en general toda la música parece estar perfectamente estudiada y asimilada, pero la lectura de lo que hay detrás de las notas está de algún modo ausente. Estamos ante una interpretación de una enorme pulcritud técnica, pero de una cierta asepsia emocional. Ello proviene quizás de una excesiva tendencia a la delicadeza, a la búsqueda de la belleza sonora (ciertamente conseguida) y a lo que parece un escaso margen de espontaneidad, patente, por ejemplo, en los trabajosos desarrollos: es decir, todo, hasta el más mínimo detalle, está estudiado y en los pasajes de mayor intensidad expresiva ésta no acaba de calar en el oyente por culpa de una cierta rigidez generalizada. Toda su interpretación rebosa, eso sí, musicalidad, buen gusto y una técnica cuartetística de muy alta escuela: idéntico vibrato, igualdad en las transiciones dinámicas, homogeneidad y empaste sonoro (algo fallido en el forte, donde suele sobresalir el primer violín) en todas las combinaciones instrumentales, etc. Es ésta, por ello, una interpretación casi inmaculada técnicamente, pero impersonal (lo cual no es de extrañar dada la juventud del Hagen) y con una cierta tendencia a la blandura y el preciosismo sonoro (tendencia, esta sí, peligrosa y que habría de corregir en próximos registros). También es cierto que los dos **Cuartetos** aquí recogidos no se hallan entre lo más «descarnado» de la producción schubertina, pero ello no es causa suficiente para que la lectura del **Op. 125 núm. 1** sea en muchos momentos monocorde y de



El Cuarteto Hagen hace su presentación con este disco

un exagerado refinamiento sonoro y expresivo. Más centrada y redonda es la versión del **Cuarteto Op.29** —una obra, asimismo, más conseguida— que la de aquél o la del **Quartettsatz**, en el que se confirma ese apego a la letra que habíamos observado en el resto del disco. En esta última obra, más dramática que sus compañeras, no se aprecia ningún cambio sustancial en el acercamiento interpretativo del Hagen, que sigue mostrando la delicadeza, la rigidez y el pulcro respeto a la partitura como las características más señaladas de su lectura.

Feliz alumbramiento, a fin de cuentas, de un nuevo Cuarteto, de los que tan necesitado se está siempre. Con menos portamentos del primer violín (numerosísimos, por ejemplo, en el trío del **Op. 29**), una mayor robustez sonora, una espontaneidad más acusada y, en definitiva, una mayor madurez tendremos con el tiempo a un, cuanto menos, excepcional intérprete de la música cuartetística vienesa. Espléndida grabación, aunque adornada con demasiado eco, y magníficas notas, como siempre, de Volker Scherliess. Las versiones de estas mismas obras del Italiano (Philips) son, hoy por hoy, las más recomendables. El interés del registro aquí comentado es, en nuestra opinión, más extramusical, aunque no deja de ser una opción más que posible para hacerse con estas obras tan poco grabadas.—**LUIS CARLOS GAGO.**



SCHUBERT: Quinteto en Do mayor, D. 956. Cuarteto de Cleveland. Yo-Yo Ma, violonchelo. CBS IM 39134. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★

Antigua y amplia es la tradición de los grandes chelistas que se han unido a un Cuarteto estable para tocar el extraordinario **Quinteto** de Schubert, una de las obras más perfectas de la literatura camerística de toda la Historia de la Música occidental. Magníficos han sido los resultados en varias ocasiones (Vegh/Casals, Melos/Rostropovich, por ejemplo), pero también fallidos en otras. Yo-Yo Ma, quizás el más brillante representante, junto con Meneses, de la joven generación de chelistas, ha unido aquí sus fuerzas con el Cuarteto de Cleveland, una agrupa-

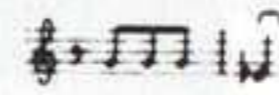
ción que ya conocíamos por su versión del **Quinteto «La Trucha»** con Brendel (Philips) y que está integrada por primeros atriles de la Orquesta norteamericana.

El Schubert que escuchamos en este disco es un Schubert de salón, blando e insulso, en vez del hombre angustiado y descreído que late en muchos de los ya intensos, ya desolados compases de esta obra maestra. Así, ya desde el comienzo se percibe una blandura a todas luces excesiva: el paso del pp del compás 20 al ff del 23 que tenía que ser casi salvaje, por ejemplo, es poco menos que de juguete. Otro defecto en nuestra opinión decisivo es la gran importancia concedida en todo momento a las voces melódicas y la escasa otorgada al entramado armónico, trascendental en numerosísimos pasajes de esta obra (compases 90 ss. del primer movimiento, por ejemplo). Fuerza, dramatismo, pathos, están ausentes de un primer movimiento que queda perfectamente simbolizado en el acorde del penúltimo compás, que en vez de ser tajante, seco y conclusivo es blando y excesivamente largo.

Varias desafinaciones empañan las secciones extremas del segundo movimiento, en cuya sección central faltan emoción y convencimiento. Sobresaliente aquí la participación de Ma que, algo desligado de sus compañeros, dice su parte con entrega y comunicatividad. La falta de fuerza, de empuje es notoria de nuevo en el tercer movimiento, en el que también se detectan ciertas imprecisiones rítmicas y de articulación: excelente Ma de nuevo en el Trío, en el que «come» literalmente al viola en el unísono de ambos y que resulta en conjunto —sorprendentemente— el fragmento quizás mejor comprendido del **Quinteto**. El cuarto movimiento es el menos doloroso de la partitura, pero tampoco es tan amable como lo que aquí se escucha (la parte del primer violín es demasiado liviana en los compases 52 ss., por ejemplo), que culmina en una coda a nuestro entender superficial y poco «salvaje».

Versión, pues, fallida, que parece seguir al pie de la letra las desafortunadas opiniones de Philip Ramey —autor de las notas de contraportada—, que considera este **Quinteto**, por encima de todo, «una composición serena» (!). El sonido es bueno, pero Ma sobresale (¿por méritos propios?) en exceso por encima de sus compañeros. En mi ejemplar la cara 2 es un auténtico rosario de ruidos, que parecen provenir de un defi-

ciente prensado. Si quiere hacerse con una excelente versión de esta obra, no dude en hacerse con la atípica interpretación del Fitzwilliam con Christopher van Kampen (Decca), la única de las versiones de referencia ya encontrable en disco compacto.—**LUIS CARLOS GAGO.**



SPOHR: Nonetto op. 31. Octeto op. 32. Octeto de Viena. Decca «London Enterprise» 414439-1. Importación.

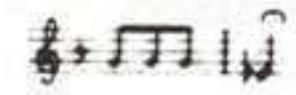
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★

Mala suerte la de Ludwig Spohr al vivir en unos años (1784-1859) de los que hoy —ya que no entonces— recordamos primordial y casi exclusivamente a los indudables genios de la época. No viene mal, con todo, recordar ahora las virtudes de quien fuera considerado en vida uno de los más grandes exponentes del primer Romanticismo alemán. Para ello nos llegan reeditados por London (Decca) en una serie económica dos de las más importantes obras camerísticas del semiolvidado autor de **Jessonda**. Aparte del interés derivado de la propia infrecuencia de ambas partituras, debemos añadir el de la, cuanto menos, curiosa instrumentación de las mismas: violín, viola, chelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa en el caso del **Nonetto**, y violín, dos violas, violonchelo, clarinete, dos trompas y contrabajo en el **Octeto**, dos combinaciones sumamente sugerentes que Spohr sabe tratar con maestría e indudable oficio.

En cuanto a las versiones, sabido es que en música de estas características el Octeto de Viena en los años sesenta o el Nuevo Octeto de Viena en los ochenta son probablemente sus más cualificados traductores. Hallamos en sus interpretaciones comunión de sonido y de concepto, y difícil es que no surja la música de cámara en su estado puro cuando a esta circunstancia se le añade el altísimo nivel técnico de la ejecución y el perfecto conocimiento del lenguaje. Sus versiones son, claro está, clásicas, comedidas incluso, pero creemos que el aquí elegido es el mejor modo de acercarse a unas obras como éstas, escritas con oficio (aunque sin genialidad) y carentes aparentemente de toda pretensión. Basta escuchar el Andante con variazioni del **Octeto** (basadas en el tema «El Herrero armonioso» de Haendel) para comprobar tanto la perfección de la escritura instrumental de Spohr como el maravilloso dialogar entre sí los músicos vieneses. Aun rayando la actuación de todos los filarmónicos en el sobresaliente, permitásenos citar a Anton Fietz (violín), Meinhard Niedermayr (flauta) y Emmanuel Bräbe (chelo) en el **Nonetto** y a los hermanos Boskovsky (violín y clarinete) y Josef Veleba (trompa, terriblemente difícil su parte) en el **Octeto** como merecedores de especial mención.

Las grabaciones fueron realizadas en 1959 (**Octeto**) y 1968 (**Nonetto**). El sonido es, a pesar de los años transcurridos, de gran calidad, lo cual no debe extrañarnos, pues es bien conocida la bondad de las grabaciones

de Decca por aquellos años. Tras el procesamiento de rigor, único vestigio de aquella época es un ligero y continuo soplo de fondo. Disco, pues, si no de obligada adquisición (cualquier discoteca puede prescindir de ambas obras), si interesante y, sobre todo, ameno.—**LUIS CARLOS GAGO.**



TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5, El General. Orquesta Sinfónica de Chicago: Director: Claudio Abbado. CBS IM 42094. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★

Algo le está ocurriendo a Abbado últimamente. Por lo pronto, el de los dos o tres últimos años se parece bien poco al de antes. Es algo tan obvio que sorprende que muchos críticos asiduos de aquí y de fuera no hayan escrito ni una línea al respecto (seguramente ni lo han notado; a veces son los últimos en enterarse. Arturo Rubinstein solía decir que si estaba un par de días sin practicar, él mismo notaba la pérdida de «forma»; si estaba un par de días más, lo notaba el público, y después de una semana, lo notaban *hasta* los críticos). Otros, por supuesto, sí lo han hecho, más o menos cautos y extrañados.

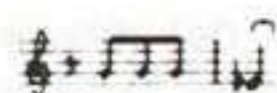
Lo malo no es que esté cambiando; lo malo es que está cambiando a peor. Abbado era una grandísimo director hasta entonces; en los últimos dos o tres años apenas ha grabado algo que recuerde ese nivel al que nos tenía acostumbrados. Por una parte, parece haberse adueñado de él la desidia, el desinterés y hasta el aburrimiento: o sea, se ha pasado de un extremo a otro. Y por otra parte, le ha ocurrido otro tanto: de un director vigoroso, intenso, apasionado y con proclividad a los tratamientos dramáticos de la música, ha pasado a volverse un manierista, preocupado con frecuencia sólo por el sonido, para que sea terso, pulido, bonito y blando.

Este disco es un ejemplo más de lo que decimos: sus antiguas grabaciones de Tchaikovsky para D.G. —una notable **Quinta**, soberbias **Segunda** y **Sexta** y sensacional **Cuarta**— nada tienen que ver con esta nueva **Quinta**, decadente, suavísima, dulzona (llena de portamentos), sin la menor garra dramática o conflictiva, desgana, insípida, incluso superficial a ratos. A destacar algunos aspectos: el trabajo de orfebrería del tercer movimiento, el más salvable; la gran velocidad, trivial y de cara a la galería, de la coda final; y el hecho de que no obtenga de la Sinfónica de Chicago (¡nada menos!) un partido del otro jueves (ni siquiera faltan algunas inexactitudes, por ej. en el finale).

En cuanto al poema sinfónico, **El General**, op. 78, de escasamente una docena de minutos, el desinterés de Abbado por esta obra menor es bien patente: no le saca apenas partido. Si se compara con la versión de Inbal con la Sinfónica de la Radio de Frankfurt (Philips, descatalogado) se comprobará fácilmente que la del director israelita es incomparablemente superior.

De las **Quintas** de Tchaikovsky

grabadas últimamente —y disponibles como ésta, en CD— la de Karajan con la Filarmónica de Viena (D.G.) es muy superior, entre otras. ¿Qué le ocurre a Abbado?. Esperemos que sea una mala racha que pase cuanto antes.—**TARTESSOS.**



TELEMANN: Conciertos dobles y triples. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau Lyre 9-50042 (DSDL 701). Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Dentro de la inmensa producción concertística de G.P. Telemann ocupan un destacado lugar los *Gruppenkonzerte* (conciertos para grupos de instrumentos solistas). En este disco encontramos algunas de estas obras: el **Concierto en Re mayor** para tres trompetas, timbal y cuerda, el **Concierto en Mi menor** para flauta dulce, flauta travesera y cuerda, el **Concierto en Mi mayor** para flauta, oboe d'amore, viola d'amore y cuerda, el **Concierto polaco** para cuerda y el **Quinteto** para cuerda y continuo.

Los Concerti obedecen al esquema cuatripartito de la sonata da chiesa, mientras que el **Quadro en Si bemol mayor**, en realidad una pieza de música de cámara, sigue el tripartito del concierto veneciano. Esta influencia de la escuela italiana —también de la francesa, aunque ésta es más patente en las piezas puramente orquestales— junto con la impronta de la música campesina de Polonia y Moravia conforman ese «gout melé», tan característico de Telemann, que Quantz no dudó en llamar «estilo alemán». Las obras contenidas en este disco acusan, ya se ha dicho, la influencia de la escuela italiana —que asimismo se evidencia en el «Sizilienno» del **Concierto en Mi mayor** y en las entradas fugadas de primeros y segundos violines en los tiempos centrales del **Concierto en Re mayor**. No faltan los elementos «polacos»



Christopher Hogwood realiza versiones ejemplares de una música más deliciosa que profunda

—el así llamado **Concierto poloniosy** contiene dos ejemplos de danza popular, la mazurca y la polonesa.

Para la interpretación de estas obras —si se quiere, poco «profundas»,

pero deliciosas— se cuenta con la espléndida actuación de The Academy of Ancient Music, que no necesita ya presentación. Nuevamente estamos ante versiones ejemplares, por más que la sonoridad de las trompetas naturales pueda resultar áspera en los pasajes agudos, dada la alta tesitura exigida. Seguramente, en instrumentos «modernos» tal efecto no se produciría. (recuerdo que algo semejante le ocurre a The English Concert en los **Concerti a due cori** de Haendel). Quizá las interpretaciones hoy reputadas como «auténticas» deban sufrir este tipo de servidumbres. Grabación y presentación, excelentes.—**GONZALO BADENES.**



VIVALDI: Dixit Dominus, R 594. Beatus Vir, R 597. Isobel Buchanan, Jennifer Smith, sopranos. Helen Watts, contralto. Ian Partridge, tenor. John Shirley-Quirk, bajo. Coro del King's College, de Cambridge. English Chamber Orchestra. Director: Stephen Cleobury. Argo 414495-1. Digital (CD: 414495-2). Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Las dos composiciones que nos presenta este disco son el resultado de musicar el texto latino de los salmos 109 y 111, respectivamente. Ambos salmos, dentro de la liturgia correspondiente a las Vísperas del Domingo, tienen un marcado carácter festivo, aunque el tema central de ambos sea distinto.

El primero de ellos, **Dixit Dominus**, conocidísimo, es un salmo sacerdotal, aplicado a Cristo por la Iglesia. Este carácter es aprovechado por Vivaldi para construir un gran edificio sonoro, con soluciones muy cercanas a las adoptadas por Bach en su **Magnificat**. Así, empieza igualmente con un coro en «tutti» orquestal, en el que trompetas y timbales desarrollan un tema exultante, majestuoso, que acompañan las palabras divinas referidas a Jesús: «Dixit Dominus a Domino meo: Sede ad dexteris meis...» («Oráculo del Señor a mi Señor: Siéntate a mi derecha...»). Del resto de números, destacan el dúo para dos sopranos «Virgam virtutis tuae» y el coro «Iuravit Dominus», que coinciden con los versículos más destacados del texto. Este último, por ejemplo, tras una solemne introducción a cargo del coro y continuo, lenta y expectante, desborda en un inteligente tratamiento fugado sobre las palabras «Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech».

El Gloria final, doxología final con que acaba la recitación litúrgica, repite el tema del primer número. En resumen, una obra bellísima, joya de la producción religiosa de Vivaldi.

El **Beatus Vir** se adapta a un estilo igualmente alegre, pero más contenido, ya que no se trata aquí de un salmo mesiánico como el anterior, sino dedicado a describir la vida ordenada del justo. Se estructura igualmente por la sucesión de números en los que se intercalan diversas combinaciones de solistas y el coro. Entre los versículos se repiten las

primeras palabras o antifona, en una práctica usada litúrgicamente para destacar la importancia del texto o idea principal, aun cuando el autor de los comentarios de carpeta se extraña de ello. La obra, en conjunto, es también muy bella, de gran interés.

La interpretación merece una gran calificación. La labor de coro y orquesta son perfectas, contando con una preparación envidiable. El ajuste de las voces es cuidadísimo, sonando frescas y disciplinadas. Los cinco solistas muestran un nivel altísimo, plenamente adaptados a las exigencias de la batuta. Las grabaciones inglesas suelen contar con unos artistas que, sin ser los absolutamente primeras filas, podrían serlo por el buen gusto y la alta preparación técnica que alcanzan.

La labor directorial es asimismo muy apreciable aunque, como ya he dejado ver en alguna otra ocasión, a lo directores ingleses, en Vivaldi, les falta algo de la «grazia» especial que confiere mayor soltura al discurso musical. De cualquier manera, se trata de una gran grabación, recomendabilísima, y que no puede dejar perderse, por la pureza del sonido y la gran calidad artística alcanzada.—**SANTIAGO BUENO.**

RECITALES

CARUSO, Enrico. Arias de VERDI, PUCCINI, MASCAGNI, BOITO, FRANCHETTI, DONIZETTI, MASSENET, GIORDANO, PONCHIELLI, CILEA, MEYERBEER, BIZET, LEONCAVALLO. Canciones italianas. EMI «I grandi tenori» 053 101521 1. Mono.

Interpretación: ****
Sonido: (cero)

En este aprovechadísimo disco se agolpan nada menos que 16 arias de ópera y 6 canciones italianas, entremezcladas con las anteriores. La selección es muy interesante, ya que las grabaciones datan de una misma época, entre 1902 y 1904, cuando Caruso contaba entre 29 y 31 años, y le quedaban aún unos 18 de vida. Es decir, que tienen el interés de ser grabaciones de juventud, y a su valor se añade el que los pianistas acompañantes son nada menos que los compositores Ruggero Leoncavallo y Francesco Cilea, y el libretista Salvatore Cottone.

A pesar de que los registros tienen más de 80 años de antigüedad y que por los inevitables ruidos de fondo y deficiencias técnicas de la época no puede otorgarse al disco una mejor calificación en cuanto al sonido, seguramente gracias a varios reprocesamientos resultan bastante audibles y permiten apreciar con bastante claridad, dentro de lo posible, lo que fue Enrico Caruso.

Se observan detalles curiosísimos, derivados de la propia imperfección de las tomas, y que en cualquier grabación moderna se habrían corregido sin ningún problema, tales

como extraños carraspeos del cantante y fallos en la voz debidos a alguna flema. A veces, se oye una voz que anuncia quién y lo que va a cantar. Mucho más raro aún, se producen entradas antes de tiempo del cantante, quien e interrumpe momentáneamente y vuelve a comenzar en su sitio, como en «Dai campi dai prati» del **Mefistofele** de Boito y en **Luna fedel**, de di Zardo.

No deja de sorprendernos Caruso como cantante. Es bien conocida su particular sonoridad, de todo baritonal en el centro, y sus agudos resonantes y limpios como trompetazos, pero es mucho menos conocida su enorme habilidad para apianar, al menos en su primera época, de la que son testimonio valioso estos registros. Es casi increíble su Do de pecho en pianísimo al final del aria de **Pescadores de Perlas** y su respeto a la partitura al acometer en un extremadamente difícil pianísimo el Si bemol final de «Celeste Aida». Sorprendente también su regulador invertido, del piano al forte, en «El sueño» de **Manon**. Este despliegue de habilidades es materia interesantísima de meditación para los seguidores del bel canto, pues el recurso indiscriminado a la voz de cabeza o al falsetón apoyado, posibilidad que desconocen o que rehúyen la casi totalidad de los cantantes de hoy, junto con la virtud de unir con tal maestría esa voz de cabeza con la voz de pecho sin perder la necesaria homogeneidad tímbrica con el resto del registro, constituye una fuente de aprendizaje y de admiración. En la interpretación de las arias, los resultados son diversos, destacando especialmente, por su acierto, la Siciliana de **Cavalleria**, cantada con vehemencia a la par que matizada y con delicadeza. Igualmente, el «Cielo e mar» de **La Gioconda**, con atractivos reguladores, aunque con portamentos y adornos inesperados. También muy bien el «Amor ti vieta» de **Fedora**, lírico y expresivo, así como el aria de **Pescadores de Perlas**, la **Mattinata** de Leoncavallo, etc. Menos bien el «Questa o quella» de **Rigoletto**, apagado y algo tosco; «Celeste Aida», por los portamentos de dudoso gusto, y el «Adiós a la vida» de **Tosca**, monótono el recitativo y con algunas brusquedades. Interesantes, finalmente, «El sueño» de **Manon** de Massenet, a pesar de los adornos añadidos, «Una furtiva lagrima» del **Elisir**, muy sentido y matizado, aunque algo precipitado el final, etc.

Disco de mucho interés, pues comprende un considerable número de registros de la época joven de Caruso, y el sonido, aunque con las insalvables deficiencias de los originales, está suficientemente procesado para que se pueda apreciar las cualidades del cantante.—**FRANCISCO CHACON MARIN.**



«CONCERTI GROSSI»
LOCATELLI: Concerto grosso en Do menor, op. 1 núm. 2 GEMINIANI: Concerto grosso en Si menor. GALUPPI: Concerto a quattro núm. 3 en Re mayor. CORELLI: Concerto grosso en Re mayor, Op. 6 núm. 4. Orquesta de Cámara Leos Janacek de Ostrava. Director: Zdenek Dej-

mek. Supraphon 1110 3608G. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

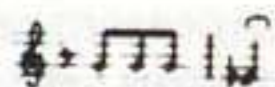
Ostrava, gran centro industrial de Moravia del Norte con su casi millón de habitantes en su área de expansión, es, en cuanto a población, la segunda gran urbe de la República Socialista de Checoslovaquia. Allí se constituyó en 1964 esta orquesta de cámara, que tomó el nombre del gran músico moravo Leos Janacek. Como suele ser condición habitual en estos conjuntos del Este de Europa, se trata de una orquesta que, sin llegar a lo deslumbrante, es de una altísima calidad.

En el disco que aquí toca comentar dicha Orquesta ofrece un programa atrayente, aunque de interés desigual: junto con dos obras inéditas, o poco menos, como el **Concierto grosso Op. 1 núm. 2**, de Locatelli, y el **Concierto grosso** de Geminiani, que no parecen pertenecer a ninguno de sus números de opus, otras dos bastantes más trilladas: las de Galuppi y Corelli.

Las versiones de la cuatro obras son todas muy dignas de encomio, serias y bien planteadas, con una gran claridad de concepto y una espléndida ejecución, dentro de una línea muy tradicional que hace pensar en I Musici.

El sonido, en cambio, no es demasiado convincente y con los agudos saturados en algunas ocasiones.

Con todo, y a pesar de ser un disco que no suscite entusiasmos delirantes, hay que recomendarlo encarecidamente a todo discófilo interesado en el barroco italiano, por contener, y en versiones dignísimas como ya se ha dicho, esas dos obras tan poco frecuentadas de Locatelli y Geminiani.—**SALUSTIO ALVARADO.**

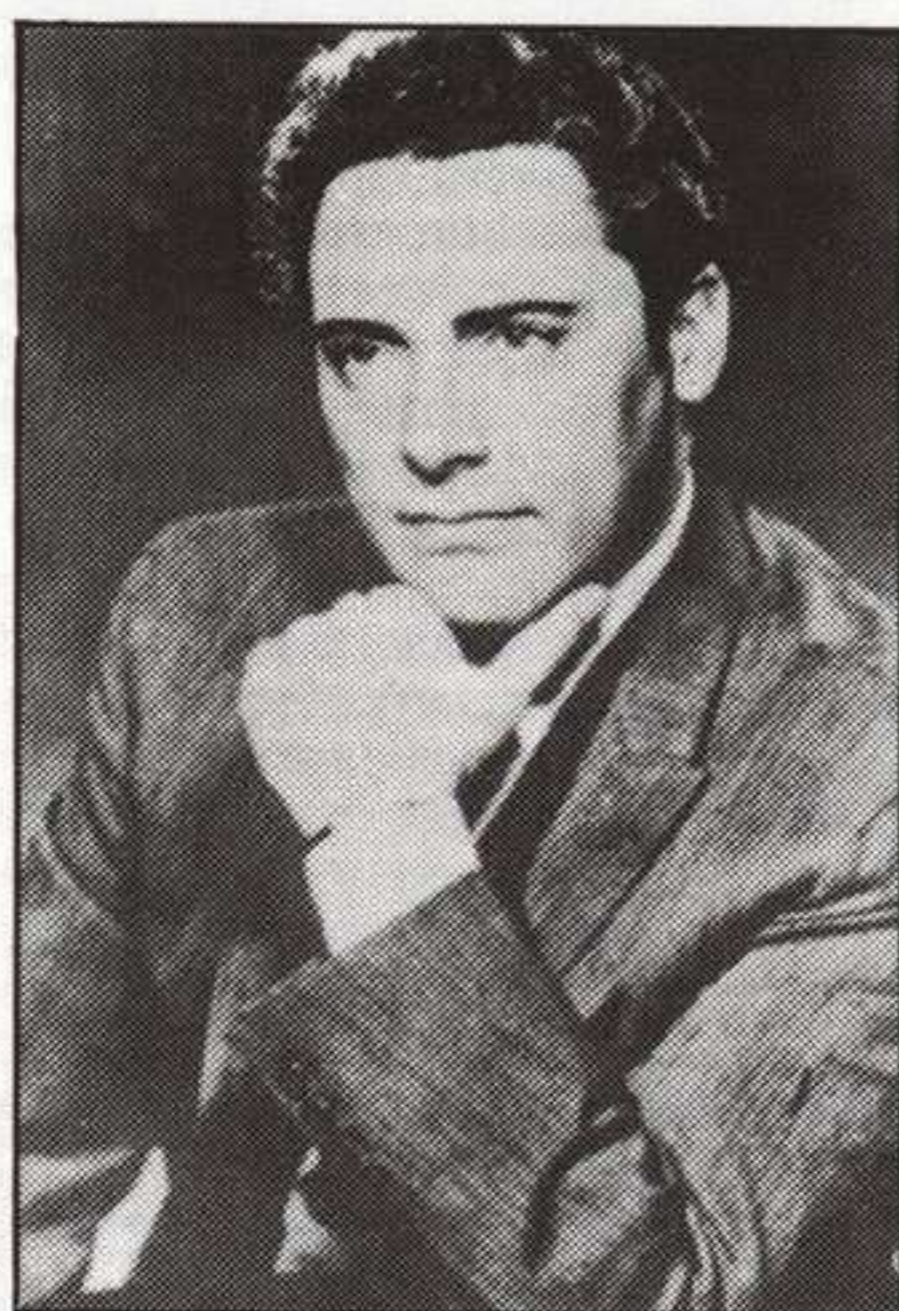


MONACO, Mario Del. Arias de ópera de VERDI, PUCCINI, GIORDANO, WAGNER, MASCAGNI, MASSENET, MEYERBEER, BIZET y LEONCAVALLO. Orquesta Sinfónica de Milán. Director: Argeo Quadri. EMI «I Grandi Tenori» 053 1171681. Mono.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★

Del Monaco es uno de los cantantes más despreciados por la crítica en los últimos años. Al comentar las numerosas grabaciones (para Decca, posteriormente al presente recital), críticos como Celletti han reiterado, hasta la saciedad, las características negativas del tenor de Florencia, quien durante más de treinta años actuó, con éxito, en los principales escenarios líricos. Tosquedad y dureza en la emisión, incapacidad para ligar el sonido, ignorancia de las gradaciones dinámicas y expresivas de las partituras —siempre traducidas de manera visceral, estentórea, incluso chabacana— olvido de las reglas del canto clásico (como la «mesa di voce»), etc. Pero es de justicia reseñar las virtudes —puramente físicas, nunca trabajadas— de aquella voz: el volumen, la vibración, la homogeneidad tímbrica —con calidad baritonal

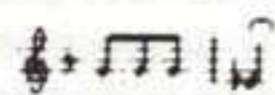
en el grave, broncinea en el centro y «squillante» en el agudo, proyectado con seguridad hasta el Do 4. La crítica cuestión del «paso» (sobre la zona Mi-Fa) se resolvía bien sólo en matiz «forte». Cuando intentaba el «piano» la voz se volvía opaca y gutural. Aun así, como señala con acierto Lauri Volpi en «Voces Paralelas», Del Monaco supo «hacerse una voz», a la medida de su temperamento y de sus aspiraciones. Jamás imitó a nadie. Siempre fue él mismo. Hoy, suscita irrisión y tristeza escuchar a un Nicola Martinucci intentando un canto epigonal, sin las cualidades, pero con todos los defectos, de Del Monaco.



Mario del Mónaco, un cantante despreciado por la crítica en los últimos años

Este disco recoge catorce selecciones, grabadas en Milán entre 1948 y 1951, con un acompañamiento orquestal burdo y sin relieve del maestro Argeo Quadri. El sonido, casi siempre saturado, perjudica al cantante, de modo particular en las tomas efectuadas en 1951, al estar demasiado cerca el micrófono, con la consiguiente pérdida de armónicos, de la voz. Me ha gustado —aun con las reservas apuntadas— el canto espontáneo, nada forzado, del «Improvviso» de **Andrea Chenier** y del aria de **La Africana**. En los extractos de **Otello**, el tono heroico requerido por el «Esultate» o el «Ora e per sempre» está plenamente logrado —¿qué Otello tiene hoy tal mordiente?— No así el «Dio mi potevi» sofocado, ni el italianizado «Racconto» de **Lohengrin**, aunque en la página wagneriana no puedo por menos de admirar la facilidad y brillantez del registro agudo. Ni Hofmann ni Jerusalem pueden hoy emitir el Sol agudo con la autoridad del florentino (si bien éste pasa por alto el «piano» exigido sobre la palabra «Taube», «colomba vien del ciel», en italiano). Del Monaco emplea una expresividad demasiado genérica, de modo que no se encuentra una caracterización propia en cada personaje. Lo mismo da que Don José declare su amor a Carmen, que Radamés sueñe en conducir a los egipcios en la guerra, o que Turiddu se despida de su madre. La impresión de monotonía se acentúa a medida que avanza el recital. Ya sea en el inadecuado «Ah! non mi ridestar» de **Werther** (papel estrenado por un tenor heroico, Ernest van Dick) o en

el «Nessun dorma» (rematado por un espectacular Si 4 agudo) Del Monaco es siempre del Monaco.—**GONZALO BADENES.**



«**MUSICA CON 2 TROMPAS.**», **BEE-THOVEN: Sexteto en Mi bemol mayor, Op. 81b.** **BARSANTI: Concierto grosso en Re mayor, op. 3 núm. 4.** **HAENDEL: Concierto en Re mayor.** **MOZART: Una broma musical.** Zdenek Tylsar y Bedrich Tylsar, trompas. Orquesta de Cámara Dvorak. Director: Libor Pesek. Supraphon 1110 3907 G. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
★★ (Mozart)
Sonido: ★★★★★

Ya en el siglo XVIII los virtuosos de la trompa, oriundos del Reino de Bohemia, gozaban de reconocido prestigio entre las cortes de la Europa Central, donde era muy solicitados. Entre estos magníficos ejecutantes, la Historia recuerda a Karel Houdek, que ejerció sus actividades en la Corte Real y Electoral de Dresde, a Jan Sindeláf, quien estuvo al servicio del Elector Carlos Teodoro del Palatinado, y, sobre todo, al más famoso de los alumnos de Sindeláf, a Jan Váckav Stich, autor de excelentes conciertos para su instrumento, y para quien Beethoven compuso su **Sonata para trompa y piano en Fa mayor, Op. 17.**

Preclaros continuadores de esta añeja tradición interpretativa checa son los hermanos Bedrich y Zdenek Tylsar, quienes no sólo gozan de gran renombre en su propio país, sino que son bien conocidos por los discófilos de todo el mundo gracias a sus numerosas grabaciones, tanto en calidad de solistas como formando parte del Collegium Musicum Pragensense.

De nuevo los volvemos a encontrar como protagonistas de este disco, que nos ofrece un programa bastante heterogéneo.

Lo más interesante, desde luego, es el **Concierto grosso para dos trompas, timbales, cuerda y continuo** de Barsanti, auténtica primicia dentro del mercado discográfico español. Francesco Barsanti (1690-1772), compositor italiano afincado en Londres, nos brinda un curioso ejemplo de «reunión de gustos», pues, a un primer movimiento que hace recordar los conciertos para dos trompas vivaldianos opone un tercer movimiento, un minuetto, con un singular resabio francés.

También lleno de atractivo es el **Concierto en Re mayor para dos trompas**, dos violines, cuerda y continuo, cuya atribución a Haendel no deja de sorprender, pues no se halla en él ninguno de los rasgos distintivos de un estilo inconfundible donde los haya, como es el suyo, de modo que no es aventurado suponer que se trata de una obra más que apócrifa, lo cual no obsta para que sea una composición barroca de un gran efecto, en la que es de destacar el equilibrio entre las partes concertantes.

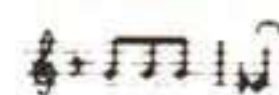
El auténtico punto negro del disco es la desangelada versión de la **Broma Musical**, en la que ni solistas, ni

orquesta, ni director parecen haber entendido el espíritu de parodia sonora con la que Mozart se adelantó en dos siglos a Les Luthiers.

Así por ejemplo, el Adagio cantabile es llevado a una velocidad excesiva, privándole de ese carácter lánguido y sensiblero en el que radica la esencia irónica del movimiento. Del mismo modo, el resto de la obra, hasta las disonancias del minuetto, es interpretado con una seriedad y una falta de gracia y imaginación aplastantes, sin hacer el debido hincapié en los deliberados fallos de construcción con los que Mozart se mofaba de aquellos que, sin talento ni oficio, se metían a compositores. Toda la chispa y la agudeza mozartianas quedan aguadas en esta torpe versión, lo cual, por otra parte, no tiene nada de extraño pues, si hay gente —y lo sé por experiencia— que no conoce, salvo honrosas excepciones, el sentido del humor ni por el forro, éstos son los checos y los eslovacos.

Donde de verdad se sueltan el pelo los hermanos Tylsar es en el **Sexteto en Mi bemol mayor, Op. 81b** de Beethoven. En esta versión, el cuarteto de cuerda es reemplazado por la orquesta de cámara, solución un tanto heterodoxa, aunque en absoluto reñida con las prácticas interpretativas de la época, en especial cuando se trataba de obra como ésta, con un claro desequilibrio sonoro entre el metal y la cuerda. Planteado este sexteto como un concierto para dos trompas y orquesta de cuerda, y liberados, por tanto, de todo comedimiento camerístico, los solistas hacen un auténtico alarde de virtuosismo en esta composición ligera y amable, cuya paternidad beethoveniana no está del todo aclarada.

Destinado, más que nada, a discófilos avanzados, y con la única excepción del patinazo mozartiano, este disco tiene el aliciente de presentar, amén que unos solistas de lujo, unas obras del todo infrecuentes como las de Barsanti y Haendel (?), así como un Beethoven de la serie B, en una versión de lo más original.—**SALUSTIO ALVARADO.**



OBRAS PARA PIANO de SOLER, ALBENIZ, GRANADOS, MOMPOU, CHABRIER, DEBUSSY y RAVEL. María Luisa Cantos, piano. Jecklin 247. Import.

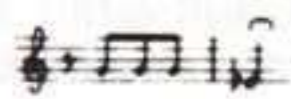
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La pianista barcelonesa María Luisa Cantos, que ha trabajado en Lucerna con Geza Anda, es colaboradora del Instituto Catalán de Musicología, participa en los encuentros internacionales de Santiago de Compostela y viene desarrollando una importante labor como concertista en Europa y América.

Para este disco ha seleccionado una serie de piezas originales de autores españoles —concretamente, catalanes— y de autores franceses que se inspiraron en temas españoles. En la primera cara tenemos dos sonatas (en Fa sostenido y en Sol menor) del padre Soler. **El Albaicín**, de Albéniz, el **Allegro de Concierto**,

de Granados, y la **Canción y Danza IV**, de Mompou. La segunda cara contiene el **Scherzo-Valse**, de Chabrier, tres piezas de Debussy (**Soirée dans Grenade**, **La sérénade interrompue** y **La Puerta del Vino**) y por último, la **Alborada del Gracioso**, de Ravel.

La interpretación que del repertorio español hace María Luisa Cantos se distingue por la interiorización, la delicadeza y la fusión de colores más que por el acento violento o el desgarrado temperamental. No se da aquí la tónica «furia española». No significa ello que estemos ante versiones pálidas, sino má bien que el oyente habrá de olvidar ciertos estereotipos, habitualmente asociados con nuestra música, para disfrutar de un arte que brilla con especial intensidad en los remansos intimistas (así, la modélica versión de la **Canción y Danza** de Mompou o la parsimonia palaciega con que frasea la **Sonata en Fa** de Soler). Tampoco falta el adecuado toque de ironía demandado por páginas como la **Sérénade interrompue** o la **Alborada del Gracioso**, si bien me parece que la cara española podrá suscitar un mayor grado de novedad en el planteamiento interpretativo —en especial, por la a veces sorprendente elección de tempi. La bella sonoridad del Bösendorfer Imperial es fielmente recogida por una toma sonora cálida, sin aristas, realzada por un prensado escrupuloso.—**GONZALO BADENES**.



SCHIPA, Tito. Arias de ópera de SCARLATTI, BELLINI, DONIZETTI, GLUCK, MASSENET y MASCAGNI. EMI «I grandi tenori» 053-100916-1. Mono.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

La serie «I Grandi Tenori» de la EMI presenta alguna de las más importantes voces del siglo en el campo de la ópera italiana. Si podríamos cuestionar la exclusión, por ejemplo, de un Fleta y si más de un aficionado encontrará, quizá, parcial la presencia de tenores contemporáneos, lo cierto es que nadie, absolutamente nadie, dejará de celebrar el presente recital. ¿Fue Schipa «grande», en el sentido de las cualidades puramente

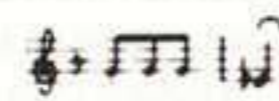
físicas de su voz? El no poseía el «Do» sobreagudo —auténtica «marca de fábrica» de todo tenor que se precie, aunque algunos de los que hoy figuran como tales se atreven a calificar de «mito» tal nota, exigida en un grandísimo número de partituras de ópera italiana y francesa (no así, sino fugazmente, por las wagnerianas). ¿Era «bella», por carnosidad, pasta o brillo, la voz de Schipa? De seguro que los públicos aplaudidores de energúmenos —que los hay— encontrarán su voz pequeña, pobre de esmalte, incluso limitada en la gama. Pero quienes entendemos el canto como un arte —ojo: ¡jamás un artificio!— nos quedamos alucinados al escuchar estas interpretaciones de Tito Schipa, donde, sin ningún género de alharacas, se nos *explica* lo que es el auténtico arte vocal italiano, hecho de claroscuros, de «sfumature», de colorido, de «mesa di voce», de suspiros y de magia. Cuando Tito Schipa entona la frase «Prendi l'anel ti dono», con esa aspiración metafísica del sonido, del verbo encarnado en notas, el oyente siente un escalofrío de emoción porque está asistiendo al milagro del virtuosismo canoro, que el gran estudioso de la vocalidad del siglo XVIII Giambattista Mancini atribuía a cantantes como la Viscontina, la Cuzzoni o la Mingotti, describiendo su arte con estas palabras: «poseían el arte de conducir la voz, de sostenerla, de aumentarla y de disminuirla con total perfección», al tiempo que «una gracia singular para frasear, declamar, dar a cada frase su color», descripción aplicable a las interpretaciones de Schipa (y hoy, a las de Kraus).

Schipa no canta, *da lecciones de canto*. Un disco sencillamente imprescindible y que me atrevería a recomendar como de audición obligatoria para cualquier estudiante de canto (¿acaso no deberían los Conservatorios incluir, en sus planes de estudio, la audición reflexiva de tales joyas?

Las interpretaciones aquí recogidas corresponden a la década de los años treinta, cuando Schipa había rebasado ampliamente la frontera de los cuarenta: llevaba más de veinte años de carrera (debutó en 1911) y aún cantaría por espacio de otro cuarto de siglo (hasta 1957, con 68 años). Asombra la frescura de timbre, la increíble facilidad para servirse de la media voz (arias de Donizetti), y su bella manera de adornar

(arias de Scarlatti). No falta el tono imperioso, dramático, en las arias de **Werther** y **Manon** que ya había registrado en 1916 y 1926 dándose versiones eminentemente líricas. Los duetos con Toti Dal Monte (**Sonambula** y **Don Pasquale**) son antológicos y la bella página de Mascagni (duetto de las cerezas en **L'Amico Fritz**) pertenece a la estirpe balcantista. Versión parangonable a la de Fernando de Lucia (grabada en 1917) y que pone en mantillas a la hermosa interpretación de Pavarotti (con Freni, en la grabación completa de la ópera para EMI).

Schipa es secundado por la ya citada Dal Monte —cantante de menor sutileza, que sin embargo sabe responder al reto del tenor de Lecce— y por una juvenil Mafalda Favero —grandísima «Manon», aquí exquisita «Suzel» y cuenta con una prestación, generalmente correcta, de los profesores de la Orquesta de La Scala. Los maestros Sabajno, Ghione, Oliveri y Semprini cumplen con honradez y eficacia. El reprocesado es, en general, de gran calidad, y la voz de Schipa puede ser escuchada, en todo momento, con nitidez y naturalidad. Disco indispensable para todo aquel que crea en el Arte con mayúscula.—**GONZALO BADENES**.



TAMAGO, Francesco. Arias de óperas de VERDI, GIORDANO, ROSSINI, MEYERBEER, SAINT-SAENS, y MASSENET. Acompañamiento de piano. EMI «I grandi tenori» 0 53 100638 1. Mono.

Interpretación: ★★★
Sonido: No procede (grabaciones 1903-04)

Tamagno fue el primer «Otello» en el estreno mundial de esta ópera, en La Scala (5 de febrero de 1887), junto a Romilda Pantaleoni («Desdemona») y Victor Maurel («Yago»), dirigiendo Franco Faccio una orquesta cuyo segundo violoncellista era, ni más ni menos, un joven de 19 años llamado Arturo Toscanini. De aquella interpretación han sobrevivido los precarios (técnicamente) documentos de Victor Maurel y Francesco Tamagno (que fueron ya publicados por U.K.

Records MCK-500, distribuido en España por Movieplay, y en un disco SAGA 7015, que contiene la primeras grabaciones de fragmentos por Antonio Acotti, Nellie Melba, etc. El primer registro completo de la ópera no se produjo hasta 1930).

Lo que este disco nos presenta no es sino el pálido reflejo de una voz poderosísima, de agudo fácil, «squillante», encarnada en un cantante que no siempre llegaba a dominar tan hercúleo instrumento. Verdi se quejaba, a este respecto, de la imposibilidad de Tamagno para hacer «frases amplias, largas, ligadas, que han de decirse a media voz». Tamagno, hombre de gran estatura, había sucedido al legendario Tamberlik en los papeles «di forza», tales como «Jean de Leyde» (**El Profeta**), «Arnold» (**Guillermo Tell**), «Manrico» (**El trovador**), «Sansón» (de Saint-Saens), etc. En todos ellos podemos escucharlo en este recital, impresionado originalmente, con la primitiva técnica acústica, entre 1903 y 1904, en un momento en que el león estaba ya herido de muerte, a causa de un enfisema pulmonar que lo llevaría a la tumba un año después, a la edad de cincuenta y cinco. De ahí la impresión de esfuerzo para escalar los temibles Do sobreagudos en las cabaletas de Verdi y Rossini, así como la merma en la cuadratura, el difícil «legato» y, desde luego, la incapacidad para las medias voces.

No se infiera de todo ello decepción o falta de interés observar la sobrehumana potencia de los acentos, la suprema exaltación de una voz que, si bien agonizante, golpea nuestro oído —y por supuesto, nuestra sensibilidad— con la supremacía de una vocalidad sin artificio, una voz que no se doblega ante los límites que la naturaleza le impone y que, por consecuencia, traspasa en su vibración física el estrecho margen del fonógrafo. Una voz así no se ha vuelto a escuchar en la escena lírica italiana. Lauri-Volpi, en los años treinta, llegó a igualar su brillo, ya que no su volumen ni su potencia. Hoy, cuando los grandes papeles heroicos son encomendados a comprimarios con suerte, la escucha atenta de este disco puede acercarnos al gran arte vocal del siglo XIX, cuando el lírico fluir del belcanto dejaba paso al caudaloso —y tumultuoso— torrente romántico. Disco, pues, para estudiosos del canto.—**GONZALO BADENES**.

Crítica de Compact Disc

BACH: Las 4 Suites para Orquesta. Aurele Nicolet, flauta. Camerata de Berna. Director: Thomas Furi. Compact Disc Denon CO-1026 (**Primera y Segunda**) y CO-1027 (**Tercera y Cuarta**). Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (1.ª y 2.ª)
★★★ (tercera)
★★★★ (cuarta)
Sonido: ★★★★★

La Camerata de Berna, agrupación formada por catorce instrumentistas

Aurele Nicolet, como solista en la Segunda Suite, reliza un excelente trabajo



de cuerda y un clavecín a los que eventualmente se les unen renombrados solistas de viento en conciertos y sesiones de grabación, está situada entre los cuatro o cinco más importantes conjuntos de su especie del viejo continente. Técnica deslumbrante, sonido, empaste, musicalidad, criterio interpretativo y una maravillosa conciencia de grupo, que hace tocar a sus músicos con inusitado entusiasmo, serían algunas de las características de la agrupación más resaltables a primera vista. Artistas hasta hace poco de Deutsche Grammophon, graban ahora estas **Suites para Orquesta** de

Bach para la firma nipona Denon, con lo que el aficionado está en enhorabuena (y más si dispone de un lector de compact disc) porque no son muchas las buenas versiones discográficas de estas obras que el mercado actual ofrece.

¿Lo son éstas hasta el extremo de su recomendación sin reservas? No como ciclo, aunque la calidad media sea alta. Efectivamente las cuatro no tienen, a mi entender, la misma altura. Las versiones de **Primera** y **Segunda**, particularmente la de esta última, son extraordinarias; la de la **Tercera**, desigual; y la de la **Cuarta** sólo buena. En general, el Bach de la Camerata de Berna (y los instrumentistas de viento añadidos al grupo, de los que por cierto, y salvo el flautista Aurele Nicolet, nada se dice en el pequeño libreto que incluyen ambos compactos) es bastante personal y hasta algo extraño si se quiere. En mi opinión, estas versiones están construidas bajo una mezcla a parte iguales de criterios digamos tradicionales en la interpretación de la música barroca y las «maneras» más de moda (me refiero a las denominadas interpretaciones con instrumentos antiguos, claro). Esta última forma de ver la música barroca (y a veces clásica y prerromántica), al margen de sus bondades o desaciertos, no cabe duda que ha marcado y sigue marcando las nuevas interpretaciones del Barroco musical. Ahora bien, la mezcla de criterios es siempre complicada, cuando no equivocada o simplemente oportunista. En las versiones que se comentan, no obstante, el problema a pesar de todo está resuelto a base de musicalidad, originalidad y entrega a las partituras. Concretando, en la versión de la **Primera Suite**, muy «cortesana», la «Obertura» resulta bastante rústica, precisamente porque está ejecutada bajo parámetros conceptuales de tipo arqueologista. El resto, muy acentuado, y salvo momentos aislados de cierta rigidez metronómica, está tocado con animación y espléndidamente analizado. La interpretación de la **Segunda Suite** es la más interesante de la serie. Aquí los músicos de la Camerata de Berna exhiben una línea musical impresionante; se oye todo y en su sitio; y lo que es más importante, su interpretación, personalísima, emociona vivamente. La versión de la **Tercera** es algo floja. Salvo el «Aria», bien tocada, expresiva y sin el menor atisbo de romanticismo contaminante, el resto no posee la misma vida, brillo e incisividad de las versiones de sus hermanas de ciclo. La de la **Cuarta** técnicamente, es lúcida, elegante y amable, pero con excepción de secciones concretas o movimientos enteros («Fuga» de la «Obertura» o «Réjouissance»), la Camerata de Berna, con su director Thomas Furi al frente, no logra extraer todo el partido que cabe esperar de una música como ésta.

En fin, después de todo lo dicho está clara la conclusión: muy recomendable el primero de los discos compactos reseñados y no tanto el segundo. Mis versiones favoritas para el ciclo completo son: Leppard (Philips, difícil de encontrar), Klemperer (EMI, Acorde, aunque no se puede tener como versión única, pues no deja de ser una de esas maravillosas locuras que Klemperer hacía de vez en cuando) y, en menor medida, Pinnock (Archiv).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

BACH: Sonata-trío en Sol mayor BWV 525. TELEMANN: Suite VI en Re menor. Cuarteto en Sol mayor. C.P.E. BACH: Sonata-trío en La mayor. Barthold Kuijken, flauta travesera; Sigiswald Kuijken, violín y viola da gamba; Wieland Kuijken, viola da gamba y violonchelo; Robert Kohnen, clavicémbalo. Compact Disc Accent ACC 58019 D. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Echense las campanas al vuelo, pónganse colgadas en los balcones, que la artillería dispare las salvas de ordenanza y que «se alfombrase de claveles la Gran Vía» pues ya llega a nuestro país una de las mejores colecciones discográficas de música barroca y clásica: los tan esperados y deseados discos Accent, de los que durante largos años sólo pudimos gozar los privilegiados celtiberos que teníamos en París de la Francia un tío que nos traía encarguitos, o cualquier otro chollo de similares condiciones.

Pero ya están aquí, y con la ventaja suplementaria de su nuevo formato «Compact Disc». Y damos la bienvenida a esta colección de postín, donde las haya, con un disco que es una auténtica delicia en todos los aspectos.

Su primer atractivo es el programa que, al menos en parte por lo que se refiere a J. S. Bach, y en su totalidad para Telemann y C.P.E. Bach, es complemento inédito en nuestras latitudes. La **Sonata-Trio BWV 525** es, ni más ni menos, que la primera de las sonatas de Bach para órgano, instrumentada aquí para flauta, violín y continuo. Estas sonatas en trío «para dos manuales y pedal» han sido, como es sabido, objeto de controversia, pues, en tanto, que Schweitzer las consideraba la cima del arte organístico de Bach, aunque, por otro lado, las supiera escritas para un clavicémbalo con pedal, para Karl Geiringer «es evidente que en estas composiciones falta un verdadero estilo organístico». Esto, unido a que el primer movimiento de la **núm. 4** proviene de una sonata-trío para oboe de amor, viola da gamba y continuo, empleada por Bach como sinfonia de su **Cantata núm. 76**, ha dado pie a que estas sonatas hayan sido objeto de diversos arreglos instrumentales, empezando por la versión para trío de cuerda realizada por el propio Mozart.

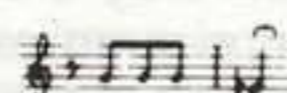
Prosigue el disco con dos páginas de Telemann: **Suite núm. 6 en Re menor** para flauta, violín y continuo, de una colección de seis conciertos y seis suites publicada hacia 1720 y «**Quadro**» en Sol mayor para flauta, dos violas da gamba y continuo, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Hesse-Darmstadt. Y, por último, una sonata-trío en La mayor de C.P.E. Bach, proveniente de su primera colección inédita de **Seis Tríos para flauta, violín y continuo**, que compuso a los 17 años, pero en las que, como puede apreciarse en la que figura en el disco, se hallan ya presentes los rasgos distintivos de su estilo personal.

El segundo atractivo de este disco son sus intérpretes, que se cuentan entre los más grandes especialistas actuales de la interpretación con

criterios historicistas de la música del Barroco y del Clasicismo.

Las interpretaciones son sencillamente magistrales, como no podía ser menos, y que, parafraseando a Mattheson, se pueden colocar «por encima de cualquier elogio».

Pero, además de todo esto, la grabación aquí comentada tiene aún otra virtud que no podemos dejar de resaltar. Siendo, como es, la versión de estas obras que nos ofrecen los Kuijken y Robert Kohnen, todo un modelo de lo que debe ser la interpretación del Barroco con criterios historicistas, está lejos de ese rigor sin concesiones que, a menudo, caracteriza las realizaciones de un Harnoncourt o un Leonhardt, y que tanto asusta a los enemigos de este estilo interpretativo. Por tanto, este disco brinda una ocasión pintiparada para que los reticentes ante la nueva interpretación puedan introducirse, sin traumas, en este movimiento que ha revolucionado el mundo musical de nuestro tiempo.—**SALUSTIO ALVARADO.**



BOCCHERINI: Cuartetos Op. 6 núm. 3 y Op. 44 núm. 2. VERDI: Cuarteto en Mi menor. Nuovo Quarteto. Compact Disc Denon 33 CO-1029. Digital. Importador: Ferysa.

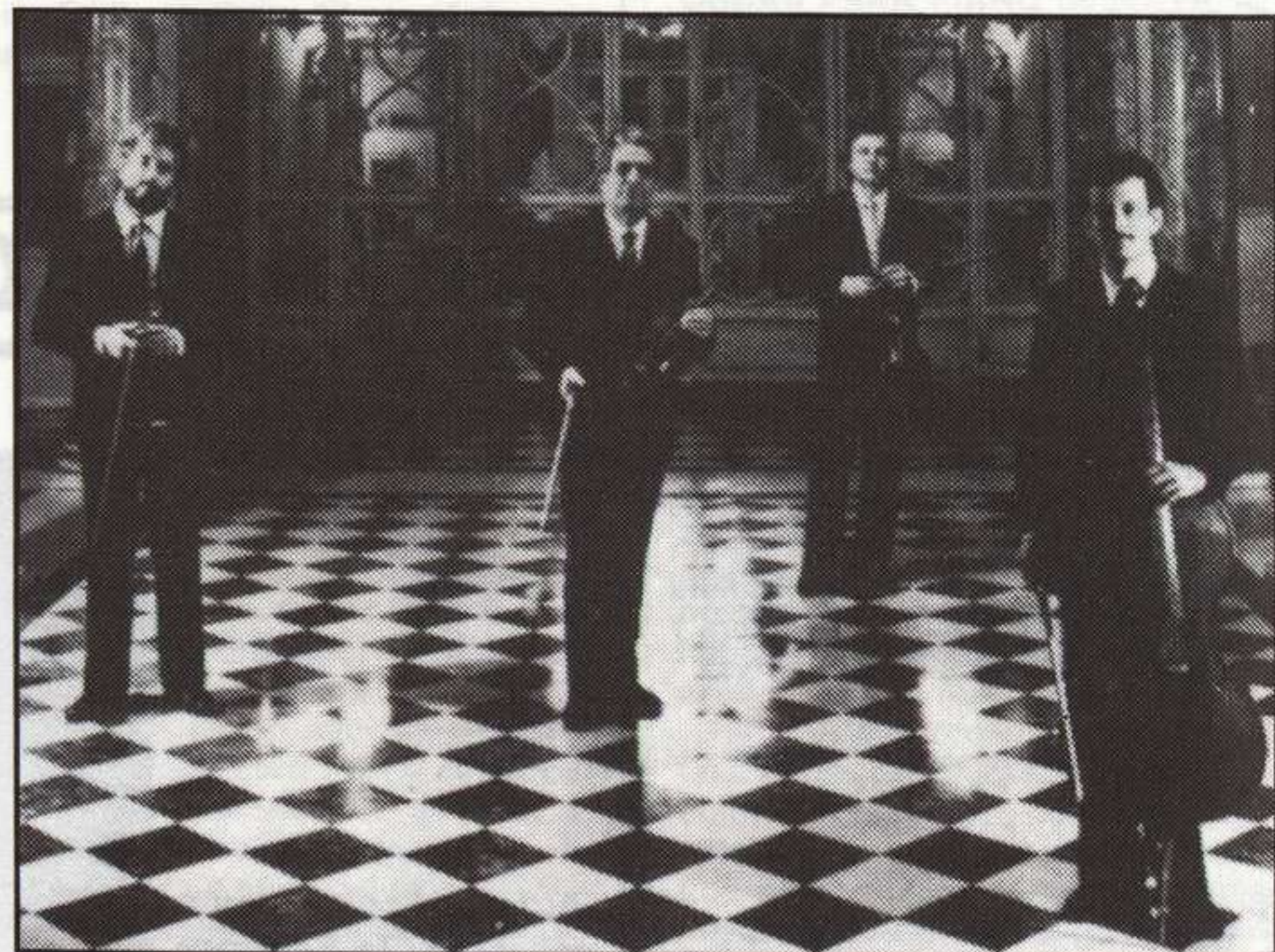
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Muchas y buenas eran las expectativas del primer disco aparecido en nuestro país del Nuovo Quartetto, una agrupación surgida en torno a Piero Farulli, viola durante 30 años del mítico Cuarteto Italiano. Comentábamos entonces las numerosas virtudes de su acercamiento discográfico a los **Cuartetos** de Ravel y Debussy, matrimonio indisoluble. Mucho más infrecuente y atractivo es el elegido para este disco, publicado también por la firma japonesa Denon y grabado sólo unos días después del primero.

Casi nada conocemos de los al menos 170 **Quintetos** y 97 **Cuartetos**

compuestos por Luigi Boccherini, y a tenor de lo aquí escuchado, no estaría en absoluto de más que algún grupo abordara seriamente la ingente tarea de registrar si no todas, sí al menos un número suficientemente significativo de ellas. Hay mucho de Haydn en los dos Cuartetos grabados por el grupo italiano, lo que viene a querer decir que hay mucha y excelente música contenida en los mismos. El Nuovo Quartetto adopta desde el primer momento un enfoque dramático, hondo y de gran intensidad de estas obras. Incluso los movimientos rápidos se opta por una traducción intensa, en absoluto extravertida, de la música de Boccherini, a menudo considerada amable y «popular». La de aquí es una aproximación seria y —permitásenos el tópico— apolínea, muy en la línea del Mozart del Cuarteto Italiano y algo más alejada del Haydn del Tokyo, que sin dejar de ser hondo en ningún momento, parece volar con mucha más libertad.

También se caracteriza por la madurez —aunque esta vez teñida de un sentido del humor muy italiano— su versión del magnífico **Cuarteto** de Giuseppe Verdi, compuesto para solista propio en diciembre de 1871 en Nápoles, donde asistía a sendas representaciones de **Don Carlo** y **Aida**. Sólo conocíamos la notable interpretación del Cuarteto Amadeus, publicada por D.G. y comentada en su momento en esta sección. Esta del Nuovo Quartetto nos parece más redonda y, sobre todo, más vocal, pues no son pocos los momentos en los que se entrevén las bambalinas (¡qué gran aria para un baritono el solo de chelo del trío del Scherzo!). El sonido es, asimismo, mucho más italiano y el empaste sonoro está mucho más conseguido que en el registro del grupo austro-británico. Se aprecia aquí, al igual que en los **Cuartetos** de Boccherini, una cierta tendencia a conceder una especial importancia a la parte del primer violín (algo parecido ocurría con Borciani en el Cuarteto Italiano) y, lo que es peor, a un cierto desequilibrio entre los violines, por un lado, y viola y chelo, por otro. Ello parece consecuencia, sin embargo, de la grabación y de la sala, excesivamente reverberante. Así, la nitidez de las voces graves es a veces escasa, y no nos parece un problema de interpretación (¿qué decir a estas alturas de Farulli?: al chelista basta oírle el citado solo del



El Nuovo Quartetto, una magnífica agrupación creada en torno a Piero Farulli

Scherzo), sino de condiciones acústicas de la sala y de disposición de los micrófonos.

Con todo, y salvando esta pequeña laguna técnica, perfectamente subsanable con buena voluntad, disco muy recomendable. Obras infrecuentes en interpretaciones prácticamente de referencia.—**LUIS CARLOS GAGO.**



BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Orquesta Sinfónica NHK, Tokyo. Director: Lovro von Maticic. Compact disc Denon 33CO-1003. Digital. Importador: Ferysa.

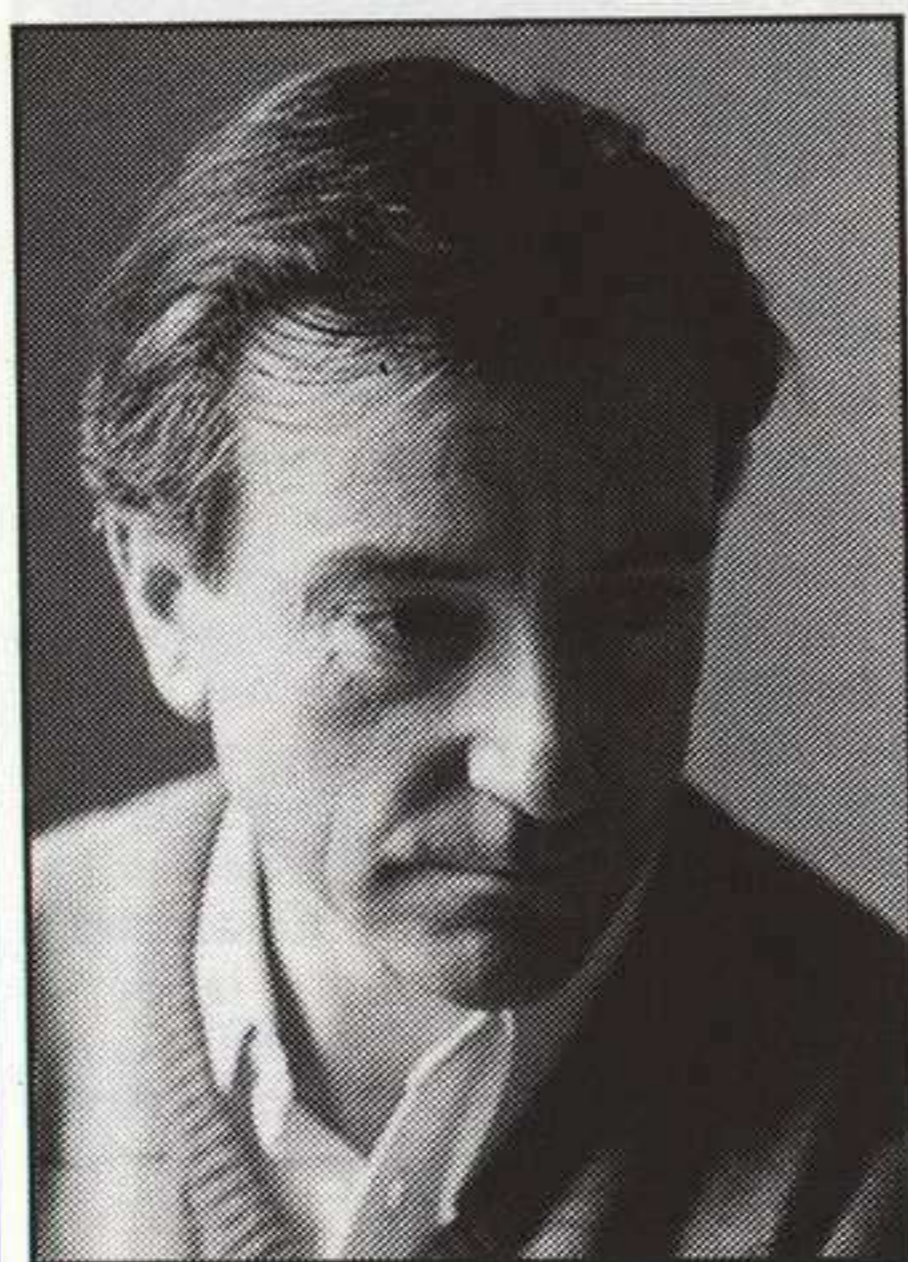
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Lovro von Maticic grabó esta **Primera** de Brahms el año 1984; la tomase realizó en vivo en la NHK Hall de Tokyo. 10 meses después de este registro falleció el director croata, de manera que, junto a unos cuantos más realizados también en Japón por las mismas fechas, se le puede considerar como una especie de canto del cisne del prolífico director de orquesta yugoslavo. Von Maticic fue un bravo músico cuyo oficio y profesionalidad se puso de manifiesto a través de numerosas grabaciones en las que no siempre salió bien parado. Su principal defecto como conductor de orquesta residió en una cierta falta de finura sonora, unida a criterios conceptuales la mayor parte de las veces bastante poco elaborados. Sin embargo, esta **Primera** de Brahms, como producto de muchas horas de podio, posee virtudes remarcables, aun sin ser una versión de referencia. No es una interpretación discográfica recomendable (sobre todo si se tiene en cuenta qué Primeras de Brahms hay en el mercado actual), porque carece, globalmente, de una línea musical clara y definida. Está bien hecha (e incluso cuenta con detalles puntuales espléndidos), pero no toda ella tiene la misma altura interpretativa. Su principal virtud (a pesar de la floja intervención de la Orquesta Sinfónica NHK, particularmente de sus maderas y metales) estriba en que suena a Brahms, lo que ya está bien. No obstante, en términos generales, es una versión desigual en su concepción, con importantes indecisiones en algunos ataques orquestales y brusquedades ostensibles. En realidad, el problema más grave es su falta de verdad interna, de sinceridad, así como una planificación general del discurso que pasa muy por encima de pasajes que tienen una vital importancia. Hay también cierta precipitación en las secciones más «cantables» (segundo y tercer tiempo) y cierta tendencia a lo suplicante, algo que quizá está desfasado con respecto a versiones de directores de mayor actualidad. Von Maticic, además, utiliza en exceso el recurso expresivo del acelerón de «tempo», lo que, gustos aparte, hay que reconocer que ha perdido mucha vigencia en las modernas escuelas interpretativas. En fin, una **Primera** de Brahms correcta, con detalles excelentes, pero insuficiente frente a otras alternativas discográficas. En compact disc mi recomendación es, sin ninguna duda, Solti/Sinfónica de Chicago (Decca).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

CHOPIN, GRIEG: Sonatas para violonchelo y piano. Claude Starck, violonchelo. Ricardo Requejo, piano. Compact Disc Claves CD 50-703. Analógico. Importador: Ferysa.

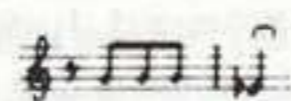
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Diez años separan la grabación de este disco de su publicación en disco compacto. Ya comentamos en su momento (RITMO núm. 517, diciembre de 1981) esta interpretación y mantenemos a cinco años vista lo dicho allí, aunque creemos que la calificación otorgada ahora se ajusta más a la calidad del registro. Como decíamos allí, Starck —primer chelo de la Orquesta Tonhalle de Zurich— es un instrumentista sensible y musical, en posesión de un sonido bello, sólo faltó de un mayor volumen en determinados momentos. Requejo se muestra más desigual, exhibiendo sus indudables cualidades especialmente en la muy bella obra de Grieg, con la que parece conectar mejor que con la de Chopin.



Ricardo Requejo exhibe sus buenas cualidades de pianista, especialmente en Grieg

En esta última **Sonata**, la versión de Rostropovich/Argerich (comentado por Juan Ignacio de la Peña en idéntico número de RITMO) sigue erigiéndose como la opción de referencia. En cuanto a la de Grieg, la ahora reeditada es muy recomendable y no sólo por ser la única disponible actualmente en nuestro mercado, pues reúne más que suficientes méritos propios. En cuanto al sonido, notablemente mejorado en disco compacto, sigue sin ser idóneo, a causa fundamentalmente de una excesiva lejana toma del piano. Por lo demás, una excelente oportunidad para hacerse con dos obras poco conocidas y para disfrutar con el buen hacer camerístico de dos estupendos y honrados músicos.—**LUIS CARLOS GAGO.**



CORRETTE: Sonatas V, I y III, para fagot y continuo «Les Délices de la Solitude» Op. XX (París 1766). **BOISMORTIER: Sonatas para fagot y continuo Op. 26 1, 2 y 3 (París 1729).** **Sonata para dos bajos, Op. 40 núm.**

1 (París 1732). Danny Bond, fagot; Richté van der Meer, violonchelo; Robert Kohnen, clavicémbalo. Compact Disc Accent ACC 58331 D. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La llegada de los tan esperados discos Accent nos brinda un disco en verdad interesante, pues ofrece un recital de obras de dos compositores franceses que, en si en modo alguno se les puede considerar como desconocidos, son tenidos como figuras secundarias dentro del panorama de la música francesa del siglo XVIII.

Joseph Bodin de Boismortier, compositor prolífico donde los haya, que según se decía era capaz cada mes de producir un volumen de las más variadas obras y al que se puede considerar como una especie de «Telemann francés», fue una personalidad realmente pintoresca. No obstante no haber pasado como instrumentista y director de la categoría de lo mediocre, pudo, gracias al éxito arrollador de sus obras, vivir como músico independiente y prescindir de protectores y amos.

Dentro de su modestia, la **Op. 26** de Boismortier marca un hito dentro de la música francesa del Barroco, pues se trata de una colección de cinco sonatas para fagot y continuo y un concierto para fagot, con los que el estilo italiano irrumpe en la música francesa. Repudiando la «reunión de gustos», ese raro equilibrio entre lo francés y lo italiano que, según Couperin llevaría la música a su esplendor, Boismortier se lanza con estas sonatas que, más que italianizantes son italianas de fondo y forma, a imitar sin el menor recato al idolo de la Europa de su tiempo: Antonio Vivaldi, práctica con la que seguirían los músicos de las generaciones siguientes, como puede apreciarse en las Sonatas de Corrette, publicadas casi cuarenta años después.

El longevo Michel Corrette, nacido en 1709 y muerto el 3 de pluvioso del año 3 (22-I-1795), fue otro curioso personaje, autor de gran número de obras ligeras de estilo post-vivaldiano, que se hizo célebre por sus manuales de divulgación para aprender música «sin esfuerzo», conjunto de recetas y trucos para públicos poco exigentes, que valieron a sus seguidores el remoquete burlesco de «anacoretas» (*anes a Corrette*).

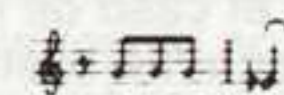
El conjunto de seis **Sonatas para fagot o violonchelo y continuo, Op. 20** de Michel Corrette, titulada «Les délices de la Solitude» y publicada en París en 1766, es un buen ejemplo de persistencia de la tradición barroca en una época en que el Clasicismo de Mannheim y Viena se iban imponiendo en toda Europa.

El fagotista norteamericano Danny Bond una de las primerísimas autoridades mundiales en la interpretación con instrumentos históricos (en la presente grabación emplea una copia de un fagot francés fechado en 1765) es el ejecutante ideal para sacar el máximo partido a estas obritas amables del Barroco francés ya empuñado en renegar de sí mismo.

En estas Sonatas da además una lección magistral de lo que es la interpretación con criterios históricos, inteligentemente acompañado por Kohnen y van der Meer, quien, en el

caso de la **Sonata para dos bajos Op. 40 núm. 1** de Boismortier, actúa también como solista.

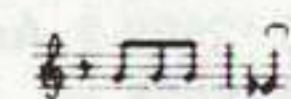
Sin embargo, este recital excesivamente monográfico de obras para fagot, cortadas todas más o menos por el mismo patrón, puede resultar algo reiterativo. Por tanto, sería para el discófilo una medida prudente y saludable que no pretendiera escuchar de un tirón estas siete Sonatas.—**SALUSTINO ALVARADO.**



DEBUSSY: El Mar (versión piano a cuatro manos); **Marcha escocesa sobre un tema popular; Seis Epigramas Antiguos.** Dúo Crommelynck, piano. Compact Disc Claves 50-8508. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

En el número 564 de RITMO (abril de 1986) tuve la ocasión de comentar este disco en su formato convencional. Decía en aquella ocasión que la grabación es dura de timbres y artificial en su planificación acústica; también que tenía una fritura de prensado bastante molesta. Pues bien, estos problemas quedan en buena medida soslayados en el compacto, por lo que, en ese sentido, el registro sería recomendable. Ahora bien, la valoración interpretativa que hice entonces naturalmente queda en pie, por lo que difícilmente, en definitiva, puedo recomendar la adquisición de este **El Mar** en versión de piano a cuatro manos. Por recordar brevemente lo que acerca de la interpretación comentaba entonces, diré que se trata de una versión inmadura, que no llega a captar en profundidad ni atmósferas ni expresión; que no acierta en el planteamiento de las tensiones sonoras que dan vida a la partitura; y que, por el contrario, es lineal y está artificialmente contrastada en lo que a dinámica se refiere. Como en aquella ocasión, sigo pensando que el dúo formado por Patrick Crommelynck y Taeko Kuwata tiene un excelente porvenir caso de atender más a su formación musical y técnica (se adivinan en ambos estupendas maneras musicales; véase la versión de **Seis Epigramas Antiguos**), pero que hoy por hoy no están en condiciones de acometer empresas del tamaño de la grabación de un **Mar** de Debussy.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



GRIEG: Danzas Noruegas; Romanza de la vieja Noruega. Kjell Baekkelund y Robert Levin, pianos. Compact Disc Etcétera KTC 10004. Analógico. Importador: Ferysa.

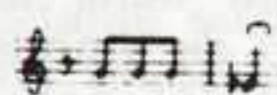
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Recoge este disco dos piezas que en su versión original (piano a cuatro manos y dos pianos) se pueden considerar como infrecuentes (el registro reseñado más arriba, de 1977, es primera grabación de las mismas). Se

trata de dos obras de una frescura y encanto realmente tonificantes. Escritas en un lapso de tiempo de diez años (1881 y 1891, respectivamente), sobre ambas planea la misma idea de motriz: una especie de homenaje a la cultura campesina noruega a través de su música, elaborado con un lenguaje extremadamente culto y altamente exigente desde el punto de vista virtuosístico (particularmente en el caso de la **Romanza**). O sea, lisa y llanamente música marca Grieg; una música que en el caso de las **Danzas Noruegas** se escucha bastante en su versión orquestal (de Hans Sitt) y poco o nada (ni en versión original ni en la orquestación que realizó Grieg de la misma) la maravillosa **Romanza** (partitura integrada por un tema, catorce variaciones y un final, por cierto, bastante lisztiano), lo que no deja de ser una tristeza, pues se trata de una obra maestra del piano se mire por donde se mire. En mi opinión, perfectamente comparable a los grandes ciclos de variaciones de los más destacados compositores románticos.

La versión del dúo formado por los pianistas Kjell Bækkelund y Robert Levin es magnífica, con visos de extraordinaria. Supongo que si dos pianistas de renombre grabaran estas piezas les sacarían más partido; pero no sé, lo veo difícil porque el citado dúo, del que no puedo dar ningún dato (que tampoco da la carpetilla que acompaña al disco) porque desconozco cuál ha sido su trayectoria pasada, está centrado en las respectivas interpretaciones. La de las **Danzas Noruegas** es fresca, distendida, elegante y cuidadísima en sus aspectos técnicos. Y la de la **Romanza de la vieja Noruega** toda una lección interpretativa: perfectamente conseguidas las transiciones, muy musical en el orden expresivo, coherente en el aspecto discursivo y espléndidamente resuelta como ejecución, algo muy a destacar, pues se trata de una música endemoniadamente difícil de tocar.

En conclusión un compacto muy recomendable, por más que la grabación no acabe de recoger en toda su magnitud, tanto tímbrica como dinámica, los instrumentos.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



HAYDN: Las Siete Últimas Palabras de Cristo (versión oratorio). Veronika Kincses, soprano; Klára Takács, contralto; György Korondy, tenor; József Gregor, bajo. Coro de Budapest. Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro. Director: János Ferencsik. Compact Disc Hungarotón HCD 12199-2. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ****
Sonido: *****

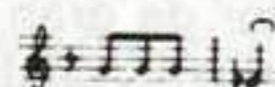
En el número 559 de RITMO (octubre de 1985) ya tuve la oportunidad de hablar de esta grabación con motivo de su aparición en el mercado español en formato de disco convencional. No repetiré ahora la parte del comentario que se refería a la gestación de la obra, pero si recordaré algunas opiniones vertidas acerca de la misma, así como, claro, mi valoración personal de la versión en cuestión, que prácticamente no ha cambiado en lo sustancial. Y digo PRAC-

TICAMENTE, dejando un margen de duda, porque al volverla a escuchar en disco compacto he descubierto cosas que en el deficiente prensado original (en el disco negro) no se podían percibir. Aunque sea ocioso recordarlo, hasta ese punto es importante una buena reproducción de la música.

La obra me sigue pareciendo irregular, bastante desigual. Pero los múltiples momentos de maravillosa inspiración que contiene hacen que merezca una audición atenta. Confirmo con creces, después de volver a escucharla, que me interesa más esta versión de oratorio que las de orquesta y cuarteto. El dolor, la atmósfera general de sombras y agonía que rezuma la pieza adquieren mayor significado en la versión de oratorio, inicialmente pensada para un acto religioso ESCENIFICADO en un lugar (Cádiz, para la Misa de Viernes Santo, en 1785) donde las gentes tenían —y siguen teniendo— un concepto de la Pasión y Muerte de Cristo altamente singular.

Como decía hace ahora poco más de un año, prefiero un Haydn menos contemplativo que el impuesto por Ferencsik a esta versión. Más dramático. Pero entiendo que la interpretación gana en belleza lo suficiente, aunque sea en detrimento de lo dramático. El director húngaro realiza una doliente y resignada interpretación de la obra, desarrollada sobre unos «tempi» muy lentos y una idea sonora redonda, muy hermosa. La labor del Coro es magnífica y los cantantes, con la sola excepción del calante y poco musical bajo Josef Gregor, (única razón por la que no he calificado la interpretación con la puntuación máxima) rayan a gran altura.

La grabación en formato de compact disc gana increíblemente con respecto al disco negro. Como dije antes, hasta el extremo de que aquí se oyen más cosas. El único inconveniente es que en el doble álbum anterior se incluía el **Salve Regina**, del mismo autor.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



MAHLER: Sinfonía núm. 4. Helen Donath, soprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. Compact Disc Denon 33C37-7952. Digital. Import: Ferysa.

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. Compact Disc Denon 33CO-1088. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ***
Sonido: ****

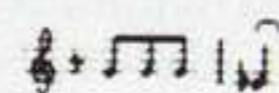
He calificado la interpretación de estas nuevas **Cuarta y Quinta Sinfonías** de Mahler con tres asteriscos porque las respectivas ejecuciones son correctas. Puesto que no me han gustado nada, debería haber sido menos benevolente. Sin embargo, no he querido caer en la descalificación porque, por mucho que lo sienta, el concepto alrededor del cual giran ambas realizaciones atiende a unos gustos que cada vez, creo, están más de moda. Por respeto al público que los practica he evitado echar las

campanas al vuelo. Trataré, por consiguiente, de exponer cuál es, a mi juicio, la subsodicha idea interpretativa, y después que cada uno elija. Por supuesto, dará también mi opinión personal al respecto.



Eliahu Inbal ha evolucionado en su estilo. Ahora se muestra más rebuscado y manierista

Inbal ha evolucionado lo suyo en los últimos años. Este es un hecho comprobable no más que repasando sus grabaciones de los años 70 (Chopin, Scriabin, Schoenberg, etc.). Dicho en pocas palabras, de un director más que eficaz, riguroso, serio y bastante MUSICO ha pasado a convertirse en un buscador de manierismos interpretativos a ultranza y sin detenerse demasiado a pensar en posibles justificaciones estilísticas. Es la moda: no hay más que seguir la huella de los novísimos. Así que, y con referencia a los discos que se comentan, a quienes les gusten dichas MANERAS MUSICALES estas variaciones mahlerianas entusiasmarán, porque, particularmente la de la **Cuarta**, son puro caramelo. Disfrutarán con el rebuscadísimo «Adagio» de la **Quinta** o el superdecadente «Adagio» de la **Cuarta**; SOÑARAN durante el cuarto tiempo de esta última y descubrirán un NOVEDOSO y encantador «Scherzo» en la **Quinta** o el superdecadente «Adagio» de la **Cuarta**; SOÑARAN durante el cuarto tiempo de esta última y descubrirán un NOVEDOSO y encantador «Scherzo» en la **Quinta**. Etc., etc. Pero quien, como yo, y con perdón, se sienta algo más CARROZA, puede irse olvidando de ambos compactos (las grabaciones tiene poco volumen y están APANADAS para que lo fuerte se oiga muy fuerte y lo débil dehilisimo) y pensar en otras fórmulas de compra. En compact disc, para la **Cuarta**, Solti/Decca; **Quintas** en compacto no recomendaría ninguna, pero de lo que hay, Solti/Decca. En DISCO NEGRO no hay duda: **Cuarta**, Klemperer (EMI) o Solti, y **Quinta**, Barbirolli (EMI Acorde).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



PURCELL: «Tis nature's voice» y otras canciones y elegías. René Jacobs, contratenor. Wieland Kuijken, viola da gamba. Konrad Junghanel, tiorba. Accent. Compact Disc. ACC 57802D. Importador: Ferysa.

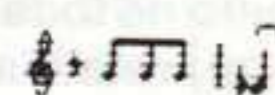
Interpretación: ***
Sonido: *****

La producción de Henry Purcell para el teatro es verdaderamente

importante por su extraordinario número, si bien puede afirmarse que ofrece pocos atractivos al público actual. Este disco muestra una selección de canciones a las que Purcell puso música con ocasión de diversas obras teatrales. Era costumbre que compositores afamados prestaran su talento para colaborar en las piezas dramáticas de esta manera. Pero ante la incipiente ópera, este tipo de producción, antecedente de la «música de escena» del XIX, nos parece demasiado desconectado de cualquier acción dramática para ofrecerla aisladamente. Los anónimos comentarios del disco ponen el énfasis en la relación texto/música, pero los productores han olvidado ofrecer los textos cantados, en una línea de deficiente presentación del producto observable en otros detalles del folleto que se acompaña. Y sin los textos, para poder apreciar esa pretendida relación entre poesía y música, la audición se hace poco atractiva. La única pieza bien conocida es la que da título al disco, **Tis nature's voice**, extraída de la **Oda a Santa Cecilia** de 1692, y que guarda poca relación temática y musical con el resto.

La manera de cantar de René Jacobs, para mi gusto, ha mejorado con el tiempo. Las exageraciones de otros tiempos han dejado paso a una línea más mesurada e inteligente, con mayor gusto y musicalidad. Sin embargo, sigue luchando contra una voz de contratenor poco agradable, demasiado metálica y ácida. Se adapta bien a Purcell, aunque abusando algo de la ornamentación. El acompañamiento es correcto.

Disco, pues, únicamente para aficionados especialmente interesados, pero necesariamente algo alejado de un público más amplio. Sonido de gran calidad, en una grabación que aprovecha suficientemente la minutación del Compact Disc.—**SANTIAGO BUENO.**



RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2; Etudes-Tableaux, Op. 33; Preludios, Op. 32, núms. 2 y 12. Hélène Grimaud, piano. Compact Disc Denon 33CO-1054. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ***
Sonido: *****

Hélène Grimaud nació en Aix-en-Provence en 1969 y ya hace dos años que grabó este disco. SIMPLEMENTE la **Sonata para piano núm. 2** de Rachmaninov y otras PIECECILLAS igualmente FACILES de ejecutar. ¿Estamos ante un fenómeno del teclado? Probablemente; pero en bruto. Efectivamente, se trata de una pianista de condiciones prodigiosas, pero nada HECHA. Si esta muchacha tiene suerte con los maestros que elija (hasta ahora el único nombre conocido que aparece al respecto en su «currículum» es el de Jacques Rouvier); paciencia, y no se pone a grabar discos desafortadamente, y la suficiente inteligencia para entender que para hacer una carrera a la que debe aspirar por sus condiciones naturales hay que estudiar muchísimo, y no sólo partituras pianísticas... Si de-

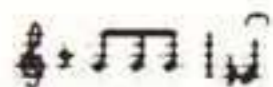
muestra tener todo eso y, a la vez, saber prescindir del triunfo económico rápido y seguro, entonces podrá llegar a ser una pianista de primera fila.

A juzgar por este disco, hoy por hoy carece de todo ello y, lo que es peor, no da la impresión de que el camino que ha escogido sea el más adecuado. Puede parecer que su técnica pianística es deslumbrante, pero en realidad lo único que pone de manifiesto es poder tocar muy rápido (la *Sonata* la despacha en algo más de 17 minutos), oyéndose todo... o casi todo. En definitiva su problema básico es que no interpreta; lee y toca lo que lee. Da una impresión muy pobre como artista, y ello por la evidente falta de madurez y cultivo musical que se deduce de sus respectivas versiones. Otro aspecto, por último, que debe cuidar y trabajar más es la matización: sus interpretaciones son rígidas y poco versátiles en el aspecto dinámico (del «mf» hacia abajo, poca cosa).

Conclusión: una niña prodigio sin alguien al lado que sepa aconsejar y, naturalmente, enseñar se convierte a corto plazo en un producto efímero. A Hélène Grimaud se le adivina un gran porvenir, y sería una pena que lo malograra por errar el camino. Ha de perfeccionar su técnica, que ya es muy buena, y sobre todo no tener prisa. Salvo rarísimas excepciones, formar un criterio interpretativo es cuestión de tiempo.

Para quien esté interesado en adquirir una versión de referencia de la *Sonata para piano núm. 2* de Rachmaninov, recomendaría la Ashkenazy (Decca, con los *Preludios*), una de las interpretaciones al piano más impresionantes que he escuchado en mi vida. Está disponible en disco compacto (caja de dos unidades).—

PEDRO GONZALEZ MIRA.



RAVEL: Sonata para violín y violoncelo. KODALY: Dúo Op. 7. Jean Jacques Kantorow, violín. Mari Fujiwara, violoncelo. Compact Disc Denon 33 CO-1005. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Alguna vez tenían que aceptar de lleno Kantorow y la Fujiwara, que han grabado ya para Denon todo tipo de repertorio, incluso el más comprometido (las obras para violín y violoncelo solo de Bach), sin conseguir hasta ahora, en nuestra opinión, ninguna interpretación absolutamente redonda. Plenamente convincente resulta, sin embargo, el disco compacto que ahora comentamos. Ambos saben perfectamente qué quieren hacer (aquí si se adivinan numerosos ensayos) y lo hacen con ganas y con conocimiento del terreno en que se adentran. Kodaly suena a Kodaly y Ravel suena a Ravel.

En ambas obras, de una gran dificultad tanto para los intérpretes como para el oyente, el violinista belga y la violoncelista japonesa parecen perseguir el logro de la mayor riqueza tímbrica posible, algo prácticamente consustancial a ambas obras, aunque sin descuidar por ello la música

contenida en estos pentagramas que, aunque semioculta, no es poca. Para ello resulta necesario no sólo saber modular perfectamente el sonido de sus instrumentos, sino vencer las terribles dificultades técnicas que presentan ambas partituras, a veces casi terroríficas, como ocurre en la parte de violín del segundo movimiento de la obra de Kodaly. Kantorow sale airoso de la prueba (octavas, registro sobreaugido, arpeggios a gran velocidad...) y

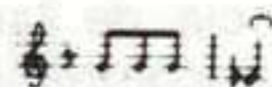


El joven violinista Jean-Jacques Kantorow realiza una espléndida labor en este disco

exhibe una musicalidad que echamos de menos en su deficiente aproximación al *Concierto* de Beethoven, ya que de poco valdría el virtuosismo técnico y tímbrico si no estuviera puesto al servicio de una idea, rapsódica y dramática en el caso de Kodaly y etérea e impresionista en el caso de Ravel.

Excelente ocasión, pues, para degustar gracias a modélicas versiones dos obras poco conocidas, que saben explotar admirablemente lo que aquí se nos parece como una más que fructífera textura instrumental. La grabación es extraordinaria (pocas veces habíamos escuchado los pizzicati con una presencia sonora y una nitidez tan grandes) y la recomendabilidad para hacerse con ella en disco compacto, absoluta.—

LUIS CARLOS GAGO.



ROSSINI: Petite Messe Solennelle. Mireille Capelle, Catherine Patriasz, Joseph Cornwell y Jelle Draijer. Nederlands Kamerkoor. Director: Jos van Immerseel. Accent Live. ACC 68639/40, 2 Discos Compact. Disc. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

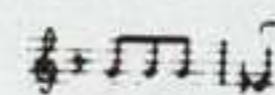
Segunda versión en CD del «capo-lavoro» rossiniano (hay otra dirigida por Scimone 412 124-2PH2, en Philips, con un reparto de «divos»: Carreras, Anderson, Zimmermann y Ramey, también se ha pasado a CD la antigua grabación de Sawallisch, RCA 610263 232). Por primera vez, se ha enfocado su interpretación con criterios «historicistas»: empleo de pianos de época (dos Erard de 1850 y 1852, tocados respectivamente por Jos van Immerseel y Wyneke Jordans) y un armonium Debain de

1845. Cuando la obra se estrenó, en 1864, se utilizaron instrumentos de estas mismas marcas, aunque hay dudas respecto al número de voces empleadas. Azevedo y De Rovray, dos prestigiosos críticos de la época, anotan un coro de 15 ó 20 voces. En realidad, Rossini habla, en el manuscrito autógrafo de 1863, de «doce cantores, a saber, ocho para el coro, cuatro para los solos, en total doce querubines». La presente versión, registrada en directo en la Waalse Kerk de Amsterdam en enero de 1986, hace uso de, al menos, veinte voces. Como curiosidad anotemos que el diapasón (La=440) es ligeramente superior al de la época (La=435), fijado por una comisión gubernamental presidida por el propio Rossini. La edición utilizada es la de Angelo Coan de 1980.

Presentada con tales mimbres, la versión del grupo holandés se caracteriza por una general sequedad, incluso aridez, en los acentos y una cierta tosquedad en el fraseo. Immerseel, que es un excelente instrumentista, no acaba de plasmar esa combinación de elementos operísticos con una encantadora «naividad» (en palabras de Alfred Einstein). Los tempi son muy rápidos a veces (desnaturalizando el Andante maestoso del *Kyrie*) la parte instrumental puede llegar a ser estentórea (vg., los acordes que abren el Allegro maestos del *Gloria*). Tratándose de una toma en directo, son notables la precisión rítmica y el ajuste y afinación del coro holandés. Los solistas son otra cosa. El tenor Joseph Cornwell emite de forma monótona, con voz pobre de esmalte, entubada a partir del paso y algo tremolante. El allegro giusto del *Domine Deus* muestra sus limitaciones y no resiste la comparación con un Kraus (versión Ricordi, recientemente comentada). Tampoco la soprano Mireille Capelle aporta gran brillantez a sus solos. Los más entonados son el bajo Jelle Draijer—algo gutural y forzado, pero correcto— y la mezzosoprano Catherine Patriasz, que sabe transmitir el dramatismo del *Agnus Dei*. Versión, por tanto, de interés más musicológico que musical pero que, sin duda, se escucha con agrado en más de un lance.

La grabación, digital, es cálida y equilibrada. El hecho de ser una toma en directo no afecta, en general, la calidad del sonido. A un gran volumen puede apreciarse un leve ruido de fondo (más ambiental que otra cosa). Una larga pausa (32") entre el *Prelude Religieux* y el *Retornelle pour le Sanctus*, así como los aplausos finales, aportan carácter de versión en vivo. Duración total: 86 minutos. Grabación DDD. También disponible en Lp y en cassette.—

GONZALO BADENES.



SCHUBERT: Impromptu D. 899 y D. 935. Jörg Ewald Dähler, pianoforte. Compact Disc Claves CD 50-509. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

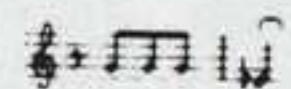
Impromptu de Schubert al pianoforte: punto primero. ¿Qué interés puede tener tal cosa? Bueno, supon-

go que habrá para todos los gustos. A los amantes de ese tipo de experiencias, o sea, de los intentos de hacer sonar la música como, presuntamente, sonaba en su tiempo se les pondrá la carne de gallina al escuchar los múltiples (¿emocionantes?) ruidos extraños que acompañan a la música propiamente dicha. Los detractores de tales prácticas se frotarán las manos al comprobar que, efectivamente, es difícil tocar lo que hay escrito consiguiendo un mínimo de belleza sonora, cuando no imposible: materialmente no se pueden ejecutar los trinos en la zona aguda del *Impromptu* núm. 4, D. 935 con el necesario decoro. Por citar un ejemplo, claro. En mi opinión, el asunto carecería de relevancia siempre y cuando la interpretación fuera coherente con el tipo de instrumento que se utiliza. Es decir, si se escoge un instrumento de la época difícilmente se puede optar por un modelo interpretativo basado en el conocimiento acumulado se interpretaciones recientes: si se va al pasado, hágase con todas las consecuencias (lo cual es complicado al menos: ahí está el verdadero nudo gordiano de las llamadas interpretaciones con INSTRUMENTOS ORIGINALES). Y no: Jörg Dähler no hace eso: utiliza pianoforte para su versión, pero lo aporrea como si tuviera ante él un Steinway. Por consiguiente, trabajo éste, como poco, contradictorio.

Sin embargo, no se puede negar al mismo ciertas virtudes. Una fundamental: al pianista suizo se le adivina a lo largo de la grabación una musicalidad innegable. ¿Es ello suficiente para enfrentarse a unas partituras tan densas como éstas? A mi juicio, no. A Jörg Ewald Dähler le falta madurez y saber mejor qué es lo que quiere hacer con esta música. De ahí que sus versiones sean irregulares y que carezcan de la unidad que todo ciclo requiere. En general, las piezas más dramáticas resultan descontroladas y forzadas en su ROMANTICISMO: las aparentemente líricas, excesivamente amables y, hasta pizpiretas (Número 3, D. 935), cuando no son sencillamente planas en lo expresivo (Núms. 3 y 4, D. 899) o superficiales en lo sustancial (Núm. 1, D. 935).

Como ya he dicho en otras ocasiones, mi versión favorita de los *Impromptus* de Schubert es la de Radu Lupu, para Decca. En España sólo está disponible en disco compacto.—

PEDRO GONZALEZ MIFA.



SCHUBERT: La bella molinera, D. 795. Hermann Prey, baritono. Philippe Bianconi, piano. Compact Disc Denon 33CO-1072. Digital. Importador: Ferysa.

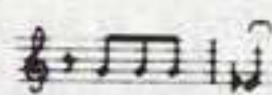
Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

De los tres ciclos de lieder compuestos por Schubert, es *La bella molinera*, sobre poemas de Wilhelm Müller, el más apropiado al estilo interpretativo y a las características vocales de Hermann Prey. Su instrumento, más timbrado que el de Fischer-Dieskau, posee un color más

espontáneo y juvenil, menos sofisticado, que se adecúa muy bien a los lieder de este ciclo, el más campesino y ensoñador de los escritos por Schubert. El dramatismo exigido no es el mismo que el impreso en el tremendo **Viaje de Invierno** o en los poemas de Heine del **Canto del Cisne**, por lo que Prey encuentra menos limitaciones expresivas que en éstos.

Hermann Prey ya había registrado el ciclo en diversas ocasiones. De ellas, la versión más conocida era la que tenía por acompañante pianístico a Leonard Hokanson (Philips), que yo colocaría inmediatamente después de las interpretaciones de Fischer-Dieskau/Moore (EMI y DG), Schreier/Olbertz (DG), Haefliger/Dähler (Claves) y Wunderlich/Giesen (DG), y muy por encima de la reciente de Araiza/Gage (DG). Esta reciente versión no goza, lógicamente, de la frescura vocal de las anteriores de Prey, pero el instrumento aparece en mejor forma que en el **Canto del Cisne** recientemente comentado.

La labor pianística de Philippe Bianconi no raya a la misma altura, pues su cuidado fraseo es demasiado blando o resulta monótono, e incluso tiene ciertos fallos técnicos. La grabación es de calidad.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



SCRIABIN: Sinfonía núm. 3, «El Poema Divino». Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Kiri Kondrashin. Compact Disc Etcetera KTC 1027. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La **Tercera Sinfonía, «El Poema Divino»**, de Alexander Scriabin, supuso un salto cualitativo de suma importancia dentro de la producción sinfónica de su autor. Es la primera obra orquestal que, en su tiempo, fue reconocida incondicionalmente por crítica y público, después de los fracasos de sus sinfonías anteriores. Scriabin la planificó y escribió lejos de Rusia (Suiza, 1905), tras haberse podido zafar de las ocupaciones que le ataban al Conservatorio de Moscú. Sin duda su liberación de los ambientes burocráticos que tenía que sufrir en la capital rusa le ayudó a encontrar un camino nuevo y, sobre todo, desligado

de ataduras estilísticas. Nace así una pieza, la **Sinfonía núm. 3**, que fue ACEPTADA el día de su estreno, en París, bajo la dirección de Arthur Nikisch, y que hoy ha ganado ya, con mucha razón, la categoría de obra maestra.

Compuesta en tres movimientos sin interrupción, es una obra de programa que gira en torno a una idea que, en términos parecidos, utilizara ya Ricardo Strauss en su **Una Vida de Héroe** siete años antes: la épica de la creación musical. Sólo que esta partitura es más seria y redonda musicalmente. Aquí las reflexiones sobre la angustia que supone el DAR A LUZ una obra de arte están tratadas bajo un prisma más filosófico que doméstico (como sucede en el poema sinfónico de Strauss). Es, pues, una música de gran envergadura conceptual, cuya traducción sinfónica alcanza proporciones formales inéditas en su época (más quizá desde el punto de vista estructural—dentro de las corrientes post-románticas—que puramente orquestal, pues en ese sentido Scriabin sigue BEBIENDO de las fuentes wagneriana y bruckneriana, y en cierta medida también del MANANTIAL straussiano).

La versión de Kondrashin con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam (grabación en vivo, año 1976), que no he dudado en calificar con la máxima puntuación interpretativa permitida, es magnífica. Aunque es posible que esta obra admita (incluso necesite) otro tipo de interpretación. Kondrashin hace una lectura de la misma abierta, franca y altamente positivista. Y a mi me parece que cuando, por ejemplo en el primer movimiento, Scriabin utiliza indicaciones expresivas como «terrible derrumbamiento» o «tempestuoso» es por algo. Kondrashin, prescindiendo de catastrofismos o especiales agitaciones, apuesta sin embargo por una **Tercera** de Scriabin sumamente expandida y, desde luego, no demasiado angustiada. Lo que sucede es que musicalmente está tan bien resulta que no es fácil atacarla. Por otro lado, hay poquísima literatura discográfica al respecto (los grandes directores se ocupan poco de COSAS tan poco rentables económicamente), lo que constituye un serio «hándicap» a la hora de hacer valoraciones.

Conclusión: un disco compacto muy recomendable. No merece la pena aguardar otras opciones; a uno le pueden salir canas en la espera.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



La Orquesta Concertgebouw de Amsterdam, con su ex-director titular

RECITALES

LITURGIA DE LA SINAGOGA DE LA CALLE DOHANY DE BUDAPEST. Sándor Kovács, cantor. Coro de la Sinagoga de la Calle Dohány. Director: Andor Somló. Mária Lisznyai, órgano. Compact Disc. Hungaraton SLPD 18091. Digital. Import.

Interpretación: ?
Sonido: ★★★★★

Asombra el hecho de que, habiendo como ha habido a lo largo de la historia tantos músicos judíos, hayan aportado tan poco al esplendor de la liturgia sinagoga, de modo que no hay, o por lo menos no es conocido, ningún monumento sonoro judaico que sea comparable a las misas de Palestrina, Haydn o Mozart, a las pasiones y cantatas de Schütz o Bach, o bien a las liturgias de Bortniansku, Tchaikovsky o Rachmaninov.

En este disco se nos ofrece un tipo de liturgia judía de rito ashkenazi, es decir, de los judíos del centro y el este de Europa, muy diferente a los cantos y a las músicas que pueden oírse en las sinagogas sefardíes de Bulgaria, Turquía o Israel. Y como era de esperar, la pronunciación del hebreo es a la ashkenazi, i.e., acentuación llana, gametz = o, cholem = oi y tav raféh = s. Para los familiarizados con el hebreo, hay que advertir que las referencias a los títulos de los himnos se harán según la pronunciación sefardí, que es la oficial en Israel.

Lo primero que llama la atención en este disco es el empleo del órgano para el acompañamiento de solista y coro. Esto es práctica bastante común entre los judíos liberales centro-europeos y norteamericanos, aunque es fuertemente rechazado por los judíos más ortodoxos por considerarla «chuqqoth ha-goyim», es decir, «costumbres de los gentiles», lo que ha dado lugar a sabrosísimas controversias rabínicas que, por desgracia, no hay lugar aquí para reproducir.

También resulta sorprendente el que, a diferencia de las melodías sefardíes, no encontremos en esta música apenas giros de carácter «oriental», con la excepción del último himno del disco, el titulado **Shomea gol bkhiyoth**, literalmente «el Oyente de la voz de los llantos», que forma parte de la N'ilah, la oración final de la fiesta de Yom Kippur. Y éste es el himno que da nombre al disco y así aparece escrito en hebreo en la portada del disco, sobre la foto de la sinagoga.

En las demás piezas del disco se da un estilo muy difícil de definir, pues se trata de unos himnos que, si no fuera por su texto hebreo, bien podrían pasar por obras corales para la liturgia cristiana, como ocurre, por ejemplo, con el himno polifónico **Mah tovu ohalekha Ya'agov, mishknothekha Yisra'el**, que comienza con este versículo tomados de números 24.5, cuya traducción es: «Cuán buenas son tus tiendas, oh Jacob, tus pabellones, oh Israel».

Otras piezas para coro, como, por ejemplo, el himno «**Ya'aleh vyavo' vyaggia' Elohehu vElohe abothenu**

(Se alza, viene y llega nuestro Dios y el Dios de nuestros padres)», o la introducción coral del himno sabático **Vshomru bne Yisra'el eth ha-Shabbath** («Guardarán los hijos de Israel el sábado»), traslucen ecos del folklore centro-europeo.

El «chazzan» o cantor, en sus intervenciones, v. gr. en la plegaria de texto en arameo **Kol nidre** («Todos los votos»), que se canta en la tarde del Yom Kippur, o en la plegaria de Rosh ha-Shanah (Principio de Año) **V'al yde'avadekha** («Sobre las manos de tus siervos») y que termina con la profesión de fe del Judaísmo «Shma' Yisra'el Adonay Elohehu, Adonay echad» («Oye, Israel, el Señor es nuestro Dios, el Señor es único»), tomada de Deuteronomio 6.4, hace gala de un estilo bastante operístico, que contrasta con la sencilla salmodia de la liturgia sefardí.

Disco extraño, curioso más que interesante y, desde luego, inclassificable, pues no se trata de música clásica tal como responde al concepto que tenemos de este término. Se trata de melodías agradables, pero que no tienen nada de extraordinario y que incluso pueden acabar por aburrir, de modo que es probable que este disco no atraiga nada más que a los interesados en la liturgia hebrea ashkenazi o a los discófilos empedernidos, que coleccionan cosas, cuanto más raras mejor.—**SALUSTIO ALVARADO.**

SALON DEL PRADO CAFE CONCIERTO

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

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

PROGRAMA

4 de diciembre
Federico Gallar - tenor
José Díez Collar - piano
Obras de Schubert y Schumann

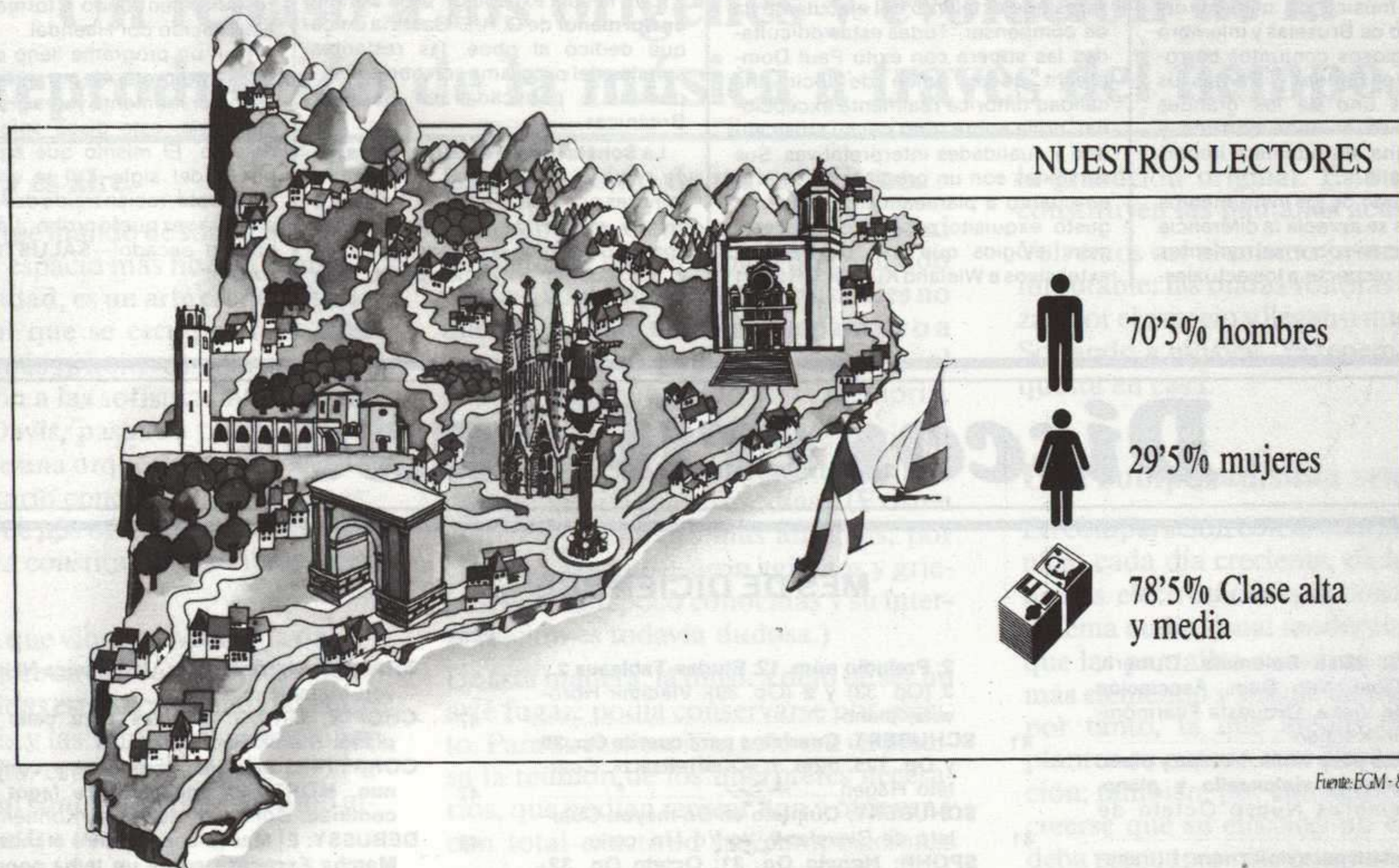
11 de diciembre
Wolfi Izquierdo - violín
José Martínez - piano
Obras de Brahms, Falla y Bártok

18 de diciembre
Ana M.^a Vega Toscano y
Clara Romero - piano a
cuatro manos
Obras de Dvorak y Grieg

25 de diciembre
Tony Millán - piano
Obras de Mozart y Schubert

1 de enero de 1987
Waher Silva - guitarra
Obras de Bach, Sor y Falla

LOS PRIMEROS DESDE HACE 105 AÑOS



Primeros en Difusión media 194.189 ejemplares.

Primeros en la Edición Dominical 308.163 ejemplares.

Primeros en Suscripciones en España 70.000 suscripciones.

Fuente: OJD-85

LA VANGUARDIA

105 ANIVERSARIO

Seguimos siendo los primeros

«**SONATAS PARA OBOE ENTRE 1700 Y 1750**». Paul Dombrecht, oboe; Wieland Kuijken, violonchelo; Robert Kohnen, clavicémbalo. Compact Disc Accent ACC 57804 D. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El oboísta belga Paul Dombrecht, profesor de música de cámara del Conservatorio de Bruselas y miembro de los prestigiosos conjuntos barrocos La Petite Bande y Parnassus Ensemble, es uno de los grandes especialistas en el oboe barroco y cuenta con una abundante e importante discografía.

El oboe es uno de los instrumentos en donde más se aprecia la diferencia entre la ejecución sobre instrumentos de época con respecto a los actuales.

Y no sólo por el cambio radical que va desde un avanzado mecanismo de platos y llaves a un sistema primitivo de agujeros al aire, con apenas dos llaves, que exige una digitación con frecuentes posiciones de horquilla. También existe el problema del sonido. Frente al timbre domesticado, pulido y maleable del oboe actual, el oboe barroco, aún cercano en carácter a su rústico antepasado poitevino, presenta un sonido de agreste belleza, de cualidad picante, en la que, por otro lado, no faltan desigualdades ni asperezas que el talento del ejecutante ha de compensar. Todas estas dificultades las supera con éxito Paul Dombrecht quien, amén de lucir una calidad timbrica realmente excepcional, brilla sobre todo por su musicalidad y cualidades interpretativas. Sus versiones son un prodigio de acierto en cuanto a planteamiento, fraseo y gusto exquisito para la ornamentación, elogios que han de hacerse extensivos a Wieland Kuijken y Robert

Kohnen, en ese difícil, y no siempre valorado con justicia, papel de realizadores del bajo continuo.

El programa del disco no puede ser más interesante: una obra conocida, aunque no demasiado: la **Sonata en Fa mayor** de Haendel, dos obras apenas conocidas, aunque hayan sido en alguna ocasión llevadas al disco: las **Sonatas** de Geminiani y C.P.E. Bach, y tres auténticas primicias: las **Sonatas** de Thomas Vincent, William Babell y «Forster».

Con la sola excepción de la **Sonata en Sol menor** de C. P. E. Bach, la única que dedicó al oboe, las restantes sonatas del programa son obras compuestas o publicadas en las Islas Británicas.

La **Sonata núm. 1 en Si bemol mayor** de William Babell fue editada en Londres por Walsh, en 1723. La **núm. 2 en La mayor** de Thomas Vincent apareció también en Londres en 1748 y, en cuanto a la Sonata de ese

misterioso Forster, cuyo nombre de pila no aparece mencionado, proviene de un manuscrito en el que está recogida también la **Sonata en Fa mayor** de Haendel.

Sin caer jamás en la monotonía, este recital presenta, dejando aparte la obra de C.P.E. Bach, que es de características algo más avanzadas, una gran unidad estilística, pues incluso en el caso de Thomas Vincent que, nacido en 1720 y muerto en 1783, es el más moderno de todos los compositores aquí representados, su Sonata responde en fondo y forma al patrón establecido por Haendel.

Con un programa lleno de interés, unos intérpretes de primerísima fila en su mejor momento y una grabación de antología, este disco sólo tiene un defecto. El mismo que aquella maquesa del siglo XVI le encontró al chocolate, recién traído de América, la primera vez que lo probó: ¡Lástima que no sea pecado!—**SALUSTIO ALVARADO**.

Discos criticados

MES DE DICIEMBRE

	Págs.		Págs.		Págs.
BEETHOVEN: Misa Solemnis. Cuberli, Schmidt, Cole, Van Dam. Asociación Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín/Karajan.....	41	2; Preludio núm. 12; Etudes-Tableaux 2 y 3 (Op. 33) y 2 (Op. 39). Vladimir Horowitz, piano.....	47	BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Sinfónica NHK/von Matacic.....	53
BRAHMS: Trios para violín, trompa y piano y para clarinete, violoncello y piano. Schiff/Miembros Nuevo Octeto de Viena.....	41	SCHUBERT: Cuartetos para cuerda Op. 29 y Op. 125, núm. 1; «Quartettsatz». Cuarteto Hagen.....	47	CHOPIN, GRIEG: Sonatas para cello y piano. Starck/Requejo.....	53
BRAHMS: Sonata para violín núm. 1 (transcripción cello); Sonata para violoncello núm. 2. SCHUMANN: Sonata Op. 105. FRANCK: Sonata en La mayor (transcripción cello). MOZART: Andantino K. Anh. 46. Harell/Bondarenko.....	41	SCHUBERT: Quinteto en Do mayor. Cuarteto de Cleveland, Yo-Yo Ma, cello.....	48	CORRETTE: Sonatas para fagot y continuo. MORTIER: Sonatas para fagot y continuo. Bond/van der Meer/Kohnen ..	53
CLEMENTI: Sonatas/van Immerseel, pianoforte.....	42	SPOHR: Noneto Op. 31; Octeto Op. 32. Octeto de Viena.....	48	DEBUSSY: El Mar (piano a cuatro manos); Marcha Escocesa sobre un tema popular; Seis epigramas antiguos. Dúo Crommelynck.....	53
DESPREZ: Música profana a tres partes. Medieval Ensemble of London/Peter y Timothy Davies.....	42	TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5; El General. Sinfónica de Chicago/Abbado.....	48	GRIEG: Danzas Noruegas; Romanza de la Vieja Noruega. Baekkelund/Levin, pianos.....	53
DURANTE: Concierto «La Pazzia». PERGOLESI: Concierto para violín; Concierto para dos claves. PORPORA: Concierto para violoncello. I Solisti Veneti/Scimone.....	42	TELEMANN: Conciertos dobles y triples. Academy of Ancient Music/Hogwood.....	49	HAYDN: Las Siete Últimas Palabras de Cristo. Kincses, Taracs, Korondy, Gregor. Coro de Budapest. Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro/Ferencsik.....	54
ELGAR: Sinfonía núm. 1. Royal Philharmonic/Previn.....	43	VIVALDI: Dixit Dominus; Beatus Vir. Buchanan, Smith, Watts, Partridge, Shirley-Quirk. Coro del King's College. Orquesta de Cámara Inglesa/Cleobury.....	49	MAHLER: Sinfonía núm. 4 y Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt/Inbal.....	54
FAURE: Sonatas para cello 1 y 2; Elegía; Serenata; Papillón. Tortelier/Heidsieck..	43	RECITALES			
HAENDEL: La Pasión. Klietmann, Gati, Zadori, Farkas, etc. Capella Savaria/Mc Gegan.....	43	CONCERTI GROSSI (obras de Locatelli, Geminiani, Galuppi y Corelli). Orquesta de Cámara Leos Janacek/Dejmek.....	49	PURCELL: «Tis nature's voice» y otras canciones y elegías. Jacobs/Kuijken/Jungheanel.....	54
HAYDN: La Creación. Laki, Mackie, Huttenlocher. Collegium vocale Gante/Herreweghe.....	43	MONACO, Mario del. Arias de ópera.....	50	RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2; Etudes-Tableaux, Op. 33; Preludios Op. 32, núms. 2 y 12. Hélène Grimaud, piano.....	54
LIGETI: Lux Aeterna; Volumina; String Quartet núm. 2. Etude núm. 1. Gerd Zacher, órgano/Cuarteto LaSalle. Coro de la Radio del Norte de Alemania/Franz.....	44	MUSICA CON DOS TROMPAS (obras de Beethoven, Barsanti, Haendel y Mozart). Zdenek y Bedrich y Tylsar, trompas. Orquesta de Cámara Dvorak/Pesek.....	50	RAVEL: Sonata para violín y violoncello. KODALY: Dúo Op. 7. Kantorow/Fujiiwara.....	55
LISZT: Via Crucis. Coro de Cámara de Holanda. Reibert de Leeuw, piano y director.....	44	OBRAS PARA PIANO (Soler, Albéniz, Granados, Mompou, Chabrier, Debussy y Ravel) María Luisa Cantos, piano.....	50	ROSSINI: Petite Messe Solennelle, Capelle, Patriasz, Cornwell, Draijer. Netherlands Kamerkoor/van Immerseel.....	55
PICCINI: La buona figliola. Ravagli, Aliberti, Rinaldi, Benelli, Dara. Orquesta del Teatro de la Opera de Roma/Gelmetti..	44	SCHIPA, Tito. Arias de ópera.....	51	SCHUBERT: Impromptus D. 899 y D. 935. Jörg Ewald Dähler, pianoforte.....	55
RACHMANINOV: Conciertos para piano 2 y 4. Ashkenazy/Concertgebouw de Amsterdam/Haitink.....	47	TAMAGO, Francesco. Arias de ópera.....	51	SCHUBERT: La bella molinera. Hermann Prey/Philippe Bianconi.....	55
RACHMANINOV: Sonata para piano núm.		CRITICA DE COMPACT DISC			
		BACH: Las 4 Suites para orquesta. Camerata de Berna/Füri.....	51	SCRIBIN: Sinfonía núm. 3. Concertgebouw de Amsterdam/Kondrashin.....	56
		BACH: Sonata-trío BWV 525; TELEMANN: Suite VI; Cuarteto. C.P.E. BACH: Sonata-trío. Barthold, Sigiswald y Wieland Kuijken/Robert Khonen.....	52	RECITALES	
		BOCCHERINI: Cuartetos Op. 6, núm. 3 y Op. 44, núm. 2. VERDI: Cuarteto. Nuovo Cuarteto.....	52	Liturgia de la Sinagoga de la Calle Dohnay de Budapest. Kovács/Coro de la Sinagoga/Somló.....	56
				SONATAS PARA OBOE ENTRE 1700 y 1750. Dombrecht/Kuijken/Kohnen.....	58

Así son las pantallas acústicas VIETA

Un repaso a los orígenes y evolución de la reproducción de la música a través del tiempo.

La música es aire.

La música, ese mundo de sonidos que resuena en el espacio más hondo de nuestra sensibilidad, es un arte esencialmente temporal que se esculpe en el aire. Desde los más primitivos instrumentos de percusión a las sofisticadas notas de un Miles Davis, pasando por la majestuosidad de una orquesta sinfónica o un multitudinario concierto de los Stones, el sonido que nos ofrecen todos ellos (su música) está constituido por vibraciones del aire.

Un cuerpo que vibra provoca una ondulación del aire circundante. Si las ondas así producidas están comprendidas entre las dieciséis y las veinte mil vibraciones por segundo, estas ondas darán lugar a la sensación sonora tan pronto como alcanzan nuestro oído.

Por eso decimos que la música es aire. Y su magia, su belleza, están condenadas a esfumarse en el éter una y otra vez. Solo la memoria de los privilegiados que asistan a un concierto o cualquier otra manifestación musical guardará un recuerdo intangible de ese baile aéreo de sonidos armónicos con sus tres propiedades básicas: intensidad, tono y timbre. Eso que llamamos música.



Las ondas acústicas se desplazan por el aire como las del agua al arrojar una piedra.

La restitución de un espejismo.

El hombre encontró, a partir de la Edad Media, una solución para que, cuando menos, las composiciones musicales no quedaran condenadas a desaparecer o a conservarse muy dificultosamente al confiarlas al buen oído y a la memoria.

Esa solución era un sistema de escritura musical que, con modificaciones, ha perdurado hasta nuestros días. (Existen también notaciones más antiguas; por ejemplo, las que usaron egipcios y griegos, pero son poco conocidas y su interpretación es todavía dudosa.)

De esta manera, la música dejó de ser un arte fugaz: podía conservarse por escrito. Para su restitución, solo era ya precisa la reunión de los intérpretes necesarios, que podían recrear una y otra vez y con total exactitud las composiciones musicales.

Un paso de gigante, sin duda.

La orquesta en casa.

Llegamos así a los tiempos modernos. El progreso se dispara. La electrónica abre caminos alucinantes a la grabación y reproducción del sonido y la imagen. En estudios dotados de tecnología avanzada y en constante evolución, se transfieren con absoluta precisión al soporte de registro las interpretaciones musicales. Y esa restitución, que antes precisaba de los músicos y sus instrumentos, la realizamos ahora en nuestra casa una y otra vez con fidelidad extraordinaria. Sólo precisamos para ello dos cosas: un instrumento lector/amplificador de las señales contenidas en la fuente sonora utilizada (disco, compact-disc, cinta magnetofónica...) y un elemento reproductor de las mismas. En definitiva, un sistema que vuelva a vibrar (y por consiguiente a producir ondas sonoras en el aire) exactamente igual a como lo hicieron las cuerdas vocales o los instrumentos musicales en el momento de realizar

la grabación original. Este sistema lo constituyen las pantallas acústicas.

Volvemos así al mismo principio físico inmutable: las ondas sonoras se desplazan por el espacio y llegan a nuestro oído. Sonando a música. Ya tenemos a la orquesta en casa.

Una complicadísima sencillez.

En comparación con la complejidad técnica, cada día creciente, de los componentes electrónicos que configuran un sistema audiovisual moderno, parecería que las pantallas acústicas son la pieza más elemental y simple de todos ellos y, por tanto, la que menos dificultades plantea en cuanto a su diseño y fabricación; también, por consiguiente, podría creerse que su elección no es algo que deba preocupar más que, por ejemplo, el amplificador o la pletina de cassette. Al fin y al cabo, sólo se trata de unos cuantos altavoces encerrados en una caja, destinados a mover un poco de aire...



Durante la Edad Media se desarrolló el sistema de escritura musical que aún utilizamos.

Y, sin embargo, las pantallas acústicas son las que van a marcar realmente el nivel de calidad de nuestro equipo de Alta Fidelidad. El axioma de que un sistema sonoro es tan bueno como el peor de sus elementos, es particularmente cierto en el tema que nos ocupa. Sí, porque por sofisticado y avanzado que ese sistema sea, necesita expresarse a través de unos elementos acordes. Si no es así, la inversión que hayamos realizado habrá sido, en parte, inútil: a nuestro carísimo equipo le falla «la voz». No suena. Así de sencillo, así de complicado.

Una labor de especialistas.

El secreto de unas buenas pantallas acústicas estriba en que responden a una larga serie de compromisos. Pero, resumiendo al máximo, su principal tarea es la de «mover bien» el aire. Restituir las vibraciones originales. La fidelidad.

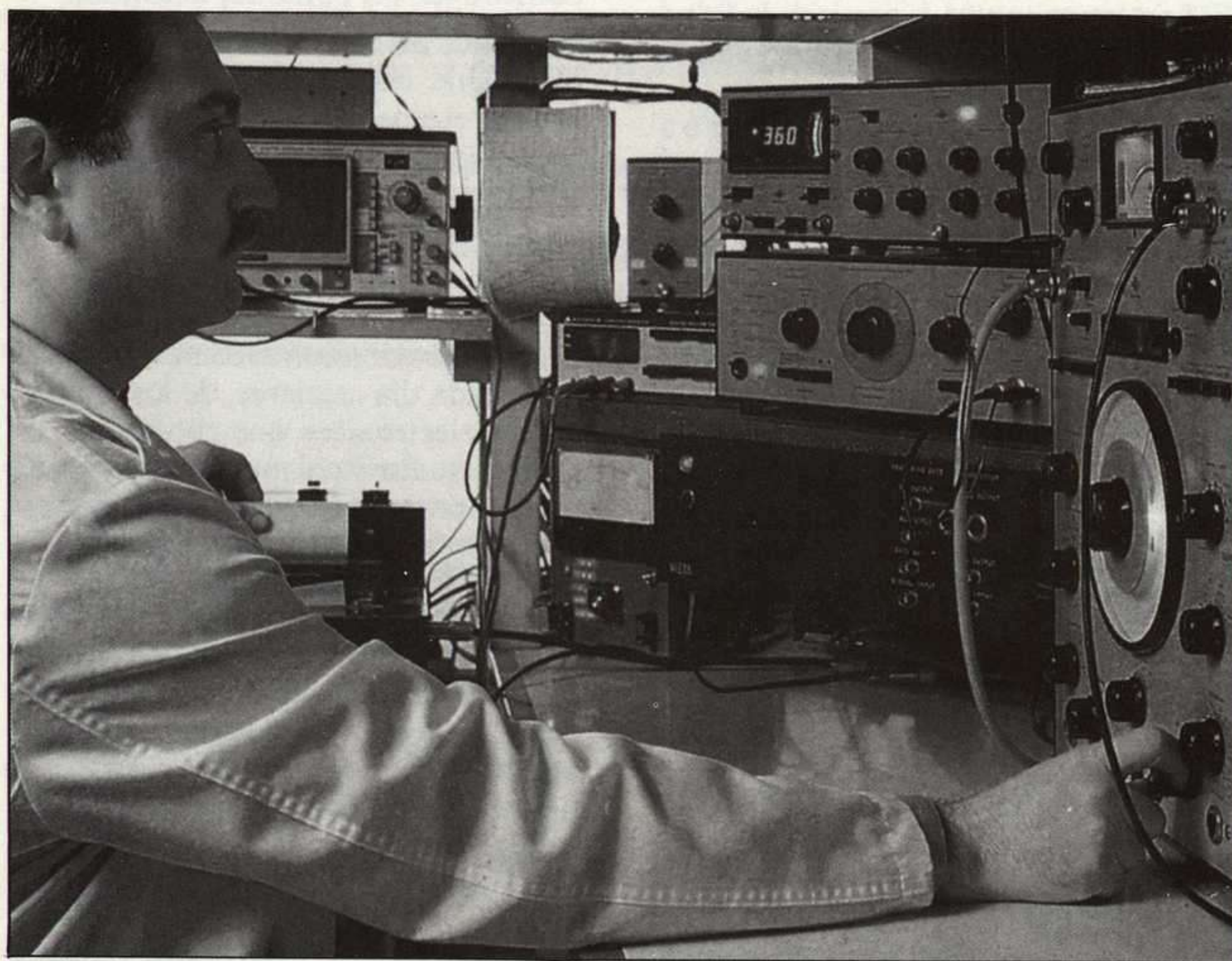
Intervienen por lo tanto, en su diseño, elementos de física, acústica, electróni-

lado, y un gran amor a la música por otro. Y además de ello, la concepción técnica deberá unirse a una disposición racional y estética de los elementos: el diseño.

El texto que sigue a esta introducción trata de explicar, en un lenguaje asequible, las condiciones especiales con que construye ACUTRES las pantallas acústicas VIETA. Desde la formulación, según nuestro propio «know-how», de la pasta de algodón de las membranas de los altavoces hasta el diseño de la pantalla acústica.

A través de las explicaciones, podrá comprobar que todo el proceso se realiza bajo unas condiciones especiales que le confieren al procedimiento la denominación de artesanía.

El resultado: un sonido inimitable y característico, reconocido ya en 15 países de todo el mundo por su gran fidelidad y calidad de reproducción.



Un aspecto del Laboratorio de Electroacústica de ACUTRES.

ca, informática... También sus componentes son dispares y absolutamente heterogéneos: membranas de distintas materias, metales, motores, bobinas, filtros, plásticos, telas, maderas. Y ni uno solo de esos materiales deja de contribuir en mayor o menor medida al error o acierto finales, nada es superfluo ni gratuito. Todo tiene una razón de ser en función de un proyecto ideal, todo debe tenerse en cuenta. Del mismo modo que deben diseñarse en función de los diferentes generos musicales, de los gustos del público, del espacio y la potencia disponibles...

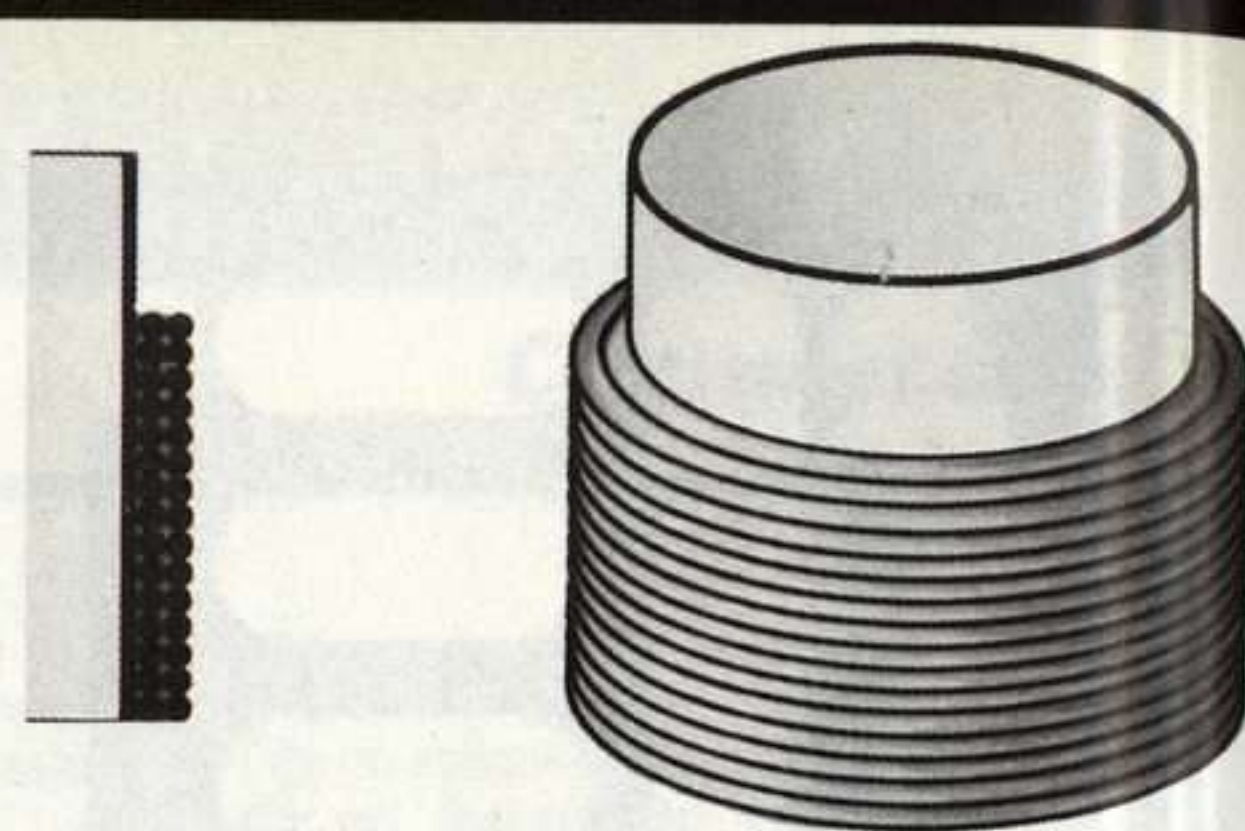
Salta a la vista que todo esto es una tarea superespecializada y cargada de dificultades, que habrá de basarse fundamentalmente en tres aspectos: la investigación y la experimentación por un

Bobinas con sistema de bobinado exclusivo de VIETA.

La bobina móvil es el corazón de un altavoz. Ella es la que recibe la señal proveniente del amplificador, y de su interacción con el flujo magnético del entrehierro resultará el movimiento que se transmite a la membrana. Así es como se producen las ondas sonoras.

Para realizar esta importantísima labor, ACUTRES ha desarrollado una bobina móvil muy especial. Distinta a las que se utilizan habitualmente. Veamos:

Las bobinas convencionales están constituidas por dos o cuatro capas de hilo de cobre, arrollados por la parte exterior del soporte. Se aprecia claramente en el dibujo.

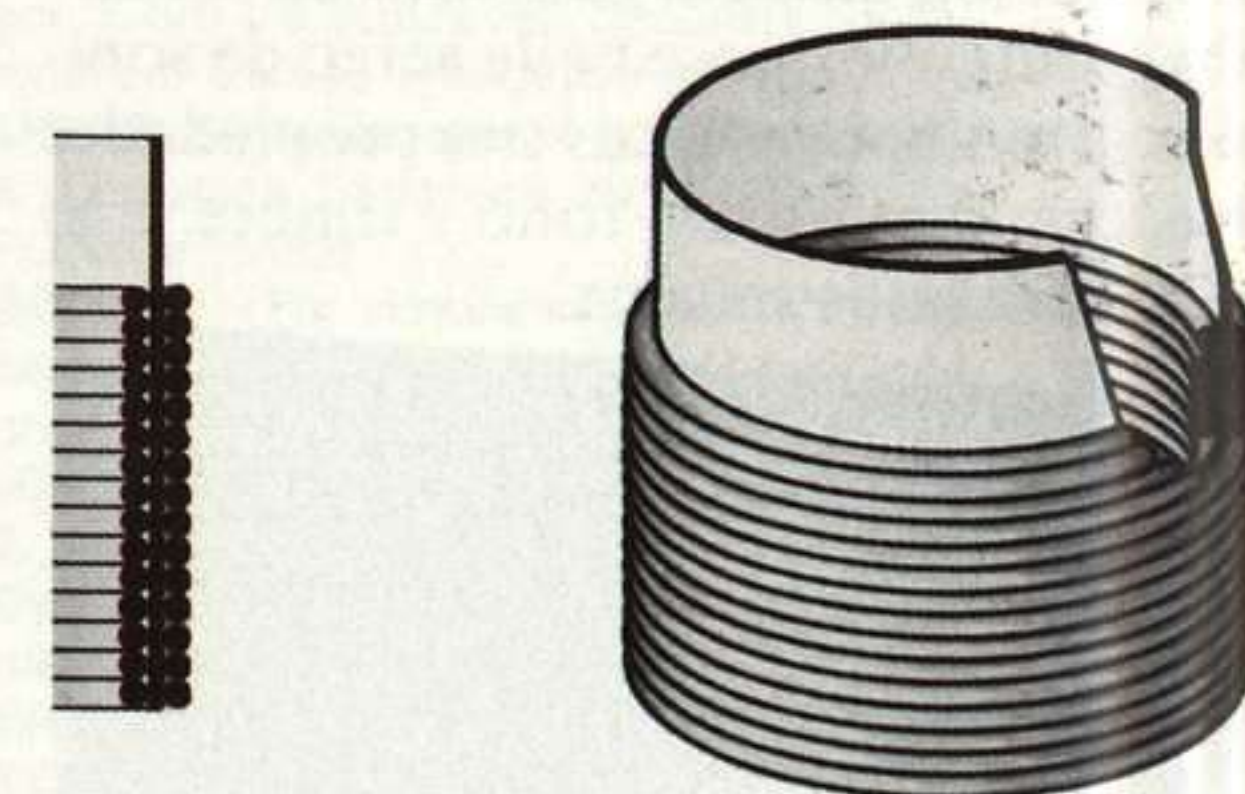


Bobina móvil convencional.

Pero este sistema tiene un grave riesgo: cuando la corriente atraviesa el bobinado, se produce un aumento de temperatura. Un aumento proporcional a la potencia que recibe del amplificador, y que en el caso de las modernas grabaciones digitales puede alcanzar valores muy elevados.

Lógicamente, este aumento de temperatura produce una dilatación del hilo de cobre. Una dilatación que tiende a despegarlo del soporte a que está arrollado. Según cuáles hayan sido los materiales utilizados, el uso de potencias elevadas puede conllevar un desprendimiento del bobinado del soporte, produciendo así la rotura del altavoz. Esto es, por supuesto, una avería irreparable.

Nuestro sistema exclusivo es diferente. Simplemente, hemos arrollado una capa de hilo por la parte interior del soporte y otra parte a lo largo de la superficie exterior. El soporte queda, por lo tanto, situado en la mitad del bobinado. Este soporte posee un corte vertical, quedando así forzado (y capacitado) a seguir todas las dilataciones y contracciones que sufre el bobinado durante su funcionamiento. Así se asegura una perfecta transmisión de las microinformaciones del programa musical, aun en niveles altos de audición. Y, por supuesto, se garantiza una extraordinaria capacidad de potencia sin peligro de destrucción del altavoz.



Bobina móvil VIETA. Se aprecia claramente el doble bobinado.

Una última ventaja: al ser la superficie de contacto del hilo de cobre con el soporte el doble que la del sistema convencional, se mejora sustancialmente la transmisión de la información a la membrana.

Salta a la vista que el sistema es definitivo: potencia y seguridad.

Bobinas que aseguran una baja distorsión en la reproducción de las bajas frecuencias.

Para conseguir una reproducción de las bajas frecuencias exentas de distorsión, es necesario que el número de espiras que se encuentren en el interior del entrehierro permanezca siempre constante. Esto lo conseguimos dimensionando suficientemente la altura del bobinado, de manera que en su máxima excursión ese número de espiras no disminuya.

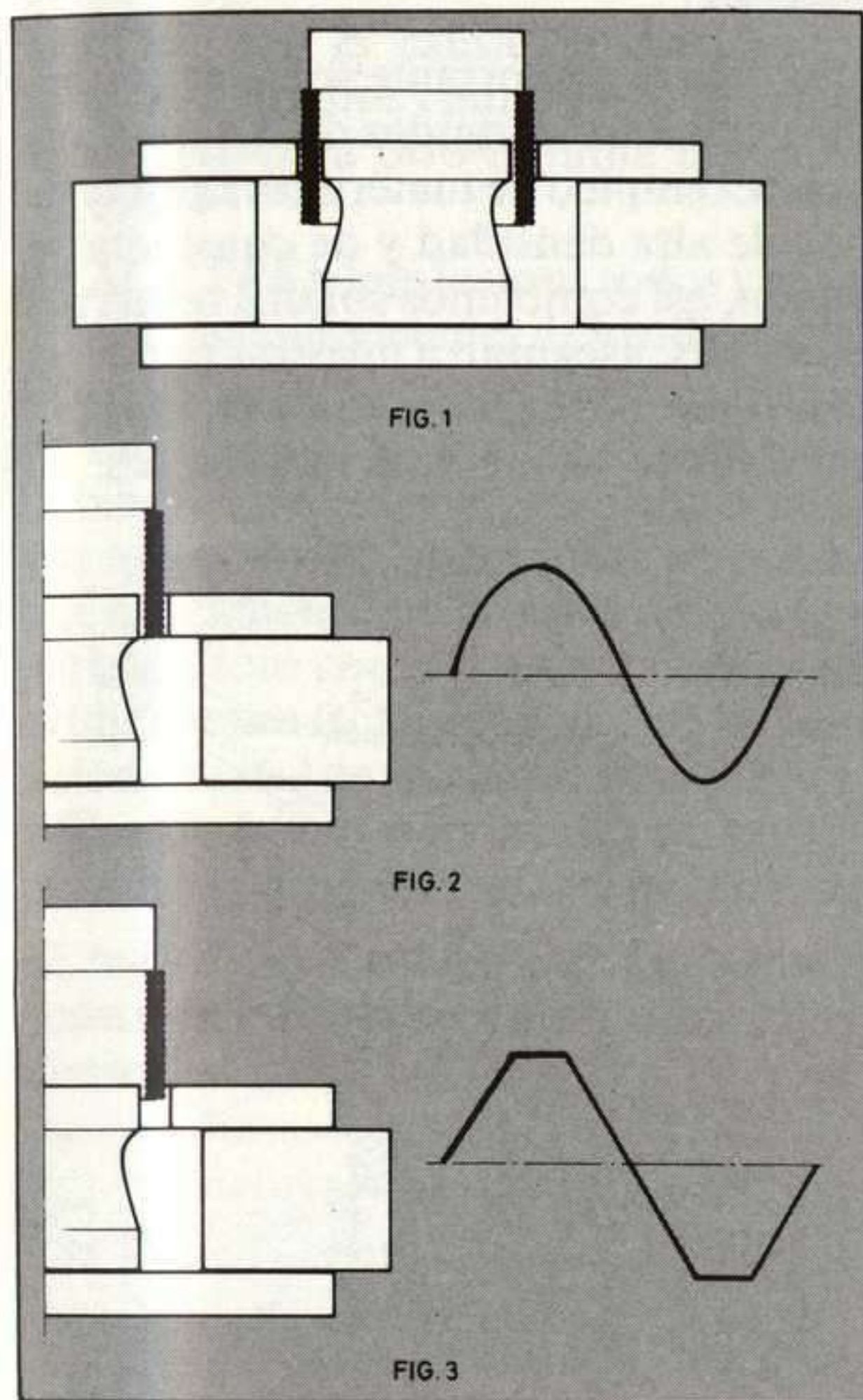
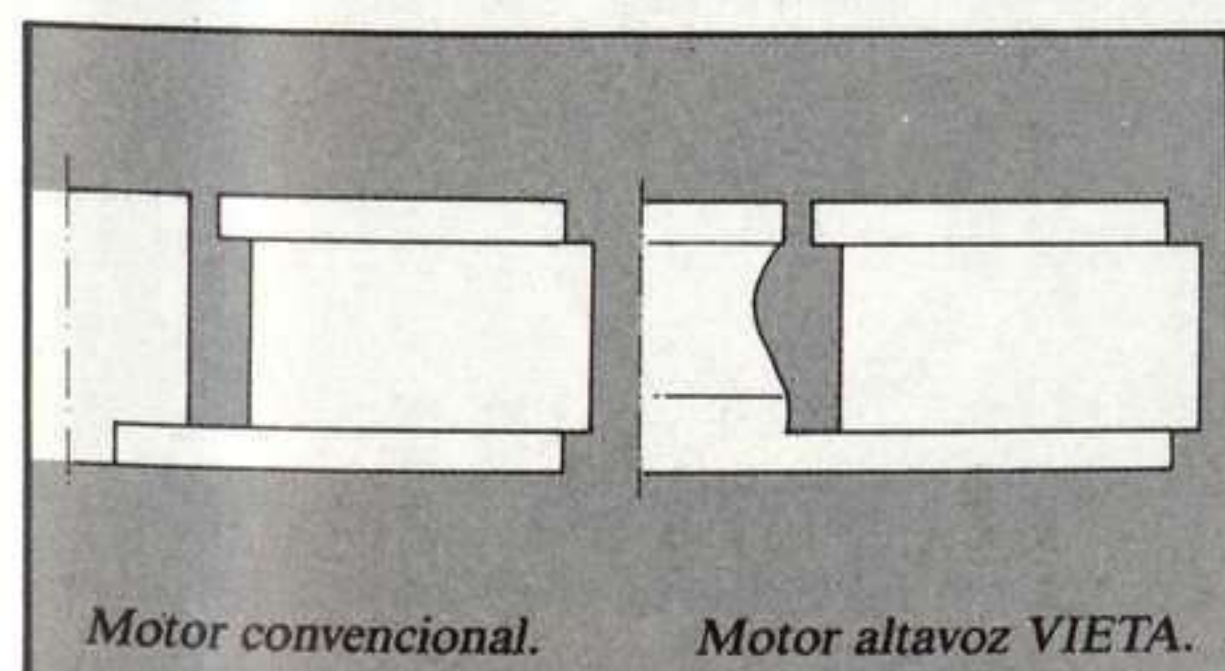


Fig. 1.- Posición de reposo.
Fig. 2.- La bobina se desplaza sin provocar distorsión.
Fig. 3.- Disminuye el número de espiras en el entrehierro, provocando distorsión.

Las bobinas móviles que utilizamos en ACUTRES aseguran una correctísima reproducción de las bajas frecuencias. En algunos casos se pueden asegurar excursiones de la membrana de hasta dieciocho milímetros, sin que disminuya el número de espiras en el entrehierro. Esto significa bajos limpios, vibrantes. La prueba de fuego de una pantalla acústica de calidad.

Circuito magnético que reduce la distorsión.

Otra de las causas que provocan distorsión: la no linealidad del circuito magnético durante el recorrido de la bobina móvil. Para paliar este inconveniente, hemos diseñado motores magnéticos de configuración muy especial, que reducen drásticamente esta distorsión. Veamos las figuras:

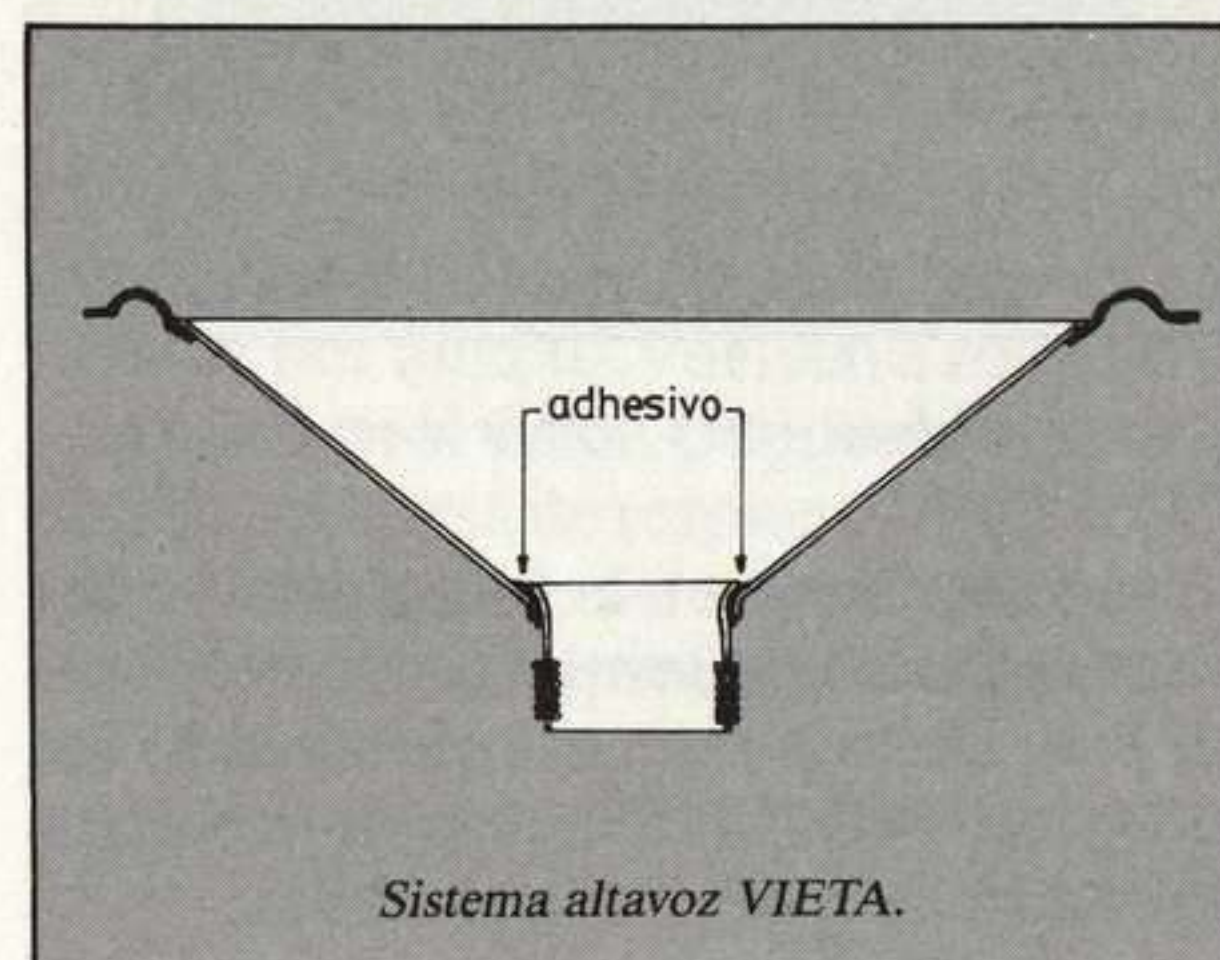
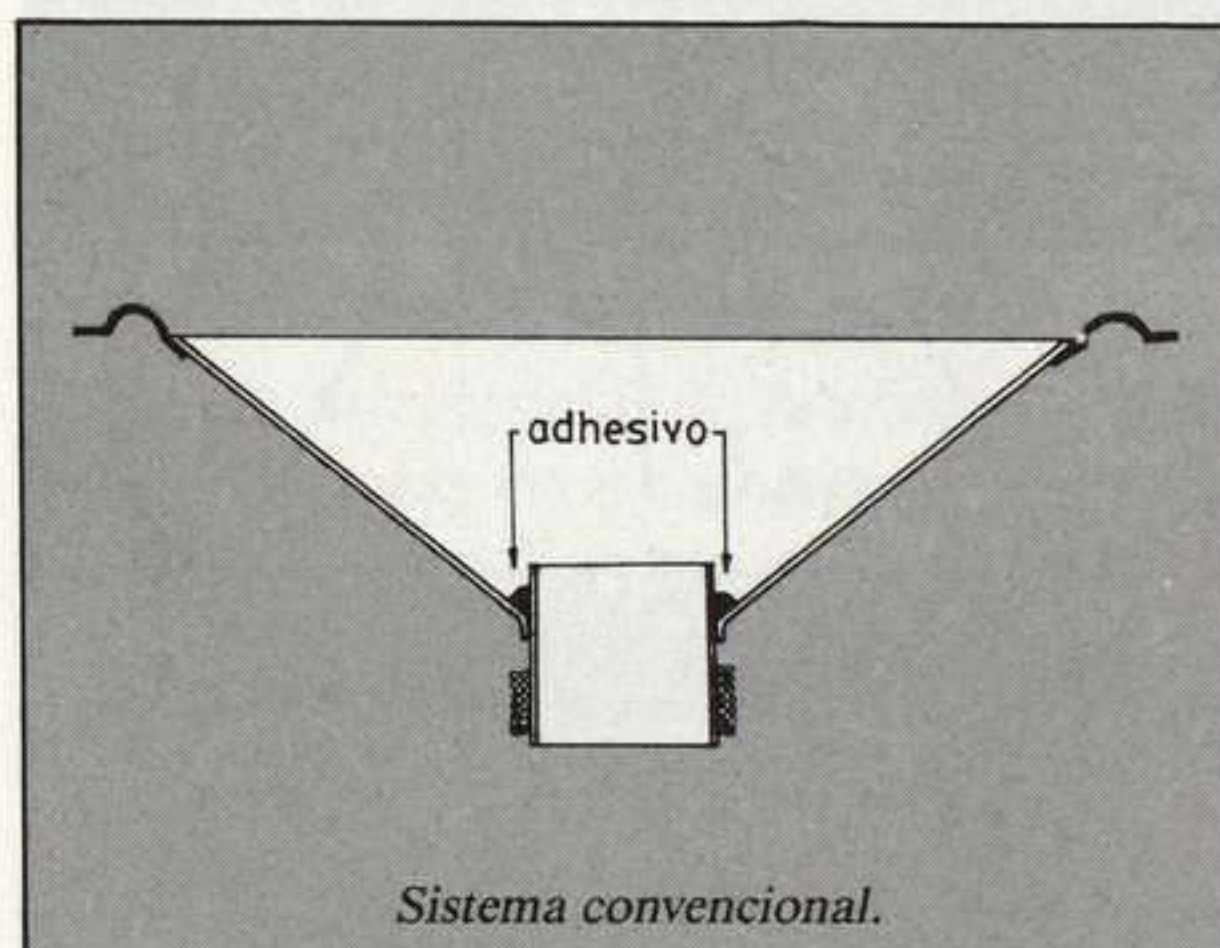


Este tipo de motor mejora notablemente la linealidad del flujo magnético, disminuyendo de forma notable las pérdidas por dispersión.

Otro paso a favor del sonido puro que usted espera de unas pantallas acústicas.

Sistema especial de fijación de la bobina al cono.

Para sacarle el máximo partido a unas bobinas tan especiales, hemos desarrollado un sistema especial de fijación de las mismas a los conos que nos asegura una total perpendicularidad entre ambos elementos y una gran solidez en la fijación, al haberse aumentado considerablemente la superficie de contacto entre ellos.



Remachado de la bobina móvil a la membrana

Membranas realizadas en fibra de algodón.

La membrana es el elemento que más influye en el resultado acústico del altavoz. Esto es debido a que se trata del componente que más puede «colorear» el sonido, al sumar su propio timbre al programa musical que escuchamos. Por eso debe buscarse un material que sea sumamente neutro. Es decir: que no añada coloración alguna, que no nos aporte nada «per se».

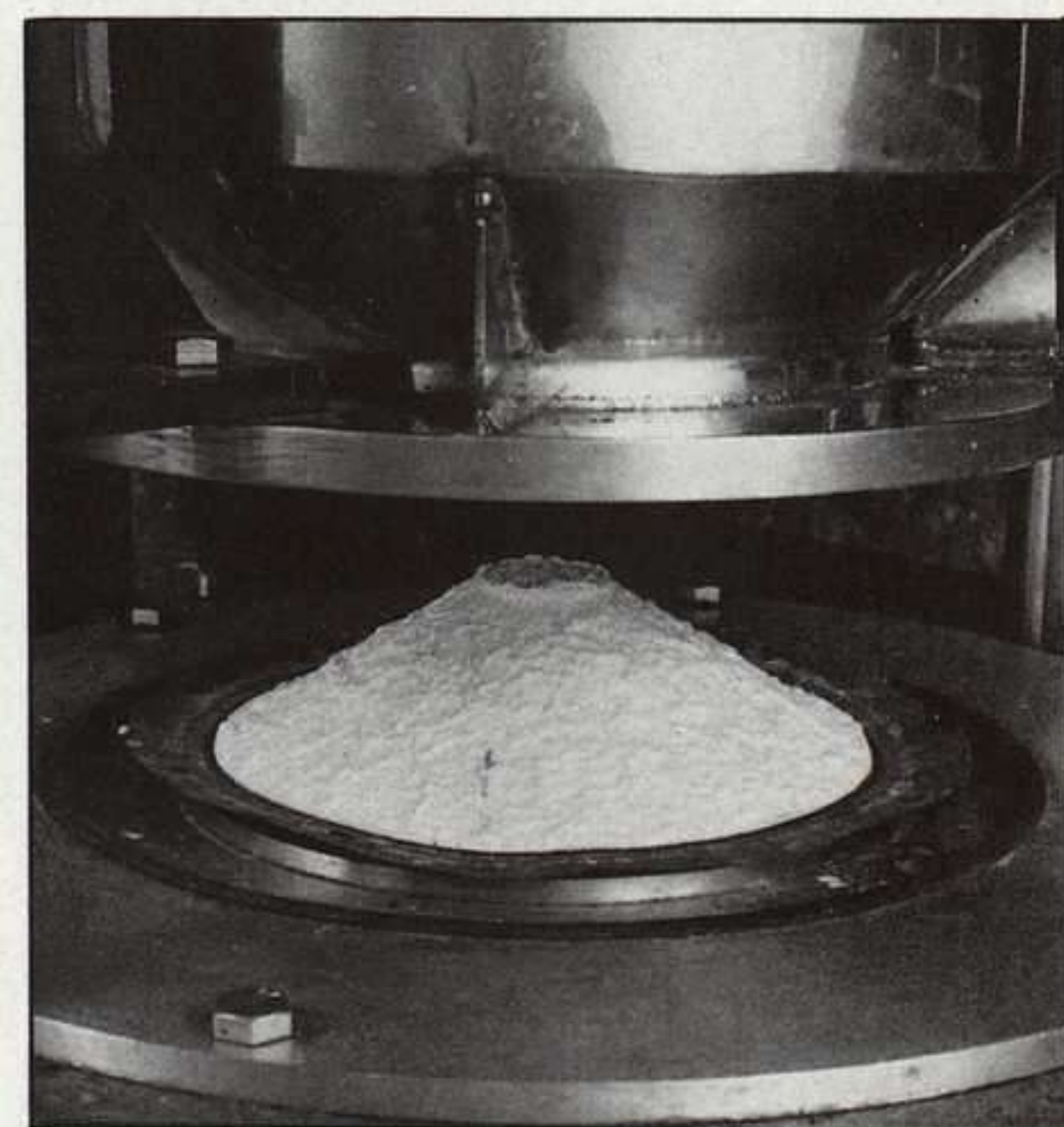


Detalle de la planta de manufacturación de membranas.

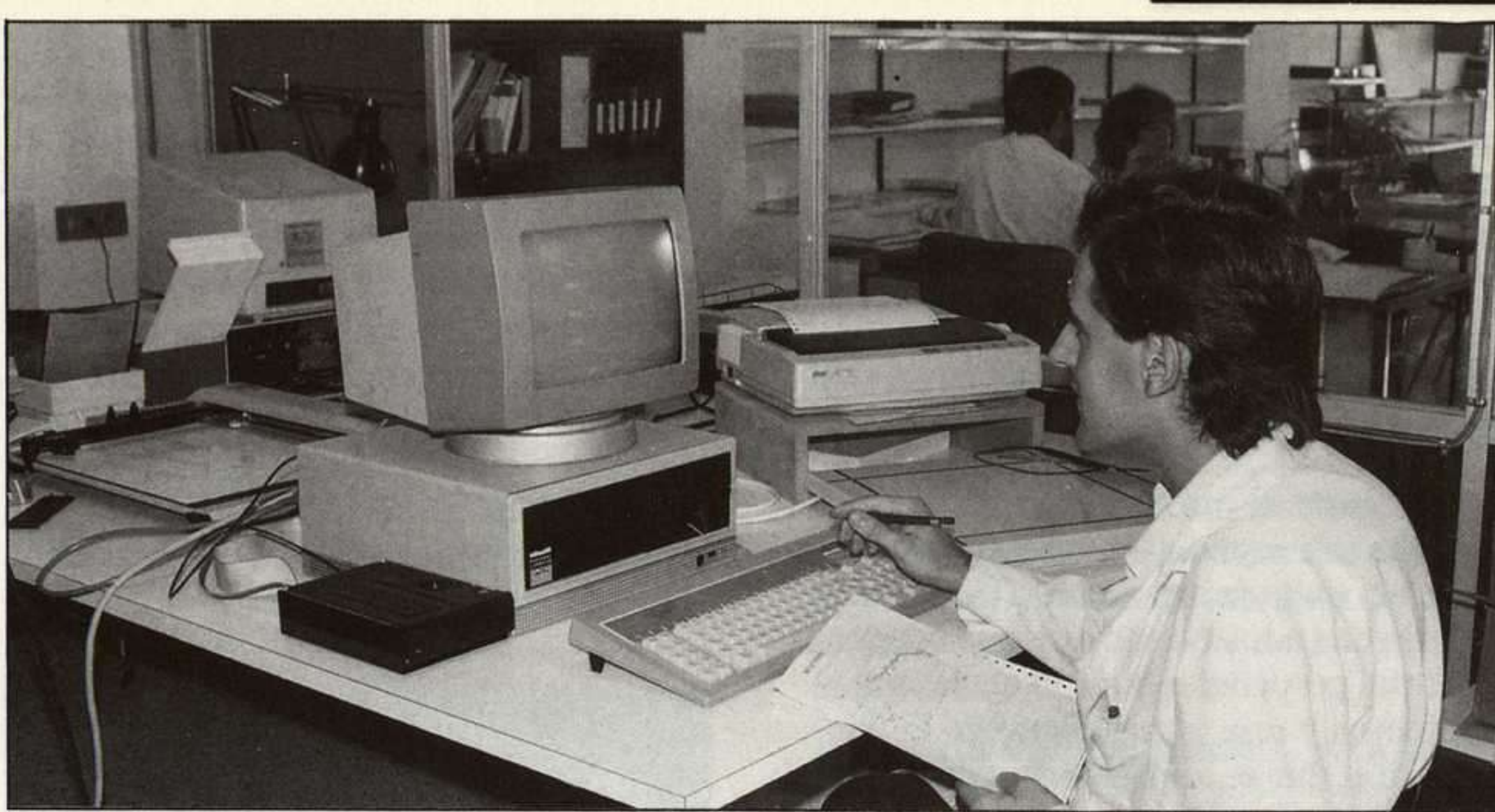
Al disponer en ACUTRES de nuestra propia manufacturación de membranas, hemos tenido ocasión de ensayar múltiples materiales e innumerables procesos de fabricación, hasta encontrar un material que cumpliera con ese requisito: el algodón.

A diferencia de los materiales comúnmente utilizados en la elaboración de membranas (cartón, plásticos, etc.), el algodón no posee coloración propia. Se comporta de forma absolutamente neutra, sin aportar efectos indeseables a la señal original.

El algodón: un material natural para conseguir un sonido realmente natural.



Moldeado de una membrana de algodón.



Programa de diseño de pantallas por ordenador.

Hilo flexible de conexión para los «tweeters».

A fin de asegurar un funcionamiento correcto a altas potencias, la conexión con la bobina móvil de los altavoces de agudos o «tweeters» se realiza mediante unos hilos especialmente flexibles, diseñados a este fin. De esta manera, se asegura que las vibraciones de la cúpula no destruirán la conexión de la bobina con los terminales de entrada.

El diseño de cajas por ordenador.

En ACUTRES hemos realizado un ambicioso programa de diseño de pantallas acústicas por ordenador. Con ayuda de este programa, que fue presentado en la «75th. Convention of AES», Preprint n.º 2.058, nos es posible determinar la respuesta que obtendremos de un altavoz conociendo sus parámetros y montado en un determinado recinto. También podemos saber qué características han de reunir un altavoz y su caja acústica, prefijando un resultado idóneo que deseamos alcanzar.

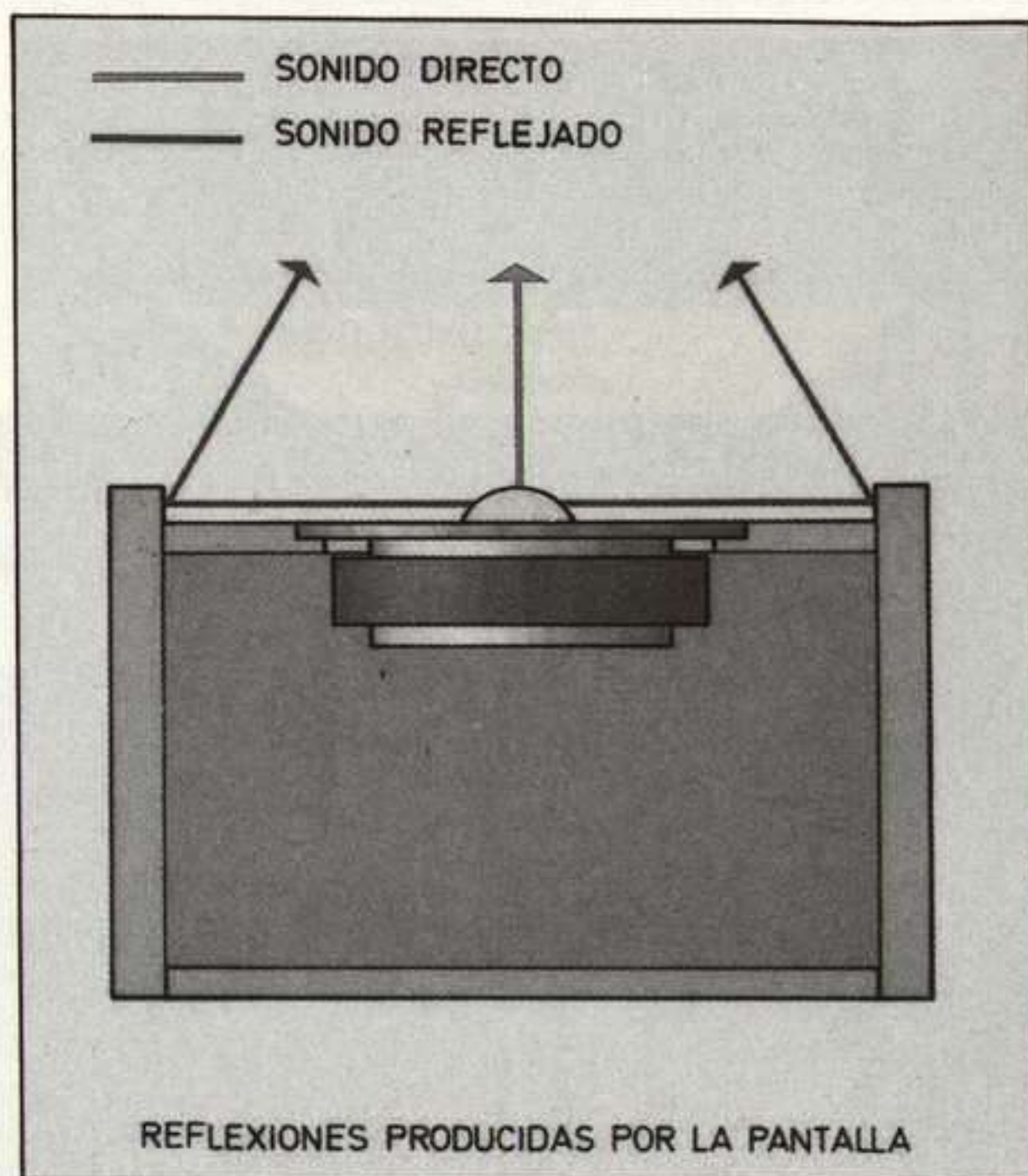
En definitiva, la experimentación constante con la ayuda de la herramienta más efectiva: el ordenador.

La importancia de la caja acústica en el resultado final.

La caja acústica desarrolla un papel muy importante en el resultado final del sistema. De su forma, construcción y rigidez van a depender enormemente los objetivos trazados.

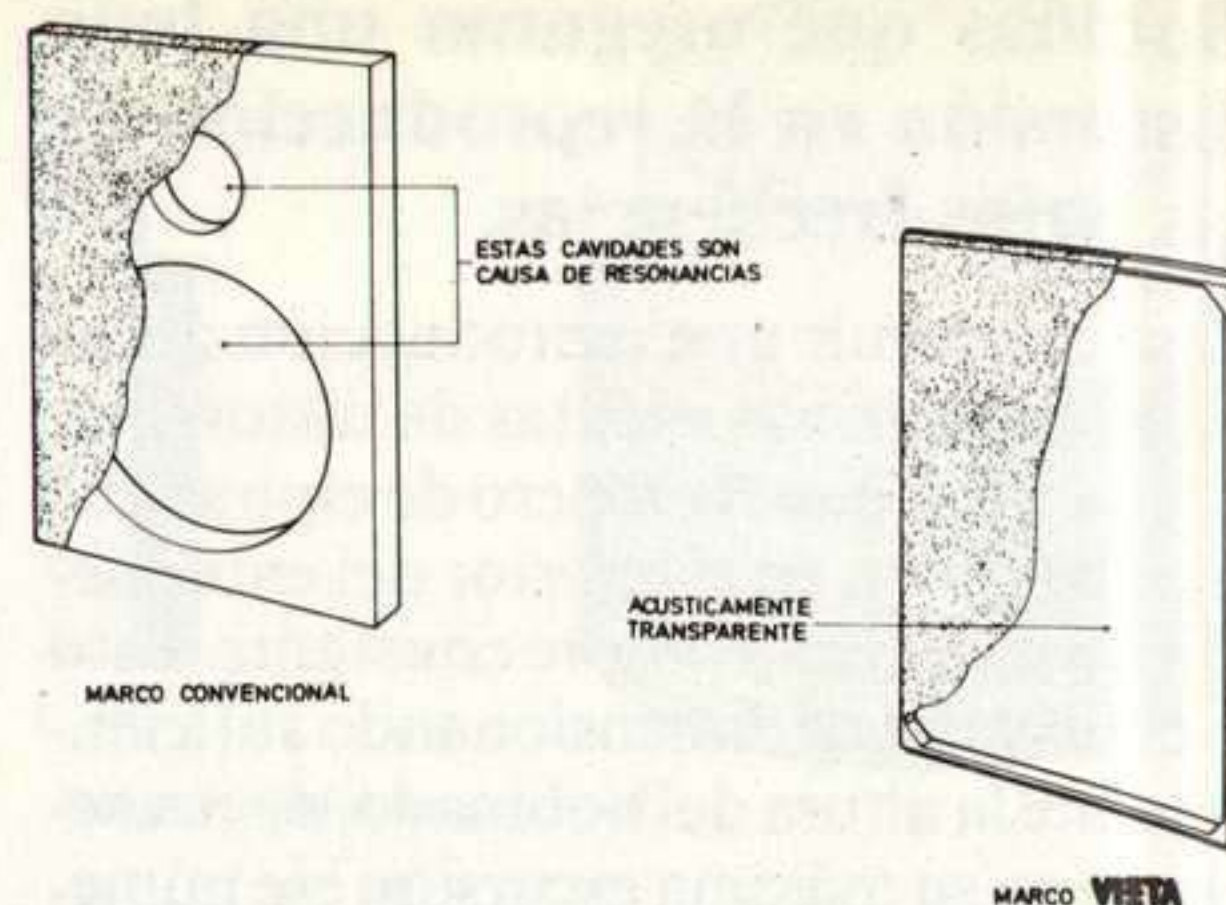
En consecuencia, nos ha preocupado especialmente la investigación de este componente. Tras invertir cientos de horas en estudios y comprobaciones auditivas, hemos conseguido optimizar el diseño de los recintos.

Por una parte, hemos reducido al máximo las reflexiones que suelen producirse en la parte frontal de la caja. Algunos modelos como L'Acord, L'Orfeo, BD-5200, etc. deben su especial diseño a esta premisa: evitar las reflexiones mejorando notablemente la imagen estereofónica.



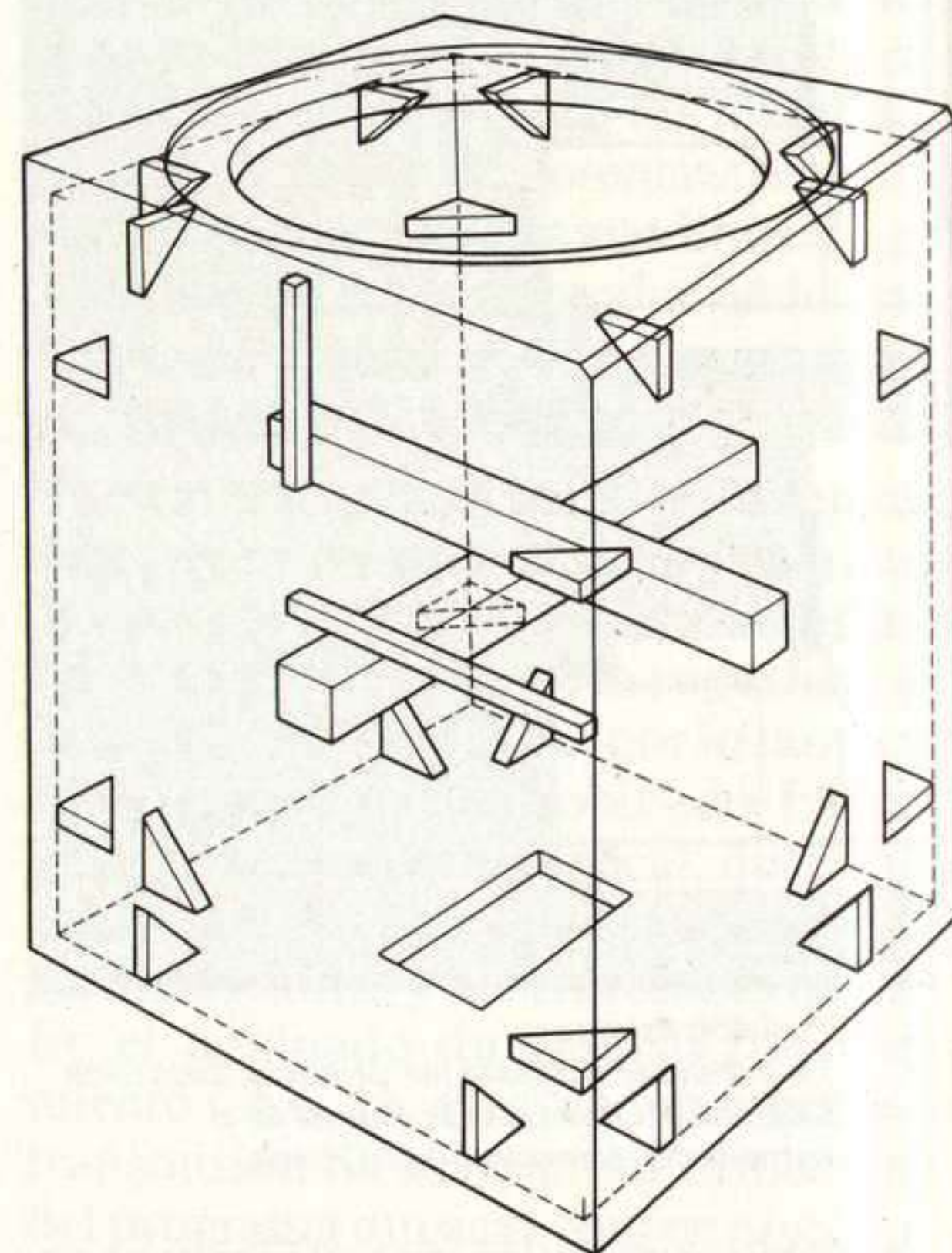
El sonido reflejado viene a sumarse al original, enmascarándolo.

Como se aprecia en la fotografía, todos estos modelos presentan una parte frontal lisa. De esta manera, extrayendo los marcos de tela, podemos mejorar la respuesta transitoria de la pantalla.



El cuidadoso diseño de los marcos mejora la respuesta transitoria.

Otro factor importante sobre el que hemos actuado: la rigidez de la caja acústica. El empleo de materiales aglomerados de alta densidad y de considerable grosor, así como unos sólidos refuerzos interiores, aseguran a nuestras pantallas una rigidez extraordinaria y una ausencia total de vibraciones indeseables.



Estructura interna del recinto acústico de la pantalla VIETA B-10.000



El diseño del recinto acústico evita las reflexiones en la parte frontal de la pantalla.

Filtros divisores de cuidado diseño.

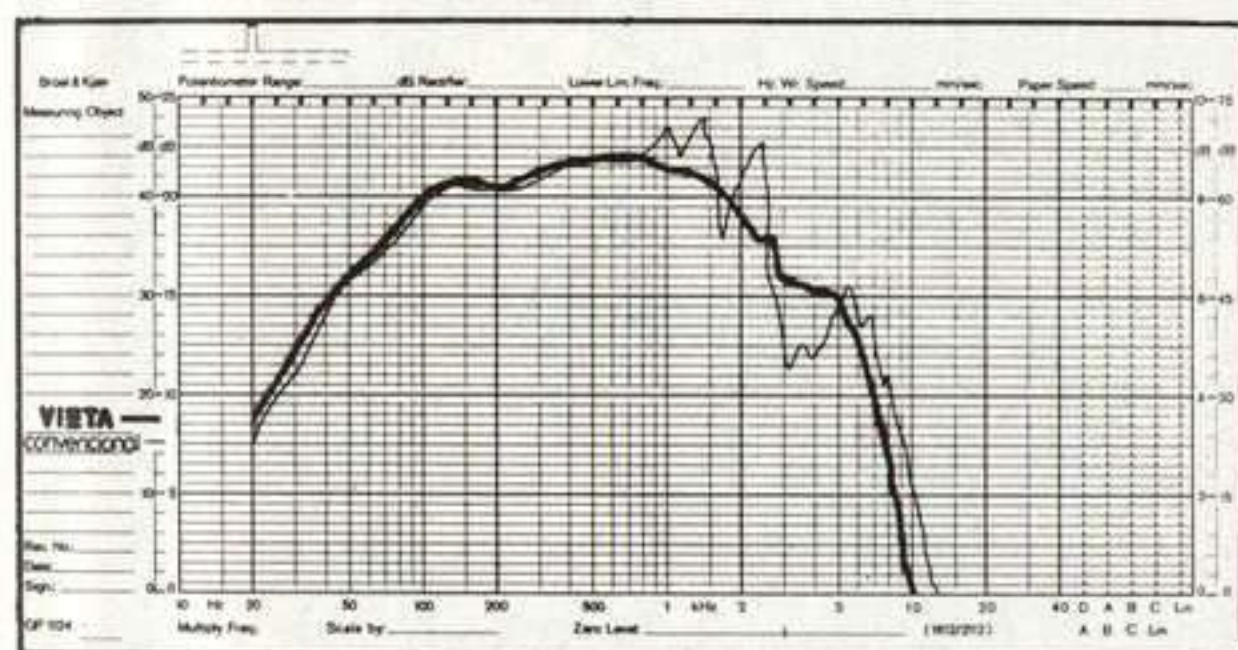
El filtro divisor es el encargado de repartir la señal a los distintos altavoces. Por lo tanto, toda señal a reproducir debe pasar a través del mismo con la consiguiente alteración.

Por otra parte, los filtros de diseño complicado introducen pérdidas de rendimiento y variaciones importantes de fase, que se traducen en una mala imagen estereofónica.

También son la causa de variaciones bruscas de timbre, cuando la señal pasa de un altavoz a otro durante la reproducción.

En **ACUTRES** fabricamos todos y cada uno de los componentes de los altavoces. Esto nos permite conseguir (por medio de modificaciones en las membranas, bobinas, suspensiones, etc.) que el altavoz tenga «por sí mismo» la respuesta que buscamos. Este proceso propio nos permite, solo con la ayuda de filtros de primer orden (6 dB octava), que la transición de señal de un altavoz a otro se produzca de forma muy suave, sin que se produzcan grandes variaciones de fase.

El más claro exponente es la pantalla acústica **L'Orfeo**, que no utiliza filtro divisor.



La suavidad de respuesta de los altavoces VIETA permite el uso de filtros de suave pendiente.

Control de calidad.

En **ACUTRES** dedicamos más del 20% del tiempo de fabricación a los controles de calidad. Todos los componentes del altavoz o de la pantalla acústica son comprobados minuciosamente antes de su montaje por el Departamento de Control de Calidad. Algunos componentes, además, deben ser homologados por el Departamento de Investigación y Desarrollo.



Verificación centradores para su homologación.

Todos los altavoces se verifican, unidad por unidad. Se comprueba su curva de respuesta, su capacidad de potencia, su frecuencia de resonancia... Todos estos valores deben hallarse dentro de una escala de características establecidas. Si no es así, jamás sonarán en una pantalla acústica **VIETA**.



Verificación unitaria de altavoces.

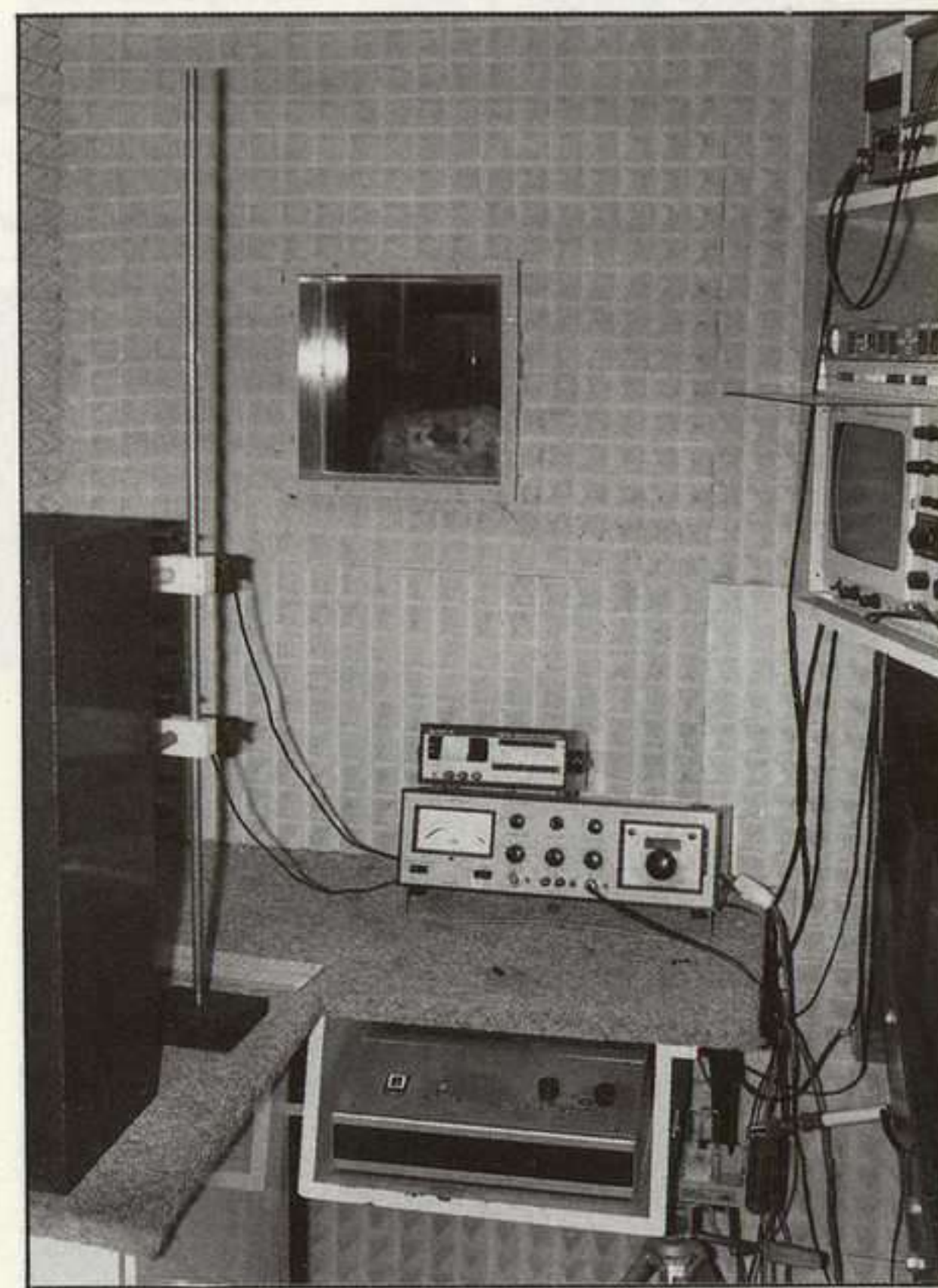
Todas las incidencias de fabricación quedan reflejadas en una hoja de verificación correspondiente a cada partida de producción. Así podemos identificar todos los componentes que han intervenido en una serie determinada.

Y en beneficio añadido: gracias a estos rigurosos controles, suena igual una pantalla que salga de nuestra fábrica el día 1 de Enero que la que lo haga el 31 de Diciembre. Linealidad en la producción.

Una vez montada la pantalla acústica, unidad por unidad, vuelven a someterse a otro control final, donde de nuevo se verifica la curva de respuesta (esta vez de toda la pantalla), así como su curva de impedancia. Comprobamos así definiti-

vamente que el resultado final corresponde a las características prefijadas.

Periódicamente, el Departamento de Diseño realiza muestreos aleatorios de cada modelo de pantalla, manteniendo así un control permanente sobre la calidad del producto.



Verificación final pantallas acústicas.

Un caso especial: las pantallas de la **Serie Omnidireccional** son verificadas, en su totalidad, por el Departamento de Diseño. Con un complejo sistema, de nuevo mediante el ordenador, se toma de la pantalla el promedio de doscientas curvas a distintas posiciones, cotejando con los datos que tiene en su memoria que dichos promedios se corresponden con los establecidos.



Verificación pantallas acústicas omnidireccionales.

Aprendamos a elegir.

Ya hemos visto la «simplicidad» que envuelve el diseño y la fabricación de unas pantallas acústicas **VIETA**. Ya se trate de una pequeña pareja para sonorizar una habitación como las **BD-5070**, o de unas omnidireccionales que nos permitan recrear la música en unas condiciones insuperables (**L'Harmonía**, **L'Adagio...**), detrás de sus resultados se esconden horas y horas de investigación, pruebas, correcciones... Mientras, paralelamente, los mejores diseñadores industriales confieren a su aspecto exterior unas características estéticas diferenciales, que harán que nos sintamos tan orgullosos de sus formas y acabados como de su sonido.

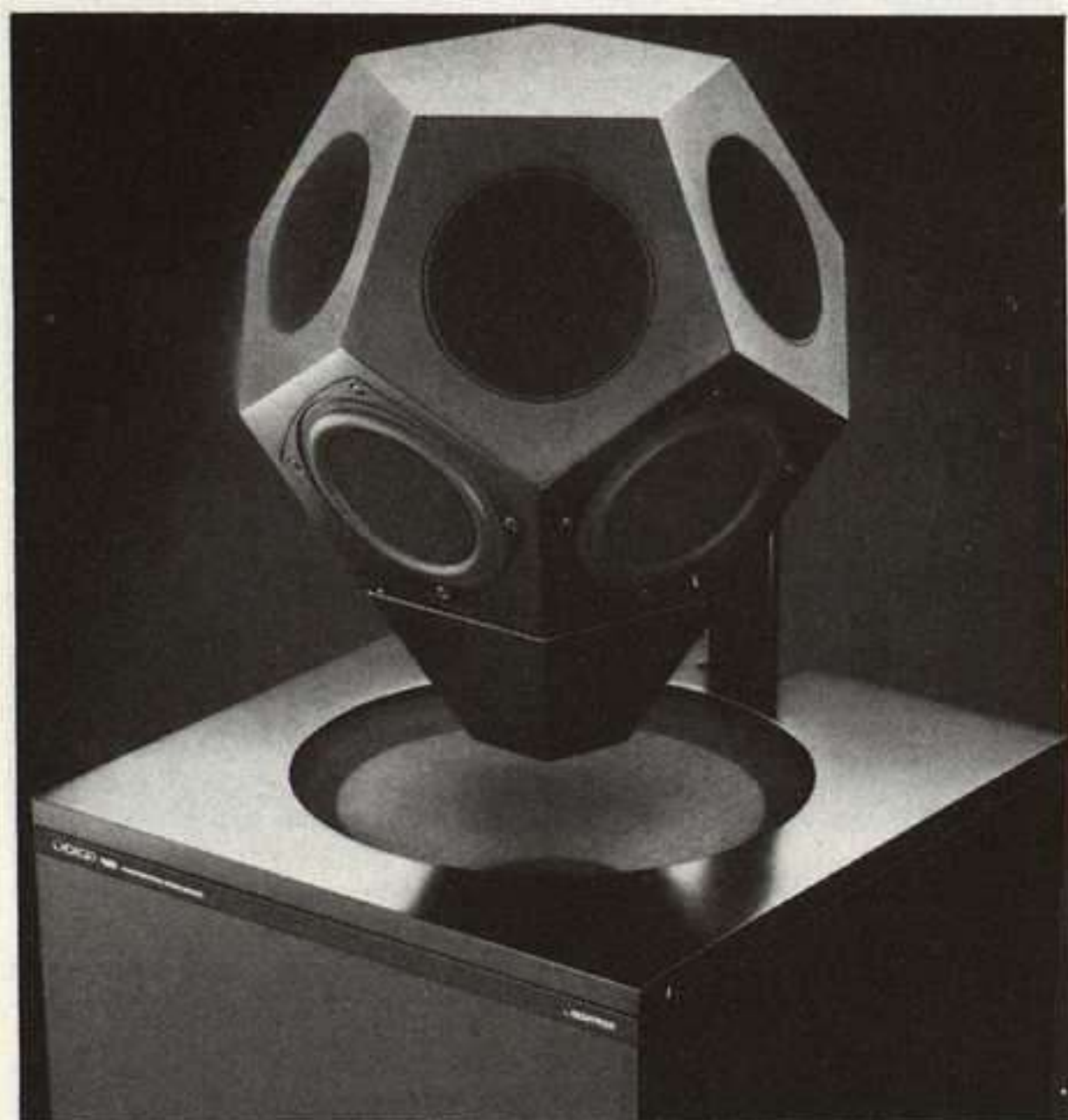
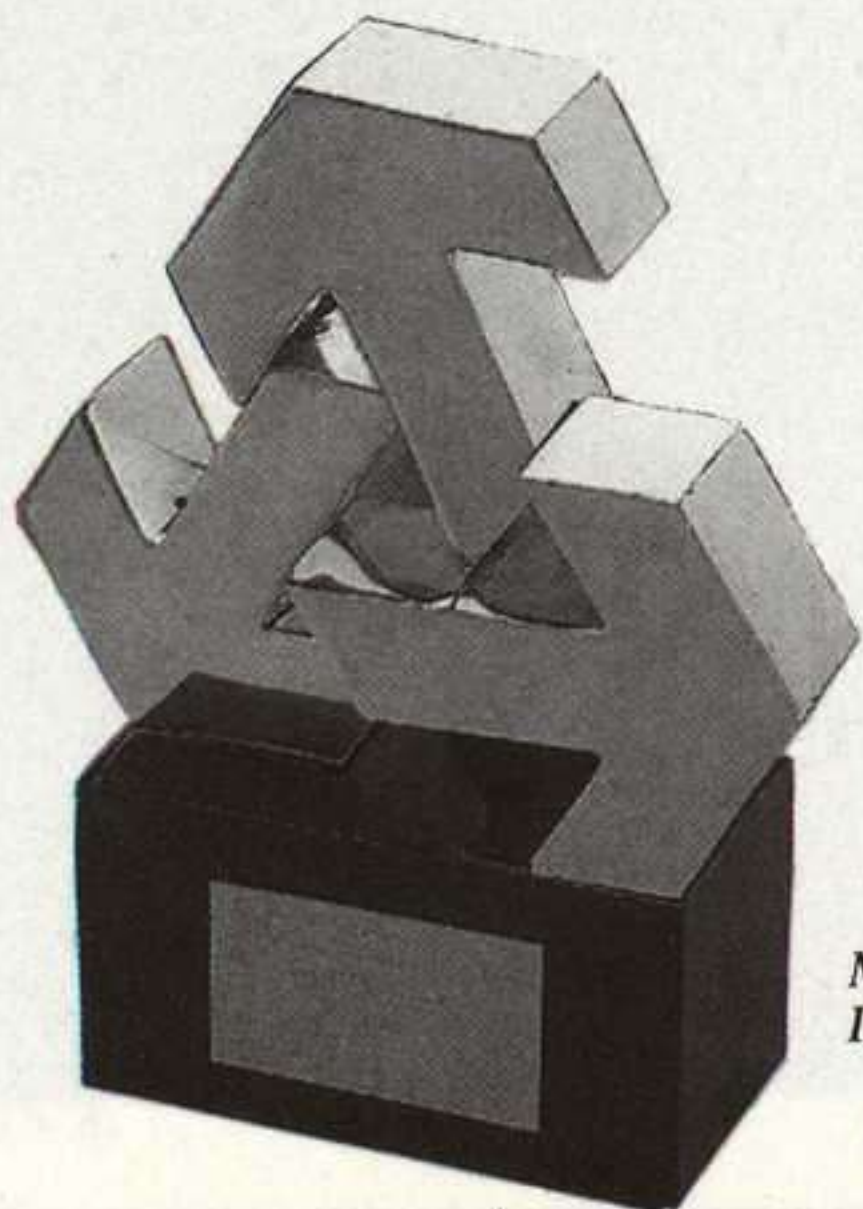


Foto pantalla acústica omnidireccional "L'Adagio".

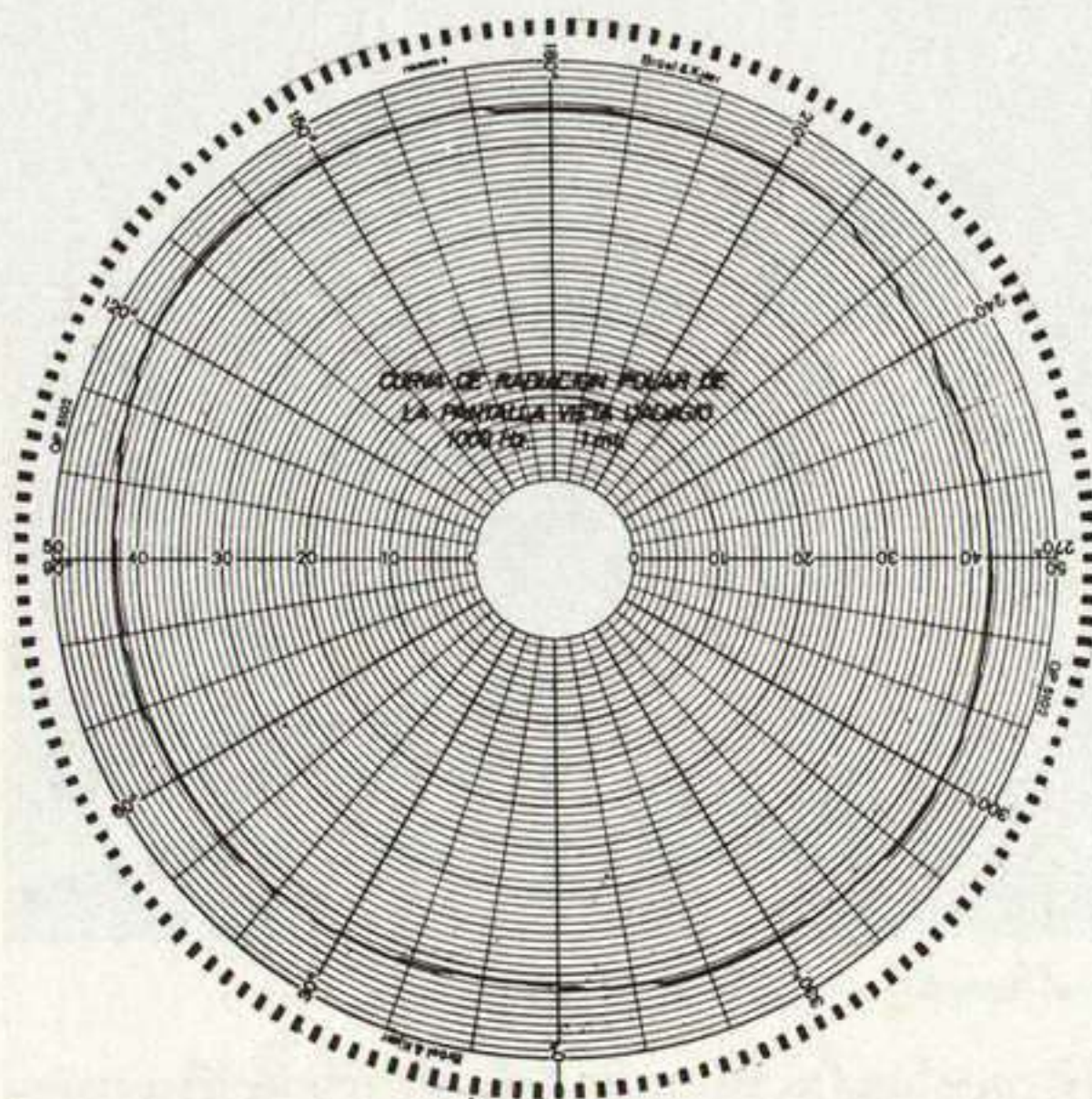
Para muestra, un botón: la primera pantalla acústica omnidireccional que creó **VIETA**, el modelo **B-10.000**, figura expuesta permanentemente en la sección de Diseño Industrial del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Y por cierto que no ha sido este el único galardón concedido a este modelo y al resto de nuestra gama. Hagamos un breve repaso:

En el año 1982, el mencionado modelo **B-10.000** obtiene nada menos que el **Primer Premio a la Innovación Tecnológica Industrial**, otorgado por el **Ministerio de Industria y Energía**, así como una de las distinciones que la revista «**La actualidad Económica**» concede anualmente a las 100 mejores ideas del mercado. Esta misma pantalla había ya obtenido, dos años antes, el **Gran Premio Tribuna del Inventor Innovador** de la prestigiosa revista «**Mundo Electrónico**».



Premio del Ministerio de Industria a la Innovación Tecnológica.

Es lógico: se trataba de una revolución en la industria electroacústica nacional y así supieron apreciarlo. Una revolución, además, fecunda: de este modelo derivó la pantalla «**L'Harmonía**» y, recientemente, «**L'Adagio**». Ambas basadas en el mismo principio: la radiación del sonido en 360°. ¡Como estar en la sala de conciertos!



Curva polar de una pantalla omnidireccional.

Y qué decir del diseño: una de las más prestigiosas Instituciones en la materia, el **BCD**, ha venido concediendo de forma casi sistemática **premios Delta** y menciones especiales a varios de nuestros modelos. En 1977, al modelo **B-3.000**; en 1980, a la «nunca bien ponderada» **B-10.000**; al año siguiente, a su «hija» «**L'Harmonía**»; el pasado año fueron las **BD-5200** las que merecieron la atención de los diseñadores y este año, la elegida ha sido la pantalla **L'Adagio...** Y la historia continúa.



Premios al diseño, concedidos por el BCD.

Queda, pues, patente que difícilmente rechazará alguien unas pantallas acústicas **VIETA** porque le desagrade su diseño. Pero queda lo más difícil: la elección en cuanto a las diferentes opciones que ofrecen y su ubicación en la sala de audición. Punto este último importantísimo, pues de nada serviría una correcta elección si luego, en casa, vamos a colocar esas pantallas en una posición que les impida ofrecer lo mejor de sí mismas.

Vamos a explicar, pues, en primer lugar algunas reglas que conviene seguir en el momento de efectuar comparaciones entre dos o más juegos de pantallas acústicas.

Lógicamente, el primer consejo consiste en acudir a un comercio lo más especializado posible y que posea una sala de audiciones acondicionada. He aquí el resto de pasos a seguir:

1.- Asegúrese de que el nivel de audición de los diferentes modelos a comparar sea el mismo, modificando si fuera necesario el volumen del amplificador. Si no lo hiciéramos así, el oído tendería a considerar como mejor la pantalla que suena más fuerte.

2.- No trate nunca de comparar entre más de dos modelos a la vez. Si debe decidir entre tres o más pantallas diferentes, haga comparaciones A-B y luego B-C ó A-C, pero jamás A-B-C, ya que el oído sería incapaz de retener las características del primer modelo: no tiene memoria para ello.

3.- Haga colocar las dos pantallas en prueba en la posición más similar posible y equidistantes a usted. La altura de ambas debe ser la de su oído. Tenga en cuenta que las pantallas colocadas cerca del suelo o en las esquinas generan más graves. Por supuesto, si el fabricante aconseja alguna posición especial, debemos seguirla.

4.- A ser posible, efectúa la audición con discos o cintas conocidas por usted y con distintas clases de música: piano, voz, gran orquesta, etc. Si se trata de discos, es interesante utilizar la misma cápsula y aguja que incorpore su giradiscos.

5.- Cuando crea haber llegado a una conclusión, escuche esas pantallas al menos durante media hora, para comprobar que el sonido que ofrecen no le produce fatiga auditiva. Ahora bien, lo ideal es poder someterlas a prueba en nuestra propia casa y en las mismas condiciones en que se instalarían. No olvidemos que el resultado final depende en gran manera de la sala y la situación en que se coloquen.

6.- Procuremos contar con un amplificador también similar al que se vaya a usar posteriormente: potencia y factor de amortiguamiento son dos parámetros que conviene sean lo más parecidos posible.

7.- Por último, diremos que la mejor manera de efectuar la comparación es usando precisamente un comparador de altavoces que permita ajustar el volumen de audición, para compensar previamente las diferencias de rendimiento entre los altavoces. Asegurémonos de que ese ajuste se realiza entre el previo y la etapa de potencia.

Instrucciones de ubicación.

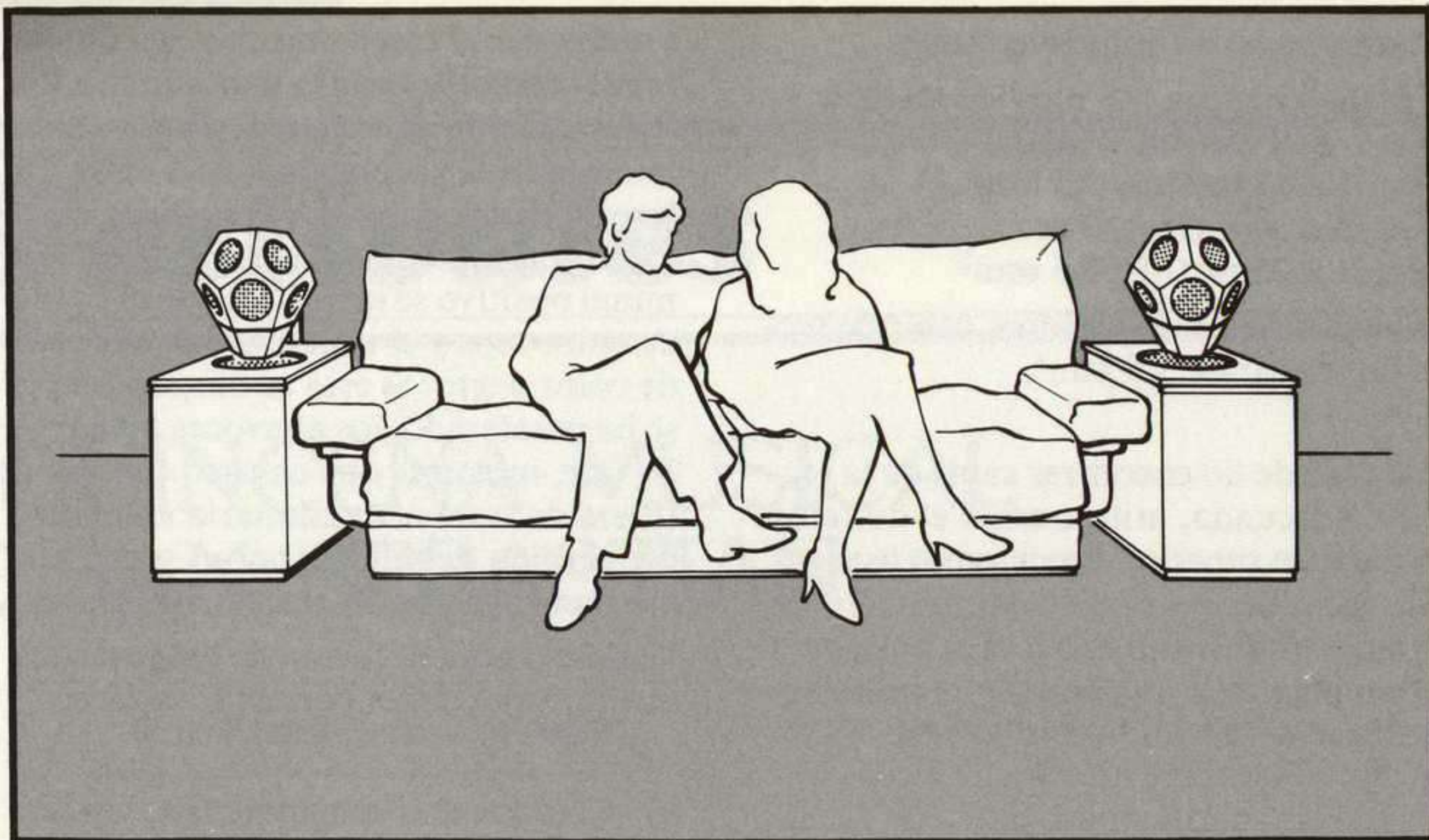
Como explicábamos anteriormente, el mejor sistema de altavoces puede dar un pobre resultado si no tenemos en cuenta un mínimo de precauciones que debemos tomar para su perfecta instalación.

Las pantallas acústicas pueden colocarse vertical u horizontalmente. En el pri-

mer caso, debemos situarlas de forma que el altavoz de graves quede en la parte inferior. Si optamos por la posición horizontal, éste debe quedar hacia el interior. De esta manera obtendremos un mejor efecto estereofónico.

Las pantallas acústicas deben quedar situadas en un plano frontal al oyente, a una altura aproximada a la de su oído (80-90 cm.).

Según las dimensiones y disposición de los altavoces en algunas pantallas acústicas, puede ser aconsejable utilizar cualquiera de los pies-soportes de pantalla disponibles en el mercado, cuya altura suele rondar los 20 cm. De esta manera podremos situar las pantallas en la posición más conveniente para la audición, al tiempo que eliminamos cualquier posible resonancia indeseada.



Possible emplazamiento de unas pantallas omnidireccionales.



Modelos de pies para pantallas.

Obviamente, el camino que siga el sonido desde la pantalla acústica hasta el oyente debe estar libre de objetos voluminosos que impedirían una claridad óptima en la reproducción. En cuanto a la distancia adecuada pantallas-oyente, diremos que en una instalación estereofónica correcta las pantallas acústicas deben quedar a una distancia equidistante respecto del área de audición. Como norma general, podemos decir que la distancia entre dicha área y las pantallas acústicas debería ser de 1,5 a 2 veces la distancia entre sus centros.

Es especialmente importante probar diversos emplazamientos antes de elegir la situación definitiva, ya que la disposición de muebles, alfombras, cortinas, etc. tiene efectos imprevisibles sobre el sonido, al igual que las dimensiones de la sala. Desde luego, debemos optar por la situación en la que desde el lugar de audición habitual recibamos una información sonora rica, sin pérdida de matices, con el máximo relieve sonoro. Nuestro oído nos lo dirá.

Otros datos a tener en cuenta: Colocar

las pantallas acústicas cerca del techo empobrece el resultado final. En el caso de situarlas en una estantería, deberán quedar en línea con el borde de la misma.

Asimismo, deberemos procurar que no queden espacios vacíos entre la pantalla y las paredes laterales de la estantería. Podemos rellenar estos espacios con libros.

Por último, diremos que las pantallas acústicas colocadas en las esquinas de una habitación darán una más amplia respuesta en frecuencias graves, respuesta que en algunos casos puede ser excesiva.



No debemos de caer en el error de situar las pantallas como suelen aparecer en los folletos publicitarios.

La conexión.

Si importante es la elección idónea de la situación, no lo es menos una correcta conexión al amplificador. Explicamos a continuación una serie de normas imprescindibles para que nada falle en este último punto del proceso:

El cable de conexión, el «cordón umbilical» de nuestro sistema estereofónico, debe reunir ciertas condiciones, entre ellas su sección. A título orientativo indicamos las secciones mínimas recomen-

dadas para distintas longitudes:

Hasta 6 metros, 1,5 mm² de sección.

De 7 a 10 metros, 2 mm².

De 11 a 14 metros, 2,5 mm².

De 15 a 20 metros, 3 mm².

De 21 a 25 metros, 3,5 mm².

Para distancias superiores, cable de sección mayor de 3,5 mm².

En caso de no encontrar cable de la sección adecuada, utilizaremos el de valor inmediato superior. Procuremos usar cable compuesto por el mayor número de conductores posible. No es aconsejable el empleo de hilo (un solo conductor) aunque la sección sea la misma. Es de gran comodidad el uso de cable con conductores identificables, pues nos facilitará la tarea de poner en fase las pantallas. En los comercios especializados encontraremos cables apropiados para tal fin.

Es indispensable que cada cable quede aislado y que no se establezca ningún contacto entre ellos, tanto en las conexiones de las pantallas como en el amplificador o receptor.

En los terminales de todos estos elementos se indica cuál corresponde al positivo (+) y cuál al negativo (-). Al efectuar la conexión debemos procurar, en primer lugar, que la pantalla acústica situada a la derecha quede conectada a los terminales del amplificador o receptor corres-

pondientes al canal derecho; igualmente procederemos con la pantalla situada a la izquierda. En segundo lugar, mantendremos la correspondencia entre los terminales positivo y negativo de cada canal con cada pantalla acústica. El terminal positivo se identifica con el borne de color rojo y el negativo con el borne de color negro. Si esta correspondencia se ha mantenido, los altavoces actuarán en fase, mientras que en caso contrario (fuera de fase) se ocasionaría una notable pérdida de relieve sonoro y una pobre reproducción en frecuencias graves.

Veamos ahora la forma de asegurarnos que la conexión es correcta, en fase:

- 1) Coloquemos las pantallas acústicas, una junta a la otra, en el suelo o en el lugar que se estime más oportuno.
- 2) Pongamos en el giradiscos un disco estéreo o monofónico, rico en sonidos graves, y reproduzcámoslo en la posición MONO del amplificador o receptor.
- 3) Parando el amplificador, hagamos la siguiente prueba: invertir la conexión de una de las pantallas acústicas, es decir, el cable conectado al borne de color rojo conectarlo al de color negro y viceversa. Efectuemos luego la audición del mismo fragmento del disco, en las mismas condiciones reseñadas en el anterior apartado.

4) Observemos en cuál de las dos anteriores modalidades de conexión se ha obtenido una reproducción más rica en frecuencias graves. Esta conexión será la correcta.

5) Es aconsejable hacer una señal en los cables, por ejemplo anudando los extremos que corresponden a los bornes de color rojo de las pantallas acústicas y positivo (+) del amplificador o receptor en cada canal, y procedamos luego a su instalación definitiva.

Y por muchos años. Porque las buenas pantallas acústicas, como son las pantallas **VIETA**, pueden durarnos toda una vida si no las sometemos a situaciones para las que no han sido fabricadas. Al margen de ese uso correcto, no es necesaria ninguna labor de mantenimiento.

Recordemos, por último, que los modelos más recientes ofrecen una respuesta especialmente idónea para los sistemas digitales de grabación y reproducción, por lo que tampoco hemos de preocuparnos de su desfase respecto a los avances tecnológicos. Todo lo contrario: al elegir unas pantallas acústicas **VIETA** estamos adquiriendo un sistema con futuro. Enhorabuena.

Si desea más información,
escríbanos o venga
a visitar nuestra Sala
de Audiciones

PANTALLAS ACUSTICAS

VIETA

by **acutres** s.a.
cuidamos del sonido

XLVII QUINCENA MUSICAL DE SAN SEBASTIAN

Por Francisco Esnaola

La ciudad de San Sebastián acostumbra adornar su verano con actividades artísticas de muy diversa especie. Pero entre las que más contribuyen a enriquecer la vida cultural de la capital guipuzcoana se encuentra la Quincena Musical. Las últimas fechas del mes de agosto son reservadas siempre para la celebración de este magno festival musical que, tras numerosas y sucesivas vicisitudes, ha vuelto a confirmarse en su calidad artística y su actualidad musical. Las fechas comprendidas entre el 18 y el 31 de agosto han servido para programar numerosos conciertos que se han visto muy concurridos de público.

El remozado Teatro Victoria Eugenia, templo sagrado de la música durante tantos años, ha vuelto a ser el escenario obligado de la XLVII edición. A él han concurrido los aficionados, peregrinos de la música, para asomarse a las ventanas de la actualidad. Precisamente uno de los objetivos primordiales de la quincena donostiarra es la puesta al día de las corrientes musicales vigentes, sin olvidar las fecundas líneas que nos unen al gran pasado histórico. Los criterios organizativos de la Quincena permiten, por otra parte, dosificar la participación en una u otra clase de manifestaciones. Podemos asegurar que en San Sebastián hemos podido escuchar mucha y buena música con motivo de este festival de verano.

En este año de solemnes conmemoraciones centenarias en el País Vasco ha sido dispensada una mención especial a dos figuras preeminentes de la música: El Padre Donostia (1886-1956) y Jesús Guridi (1886-1961), nacidos en San Sebastián y Vitoria, respectivamente. Por esa razón han figurado en los programas varias de sus composiciones más notables.

Es fue el caso del concierto inicial de órgano ofrecido por José Manuel Azkue en la Basílica de Santa María del Coro. Por eso la sesión tuvo una clara orientación francesa, dada la íntima conexión existente entre ambos autores y su escuela de formación parisina. Sonó la música de Charles Marie Widor, Louis Vierne, Marcel Dupré, Gaston Litaize, junto a la de los dos eminentes autores vascos.

El primer concierto sinfónico estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Max Valdés, que al día siguiente dimitió como director de la orquesta vasca. Actuaron también el violín Agustín León Lara, que interpretó el **Concierto para violín y orquesta**, de Alban Berg, y la soprano Teresa Zylis-Gara que cantó los **Cuatro últimos lieder** de Richard Strauss. Completó el repertorio la música de Richard Wagner con **Idilio de Sigfrido** y **Preludio y muerte de Isolda**. Un concierto envuelto en supremas densidades musicales germanas.

La actuación de los Madrigalistas de Praga, dirigidos por Svatopluk Janys, constituyó una verdadera exhibición de

preciosismo polifónico. El conjunto checo basa su excepcional sonoridad en una estudiada indagación analítica de las obras que interpreta. Sustrae la esencia misma de los contenidos musicales, interpretándolos con rigor y dominio plenos. Técnicos, académicos, bien ajustados, comunican colorido tímbrico y calor expresivo.



Las interpretaciones de los Madrigalistas de Praga brillaron por su variedad temática y riqueza de contenido.

Fue decididamente romántica la sesión que la Quincena Musical dedicó al piano, tanto por su contenido como por la dramática profundidad que el pianista ruso Mikhail Rudy imprimió a sus versiones. Una elegante prestancia, una significada mímica corporal, una habitual tensión emocional acompañan a las interpretaciones de este joven solista. Escuchamos la «**Sonata en la mayor, D. 664**» de Franz Schubert. Pero donde Rudy cantó la belleza del piano romántico exaltado fue en el **Nocturno núm. 2** de Frederic Chopin. Finalizó su repertorio con dos obras de Franz Liszt, **Soneto núm. 104 de Petrarca** y la célebre **Sonata en si menor**.

En la intervención de la mezzo-soprano búlgara Alexandrina Miltcheva pudimos percatarnos de la belleza de una voz consistente, decidida y firme. Gratificante por la uniformidad del registro sonoro, cálida por su hondo poder persuasivo, la voz de Alexandrina Miltcheva cantó con expresión las deliciosas **Escenas de niños**

de Modesto Moussorgsky. Fueron muy íntimas las melodías de los **Cinco lieder** de Piotr Ilyich Tchaikowsky. Fluidas, dramáticas las versiones de páginas de Gluck, Cherubini, Saint-Saens, Massenet y Cilea.

Resultó sumamente brillante la imagen prestada por la Orquesta Sinfónica de Hamburgo al festival musical donostiarra. La Norddeutsche Rundfunk Orchester protagonizó tres actuaciones y antes de su despedida fue homenajeada por el Orfeón Donostiarra con quien compartió las mieles del triunfo. Su primer programa in-

cluyó el **Concierto para violín y orquesta** de Johannes Brahms, que interpretó el italiano Uto Ughi con un flamante «Stradivarius» que perteneció a Rudolph Kreutzer, violinista a quien Beethoven dedicó su célebre **Sonata a Kreutzer**. Sonó con aire de grandiosidad el poema **Don Juan**, de Richard Strauss. Pero cuando llegó la hora de **El pájaro de fuego**, de Igor Strawinsky, la orquesta alemana alcanzó los niveles de máxima brillantez, rebosante de plenitud y gracia interpretativa. La Orquesta Sinfónica de Hamburgo acompañó al día siguiente al Orfeón Donostiarra en la interpretación del **Requiem**, de Giuseppe Verdi, con la colaboración de Enriqueta Tarrés, Florence Quivar, Bruno Sebastián y Dimitri Kavrakos, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. Los asistentes pudieron experimentar la gratificante vivencia de una música surgida de la más honda inspiración verdiana, expresada con calor, arte y emoción. Para alemanes y donostiarras solo caben los

Festivales



La actuación del Cuarteto Melos estuvo centrada en la música puente entre el clasicismo vienés y el periodo romántico.

elogios por la altísima categoría demostrada.

Para conmemorar el centenario de la muerte de Franz Liszt (1811-1886) la Quincena Musical dedicó un recuerdo a su figura. La Orquesta Sinfónica de Euzkadi y el Coro Easo de San Sebastián, bajo la dirección de Franz Paul Decker, interpretaron dos obras significativas del gran compositor romántico húngaro. **De la cuna a la tumba** abunda en acentos lúgubres, que rinden pesada y difícil su audición. La **Sinfonía Fausto** canta los personajes de Fausto, Margarita y Mefistófeles. Se percibió el acendrado carácter romántico de la obra, que permitió descubrir las calidades de la orquesta, la plenitud del coro y las virtudes del tenor solista Aldo Baldin.

En el ámbito de la música de cámara es preciso subrayar la actuación del Cuarteto Melos, integrado por los violines Wilhelm Melcher, Gerhard Voss, el viola Hermann Voss y el violoncello Peter Buck, músicos asentados en la ciudad alemana de Stuttgart. Su repertorio se refirió a la música puente entre el clasicismo vienés y el periódico romántico, con el austriaco Josef Haydn, el alemán Ludwig van Beethoven y el bilbaino Crisóstomo de Arriaga. En las obras que escuchamos se adivinaba el fuerte impulso comunicado a la evolución interna de la forma musical cuarteto, además del avance del proceso modulatorio y la consolidación de la inestabilidad cinética de la disonancia.

Hubo, además, dos días dedicados al ballet que nos brindó la oportunidad de contemplar la fina percepción estética, tan privativa del mundo oriental. El Ballet de Tokio, que dirige Tadatsugu Sasaki, resumió las virtudes que adornan al baile japonés en feliz conjunción con elementos asumidos del mundo occidental europeo.

Finalmente la Scottish Chamber Orchestra fue la encargada de cerrar las actuaciones en el escenario del Teatro Victoria Eugenia mediante dos sesiones dirigidas por James Conlon, la orquesta británica dosificó primorosamente los matices, perfiló la transparencia de las armonías y supo comunicar a los ritmos el vivo calor de la expresividad. Su primer programa lo integraron la **Variaciones sobre un tema de Frank Bridge**, de Benjamin Britten, la «**Sinfonía núm. 5**», de Franz Schubert, y la «**Sinfonía núm. 104**» «**Londres**» de Josef Haydn. Y con Mozart dio fin la Quincena Musical. Las **Sinfonías núm. 39 y 41**, junto con el **Concierto para clarinete y orquesta**, coronaron la feliz presencia artística de la orquesta escocesa en San Sebastián.

Se sumaron, por otra parte, actividades musicales paralelas. El Salón de Plenos

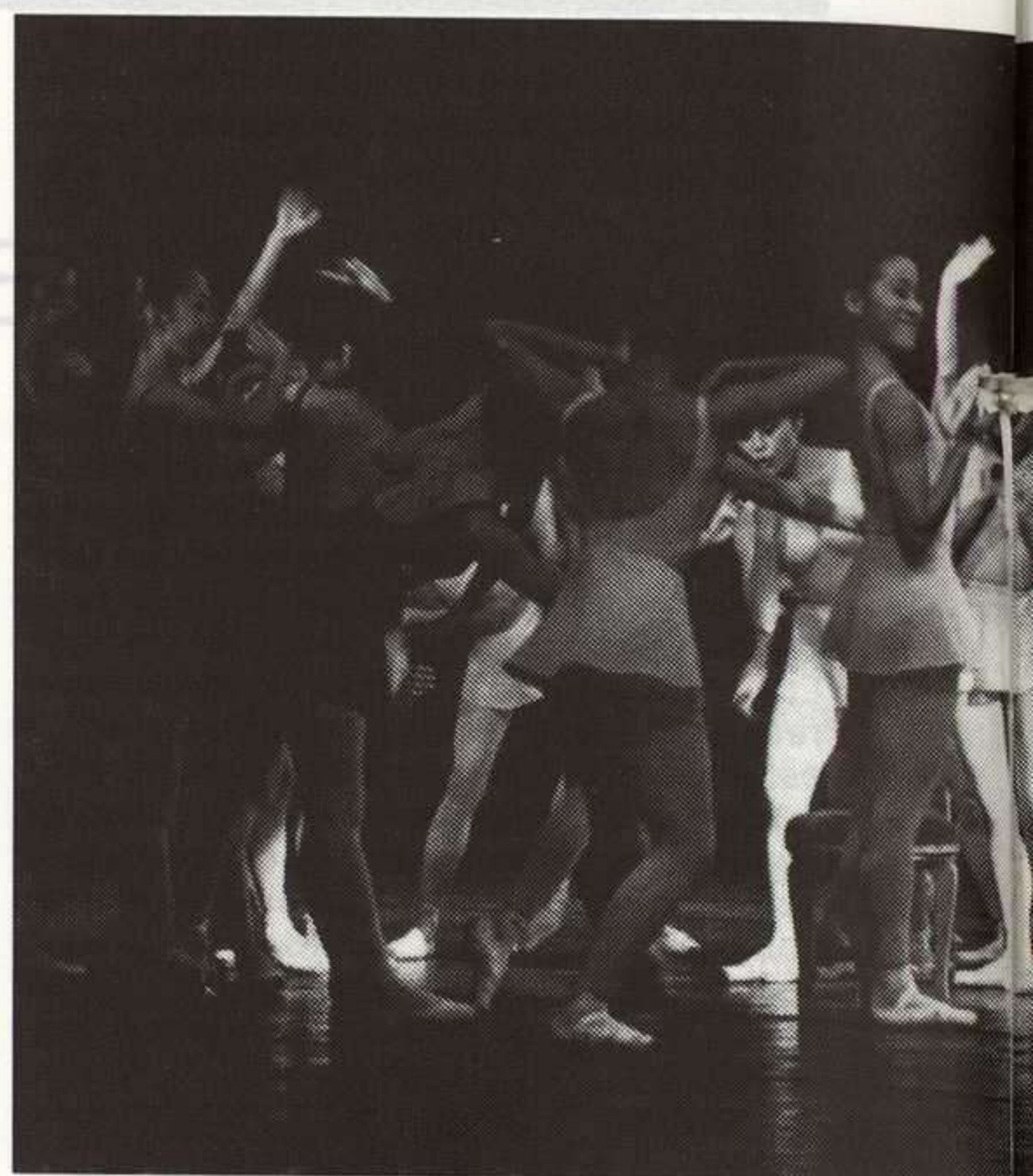
del Ayuntamiento de San Sebastián se transformó en centro de convergencia de numerosos amantes de la música, que siguieron con sumo interés y entusiasmo los ciclos que en él tuvieron lugar. Ningún día sin lleno absoluto. Se ofrecieron el ciclo dedicado a la Música de Cámara y el titulado Música del siglo XX. Nos limitamos a enumerar simplemente las actuaciones. El pianista Jean Francois Heisser, el dúo Tieles, el Cuarteto Enesco, la



El Cuarteto Enesco actuó en el Salón de Plenos del Ayuntamiento.

soprano Carmen Bustamante, el grupo de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de San Sebastián, el Studio Vocale Karlsruhe, para la música del siglo XX. En la música de cámara estuvieron representados el dúo de pianos formado por Angeles Rentería y Jacinto Matute, los Nuevos Solistas de Viena, el violoncello Rafael Ramos, acompañado al piano por Josep Colon, el pianista Ricardo Requejo y el tenor Jorge Juan Antón. Además de esto, el Coro Donosti Ereski de San Sebastián donó un concierto en la parroquia de San Vicente dedicado a música religiosa, con canto gregoriano y obras del Padre Donostia. Y se desarrolló un ciclo de conciertos de órgano en San Sebastián, Ataún, Loiola, Zarautz y Zumaiá.

Terminamos puntualizando que, por otra parte, la oferta cultural de la Quincena Musical abarcó aspectos pedagógicos. Hubo cursos de interpretación de violoncello con Pedro Corostola, de órgano con Michael Radulescu y de música del siglo XX con Gabriel Brncic. Un amplio espectro de actividades que completó la rica variedad musical del verano donostiarra.



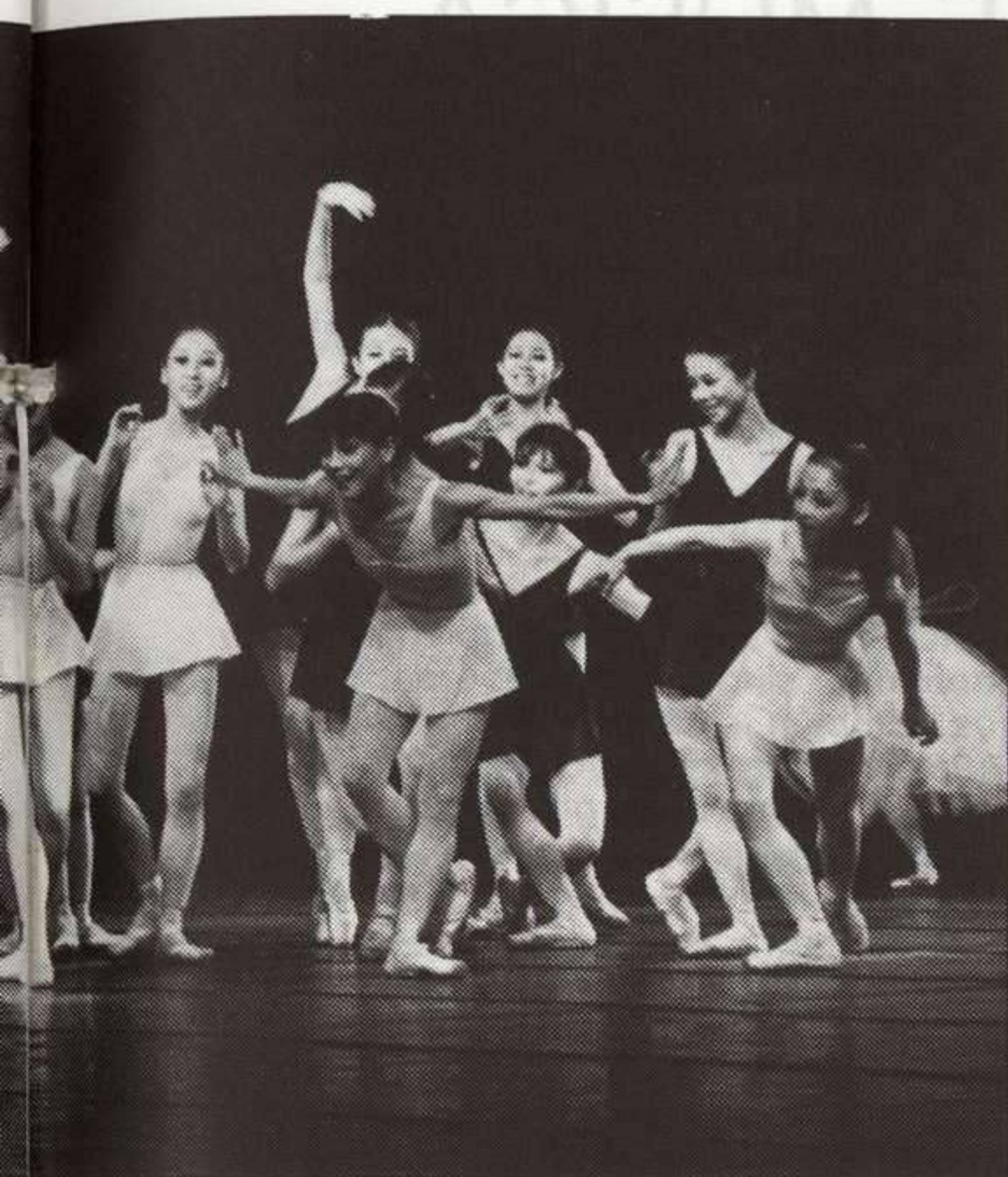
EL BALLET DE TOKYO EN LA QUINCENA MUSICAL

Por Rosa Paz

En 1960 Koichi Hyasaki funda bajo la influencia de la escuela soviética el Ballet de Tokio. Cuatro años más tarde es reorganizado por su actual director Tadatsugu Sasaki, que ha conseguido tras 20 años de trabajo una compañía muy digna donde sobresale un cuerpo de baile disciplinado y eficaz, motor fundamental de toda compañía de prestigio. Así lo pudimos comprobar los días 27 y 28 de agosto, en el pequeño apartado que para el Ballet tiene la Quincena Musical de San Sebastián.

El primer programa presentado en el teatro Victoria Eugenia se componía de un clásico por excelencia **Las Sifides** y dos obras de los jóvenes coreógrafos Kylian y Blaska.

Michel Fokine crea en 1909 un ballet sobre la música de Chopin para rendir homenaje al ballet romántico y a la más célebre bailarina del siglo XIX, Taglioni. Fokine basó su ballet en el empleo continuo de figuras y pasos de elevación, pero



dos, hacen que esta obra impacte en el espectador muy favorablemente.

La segunda actuación del Ballet de Tokio en el Victoria Eugenia, estaba dedicada por completo al marsellés Maurice Béjart, con dos obras conocidas, **Don Giovanni** y **Amor de Poeta** y un estreno en España.

Las dos primeras obras son dignas hijas de un hombre lleno de referencias culturales, que intelectualizan todo baile que toca, pero siempre adornado por una belleza singular.

Don Giovanni, sobre música de Mozart, es bailado por los japoneses con gran acierto a pesar de las dificultades que conlleva las variaciones para los solistas, donde sobresalió Naseko Todo, por su brillante giro.

Amor de Poeta es un homenaje al mundo cinematográfico de Fellini, con música de Nino Rota y Schumann, donde la pareja formada por Chikahiss Matsuyama y Masako Todo dieron una lección de buen bailar.

Por último, tuvimos la oportunidad de asistir a la representación del número

final de la obra **Kabuki**, aún no estrenada en España y nueva creación de Bejart. Es ésta una obra de gran profundidad y belleza aplastante, que reflexiona sobre el suicidio dentro del alma japonesa. Desde el comienzo del ballet nos adentramos en el mundo misterioso del teatro japonés, lleno de grandiosidad que poco a poco nos preparará para la gran tragedia colectiva. Bejart utiliza la música tradicional japonesa de Mayusumi con la sabiduría propia del gran conocedor de la cultura oriental. Los bailarines, arropados por bellísimos kimonos y con movimientos de una belleza exquisita, nos van presentando una historia llena de patetismo y tensión, que encuentra su punto álgido cuando los 51 bailarines sobriamente vestidos de blanco inician el ritual de la muerte y cesa con el gran suicidio colectivo.

En dos días hemos podido constatar que el Ballet de Tokio está compuesto por un gran grupo de profesionales que han sabido encauzar su trabajo por vías muy interesantes, dominando un gran repertorio dentro del mundo del ballet.

con la concepción de una técnica dinámica y moderna; así, la variación de la bailarina estrella en la **Mazurca en Re Mayor** no exige un virtuosismo de excepción, pero sí una gran pureza de estilo; estas características las encontramos en las bailarinas japonesas, que infunden a sus variaciones una delicadeza especial, ofreciéndonos una versión muy correcta de esta joya de la coreografía.

Sinfonía en re, con música de Haydn y coreografía de Kylian, fue bailada con el dinamismo y sentido del humor que requiere esta obra, llena de frescura y musicalidad, superando todas las dificultades técnicas, gracias a un solvente cuerpo de baile.

Ballet para tan-tan y percusión. Félix Blasca, a mediados de los años 70, crea una obra con la fuerza y expresividad de lo ancestral, marcada por ritmos afro-cubanos producidos en el mismo escenario por el percusionista Sylvio Gualda y el tan-tan de Pierre Cheriza. Las entradas y salidas del cuerpo de baile, verdadero protagonista de la obra, con momentos muy líricos expresados en solos y pasos a



SANTANDER: Música de cámara española del siglo XX

No ha sido poca la actividad musical en Cantabria durante el verano, no. Si ya en nuestro número anterior se reseñaba gran parte de lo acontecido, todavía me queda por referirme a un curso dedicado al análisis e interpretación de la música de cámara española, que organizado por la

Universidad de Cantabria y el Ayuntamiento de Laredo, ha sido dirigido por el pedagogo y compositor santanderino Miguel Ángel Samperio. Ha contado con los profesores Luciano González Samiento, Pilar Serrano y J. Luis Jordá, integrantes del Trío Mompou.

Samperio, en declaraciones para RITMO, ha mostrado la satisfacción por los resultados obtenidos, destacando que el objetivo de este curso se ha centrado fundamentalmente en el análisis de aspectos históricos y formales, en el que ha jugado un papel importante quienes forman el trío Mompou. El estudio práctico del Trío Español contó sucesivamente con ejemplos románticos de Arbós y Granados, con los nacionalistas de Turina y Groba, los impresionis-

tas de Mompou y de Fernández Alvez, los de la generación del 27 de Gerhard y Fernández Blanco, los seriales de Homs y Casablanca, los independientes de Miralles y Montsalvatge, para llegar a la generación del 51 con Marco y Barja, y concluir con el neoexpresionismo de J. L. Turina o el propio Samperio, quien ha indicado el muy buen nivel de sus alumnos, no numerosos seguramente por la escasa difusión del curso que, por otra parte, ha tenido el beneplácito de todo y el deseo de continuidad. Como actividades complementarias, el Trío Mompou ofreció dos conciertos, mientras que Tomás Marco habló sobre la música española en el siglo XX y Samperio sobre la música de cámara.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

ALBACETE: VII FESTIVAL DE MUSICA

Por J. María Parra Cuenca

Durante la segunda quincena de octubre se ha venido celebrando este prestigioso Festival, que ha superado plenamente en esta su séptima edición los anteriores niveles de asistencia y aceptación. El abono para los cuatro conciertos cubrió un altísimo porcentaje del aforo del teatro Carlos III.

Orquesta de Cámara de la Comunidad Europea

El único concierto de cámara del ciclo nos trajo a este grupo joven, con mayoría de ingleses (algunos de los cuales se integran también en las orquestas sinfónicas londinenses), de muy buena formación técnica y con una directora-concertino también jo-

Mozart coinciden en aproximarse más a los escuetos desarrollos barrocos que a los últimos montajes del gran clasicismo; tienen también en común la superioridad melódica de los segundos movimientos (se demuestra una vez más que el caudal de inspiración de Mozart y Haydn para los «andantes» no se agota) y la uniformidad interna de cada una de las tres obras. Como rasgos diferenciadores podríamos señalar el acusado empeño de Bocherini de escapar al influjo de sus grandes contemporáneos; el curioso carácter casi experimental de las cadencias de Mozart (solo había escrito hasta entonces cinco conciertos de piano y ninguna sonata del mismo instrumento), y por último, el trazo conciso de la **Sinfonía núm. 28** de Haydn, en la que unos diseños rítmicos muy incisivos condicionan el discurso de sus cuatro movimientos y se imponen especialmente a la melodía en el «Allegro inicial».

Ballet Clásico de Zaragoza

Fue el punto de contraste en el ciclo. Se trata de una de las escasas agrupaciones españolas de la especialidad con nivel de EXPORTABLE. Acusa el influjo de María de Avila, pero mucho más la realidad plena de

trampes y Wallerand) y un conjunto muy disciplinado.

Orquesta Filarmónica de Lieja

Un magnífico colofón para el Festival. Cuando hace dos años nos visitaba por primera vez esta Orquesta, nos lamentábamos de que la gira no alcanzara a las grandes capitales. Ahora se ha hecho justicia, y no solo han estado en Madrid y Barcelona, sino que han abordado estrenos (también lo hicieron en Europalia) de Guinjoan y De Pablo, confirmándose así el reconocimiento de su gran calidad.

Escribía Berlioz sobre la **Heroica** considerándola «tan grandiosa en la idea y en su trazado, de tan perfecto estilo y poéticas formas, que iguala en rango a lo mejor de su creador; el sentimiento de un profundo, digamos anticipado luto, me impresiona en cada audición, aunque según parece, el público sólo siente esto superficialmente. Pierre Bartholomée, el eficazísimo director de la OFL, sí que lo sintió en su plena profundidad, para conseguir una lectura inteligente y ajustada, ensamblando el profundo sentimiento que aflora en cada frase con una gran limpieza de expresión, gran nitidez en los planos y muy cuidada



La orquesta de Cámara de la C.E.E. (izquierda) y la Orquesta Filarmónica de Lieja, en sus respectivas actuaciones.

ven, Adelina Opream, que mostró cumplidamente su buena calidad en el concierto de Mozart. En el programa tres obras clásicas y una moderna, si bien esta última solo lo es en su desarrollo. Es la suite del compositor inglés Peter Warlock conocida por **Capriol**, integrada por canciones y danzas renacentistas, cuyos temas son expuestos en su forma original y luego comentados a modo de variación por medio de muy brillantes y modernas disgresiones armónicas, utilizando el lenguaje camerístico propio de los más destacados compositores de principios del siglo XX.

En cuanto a las tres obras clásicas, son producciones iniciales del último tercio del XVIII, con apenas diez años de distancia entre sí. Tanto las **Sinfonías** de Bocherini y Haydn como el **Concierto para violín** de

Cristina Miñana, directora y coreógrafa de primera línea, autora de un montaje en puntas sumamente arriesgado de **El Amor brujo**, de tanta originalidad como respeto a Falla. Fue, con mucho, lo mejor del programa, sin menoscabo para las restantes coreografías: muy aplaudida también la del checo Kylian para Haydn (tres movimientos de **El reloj** y el cuarto de **La caza**), que constituye un alarde de fantasía humorística, y en línea algo más baja, la de Lynn Seymour para **Las silfrides**, cuya aparente FRIALDAD CONVENDRÍA explicar aclarando que se trata de un deliberado homenaje (recreando el proceso de su primitivo montaje) al gran coreógrafo ruso Michel Fokin. El ballet zaragozano mostró una muy estimable línea de calidad, seriedad y profesionalidad, con mención destacada para su directora, dos buenos solistas (Marta Es-

grabación de matices, consiguiendo así que el interés y la emoción del larguísimo discurso no se perdieran ni un instante. No hay que hacer distinguos, pues la homogeneidad es lo mejor de esta orquesta, que tan bien sabe fundirse con la idea de este director anti-estrella; pero se apreciaron logros otras veces difuminados, como la gran claridad de exposición del tema inicial; el clima de dolor arrancado, de verdad, desde lo más profundo, a la impresionante marcha fúnebre; la alegría refrescante, pero estricta, que exige el primer gran «scherzo» de la historia (muy buenos, excelentes, los trompas) y —para mí lo más difícil— el aplomo y confianza con que afrontan la desbordante sucesión de variaciones encadenadas que integran el «Finale».

El resto del programa cumplió su función

de complemento. El tratamiento dado a la obertura de **Der Freischütz** coincide casi en todo con el **Oberón** escuchado dos semanas antes a la «Leos Janacek». Y el **Segundo Concierto de trompa**, de Mozart, registró una interpretación equilibrada y estilística de Nico de Marchi, acaso en ocasiones demasiado arropado por la orquesta.

Como resumen digamos que la Caja de Ahorros de Albacete puede felicitar por el buen éxito que supone este VII Festival, en concreto, y más aún por la línea clara de superación que se aprecia en el nivel de las sucesivas convocatorias anuales.—

Filarmónica «Leos Janacek» de Ostrava

Abrió el ciclo este compacto bloque, que puede considerarse destacado entre tantos buenos conjuntos orientales; sin fisuras entre sus secciones, un admirable control de los «tutti» (hasta hacernos olvidar los problemas acústicos de la sala) y, por destacar algo en particular, unos metales ejemplarmente disciplinados. Stanislav Macura, su director, es hombre de gesto claro y preciso, insinuante casi siempre y contundente solo cuanto las circunstancias lo exigen; como buen producto de la escuela rusa, Macura extrae de la orquesta la expresividad con sus propias manos cuando literatura o poesía piden paso a través de la música.

Tras la exposición sobria, sin estridencias, de la obertura **Oberón**, el concierto derivó hacia un ambiente programático inteligentemente dosificado. **Raduz y Mahulena** es una suite orquestal cuyo contenido literario-musical le confiere rasgos de poema sinfónico. El autor, Josef Suk, arranca en su brillante orquestación de la línea Dvorak, su maestro, para centrarse afirmando su propia personalidad, y la obra presenta una notable coherencia rítmico-melódica, con una preciosa «Polka» que funde con naturalidad lo popular y lo académico, un expresivo «Andante» y un «Final» de grandes contrastes rítmicos, siempre con predominio de tonos menores. En la segunda parte, conmemorando el centenario Listz, tres poemas sinfónicos (**Prometeo, Orfeo y Tasso**) ordenados intencionadamente en orden inverso a su creación para obtener una unidad sinfónica y aprovechar mejor los rasgos de identidad estilística y de genialidad orquestadora del autor. **Prometeo**, el tema más triunfalista, aparece como arranque de esa unidad. En el centro, **Orfeo**, con su larguísima y lírica primera parte, se presenta a modo de andante, con más carácter de interludio que el de prelude para el que fue concebido. Y como final, un **Tasso** desbordante que establece un clima de indestructible diálogo entre tragedia y muerte.

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

VII CURSO Y FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA DE DAROCA

Por David Asín

Del 28 de agosto al 5 de septiembre se ha desarrollado el Curso y Festival de Daroca (Zaragoza), confirmando en su octava edición que hoy por hoy es uno de los más completos y prestigiosos de España en el campo de la Música Antigua. No en vano ha mejorado su infraestructura cada año, creciendo el número de alumnos y de interés por los conciertos. Así pues, junto a las habituales secciones del curso (viola da gamba —Pere Ros—, canto —Rose Marie Meister—, clave y bajo continuo —Jan Willen Jansen—, flauta travesa barroca —Agostino Cirillo—, vihuela y laud barroco —Jorge Fresno— y órgano —Jose Luis González Uriol—) este año se han incorporado tres nuevas materias: oboe barroco (Clare Shanks), violín barroco (Emilio Moreno) y teoría musical (Alvaro Zaldívar). Hay que destacar la importancia que supone para un curso de estas características la incorporación del estudio teórico de la música y la puesta al día de investigaciones recientes en este campo, tan fundamental para una buena interpretación.

En cuanto a la participación, es revelante el aumento de cursillistas, pasando de una media de 70 a una inscripción de más de 100 alumnos este curso, provenientes de Italia, Polonia, Suiza, España, Inglaterra, Francia, Alemania, etc...

El trabajo realizado este curso, ha sido intenso y fructífero concediéndose todas las facilidades para ello por parte de la organización y de los mismo darocenses. Rodeados de un gran ambiente de estudio y compañerismo (sin divisimos por parte de nadie) las distintas secciones han preparado numerosas composiciones solistas y de conjunto. Por ejemplo: Música española en órgano, motetes a varias voces de Victoria en la sección de viola da gamba, coros y arias de **Orfeo** y **Retorno de Ulises**, de Monteverdi, en canto, etc.

Aún sin finalizar la edición en curso, los profesores y organizadores ultiman preparativos para el año próximo, que va a contar con una nueva materia: flauta de pico.

También se van a ampliar las actividades complementarias al curso: exposiciones, conferencias de expertos en la materia, etc. El cambio más importante, es el traslado de la fecha de celebración del curso, que pasa a la primera quincena de agosto. Por lo que respecta al Festival de Música, también se reestructura, ampliando su duración a todo el verano, si bien el plato fuerte de las actuaciones, incluidas las de los profesores, serán durante el curso. A este festival se piensa invitar a los más prestigiosos grupos y solistas actuales de Música Antigua.

Finalmente hay que comentar siquiera brevemente los conciertos de este curso y el enorme interés que han despertado a numerosos oyentes, no sólo de Daroca y comarca sino venidos a diario en autobuses desde Zaragoza. Los recitales fueron ofrecidos por el grupo La Stravaganza (flauta, clave y viola da gamba) y Jean Ferrand (órgano). Un interesante concierto fue el de E. Moreno (violín barroco), Clare Shanks (oboe barroco), Agostino Cirillo (flauta travesa barroca) J. W. Jansen (clave) y P. Ros (viola da gamba); interpretaron diversas obras para distintas combinaciones instrumentales de J. Quantz, Telemann, A. Dornel, etc. destacando el **Huitième Concert dans le gout Théatral** de F. Couperin.

Los tres conciertos restantes fueron interpretados por Albicastro-Ensemble, donde Rose Marie Meister dio una lección de técnica vocal del principio del barroco en los **Canti Amorosi** (S. XVII), acompañada por Jorge Fresno (Teorba) y Humberto Orellana (viola da gamba), con obras de Peri, Possenti, Kapsberger, Caccini y Vivaldi. El recital titulado «El Tratado de Glosas para violines de Diego Ortiz en su Epoca» fue un ejemplo de interpretación técnica y virtuosismo instrumental en manos de Pere Ros (viola da gamba), que fue acompañado por José Luis González Uriol (órgano) y Jorge Fresno (vihuela), ofreciendo también algunas piezas a solo. Por último E. Moreno (violín barroco) y J. W. Jansen (clave) completaron una amplia visión de las sonatas para violín y clave en la época de L. Boccherini, con obras de Müthel, Haydn, Vicente Martín i Soler, Brunetti y Mozart.

Rose Marie Meister, con el Albicastro-Ensemble, dio una lección de técnica vocal.





Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

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

Visite nuestra 2.^a planta, su

Casa del Disco

Teléfs: 221 19 88 - 221 66 57

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



espasa-calpe

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número

Fecha de caducidad

Titular

CASA del LIBRO

Gran Vía, 29 • MADRID-13

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERIA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería



Barcelona

EXCELENTE III TEMPORADA DE «IBERCÁMERA»

Por J. L. Vidal

De veintiún conciertos, que se desarrollarán entre el 8 de enero y el 4 de junio de 1987, consta la próxima temporada barcelonesa de Ibercámara, que alcanza con ello felizmente su tercera edición. Recordamos ahora cómo Ibercámara organizó, con necesaria y casi heroica improvisación, su primera temporada, cómo desarrolló brillantemente la segunda y saludamos con gozo y esperanza esta tercera que aparece, densa en acontecimientos musicales de gran categoría.

Plato fuerte de la temporada son las grandes e importantes orquestas. Reaparece en Barcelona la Orquesta Filarmónica de Munich con Sergiu Celibidache al frente (12 y 13 febrero) en conciertos de repertorio consagrado (Schumann, Mussorgsky, Brahms, Debussy), a los que la genial y entre nosotros poco frecuente batuta de Celibidache presta un interés excepcional. La Orquesta Filarmónica de Estocolmo, con Yuri Ahronovich al frente y Henryk Szeryng como solista, y la Orquesta Filarmónica de Oslo, con Maris Jansons en el podio y también otro violinista, Dimitri Alexeev, como solista, constituyen los días veinte de enero y nueve de marzo, respectivamente, una muy interesante embajada de los grandes conjuntos instrumentales escandinavos. Al lado de éstas se presenta por primera vez en Barcelona la Orquesta Sinfónica de la URSS, bajo la dirección, esparadísima, de Gennady Rohdestvensky y con la contribución, al piano, de Victoria Postnikova, en un concierto (16.III.87) verdaderamente emblemático: Rimsky-Korsakov, Prokofiev y Shostakovitch. Las orquestas americanas cuentan esta vez con un representante conocido e ilustre, la Orquesta Filarmónica de los Angeles, dirigida para la ocasión, el doce de mayo, por André Previn. Dejamos para el final —«last, but not least»—, la Orquesta que cierra el ciclo todo de Ibercámara, la Orquesta de París, que presentará un programa también emblemático, Boulez y Ravel, dirigido por el primero de estos compositores y también, primero discutido y luego mítico, director Pierre Boulez. Será ésta la presentación española de Boulez y el marco —por excepción en el ciclo— el Gran Teatro del Liceo, el cuatro de julio.

Los pianistas —en recital o colaborando en concierto con conjuntos instrumentales— destacan por su número y calidad en la programación de Ibercámara. Se presenta en Barcelona nada menos que Krystian Zimmermann (el quince de enero) con un sólido programa romántico (Chopin y Schumann); vuelve Barenboim (el 9 de febrero), aunque a la hora de escribir este comentario ignoramos con qué programa. Para la **Sonata**

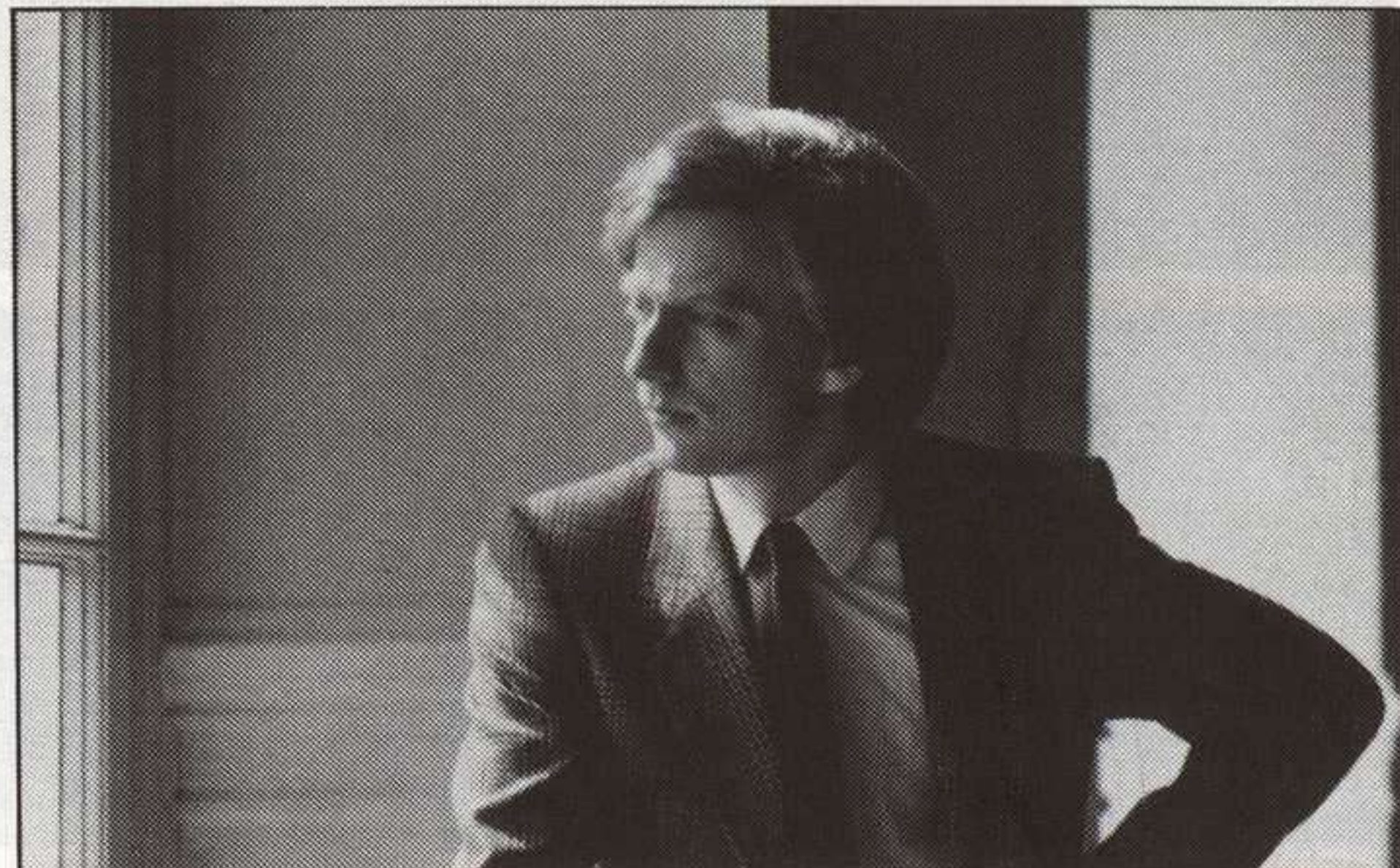
Hammerklavier, de Beethoven, y los **Veinticuatro Preludios**, de Chopin, —todo un programa, desde luego— contamos con Andres Luchesini (27-I) y con María Tipo, el cuatro de abril, para un programa Scarlatti, Beethoven, Schumann; ambos intérpretes, si no nuevos en Barcelona, al menos no oídos hasta ahora por este comentarista. La presencia, verdaderamente abundante en esta edición de Ibercámara, de artistas de Europa oriental cuenta en el capítulo pianístico, además de con los intérpretes soviéticos —la ya citada Postnikova y Vladimir Krainev con los Virtuosos de Moscú, en el **Concierto para piano, trompeta y orquesta** de Shostakovitch, el 17 de febrero— con representantes, ya consagrados, de las escuelas jóvenes, como Zoltan Kocsis, que propone Listz y Schubert el día cinco de mayo, y Dezso Ranky, que se encargará de la parte solista del **Concierto**, de Schumann, en un concierto con la Joven Orquesta Nacional de España (22.IV), que finalizará con la **Pastoral** beethoveniana. Vuelve a Barcelona, tras la entusiasta acogida del año pasado, María Joao Pires, esta vez integrada en un concierto, el segundo de los ofrecidos por el citado conjunto Virtuosos de Moscú, que reúne elementos verdaderamente interesantes: el Orfeón Donostiarra para la **Misa de la Coronación**, de Mozart, y la propia Pires para el **Concierto núm. 12 para piano y orquesta** del mismo Mozart. Vladimir Spivakov dirigirá éste y el anterior concierto de los Virtuosos de Moscú, que presenta, además del citado concierto de Shostakovitch, **Las Cuatro Estaciones** de Vivaldi. Hemos entrado con esta mención en el terreno de las orquestas de cámara. Precisamente la English Chamber Orchestra abre la temporada, con la colaboración en solista de Lluís Claret, violoncelista, para los conciertos de Haydn (**Do mayor**) y de Boccherini (**Sol mayor**), a los que seguirá la **Primera Sinfonía** de Beethoven (ocho de enero). Un programa exquisitamente italiano (de Albinoni a Rossini, pasando por Vivaldi) propone Claudio Scimone, con sus Solisti Veneti,

el día 19 de enero y un recital monográfico de Mozart (con **Conciertos para violín y para dos violines**) Gidon Kremer, solista y director, al frente de la Chamber Orchestra Of Europe, el día 10 de febrero. En fin, no faltará a la cita la Academy of St. Martin-in-the-Fields, bajo la dirección de Iona Brown, con un programa Mozart, Schonberg, Tchaikovsky (7.V).

La música estrictamente de cámara, como siempre está escasamente representada (sin duda los responsables de Ibercámara no hacen sino adaptarse a la demanda, igual de escasa, y, sin duda alguna, no es éste el lugar para ni siquiera aludir a ese conocido fenómeno de la sociología del público musical). Pero hermosamente representada: el cuarteto de cuerdas Emerson nos ofrecerá un concierto ciertamente severo el nueve de abril, los **Cuartetos 1 y 9** de Beethoven. Un programa mucho más contrastado —un **Cuarteto** de Messiaen y el **Quinteto de La Trucha** schubertiano— podremos oír el treinta de abril en interpretación del Trío de Barcelona, en colaboración con Enrique de Santiago, viola; Ludwig Streicher, contrabajo, y Michel Lethiec, clarinete.

En definitiva, un ciclo de muy rigurosa calidad y una oferta especialmente rica e interesante por lo que hace a los intérpretes; menor quizá es la riqueza —si se atiende a la variedad y novedad— en el repertorio, sólidamente anclado en la época clásica y romántica, aunque el impresionismo, la música rusa de este siglo y Boulez tengan su cualitativa presencia. Pero el panorama desolador de las salas de concierto, casi desiertas cuando se ofrece otro tipo de música, hace desaconsejables —aquí y en todas partes, Nuevas York y Viena incluidos— otra programación, ¿no es así? Quede escrita, pues, esta última reflexión, sin que empañe el placer con que nos disponemos a gozar de una música tan buena y tan excelentemente servida, como la que nos propone Ibercámara en esta tercera edición, a la que auguramos un feliz desarrollo.

El pianista polaco Krystian Zimmermann desarrollará un sólido programa: Chopin (autor en el cual es especialista) y Schumann.



CALIDAD Y CUIDADO EN LA II TEMPORADA DE «EUROCONCERT»

Hemos hablado alguna vez en estas mismas páginas del comportamiento relativamente injusto del público barcelonés con la pasada —y primera— temporada de la entidad Euroconcert. Queríamos con ello señalar que conciertos de extraordinario interés e indiscutible calidad contaron con muy poca asistencia de público y ello en más de una ocasión. Por eso es tanto más de alabar que los gestores de Euroconcert hayan aceptado el desafío y planteen su segunda temporada, esta vez con más tiempo, quizá, y estudio, moviéndose siempre con artistas de gran categoría y distribuyendo los conciertos de una manera espaciada y equilibrada. Sin contar con la audición que se celebró el pasado 7 de noviembre, dedicada pensamos que muy justamente a los abonados que no han regateado su colaboración a la entidad, diez son los conciertos que para este curso nos propone Euroconcert, desde el 2 de diciembre de 1986 hasta el 28 de mayo de 1987. Cada uno de ellos —y pensamos que el hecho supera con mucho lo anecdótico y

Por J. L. Vidal

marca esa voluntad de organización y equilibrio de la que hemos hablado— agrupa su programa bajo un título más o menos monográfico, que bien hace referencia a un género musical («De los románticos al negro-spiritual», recital a cargo de Grace Bumbry el doce de diciembre), bien a una época y un contexto cultural («Música y mitología en torno a Monteverdi», concierto que inaugura la temporada oficial, confiado al grupo Hesperion XX, bajo la dirección de Jordi Savall, el dos de diciembre), bien a un solo compositor (como el monográfico «Wolfgang Amadeus Mozart» del día 28 de abril, que interpretarán la Orquesta de Cámara de Israel bajo la dirección de Yoav Talmi y con la colaboración como violín solista de Goncal Comellas).

La cuidada y excelente programación reposa sobre dos pilares básicos, los grupos de cámara y los recitales de solista

—sin descartar, claro está, la combinación. Es de notar que esta manera de programar debería ser bien acogida por el público barcelonés, que se encuentra relativamente deficitario de este tipo de manifestaciones y, en cambio, comparativamente bien atendido por la oferta —tanto doméstica como foránea— de grandes orquestas sinfónicas. Entre los grupos de cámara hay que citar, además de los ya avanzados, Pro Cantione Antiqua, que nos propone una muy interesante audición, en colaboración con The King's Consort, de **La reina de las hadas**, de Purcell, para el día 23 de enero, bajo el ajustado título de «La ópera inglesa»; la Orquesta de Cámara de Praga interpretará un concierto dedicado a «La orquesta del siglo XVIII», el día 19 de marzo; los Solistas de Zagreb nos proponen un recorrido «De Bach a Britten» el día 8 de mayo y el 28 del mismo mes I Musici tocarán música «En torno a **Las cuatro estaciones**», pieza que cerrará un hermoso programa italiano del barroco. Entre los solistas destacan grandes intérpretes, como la mencionada Grace Bumbry o Montserrat Caballé (ésta para un recital sobre el «Virtuosismo vocal del barroco», el día 26 de marzo) en el campo de la voz humana; el dúo Martha Argerich y Michel Beroff, con un programa dedicado al «Romanticismo e impresionismo para dos pianos», el día 6 de febrero; y la violinista Silvia Marcovici, en colaboración con el pianista Albert Guttman, interpretará a Beethoven, Brahms y Debussy en un programa dedicado a «La sonata para violín y piano», el día 16 de febrero.

Se trata, en suma, de un programa atractivo, inteligentemente pensado y de una calidad indiscutible. Es de esperar que el público barcelonés reaccione tan bien como merece un esfuerzo que adivinamos muy grande y que la actual singladura de Euroconcert sea estímulo para la programación de otras futuras, tan felices como ésta debe de serlo.



El Grupo Hesperion XX inaugurará la temporada con un concierto en torno a Monteverdi.



PROTON

“La Alta Fidelidad de excepción ya no está reñida con la belleza”

Nova
systems SA

PRODUCTOS DE EXCEPCION PARA OIDOS EXIGENTES

Casp 78, 3^{er} 1^a - 08010 Barcelona
Tels. 232 52 04 - 232 28 91

PROTON-HEYBROOK-REGA
NYTECH-JECKLIN-CREEK

PALAU DE LA MUSICA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA (10-X-86)

Por Roger Alier

Después de la grave crisis que ha marcado el final de la temporada anterior, en la que se llegó al extremo de cancelar una tanda de conciertos populares sin previo aviso, ni siquiera a los músicos, la Orquesta Ciutat de Barcelona se ha puesto en marcha con un nuevo impulso; que todavía es pronto para dilucidar si llevará a la formación sinfónica barcelonesa por fin a un camino de superación, o si supone un nuevo bandazo en este camino de zozobras que lleva emprendido desde hace varios años. La primera actuación oficial de la temporada se incribía en el marco del Festival con un programa bastante atractivo, pero no bajo la batuta del nuevo director titular, Franz Paul Decker, sino bajo la del director invitado Uri Segal. En el programa, además de una **Obertura Prometeo** que, fiel a su nombre, parecía prometer bastante, el **Concierto para violoncelo y orquesta**, de Dvorák, en el que el conjunto pareció vacilar un tanto en entradas y en concepto general de la obra, favorecida por la presencia del violoncellista David Geringas, que sonó tenso y preocupado, aunque hizo cantar el instrumento adecuadamente en los pasajes tan estimables que todo buen aficionado conoce, y que tan grato hacen al mencionado concierto. Finalmente se interpretó, en la segunda parte, la **Sinfonía núm. 5**, de Prokofiev, obra compleja y desigual en la que la Orquesta se mostró bastante bien conjuntada, en líneas generales, aunque le faltaba un poco de cohesión (las familias instrumentales estaban más yuxtapuestas que coordinadas). Algunas

instrumentistas (las flautas, especialmente) dieron un rendimiento notable, y del conjunto pudo considerarse un prometedor inicio del que esperamos más sustanciosas confirmaciones en fechas próximas.

Orquesta Filarmónica de la Scala de Milán (13-10-86)

De verdadera tomadura de pelo habría que calificar a la inverosímil contradanza de directores y títulos de obras que se anunciaron para este concierto que tenía que presentar en Barcelona a la nueva formación sinfónica milanesa destinada, al margen de las temporadas de ópera (de las que se ocupa la formación del propio teatro) a la actividad concertística del gran teatro de Milán. Primero se anunció el concierto bajo la batuta de Carlo M. Giulini, y con las Sinfonías **Segunda** y **Cuarta**, de Brahms; luego se comunicó al público la sustitución del director por Lorin Maazel y el cambio de programa, que tenía que incluir una suite del **Sombrero de tres picos**, de Manuel de Falla. Luego se supo que finalmente era Giulini quien iba a actuar en Madrid, pero no en Barcelona, donde se hacía cargo de la batuta el prestigioso Rafael Frühbeck de Burgos, con un retorno a una parte del programa previsto: la **Cuarta** de Brahms, pero no la **Segunda**, que fue sustituida por **La consagración de la primavera**, de Stravinsky.

Rafael Frühbeck dirigió con intensidad y con ese característico estilo casi militar que obtiene grandes sonoridades pero que es poco rico en matices y sutilezas. No fue, por supuesto, una interpretación aburrida, y como la orquesta respondió con gran precisión y solidez el resultado



David Geringas se mostró tenso y preocupado en su interpretación del *Concierto de Dvorak*.

fue francamente positivo. Los intensos aplausos arrancaron la inevitable propina (uno sospecha que el fervor de muchos aplausos, no en este caso sino en casi todos, está motivado por la infantil astucia de obtener MAS música por el MISMO PRECIO, sobre todo hoy en día en que los programas de conciertos se están reduciendo a la mínima expresión, con menos de dos horas de duración por término medio, incluida la pausa), que fue el **Intermedio de Goyescas**, de Granados.

PETER SCHREIER

Por Santiago Bueno

Llama la atención constatar que, después de todo, los conciertos que no programen música sinfónica y de oratorios, no llegan a atraer un público masivo. Así, parece que el público interesado va en directa relación a los decibelios a desarrollar. Por ello es una verdadera lástima que el recital de Peter Schreier del 14 de octubre pasado no atrajera siquiera a la mitad del aforo del

Palau. Y es lastimoso porque fue memorable, una ocasión privilegiada. Escuchamos a un tenor excepcional, todavía en la cima de sus posibilidades.

Schreier posee un instrumento de mediana potencia. Es una voz blanca, pero con suficiente volumen. Sin embargo, no es un sonido exactamente bello: tiende a abrirse mostrando un sonido muy curioso, como de VIEJA BRUJA. Pero, por contra, Schreier canta con una facilidad asombrosa, con un sentido del gusto musical verdaderamente excepcional. Posee un gran sentido dramático, que aplica

con discreción, sin exageración alguna, a los textos poéticos que interpreta.

Programa larguísimo, acompañado por el pianista Norman Shetler. Cualquiera otro se habría sentido cansado, hasta agotado. Pero Schreier no sólo no acusó fatiga, sino que incluso mejoró: parecía estar encantado de cantar CASI EN FAMILIA, se le notaba disfrutar con la línea de canto del lied **La Trucha**, de Schubert... ¡ofrecido como tercera propina! Los aplausos no acababan.

La primera parte, dedicada a Beethoven, culminó con el ciclo **A la amada lejana**,



Peter Schreier interpretó con sabiduría y enorme fuerza expresiva. No hay palabras para describir su arte.

Schumann ocupó por entero la segunda parte, con cuatro «lieder» y el **Liederkreis op. 24**, con texto de Heine. Gran sabiduría culminar cada compositor con la interpretación de un ciclo: de esa manera Schreier logra un «crescendo» de concentración, intimidad y profundidad. No he encontrado palabras para describir las sensaciones provocadas por el ciclo de Schumann: desde la primera a la última canción nos parece recordar haber retenido el aliento. ¡Qué logros de expresión, qué sabiduría... qué fuerza expresiva y contenida! Dejando aparte la menor belleza del instrumento, Schreier en nada tiene que envidiar a un Fischer-Dieskau, por ejemplo. La escucha en directo revela mayor profundidad que la grabación en disco: así, en concierto, los defectos de Schreier quedan disimulados por su presencia, ya que, consciente de sus limitaciones, el cantante las integra con naturalidad, trascendiéndolas.

donde Schreier logró dar cohesión y continuidad a unas composiciones que empalidecen ante los logros de los ro-

mánticos posteriores. Schreier bordó, por ejemplo, el lied «Es war einmal ein König», con sencillez y efecto.

En fin, casi dos horas de música deliciosa. Sólo echamos a faltar un pianista algo más inspirado. Los pocos que asistimos fuimos testigos de lo excepcional.

JOAN GUINJOAN Y LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LIEJA

Por Xosé Aviñoa

S upongo que debemos atribuir al hecho de que una orquesta como la Filarmónica de Lieja se presentase por primera vez en España y lo hiciese con dos partituras de música contemporánea, el que la obra de Joan Guinjoan **Fantasia per a violí i orquestra**, de 1986, encargo del Festival de Barcelona, se estrenase en el Festival de Otoño de Madrid. De otro modo no podemos concebir que una entidad encargue y pague al compositor y otra estrene la obra guardándose para sí el honor de tal estreno. Pero por lo visto los caminos del Señor son insondables y debemos agradecer a la Orquesta Filarmónica de Lieja el empeño que puso para hacernos entender la obra de Guinjoan, como antes lo había hecho con la de Weber y más tarde haría con la de de Pablo.

Ya hemos hecho notar en otras ocasiones la importancia que tiene para una buena exposición de una obra contar con un equipo que se la crea. Desgraciadamente hemos tenido que asistir con demasiada frecuencia a los «Tallers de Compositors» en los que se estrenaban obras a cargo de orquestas desinfladas que no podían lograr encender el entusiasmo hacia unas piezas en general herméticas y explorativas.

Que la música actual realizada por autores vanguardistas de la categoría de los citados puedan no ser herméticas queda ampliamente comprobado al asistir a una lectura fiel, expresiva, en la que los protagonistas se recrean. Y es que muchas veces el hermetismo y el rigor formal proviene de un planteamiento expositivo demasiado desinteresado.

La **Fantasia para violín y orquestra**, de Guinjoan, está expresivamente próxima al

Concierto para violín y orquestra en el que el discurso del violín ordena el espacio sonoro. Sin duda alguna la buena labor de Peter Zazofsky contribuyó a ello, pero la **Fantasia** tiene algo que la avala como obra lograda, el hecho de que interesa más escucharla que entenderla; en ella no hay dispersión y amalgama de realidades sonoras casualmente confluyentes sino ritmo musical creciente. Parece como si Guinjoan hubiese abandonado ya el tópico del YO LO SIENTO ASI, para reconocer humildemente que para hacerse entender del público hay que esforzarse en dar algunas pistas y estas no son otras que un lenguaje musical homogéneo, estable dentro del interés por lo nuevo.



El compositor español Luis de Pablo, del que se escuchó su **Viatges i flors**.

Ello no nos evita reconocer que en algunos momentos, sobre todo hacia el final, la obra tuvo algo de redundante y vacío, que a punto estuvo de cansar al público.

De Luis de Pablo se interpretó, también por primera vez en Barcelona, aunque ya se había estrenado en la Europalia, la obra **Viatges i flors**, con el concurso del Coro Nacional de España y la soprano Paloma Pérez Iñigo. La primera cuestión que nos despierta este conjunto interpretativo es sobre la oportunidad que una orquesta extranjera se preocupe de una obra de autor contemporáneo español sobre texto catalán, sobre la que, al parecer, poco interés podría tener una formación belga. Pero nos parece oportunísimo que esto sea así puesto que además de la calidad que puede ofrecer una entidad sólida, se logra internacionalizar la música propia con lo que se empieza a salir del reducto vicioso en que se suele rodear la producción contemporánea. **Viatges i flors** es una obra interesante aunque nos tememos que cuenta con una partitura gratuitamente cosida a un texto. Sobre el enlace entre música y texto se han pensado, dicho, escrito numerosas propuestas; sin embargo, cuando el texto funciona por sí solo, tan bien recitado por Jeanine Mestre, y la música campa por sus fueros tan bien expresada por los demás intérpretes, uno no puede menos que cuestionar la necesidad de la mezcla de ambas, mezcla que forma parte de la propuesta estética de de Pablo. En cualquier caso volvemos a encontrarnos con el afán expresionista del compositor, con las texturas sonoras hiperrealistas y un discurso global plenamente dramatizado e interesante.

ANNA RICCI ES «ELSA DE GABRIELLI»

Si lo afirmado en el anterior artículo respecto a la participación del público en los conciertos de música contemporánea es por cierto lamentable, con mayor motivo en aquellas audiciones que no parecían tener atractivo especial el público se dejó llevar por otros atractivos. No es éste el caso de los **Percusionistas de Estrasburgo** que dieron un concierto memorable en el mismo momento en que Barcelona era una fiesta olímpica y todos, políticos, deportistas y público en general estaban en la plaza de España para festejar el éxito. Pero el Palau estaba vacío el día 20, ante el espectáculo de Anna Ricci.



Falló casi todo, menos la voz de Anna Ricci...

Bien es verdad que buena parte del mismo, lo que constituye su núcleo fundamental, ya había sido dado bajo el título de «Concert banal» en una sala de baile barcelonesa y también que el marco del Palau no fue nada propicio a la propuesta de mezcla de lenguajes artísticos.

Elsa de Gabrieli pretende ayudarse del relato cinematográfico, sarcásticamente dicho por Miguel Porter, hombre de mil facetas, todas interesantes, el canto expresivo de la cabaretera y cierto apunte escenográfico, para referirse al universo opresivo de la época nazi. A mi modo de ver falló casi todo menos la voz de Anna Ricci, que, por otro lado, ya conocemos como excelente intérprete de arriesgadas partituras. El ritmo expositivo fue entrecortándose por defectos técnicos de los distintos medios utilizados de manera que, al final, solo interesaba el recital de canciones de la Ricci, diluyéndose en lo banal toda la propuesta expresiva.— **XO-SE AVIÑO**

Excelente actuación del «Trío de Barcelona» y decepcionante concierto de la Sinfónica de Bournemouth

Por J. L. Vidal

Una magnífica actuación del Trío de Barcelona —con un soberbio Lluís Claret que tocó como un grande el violoncello—, una Orquesta de la que había que esperar más y un director decepcionante, habida cuenta de su gran nombre, y hasta irritante, ése es el balance que arrojó el concierto de la Sinfónica de Bournemouth —conjunto que no dejará huella en los anales de Palau catalán—, ya casi al final de la presente edición del Festival Internacional de Música de Barcelona.

La brahmiana **Obertura trágica** pasó sin pena ni gloria por los atriles de los de Bournemouth, un poco bruscamente dirigida y con una cuerda alta más enérgica que templada: un cierto desencanto que, por lo breve y manido de la página, tampoco llegó a desanimarnos. Sobre todo porque la Orquesta tocó mucho mejor en la retórica introducción con que comienza el **Triple concierto** beethoveniano, que seguía en el programa. La rudeza con que había sonado Brahms dejó paso a una discreción y un pulcro buen hacer —mucho más papel no tiene la Orquesta en este concierto, **pace Beethoven**— que enmarcaron muy acertadamente la intervención de los tres solistas. El Trío de Barcelona desplegó espléndidamente sus posibilidades y vertebró esta página, que, de otra manera, no puede considerarse entre las más felices de Beethoven. El sonido, realmente hermoso y redondo, del violoncello de Lluís Claret, su fraseo al mismo tiempo denso y envolvente, la perfecta comprensión de su «particella», desde luego la dominante en esta compleja composición, fueron lo mejor de la velada, siempre que nos apresuremos a añadir que los otros dos solistas le dieron adecuada y musicalísima réplica más brillante en el caso del violín, —especialmente apreciable en la intervención de Gerard Claret, con un sonido quizá más pulcro que redondo, pero también con una parte menos agradecida que la del violoncello, a la que no obstante sacó el máximo partido—, me-

nos en el caso del piano, que encontró en Giménez-Aenelle un traductor sensible, aunque quizá excesivamente reservado. La verdad es que más no se puede hacer con la parte del piano en esta obra y quizá Giménez-Aenelle un traductor sensible, —celar, en cierto modo, sus posibilidades de virtuoso—, en aras de una firme concepción camerística de la parte solista, lo que es de admirar y agradecer. Por cierto que la compenetración del trío brilló especialmente en el segundo movimiento —reducida la orquesta casi a una excusa— y en el brioso ataque del «Rondó», ligeramente deslucido por una dirección orquestal excesivamente premiosa y que no consiguió disimular la superficialidad de la página.

Si hasta ahora la dirección del importante y prestigioso Rudolf Barshai no había conseguido nada de especial, en la segunda parte del concierto consiguió decididamente hacer sucumbir a la orquesta y a Tchaikovsky en las procelosas aguas del turbulento poema sinfónico **Francesca da Rimini**. No es que sea fácil salvar tan apasionada, retórica y, a veces también, realmente poética partitura, pero en ese mismo escenario, con más modestos medios instrumentales menos encumbrados batutas lo han conseguido. Barshai fue siempre banal, lento y desmayado hasta la MODORRA a veces, precipitadísimo y violento a continuación —desquiciando contrastes que, efectivamente, son ya excesivos en la partitura, pero que pueden rendir mucho con un tratamiento menos BULLANGUERO— y llevando el metal y, sobre todo, la percusión a desaforadas cimas que hacían dudar de la seriedad del director y hasta del respeto que se debe al público. Cierto que el fascinante episodio dantesco de Francesca da Rimini y Paolo Malatesta nunca ha sido mejor compuesto que en su inaccesible belleza primigenia, en el canto quinto de la Comedia verdaderamente divina; Tchaikovsky lo tradujo, sin duda, desequilibradamente, pero incluso entre raptos de histeria llevó al pentagrama mucho de la poesía inicial, exquisitamente sentida por su alma sensible e injustamente maltratadas por quien en esta ocasión debiera haberla servido. Otra vez será.



Lluís Claret, en una gran actuación, fraseó de manera envolvente su «particella».

ULTIMAS N



ALBUMES

BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano. Fantasía Coral
Alicia de Larrocha
Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Riccardo Chailly
 3 LP 414 391-1 / 3MC 414 391-4 / 3 CD 414 391-2. Digital. Import.



PUCCHINI: Tosca
Kiri Te Kanawa, Giacomo Aragall, Leo Nucci
Welsh National Opera Chorus
Orquesta National Philharmonic. Sir Georg Solti
 2 LP 414 597-1 / 2 MC 414 597-4 / 2 CD 414 597-2. Digital. Import.

SIBELIUS: las 7 Sinfonías
 Finlandia. Tapiola. En Saga. Karelia. Luonnotar
Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazy
 5 LP 417 378-1. Digital. Import.

LPs./MCs.

BEETHOVEN, MOZART: Quintetos para piano y viento
Radu Lupu, Hans de Vries, George Pieteron,
Vicente Zarzo, Brian Pollard
 LP 414 291-1 / MC 414 291-4 / CD 414 291-2. Digital. Import.

HAENDEL: El Mesías: coros y arias
Kiri Te Kanawa. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
 LP 417 449-1 / MC 417 449-4 / CD 417 449-2. Digital. Import.

LISZT: los 12 Estudios de ejecución trascendental
Jorge Bolet
 LP 414 601-1. Digital. Import.

LISZT: Sinfonía Fausto
Siegfried Jerusalem. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
 LP 417 399-1 / MC 417 399-4 / CD 417 399-2. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para piano Nos. 18 y 20, K 456 y 466
Vladimir Ashkenazy. Orquesta Philharmonia
 LP 414 337-1 / MC 414 337-4 / CD 414 337-2. Digital. Import.

MOZART: los 2 Cuartetos para piano y cuerda
Sir Georg Solti (piano). Cuarteto Melos
 LP 417 190-1 / MC 417 190-4 / CD 417 190-2. Digital. Import.

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Fantasía para un Gentilhombre
CASTELNUOVO-TEDESCO: Concierto para guitarra No. 1
Eduardo Fernández
English Chamber Orchestra. Miguel Angel Gómez Martínez
 LP 417 199-1 / MC 417 199-4 / CD 417 199-2. Digital. Import.



SCHÜTZ: Historia de la Navidad
Ian Partridge, Felicity Palmer, Eric Stannard
Coro Schütz, Londres. Philip Jones Brass Ensemble
Roger Norrington
 LP 9-51 022 (SA 28). Import.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano No. 1
DOHNANYI: Variaciones sobre una canción de cuna
Andras Schiff. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti
 LP 417 294-1 / MC 417 294-4 / CD 417 294-2. Digital. Import.

«BEAUTIFUL DREAMER» (Great American Songbook)
Marilyn Horne. English Chamber Orchestra. Carl Davis
 LP 417 242-1 / MC 417 242-4 / CD 417 242-2. Digital. Import.

«NAVIDADES CON KIRI TE KANAWA»
London Voices. Orquesta Philharmonia. Carl Davis
 LP 414 632-1 / MC 414 632-4 / CD 414 632-2. Digital. Import.



ALBUMES

MOZART: los 5 Conciertos para violín. Adagio. 2 Rondós
Itzhak Perlman. Orquesta Filarmónica de Viena. James Levine
 3 LP 419 184-1 / 2 MC 419 184-4 / 3 CD 419 184-2. Digital. Import.

MOZART: Don Giovanni
Ramey, Tomowa-Sintow, Winbergh, Baltsa, Furlanetto,
Battle, Malta, Burchuladze. Coro de la Opera de Berlín
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
 3 LP 419 179-1 / 3 MC 419 179-4 / 3 CD 419 179-2. Digital. Import.

MOZART: las 6 últimas sinfonías (Nos. 35, 36 y 38 al 41)
Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein
 3 LP 419 427-1 / 3 MC 419 427-4 / 3 CD 419 427-2. Digital. Import.

NOVEDADES

PHILIPS

Digital Classics

LPs./MCs.

BERNSTEIN: Selecciones de West Side Story, etc.
Orquesta Boston Pops. John Williams
LP 416 360-1 / MC 416 360-4 / CD 416 360-2. Digital. Import.

HAYDN: Misa No. 9 "Nelson"
Hendricks, Lipovsek, Araiza, Meven. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Sir Colin Davis
LP 416 358-1 / MC 416 358-4 / CD 416 358-2. Digital. Import.

MOZART: Sonatas para piano K 330 y 333. Adagio. Giga
Mitsuko Uchida
LP 412 616-1 / MC 412 616-4 / CD 412 616-2. Digital. Import.



LPs./MCs.

BACH: Suites Inglesas Nos. 2 y 3
Ivo Pogorelich
LP 415 480-1 / CD 415 480-2. Digital. Import.

COPLAND: Sinfonía No. 3. Quiet City
Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein
LP 419 170-1 / CD 419 170-2. Digital. Import.

DEBUSSY: El Mar. Preludio a la siesta de un fauno. **RAVEL:** Dafnis y Cloe, 2.ª suite. Pavana para una infanta difunta
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
LP 413 589-1 / MC 413 589-4 / CD 413 589-2. Digital. Import.

ELGAR: Serenata para cuerdas. Elegía. Introducción y Allegro
VAUGHAN WILLIAMS: Fantasías sobre Greensleeves y Tallis
Orpheus Chamber Orchestra
LP 419 191-1 / MC 419 191-4 / CD 419 191-2. Digital. Import.

HAENDEL: Oda a Santa Cecilia
Felicity Lott, Anthony Rolfe Johnson
Coro y The English Concert. Trevor Pinnock
LP 419 220-1 / MC 419 220-4 / CD 419 220-2. Digital. Import.

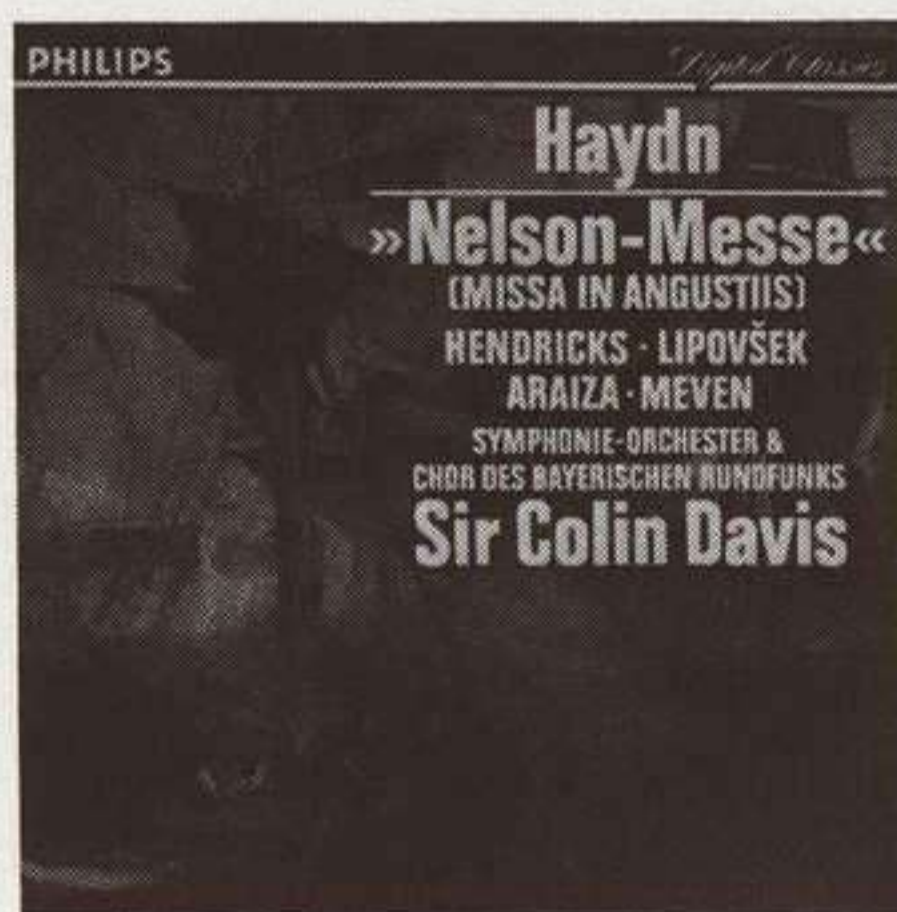
HAYDN: Sinfonía No. 94 «Sorpresa». Sinfonía concertante
Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein
LP 419 233-1 / MC 419 233-4. Digital. Import.

LISZT: 15 Lieder
Hildegard Behrens. Cord Garben
LP 419 240-1. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para violín Nos. 2 y 4, K 211 y 218
Itzhak Perlman. Orquesta Filarmónica de Viena. James Levine
LP 415 975-1 / MC 415 975-4 / CD 415 975-2. Digital. Import.

SCHUMANN: Sinfonía No. 2. Concierto para violonchelo
Mischa Maisky. Orquesta Filarmónica de Viena
Leonard Bernstein
LP 419 190-1 / MC 419 190-4 / CD 419 190-2. Digital. Import.

«RECITAL EN SALZBURGO»: FAURÉ, HAENDEL, MENDELSSOHN, MOZART, PURCELL, R. STRAUSS, ESPIRITUALES
Kathleen Battle. James Levine
LP 415 361-1 / MC 415 361-4. Digital. Import.

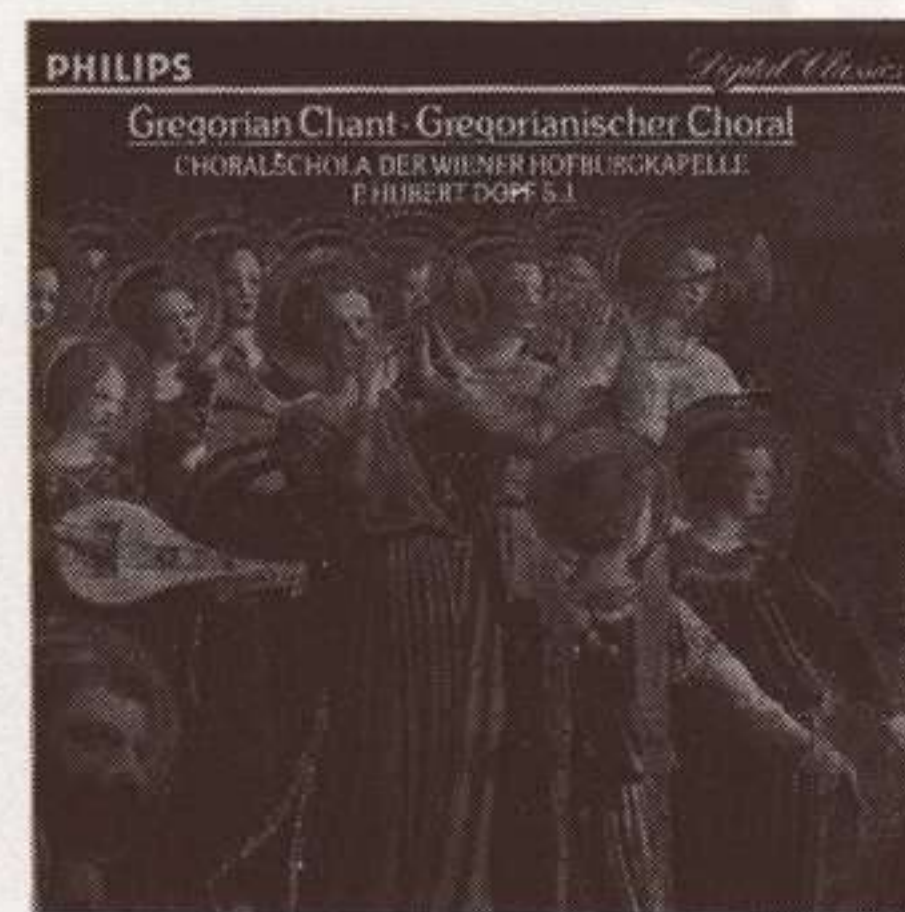


ROTA: Concierto para arcos (1.ª grabación). **BARBER:** Adagio
ELGAR: Serenata. **RESPIGHI:** Arias y danzas antiguas, III
I Musici
LP 416 356-1 / MC 416 356-4 / CD 416 356-2. Digital. Import.

«CANTO GREGORIANO DE NAVIDAD», vol. 2
Schola de la Capilla de la Corte, Viena. Hubert Dopf
LP 416 808-1 / MC 416 808-4 / CD 416 808-2. Digital. Import.

«SALUT D'AMOUR». FALLA, ALBENIZ, BRAHMS, DVORAK, ELGAR, KREISLER
Pinchas Zukerman. Marc Neikrug
LP 416 158-1 / MC 416 158-4 / CD 416 158-2. Digital. Import.

«SONATAS ITALIANAS PARA FLAUTA DE PICO». VIVALDI, CORELLI, B. MARCELLO, BONONCINI...
Michala Petri. George Malcolm
LP 412 632-1 / MC 412 632-4 / CD 412 632-2. Digital. Import.



«OPERA FOR AFRICA» en directo desde la Arena de Verona
Montserrat Caballé, José Carreras, Agnes Baltsa...
LP 419 280-1 / MC 419 280-4 / CD 419 280-2. Import.

KRISTOF PENDERECKI: El acontecimiento del Festival

Por Xosé Aviñoa

No somos nosotros muy amantes del elogio a boca abierta porque sólo en muy pocas ocasiones tal actitud es posible y, en general, se hace más bien a la música evidenciando defectos y estimulando mejoras que durmiendo en los laureles. Pero después de haber sido testigo de excepción (y más abajo explico el porqué de la excepción) del **Requiem polaco**, de Penderecki, y de la tertulia que en su honor organizó la Universidad Autónoma, me parece que puedo sin sonrojarme afirmar que el paso del compositor polaco por nuestros ambientes musicales ha sido excepcionalmente enriquecedor.

Por un lado ha puesto una vez más en evidencia que el público sinfónico barcelonés es muy parcial y falto de criterio; tal vez sea culpa de quienes nos ocupamos de la crítica, pero no es posible ignorar que al **Requiem polaco** asistió muy poca gente aunque las crónicas diarias barcelonesas camuflaran el defecto bajo eufónicos términos que no podían hacer olvidar a cuantos estuvimos presentes que la figura y la obra del polaco merecía tanto interés como el de cualquier Ivo Pogorelich.

Los conciertos de música CONTEMPORANEA de la edición presente del Festival Internacional de Música de Barcelona han pecado sin excepción de falta de calor humano por parte del público y no se puede aducir la escasa calidad de los intérpretes, de las obras o la dureza de los planteamientos estéticos, puesto que ha habido de todo y en general de alta calidad. Reconocer a casi todos los presentes es señal de que tan sólo se han acercado al Palau de la Música los habituales de los círculos musicales vanguardistas, lo cual no es poco. Pero este tipo de obras deben interesar a un público más amplio y menos sofisticado. Ahora bien, no asistir al estreno barcelonés del **Requiem Polaco**, sobre todo habida cuenta que el polaco había estrenado poco tiempo atrás una ópera, **La máscara negra**, y que todo lo referente a Polonia está políticamente de moda, es, a mi modo de ver, una señal clara de la escasa y enfer-

miza apetencia del público musical mayoritario barcelonés.

Poco interesa dejar constancia aquí de las virtudes de la composición puesto que se ha podido oír en directo en diversas ciudades españolas y sus respectivos públicos habrán podido percibir en directo sus encantos. Sin embargo no puedo menos que hacer referencia a la importancia que tiene para lograr el éxito con una partitura de textura contemporánea el contar con un buen equipo de intérpretes. La Orquesta de la Radio de Cracovia y el coro de la Filarmónica Nacional eran dos entidades interpretativas de excepción. El director —¿quién lo duda?— era inmejorable. El resultado no se hizo esperar; aludes de matices, «crescendi y diminuendi» de gran fuerza expresiva, perfecta afinación y madurez expositiva, fueron sus principales laureles. Haciendo caso omiso a ciertos reproches que los más conspicuos hacían a la obra de Penderecki por lo que tenía de regresión en sus antiguos planteamientos revolucionarios, no hay duda que cuando un autor domina un lenguaje, por críptico que éste sea, y los intérpretes dominan el oficio, el resultado es excepcionalmente satisfactorio. Me agradó mucho comprobar en las miradas cruzadas de los vecinos de localidad la señal de complacencia interior que proporcionaba el asistir a una interpretación dignamente reputada de un hombre encumbrado. Algo así como poder asistir por primera vez al estreno de la **Novena** o al **Requiem**, de Mozart, con cuya obra el **Requiem polaco** guarda más de una referencia de concepción y de expresión.

Al día siguiente Krzysztof Penderecki volvió a dar muestras de jovialidad al enfrentarse con dos o tres centenares de jóvenes alumnos de la Universidad Autónoma de Barcelona, respondiendo a sus preguntas con aquella serenidad con que sólo los que no necesitan llenarse la boca de proyectos hueros lo pueden hacer. Pudimos percatarnos de lo poco que interesa en la actualidad a Penderecki investigar sobre nuevas estructuras musicales y levantarse como portaestandarte de la modernidad y lo mucho que denosta la primacía alemana en el campo de la música del siglo XX, cuando, según sus propias palabras, hay tan buenos compositores en países como España.

Neville Marriner y la Academy of St. Martin-in-the-Fields

Por Santiago Bueno

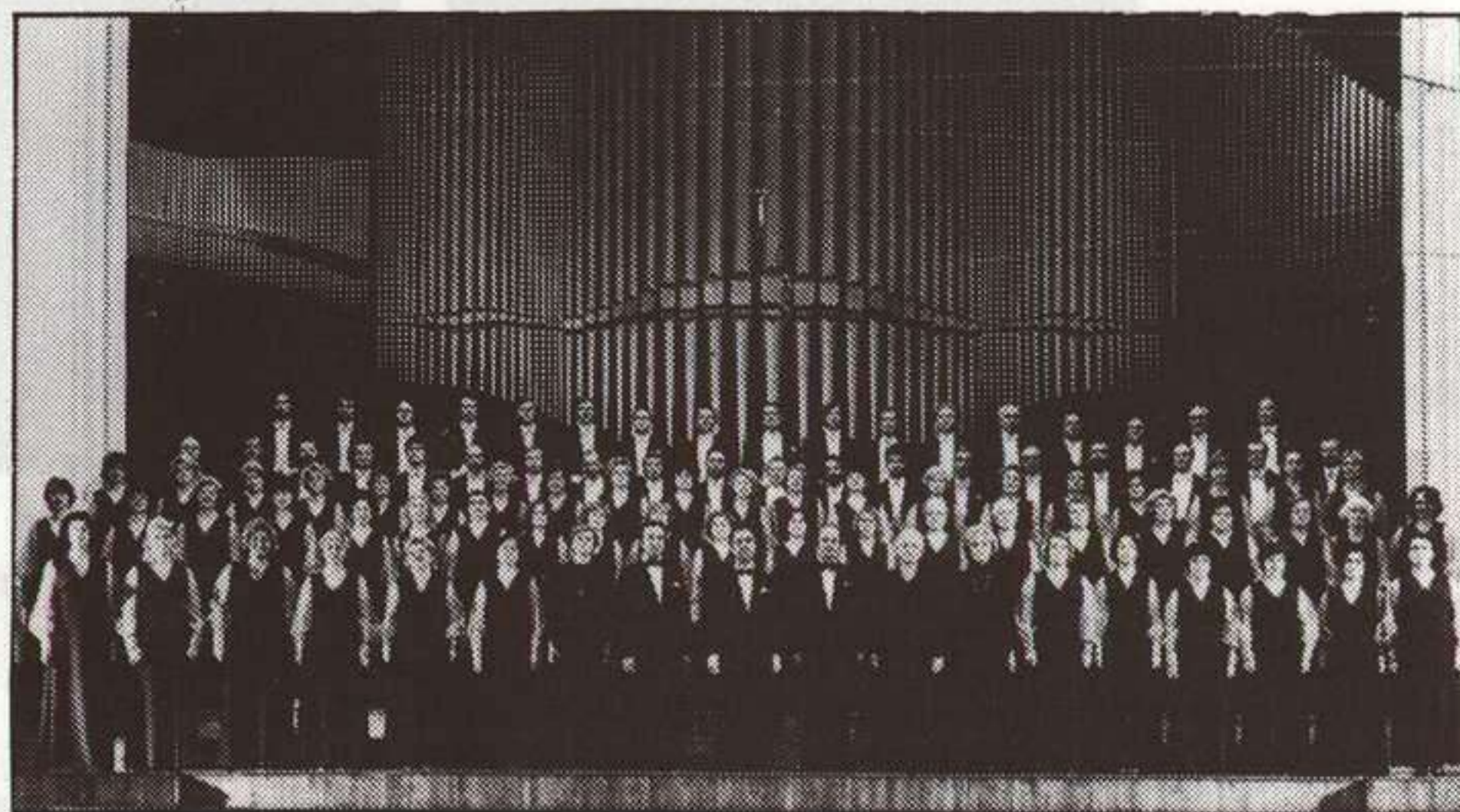
Periódicamente visita Barcelona la Academy of St. Martin-in-the-Fields, por lo que ya estamos habituados a sus maneras, a sus vaivenes, a sus sorpresas... y a Iona Brown, que tan pronto nos aparece como directora del conjunto o como violinista. Y digo vaivenes y sorpresas, por que en la vez anterior la sensación fue abiertamente negativa: parecía que nos hubieran cambiado los músicos por otros de segunda fila. En esta ocasión, sin embargo, hemos retornado a la satisfacción de mejores tiempos, y hemos podido observar en vivo la acción de su titular, Neville Marriner.

El programa era atractivo, sobre todo el del primer día, que por ello registró un lleno total. La obertura de Rossini, **La italiana in Algeri**, nos mostró lo mejor del Marriner adaptado al sentir ligero, vivaz, del compositor italiano. Como también en la obertura de **Las bodas de Figaro**, de Mozart, ofrecida como BIS en las dos actuaciones, y que arabatava por su exposición plena de gracia, de frescor.

No tan bien el **Concierto para violín en sol mayor, K 216**, de Mozart, con Iona Brown como solista y directora. La violinista es demasiado fría y cerebral para una obra de estas características, que fue DICHA con gran corrección técnica, pero que llamaba a gritos la presencia en el podio de Marriner, pues se convirtió en algo sin gracia especial. Más adecuada era la obra programada para Iona Brown el segundo día, el **Concierto para violín y orquesta** de William Walton (compuesto en 1939), en la cual la violinista se econtró a sus anchas, acertando más en el estilo del músico inglés; lástima que la obra, a mi parecer, sea intrascendente y, lo que es peor, mortalmente aburrida por lo repetitivo y prolongado de sus movimientos.

Ese mismo día se programó la **Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis**, de Vaughan Williams, en un intento de ofrecer algo de la música inglesa de nuestro siglo. Esta obra, de mediana proporción, confía a un doble conjunto de cuerda, en efecto de eco/respuesta, el desarrollo polifónico de un precioso tema de Tallis (1505-1585). La batuta de Marriner condujo la obra con acierto, aunque hubiera sido de desear un mayor cuidado en el contraste entre ambos grupos.

Por último, la referencia a las dos obras mayores ofrecidas: la **Sinfonía Italiana**, de Mendelssohn, y la **Pastoral**, de Beethoven. Ambas muy bien dirigidas, si bien convenció más Marriner en Beethoven que en Mendelssohn. En éste, parecía no dar de sí todo lo que la partitura ofrece, como conteniendo la fuerza impetuosa, en lo que a mí me pareció un control excesivo, algo más de DEJARSE LLEVAR, de transparencia.



El Coro de Cracovia dio en su actuación toda clase de matices, cantando con fuerza expresiva y sinceridad.

OPERA KUNQU

«EL PABELLON DE LAS PEONIAS»

Por Ana María Vega Toscano

Durante los días 15, 16 y 17 del pasado mes de octubre, y en el marco del madrileño Teatro Español, se representó **El Pabellón de las Peonías**, pieza teatral de la llamada Opera Kunqu, a cargo de la compañía de la provincia de Jiangsu Nankin, de la República Popular de China.

J. P. Toulet definió la música china como de un color deslumbrante y duro; se diría que sierra las piedras preciosas. Se trata de una descripción francamente acertada, un símil que nos lleva a pensar rápidamente en el diamante, cuya percepción, al igual que la música china, nos deja extasiados. No son muchas las ocasiones que, por desgracia, se nos brindan para poder disfrutar en vivo de tan hermosa experiencia, y por ello hay que saludar con alegría las excepcionales ocasiones de poder contar con ello. La actuación de la Compañía de la provincia de Jiangsu Nankin ha sido un feliz acontecimiento que nos ha permitido comprobar la variedad y riqueza de la llamada ópera china. Se puede decir, en cierta forma, que la forma más conocida (o, mejor dicho, menos desconocida) en Occidente del teatro tradicional chino es la Opera de Pekín. Esta vez hemos tenido, sin embargo, la oportunidad de contemplar con **El Pabellón de las Peonías** uno de los ejemplos más representativos del denominado estilo Kunqu. Dicho estilo tiene su origen en el sur de China, alcanzando su máxima importancia en época de la celeberrima dinastía Ming, «La Luminosa»; comenzó a decaer en el siglo XVIII debido al auge dado a la Opera de Pekín. Su repercusión se inició en el primer tercio de nuestro siglo, y actualmente existen cuatro compañías en la república Popular de China.

Los espectadores que esperasen encontrar las acrobacias y espectacularidades de la Opera de Pekín se debieron sorprender al descubrir un mundo totalmente intimista, cortesano y femenino, muy alejado del anteriormente citado. En esta obra de Tang Xianzu (1550-1616) se retrata un ambiente de exquisita delicadeza, con un argumento que para las mentes occidentales casi ni lo es, de pura sencillez. Sin embargo, esta aparente simplicidad misma le concede unas características de universalidad y atemporalidad impresionantes. No es necesario de paso

comentar lo increíblemente poético del argumento.

Para poder apreciar toda la cantidad de sutilezas y diferentes significaciones de los abundantísimos signos comunicativos de la representación es necesario ser un auténtico experto en la materia, y desde

luego es indispensable poseer al menos algunas de las claves para entender este universo brillante y fascinante a nuestros occidentales ojos. Existen cuatro grupos de papeles (Sheng, Dan, Sing, y Chou), todos ellos definidos no sólo por una serie de características plásticas, sino también



La Opera Kunqu, un espectáculo intimista, cortesano y femenino, alejado de acrobacias y espectacularidades.

musicales. La perfección en la formación de los completísimos actores es directamente asombrosa: cumplen la máxima de cantar, recitar y bailar continuamente de forma simultánea. La técnica vocal consigue una gran cantidad de timbres y colores, así como de matices, y un fraseo tremendamente expresivo, a pesar de que muchos se empeñen en asegurar que lo encuentran frío porque carece del momento de iluminación divina que de forma ROMÁNTICA se define como GENIAL, y que no sé por qué aún mucha gente se empeña en encontrar prácticamente irreconciliable con la perfección técnica. La actriz principal Zhang Jiqing, en el papel de «Du Liniang», que estuvo continuamente en escena realizando un trabajo que a todos nos pareció agotador, demostró y derrochó genio por todas partes, logrando comunicarnos auténticas emociones a pesar de las barreras comunicativas que supone el poseer códigos distintos a los

de nuestra educación estética. Musicalmente destacaríamos todas las «arias» de la protagonista y el dúo con «Lin Mengmei», el joven de sus sueños, pero sobre todo las interpretadas en el acto final, justo antes de la muerte de la joven, pues a pesar de no entender absolutamente nada del texto, y no contar de paso con una traducción (una pena, porque debía ser bellísimo), la situación quedó perfectamente clara.

Como ya comentamos al principio, se trata de un mundo intimista y femenino, y plásticamente los personajes, con sus largas mangas que ocultaban las manos, recordaban de forma total a las figurillas de la dinastía Tang, tan admiradas. Los actores se movían en un escenario casi desnudo, contrastando con la riqueza y colorido de su vestuario, que también posee una simbología precisa.

La orquesta, situada a la derecha de la escena (no visibles para el público) estuvo en todo momento atenta a las entradas y salidas, que debía marcar con exactitud.

A destacar la flauta travesera de bambú, instrumento que por lo general acompaña en las «arias», que tuvo momentos auténticamente estelares, a pesar de su aparente segundo término. La pipa, especie de guitarra oval, también tuvo maravillosas intervenciones. Como punto negativísimo, la pésima costumbre de aplaudir en el mismo instante en que los cantantes finalizan su intervención, cortando toda forma musical, atmósfera, y, en fin, todo lo que haya que romper.

Es imposible en una corta reseña analizar al menos todo lo que una obra tan compleja necesita; únicamente, y desde nuestro punto de vista occidental, hacer notar que la ópera china es y ha sido fuente de nuevas estéticas en nuestro siglo. Muchos comentaron hasta qué punto parece cercana a los caminos de la música actual; quizá lo que deberíamos pensar en el fondo es que en sí misma, más que fuente de inspiración de manifestaciones modernas, es expresión contemporánea.

III SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA: EL RENACIMIENTO

Al igual que en las anteriores ediciones, el Festival de Otoño ha organizado una serie de conferencias y conciertos en torno a un tema de la música española, que en esta ocasión ha sido el Renacimiento. Se ha encargado de la coordinación José Rey, centrándose en torno a la actividad musical en el Renacimiento madrileño, para evitar la dispersión.

La semana se estructuró en cuatro jornadas, cada una con un tema principal: Juan Fernández de Madrid y la música cortesana; Tomás de Santa María y la música de tecla; la Españoleta y las danzas españolas del Renacimiento; la Real Capilla y la gran polifonía. Cada día había tres conferencias, completadas con un recital de intérpretes madrileños y, finalmente, un coloquio. Junto a ello, una serie de conciertos de grupos y solistas; así, el día 21 de octubre en el Teatro Real, la actuación de Hesperion XX; al día siguiente el organista Jan Willen Jansen en el Real Monasterio de la Encarnación; Grupo di Danza Rinascimentale y Armonia Antiqua, bajo la dirección de Barbara Sparti, en el Teatro Español; y por último Pro Cantione Antiqua en Alcalá de Henares. Junto a estas actividades, una exposición bajo el título de La Música Española en el Renacimiento, con libros, discos e instrumentos, coordinada por José Ignacio Cano.

Las Semanas de Música Española es una de las iniciativas más interesantes del Festival de Otoño, puesto que a la coherencia dada por la temática se une el interés de aportar siempre algo a la investigación de nuestro patrimonio musical, algo de lo que siempre andamos muy necesitados.

El propio Juan José Rey nos resume esta semana, y nos hace una breve valoración:

«En principio ha sido positivo el resultado final, porque se han conseguido cosas difíciles, como el hacer una exposición. El Festival está en principio en la línea más bien de los fuegos artificiales, de la instan-

taneidad y montar una exposición con un pequeño catálogo y todo, implica ya un trabajo previo. Y todo lo hizo muy bien José Ignacio Cano en el Conservatorio. Los doce conferenciantes también han estado muy bien, algunos incluso me han sorprendido; hay trabajos muy ceñidos a lo que se les pedía, e incluso inician una nueva etapa en cierto tipo de investigaciones.

Los recitales que iban anexos a las conferencias quizás han estado un poco más bajos en cuanto a la calidad, y lo que yo pretendía hacer era sacar grupos madrileños que andan por ahí trabajando; ellos han puesto buena voluntad, con mejores o peores logros. Los coloquios no han funcionado, porque quizás fue error mío el pensar que la gente después de tres conferencias y un recital puede tener ganas de charlar. Resulta que siempre nos pillaba el toro, los musicólogos hablaban más tiempo del que se les pedía, los recitales siempre duraban más, y al final la gente estaba cansada; por todo ello prácticamente no ha habido coloquios.

Los conciertos de por la noche han estado directamente muy bien; se trataba de figuras muy importantes, como Hesperion XX, Pro Cantione Antiqua, Barbara Sparti o Wilen Jansen, y lógicamente han respondido a la calidad que esperábamos de ellos. Así, pues, la valoración de la semana en general yo creo que ha sido positiva, y que sabemos un poquito más sobre el Renacimiento de lo que sabíamos antes.

La publicación de las conferencias está prevista en el primer número de la revista de Musicología del año 88, y aparecerán en bloque como doce estudios sobre la música española del Renacimiento. Otro punto positivo ha sido el que algunos de los que han venido han aprovechado para ponerse en contacto con la gente interesada, y esto ha sido fuera del Festival, pero gracias a él».

ANA M^a VEGA TOSCANO.

FICHA TECNICA

21 de diciembre: Juan Fernández de Madrid y la música cortesana. Conferencias: Roma Escalas (España): Instrumentario e instrumentación en la música española del siglo XVI. Margir Frenk (México): Música y poesía en el Renacimiento (1490-1560). Antonio Gallego (España): Música y poesía en la segunda mitad del siglo XVI. El Madrigal. Recital: Agrupación vocal e instrumental Orfeo.

22 de diciembre: Tomás de Santa María y la Música de Tecla. Conferencias: Francisco José León Tello: La teoría de la música de Tomás de Santa María. Macario Santiago Kastner: La figura y la obra de Tomás de Santa María. José Rada: La técnica de tañer tecla y su enseñanza en Tomás de Santa María. Recital: José Rada.

24 de octubre: La Españoleta y las Danzas Españolas del Renacimiento. Conferencias: Agustí Ros: Las danzas del manuscrito de Cervera. Mary Collins y Stephen Player: La danza española en el Renacimiento. Barbara Sparti: Danzas españolas en Italia en los S. XV y XVI. Recital: Grupo Calamus.

25 de octubre: La Real Capilla y la gran Polifonía. Conferencias: Howard Brown: La música religiosa del cancionero de Segovia. España en el contexto europeo. Luis Robledo: La Capilla Real en el siglo XVI. Rafael Mora: La música en las Descalzas Reales. Recital: Grupo Música Ficta.

«PRO CANTIONE ANTIQUA» EN ALCALA DE HENARES

Por Fernando Palacios

Cuando en abril de 1984 Ibermúsica anunció un concierto en la Iglesia de la Encarnación a cargo de Pro Cantione Antiqua, sus incondicionales seguidores, que todavía no somos demasiados, no nos lo acabábamos de creer ¡No era necesario planear una excursión a Londres! ¡Ya era posible ver al, sin lugar a dudas, mejor grupo de polifonía en España! Una vez más, Ibermúsica se adelantaba a las programaciones oficiales de Cámara y Polifonía, intentando paliar las grandes necesidades que de Música Antigua se tienen en nuestro país.

Entonces el programa estaba compuesto por la famosa **Misa de Nuestra Señora de G. de Machaut** y **Cantigas Medievales**. Todos nos quedamos boquiabiertos ante tal maravilla. Aun así, hubiéramos deseado ver a este grupo en un programa más a su medida, donde son indiscutibles soberanos: la Polifonía Religiosa del Renacimiento.

Pues bien, Juan José Rey, uno de los asistentes a aquel concierto, coordinador del ciclo «III Semana de Música Española-El Renacimiento» dentro del Festival de Otoño de Madrid, ha tenido el sumo acierto de organizar en la Iglesia de S. Ildefonso de Alcalá de Henares un concierto de música religiosa española del Renacimiento a cargo de Pro Cantione Antiqua.

Este grupo ha mostrado a lo largo de su ya larga historia una cierta flexibilidad en la composición de sus miembros requiriendo, según los casos, algunas variaciones en sus plantillas. Los dos bajos (Michel George y Christopher Keyte) y los dos tenores (James Griffett y Ian Thompson) se mantienen desde su fundación; en 1979 añaden dos nuevos contratenores

(Charles Brett y Timothy Penrose) y otro de los antiguos bajos (Mark Brown) pasa a ser el director. Aparte de su actividad en este grupo, sus componentes, antiguos y actuales, han desarrollado paralelamente una extraordinaria carrera de solistas (Paul Elliott, Paul Esswood, James Bowman, etcétera) y (o) colaboran con otros grupos similares (Hilliard Ensemble, Medieval Ensemble of London, etc...)

Estos seis cantantes, con Mark Brown al frente, hacen que Pro Cantione Antiqua sea un instrumento vocal completo, moldeable y absolutamente perfecto de afinación, redondez de sonido, claridad, respiración y fraseo. Sirven la música con una facilidad y actitud tan extraordinariamente natural que convierten, cual si de un milagro se tratara, la compleja polifonía del Renacimiento en algo fácilmente asimilable hasta por los neófitos. La homogeneidad en los timbres de sus voces, en los ataques de cada nota, en la pronunciación del texto y su sabiduría en la manera de conducir la música hasta su punto justo de intensidad y contención proporciona un verdadero placer y hacen de esta música un elemento de disfrute nunca alcanzado hasta la audición en vivo de esta agrupación vocal. Claro que todo esto es sólo posible gracias a la grandísima calidad individual de cada uno de sus miembros, siempre al servicio del conjunto, al concienzudo estudio del tempo justo en la emisión del lenguaje y a las excelentes transcripciones de la música que ejecutan.

El programa elegido para el concierto del que se ocupa este espacio nos resultó a todas luces insuperable ya que reunía, por una parte, a nuestros tres cabezas de serie: Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria; y, por otra, la novedad de oír obras infrecuentes de Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro y Alonso Lobo (en este último caso con

carácter de reestreno mundial, pues su **Misa María Magdalene** ha sido transcrita especialmente para esta ocasión.

El concierto se abrió con **Emendemus in melius** y **O crux ave**, dos motetes a cinco del Maestro Morales, pasando a la **Salve Regina** de su discípulo Guerrero. De Victoria tomaron dos de los más famosos: **O sacrum convivium** (en registro grave de tenores y bajos) y **Duo Seraphin** (en registro agudo para contratenores y tenores), donde bien se puede decir que los dos contratenores arrasaron con el auditorio (especialmente con los miembros de unos coros madrileños que, conociendo bien el repertorio, no daban crédito a sus oídos). Acabó esta primera parte con **Hortus conclusus** de Ceballos y **Salve Regina** y **Magnificat** de Navarro.

Ya en el descanso se palpaba el ambiente de gran admiración que habían provocado entre el público. El comentario general iba dirigido hacia la gran exquisitez en la emisión de cada una de las voces, hacia los increíbles finales, cuya afinación y graduación eran de tal perfección que resultaban inexplicables, y, claro está, hacia la excelente calidad musical de nuestros músicos del XVI.

La segunda parte estaba compuesta por el motete **O quan suavis** y por la mencionada **Misa María Magdalene**, incrustando en el centro de la misma, imagino que para descansar del gran desgaste que supone esta **Misa** a seis, tres motetes de Victoria: **Domine non sum dignus**, **Vere Languores** y **Gaudent in coelis**. En el primero de éstos fue donde se traspasó toda posible medida: del vigoroso y extrovertido «Amén» del «Gloria» de Lobo, pasamos a la sublime desnudez, delicadeza e intimismo de «Domine non sum dignus». Indescriptible.

Al acabar el concierto —después de dos propinas— el director de uno de los coros madrileños al que antes hacía referencia salía con fiebre. Había sido excesivo. Verdaderamente, ya no se podía hacer referencias al mundo del disco. Aquello iba mucho más allá. Sólo nos quedaban ganas de dar las gracias a la III Semana de Música Española dedicada al Renacimiento; gracias por la transcripción de la **Misa** de Lobo y gracias por ese Victoria.

El año que viene el Hilliard Ensemble ¡Por favor!

Bastantes obras interpretadas en este concierto están recogidas discográficamente en nuestro país por este mismo grupo en sus álbumes «Música Religiosa del Renacimiento» (6 discos) y «El Siglo de Oro» (3 discos) en su antigua formación dirigida por Bruno Turner, y en un rarísimo e inencontrable disco patrocinado por la Caja de Ahorros de Navarra. El resto de su discografía abarca desde la música medieval (Machaut, Misas Tournai y de Barcelona, etc...) hasta cada uno de los grandes polifonistas del Renacimiento (Palestrina, Lasso, Tallis, Byrd, etc...) incluyendo música profana y madrigales. Todos ellos son, evidentemente, de obligada referencia siempre que de esta música se hable.



Pro Cantione Antiqua, el más grande grupo de polifonía del momento.

Confieso que sólo el pensar que he de escribir sobre este asunto me abrumba. Me desborda. No ya por tener que referirme a un hecho insólito (el ciclo de las **32 Sonatas para piano**, de Beethoven, en vivo) sino, sobre todo, por los singulares resultados musicales que han empezado a producirse en la primera entrega (realizado en dos partes, los días 3, 5, 7 y 8 de febrero del próximo año, como es sabido, concluirá aquél). Me desborda, digo: las **Sonatas para piano**, de Beethoven por Barenboim se encuentran en tal permanente estado de evolución y cambio que descalifican cualquier estereotipo a manejar para su valoración. Aquello de que el primer ciclo discográfico era de tal manera y el segundo de tal otra, y que con este último Barenboim se había instalado ya en un terreno interpretativo para el mismo DEFINITIVO (al menos temporalmente) pasa a ser falacia pulverizada. El pianista argentino sigue haciendo y deshaciendo a su gusto, en un proceso continuado de recreación y búsqueda de nuevas vías de resolución formal para sus versiones. Y, por supuesto, aquí comienza la polémica. Bueno, el LIO, más bien diría, porque no resulta fácil tomar partido en la misma: ¡hace tan poco tiempo que he llegado a asimilar sus versiones de la segunda grabación y ya, otra vez, vuelta a empezar...!

El punto de partida para analizar lo que se escucho en los recitales de los días 6, 8, 10 y 11 de noviembre en el Teatro Real de Madrid sería: ¿no estará Barenboim pagando un precio muy alto por lo que, progresivamente, está intentando hacer con esta música? ¿Vivimos un momento histórico en el que puedan encajar, con naturalidad, interpretaciones tan ferocemente subjetivadas? De entrada cabría considerar que hay, que duda cabe, subjetivismos geniales y otros que pueden llegar a rozar el fiasco. En mi opinión, Barenboim, interpretando las **Sonatas para piano**, de Beethoven, es cada vez más subjetivo, pero también más genial. Y añadiré dos cosas: Primera, creo que es una suerte contar todavía con algún intérprete que intente aproximaciones subjetivas a ultranza («rara avis», evidentemente, porque es una especie prácticamente extinguida). Y segunda, escuchando algunas de las piezas que incluían estos recitales recordaba al Furtwängler más enloquecido y personal. Lo que, sin entrar en juicios de valor sobre tal apreciación, quiere decir que hoy por hoy la huella que gentes como Markevitch o Furtwängler (salvando las distancias entre uno y otro, claro) han conseguido dejar en Barenboim es más fuerte que la de otros, por ejemplo Klemperer o Edwin Fischer, con los que de una forma u otra estuvo ligado aquél en los inicios de su carrera internacional. Por consiguiente, y a manera de primeras conclusiones que contesten los interrogantes planteados más arriba: pienso que Barenboim no es un iconoclasta gratuito; sus versiones de las **Sonatas** BARREN las de toda una escuela interpretativa, digamos clásica, pero las construye retomando caminos que dejaron abiertos intérpretes de un pasado más o menos lejano. Por otro lado, es curioso y bastante sintomático que lo haga, como aquéllos en su tiempo, en momentos históricos especialmente conflictivos desde el punto de vista político-social. A

BARENBOIM Y LAS «SONATAS PARA PIANO» DE BEETHOVEN: Un binomio apasionantemente cambiante

Por Pedro González Mira

mi juicio, interpretaciones como éstas tienen más que ver con el mundo de hoy que esas otras, tan bonitas y arcangélicas, con las que nos suele CASTIGAR la nueva escuela de intérpretes de moda.

Antes me he referido a evolución y cambio en el Beethoven de Barenboim. ¿Cómo han tenido lugar tales cosas? Al principio fue un Beethoven modelado con dolor pero de aspecto lírico. Más tarde hubo en las versiones de Barenboim una búsqueda casi desesperada de la situación musical límite; de la esencia y sustancia últimas de cada pasaje, cada nota, cada instante por diminuto que fuera; de un continente sinfónico para unas obras que siendo tan pianísticas como las que más, sobrepasan, por contenido, los límites del instrumento... ¿Y ahora? ¿Qué hace Barenboim hoy con estas obras? En los movimientos rápidos golpea el teclado como si necesitara romper la música que interpreta; los

“tempi” son conducidos al borde de lo humanamente ejecutable; las progresiones tensionales se hacen tan brutales que sonido y estructura acaban hechos añicos... Sin embargo, en los lentos se aprecia un mayor reposo interno y contenido lírico que en su grabación del 84. Bien; está claro: se trata de un intento de alejar todavía más el límite de las emociones expresables con música. Que esto se acepte o no es pura y simplemente cuestión de gustos. Ahora bien, ¿es válido como aproximación interpretativa en relación a los resultados técnicos obtenidos? Pienso que depende de los criterios que se usen para la valoración de las versiones en su globalidad. Desde luego, en vivo (y no en disco; la música grabada es otra cosa) suponen un espectáculo indiscutible, porque atreverse a comunicar de manera tan comprometida es algo insólito y arrebatadoramente atractivo. Sin embargo, no deja de tener sus inconvenientes si la valoración se efectúa de forma más ortodoxa, es decir atendiendo al posible resentimiento a que puede verse sometida la estructura de la obra que se interpreta, porque, obviamente, se llega a un momento en que los dedos no pueden, materialmente, dar respuesta a las ideas. En fin, es cuestión de criterios y, especialmente, de lo que se persiga cuando se va a un concierto. Naturalmente, dando por sentado que las LICENCIAS nazcan de motivaciones orgánicas, de la propia lógica musical. A mi juicio, en el Beethoven de Barenboim, en CUALQUIERA DE ELLOS, esto sucede siempre.

Sirva lo expuesto hasta aquí como introducción general al comentario pormenorizado de las versiones de cada una de las piezas, cosa que tendrá lugar cuando Barenboim dé por concluido el ciclo en el mes de febrero del año próximo. Para entonces, al tener que volver a sentarme frente a la máquina de escribir, espero sentir el mismo desbordamiento y arrebatado. En ese caso, ello será señal de que todavía quedan músicos que se lo juegan todo cuando interpretan. Admirable.



Barenboim, una vez más, dio una lección interpretativa, en el sentido más comprometido del término.

BRESCIANI EN EL INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA

Por Antonio Moya

El joven y gran pianista Vittorio Bresciani, aunque nacido en Milán, reside en Verona, donde es titular de una cátedra de piano en el Conservatorio "G. Ferrari", de Trento. El año pasado efectuó su presentación en Salzburgo con un concierto en la "Marbosaal" del Castillo Mirabel.

El programa ofrecido en el Instituto Italiano estaba dedicado a Liszt; de los **Años de Peregrinaje: Sposalizio, Il Penseroso, Canzonetta del Salvator Rosa, los Sonetos núms. 47, 104 y 123 del Petrarca, Après une lecture de Dante y Fantasia quasi Sonata**. Nos gustó su sobriedad en todo momento; no había desmelenamientos ni gimnasia acrobática; toca e interpreta con gusto y moderación y con una musicalidad perfecta.

En la primera parte, por su belleza interpretativa, la **Fantasia quasi Sonata** destacó entre las otras obras. En muchos momentos se empañó el discurso musical por el chirrido del pedal, que pedía a gritos algún producto lubricante... **Gondoliera, Canzone y Tarantella, de Venezia e Napoli**, (suplemento del II año), de los **Años de Peregrinaje**, son las obras escuchadas en la segunda parte, que dieron el interés al concierto, quizá por ser más conocidas y que el público agradeció. Solamente discrepamos en el trémolo excesivo de la mano izquierda en la **Canzone**, pero que de ninguna manera resta puntos a una

labor digna de todos los elogios, en la que tanto el sonido como la técnica sobrepasaron los límites normales. La **Tarantella**, clara y limpia, con un sentido italiano muy curioso, lleno de panderetas y sonidos guturales... Sobre **Parafraasi sulla Marzia Nuziale dal Sogno di una notte di mezza estate**, de F. Mendelssohn, podemos decir que estas variaciones, preciosas todas y muy bien llevadas, fueron el broche de oro del concierto. Bresciani a sus veintiséis años puede llegar muy lejos; le sobran técnica y musicalidad.

La pequeña sala del Instituto Italiano estuvo completa, hubo personal de pie, puntualidad y mucho extranjero. No tuvimos bises. Posiblemente la prisa del público en salir de la sala cohibió al concertista.

SHURA CHERKASSKY EN MADRID

Por Antonio Moya

Escuchamos a Shura Cherkassky en un recital a beneficio de la Asociación Pro-Enfermos Psíquicos; le escuchamos y quedamos admirados. A sus setenta y cinco años nos muestra una técnica y una sensibilidad increíble; ya en la **Toccatá**, de Bach, advertimos una limpieza poco corriente, pero en las Baladas **Tercera y Cuarta**, la clara e inusitada velocidad nos dio la razón.

Por contraste, en la **Appassionata**, de Beethoven y en el **Nocturno en Fa menor**, de Chopin, la elegancia y sutileza rayaron en lo sublime.

No fue el final lo más brillante, ya que las **Variaciones sobre el duettino del Don Juan**, de Mozart (**La ci darem la mano**), de Chopin, espectaculares pero no de la línea chopiniana, pasaron sin gloria no por el intérprete, sino por la obra en sí. Fuera de programa nos brindó Cherkassky dos regalos: la **Marcha Turca**, de Mozart, y el **Tango** (habanera) de Albéniz.

Casi media entrada registraba el Real en el recital, que fue patrocinado por Su Alteza Real al Infanta Doña Pilar de Borbón.

En resumen, un concierto sorprendente por la calidad de solista, dificultad de las obras y no encontrar la menor rozadura en todo el discurso; no se puede decir nada más halagüeño a un pianista de setenta y cinco años.

El recital fue interrumpido en tres ocasiones por aplausos fuera de lugar así como por entrada indebida de rezagados oyentes. Lamentable.

LELLA CUBERLI INAUGURA EL «IV CICLO DE GRANDES RECITALES»



Lella Cuberli: una voz lírica, no especialmente grande, pero de bonito timbre.

Por Rafael Banús

El ciclo de Grandes Recitales Líricos alcanza esta temporada su IV edición, lo que supone una muy elogiada continuidad en la programación. Si la 1.ª edición contó con la presencia de intérpretes españoles, la 2.ª y 3.ª trajeron al Teatro Real algunas de las

voces más importantes de los últimos años, muchas de las cuales nunca habían sido escuchadas en Madrid. Este IV ciclo, reducido a seis recitales, no presenta un interés tan elevado como el de los anteriores. Antes del **Plato fuerte** que representa el concierto de Pavarotti, que clausurará la serie, el interés se centra en la presencia de Brigitte Fassbaender (ya enunciada el pasado año, no pudo venir a causa de enfermedad), cuya intervención en **La Walkyria** de La Zarzuela, en sólo una representación, supo a poco; la posibilidad de escuchar a la magnífica cantante polaca Teresa Zylis-Gara, y la presentación en España de Lella Cuberli y Francisco Araiza, si bien el campo en el que se desenvuelven habitualmente estos dos últimos es la ópera. Un interés relativo merece la intervención de Martti Talvela, que ya cantó un sobrio aunque monótono **Viaje de invierno** en el Teatro de la Zarzuela.

El ciclo lo abrió el pasado 22 de octubre la soprano norteamericana de ascendencia italiana Lella Cuberli, que, después de una estimable carrera en Italia dedicada al repertorio belcantista ha alcanzado fama internacional gracias a su muy destacada intervención en **El viaje a Reims**, de Rossini en Pesaro y Milán, bajo la dirección de Abbado, y a sus apariciones en Salzburgo en **Las bodas de Figaro** del pasado verano, dirigidas por Levine (alternando con Lucia Popp en el papel de la Condesa), y en la **Novena sinfonia** y la **Misa solemnis**, de Beethoven, con Karajan, que ha manifestado su deseo (que dudamos se pueda realizar, debido al precario estado de salud del director austriaco) de grabar **Norma** con ella. Con todos estos antece-

dentes, de los que los discos han dado fiel prueba, la expectación por oír en vivo era grande. Un programa no demasiado extenso ni totalmente adecuado a sus facultades restó bastante interés a su actuación. Pudimos disfrutar de una voz lírica no especialmente grande, pero sí de bonito timbre, muy terso y de gran pureza, aunque limitado en un grave inconsistente y un agudo que existe (como se comprobó en Rossini), pero no es emitido con la necesaria limpieza. En varias ocasiones, a la voz le falta proyección en el ataque de las notas y la fuerza para mantenerlas, con lo que bellos sonidos se rompen bruscamente, interrumpido la cohesión musical. El fraseo es cuidado, pero algo impersonal y amanerado (aspecto éste al que contribuyeron los artificiosos ademanes de su, por lo demás, muy atractiva presencia).

Las dos arias de Purcell le plantearon problemas de "fiato" en la coloratura, los cuatro "lieder" de Mozart (algunos de los más bellos, como **Ridente la calma** y **Abendempfindung**) fueron expuestos correctamente, pero, muy lejos de la recrea-

ción que nos regalara Janek Baker hace un par de temporadas. Lo mejor del recital fueron las cuatro melodías de Rossini, más adecuadas al estilo y la personalidad de la cantante, con momentos francamente logrados en el **Addio di Rossini**. Las cuatro canciones de Bizet, más endebles musical y expresivamente, le plantearon los mayores problemas técnicos del concierto al no lograr mantener siempre la coherencia de la línea de canto. Los títulos de Copland, de sus **12 poemas de Emily Dickinson** y **Viejas canciones americanas**, contienen menores dificultades vocales y un atractivo y decadente color colonial, que la cantante plasmó acertadamente. Fuera de programa, un **Summertime** de Gershwin sin la NEGRURA genial de Shirley Verrett en la pasada temporada, y un **Del cabello más sutil** de Obradors con dicción problemática y sin la magia de Caballé. La intervención del pianista Robert Kettelsen no aportó ningún interés. Esperamos que en la «Fiordiligi» de **Così fan tutte**, en junio, en La Zarzuela, Lella Cuberli dé su medida de mozartiana y tenga una actuación más destacada.

RECITAL DE PILAR LORENGAR

En un concierto benéfico a favor de la Fundación Mundo en Armonía, organizado por BMW Ibérica, S. A., tuvimos nueva ocasión de escuchar a Pilar Lorengar. La soprano aragonesa mantiene aún un centro timbrado y atractivo, si bien al grave le falta cuerpo y el agudo es emitido con fuerza y brillantez, aunque también cierta estridencia que casi siempre sabe evitar la inteligencia de la cantante. Su cuidado fraseo se mantiene intacto, lo que le permite abordar las obras con ese refinamiento tan característico y personal que le han convertido en una de las grandes representantes de nuestro arte vocal. Sus cualidades brillaron especialmente en una deliciosa aria de **L'incontro improvviso**, de Gluck, un bien planteado ciclo de **Canciones gitanas**, de Dvorak (al que se podía haber pedido un poco más de arrebató), y un extraordinario **Nebbie**, de Respighi. Las canciones de Obradors y Granados contaron con esa atractiva mezcla de naturalidad y sofisticación que siempre ha sabido dar a la música española. Actualmente, Lorengar se encuentra menos a gusto en el Haendel de **Giulio Cesare** y **Atalanta**, y la «Donna Elvira» del **Don Giovanni** mozartiano le produce tirantezas en el fraseo, aunque el retrato sigue poseyendo indudable fuerza expresiva. Como PROPINAS, cantó «Tu, tu, piccolo Iddio», escena final de **Madama Butterfly**, y el aria de entrada de «Elisabeth» en **Tannhauser**, «Dich teure Halle», que dieron nueva prueba de su gran personalidad interpretativa. La labor al piano de Miguel Zanetti fue muy adecuada en lo musical y lo técnico (algo inferior en las arias de ópera), dialogando con gran sensibilidad y riqueza de matices.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



Pilar Lorengar, una extraordinaria personalidad en el mundo del canto.

LA SALA POMBO DE MADRID RECUPERADA PARA CONCIERTOS DE CÁMARA

La Asociación Española de Música de Cámara ha abierto su quinta temporada de conciertos en la Sala Pombo del Parque de Florida, en Madrid, con una actuación del Trío formado por Morató (trompa), Serrat (violín) y Casaux (piano), que interpretó obras de Telemann, Beethoven y Brahms, el día 13 de octubre del presente año.

El público asistente, que abarrotaba la sala, mostró su entusiasmo al ver reanudadas estas sesiones musicales y disfrutó de las versiones ofrecidas por Luis Morató, Mercedes Serrat y Mary Ruiz Casaux, una deliciosamente concebida **Sonata**, de Telemann; un Brahms tocado con calor y seriedad y un **Trío** de Beethoven en el que la violinista mostró buena técnica y excelentes maneras musicales.

Para un futuro inmediato está prevista la programación de los **Sextetos de cuerda**, de Brahms; los **Cuartetos**, de Bartók y la integral de los **Tríos de cuerda**, de Beethoven.

RITMO pretende dar cuenta informativa, a través de su sección de cartelera, de cuantos acontecimientos musicales tengan lugar relacionados a actividades características de la Asociación. En este sentido, no queremos perder la ocasión de animar efusivamente a los organizadores de este tipo de actos musicales, tan importantes para la difusión de una parcela de la música tan maltratada como es la música de cámara.

ferysa

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

BUSQUE LAS
MEJORES
MARCAS
INDEPENDIENTES
CON SOPORTE

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Y EL SELLO DE
GARANTIA



EN LAS PRINCIPALES
TIENDAS DE DISCOS
DE TODA ESPAÑA

CONCIERTO YAMAHA-HAZEN



Un simpático concierto con pequeños grandes artistas, que encandiló al público.

Por Antonio Moya

A beneficio de la Fundación «Reina Sofía» y organizado por Yamaha-Hazen, en el Palacio de Exposiciones y Congresos, cinco niños japoneses interpretaron sus propias obras e improvisaciones. Junior Original Concert.

Yoko Hagino y Risa Funaki, pianistas;

Mika Ota, Shoko Osagawa y el niño Hirotaka Sakurada con los órganos Electone Yamaha. Los cinco intervinieron también con diferentes instrumentos de percusión. No se puede valorar el entusiasmo, la gracia, la pericia, desenfado y sencillez de estos cinco (cuatro niñas y un niño) músicos; todo es poco para ellos. Cada uno es un mundo diferente. Yoko, sencilla, con su influencia mozartiana, nos deleitó con su obra **Un pequeño libro**

de dibujos, compuesta pensando «...en la alegría de la primavera...». Mika, con el órgano Electone Yamaha interpretó **Da vueltas en el tío vivo**, un vals en el que VEMOS la cara pintada del payaso... Risa es más romántica, también la mayor del grupo, su obra es más seria: «...estudiando el piano por la noche, me ha surgido el tema de esta música con la misma melancolía que cuando caen las hojas de los árboles en otoño...». Shoko, con su **Symphonia**, nos revela su imaginación y gustos cinematográficos: «...he intentado reunir en **Symphonia** la imagen de una corriente que nace fuerte, continúa suave y vuelve a reavivarse». Llegamos a Hirotaka con su **FUEGO DE DIEZ AÑOS**; sus ganas de triunfar, de destacar: «...inspirándome en la fiesta "Nebuta" sentí la necesidad de componer una música de estilo típico japonés, expresando su ambiente festivo». No interpreta a solo, se ARROPA con las cuatro muchachas, un órgano Electone Yamaha, un teclado Yamaha (DX-1) y percusiones. El grupo son CINCO SOLES NACIENTES, que llegarán muy lejos. Eleuterio Domínguez quedó a una altura magnífica como solista de una **Concierto de piano** compuesto por otro muchacho japonés de once años, Shinji Urakabe, y AYUDADO con órganos y percusión.

El final, que no acababa nunca, fue impresionante. Las improvisaciones nos hicieron olvidar todo lo anteriormente expuesto. Dos espectadores dieron dos temas sobre cinco notas y entonces comprobamos hasta dónde llega la formación y fantasía de los CINCO. El público, entusiasmado, no salía de su asombro y con aplausos interminables premiaba la labor de los muchachos. A nuestra izquierda, el señor Hazen disfrutaba, se enternecía y casi lloraba... El "Summun": el **Intermedio de La boda de Luis Alonso** por los CINCO, broche de oro de una velada inolvidable; no recordábamos haber vivido otra parecida, Félix Hazen feliz, muy feliz.

LAS HERMANAS PEKINEL: Un dúo muy aparente

Por Pedro González Mira

De las recetas que en el mundo musical de hoy funcionan con efectividad para alcanzar un triunfo rápido, las hermanas Pekinel han explotado varias y probablemente las más directas y eficientes: cultivar una técnica que ante todo resulte deslumbrante; hacer uso de criterios interpretativos de extrema NOVEDAD (aunque no tengan que ver con la música que en cada caso tocan); buscarse un buen padrino... y, claro, desarrollar un LOOK sofisticado y moderadamente MODERNO. Éxito seguro. Lo que sucede es que cada vez hay menos gente a la que se le pueda DAR EL PEGO: en el concierto que se comenta (Teatro Real,

29/10/86) a las hermanas Pekinel les costó lo suyo forzar los aplausos suficientemente para poder dar los BISES que llevaban preparados. Y es que estaba muy claro que sí, todo muy bonito y RESULTON, pero allí faltaba lo esencial, verdaderas interpretaciones musicales, o por lo menos versiones serias.

Ciertamente, no hubo a través del recital ninguna interpretación que acreditara a Gühger y Süher Pekinel como músicos asentados; la talla intelectual de cada una de aquéllas descendía a medida que avanzaba la sesión. Así, la ligera, muy lúdica y excesivamente bonita versión del **Concierto en Do menor, BWV 1060**, de Bach, con que se abrió la misma fue una primera muestra de lo que se podía avecinar. A un primer movimiento que rozó el amaneramiento siguió un segundo expresivamente aséptico y ferozmente formalista. El

tercero fue un avance de lo CHISPEANTE que, como luego se comprobó, iba a ser el resto del concierto. A Bach siguió Brahms con dos **Danzas Húngaras núms. 17 y 21**, cuyas versiones resultaron preciosistas y exentas de carácter, la primera, y plana, parcamente matizada, la segunda. Al dibujo musical de ésta, además, le faltó esmero; las Pekinel la tocaron bastante de pasada y un tanto superficialmente. Pero bueno, al fin y al cabo ni Bach ni Brahms salieron mal parados en relación con lo que habría a continuación de sucederle a las obras de Liszt que incluía el programa: la versión de **Funerales** fue escandalosamente disparatada y la del **Vals Mefisto** una nueva demostración de lo mal que, comúnmente, se entiende la música para piano del compositor húngaro. Ambas versiones, y muy particularmente la primera, constituyeron sendas trivializacio-



Las hermanas Pekinel: un dúo pianístico muy bien promocionado.

nes de una música que, por más que sea ocioso recordarlo, tiene una importancia capital. **Funerales**, en manos de las pianistas turcas, se convirtió en una continua sarta de despropósitos: "tempo" rapidísimo, ornamentación HORTERA y desintegrada del contexto de la pieza, planificación dinámica raquíta, atmósfera sonora inadecuada... y, sobre todo, desvirtuación del mundo expresivo de la obra. En **Vals Mefisto**, pieza en la que las gemelas tuvieron momentos de buenos músicos, éstas optaron para su versión por la fórmula más fácil: Liszt es un compositor

brillante y lo demás no importa. Fue, salvo en alguna sección aislada, un verdadero castillo de fuegos de artificio.

La segunda parte del recital la conformó la obra cuya versión discográfica ha catapultado a las hermanas Pekinel: **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky. No se apartó demasiado de la del disco la interpretación que ofrecieron en el Real; algo más remarcados, si cabe, sus aspectos conceptuales básicos. Estos, como ya sucediera en la grabación, se desarrollaron sobre una idea general de la obra que a mi juicio no tiene sentido: una

Consagración en forma de divertimento (en el sentido menos positivo de la palabra). Podría pensarse que las Pekinel apuestan aquí por lo iconoclasta cruda y tajantemente. Bien, ello sería discutible; sin embargo, mi opinión es que la cosa no va por ahí: yo creo que lisa y llanamente acomodan la obra a sus posibilidades técnicas y poco más. Porque ¿acaso es cierto que tienen una técnica tan maravillosa como más de una vez se ha querido ver? A mi entender, no. En Bach hubo importantes indecisiones y desajustes; los adornos no fueron siempre limpios y la claridad en el tercer tiempo dejó que desear. Y en Liszt se mostraron pobres de volumen sonoro e imprecisas cada vez que marcaban un acorde arpegiado o hacían trinos. Con **La Consagración**, al margen de que la interpretación fuera (por lo menos para mi gusto) una cursilada, ni más ni menos no pudieron con la obra. Hubo, claro está, pasajes bien resueltos musicalmente, pero en general no supieron matizar lo suficiente, planificar las tensiones en los "crescendos", "acelerandos" y desarrollos de los climas, etc. Las propinas, que aparecieron muy pronto (otra **Danza Húngara**, de Brahms y una variación de las **Variaciones sobre un tema de Paganini**, de Lutoslawski), estuvieron, como versiones, a la altura de lo ya escuchado con anterioridad.

En conclusión, hoy por hoy las hermanas Pekinel están lejos de ser, a mi juicio, las grandes pianistas que algunos se empeñan en querer ver. Ni por técnica ni por solidez de criterios interpretativos. Si PARARAN un tiempo y se dedicaran a estudiar, otro gallo les podría cantar, pues de lo que no cabe duda es que pueden llegar a ser figuras importantes. Pero eso está por ver.

FUNDACION JUAN MARCH

El 27 de octubre tuvo lugar en el auditorio de la Fundación Juan March, dentro del ciclo denominado **Conciertos de Mediodía**, un interesante recital a cargo de Josefina Sanmartín, flauta, y Jaume Torrent, guitarra. El programa incluyó un estreno absoluto en España, **Paitanás**, del compositor chileno Roberto Escobar. La obra, de formato atonal, está dedicada a la flautista Josefina Sanmartín y se compone de cuatro secciones en las que el tema principal, «Paitanás», inspirado en los paisajes desérticos chilenos, constituye la base estructural de la pieza **Ariasonatalba**, de Darwin Vargas, también chileno, encontró en la interpretación del dúo Sanmartín-Torrent un cálida y emotiva respuesta. Muy acertado estuvo igualmente aquél en su versión de la bella **Sonata en Do mayor**, de Telemann, pieza de marcada influencia francesa. Como pieza de virtuosismo, Josefina Sanmartín y Jaume Torrent programaron la **Serenata**, de Mauro Giuliani, con la que se cerró oficialmente el concierto. La flautista catalana obsequió al público asistente con un singular BIS: su propia transcripción del **Zapateado** de Pablo Sarasate.



Josefina Sanmartín y Jaume Torrent, en su actuación de los «Conciertos de Mediodía».

CONCIERTOS DE LA O N E

Por Rafael Banús

La presencia de Krystof Penderecki

Uno de los máximos alicientes de la temporada de conciertos de la Orquesta Nacional ha sido sin duda la actuación de Krystof Penderecki en su doble faceta de compositor y director, al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión de Cracovia y el Coro de la Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. La figura de Penderecki (Cracovia, 1933) es una de las más interesantes y polémicas del panorama compositivo actual. Ensalzado por la modernidad de las posibilidades incluidas en **Anaklasis**, **Threnos** o en obras corales como el **Stabat Mater**, y en la ópera **Los demonios de Loudon**, su actualidad ha sido puesta en duda por el retorno a la tradición en la ópera **El paraíso perdido**, el **Concierto para violín** dedicado a Isaac Stern o el **Te Deum** para Karol Wojtyla.

El estreno de su ópera **La máscara negra** en el pasado Festival de Salzburgo ha vuelto a merecer el reconocimiento de la crítica y el público hacia la obra de Penderecki. El **Requiem polaco**, compuesto entre 1980 y 1984, fue la composición interpretada en su visita a España, y presenta dentro de su innegable interés la aparición de elementos pertenecientes a diversas fases estéticas en la evolución del estilo de Penderecki. No faltan recuerdos de la **Pasión según San Lucas** (1966), especialmente en el tratamiento del coro, y que lógicamente ya no resultan tan nuevos, aunque sí igualmente expresivos. Toda la partitura está planteada dentro de un marco teatral (incluso descaradamente efectista, como el «Dies irae», que evoca inmediatamente las grandes masas románticas). Las dudas sobre la modernidad estilística se mantienen, al menos para quien escribe, hasta el «Agnus Dei», para coro a cappella, en el que se consigue un momento mágico y envolvente, una extraña unión con la antigua polifonía polaca recreada por Szymanowski y asimilada por Penderecki. El efecto conseguido se mantiene hasta el final de la obra, y con él se analiza lo escuchado previamente, que adquiere así su auténtico significado.

La interpretación de este complejísimo **Requiem polaco** fue excelente. Penderecki dirigió con una técnica muy expresiva y directa, con gestos amplios y comunicativos. Aprovechó los valores dramáticos de cada pasaje, consiguiendo una versión de gran variedad, sin decaer en momento alguno, brillante y estremecedora. La Orquesta y el Coro polacos, después de un comienzo algo inestable, se incorporaron a las vibrantes órdenes del compositor y ofrecieron prestaciones de alta calidad, en especial el Coro de Varsovia, con un cuidado sentido del canto e infinitas posibilidades de matización. La Orquesta de Cracovia, con menor refinamiento, es un conjunto equilibrado y sólido. Muy bien integrado el cuarteto solista, al que se



La Orquesta Sinfónica de la Radio de Cracovia ofreció prestaciones de buena calidad.

exigen posibilidades casi sobrehumanas. Estuvo formado por la espléndida voz de Mariana Nicolesco, una de las más interesantes sopranos de la actualidad, llena de posibilidades, con un timbre denso y oscuro que alcanza sin dificultad los más tensos agudos; el cálido timbre y el temperamento de Ewa Podles, de gran expresividad e importante instrumento; la sensibilidad del tenor Henryk Grychnik, con una voz lírico-ligera no especialmente bella, y la rotundidad del homogéneo bajo Romuald Tesarowicz.

«VERSUS», último estreno de Cristóbal Halffter

Cristóbal Halffter es uno de los compositores españoles más ESTABLECIDOS en las temporadas de conciertos, dentro de la generación que podríamos llamar vanguardista. Su última visita ha traído la primera audición en nuestro país de **Versus**, estrenada en Zurich en 1985 por la Orquesta Tonhalle. Estructurada a modo de tríptico («Thesis»/«Antithesis»/«Synthesis»), parte del romance de Juan del Enzina que llora la muerte del príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos. Resulta muy hermosa la superposición de la glosa sobre el lenguaje musical característico de Halffter, austero y profundo, sobrio y contenido, de grandes efectos dramáticos. La excesiva longitud de la obra hace que en ciertos momentos decaiga la fuerza del mensaje, lo que no coopera a que el oyente se adentre plenamente en el corazón de una partitura poco relajada y muy tensa, algo distante, de una problemática demasiado compleja para que pueda ser disfrutada en un mundo crispado, a pesar de su interesante mundo sonoro de la máxima actualidad.

La obra de Halffter, muy adecuadamente dirigida por el propio compositor a una

atenta Orquesta Nacional, fue el máximo atractivo del concierto, que comenzó con una versión poco ajustada del **Concierto para dos violines, BWV 1043**, con Víctor Martín y el nuevo concertino Domingo Tomás, y terminó con una **Primera Sinfonía** de Brahms rígida y en exceso esquemática.

El buen hacer de Carlos Kalmar

El joven director uruguayo Carlos Kalmar (nacido en 1958), que será director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo a partir de 1987, demostró buenas maneras en la construcción de la difícil **Sinfonía alpina** de Richard Strauss (partitura que está aumentando considerablemente en su popularidad, y ha sido dirigida hace unos meses por Gómez Martínez al frente de la Sinfónica de RTVE), realizada con pulso, sentido de las proporciones, coherente estudio de las tensiones e incluso una cierta espectacularidad, teniendo en cuenta las posibilidades de la Orquesta, de la que extrajo un sonido bastante fiel al exigido por Strauss. La **Obertura de Rosamunda** (que en el programa figuraba con su título original, **El arpa mágica**) tuvo planteamiento y realización más discretos, así como el acompañamiento, en la **Rapsodia sobre un tema de Paganini**, a una correcta intervención de Joaquín Achúcarro al piano.

La fiel visita del «Requiem alemán»

En las últimas temporadas, no ha faltado nunca la interpretación del **Requiem alemán** de Brahms, a cargo de diversas orquestas y coros. Jesús López Cobos lo ha

dirigido por primera vez a su orquesta, en el fin de semana del día de difuntos. El concierto fue un emotivo recuerdo a su esposa, Karin López Cobos, fallecida el pasado verano tras una larga enfermedad. La obra tuvo una versión profunda, sin concesiones, planteada con firmeza (no hubo pausas entre los diversos movimientos), manteniendo su origen primordialmente sinfónico y sin exagerar las imágenes dramáticas y los líricos signos de esperanza. Únicamente hubo ostensibles desajustes en el «núm. 3». El Coro Nacional tuvo una actuación meritoria, si bien permanece la acritud en los ataques de las sopranos. La participación de los solistas fue muy acorde con el clima obtenido. La soprano canadiense Edith Wiens, que ya había interpretado en el Real el bellissimo «Ihr habt nun Traurigkeit», posee una bonita voz lírica, algo entubada en la emisión, y conoce el canto brahmiano. El

joven alemán Schmidt, con una voz muy bella, de auténtico barítono (sin terminar aún de formar en los registros extremos), y un fraseo que prueba el magisterio recibido del gran Fischer-Dieskau, tuvo dos intervenciones de muy alto nivel.

Dos conciertos diferentes en estreno absoluto

En un mismo programa se incluyeron los estrenos absolutos del **Concierto para guitarra** de Lalo Schifrin y el **Segundo concierto para percusión** de Enrique Llácer «Régoli». La primera obra, muy mediocre, más bien propia de cine de baja calidad, tuvo una interpretación bastante desinteresada y superficial, sin explorar el juego de contrastes o el ritmo, Angel Romero ejecutó con limpieza y evidente oficio, pero sin

emotividad. La segunda obra es irregular, pero resulta divertida, especialmente después de la monotonía de la anterior, lo que se advierte en la mayor entrega de la orquesta. Después de la vivacidad del primer movimiento, con una trompetería bien trabajada, resulta excelente el dúo entre la percusión orquestal y el solista, seguido de una buena y sonora cadencia. El tercer movimiento es posiblemente la parte mejor escrita, dentro del más marcado estilo «jazzístico». Dieron brillantez a la versión la interpretación emotiva de la orquesta y la espectacular actuación de «Régoli». El programa se completó con una versión serena y falta de dramatismo de la **Quinta sinfonía** de Beethoven, concebida con una lógica formalista que tuvo sus mejores momentos en el segundo movimiento, desde una óptica contemplativa y lírica, si bien toda la versión tuvo cohesión dentro de su racionalismo.

CONCIERTOS DE LA RTVE

Por Francisco Chacón

Para el cuarto de los conciertos de la temporada estaba previsto un programa monográfico dedicado al compositor francés contemporáneo Henri Dutilleux, pero la sustitución del director Michel Tabachnik por Jacques Mercier seguramente obligó a modificar parcialmente la programación, sustituyendo una de las tres obras del músico francés por la segunda suite del **Dafnis y Cloe**, de Ravel. No fue desacertada la decisión, al menos desde un sentido práctico, ya que Dutilleux es un compositor poco conocido y poco espectacular, como lo demuestra el hecho que, al menos en el concierto del viernes, el teatro permaneciera a media entrada en la primera parte, mientras que la afluencia de los retardados casi lo llenaron en la segunda. Todo ello no resta significación a la labor de divulgación que dicha programación supone, apoyada por la inclusión en las notas al programa de un documentado y amplio trabajo de José Luis Pérez de Arteaga sobre el referido compositor.

La obra **Metaboles**, dedicada a George Szell y estrenada por él mismo en 1965, que la Orquesta RTVE acometía por vez primera, supuso un buen comienzo. Es una especie de breve concierto para orquesta, de sonidos entrelazados hasta el infinito, que bien podrían representar las voces aturdidas de una muchedumbre que transita por las calles de una ciudad moderna, parloteando y de vez en cuando agitándose. El planteamiento del director fue serio y estudiado, coherente y sensible, si bien la acogida del público ante la novedad fue tibia, a pesar del final altisonante. A continuación, en la obra **Tout un Monde Lointain**, para violoncello y orquesta, dedicado a Rostropovich, brilló sobre todo la excelente labor del magnífico cellista andorrano Lluís Claret, que con su precisión, amable fraseo y bello sonido, estuvo a la altura de su bien



El director alicantino Jorge Rubio ofreció **Biofonía** de Joaquín Homs.

merecido prestigio, y recibió una calurosa acogida del público. Después le llegó el turno a la "Segunda Suite" del **Dafnis**, obra bien conocida para la orquesta, que estaba programada para el mes de marzo, y también para la próxima temporada, con lo que cabe esperar del buen sentido de los organizadores que nos dispensen de al menos una de las repeticiones. En esta ocasión no lució con toda su brillantez la poderosa obra por el enfoque poco acertado que le imprimió el director Jacques Mercier, con buen empaste y homogeneidad, pero lineal y carente de sensibilidad y contenido, no despertando al final entusiasmos en el público.

II. El concierto del 31 de octubre, a cargo del director alicantino Jorge Rubio, comenzó con la singular obra **Biofonía**, de Joaquín Homs, compositor catalán naci-

do en 1906. Música sincera, de mucha humanidad, directa y asequible, fiel no obstante a los conceptos abstractos de la época, fue expuesta con sobriedad y corrección por la orquesta. Seguidamente, el pianista santanderino José Francisco Alonso, triunfador en los concursos «Ottorino Respighi», de Venecia y «Wilhelm Kempff», de Positano, acometió el **Concierto núm. 1**, de Mendelssohn, con soltura y brillantez, revelando una técnica bastante sólida. La exposición, sin embargo, adoleció de considerable aspereza, descuidada en el matiz, faltándole delicadeza en el pianísimo y ductilidad. La dirección resultó también bastante desangelada y poco dinámica.

En la segunda parte, **El Sueño de una Noche de Verano**, de Mendelssohn, no resultó precisamente brillante la tarea del director, especialmente en la Obertura, donde imperó la falta de cohesión, así como inseguridades en la orquesta. A todo lo largo de la obra, la dirección fue descolorida, descuidada y falta de nervio y contenido, como por ejemplo en la **Marcha Nupcial**, carente de la solemnidad necesaria. No obstante, la intervención de los solistas fue muy digna, en especial Carmen Bustamante, de bonito timbre, sensibilidad y corrección, sin caer en algunos manierismos que son relativamente frecuentes en esta obra, y también correcta Mabel Perelsteinm de dulce sonoridad. El apoyo del coro femenino fue muy positivo, a pesar de la defectuosa pronunciación del inglés. Es de interés observar cómo el rendimiento de la Orquesta de RTVE, que en esto no se diferencia lógicamente del resto de las orquestas del mundo, disminuye mucho cuando el control de la dirección es menos eficaz, bien por falta de madurez o insuficiencia técnica, o bien por falta de ensayos. En cualquier caso, los resultados sufren variaciones muy considerables de un concierto a otro, según las circunstancias.

III. El experimentado y conocido director Aldo Ceccato lideró la orquesta

en el tercero de los conciertos comentados, con una programación muy atractiva y variada, que incluía cuatro títulos, escogidos con bastante coherencia. No estuvo acertado en la primera intervención, pues el **Don Juan**, de Ricardo Strauss, resultó bastante deslucido; desencajada y falta de cohesión la orquesta, la visión careció de grandeza y solemnidad, así como de transparencia. Fue una versión que quizá pretendiendo ser vehemente resultó confusa y precipitada y tímbricamente opaca. La orquesta, y sobre todo los metales, sonaron peor que otras veces, como faltos de ensayo. El excelente pianista español Joaquín Soriano fue el protagonista destacado del **Segundo Concierto**, de Liszt, que ejecutó con gran soltura y madurez conceptual, revelando una pulsación brillante y delicadeza de sonido, sensibilidad y elegancia, todo ello a pesar de la escasa efectividad de la dirección, que resultó gris y falta de interés.

Tras el descanso, el título escogido fue **Viento de Verano**, obra de juventud de Anton Webern, que la orquesta ejecutaba por vez primera. Se trata de un Webern prematuro, con resonancias evidentes de Ricardo Strauss, así como de Wagner, si bien con interés y contenido. Ceccato esta vez demostró un mayor control de la orquesta, que dirigió con más precisión y coherencia, con un resultado bastante atractivo. Como final de la noche, un plato fuerte: **El Pájaro de Fuego**, de Stravinsky, que Ceccato dirigió esta vez con bastante nervio y rotundidad, conduciendo con gran sensibilidad la orquesta en los pianísimos de la **Ronda de las Princesas**, que sonaron con una diafanidad desacostumbrada. La versión, salvando algún fallo del metal, logró transmitir una considerable fuerza emotiva, siendo obsequiada con una prolongada ovación del público.

IX CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

Por Don Becuadro

Avanzado ya el desarrollo del IX Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, hora es de que, aunque con cierto retraso, dediquemos un comentario a la programación de este ciclo de los martes en el Teatro Real.

Aun contando con el poco lógico maridaje, en un mismo ciclo, de los enunciados «Música de Cámara» y «Polifonía», empezamos por pensar que el melómano poco avisado de los avatares de nuestra vida musical quizá acoja cada año el anuncio de este ciclo con cierta ilusión y que, posiblemente, su reacción sea, más o menos, la de dar un suspiro de alivio y felicitarse de que, junto a la relativa abundancia de los ciclos orquestales oficiales (ONE y RTVE), existe otro ciclo oficial que da estabilidad a la música de cámara.

Pura ilusión, producto de un impenitente optimismo, o de un desconocimiento de la realidad. Porque veamos, de un total de veintiséis conciertos que componen el ciclo, podemos clasificar no más de siete, o sea, menos de la tercera parte, como de música de cámara; como polifonía podemos incluir cinco conciertos; quedando un resto de otros catorce (más de la mitad del total) que no son en rigor ni lo uno ni

lo otro de lo expresado en el título del ciclo. Quede claro que estos catorce conciertos no son en principio nada despreciables, ofreciendo todos ellos perspectivas interesantes y prometedoras, pero son otra cosa distinta de lo anunciado, encuadrándose más bien en el concierto orquestal o en el recital instrumental o vocal.

Da la impresión de que la composición del ciclo que comentamos obedece a la creación de un cajón de sastre donde meter indiscriminadamente todo aquello que no puede ir en otro sitio; pero de auténtica música de cámara, poco. Y lo más grave no es lo expuesto hasta aquí, sino que entre los siete conciertos propiamente dichos de música de cámara, ¡ni uno solo incluye la formación camerística por excelencia, el cuarteto de cuerda! Aparecen tres conciertos de trío, dos de quinteto, un cuarteto de clarinetes, y el Nash Ensemble con intervención vocal.

Creemos que por hoy ya es bastante con lo expuesto. Ocasión habrá más adelante de comentar algo de lo que se viene escuchando dentro de este ciclo; pero por ahora no queríamos dejar de expresar nuestra disconformidad por la disparidad entre lo prometido en el título y el contenido programado. ¿Causas de esta disparidad?; podríamos aventurar muchas, pero esto sería ya otra historia.



PROXIMAMENTE PODRA VIAJAR

A LOS PRINCIPALES ACONTECIMIENTOS MUSICALES DE
TODO EL MUNDO

CON LA GARANTIA DE NUESTRO SERVICIO

Valencia

EL «REQUIEM POLACO» DE KRISTOF PENDERECKI

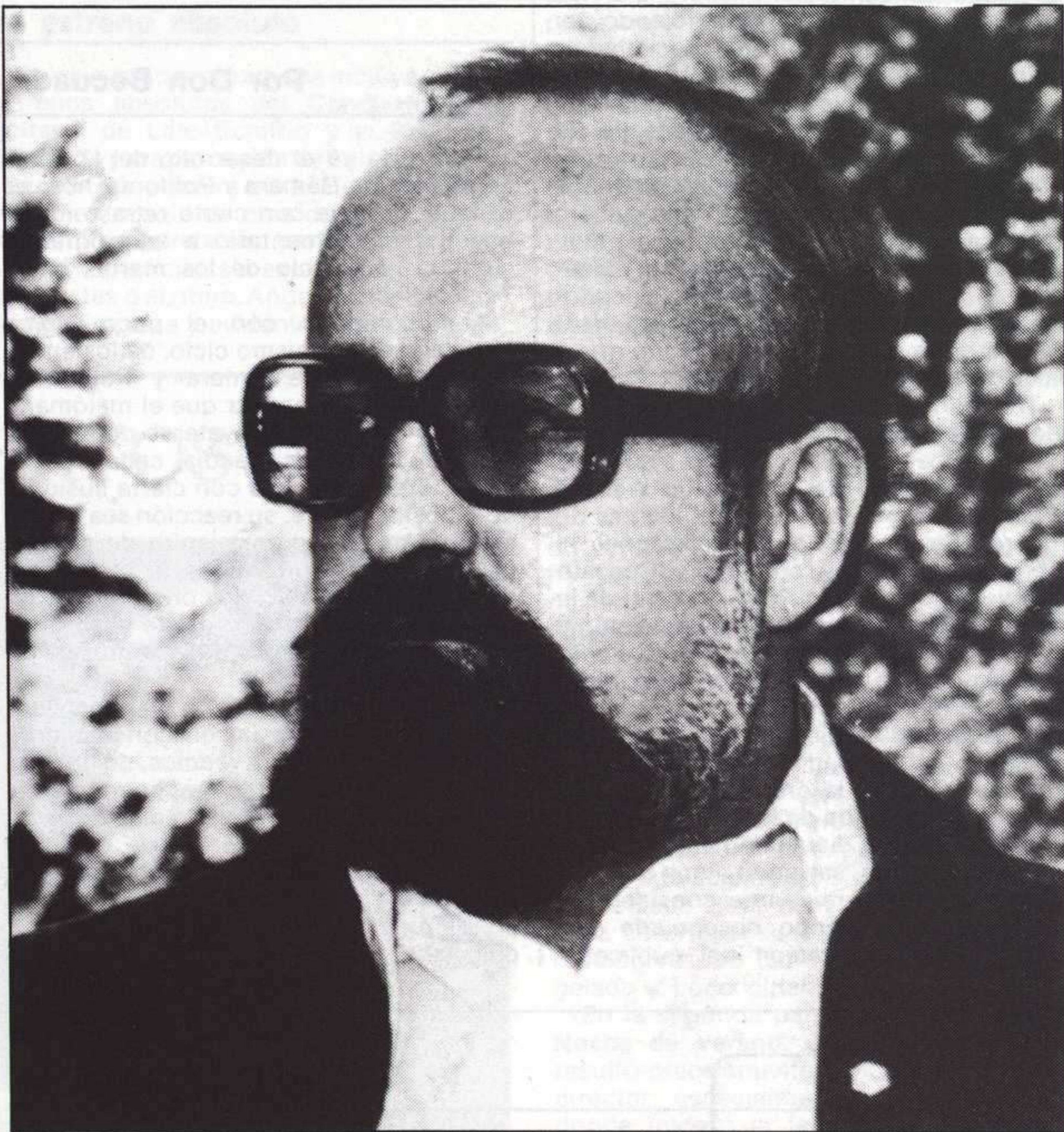
Por Gonzalo Badenes

Uno de los acontecimientos musicales de mayor altura vividos en Valencia durante los últimos años lo ha constituido la ocasión única —a todas luces, histórica— de escuchar y ver a Kristof Penderecki dirigiendo su **Requiem Polaco**. El hecho, propiciado por los Teatros de la Diputación, tuvo lugar en el Principal el pasado 14 de octubre.

A estas alturas, puede parecer ocioso insistir en las características propias del lenguaje del autor polaco, tan ampliamente glosadas durante su reciente visita a España. Sólo a título personal, y como secuela de la audición de este **Requiem Polaco**, intentaré señalar algunas IMPRESIONES derivadas de la misma.

Es de sobra conocido que Penderecki, tras un principio innovador —DESTRUCTOR de las formas tradicionales, como él mismo señala— y que podemos identificar con obras como **Threni**, **De Natura Sonoris** o el **Cuarteto** para cuerda, retoma a partir de **La Pasión según San Lucas** a la gran forma ROMANTICA, buceando en la tradición bachiana y de más atrás —en lo arcaico se encuentran los límites de la modernidad, —son palabras suyas— y hacia 1978, con **El Paraíso Perdido** y sobre todo con el **Concierto para violín**, opera un giro radical en su estilo musical, quizá en busca de eso que el propio Penderecki define como *reencuentro con la corriente de Bruckner, Mahler y Schönberg en el punto en que ellos la dejaron*. Este NEORROMANTICISMO culmina en el **Concierto para violoncello** y define en gran medida la estética del **Requiem Polaco**. Después, ya hemos visto que con su ópera, recién estrenada en el Festival de Salzburgo, **la máscara negra**, se produce la vuelta al PRIMER Penderecki, al de **Los diablos de Loudun**, si bien con un considerable ENRIQUECIMIENTO en su escritura.

El **Requiem Polaco** extiende sobre sus casi noventa minutos de duración —servida por una amplia dotación vocal e instrumental— una estructura muy en la línea de las grandes creaciones corales del romanticismo. La división del material en grandes bloques ("Introito", "Kyrie", "Sequentia", "Agnus Dei", "Comunión") y dentro de cada uno de ellos, en secciones más breves y en gran medida simétricas, determinadas por la propia estructura del texto, conduce a un cierto EPISODISMO, con profusión de corales, recitados, arias, dúos, cuartetos, etc., todo ello impregnado de un eclecticismo musical sencillamente apabullante. Aquí parece resumir Penderecki toda la VIEJA SABIDURIA de nuestra música occidental: están el gregoriano, los grandes corales dramáticos, las formas contrapuntísticas más complejas, el "belcanto" en estado puro, la utilización de la voz desde el susurro al simple



Kristof Penderecki, un músico que ha evolucionado hacia atractivas posturas aclecticistas.

grito, pasando por toda suerte de combinaciones sonoras. Naturalmente, las SEÑAS DE IDENTIDAD de Penderecki afloran continuamente (los "glissandi" de metales y cuerdas, aquí espectacularmente aplicados a la voz humana, a solo o en coro; la microinterválica; la búsqueda tímbrica, que roza los límites del ruido; la complejidad de la textura, etc.). Pero este auténtico COMPENDIO de maestría técnica, de dominio absoluto de la materia sonora, no queda en simple escaparate o demostración de facultades. Hay, por debajo de esa deslumbrante trama estructural, un pensamiento y una serie de CLAVES que resumen la IDEOLOGIA artística y humana del músico polaco: el destino humanista del artista, la virtud redentora del arte, el mensaje de la esperanza en el hombre. De ahí esa conclusión OPTIMISTA de una obra que comienza de manera ominosa y que recorre todos los espacios de la desesperación. En esto, la obra de Penderecki puede recordarnos al Brahms del **Requiem alemán** —por el mensaje último de esperanza— o al Verdi del **Requiem** —por la

exasperación dramática del "Dies Irae". Hay un empleo muy inteligente de ciertos "leitmotivs": así, el salvaje "ritornello" instrumental que, una y otra vez, nos sume en el terror del DIA DE LA IRA, o la repetida ILUMINACION sonora sobre la palabra "luceat". También, el horror que desata la referencia al FUEGO.

Es imposible destacar momentos aislados, ya que la obra se distingue por una perfecta unidad dentro de la diversidad. Para el recuerdo quedan esos susurros del "Liber scriptus", en el coro; toda la secuencia del "Quid sum miser", inaugurada por la plegaria "a cappella" y culminada con un clímax terrorífico; la súplica del "Recordare", en las violas; el espléndido cuarteto del "preces meae"; la conmovedora simplicidad armónica del "Agnus Dei", entonado por el coro, sin acompañamiento, en el estilo de una canción popular; el instante mágico del "luceat eis" y, naturalmente, toda la escritura vocal para soprano y bajo —las "particellas" de tenor y mezzo, aunque bellas, están menos desarrolladas.



Coro de la Filarmónica de Varsovia y Orquesta de la Radiotelevisión de Cracovia, en su actuación del Teatro Principal.

La interpretación sólo puede ser descrita como memorable. Importa poco que la cuerda de Cracovia no se produjera siempre con igual calidad o que el tenor Henryk Grychnik fuera algo corto y "calante". La soprano Jadwiga Gadulanka, pese al fuerte vibrato que denotó al principio de la obra, resolvió con enorme valentía su difícilísima parte, que requiere extensión, potencia, ductilidad —¡qué reguladores!— y perfecta línea clásica. El bajo Romuald Tesarowicz, de quien teníamos excelentes referencias como gran "Mefistofeles", ofreció una versión redonda, por calidad vocal, facilidad en la emisión, musicalidad y convicción. La mezzo Ewa Podles cumplió adecuadamente. Pero quien se llevó la palma fue el coro de Varsovia, realmente excepcional, de los que no se encuentran por estos pagos. Y naturalmente, Penderecki, para cuya labor no caben sino elogios, ya que ofreció una versión equilibrada, asequible —puesto que subrayó el lado lírico, íntimo— de la partitura.

Quien no cumplió, en absoluto, fue el público valenciano, de cuya afición por la música tanto se habla y que aquí demostró su perfecta ignorancia en la materia. Con un teatro medio vacío, la impresión de los visitantes no ha debido ser muy halagüeña. Los pocos que allí estábamos aplaudimos, eso sí, con fervor. Pero cuando se piensa en el LLENAZO que hubo, pocas semanas antes, en la Plaza de Toros para la "Antología de la Zarzuela", con Plácido Domingo...

Orquesta Municipal

Al comentar en nuestra última crónica la temporada 1986-87 de la Orquesta Municipal de Valencia, señalábamos que la información de que disponíamos era algo limitada, ya que faltaban programas por confirmar y no se había cubierto la programación de febrero y marzo. Ahora, con CASI todos los datos, podemos ampliar lo dicho entonces.

En efecto, hay tres programas NUEVOS: el 29 de enero, con José Buenagú como director y M. Mircheva como solista, la **Obertura Romeo y Julieta** y las **Variaciones rococó**, ambas de Tchaikovsky, y la



Estreno del *Concierto* de Francisco Llácer Pla, con Fernando Puchol y la O.M.V., dirigida por Manuel Galduf.

Novena de Shostakovich. El 5 de febrero, dirigiendo Galduf, una obra para piano y orquesta (a determinar) con Dang Thai Son y la **Octava** de Beethoven. El 19 de febrero, también con Galduf, el **Concierto para violín**, de Sibelius (solista, Pedro León) y la **Titán**, de Mahler. Un último concierto, previsto para el 15 de marzo, queda pendiente de confirmación.

La O.M.V., de la que nos ocuparemos más ampliamente en próximas crónicas, inició su temporada con un programa monográfico dedicado a los **Conciertos para piano y orquesta** de Brahms. Fue solista Mario Monreal y dirigió el titular. Otro concierto interesante fue el dedicado a conmemorar el bicentenario de Weber, con la participación del clarinetista José Vicente Herrera y dirección de Pedro Pírfano.

La Orquesta Municipal actuó para TVE-2, en el espacio Teatro Real, con un programa compuesto por la **Obertura de El Arbol de Diana**, de Martín i Soler, el **Concierto para piano**, de Llácer Pla, la **Pavana por una Infanta Difunta**, de Ravel,

y los **Vitrales de Iglesia**, de Respighi. Fue solista de la obra de Llácer el pianista valenciano Fernando Puchol. Por cierto que, al comentar en RITMO (núm. 567) el estreno valenciano de la obra de Francisco Llácer Pla, por error se incluyó una fotografía del hermano de éste —él también, compositor Arturo Llácer Pla— y en el pie de la misma se anotó Enrique Llácer Pla (posiblemente, por confusión con Enrique Llácer, «Regoli»). RITMO pide disculpas a los interesados por este error, totalmente involuntario.

Otros conciertos

La Sociedad Filarmónica continúa su importante temporada, abierta el 6 de octubre con un concierto a cargo de la Orpheus Chamber Orchestra, que interpretó obras de Bach, Mozart, Berlioz y Schonberg. El violoncellista David Geringas, acompañado al piano por Tania Schatz, ofreció páginas de Beethoven, Shostakovich y R. Strauss. El Cuarteto Enesco, con un programa a base de Haydn, Dvorak y Ravel, el guitarrista Angel Romero (Sanz, Bach, Diabelli, M. Torroba, Granados, Tárrega y Albéniz) y la violinista Miriam Fried —con un monográfico dedicado a obras para violín solo de Bach—, completan la nómina de los conciertos celebrados hasta el momento de cerrar esta crónica.

Conviene recordar también el V Festival Coral y los conciertos por comarcas que patrocina la Diputación. También la III Semana de Música Valenciana, de la que daremos amplia referencia en el próximo número de RITMO.

VIENA

(Austria)

Por Gerardo Leyser

A pesar de una larga asociación musical con Viena, ciudad en la que realizó estudios de dirección de orquesta bajo Hans Swarovsky y en la que lleva ya quince años dirigiendo regularmente conciertos al frente de la Orquesta Filarmónica, la presencia de Claudio Abbado fue, hasta el presente, mínima en la Opera del Estado de Viena. Fue en 1984 cuando Lorin Maazel, entonces director del teatro, logró al fin concretar la actuación de Abbado, quien reestrenó un montaje de **Simon Boccanegra** originalmente realizado en La Scala de Milán. Pero las vicisitudes del mundo operístico vienés son poco previsibles y pocos meses más tarde, tras la renuncia de Lorin Maazel, el nuevo director designado, Klaus Helmut Drese (entonces director de la Opera de Zurich), tuvo la brillante idea de ofrecerle a Abbado el cargo de director musical de la Opera. Todo coincidió de maravilla para que Abbado, cuyos largos años de actividad al frente de La Scala de Milán estaba llegando a término, pudiera aceptar dicha oferta. Drese y Abbado asumieron sus respectivos cargos el 1º de septiembre de 1986, y el 19 de octubre se estrenó el primer nuevo montaje bajo su responsabilidad dual. Se trata de **Un ballo in maschera**, de Verdi, bajo la dirección musical del propio Abbado y escénica de Gianfranco de Bosio, con decorados de Emanuele Luzzati y vestuarios de Santuzza Gali. En esta producción se decidió devolver la acción a su sitio histórico original, o sea, la Suecia del siglo XVIII. Efectivamente, los múltiples problemas que Verdi tuvo con las censuras de Nápoles y Roma le indujeron a transformar la historia (basada en la realidad) de este regicidio en el asesinato de un Conde

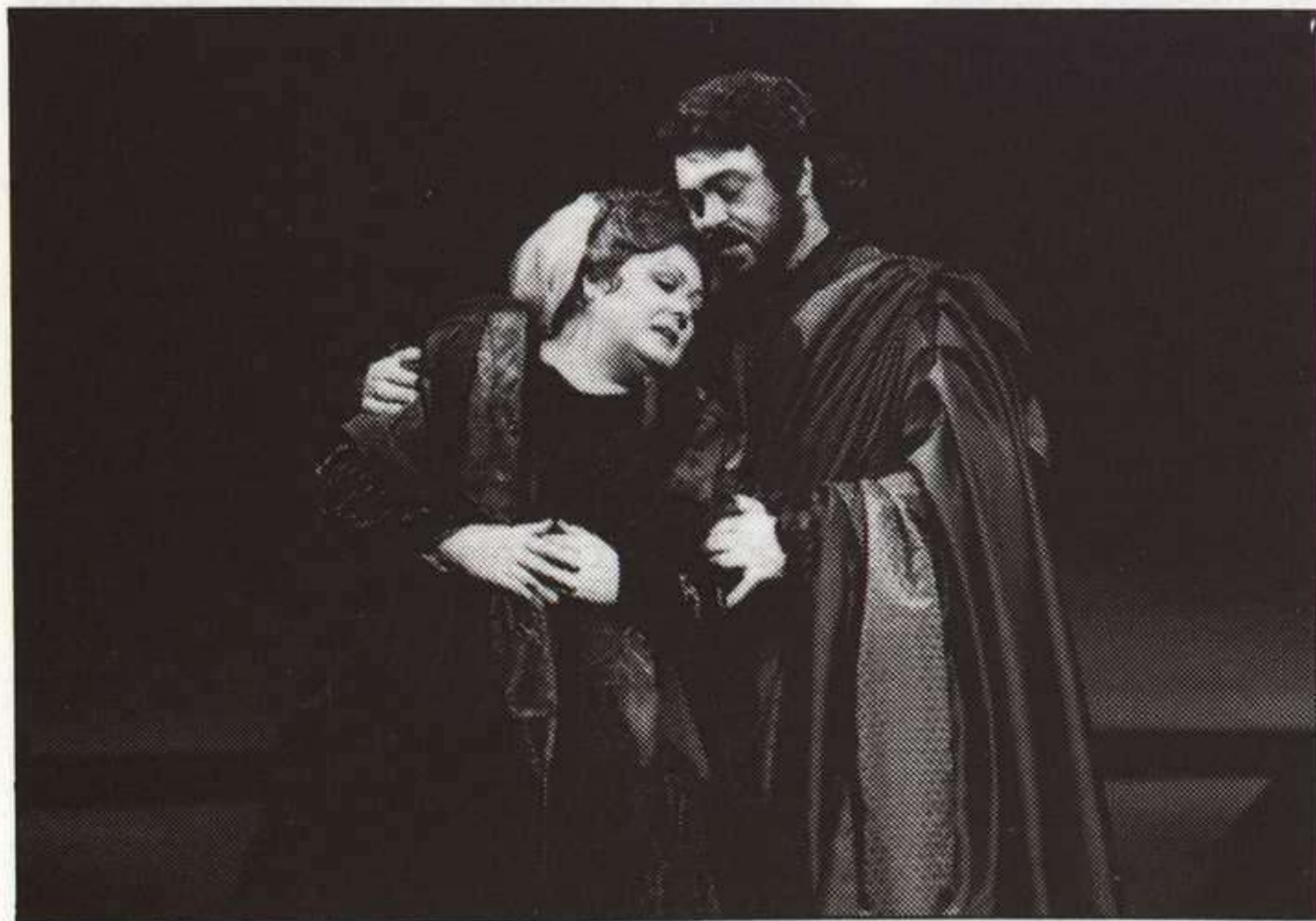
(Riccardo, conde di Warwick) gobernador de Boston, más aceptable para los censores. Lo único que cambia en esta versión ORIGINAL es el lugar de la acción y los nombres de los personajes. Es así que Riccardo se transforma de Gustavo III, Rey de Suecia; Renato y su mujer Amelia en René y Amelia, condes de Anckarstrom, mientras los dos conspiradores Samuel y Tom igualmente se ven elevados al rango de condes de Horn y Ribbing, respectivamente. En cuanto a la música no se verifica ningún cambio y esta versión resulta idéntica a la grabada por Abbado, hace unos años, con Domingo, Bruson y Katia Ricciarelli (DG 2740 251). Lo que sí se verificó fue un leve cambio en la interpretación musical, ya que Abbado abordó «tempi» más ágiles en Viena (respecto de su versión discográfica), otorgándole mayor vitalidad a esta realización en vivo. En esta oportunidad director de orquesta y solistas fueron aclamados con ovaciones, mientras el público rechazó con vehemencia la parte escénica de esta producción. Por una parte se registró una casi total ausencia de dirección escénica, lo que dio lugar a diversas situaciones deplorablemente mal resueltas y diversas arias, así como dúos, más cercanos a una versión de concierto que escénica. Por otra parte, de Bosio y Luzzati recurrieron al discutible intento de recrear una realización similar a aquellas contemporáneas de Verdi. La escenografía consistió en opulentos telones pintados que subían, bajaban o se iban corriendo, según las necesidades dramáticas, dando lugar a escenas anticuadas y recargadas, cuya sola virtud podría ser su carácter documental. Pienso que resulta fastidioso crear escenografías museales para un teatro de repertorio, como lo es la Opera de Viena, en el que se seguirán mostrando durante los próximos decenios. La recreación de escenografías de épocas pretéritas puede revestir cierto interés en determinadas circunstancias (festivales, por ejemplo) pero carecen de sentido en este contexto.

Sobre el escenario, el verdadero rey de la noche fue Luciano Pavarotti. La parte de Gustavo III (Riccardo) contiene todos los elementos necesarios para que pueda lucir su extraordinaria voz: grandes mo-

mentos dramáticos y sentimentales, planteos heroicos, «agilitá»... La misma le permitió a Pavarotti demostrar todas las facetas tímbricas de su fenomenal instrumento, de su acabado dominio vocal, de su monumental fraseo, de sus agudos segurísimos, en fin, de la total perfección artística con la que este peso pesado entre los tenores es capaz de gratificar a sus admiradores y sorprender aun a los más imparciales de los oyentes. Este **Ballo in maschera** también dio lugar a un buen DESCUBRIMIENTO VOCAL: al retirarse Margaret Price después de haber cantado la noche inaugural, debido a problemas de salud, fue reemplazada por la joven (25 años) austriaca Gabriele Lechner, que contrajo esta difícil tarea con tal nivel de excelencia que la dirección le autorizó a actuar en la tercera función, que fue retransmitida en directo por Eurovisión a diversos países europeos (desconozco si España se hallaba entre ellos). De seguir por esta vía, Gabriele Lechner llegará ciertamente a ser una de las grandes sopranos del futuro. En la parte de René, Conde de Anckarstrom (en esta versión), actuó un siempre magnífico Piero Cappuccilli, para quien los años parecen pasar sin dejar rastros. Ludmila Schemtchuk posee un timbre y una emisión de características un tanto muy eslavas, no obstante lo cual esta hermosa mujer cantó una más que aceptable Ulrica. Finalmente, resultó digna de mención la actuación de la soprano italiana Patrizia Pace, quien cantó brillantemente la parte de Oscar en las últimas dos funciones, reemplazando a la no tan feliz Magda Nador.

Abbado aprovechó estas semanas de trabajo en la Opera para volver a dirigir la producción de **Simón Boccanegra**, que estrenó en 1984. Felizmente, los años transcurridos aún no han borrado la genial labor realizada por Giorgio Strehler que le confiere a este difícil drama musical una muy bien lograda y definida atmósfera escénica. **Simón Boccanegra** es una obra compleja que exige, además de buenos cantantes, una excelente orquesta, y en esta oportunidad no pudo pedirse más, gracias a Abbado y a la Orquesta de la Opera (idéntica a la Filarmónica de Viena). Tres inmejorables solistas, Renato Bruson (Simón Boccanegra, Doge de Génova), Ruggiero Raimondi (Fiesco) y Mara Zampieri (Amelia/María) fueron decisivos para que este **Simón Boccanegra** estuviese musicalmente a la par del **Ballo**. Esta vez la parte de Gabriele Adorno fue cantada por Veriano Luchetti cuya actuación no estuvo a la altura de aquella que nos brindó José Carreras en el 84. Hacía su presentación el bajo baritono español Carlos Chausson, que en el papel de «Paolo», fue calurosamente acogido por el público.

Abbado dirigió, durante esta estadía en Viena, un concierto extraordinario al frente de la Filarmónica (cuyo ciclo inauguró a fines de septiembre con la **Fantasia Coral**, junto a Maurizio Pollini, y una excelente **Sexta** de Beethoven) con obras de Mozart y la **Misa en Mi bemol mayor D 950** de Franz Schubert. Es con este tipo



Luciano Pavarotti («Gustavo III») y Gabrielle Lechner («Amelia»). Pavarotti fue el «rey de la velada» y Lechner una absoluta revelación. Esta última sustituyó a Margaret Price.

**MUSIK
MESSE
FRANKFURT**

Mercado Mundial de la Música live '87

Frankfort – el foro ideal para las reuniones técnicas: Casi 900 expositores de 33 países muestran la oferta actual internacional del ramo de la música.

live '87

Se presenta en Frankfort a nivel profesional la música de la clásica hasta el Rock/Pop.

7.-11.2.1987

7.+8.2.1987

Sólo para distribuidores especializados



**Messe
Frankfurt**

Informaciones sobre la feria, el viaje y los boletos de entrada:
Cámara de Comercio Alemana para España
Paseo de la Castellana 18, 28046 Madrid, Tel.: 27 54 000, Telex: 42 989 haka e



Vista general del montaje de este *Un ballo in maschera* (Gianfranco de Bosio).

de obra que se puede apreciar plenamente la acabada madurez musical de Abbado y su total compenetración con el repertorio clásico y romántico vienés. De muy elevado nivel fue su quinteto de solistas, integrado por Mariana Lipovsek, Jorge Pita y Robert Holl, entre los que quisiera destacar a la soprano Marita Mattila y al tenor Jerry Hadley por tratarse de dos talentos jóvenes y aún relativamente desconocidos, pero cuyos nombres seguramente aparecerán con frecuencia en el futuro en los programas de las grandes salas de concierto y teatros de ópera del mundo.

Obras de Gyorgy Ligeti en el Konzerthaus de Viena

La Sociedad del Konzerthaus de Viena, siempre a la búsqueda de nuevos y originales programas de concierto, dedicó tres veladas consecutivas a obras de Ligeti. El primero de dichos conciertos fue ofrecido por un joven y muy talentoso cuarteto de cuerda salzburgués, integrado por tres hermanos que le dieron su nombre al conjunto: Lukas Hagen, primer violín, Veronika Hagen, viola, y Clemens Hagen, violoncello, además de la violinista Annette Bik (segundo violín). Estos jóvenes llamaron la atención al ganar importantes premios en los concursos internacionales de Portsmouth y Evian en 1982 y 1983, y ahora parecen definitivamente lanzados en una importante carrera internacional, cuya coronación ha sido un contrato exclusivo con la Deutsche Grammophon. Su primer LP (DG 419 171) se publicó recientemente y contiene los **Cuartetos en La menor «Rosamunda» D 804**, y **Mib mayor D 87** y el **Movimiento para cuarteto de cuerda en Do menor D 703**, de Schubert. En el Konzerthaus el Cuarteto Hagen tocó el **Cuarteto No. 1 «Metamorphoses nocturnes»** (1953-54) de Ligeti, enmarcado entre dos obras clásicas: el **Cuarteto op. 59/1**, de Beethoven, y

el **Cuarteto K. 590**, de Mozart. La obra de Ligeti es de gran belleza y fuerza expresiva y presenta continuidad con la gran tradición cuartetística de Béla Bartók. Gyorgy Ligeti, que nació en Hungría en 1923 (emigrado a Austria en 1956), no podía ignorar en este género las influencias de su genial compatriota. No significa ello que no se trate aquí de una composición original, sino que el lenguaje utilizado es una prolongación del empleado por Bartók en sus últimos cuartetos.

Al día siguiente, el propio Ligeti presentó en el marco de un concierto-conferencia, una de sus obras más recientes. Se trata de seis estudios para piano cuyo título original en francés es **Etudes pour piano, premier livre** (1985). Aquí Ligeti se acopla a la gran tradición pianística del siglo XIX —Chopin, Liszt y luego Debussy— creando, por medio de estos estudios, una obra eminentemente pianística que presenta dificultades vertiginosas pero salvables, tal como demostró en su magistral interpretación el pianista Volker Banfield. Ligeti intentó trascender la tonalidad sin por ello llegar a ser realmente disonante. Abandonó la técnica del «cluster» y compuso sólo para los dedos, esto es, no recurrió al empleo de puños o antebrazos ni aun a la utilización del arpa del piano. Ligeti explicó y mostró las influencias etnológicas recogidas en estos estudios, en particular la influencia de estructuras rítmicas africanas y otras de origen asiático. Estos seis estudios que llevan los títulos «Désordre», «Cordes vides», «Touches bloquées», «Fanfares», «Arc-en-ciel» y «Automne à Varsovie», presentan soluciones muy ingeniosas para facilitar la ejecución de estructuras rítmicas de asombrosa complejidad. Ligeti anunció su intención de incrementar esta serie con un segundo libro de seis estudios. El tercer concierto del ciclo estuvo a cargo del conjunto «die reihe» e incluyó obras de Josef Maria Horvath (n. 1931) y Andrzej Dobrowolski (n. 1921); concluyó con el **Concierto para piano y conjunto de**

cámara (1985-86), cuyo estreno absoluto se había llevado a cabo el día anterior en Graz, con los mismos intérpretes, en el marco del festival denominado «otoño estirio». El **Concierto para piano** recoge y amplía ideas expresadas y planteadas en los **Estudios**. Está dedicado a Mario di Bonaventura que fue asimismo el pianista del estreno y de la ejecución vienesa, haciendo gala de notables medios técnicos y musicales. Se trata quizá de la primera obra esencialmente pianística después de aquellas creadas por los grandes compositores pianistas de la primera mitad de este siglo (Ravel, Bartók, Prokofiev...). Pero el concierto de Ligeti no representa un simple relevo que continúa allí donde terminaron los otros, sino que plantea soluciones pianísticas y brinda ideas musicales realmente novedosas. Quizá la tan vaticinada muerte del piano como instrumento solista quede relegada por unos años, o quizá estas dos geniales obras pianísticas representen un nuevo punto de partida. Sólo el futuro nos dirá si se trata aquí de un último y genial estertor o de un auténtico renacimiento del más importante instrumento solista de los últimos doscientos años.

EDIMBURGO

(G.B.)

FESTIVAL DE EDIMBURGO

Edición de 1986

Por Bernardo Núñez

La edición de 1986 del Festival de Edimburgo no ha sido quizá tan brillante como suele: una ópera sin grandes figuras, ni una orquesta sinfónica de primera línea y sólo un recital de altura han mostrado notables carencias en uno de los festivales más famosos de Europa.

Sin embargo, es cierto que un capítulo —el de las Orquestas de Cámara— estuvo mucho mejor representado, con tres agrupaciones de primer orden, pero también es preciso tener en cuenta que éstos son los conjuntos más fáciles de escuchar sin salir de España.

La vertiente que más contribuye a mantener el prestigio de Edimburgo no es musical: es el teatro —dos espectáculos españoles sobre García Lorca con las Compañías de Nuria Espert y José Luis

Gómez—, así como también el ballet (no sólo el clásico) e incluso el cine. Por no hablar del Festival «no oficial»: el llamado «Fringe», que abunda en espectáculos «menores» de todo tipo, algunos de singular poder renovador. Todo lo cual hace de Edimburgo una ciudad efervescente durante un mes.

Una ópera

La ópera de este año ha conmemorado el 150 «aniversario» de la muerte de C. M. von Weber: se ha presentado un título no visto en España yo creo que desde tiempo inmemorial: **Oberón**, cantada en inglés, idioma en que se estrenó —y no en alemán como es costumbre—. Ante lo difícil que es representar tal obra —una de las más importantes de su autor, pese a su considerable distancia por debajo de **El Cazador furtivo**— se optó por una medio representación, medio versión de concierto. O sea, la orquesta en el escenario, en pendiente, con dos pasillos que la dividían y por los que subían y bajaban los cantantes, para los que el vistoso vestuario resultaba básico, ya que los decorados eran mínimos. El programa no habla de «dirección de escena», sino sólo de coreografía (a cargo de David Toguri), que resultó abundante en imaginación y en comicidad, aunque a veces se llegó a cierto «desmadre» y «horterismo».

Musicalmente, la versión rayó a un buen nivel medio, sin que hubiera lugar a entusiasmos, y sin embargo sí a algún motivo de irritación. Veamos: el protagonista, que da título a la ópera, tiene un papel extenso pero no difícil vocalmente. Fue encarnado con total acierto por un tenor de buena voz, no muy rica en recursos, que es sobre todo una gran músico y un notable artista: Philip Langridge.

Los dos restantes papeles principales son, por el contrario, difícilísimos: «Rezia» fue interpretada por Elisabeth Connell, una soprano lírica de voz «múltiple», con

Seiji Ozawa condujo la orquesta con excepcional seguridad y dominio. Dotó a la desigual partitura de interés, aunque, probablemente, su versión careció de unidad.



ciertos tintes dramáticos: voz interesante —no muy bella y algo estropeada últimamente, pues acusa algo de trémolo y flaquea en el paso— pero excelente cantante y muy expresiva. Salvó con más que decoro la terrible aria «Ozean, du Ungeheuer». «Huon», en cambio, fue encomendado al tenor Paul Frey, voz grande de color «spinto», pero de educación técnica rudimentaria. Esperaba con morbosa curiosidad su terrorífica aria «Von Jugend auf», que exige un tenor con cualidades líricas e incluso con agilidad, así como de mimbres dramáticos (algo prácticamente imposible de encontrar, y que se dice fue un auténtico quebradero de cabeza para el productor de la única grabación moderna, para D.G.; papeleta que salvó con casi corrección —que es mucho pedir— Plácido Domingo). Pues bien: cuál no sería mi sorpresa al comprobar que el aria se la «repartían» entre Langridge y Frey (!), haciendo cada uno las partes más asequibles a su tipo de voz.

Espléndido Benjamín Luxon («Sherasmin»), estupendo cantante, salvo ciertas brusquedades en los pasajes de mayor agilidad de su parte. Y bastante bien la atractiva voz de mezzo de La Verne Williams («Fátima»).

El notable Coro del festival de Edimburgo —que resultó excesivamente nutrido, al menos con el volumen al que cantó a veces—, y la Orquesta Junge Deutsche Philharmonic, con doce años de existencia —que es un conjunto realmente estupendo, a no ser por un metal a veces algo chillón— fueron conducidos con excepcional seguridad y dominio por Seiji Ozawa, que dotó a la desigual partitura de notable interés, procurando que no decayera, cuidó el sonido y los detalles, pero tal vez careció de una idea global, resultando con frecuencia trepidante, brillante y entregado, y a veces en cambio algo relamido.

Dos conciertos de cámara —uno inesperado—

Me quedé con las ganas de poder escuchar al Cuarteto Fitzwilliam, uno de los mejores de la actualidad, pues hubo de ser sustituido por el Cuarteto Medici, un conjunto de talla muy inferior, que mostró un sonido bonito, dulce, bien empastado,

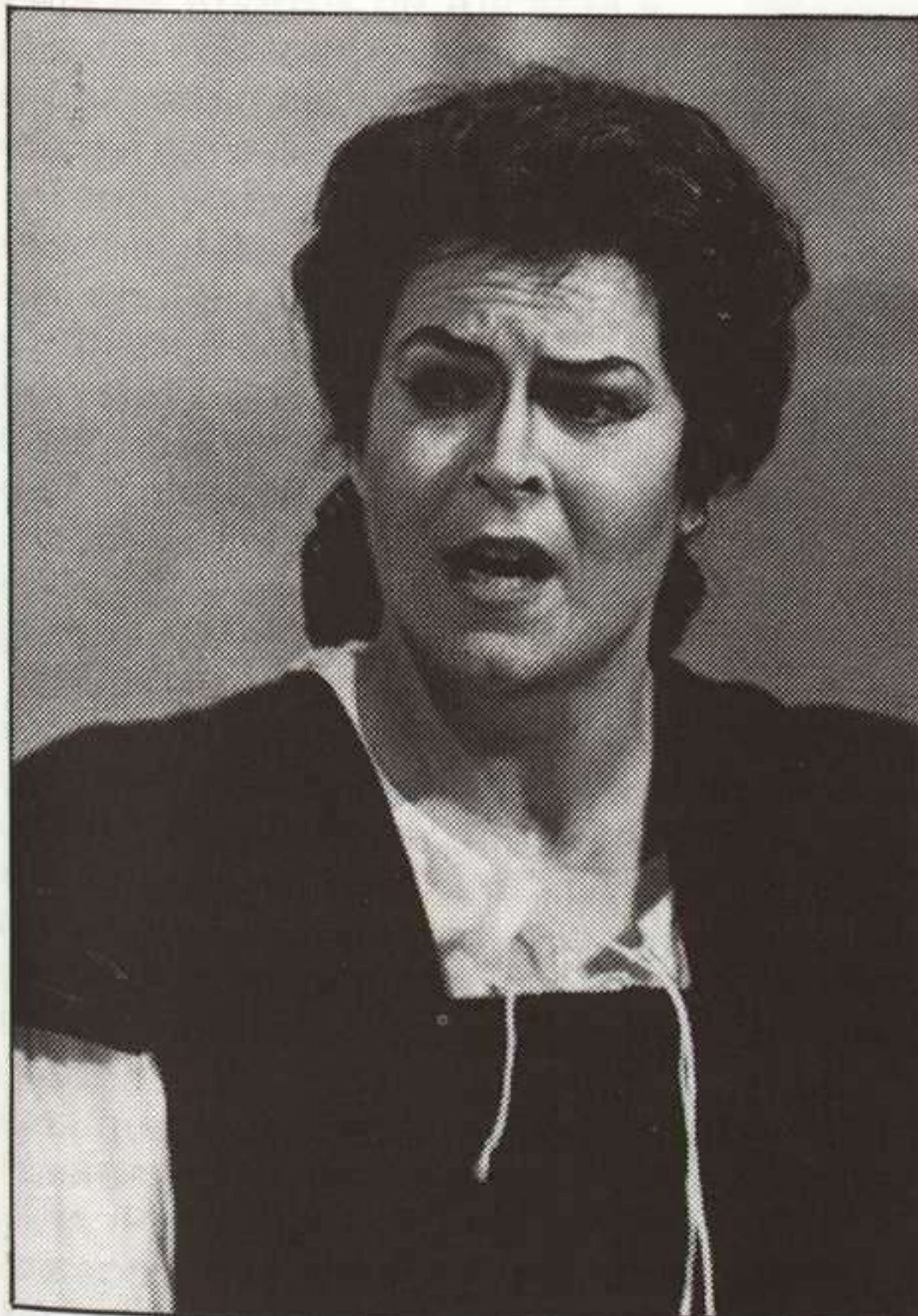
y mayor calidad como conjunto que en sus individualidades. Tocaron un **Op. 18/1** de Beethoven muy clásico y algo dulzón —demasiados portamentos y sonido algo blando—, sobresaliendo las partes del violonchelo, un músico destacable.

Por primer vez oí a las recientemente descubiertas **2 Piezas para cuarteto** (1931) de Shostakovich, siete años anteriores a su **Cuarteto núm. 1**. La primera es una **Elegía** con el sello inequívoco de su autor, y la segunda la **Polca** que se haría famosa por su incorporación al ballet **La edad de oro**. La interpretación de la primera resultó demasiado romántica y decadente, y con humor, pero sin la necesaria ironía la segunda.

El maravilloso **Quinteto de clarinete** de Brahms no halló una recreación a la altura exigible: el tono general fue de discreción en las cuerdas, y de gran altura, pero erróneo enfoque con el clarinete —Alan Hacker— quien demostró poseer una técnica completísima, pero que pese a muchas frases espléndidas, tuvo algunas salidas de tono y de estilo realmente sorprendentes y yo diría que inaceptables, particularmente en el 2º movimiento. (En la grabación de esta obra, con el Cuarteto Fitzwilliam, Hacker, mucho más contenido, es también a ratos criticable por los mismos motivos).

Para sustituir a una repentinamente enferma Montserrat Caballé, que iba a ofrecer un recital, el Festival organizó a toda prisa un recital de cámara de signo bien diferente: la actuación del trío formado por el pianista Emanuel Ax, el violinista Young Uck Kim y el cellista Yo-Yo Ma, cuyos componentes se hallaban en Edimburgo para otras actuaciones por separado. Es una agrupación —al parecer estable— acusadamente desigual, y no sólo por la diversa calidad de sus componentes, sino por sus puntos de vista diferentes sobre la misma música. O sea, tres instrumentistas de valía que no cohesionan como es debido.

El programa me pareció precioso, acertadísimo: la **Sonata K 296** de Mozart, la **núm. 3 de violonchelo** de Beethoven y el **Trío núm. 1** de Brahms. Mozart resultó antiguo —de pura porcelana, con algún toque de dulzonería en el movimiento lento— e insípido. Kim tiene un sonido pequeño y bello, y una musicalidad digna,



Elisabeth Connell, una soprano lírica de voz «múltiple» y ciertos tintes dramáticos.

y Ax una estupenda técnica pero un toque absolutamente mecánico y sin matices.

Beethoven subió de nivel gracias a Ma, un cellista de primer orden, lo es, sin duda, por su segurísima técnica, su hermoso y cálido (ya que no excesivamente grande) sonido, por su sentido fraseo y su notable temperamento. Un músico que madura cada vez más. Ax, que estuvo algo mejor que en Mozart, no brilló ni de lejos como su compañero. Entre ambos hubo un correcto acoplamiento, pero no un entendimiento profundo.

El **Trío** de Brahms fue una muestra elocuente de cómo cada uno iba por su lado, aunque tocasen juntos. El piano resultó poco brahmsiano en el sonido, plano e insípido. El violín, falto de expansión lírica, poco presente o incluso insignificante a veces. Ma, en cambio, sacó un enorme partido a su parte, con un Adagio más apasionadamente terrenal que extático. Pero él no bastó para que en la sesión escuchásemos Música de Cámara, con mayúsculas.

...y dos Orquestas de Cámara

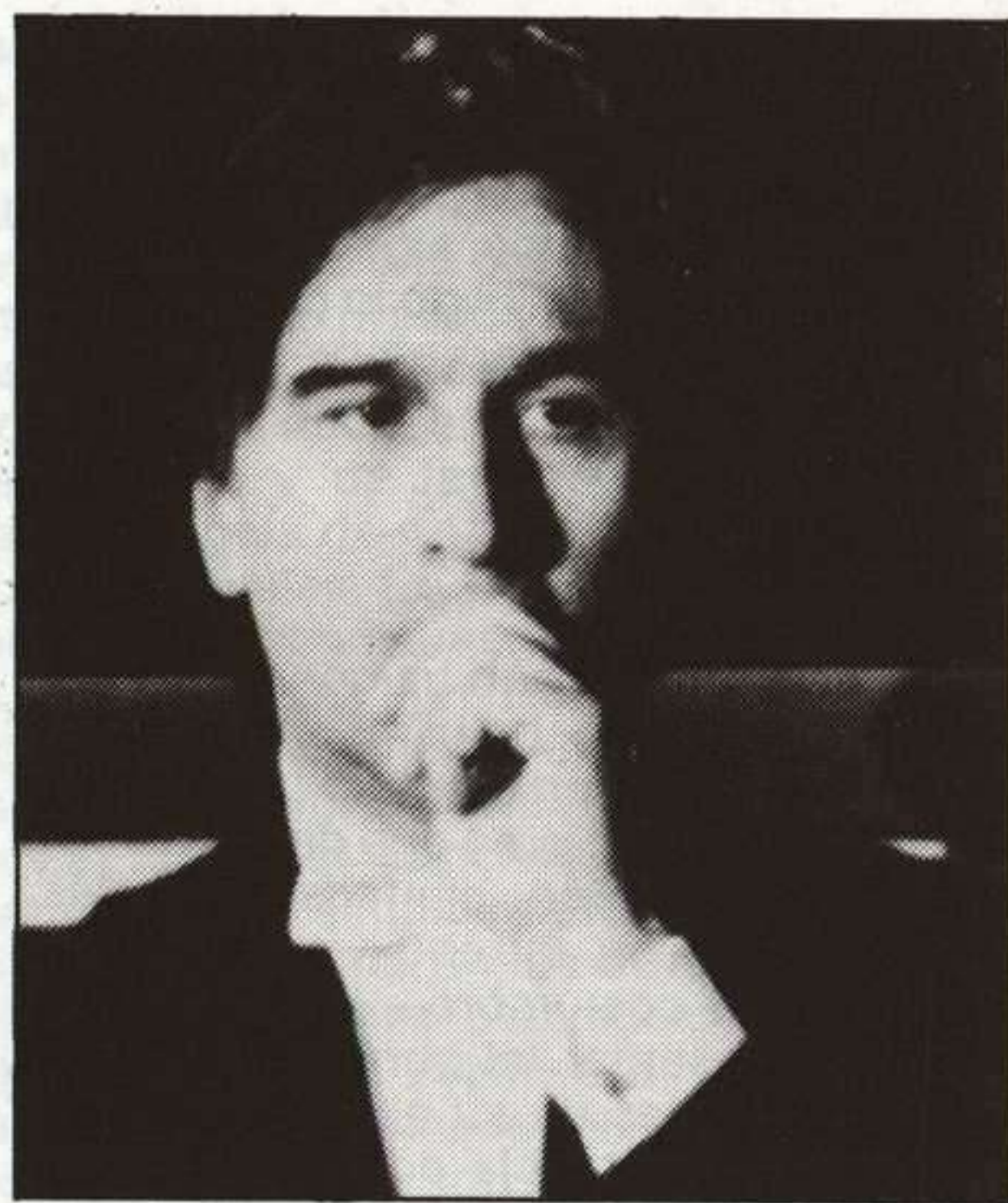
Dos magníficas Orquestas de Cámara, sin duda entre las primerísimas del mundo: la siempre pasmosa Academy of St. Martin-in-the-Fields y la por el momento no tan considerada, pero ciertamente no inferior Orquesta de Cámara de Europa.

La primera hizo un programa Mozart con Sir Neville Marriner, en el que, al margen de la demostración constante del nivel del conjunto, el director sentó su idea un tanto trasnochada de Mozart, por la ligereza omnipresente. Lo mejor de la noche estuvo en la magnífica **Serenata para viento K 361 "Gran Partita"**, que tan raro es oír en directo: la elegancia fue suprema, no faltó vivacidad ni sentido del

humor, pero sí algo más de introspección en muchos momentos que parecen requerirlo. La soprano Margaret Marshall cantó con musicalidad pero con empaño y cierta justeza el aria de **Zaide "Ruhe Sanft"** y el "Et incarnatus est" de la **Gran Misa en Do menor, K. 427**. Y Marriner concluyó con una versión ligerísima de la **Sinfonía núm. 25**, la primera en modo menor (Sol) compuesta por su autor: transparente, amable, delicada, saltarina en el finale, y sin el menor asomo de "pathos". Me parece mentira que después del revelador libro de Hildesheimer haya todavía intérpretes famosos que hagan un Mozart tan «incontaminado» de pasiones...

Como he dicho, la Chamber Orchestra of Europe está a un nivel asombroso. La clave puede estar en la preparación individual, altísima, de sus componentes y en que la dirigen habitualmente los más grandes, pero no menos en el palpable entusiasmo con que tocan, con que hacen música.

Abbado dirigió con imaculada precisión y exquisitez, pero sin la menor concesión «personal», la **Sinfonía Clásica** de Prokofiev. Sólo el finale pareció realmente motivarle, gracias a lo cual resultó centelleante. En la **Sinfonía concertante** de Haydn se limitó a marcar y a proponer una intachable línea elegante, sin «contagiarse» de la atrayente música que encierra. Al contrario que los solistas, que por ello se erigieron en protagonistas: una literalmente increíble Marieke Blakestijn, violinista que ya quisieran para sí la mayoría de las primerísimas orquestas del mundo, y que dio una lección inolvidable en todos los aspectos exigibles; el excelente oboe Douglas Boyd; el magnífico instrumentista, aunque soso fagot, Matthew Wilkie, y el formidable cellista William Conway, que baste decir superó con soltura los escollos de su parte.



¿Qué sucede con Abbado? ¿Acaso está haciendo concesiones al gusto superficial del aficionado actual?

En el **Idilio de Sigfrido** wagneriano, Abbado demostró una vez más que puede conseguir lo que se proponga de una orquesta, pero su tono íntimo y recogido no trascendió en momento alguno. La **Cuarta Sinfonía** de Beethoven, que cerraba el programa, cuidadísima pero sin alma ni entusiasmo, evidenció de nuevo que Abbado, llegado a la cumbre, ha variado el rumbo: parece ahora descomprometerse, haber dejado de involucrarse vivencialmente en lo que dirige: todo es perfecto, suave y encantador, pero sin profundidad. ¿Es una concesión al gusto más superficial del aficionado actual? En todo caso, nada tiene que ver con el vehemente y vivencial Abbado de hace tan sólo unos pocos años, y que tanto llegamos a admirar.



¡HAGASE SOCIO DE NUESTRO CLUB!

FERYSA Apartado 151.036 28080 MADRID

País musical

A LICANTE

El primer concierto de la temporada 1986-87 de la Sociedad de Conciertos de Alicante tuvo lugar en el Teatro Principal el pasado día siete de octubre a cargo de la Orquesta de Cámara Orpheus. En el avance de programación de esta entidad para este curso figuran entre otros los siguientes conciertos: un recital de clarinete y piano a cargo de Gervase de Peyer, un recital de canto por Grace Bumbry, un concierto de violín por Henryk Szeryng, un concierto por el Cuarteto Emerson y un recital de piano por Tamas Vasary.

Esta sociedad siempre ha difundido en distintos sectores la música y ha ofrecido pases gratuitos a centros escolares, cuyos profesores de música lo solicitan y quedan encargados de distribuir; también ha ofrecido pases gratuitos a alumnos universitarios y de formación profesional. Tiene establecido un sistema de becas para aquellas personas que tienen dificultades para abonar sus cuotas y para todos los estudiantes, profesores y profesionales de la música.

El curso pasado organizó la primera edición del Premio de Interpretación «Sociedad de Conciertos de Alicante», galardón que obtuvo Miguel Angel Aguiló Larriba y que consistió en un recital público, organizado por la Sociedad de conciertos en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, diploma acreditativo de ganador del premio y cincuenta mil pesetas en metálico.

También organizó por primera vez el pasado curso conciertos en barrios de la ciudad. Confiando de nuevo en la colaboración de las Sociedades Culturales de todos los barrios de Alicante, para que se puedan repetir estos actos que tanto éxito tuvieron la pasada temporada.

El deseo de esta Sociedad ha sido siempre ampliar sus actividades, pero las limitaciones económicas con las que se ha encontrado le han impedido emprender el planteamiento de otras manifestaciones musicales como la ópera, el ballet, o las grandes orquestas filarmónicas, que tienen en sus programas una pequeña representación. Por eso agradece todos los apoyos que recibe, que le permite confiar en un futuro más prometedor.

En primer lugar el de la Caja



La Orquesta de Cámara Orpheus actuó en el Teatro Principal.

de Ahorros de Alicante y Murcia, que con su experiencia en todo lo que es difusión de la cultura posibilitó la realización de este proyecto, marcó directrices y les sigue apoyando en todos los órdenes, desde lo administrativo a lo económico.

Durante el curso pasado ha recibido también la ayuda de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, concediendo una subvención de un millón de pesetas. En la actualidad han seguido los trámites pertinentes para conseguir una ayuda económica para este año.

La Exma. Diputación Provincial de Alicante ha concedido este año una subvención de seiscientos mil pesetas, algo menos que el año pasado, que fueron setecientos mil. Estas colaboraciones económicas son muy de agradecer por lo que pueden implicar de reconocimiento a su esfuerzo.

También tiene motivo de agradecimiento al Excmo. Ayuntamiento de Alicante, pues la evidente preocupación de la nueva corporación municipal por el mundo de la música y los esfuerzos realizados para la difusión de ésta, les hace confiar que en un futuro, independientemente de la labor que está realizando, se les puede prestar por el Municipio una ayuda específica cuando las limitaciones presupuestarias se lo permitan.

No puede olvidar tampoco la colaboración amistosa y los consejos de todo tipo que siempre han recibido del Ministerio de Cultura, que en el mes de septiembre organizó en Alicante el II Festival Internacional de Música Contemporánea. Desde aquí quiero aplaudir vivamente esta iniciativa. Todo lo que sea promocionar la música contemporánea nos parece algo realmente importante. La Sociedad de Conciertos apoyó

y colaboró con estas jornadas en la medida de sus fuerzas.

Y naturalmente siempre agradece muy vivamente la ayuda de todos los medios de comunicación, que tanto han contribuido a su desarrollo al divulgar su labor y sus actividades.—

VICTORIA CASARES.

BILBAO

En esta época en que las entidades musicales dan comienzo al curso 86-87, la Sociedad Filarmónica lo ha hecho presentando a la Sinfónica de Varsovia compuesta en su mayor parte por músicos jóvenes, bajo la dirección de Wojciech Michniewski, y actuando como solista el joven pianista polaco Krzysztof Jablonski y con un programa casi constituido por música polaca (W. Lutoslawski, F. Chopin, G. Bacewicz) y Beethoven.

Han seguido las actuaciones de Orpheus Chamber Orchestra, conjunto norteamericano que ha dejado constancia de ser una agrupación extraordinaria, por la pureza en su sonido y gran musicalidad, aparte del virtuosismo de una buena parte de individualidades, que en todo su conjunto hacen que su concierto resulte de una gran brillantez.

Lella Cuberli (soprano) y Roberttelson (piano), han hecho su presentación en esta Sociedad Filarmónica con un programa de gran interés, que los aficionados a la lírica han agradecido en obras de Purcell, Mozart, Rossini, Bizet y Copland. La soprano mostró una voz bella y buena técnica en su interpretación, siendo fielmente acompañada por el pianista.

También se han presentado por vez primera en dicha Sociedad Filarmónica, el dúo de pianos Güher y Süher Pekinel, interpretando un atrayente programa de los compositores, Bach, Brahms, Liszt y Stravinski.

Se ha celebrado un concierto extraordinario, y en ésta ocasión en el Teatro Campos Elíseos, que registró un lleno total, para presentar a la extraordinaria Orquesta Sinfónica de Bournemouth, bajo la dirección del ruso Rudolf Barshai, y actuando como solista en el «Concierto para violín, de Brahms. Cho-Liang-Lin, ya conocido del público de la Sociedad Filarmónica, volvió a demostrar su gran categoría artística. La Orquesta interpretó a continuación **Cuatro danzas rituales** (1952) de M. Tippett, y **Francesca de Rimini**, de Tchaikowski. Ambas obras tuvieron una ver-

sión impresionante en su diversidad de temas y la intervención de las familias de la orquesta, que en general sobrasieron a gran altura; nuestras líneas resultarían insuficientes para poder expresar la calidad de dicha orquesta y del concierto altamente brillante escuchado, bajo la magnífica batuta de Rudolf Barshai; esto, verdaderamente, hay que oírlo en vivo y quedar así gratamente impresionado como le ocurrió al público asistente.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao en los últimos conciertos del mes, ha interpretado **La fuerza del destino, Obertura**, de Verdi, que parecía reflejar el buen concierto que esperábamos escuchar. Las **Cinco canciones, para contralto y orquesta**, de Wagner, que debía interpretar Bernadette Greevy, fueron cantadas por la mezzosoprano Christel Borchers, que cumplió en la interpretación de las bellas canciones de Wagner sobre textos de Mathilde Wesendonk, escuchando frases de gran belleza. Los **Tres nocturnos** de Debussy, «Nubes», «Fiestas» y «Sirenas», tuvieron una interpretación correcta, interviniendo en el tercero el Coro Zigor de Baracaldo, poniendo empeño para lograr una buena actuación, que no se llegó a alcanzar en su totalidad como hubiese sido deseada.

Finalmente el conocido **Bolero**, de Ravel, cuya versión gustó mucho al auditorio por las destacadas intervenciones de los profesores de la Orquesta, y que el director invitado Colman Pearce, supo dar el realce que requiere esta obra, en movimiento de danza moderada y uniforme y el público así lo entendió con sus fuertes y prolongadas ovaciones.

El concierto del fin de mes celebrado por la Orquesta Sinfónica de Euskadi nos ha presentado un programa de gran interés, que satisfizo al público asistente. La **Sinfonía en sol mayor** de Haydn empezó a despertar interés y así resultó su ejecución en un legítimo clasicismo. El **Concierto para piano y orquesta en Re mayor**, de Ravel, nos muestra al autor, como en toda su música, conocer a fondo el oficio, tanto en sus piezas para piano o para orquesta, evidenciando así un talento muy especial para componer la obra en un estilo personal y virtuoso, y así el solista con su actuación hizo observar las dificultades sobre las cuales Joan Moll pudo salir airoso.

Seguidamente **Fuentes de Roma**, de Respighi, que resultó muy brillante en su eje-

cución, bajo la firme batuta del maestro Jordá. Y finalmente, fragmentos sinfónicos de **Los Maestros cantores**, de Wagner, uno de los gigantes de la música y un representante destacado de la cultura del siglo XIX. Dicha obra fue expuesta musicalmente en la expresión y revelación de toda la parte humana del drama, y los profesores de la orquesta, junto al director Jordá, dieron a la obra el brío preciso para cuajar en un final feliz; el público despidió a todos con largas y repetidas ovaciones.

Juventudes Musicales de Bilbao ha organizado el 2º Maratón Internacional de piano de Bilbao, bajo el patrocinio de la Excm. Diputación Foral de Vizcaya y Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, en colaboración con otros ayuntamientos de la provincia, Banco de Bilbao y Pianos Vellido.

Han participado 21 pianistas de diversas edades y países, que sin una meta competitiva y mediante su virtuosismo en la disciplina pianística han ofrecido sus condiciones artísticas; algunos de los cuales quizá lleguen y otros tendrán que dedicarse a otras tareas como la enseñanza, etc.; el caso es que el público ha asistido en gran número a las dos sesiones y ello demuestra el interés que la juventud demuestra por esta clase de actos musicales.

La Orquesta de Acordeones de Bilbao ha iniciado también su temporada de conciertos y en esta ocasión ha presentado a cuatro acordeonistas para, en plan de solistas, interpretar piezas características propias para el acordeón. De tal forma, el joven Monasterio, ha interpretado **Core Ingrato** de S. Cardillo y el vals **Divagando** de Bellada; a continuación Mónica Sanz, con **El viejo organito** de Melocchi y **En fiestas** (marcha) de Loroño; seguidamente se da paso a los más veteranos, pero aún siendo jóvenes: Esther de Llano, que interpretó el **Preludio**, de Volpi, y **Scherzo**, de Gart; finalizando en cuarto lugar Joan Paul Laka, con el **Concierto en re menor**, de Volpi y **10 Kilómetros al finistrino**, de Fancelli. Las versiones de las citadas obras han tenido un carácter diferente para cada actuante; lógico en los más jóvenes el nerviosismo y más musicalidad y técnica en los mayores, todos los cuales fueron muy aplaudidos, interpretando las correspondientes propinas.

En la segunda parte, intervino la Orquesta con su director Loroño al frente, para dar paso a una serie de piezas ya conocidas del repertorio de

la misma, de los compositores Schubert, Pozzoli, Ketelbey, M. Jarre, Loroño, Guridi y Etxebarrieta.

El acto, como en ocasiones anteriores, estuvo presentado por el gran locutor Patxi García.—**JOSE URQUIJO RES-PALDIZA.**

CACERES

La Comunidad de Castilla-León, para conmemorar el cincuentenario de la muerte del músico burgalés Antonio José, encomendó al pianista Joaquín Parra la grabación de un disco que recogiera parte de la obra pianística que el malogrado compositor y folclorista dejó escrita. Obra que fue silenciada en los años del franquismo y que hasta estos momentos no ha sido llevada al microsuro.

Joaquín Parra realizó la grabación en el Auditorio de San Francisco de la Institución Cultural «El Brocense», de Cáceres, a donde se desplazaron técnicos especializados de la casa grabadora encargada de la misma.

Joaquín Parra divulgará, asimismo, esa obra pianística, interpretándola en las semanas de homenaje al músico burgalés que la Junta de Castilla-León ha organizado en Burgos, Salamanca, Zamora, Aranda de Duero, Valladolid y Miranda de Ebro. En estas semanas Joaquín Parra dará sendos recitales de piano. Acompaña al pianista extremeño Paquita García, crítico e investigadora musical, que comentará aspectos de la vida y obra del gran maestro desaparecido, del que Ravel dijo: «Antonio José llegará a ser el gran músico español de nuestro siglo».—**CORRESPONSAL.**

CORDOBA

Córdoba celebró su I Semana Lírica Cordobesa

Con un éxito DE ESCANDALO, Córdoba entera recordó, reivindicó y resaltó en la I Semana Lírica Cordobesa, a sus grandes voces de todos los tiempos, Marcos Redondo y José Mª de Aguilar. La idea y la realización se debe a cinco cordobeses, CINCO HOMBRES BUENOS, que durante varios meses han trabaja-

do sin descanso para que fuese un hecho la Iª Semana Lírica Cordobesa. Un ejemplo que si otras capitales españolas imitaran, nuestro género, nuestra música, no sufriría el abandono que padece.

A cargo de la Compañía Ruperto Chapí y bajo la dirección de Fernando Carmona, se representaron nueve obras: **El puñado de rosas**, de Chapí; **La Dolorosa**, de Serrano; **La viejecita**, de Fernández Caballero; **La chiquita piconera**, de Villalonga, Alfaro y Avilés; **El barbero de Lavapies**, de Asenjo Barbieri; **La rosa del azafrán**, de Guerrero (zarzuelas). **Los claveles**, de Serrano; **La reina mora**, de Serrano; **El romance marinero**, y **La taberna del puerto**, de Sorozábal (sainetes).

El puñado de rosas y **La chiquita piconera**, de ambiente cordobés; las demás hartamente conocidas y todas ellas de un encanto a cual mejor.

Todavía existe en España un pequeño sector de público que desprecia o IGNORA nuestro género lírico, en algunos casos sin saber el PORQUE, casi por inercia, por ANTICUADO O DESFAZADO o por que es GENERO MENOR. No saben lo que dicen y demuestran una ignorancia total. Nuestro género lírico, llámese zarzuela, sainete, romance, pasatiempo, pasillo veraniego, comedia lírica o leyenda lírica, nace en el pueblo y nada es más constructivo para el propio pueblo, pues nos enseña la manera de hablar de las diferentes regiones naturales, sus modismos, sus comidas, sus vestidos, sus costumbres, su geografía, sus monumentos y sobre todo nos enseña a ser mejores conociendo más al vecino y el ámbito donde se mueve. Comprobamos que no es nuestro PUEBLO el único o el mejor, que hay otros con otras costumbres que también son buenas, que debemos respetar

conocer y defender pues son parte de nuestro patrimonio. Si se protegiese la zarzuela, estaría más unida la nación, nos conoceríamos mejor y al fin y al cabo no se haría más que fomentar lo NUESTRO, igual que en Italia se MIMA la ópera y en E.E.U.U. el jazz. Y lo curioso es que cuando en cualquier ciudad española se ofrece un ciclo de tres o cuatro días, el público pide más representaciones y en último caso pregunta... ¿cuándo volverá la compañía otra vez? Todo esto y más, han intuido esos cinco hombres: Julio Sánchez Luque, Francisco Páez Muñoz, José Miguel Otero Muñoz, Emilio Asencio Castillo y Alfonso Ramiro Caballero. Hombres a los que los cordobeses hoy, posiblemente MAÑANA toda Andalucía, y quizá PASADO MAÑANA toda España, agradecerán que nuestro género lírico tome un auge inusitado. Un merecido aplauso y reconocimiento merecen por su colaboración: La Junta de Andalucía, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, Diputación Provincial, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Caja General de Ahorros de Granada, Fundación Pública Municipal Gran Teatro, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Baldomero Moreno-Crediaval, S.G.R. Por otra parte el esfuerzo de la compañía Ruperto Chapí fue grande; más de setenta personas contiene el elenco. De estos destacamos: Mª Eugenia Corrochano, Carmen Decamp, Guadalupe Sánchez, Mª Dolores Traveseso (sopranos); Fernando Carmona, Enrique García, Miguel de Alonso (tenores); Antonio Lagar, José Luis Sánchez (barítonos); Jacinto de Antonio (bajos); Amelia Font (triple cómica); Lidia Valero (característica); Rafael Varas (primer actor cómico); Alberto Agudín, Carlos Bofill



El «grupo de los cinco», verdaderos artífices de la I Semana Lírica de Córdoba.

(tenores cómicos); Manuel Arias (primer actor); Ana María Casas, Anunciata Díaz, Mabel González (actrices); Alfonso Esquerdo, Pedro Esquerdo, Jose M^a Lara, Rodolfo Martín, Julio Sánchez, Rivo da Silva (actores); Coral Márquez (coreografía); Gerardo Meré (director de escena); Coro, ballet y orquesta, titular de la compañía; dirección musical: Antonio Moya, dirección: Fernando Carmona.

que el público NI OYE NI VE, pero que su labor es imprescindible. De esta manera el auditorio conoció a tramoyistas, electricistas, maquinistas, sastras, ayudantes y todo el personal auxiliar. Después, los CINCO (verdaderos artífices del triunfo) ofrecieron a Fernando Carmona y a Gerardo Meré, una placa con motivos cordobeses, como recuerdo memorable de la I Semana Lírica Cordobesa. El último día de actuación se

ba «Eduardo Lucena». ¡Enhorabuena Córdoba!, y que tu Semana Lírica, igual que las voces de tus hijos Marcos y José María, esté siempre viva.—**ANTONIO MOYA.**

LA CORUÑA

Concluido en el mes de mayo el «Ciclo de Grandes Orquestas» (Royal Philharmonic, Sinfónica de Moscú —dos programas—, Philharmonia y Filarmónica de Leningrado), se está preparando el del año próximo. La organización «Allegro Concieros», con el patrocinio de las instituciones locales y autonómicas (Ayuntamiento, Diputación, Xunta de Galicia y Caixa Galicia), ha programado los siguientes recitales:

Enero: London Philharmonic Orchestra, dirigida por Eschenbach. Programa Brahms (**Concierto núm. 2 para piano** —solista, Tzimon Barto— y **Segunda Sinfonía**).

Febrero: Virtuosos de Moscú, con Wladimir Stivakov al frente. Obras, sin determinar; seguramente, **Las cuatro estaciones**, de Vivaldi.

Marzo: Filarmónica de Oslo, regida por Maris Jansons. Obras probables: **Concierto núm. 1 para piano**, de Liszt, y **Primera Sinfonía** de Sibelius.

Abril: Estreno en España del oratorio de Haendel **Atalia**, por la Antigua Academia de Música y el «New Oxford College».

Mayo: Baltimore Symphony Orchestra, bajo la batuta de David Ziman y una **Cuarta** de Bruckner en el programa.

En el pasado verano hemos tenido una intensa actividad musical. Fue primero el concierto de Elly Ameling y Ruud van der Meer, con el **Libro de canciones españolas**, de Hugo Wolf. Extraordinario recital, deslucido por la escasa asistencia de público, debido a la fatal coincidencia con la época de elecciones y el mundial de fútbol.

Los «Amigos de la Opera» programaron un **Mesías** con la Orquesta «Reina Sofía», el Coro Universitario de Santiago y las voces de Mabel Perelstein, M.^a Teresa del Castillo, Manuel Cid y Alfonso Echevarría. Dirigió Maximino Zumalave y se consiguió un digno nivel artístico, lo que no es poco en empresa de tanto compromiso.

Peligro la continuidad de las llamadas «Noches de la Ciudad Vieja», una serie de conciertos que se realizaran tra-

dicionalmente en las bellas iglesias de la zona antigua de la ciudad. Finalmente, el Ayuntamiento coruñés optó por celebrar la XVIII edición de este ciclo, ya muy enraizado en la ciudad, con la participación del pianista belga Luc Devos, el dúo Tiele —violín y piano, en programa de compromiso: Grieg, **Sonata núm. 3** de Brahms y Franck—, el flojo Cuarteto Slavia —Haydn, Borodín, Beethoven— y la soprano coruñesa Conchita Fraga, en un recital tan corto en extensión como largo en calidad vocal.

Comenzó en septiembre la temporada de conciertos y otros acontecimientos musicales. Entre éstos hay que destacar, sin duda, la presencia del Ballet de la Opera de Kiev, un conjunto de buena calidad, sin llegar a lo excepcional, salvo en algunas primeras figuras, como el bailarín Pisarev y la Smorgachova. El programa, como es habitual, por desgracia, una mezcla de retazos de diversos ballets clásicos (**Lago de los cisnes**, **Bella durmiente** e incluso ese inefable **Don Quijote** de Minkus, de honda raigambre torera) y piezas breves, entre las que se encuentra lo mejor del espectáculo: **Bakhti**, ballet sobre música popular hindú y coreografía de Bejart.

En el Pazo de Mariñán, de la Diputación, un concierto del Dúo León Ara-Tordesillas, con música de Julio Gómez, Guridi y Esplá, tres compositores españoles con una característica común: en este año se conmemora el centenario de su nacimiento. Se presentó en el mismo lugar el «Trío de La Coruña», integrado por Díaz Santurio —violín—, Ríos —violoncello— y Chao —piano—, con un programa monográfico —Mozart—. Ha demostrado ante su público unas muy estimables cualidades interpre-



Los carteles de la taquilla rezaban el «no hay localidades».

Los decorados fueron de Eysede; el vestuario, propiedad de la compañía y vestuario París; el atrezzo de Mateos; el jefe de maquinaria, Alberto Vicario, con su ayudante Florentino García; el regidor, Alberto Hurtado; los sastres, Amalia Díaz, Aurelia Martín y Rosario Carmona y el jefe de producción M^a Dolores Font.

Como homenaje al público de Córdoba, se interpretó una selección de zarzuelas tomando parte la totalidad de los componentes de la Compañía y con la colaboración del barítono de fama internacional Pedro Farrés. De las catorce representaciones, en once de ellas se puso el cartel de... «no hay localidades». El precio de la butaca era de 1.000 pesetas. La presentación y el cierre de la pequeña temporada fueron emotivos... Las palabras del presidente Julio Sánchez y del director Fernando Carmona cautivaron al público. El presidente de la Comisión Organizadora, hizo una semblanza de Marcos y José María, tan humana y tan viva que tuvo que interrumpir varias veces sus palabras ante los aplausos del respetable. El director de la Compañía «Ruperto Chapí» dio las gracias en nombre de todos los miembros de su Compañía y tuvo el delicado detalle de sacar a aquellas personas

representó **La chiquita piconera**, y por tal motivo, estuvo en el palco de honor la auténtica Chiquita Piconera, (María Teresa López González) que estaba guapísima. Estamos seguros de que si viviera Julio Romero de Torres... volvería a pintarla a sus setenta y tres años. Junto a ella, se encontraba Don José de Luna, empresario que con su compañía deleitó durante catorce años al público cordobés y de donde salió Fernando Carmona, invitado por la Comisión Organizadora. No podemos olvidar hablar del Gran Teatro de Córdoba, que, restaurado y bajo la experta dirección de Miguel Cosano, es un joya digna para cualquier trabajo lírico y un estuche perfecto para representar nuestras joyas líricas; en este momento es uno de los mejores teatros de España.

Como final sólo me cabe reiterar mi aplauso hacia la gran iniciativa artístico musical de la ciudad de La Mezquita en el momento actual. De ello puedo dar perfecta cuenta, tanto como narrador de la I Semana Lírica Cordobesa, como por haber estado al frente de la orquesta como director musical. Asimismo, y como en casos anteriores, los CINCO premiaron mi humilde labor con una valiosa batuta, recuerdo del Real Centro Filarmónico de Córdo-



Elly Ameling actuó el pasado verano, dando un extraordinario recital.

tativas; de perseverar en el camino emprendido, puede alcanzar un digno nivel artístico. Y, puesto que no estamos sobrados de agrupaciones de cámara en nuestro país, formulamos votos para que así sea. Por cierto, que nuestra ciudad cuenta en estos momentos con una Orquesta de Cámara (la Municipal), un Quinteto de Viento, un Cuarteto de cuerdas y ahora un Trío de cuerdas.

La Sociedad Filarmónica inició su actividad con un espléndido concierto de la Orquesta de la Comunidad Europea, dirigida por Adelina Oprean. En el programa: J. C. Bach (**Sinfonía núm. 2**), Donizetti (**Adagio para cuerdas**), Mozart (**Concierto para violín K 218 y Divertimento K 138**), y Haydn (**Sinfonía núm. 28**). Recital de extraordinaria calidad sonora e interpretativa.

El Ayuntamiento programó un concierto del Cuarteto de Edimburgo, una agrupación camerística que nos sorprendió por su mediocre nivel, en un programa que incluía el **Cuarteto Op. 12**, de Mendelssohn; el **Cuarteto K 421**, de Mozart, y el **Cuarteto Op. 59**, núm. 1, de Beethoven.

Durante los meses de noviembre a enero de 1986, se celebrará el II Ciclo de Jóvenes Intérpretes, patrocinado por el Ayuntamiento y la Caixa Galicia. Como el año precedente, ofreceremos una reseña amplia de este ciclo, una vez haya concluido.

Los días 10, 12 y 14 de noviembre se celebra el Festival de Opera en La Coruña. Hace el número XXXIII desde que la asociación «Amigos de la Opera», allá por los años cincuenta, decidió encargarse de la organización de unas temporadas líricas en nuestra ciudad, iniciativa que posteriormente sería seguida por otras ciudades españolas. A pesar de su SOLERA, el festival coruñés se mantiene en discretos niveles por falta de un decidido apoyo institucional. Es bien sabido que la ópera no puede sostenerse sin subvenciones, dado el elevado precio de los cachets de los intérpretes y de los muchos gastos que comporta su montaje. Por otra parte, se ha querido mantener un precio de taquilla asequible —entre 500 y 2.500 pesetas—, a fin de que no sea el nivel económico elemento discriminatorio en un espectáculo tantas veces calificado de ELITISTA con absoluta injusticia y desconocimiento.

Las óperas programadas para este año son las siguientes: **El trovador**, de Verdi. Con

Marina Mader-Todorova, Mabel Perelstein, Giuseppe Venditelli y Juan Galindo. **Elixir de amor**, de Donizetti. Con Enequina, Lloris, Samuel Cook, Luis Alvarez y Alfredo Mariotti. **Manon Lescaut**, de Puccini. Cantan: Elena Baggiore, Aldo Fillistad, Juan Galindo y Alfredo Mariotti. Dirigen Maximino Zumalave (**Elixir**) y Miguel Roa (**Trovador y Manon Lescaut**). Coro Universitario de Santiago, en la obra de Donizetti, y Orfeón «Terra a Nosa» para las dos restantes. Orquesta, la Municipal de La Coruña.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

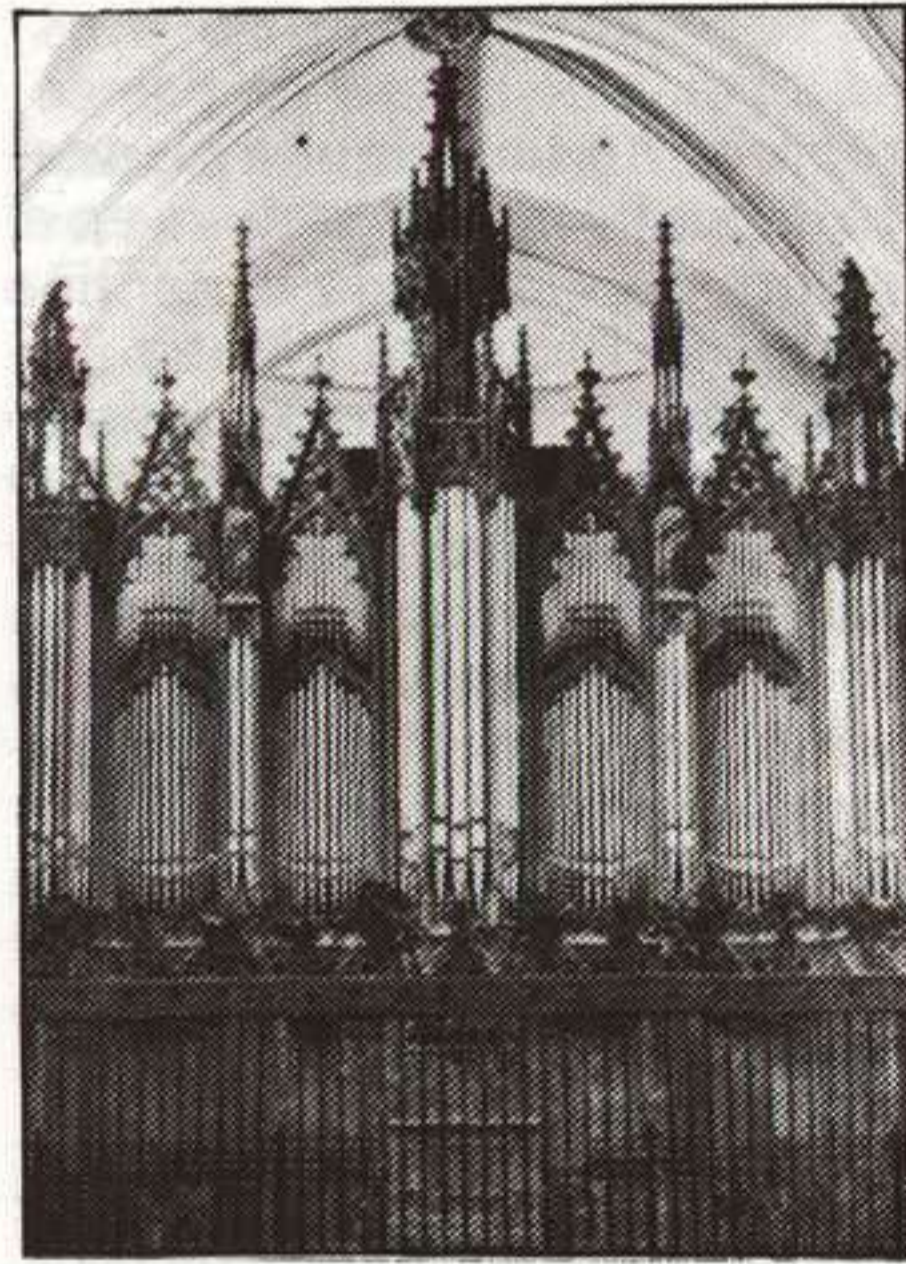
MURCIA

Tras casi un año sin publicar (básicamente por escasez de hechos reseñables) vuelve Murcia a esta sección. Aunque no se deba por ello deducir que el panorama musical haya mejorado. Señalemos, una vez más, al teatro Romea como principal culpable de este paron cultural, ya que no afecta sólo a la música.

Y, antes de adentrarnos en el pasado Octubre 86, recuperemos de todo el año silenciado un único evento: el Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes, Murcia 1986, que aún no ha logrado superponerse de su crisis organizativa. Este importante tema de la actividad musical murciana será tratado, en su momento, con todo detalle, aprovechando entonces la ocasión para recordar estrenos, etc., del pasado Festival.

Comencemos haciendo referencia, en primer lugar, al dúo formado por J. Palomares (violín) y L. Rego (piano), y, por tanto, al trío Nes (los mismos con la incorporación de M. Melguizo, violoncello). Además de profesores del Conservatorio Superior de Música de Murcia, son ejecutantes de calidad, que con su actividad dan auténtico ejemplo de servicio a la música y a la cultura. Ejecuciones muy dignas, serias y ajustadas; programas en el punto ideal entre divulgación-educación y ESPARCIMIENTO. Nuestra más sincera admiración y respaldo incondicional. Esperemos que este ejemplo fructifique, y oír música en Murcia no sea ni raro ni elitista. En honor a la justicia debemos hacer extensivo este apoyo sin condiciones al Aula de Música de la Universidad de Murcia, primera entidad en romper el casi eterno silencio

vacacional. Sólo podemos, y de hecho lo hacemos, ya que exigimos lo mejor para Murcia, señalar una mancha, en absoluto achacable a los anteriormente citados: ¿qué sucede con la reforma de la educación musical?, ¿cómo un Conservatorio que estrena instalaciones ha de recurrir a habilitar un mercado de abastos por insuficiencia de aulas?, ¿por qué es esporádica la colaboración Universidad-Conservatorio, y viceversa. Para no traicionar nuestras costumbres acabemos con un buen propósito: que Murcia sepa aprovechar el excelente profesorado que ocupa el Conservatorio, y que éstos encuentren el ambiente adecuado para su labor. Y ya que de alguna manera hemos rozado la Universidad, anotemos dos citas más: la proyección de la película «Olvidar Mozart», en doble sesión y versión original y el espacio radiofónico dedicado a la música, que la radio universitaria (cadena COPE 89.7 FM) incluye los lunes en su programa DE RED UNIVERSITARIA (que, modestia a un lado, me enorgullece atender).



Organo de la Catedral de Murcia.

Inevitablemente, al menos eso parece, ha vuelto a ser Promúsica la gran protagonista del mes, en esta ocasión por doble motivo. Por un lado el décimo aniversario de la Asociación, y por otro, su actividad habitual. Es nuestra intención tratar el primero de los motivos en diciembre, dándole toda la importancia que merece.

Así pues, hablemos de la actividad habitual de Promúsica, insistiendo en la trascendencia del cierre del Teatro Romea. Siguiendo el promedio mantenido se nos ofrecieron, teniendo como marco improvisado el pabellón polide-

portivo del colegio de los Hermanos Maristas, dos conciertos; el primero a cargo de Orquesta B. Martinu, que, globalmente, puede calificarse de gris, máxime cuando a continuación nos visitaron la Orquesta Filarmónica de Lieja y de la Comunidad Francesa, con Pierre Bartholomée al frente.

Asumiendo los riesgos, y arbitrariedades, de los adjetivos rotundos, de las globalizaciones, y otros muchos más, nos atrevemos a afirmar que ésta ha sido, desde hace años, la única agrupación que ha ofrecido auténtica música en vivo, en vez de meras lecturas asépticamente correctas. Con los resultados artísticos obtenidos se puede o no estar satisfecho, en función del criterio estético de cada uno. Así nosotros desaprobamos la versión del **Concierto para violín** de Brahms, a pesar de la ejecución divina (realmente divina) de Philippe Hirshhorn, que por minuciosa y detallista perdió la línea de la obra. Por el contrario, la **Heroica** nos agradó, sin olvidar que se trató de una versión muy personal, una recreación, auténtico arte, y no una versión rigurosa (empezando por el reparto de profesores e instrumentos) ni historicista. La agrupación, en su conjunto, no es de primera línea, aunque posee una calidad considerable; pero la esmerada dirección de Bartholomée hace surgir de ella lo mejor, y además, incluso los fallos puntuales tienen cierto sabor en versiones tan vivas. En resumen: un concierto de auténtica música IN VIVO.

Otro de los focos musicales por excelencia, o promesa de foco, es la Orquesta de Jóvenes de la región de Murcia, que, ante numerosísimo público, comenzó sus actividades del curso 86/87, en un concierto en que se siguen repitiendo obras (también aportaron alguna novedad a su repertorio). En este concierto la entrada fue libre (¿es ésa una buena medida para promocionar la música?), con lo que debimos de sumar a la mala acústica de la Iglesia de S. Esteban el ruido de gente mal acomodada, entradas-salidas, encuentros, etc. (que la organización trató de evitar con un riguroso control de la entrada y puntualidad). Pero más que un concierto (con sus aciertos y errores) nos importa que esta Orquesta también está de cumpleaños: cinco años. Su creación nos llenó de alegría, esperanza y orgullo de patria chica, aunque nos costara olvidar la fa-

llida intentona de aquella Joven Orquesta Española de Cámara (o similar). Posteriormente, nos preocupó la desaparición de la Orquesta del Conservatorio de Murcia, parcialmente asimilada por ésta. Nuevamente nos volvimos a alegrar, pues el nacimiento de la JONDE y el esplendor del Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes (3.ª edición) indicaban que la iniciativa murciana había sido útil.

Con una perspectiva de ya cinco años, y sin tener a la vista otros frutos, vuelve sobre nosotros a reinar cierta inquietud. ¿Qué ha sido de la carrera de aquellos jóvenes de hace cinco años? ¿Cómo es aún nuestra Autonomía una de las pocas sin orquesta sinfónica estable? ¿Por qué crece tan lentísimamente esta todavía orquesta de cuerda (salvo para un par de obras en que tímidamente se incorporan otras familias)?

Aunque la prudencia sea una de las mejores consejeras, somos de la opinión de que cinco años han sido suficientes para crear y consolidar la Orquesta. Empieza, pues, debe de empezar, una nueva etapa de desarrollo y crecimiento. Murcia y los jóvenes músicos lo necesitan.

Y como punto final de esta crónica, una gran paradoja: es el instrumento más antiguo de la ciudad (en activo), pertenece a una Institución de menores recursos económicos y con nula responsabilidad real en el área de la difusión de la música, la única con actividad regular y programada. Nos referimos al órgano de la Catedral y al Maestro de Capilla y Organista, D. Pedro Azorín Torregrosa, y a las audiciones dominicales. Del contacto mantenido con D. Pedro Azorín esperamos que, en breve, salga la luz sobre este instrumento colosal, su historia y estado (actualmente el 20% de sus posibilidades según el propio organista), sometidos desde hace años a una polémica, con tintes de dureza, inútil, y que asombra y preocupa a los amantes de la música.—**JOSE GARCIA MORALES.**

TARRAGONA

Instituto Musical

Esta entidad filarmónica ha organizado los siguientes conciertos:

Día 22 octubre: Presentación

del guitarrista italiano Massimo Delle Cesse.

Día 5 de noviembre: Actuación de la Agrupación Coral «Associazione Sta. Cecilia» de Sassari, 40 voces al mando del Mtro. Paolo Carta, bajo el patrocinio del Ministerio del Espectáculo de Italia, Administración Prov. de Sassari y del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona.

Día 22 de noviembre: Recital de la pianista Mirta Herrera.

Día 29 de noviembre: Actuación del Cuarteto Eslovaco, dos violines, viola y cello.

Enero 1987: El célebre violinista Ezio Mariani de Amicis, ofrecerá un recital de violín solo.

Febrero 1987: Recital del pianista Giuseppe Terracciano, de Napoli.—**CORRESPONSAL.**

TOLEDO

VII Semana de Música (3-9 de octubre 1986)

La «Agrupación Musical Toledana» ha organizado, un año más, esta «Semana» de música que, no hace mucho, era una «Decena». Siete conciertos, por cierto bastante variados en cuanto a autores y a concertistas. El concierto inaugural del día 3 de octubre corrió a cargo del dúo Víctor Martín (violín) y Miguel Zanetti (piano). Un dúo que parece estar muy afincado en Toledo, pues todos los años se le puede escuchar varias veces. Si no es por la Agrupación es por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Esta última, sin ir más lejos, le ha contratado para dar nada menos que siete conciertos en distintos lugares de la Comunidad. En el programa pudimos escuchar cuatro **Sonatas: Sol M**, de Haydn, **Si b M**, de Mozart, **Sol m**, de Schubert y **Sol M** de Beethoven. El segundo concierto lo dio el pianista Janis Vakarelis con el siguiente programa: **Sonata en Sol mayor, Op. 79**, de Beethoven, **Sonata en La menor, Op. 42**, de Schubert, **4 Baladas**, de Brahms y **Rapsodia húngara**, de Liszt. Un pianista de una gran técnica pero poco comunicativo con el público, casi diríamos frío. Estos dos conciertos tuvieron lugar en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Toledo.

El tercer concierto, al menos por el marco y el programa, era muy apatecible. La iglesia de Santa Eulalia fue un descubrimiento fantástico para muchos de los que asistieron al concierto. Ofrece un ambiente muy cálido y propicio para escuchar el con-

cierto previsto: Dúo Alvaro Marías (flauta) y Albert Romani (clave). Nos ofrecieron un programa nada común: Gianpaolo Cima, Dario Castello, Frescobaldi, G. Battista Fontana, A. Corelli, M. Blavet, Telemann y Vivaldi. El clavecinista Albert Romani estuvo francamente sensacional. En cambio, Alvaro Marías, que de vez en cuando daba algunas explicaciones sobre los instrumentos y la música, no nos convenció demasiado.

El lunes 6 de octubre el marco volvía a ser la fría sala de conciertos de la Caja de Ahorros de Toledo. Esta vez fue el Quinteto Español: Hermes Kriales y M^a Carmen Montes (violines), Pablo Ceballes (viola), Enrique Correa (celo) y José Tordesillas (piano). En el programa había únicamente dos obras: **Quinteto con piano en Fa menor**, de César Franck y **Quinteto con piano**, de Anton Dvorak. (Por cierto los tiempos de las dos obras estaban cambiados en el programa de mano; uno de tantos fallos del programa). Un concierto de una tónica general muy bueno. Destacaríamos especialmente a José Tordesillas (piano) por su buen hacer.

El quinto concierto corrió a cargo del gran percusionista Enrique Llácer, «Regoli». El programa desarrollado fue el siguiente: **Rondó**, de M. Peters, **Balada para Danza**, de S. Goodman, **Sonata núm. 1**, de J. L. Moore, **Tres tiempos para un percusionista**, del mismo E. Llácer, **Suite francesa**, de W. Kraft, **Danza española**, de T. L. Davis y **Fantasia para batería**, de E. Llácer. Un concierto fantástico y muy poco frecuente por estos lares. No nos importaría volverlo a oír de ntro de poco.

El penúltimo concierto de la Semana tuvo como marco la Sinagoga del Tránsito. El grupo fue el que dirige Miguel Angel Tallante: Pro Musica Antiqua de Madrid. Y el programa desarrollado fue el siguiente: «Panorama de la música renacentista europea (siglos XVI-XVII) y la música en Europa en torno a 1600».

Finalmente, el concierto de clausura estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara «Reina Sofía», bajo la batuta de su concertino G. Ccmellas. Una agrupación muy conocida, casi familiar, (al igual que el dúo que inauguró la Semana) en Toledo. Trajeron un programa muy popular: **Concerto grosso Op. 6**, de Haendel, **Divertimento**, de Mozart y **Las Cuatro Estaciones (Siete**, según el programa de mano), de Vivaldi.

Felicitemos a la Agrupación Musical Toledana por la oportunidad que nos da de escuchar de vez en cuando BUENA MUSICA. No obstante sugerimos que debe afrontar un rejuvenecimiento y cambiar un

poco el repertorio de sus conciertos. Falta, además, una coordinación con la Consejería de Cultura para no traer las dos entidades a los mismos grupos. Tanto más cuanto que es la misma Consejería la que patrocina parte de los conciertos. También debería cuidar mucho más los programas de mano. Raro es el que no tiene varias faltas garrafales. Son detalles, pero dicen mucho a favor o en contra de la entidad. A pesar de todo animamos a la Agrupación en su lucha por acercar cada vez más la música al público toledano, y desde aquí le damos nuestro apoyo y, en la medida en que sea posible, le ofrecemos nuestra ayuda.—**FCO. JAVIER LARA.**

VIGO

De una amiga que es difícil mantener

En Galicia, algo que, ya al ser nombrado ante ellos, desconcierta o atemoriza concejales ministros autonómicos encargados de lo cultural, presidentes de diputación o de sociedades más o menos comprometidas con la promoción de actividades artísticas, e incluso a no pocos músicos profesionales, es la ópera. No sólo en Galicia, claro. Una ópera es demasiado costosa cuando, siguiendo la más común opinión, debe ser puesta en escena imitando lo que hacen con ella en el Liceo, en la Zarzuela..., o en el «Met» (venido en video). En Vigo, las gentes, perdida la antigua costumbre de vivirla, que hubo en la ciudad, no necesitan tan hermosa forma de teatro total si no aparece tal y como en televisión, en cine, es presentada de cuando en cuando por los más importantes sellos de la industria del «entertainment», en promociones de extensión internacional. Por esto, un recital de Montserrat Caballé, Plácido Domingo, o (¡por fin!) Alfredo Krauss, llenarán el gran teatro; pero, «de tales reyes abajo, ninguno». La ópera, en Vigo, ni siquiera conserva su valor de función pública preferentemente útil para reuniones sociales propiciadoras de encuentros que facilitan negocios o la consolidación de enamoramientos publicables; para esto, perfectamente lícito y conveniente, los conciertos musicales que organiza o acoge la Caja de Ahorros de Vigo, en los espléndidos ambientes de su Centro Cultural, ofrecen el

intervalo o DESCANSO que los divide. No sólo por esto, naturalmente, acude cada vez más público a tales conciertos: una media actual de ochocientas personas en cada función, y cada año más frecuentemente llenos.

Y estos conciertos, incluso los de gran orquesta, son más fáciles de organizar y mucho más baratos que una ópera. Además de que la acción dramática, en el escenario, distrae demasiado: con sólo la música PURA, se delibera mejor sobre asuntos importantes. En 1982, el Ayuntamiento de Vigo, en un intento de revestir con galas operísticas su socialismo demasiado nuevo, adquirió la municipalidad de los festivales de ópera. El de aquel año tuvo un precio ESCANDALOSO, que algunos periodistas con poca sensatez y menos capacidad para distinguir entre precio y valor de las cosas, se apresuraron a publicar: se procuraba el descrédito de la alcaldía; pero aquel festival ya había sido rechazado por quienes acudían a las funciones de ópera en años anteriores, y que no habían sido votantes del alcalde señor Soto: hubo más salas y discursos que público. Aún colaboró el Concello vigués en otro festival extraordinariamente difícil de conseguir: en 1983, el alcalde quiso atender, una vez más, esta forma MUSICO-TEATRAL de arte. Desde entonces hasta ahora, el concejal de Cultura no ha querido ni oír hablar de la ópera. Se ha pasado a la promoción de festivales celtas, a pesar de que tanto en el Museo Arqueológico de Castrelos (municipal), el resultado de cuya labor de investigación pública Hidalgo Cuñarro, como en el también cercano Museo de Pontevedra, se puede comprobar que Galicia nunca FUE CELTA; pero los fabricantes de gaitas y zanfoñas... ¡quieren que lo haya sido!

Verdad es que, el coste de LO QUE RODEA A LA OPERA había sido demasiado elevado: la desgracia está en que, por lo visto, para amigos y enemigos de la ópera, LO QUE RODEA A LA OPERA es tanto o más importante que ella misma. La última gran gala operística habida en Vigo, ésa de 1983, fue posible porque, inutilizado el único teatro de la ciudad, por estar siendo remodelado el edificio que lo contiene, el Círculo Mercantil e Industrial colaboró cediendo el gran pabellón de sus instalaciones deportivas para que en él fuese instalado un suficiente escenario desmontable. Aquel festival fue un gran éxito para artistas y organizadores. Sobre todo, todo lo que fue para

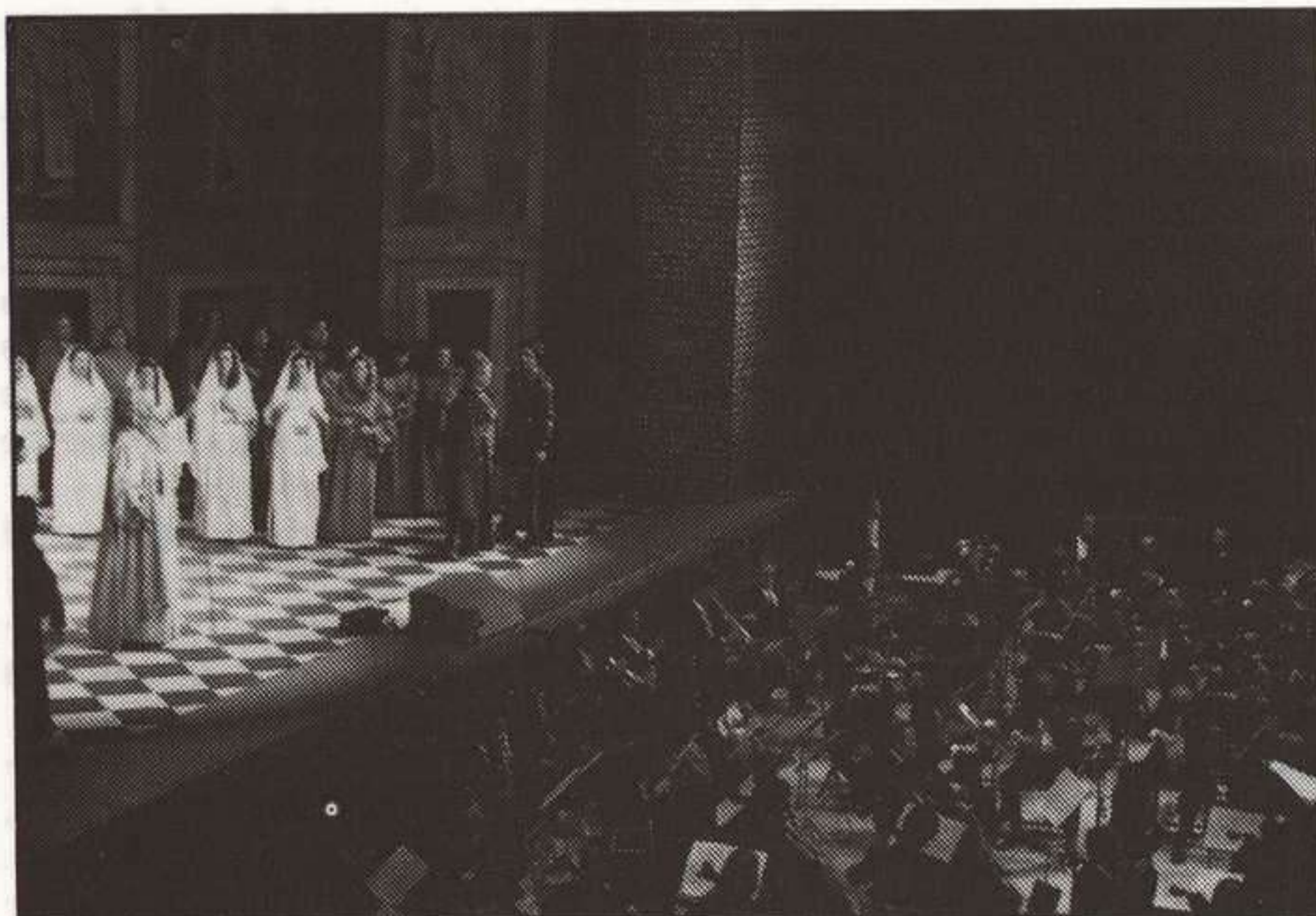
el Círculo Mercantil. Aunque esta próspera agrupación social no puede, ni debe, encargarse de que en la ciudad se sucedan los festivales de ópera, organiza de cuando en cuando recitales o conciertos de música destinados a los socios (38.000 afiliados), aunque también abiertos al público. En los días 21 y 22 de noviembre, con dirección artística del barítono vigués Sergio de Salas fue cuidadosamente preparado el IV Festival de Opera y Zarzuela: dos funciones en el Centro de la C.A.U., con recitales en concierto. Colaboraron con el Círculo Mercantil, además del Ayuntamiento (por iniciativa del señor Soto) la Caja de Ahorros de Vigo y el diario Faro de Vigo. Fue dedicado a la memoria de Camilo Veiga. Este empresario, que falleció en 1979, fue presidente del Mercantil durante 22 años y por su mecanazgo se consiguieron en Vigo 55 representaciones de ópera, además de la Asociación de Amigos de la Opera en Vigo que él inició.

Precisamente Amigos de la Opera en Vigo, se está esforzando por conseguir apoyo moral y económico para poder organizar (después del concierto que el día 31 de diciembre tendrá lugar en el teatro de la C.A.U., cantando Santiago Incera y Concepción Fraga, con la veterana Coral Casablanca y la Orquesta de Cámara de Vigo reforzada, dirigidos por Maximino Zumalave), un festival que, en el 87, sea continuación de los habidos, municipalizados o no, en años anteriores.

Pero las gestiones para conseguirlo, desde Vigo, exige una voluntad muy firme para arrostrar desaires e incomprendimientos que parecen vergonzosos y mucho optimismo para sobreponerse incluso a la indiferencia de los socios (cuota de cien pesetas mensuales) y de los periodistas (¡si la ópera fuese un espectáculo deportivo!...).

La Sociedad Filarmónica sigue temiendo disgustar a sus socios, si durante los muy atractivos conciertos que organiza, permite el acceso de público al teatro de la C.A.U., donde se realizan. En el domicilio de esta sociedad trabaja reponiéndose de la excisión habida tras el período en que dirigió los ensayos Juan Trillo, ex director del Conservatorio de Santiago, la Orquesta de Cámara de Vigo.

Y en el Conservatorio de Vigo (donde el señor Trillo es profesor de Armonía) no se han convocado oposiciones para músico-funcionario, a la



Opera en un pabellón deportivo: Círculo Mercantil e Industrial de Vigo.

espera de saber si, dejando de ser municipal, pasará a estar regido por la Xunta.

La nueva Orquesta de Flautistas de Galicia, dirigida por Miguel de Santiago, porque el Círculo Mercantil no dispone, por ahora, de espacio adecuado para ella, iniciará la serie de Conciertos que está preparando en Lugo. Vendrá a Vigo después de haber dado a conocer su música en La Coruña.

Juventudes Musicales de Vigo ha conseguido un éxito más con su V Ciclo de Guitarra, habido los días 8, 9, 11 y 12 de noviembre. Estuvo dedicado especialmente a la guitarra en jazz. Abercrombie, González, Borrell y Eubans, además del dúo Quiroga y Pimentel, fueron los guitarristas. La excelente labor organizadora que dirige Manuel Alvarez ha ido posibilitando, durante 14 años, la larga serie de conciertos, con frecuencia agrupados en ciclos, que, habiéndole dado muy merecido prestigio a Juventudes Musicales, atraen creciente cantidad de público selectivo. El escenario de estos conciertos de jazz ha sido el del Centro Cultural de la C.A.V.

Avanzar por nuevos caminos al ir desbrozando descuidados senderos

La Sociedad La Oliva —en el escudo de Vigo están figurados un olivo y el castillo— ya es centenaria. Y es también la más antigua de cuantas, en Galicia, prosiguen la originaria función recreativo-cultural que las hizo necesarias, y que La Oliva ha ido continuando, a lo largo del siglo, en muy variadas, y no siempre propicias, circunstancias.

Su biblioteca contiene una colección de partituras, algunas incompletas, casi todas para coro de solo voces viriles; porque La Oliva empezó siendo orfeón: uno de aquellos que, como los de Anselmo Clavé, fueron organizándose en España. La colección musical de La Oliva, algo mermada porque muchas de sus piezas han ido siendo cedidas a otros coros, contiene valeses, mazurcas, habaneras, algún «schottisch» y dos o tres pasodobles-«foxtrot». Recordemos que los coros de Clavé crecieron enraizados en la útil actividad de hacer música para que, en los jardines de Barcelona, pudiesen bailar en parejas ¡y con abrazo! los jóvenes de varias clases sociales que, mezclándose, fueron siendo la burguesía moderna.

No todas las agrupaciones corales de Galicia están federadas, aunque son bien valorables las ventajas que la Fe.Co.Ga. les ofrece. Pero sucede que (dejada aparte la inconveniente noción de rivalidad, de competición, causa de algunas enemistades no siempre bien disimuladas) es disgregadora la diferencia de criterios, entre los respectivos directores, directivos y coristas, al entender la función social de esos coros, muy cuestionable en una sociedad, la nuestra ahora, que ya no es, claro está, como aquella en la que Clavé incidió con sus obreros-cantantes. Y el camino a seguir, que depende muy poco del mayor o menor conocimiento que los cantores puedan tener, o deban adquirir, de técnicas musicales de conservatorio, aunque éste sea útil y conveniente, no debe seguir siendo el que les van abriendo, con subvenciones, los administradores del dinero público, dándoles ese dinero que el público no quiere (con más frecuencia que NO PUEDE)

pasar en taquilla. Y este NO QUERER y PODER, es fácilmente comprobable.

* * *

La coral A'Marosa, nombre de unos islotes en la bahía de Vigo, intenta abrirse nuevos caminos empezando por recuperar formas musicales desechadas o muy descuidadas por otras agrupaciones de cantores. En tres recientes conciertos, uno de ellos en Vigo y los otros dos en San Miguel de Oia donde la coral reside, ha conseguido ofrecer gran parte de una ópera gallega, **El Monte de las Animas**, que fue estrenada en 1927, y del nacimiento de cuyo autor, Eduardo Rodríguez-Losada, buen músico, excepcional en la Galicia contemporánea, debería conmemorarse este año el centenario. A'Marosa incluyó en el programa un fragmento de otra ópera gallega, **Cantuxa**, ésta de Gregorio Baudot, músico de la misma época y también merecedor del mayor recuerdo.

Procurando la mejor calidad posible, A'Marosa trajo de La Coruña a la joven soprano Gloria Pardines, alumna de la señora Nache en el Conservatorio, y, desde Barcelona, al pianista Manuel Cabero. Se incluyeron, en el concierto, piezas de Massiá y Mompou, que interpretó este artista profesor de repertorio vocal en el Conservatorio del Liceo, y canciones de Montsalvage y Ginastera ofrecidas por la cantante coruñesa.

Pero lo que más me interesa decirle al lector es que, además de esas y alguna otra pieza también operística, fueron cantados un «fox-trot» que había sido popular en la vecina Baiona cuando, también en los años veinte, las COMPARSAS, hoy desaparecidas, inventaban música para los carnavales, y «Té para dos» el mundialmente conocido fragmento de **No, no, Nanette**, de Youmans.

Aunque no faltan quienes consideran despreciable esta música, y un error el cantarla así, y pese a los otros que no dejan olvidar su enfado cuando una coral se aparta de sólo esas polifonías, culta una (casi siempre mal cantada) y popular la otra (persistente por conmovedora de la conciencia patriótica de los mayores, pues los jóvenes la conmueven por otros medios), acostumbradas, lo cierto es que el público, abundante en San Miguel de Oia, dejó bien claro, también en Vigo, con su aplauso, cómo y qué quiere conocer o reconocer, disfrutando. Que a un concierto no se va a sufrir.—**ENRIQUE C. ABLANEDO C.**

ZARAGOZA

Conciertos Pilar 86

Coro de Cámara de Oviedo

La actuación del Coro de Cámara de Oviedo en la Iglesia de S. Gil, bajo la dirección de Luis Gutiérrez Arias, ha supuesto una agradable sorpresa para los numerosos seguidores zaragozanos de la música coral. Nos encontramos ante un grupo vocal excelente, compuesto por muy buenas voces que constituyen un hermoso instrumento, con un timbre y empaste de gran calidad, resultado de un meticuloso trabajo vocal en todos los recursos que un coro puede utilizar. En el programa ofrecido en Zaragoza, con obras de la polifonía europea de los siglos XV-XVI (Morley, Marenzio, Monteverdi, Hassler, etc.) en la primera parte, y un **Magnificat** para dos coros de Pachelbel junto a piezas de Brahms en la segunda, dieron muestras de un buen trabajo, si bien hay que señalar nuestras diferencias respecto a los criterios de interpretación seguidos por su director en las obras del programa. Las piezas de los siglos XV-XVI resultaron un tanto monótonas y más cercanas a un criterio romántico que fue muy bien aprovechado, no cabe duda, en Brahms mucho más adecuado y con buenos y firmes rasgos en su interpretación.

Requiem polaco de Kristof Penderecki

El plato fuerte de los conciertos en las fiestas del Pilar ha sido, sin duda, la visita de K. Penderecki al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio Cracovia y Coros de la Filarmónica de Varsovia, que junto a los solistas Jadwiga Gadulanca (soprano), Ewa Podles (mezzo), Henryk Grychnif (tenor) y Romuald Tesarowicz (bajo), interpretaron magistralmente el **Requiem polaco** del mismo Penderecki como último gran acto de las fiestas.

El éxito obtenido en la gira española se vio confirmado en Zaragoza por un público que llenó el Palacio de Deportes, siguiendo con absoluto silencio y gran interés el desarrollo de este magno acontecimiento. Creo que esto define la gran impresión que esta obra ha dejado entre el público de Zaragoza. La perfecta relación música-texto que obtiene Penderecki

se traduce en los múltiples recursos de orquesta y coro así como de los solistas, en especial en la parte de la soprano. La composición alcanza momentos sublimes que sintetizan la tradición del oratorio del romanticismo hasta nuestros días, junto a los nuevos lenguajes del siglo XX en compositores como Stravinsky, Orff, etc. Es impresionante la parte donde entrelaza el texto polaco con el latino, el «Lacrymosa», que nos acerca casi al clasicismo, y toda la parte final «Agnus Dei» («Lux aeterna», «Liberá me», etc.). Es una obra REDONDA donde la dinámica de las tensiones alcanza una maestría inigualable. Los intérpretes ya reseñados hicieron una excelente versión de la misma, arropada por el calor de ser dirigida por su creador, que el público supo valorar en su justa medida.

El guitarrista Suelves

El día 6 de octubre se iniciaban los conciertos de música clásica organizados por el Área de Cultura y Acción Social del Ayuntamiento de Zaragoza, dentro del programa de fiestas del Pilar. La primera de estas sesiones estuvo a cargo del guitarrista zaragozano Luis Suelves, y el lugar escogido, la preciosa Iglesia del Hospital de Ntra. Sra. de Gracia. Ante un numeroso público el artista interpretó obras de Narváez, Mudarra, Gaspar Sanz, Dowland, Bach, Cimarosa, Mozart, Tárrega, Lauro, Guimares, Villalobos y Albéniz. En todas ellas demostró ser poseedor de una gran técnica y una enorme facilidad para la velocidad. Fue muy aplaudido.

Luiz de Moura y Carmen Poch

Estos dos eminentes pianistas ya conocidos del público zaragozano por su concierto del curso pasado en la Sala Sástago de la Diputación Provincial, en el cual tuvimos ocasión de escuchar parte del programa que nos ocupa ahora, obtuvieron un resonante éxito en su actuación, que se celebró en la Iglesia de Santa Isabel. Luiz de Moura abrió el concierto con un recital de auténtico virtuoso, cinco composiciones de Villalobos, la **Suite de Danzas criollas** de Ginastera, y el **Vals Mephisto** de F. Liszt, autor al que Moura interpreta con gran pasión y del que es eminente estudioso.

La segunda parte constó de la **Sonata para dos pianos y percusión** de Bartók. La versión ofrecida por Luiz de Moura y Carmen Poch a los pianos, y José Martínez y Xavier Joaquín en la percusión, fue de gran calidad, logrando un claro diálogo entre los diferentes instrumentos, carente de todo efectismo gratuito.

Roberto Salerno Ríos, violín, y Cristina Pérez de Albéniz, piano

La **Sonata "Primavera"** de Beethoven, que inició la primera parte de este concierto, es la más popular de las obras escritas por este autor para la combinación violín-piano.

Se continuó la sesión con una tónica bucólica, Brahms en su **Sonata Op. 100** nos expresa de manera bien minuciosa los felices días pasados en plena naturaleza.

Aunque belga de nacimiento, Cesar Franck está generalmente considerado como el padre de la moderna música francesa; la **Sonata** que ahora comentamos es uno de sus grandes trabajos de cámara, de considerable dificultad para los dos instrumentos, llena de impetuosidad y romanticismo CASI DESBORDADO.

Roberto Salerno Ríos debe ser un buen violonista; digo que debe porque lo supongo a la vista del programa elegido; yo apenas le oí, a causa de la excesiva sonoridad del piano, que me impidió apreciar las cualidades del solista. En cuanto a Cristina Pérez de Albéniz, zaragozana, alumna de Pilar Bayona, aconsejada por del Pueyo, ya asistente a las clases de Groote, parece que ha preferido seguir un camino más personal e intransferible.

La celestial voz de Victoria de los Angeles

Con verdadera expectación se esperaba este recital de Victoria de los Angeles, que tuvo como escenario apropiadísimo la Iglesia del Real Seminario de San Carlos, auténtica joya del barroco. Constituyó un verdadero acontecimiento.

Comenzó el concierto con una serie de canciones pertenecientes al barroco español. «Confiado jilguerillo», arietta de la zarzuela heroica de Lites **Acis y Galatea**, «Seguidilla



Vista de la Basilica neoclásica de «El Pilar».

dolorosa de una maja enamorada» de Mison, «Molinillo que moles amores», las **SEGUIDILLAS RELIGIOSAS** de Plá, correspondientes al auto sacramental del XVIII **La lepra de Constantino**, fueron, entre otras piezas, muestra de este período, del que la artista es tan cono- cedora y excepcional intérpre- te. El Romanticismo estuvo representado por obras de Schubert, Schumann y Brahms, perfectas de dicción, estilo y expresión. Las tres piezas de Fauré sobre poemas de ver- laine y Gautier, fueron un pro- digio de exquisitez y delicadeza. La cuarta parte del re- cital, «Grandes Compositores Españoles», comprendía una serie de obras de Granados y Falla, y las maravillosamente cantadas canciones, «Canción de cuna para dormir a un negrito» de Montsalvatge, «La Dama D'Arago» de Nicolau, «Romanc de Santa Llucia» de Toldrá y el impresionante «Can- tar del Alma» de Mompou. Ha sido un auténtico placer escu- char a esta eminente artista, una de nuestras GRANDES, y que aún conserva sus faculta- des llenas de vigor y una maes- tría indiscutible a la hora de interpretar SUS ESPECIALIDADES.

La Orquesta de Cámara Reina Sofía

La Iglesia del Real Semina- rio de San Carlos también al- bergó a la Orquesta de Cá- mara Reina Sofía, con Gonzalo Comellas como concertino. El **Concerto Grosso, op. 6 núm. 5** de Haendel, se dice que es el más equilibrado de la serie de

los opus 6. Benjamin Bri- tten, uno de los composito- res modernos más prolíficos, como son su **Sinfonía simple**, en la segunda de las interpre- taciones de la Orquesta de Cámara Reina Sofía. Obra de corte clásico dentro de su mo- dernidad, fue muy justamente ejecutada.

Las **Cuatro Estaciones**, que Vivaldi, fue la obra que ocupó la segunda parte de este con- cierto, composición de fre- cuente audición, dada su po- pularidad, siempre se escucha con gusto, sobre todo cuando sus intérpretes la tocan con el entusiasmo, expresión y afi- nación como éstos que nos ocupan en el presente comen- tario. Gonzalo Comellas, como solista, y el resto de la orques- ta nos ofrecieron una versión de verdadera categoría, a la altura de las mejores. Espera- mos un brillante futuro a esta estupenda y joven orquesta.

Juventudes Musicales

En la apertura del curso de Juventudes Musicales de la Institución Fernando el Cató- lico, se ha contado con la pre- sencia de la Orquesta de Cá- mara de Mainz, prestigiosa agru- pación, fundada en 1953 por su actual director Günter Kehr. La **Sinfonía en Re menor** de W. F. Bach, en sus tiempos «Ada- gio» y «Fuga» abría la primera parte para dar paso al **Con- certo Grosso, op. 6, núm. 1**, el primero de esta serie que tiene todo el estilo noble y optimista. La **Casa del Diavolo**, de Boccherini, interpretada a continuación, so- nó en una descripción llena de

humor y de momentos de ines- perada inspiración. La segun- da parte se inició con el **Con- cierto para flauta y orquesta** de Stamitz, con Renate Hinter- leitner como solista. Continuó el **Divertimento KV 138** de Mo- zart, obra escrita a los quince años, en el período más fe- cundo del autor. **Las Danzas Rumanas** de Bartók, finaliza- ron el concierto de esta impor- tante Orquesta que sonó per- fectamente conjuntada y diri- gida por el maestro Kehr.

El guitarrista romano Mas- simo delle Cese, ofreció el siguiente concierto organiza- do por Juventudes Musicales. Interpretó cuatro **Sonatas** de D. Scarlatti, la **Segunda Suite** de Bach, la **Gran Sonata He- roica** de Giuliani, **Triptico** de Carfagna, **Evocación y Danza** de Rodrigo, y **Cádiz, Cuba y Cataluña** de Albéniz. Este jo- ven artista demostró una con- siderable técnica, aportando a cada una de sus intervencio- nes gran musicalidad.

Sociedad Filarmónica

Se inauguró la temporada de la Filarmónica zaragozana, que sigue adelante valiente- mente a pesar de todos los inconvenientes existentes, sien- do el más imperioso el tocante a la economía, y lo hizo reali- zando un verdadero esfuerzo, ofreciéndonos la actuación de una gran orquesta, la Filarmó- nica Janacek de Ostrava, con Stanislaw Macura al frente. Karl Maria von Weber escribió **Oberon** casi al final de su vida y gravemente enfermo. Su **Obertura** es un compendio descriptivo de los temas de la ópera, el rumor del combate, el encanto nocturno de la na- turaleza, heroísmo y exotismo oriental. Siguió el concierto con una obra poco conocida del autor, asimismo no dema- siado escuchado, al menos en sus composiciones, puesto que se trata de Josef Suk, vio- linista checo, que tuvo su mo- mento de esplendor como eje- cutante en los años 50 y 60. En esta oportunidad de conocerle como autor lo hicimos con el poema sinfónico **Suite de Ra- duza y Mahulena**, una suce- sión de cuatro movimientos de música RELATANTE; NOS cuenta la historia de estos persona- jes, en aires inspirados en lo popular, y sin mucha más tras- cendencia.

Franz Liszt llenó la segunda parte del programa, con los poemas sinfónicos **Prometeo, Orfeo y Tasso**, de movimiento único. Las innovaciones armó- nicas introducidas por Liszt en sus orquestaciones están bien

presentes en estas obras, a la vez que se descubre fácilmen- te la innegable influencia de Wagner. La Orquesta Filarmó- nica Janacek de Ostrava nos hizo escuchar el programa presentado en unas interpre- taciones muy justas, dando sobradas pruebas de su ver- satilidad.

Concierto del «Día del Ahorro»

La Caja de Ahorros de Za- ragoza, Aragón y Rioja, festejó el «Día del Ahorro» con un acto eminentemente cultural, de lo cual nos congratulamos los melómanos zaragozanos, ya que la celebración consis- tió en un hermoso concierto a cargo del conjunto de cuerdas «Ensemble de Madrid», grupo formado por músicos pertene- cientes a la Orquesta Sinfó- nica de Madrid (Arbós).

La **Sinfonía** de Vivaldi, con su espíritu festivo y el aire casi bailable de sus tres tiempos dio paso a la gravedad y al casi dramatismo del «Aria» de la **Tercera Suite** de J.S. Bach, expresada con hondura y no- bleza. De la **GRAN Pequeña Mú- sica Nocturna** de Mozart, se ha dicho ya todo.

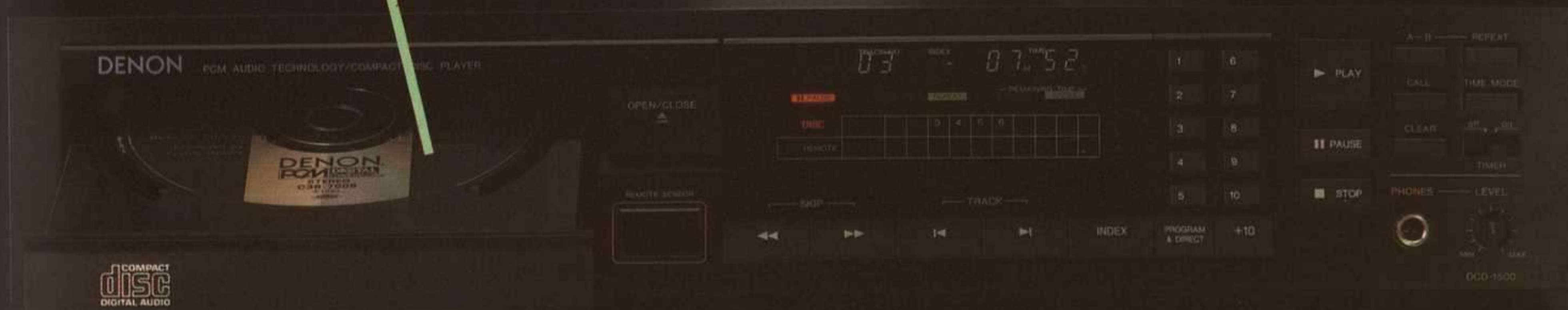
Con la música de José Bra- gato, el «Ensamble de Madrid» nos hizo conocer una muestra de la obra de este compositor contemporáneo, argentino. Con su **Malambo** nos ofrece uno de los ritmos más popula- res de su país, inmerso en una melodía estimulante y sorpren- dente. La **Suite** de Janacek es obra de diferentes influencias. A los aires eslavos, con mo- mentos de gran melancolía, se le unen los recuerdos vieneses vividos por el autor en su época de estudiante, lo que dota a esta composición de una riqueza musical extraor- dinaria. Y volvimos a Mozart, con la muy poco escuchada **Sinfonietta K. 381**, obra de escasa difusión. Y aquí finalizaba el concierto, sobre el programa, puesto que para agradecer los aplausos del público, el «Ensam- ble de Madrid» nos obsequió con la **Habanera**, de Salvador Amato, para contrabajo solista y cuer- das, obra dedicada por el autor a su intérprete Fernando Po- blete, composición llena de dulzura y nostalgia, donde el solista dialoga con las cuerdas en una verdadera CONVERSACION. Un precioso concierto, en el que se agradeció la presencia de la música contemporánea (de la que estos músicos son excepcionales transmisores) en contrapunto al clasicismo de Vivaldi y Mozart.—**JUANA BONAFE.**

DENON

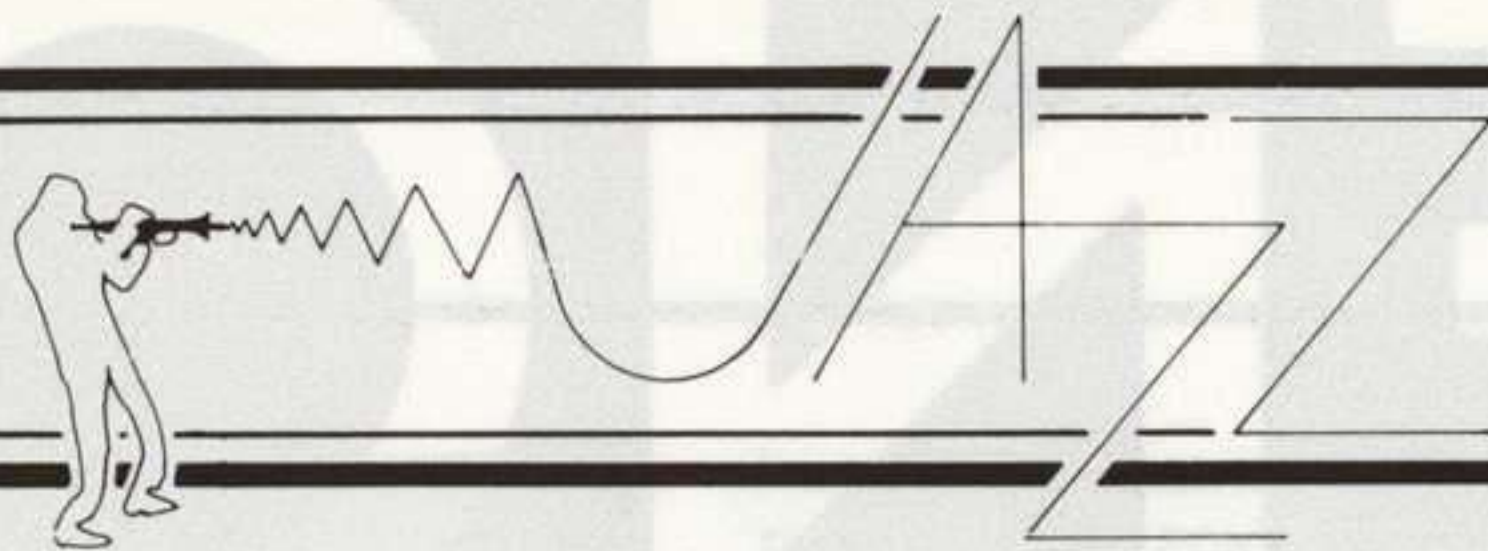
LA MARCA DE REFERENCIA

LECTORES DE COMPACT DISC

DENON en todos los modelos de su gama de reproductores compact disc aplica soluciones propias y exclusivas derivadas de su gran experiencia en grabación digital profesional. Como consecuencia sus resultados acústicos han sido reconocidos como superiores en las pruebas de las revistas especializadas de todo el mundo. Por algo DENON es la marca que inventó la grabación digital de sonido.



DCD-1500



«MILES» Y LOS OTROS

Por José María García Martínez

El VII Festival de Jazz de Madrid ha cumplido su primer bloque, el más espectacular. Grandes nombres convocan grandes audiencias, y en el recuerdo de estos cinco primeros días, un nombre por encima de todos: Miles Davis.

Abanderado de esta curiosísima eferescencia de lo jazzístico en nuestro país, es la encarnación del mito que nuestra música, cada vez más huérfana, precisaba. Miles es objeto de culto más allá de cualquier barrera musical, hecho tanto más incomprensible cuanto que su música es, cada vez más, una reelaboración de su propia historia, que difícilmente puede ser apreciada en su plenitud si no se está en posesión de todos los datos. Algo que, sobra decirlo, sólo está al alcance de los INICIADOS.

Hay, sí, una búsqueda del estímulo inmediato en la pulsación rítmica constante y regular, unos arreglos vivos y sorprendentes que combinan con una puesta en escena atractiva y hasta espectacular para lo que en jazz se estila; pero Miles, a quien la crítica jazzística, en su búsqueda del nuevo Mesías ha vestido con demasiada frivolidad con los ropajes de una ROCK STAR, persiste en su CREDO musical sin la menor concesión, obedeciéndose sólo a sí mismo —«los músicos tocan lo que YO quiero que toquen»: largos desarrollos solísticos, del propio Miles, el saxofonista Bob Berg y al nuevo guitarrista Garth Webber, ponen kilómetros de distancia entre una música que se quiere visceral e inmediata, y la receptividad del oyente no muy habituado a perder la linealidad melódica aun cuando la rítmica persista monótona y regular. La satisfacción, no obstante, está garantizada y cuando las luces



El «todopoderoso» Miles en un momento de su actuación.

se vuelven a encender tras dos horas largas de concierto, al oyente siente bruscamente el vacío en sus entrañas, vacío de unas energías colmadas en la intensidad de un espectáculo agotador.

Sin caer en los temibles terrenos de la «fusión», Miles ha vestido de «pop» —sobre todo, en el aspecto rítmico— una música que persiste en su carácter jazzístico —por el tratamiento temático y los solos—, ha conseguido devolver al jazz la carta de gran espectáculo, algo perdido

en la noche de los tiempos «bop»; y eso está bien.

Pero no sólo de Miles vive el jazzista. También pudimos escuchar otras muy notables muestras de jazz en las manos de Herbie Hancock, uno de los contados pianistas de jazz que mantienen una aproximación PIANÍSTICA —entiéndase ORQUESTAL, utilización de ambas manos, sin claudicar al aspecto rítmico...— a su instrumento; se erige en continuador del estilo que Miles Davis implantó allá por los sesenta —«hard bop duro», solos largos sobre armonías cuanto menos difusas, etcétera— y que éste abandonó a la suerte de sus seguidores. Memorable el chaval Brandford Marsalis, saxofonista aposentado y sabio a sus veintiocho años.

Dentro de una bien amada ortodoxia, se escuchó a Phill Woods haciendo lo de siempre, pero esta vez A PELO; a la big band de Count Basie que ha retomado su viejo espíritu desenfadado gracias al saxofonista Frank Foster; una deliciosa muestra de música popular —no jazz— brasileña con el saxofonista Paulo Moura; y el cuarteto de John Abercrombie que es el jazz LIGHT, que tanto se lleva, ni acústico ni eléctrico, al que sólo sobraba el líder.

En otro orden de cosas, dos hombres-espectáculo: Rey Charles y Sanny Rollins. Hombre e instrumento —voz, saxo tenor respectivamente— son uno, como uno es el espectáculo que ambos vienen repitiendo, invariable, desde hace décadas; y con todo, se dejan escuchar.

Ha habido más: algún excepcional jazz hispano, anécdotas, chismorreos, pero de estas cuestiones hablaremos, si les parece, en un próximo RITMO.



Ray Charles, todo un espectáculo desde hace décadas.

DISCO DEL MES

BLUE NOTE:
VUELVE LA LEYENDA

Impulse, ECM, Riverside, nombres de leyenda para una historia del jazz. Sin embargo, ninguna marca discográfica concita los recuerdos y emociones de la pequeña compañía fundada por Alfred Lion en el año 1938, precursora en la independencia como «leit motiv» que incorpora a la cadena productiva el amor al detalle, el mimo de lo que se hace por amor al arte. Con Rudy Van Gelder a los controles, un plantel de diseñadores gráficos y una ESCUDERÍA artística insuperable, Blue Note hizo de los sesenta, su década. Su muerte, anunciada en el lógico agotamiento de una fórmula y por la búsqueda frenética por parte de los herederos de Lion de una salida comercial a sus productos, no dio al traste con la leyenda. Antes al contrario, el viejo material de los sesenta comenzó a reeditarse periódicamente en una suerte de Blue Note paralela a la oficial, la cual resucitó en el 82 con nuevos bríos y un plantel de artista que recogía lo mejor de la escudería Elektra. La puesta de largo tuvo lugar el 22 de febrero del 85 en el Town Hall neoyorquino, y fue recogida en cinta y editada en forma de cuatro discos-catálogo con interpretaciones a cargo de los NUEVOS CABEZA DE SERIE: Herbie Hancock y Bobby Hutcherson (disco 1º), McCoy Tyner, Cecil



Taylor y Bennie Wallace (disco 2º), los «hard boppers» con Papá Blakey a la cabeza (disco 3º) y Charles Lloyd y Stanley Jordan (disco 4º). Testimonio, colección de apariciones en exceso fugaces como para centrar nuestra atención más allá de la anécdota.

Bastante más interesante es el «Straight Ahead» del saxofonista Stanley Turrentine, nos devuelve a las gloriosas «blowin session» de los sesenta.

No hay grandes revelaciones: los «blues» de siempre, el viejo pastoso «Fatty» sonido del Turrentine; ese órgano de Jimmy Smith que es pura esencia, todos los elementos para encontrarnos EN CASA. Entre las sorpresas adicionales, un George Benson en días ciertamente más felices que los actuales.

Otra delicia para nostálgicos y aficionados en general: **Togethering** une a Kenny Burrell, la guitarra de jazz hecha buen

gusto y mesura, con otro talento dispersado en producciones de gusto, si no dudoso, si decididamente horripilante: el saxofonista Aroover Washington. Músicos con sabor a jazz, facilidad en el fraseo y un sonido cristalino, para un repertorio cuya candidez se agradece. Un delicia.

Por último, un viejo amigo recuperado, el saxofonista Charles Lloyd. Descubridor o así de Keith Jerrett, llamado en los sesenta a cubrir el hueco que dejara John Coltrane, para desaparecer en la década siguiente dejando a crítica y público con la miel en los labios. Ha vuelto, sigilosamente, como si nada hubiera ocurrido mientras tanto, con su soplar que de puro fino es casi un susurro, y su jazz, hipnótico, muy personal; y a falta de Jarret, bueno es el pequeño prodigio siciliano-galo Michel Petrucciani.

Un LIVE, grabado en Copenhague en el 83, bastante más interesante de lo que se ha dicho. Con todo, quedamos a la espera de futuros trabajos.

Al margen, el aficionado cuenta con la oportunidad EXTRA de hacerse con la producción de los sesenta a un precio de importación moderado, mediante las excepcionales reimpresiones que la B. N. francesa viene realizando de un año a esta parte. En comercio especializados.

notijazz

Adiós al «Tiburón»

Durante la rueda de prensa que Miles Davis concedió con anterioridad a su concierto madrileño, nos enteramos de una triste nueva: el repentino fallecimiento de Eddie «Lockjaw» Davis, saxofonista tenor que lo fuera de la orquesta de Count Basie; protagonistas de innumerables «tenor batallas» junto a los también tenores Johnny Griffin y Jimmy Forrest; fue uno de los tenores más vehementes del movimiento «hard bop». Descanse en paz, que merecido se lo tiene

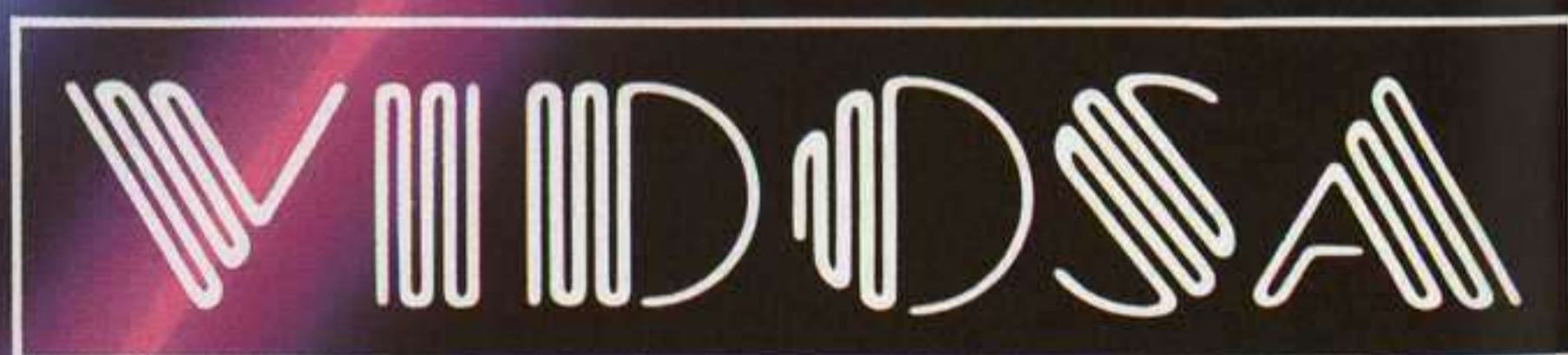
Fresh Sounds: ...y ahora, Hampton Hawes

Desde hace varios años circulan por la capital de España diversas copias PIRATAS de la grabación que efectuaran conjuntamente, a finales de los sesenta, nuestro Pedro Iturralde y el pianista norteamericano Hampton Hawes. El disco debería haberse editado, pero su propietario, Hispavox, decidió arrinconarlo para siempre jamás. Ante la demanda de los coleccionistas de las grabaciones que el mencionado pianista efectuara en su corta vida, la compañía barcelonesa Sounds ha confeccionado una edición especial y limitada. Daremos cuenta de ella en nuestra sección discográfica en próximos números.

San Juan Evangelista: adelante, pese a todos

El colegio Mayor San Juan Evangelista, considerado la CATEDRAL DEL JAZZ en Madrid, prosigue incansable sus actividades pese a la falta de subvenciones oficiales. Durante el Festival de Madrid ya se apuntaron un tanto llenando el teatrillo con las Barrett Singers al tiempo que Miles Davis hacia lo propio en el Palacio de los Deportes. Ahora se nos anuncia para la segunda semana de diciembre, un mini-festival que abarca el «blues» con los Chicago blues Festival; la canción «spiritual» con Los Angeles Jubilee Singers; y el jazz de vanguardia con el cuarteto del saxofonista de Bayona, Michel Portal.

**Toda la Gran Música
está en**



**Equipos de HI-FI y COMPACT DISC,
el mayor surtido en música clásica
con personal especializado.**

La Gran Tienda

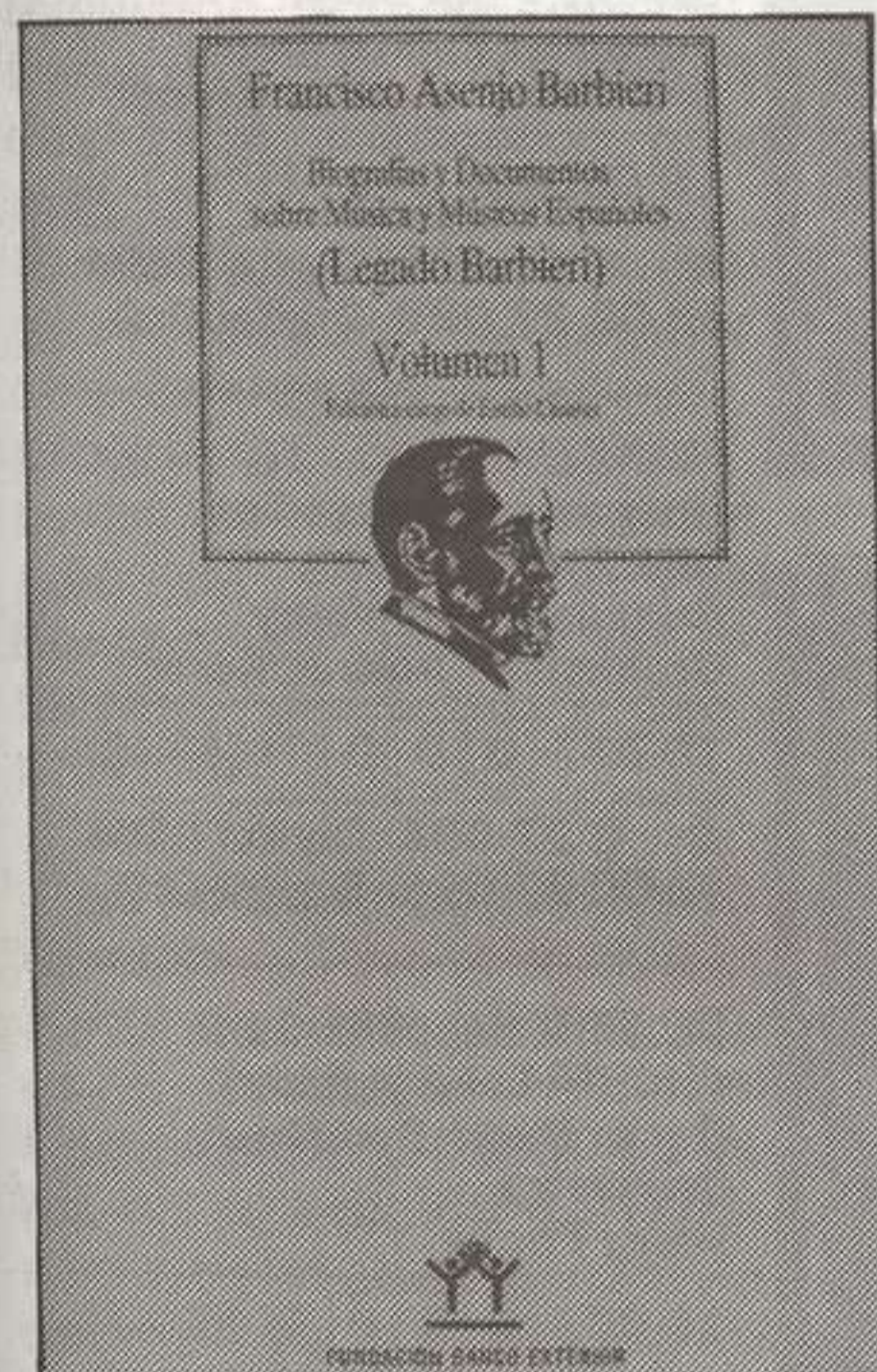
Balmes 335 al 343 (frente al metro Padua)



Libros y partituras

ASENJO BARBIERI, Francisco: Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri). Vol. 1. Edición de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior, Madrid 1986. 586 páginas.

Con el inicio de la publicación del llamado **Legado Barbieri** la Fundación Banco Exterior emprende una de las labores que más falta estaba haciendo en el mundo de la musicología española y, en resumidas cuentas, de nuestra historia musical. Barbieri es sin duda figura señera en el mundo de la composición, pero no menor fue su contribución a nuestra musicología, y de hecho así ha sido reconocido por cuantos investigadores se han centrado en el estudio de la música española. Todos los datos que reunió son continuamente citados o, en muchos casos, simplemente expoliados. Circunstancias todas ellas que hacen prácticamente increíble el hecho de que tan importante legado no estuviera publicado.



A lo largo de toda su vida, y con auténtico afán positivista, Barbieri acumuló absolutamente todos los datos y documentos que tenían que ver con nuestra música, todo ello de un incalculable valor, pero además, a éstos debemos sumar las propias apreciaciones del Barbieri historiador, de igual importancia para nuestra historiografía. La edición está a cargo de Emilio Casares, y en este primer volumen se presenta una de las partes que componen el legado, depositado como se sabe, en la Biblioteca Nacional; se trata de la denominada por el propio compositor e historiador como *Biografías de músicos españoles*, o *Diccionario*, recogiendo además algunos otros documentos que de no reunirse aquí habrían quedado descolgados. Tras breves presentaciones, a cargo de musicólogos de la talla de Robert Stevenson y J. López Calo, E. Casares realiza una introducción en torno a la figura del Barbieri musicólogo, de su concepción de la historia y de sus documentos. Plantea la problemática de la finalidad de toda esta labor, con la muy probable hipótesis del deseo por parte del autor madrileño de llevar a cabo una historia de

la música española veraz. Por último, y con respecto al aspecto fundamental de los criterios de edición, se ha optado por realizar una presentación del material tal y como aparece en los manuscritos, puesto que el encarar una completa edición crítica habría requerido sin duda un mayor esfuerzo que habría retrasado considerablemente el inicio de la publicación del legado. Tiempo habrá de realizar estudios en torno a estos documentos, pero sin duda su publicación debe saludarse con verdadera alegría, doble si cabe por la tardanza de tantos años, así como por la excelente presentación de la Fundación Banco Exterior, y todo ello nos hace esperar con el mayor interés la aparición de los restantes documentos de este importantísimo legado.—**ANA VEGA TOSCANO.**

* * *

BROTO SALAMERO, Julio: Diccionario biográfico musical aragonés. Huesca, 1986.

El maestro Julio Broto, sacerdote, organista, director de la «Coral Barbastrense» (fundación suya), compositor (autor de producciones para órgano, sinfónicas, corales...), ha ultimado la redacción del Diccionario que nombramos al principio de estas líneas, en el que ha trabajado durante dos años y ahora ha aparecido publicado. En él se encuentran cuidadas fichas biográficas y referencias de obras de gran número de músicos aragoneses del pasado y del presente: desde Pablo Bruna, Aguilera de Heredia, Manuel Correa (los tres del siglo XVII), pasando por Olleta, Lozano, Agüeras, Calés, Aula, Azara, Pablo Luna, Pilar Bayona y los contemporáneos Joaquín y Julio Broto, Peris Lacasa, García Abril, Sagardía, Briz... nos recuerdan a los fallecidos y nos permiten conocer más datos de los que participan en la actualidad en el movimiento musical, no sólo aragonés, sino en el nacional. Es un buen trabajo el realizado por Julio Broto, fecundado e incansable músico.—**ANGEL SAGARDIA.**

* * *

GARCIA DEL BUSTO, José Luis: Tomás Marco. Ethos-Música núm. 14. Departamento de Musicología, Universidad de Oviedo, 1986. 145 páginas.

La investigación musicológica en nuestro país parece mantenerse muchas veces alejada del terreno de la música contemporánea, surgiendo sin embargo, trabajos que, cada vez con mayor frecuencia, se dirigen a cubrir esta importante ausencia. En la serie Ethos-Música de la Universidad de Oviedo, dirigida por el profesor Emilio Casares, gran parte de los estudios aparecidos dedican su atención a la música actual española, y precisamente en esa misma línea se ins-

cribe el presente acercamiento a la vida y obra de Tomás Marco, realizado por José Luis García del Busto. Los libros de esta colección entran fundamentalmente dentro de la idea del libro-documento, un tipo de manifestación necesaria y básica para la realización de posteriores investigaciones, y esa funcionalidad es la que guía al autor del trabajo que estamos comentando.

Así, *consciente de que este tipo de libros tiene su máxima justificación en un criterio de utilidad*, tal y como él mismo dice, José Luis García del Busto nos presenta ante todo de forma manejable los datos recogidos: amplia biografía, catálogo completo de obras, discografía y bibliografía de y sobre el compositor, incluyéndose unos breves apuntes sobre algunos aspectos de la obra de Tomás Marco. Con todo ello se actualizan los datos en torno al músico madrileño, teniendo como antecedente el estudio realizado por Gómez Amat hace once años.

Esperemos que continúen apareciendo trabajos de presentación de documentos, de catalogación, que representen esa primera y necesaria piedra para la posterior investigación musicológica del mundo español contemporáneo, y que con este paso previo nuestros investigadores se animen a acometer el estudio de esta etapa con el mismo empeño que otras.—**ANA VEGA TOSCANO.**

* * *

PILES ESTELLES, Jaime: La tonalidad y su expansión. Editorial Piles. Valencia, 1986. 104 páginas. Folio.

Revalidando el éxito alcanzado por una obra anterior del propio Piles **Intervalos y gamas**, ganadora en 1982 del premio nacional para editores musicales, en el apartado de enseñanza y pedagogía musical— he aquí un nuevo e interesante trabajo didáctico. **La tonalidad y su expansión** no busca competir con los tratados de armonía al uso. Más bien trata —y lo consigue— de constituir un instrumento útil y de manejo fácil para el estudiante y una aportación amena para el lector interesado en la teoría musical. Piles, que habla siempre un lenguaje sencillo y asequible, parte de nociones fundamentales —como la teoría ondulatoria, la gama temperada, el ciclo de quintas, la tonalidad diatónica, los modos, relatividad, adulteración y fusión de éstos— y aporta, como base para la puesta en práctica de su metodología, útiles tablas (de tonalidades, diatónica y cromática, índice de 48 acordes, con modelo, esquema y semejanzas de los mismos). Fruto de este trabajo es una eficaz aportación pedagógica, en forma de sistema para el análisis de los acordes y fragmentos melódicos, así como para el conocimiento de las notas y tonos resultantes en las transposiciones y de la armadura requerida por el instrumento transpositor. Es asimismo interesante su demostración de la ambigüedad de los tonos cromáticos en el aspecto modal. El autor sabe, en todo momento, encubrir con la modestia y la

sencillez de su método expositivo cuánto de reflexión y estudio profundo encierran estas páginas. Libro útil, recomendable, cuidado como siempre por la presentación gráfica de Piles.—**GONZALO BADENES.**

* * *

ROWELL, Lewis: Introducción a la Filosofía de la Música Gedisa. 1983. 237 páginas.

En un momento en que parece que todas las editoriales se han puesto a competir entre sí para presentar un catálogo rebosante de títulos referidos a los más variados temas musicales para deleite de aficionados en general, estudiosos en particular y FANS en especial, Gedisa propone una traducción, sobre la obra de Rowell, **Thinking about music**, que cubre un espacio tan desierto como necesario en la era de la semiótica: saturada en parte la estantería de las biografías, románticoides o pseudocientíficas, rebosantes los estudios sobre libretos de óperas, encaminado ya el proyecto de la publicación de partituras para uso de aficionados, es necesario remontarse a esferas superiores y publicar algo de lo mucho que se ha escrito sobre el capítulo de **PENSAR SOBRE LA MÚSICA** como reza el título de Rowell. Los ciudadanos de a pie que no tienen el privilegio de leer el alemán o el inglés con soltura suficiente, se ven relegados a echar mano de traducciones castellanas generalmente dudosas, proporcionadas por editores que en el mejor de los casos tenían tan solo buena voluntad. Por todo ello el título que comentamos ha de ser bien recibido, sobre todo por el alcance de la oferta editorial.

En efecto, del título original se ha quedado en **Introducción a la filosofía de la música**, lo cual es dejar claro que se trata de un paso previo hacia algo que se reconoce sublime y, por lo tanto, digno de lecturas ulteriores. En otro caso fuera un engaño, puesto que el texto de Rowell no es un tratado sistemático de filosofía de la música o de estética musical: ni siquiera es un ensayo sobre determinado aspecto del devenir sonoro. El libro de Rowell es un ligero y desenfadado texto sobre aspectos desconexos entre sí que tienen como denominador común el hecho de plantearse la música como fenómeno artístico que reclama para sí los mismos derechos que las artes plásticas, saturadas en nuestros días de reflexiones por escrito que desmenuzan su aspecto propagandístico, objetual, icónico, sociológico, etc.

De la originalidad de tratamiento y de la livianidad del texto se puede hacer un perfecto ejemplo para proponer a alumnos universitarios como primer paso para atacar la filosofía de la música desde Hegel hasta Adorno. Ahora que empiezan a coger velocidad los estudios musicales en las universidades españolas, no está de más esta introducción, a propósito para estudiosos que no necesariamente hayan pasado por los áridos vericuetos del contrapunto y la instrumentación.—**XOSE AVIÑO.**



NEW DIGITAL RECORDINGS OF POPULAR CLASSICS

ON COMPACT DISC

W. A. MOZART: Overtures
 The Magic Flute · The Marriage Of Figaro · Idomeneo · The Impresario · Così fan tutte · The Abduction From The Seraglio · La Pinta Giardiniera · Lucio Silla · La Clemenza di Tito · Don Giovanni
Staatskapelle Dresden · Hans Vonk

10 070 D D D TT [58'32]

☎ C 27 086 · Digital DMM
 ☎ CC 27 086 · Digital CrO₂



PACHELBEL: Canon A Baroque Sampler
 (Bach · Händel · Haydn · Telemann · Charpentier)
New Bach Collegium Musicum Leipzig · Max Pommer

10 046 D D D TT [55'17]

☎ C 27 044 · Digital DMM
 ☎ CC 27 044 · Digital CrO₂



CARL MARIA VON WEBER: Overtures
 Euryanthe · Abu Hassan · Preziosa · Beherrscher der Geister (Rübezahl) · Oberon · Jubel-Ouverture · Der Freischütz
Staatskapelle Dresden · Gustav Kuhn

10 052 D D D TT [52'36]

☎ C 27 076 · Digital DMM
 ☎ CC 27 076 · Digital CrO₂



Opera Intermezzi
 The Jewels of the Madonna · The Barber of Seville · Suor Angelica · Manon Lescaut · Pagliacci · Fedora · Adriana Lecouvreur · Le Prophète · Thais · L'Amico Fritz · Cavalleria rusticana · La Gioconda · Orpheus and Euridice · Tsar Saltan
Budapest Philharmonic Orchestra · András Kórodi

10 080 D D D TT [61'03]

☎ C 27 098 · Digital DMM
 ☎ CC 27 098 · Digital CrO₂



FRANZ LISZT: Hungarian Rhapsodies Nos. 1-6
Budapest Symphony Orchestra · András Kórodi

10 077 D D D TT [65'40]

☎ C 27 094 · Digital DMM
 ☎ CC 27 094 · Digital CrO₂

DELIBES: Coppélia-Suite
CHOPIN: Les Sylphides
Berlin Radio Symphony Orchestra
Heinz Fricke

10 073 D D D TT [50'57]

☎ C 27 088 · Digital DMM
 ☎ CC 27 088 · Digital CrO₂



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

U.K. Distributors:
 Target Records, Target House,
 Cornwall Road, Croydon,
 Surrey CR9 2TG Tel: 01-686 3322
 Telex: 918968 G Fax: 01-6816523

Overseas Distributors:
AUSTRIA: Ariola Schallplatten GMBH,
 Hofmögasse 1-5, A-1151 Wien
 Tel: 835605 Telex: 131862
AUSTRALIA: P.C. Stereo Pty. Ltd.,
 PO Box 272, MT Gravatt, Brisbane,

Queensland 4122
 Tel: 61 3431612 Telex: 42993
BELGIUM: S. A. Carrere
 Mr. Roger Meylemans
 591, Chaussee de Jette, B-1090 Brüssel
 Tel: 0032 2 428 8954 Telex: 046 64137
CANADA: Scandinavian Record Import,
 187 Lock Street, Peterborough,
 Ontario K 9J 2Y8
 Tel: 01-705-748-5422 Telex: 6-962888
FRANCE: Harmonic Records,
 6 Rue Antoine Rocca,

f-91700 Sainte Genevieve des Bois
 Tel: 601 63430 Telex: 692195
HONG KONG: Zhure Ltd.,
 RM. 1510-1511 Beverley,
 Commercial Central,
 87-105 Chatham Road, Kowloon
 Tel: 3-77226010 Telex: 35954
ITALY: NOWO S.R.L. Via Verdi 1,
 I-22037 Ponte Lambro
 Tel: 31-645054 Telex: 352001
THE NETHERLANDS: Sound Products,
 Oud Loosdrechtsedijk 16 A,

NL-1230 AB Loosdrecht
 Tel: 21 585101 Telex: 43260
JAPAN: Music Tokyo,
 Wako Bldg, 8-5 RAPPONGI,
 4-Chome Monatu-Ku, Tokyo
 Telex: 024 23224
SPAIN: Ferysa
 Mr. Fernando Rodriguez Polo
 C/ Ordonez, 1, E-28029 Madrid
 Tel: 3157477-3156848 Telex: 45490
 Fax: (1) 3156849

SWITZERLAND: Discorack AG,
 Riedwiesenstr 23,
 CH-8305 Dietlikon
 Tel: 01-8334141 Telex: 56304
U.S.A.: Delos International, Inc.,
 2210 Wilshire Boulevard
 Suite 664
 Santa Monica, CA 90403
 Tel: (213) 459 7946
 Telex: TWX 910 343 6474
 Fax: 459-4597

Cursos, becas y concursos

□ La Editorial Santillana ha hecho públicas las bases del concurso anual de **Experiencias escolares**, que convoca en su novena edición. En esta ocasión está dedicado a experiencias sobre didáctica de la música. El objetivo de la convocatoria es estimular al profesorado para que investigue y ponga en práctica experiencias nuevas en el campo de la educación. Se conceden premios de 250.000, 150.000, 100.000 y cinco más de 50.000 ptas. Además la Editorial patrocinará la edición de los trabajos premiados. Para más información dirigirse a: calle Elfo, 32. 28027 Madrid.

□ El Consejo de Europa ha creado un premio de radio y televisión dotado con 130.000 francos (unos 2.600.000 ptas), destinado a aquellos programas de radio y televisión que fomentan el conocimiento de la cultura europea y de sus diferentes regiones. Los programas concursantes deberán ser inscritos antes de julio de 1987. Este **Premio Europa** se fallará en Amsterdam, en octubre del año próximo.

La Federación Extremeña de Corales, subvencionada por la Junta de Extremadura, convoca el **Concurso Nacional de Composición Coral Extremeña**, en su edición de 1986. Las composiciones presentadas deberán estar escritas a cuatro voces mixtas para coral «a capella» y su duración habrá de oscilar entre tres y cuatro minutos, aproximadamente. El plazo de presentación finalizará el 31 de enero de 1987 y los premios serán de 150.000 ptas. y un accésit de 25.000. Para más información dirigirse a la Federación Extremeña de Corales; calle San Benito, 16, Villanueva de la Serena 06700 (Badajoz).

□ La Sociedad de Conciertos de Alicante convoca su **II Edición del Premio de Interpreta-**

ción, dedicado a los alumnos del Conservatorio «Oscar Esplá» que desde el curso 1984-85 hayan obtenido Premio Extraordinario Fin de Grado Superior en cualquier instrumento. El plazo de inscripción para los instrumentistas finalizará el 31 de diciembre del presente año y el premio consistirá en la participación como solista en un concierto organizado por la Sociedad.

□ Radio France, como cada año, organiza su **29 Concurso Internacional de Guitarra** (interpretación). El primer premio, dotado con 12.000 francos, incluye diversas actuaciones y una valiosa guitarra. Se conceden dos premios más de 6.000 y 3.000 francos. El plazo de inscripción finalizará el 31 de diciembre de 1986. Para más información dirigirse a France-Musique. 116, Avenue du Président Kennedy. 75786 Paris.

□ La Consellería de Educación y Cultura de la Xunta de Galicia convoca el **2º Curso de Expresión musical** para metales, que estará dirigido por Miguel Torres Castellano y se desarrollará entre los días 9 y 14 de diciembre. Para más información dirigirse a Ferrol, C.C. 304-238-53.2. Caixa Galicia.

□ La Joven Orquesta Nacional convoca **Pruebas de admisión** para enero de 1987. Las especialidades serán esta vez violín, viola, violoncello, contrabajo, trompa, trompeta, «piccolo» y similares y trombón. Las pruebas tendrán lugar en la Escuela Superior de Canto de Madrid, San Bernardo, 44. Se admiten instrumentistas españoles y excepcionalmente otros de origen español que acrediten su residencia fija en España. La edad de los participantes debe estar comprendida entre los 16 y 24 años. Es indispensable añadir «curriculum» en la solicitud.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Joven Orquesta Nacional de España

Pruebas de Admisión

Convocatoria: 19, 20 y 21 de enero de 1987



Especialidades instrumentales

Violín
Viola
Violoncello
Contrabajo
Trompa
Trompeta en Si b o en Do, piccolo y similares (optativo)
Trombón tenor bajo (optativo)

Entrega de Solicitudes

hasta el 21 de diciembre de 1986

Información: TEATRO REAL
Plaza Isabel II, s/n. 28013 MADRID
Teléfonos (91) 241 98 21 / 241 98 25

Con el patrocinio de:



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

La máquina de escribir revolucionaria

**AMSTRAD
PCW 8256***



UN COMPLETO PROCESADOR DE TEXTOS + UN POTENTE ORDENADOR

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

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

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

¿QUE PUEDE HACER EL ORDENADOR PCW 8256 POR USTED?

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

¿QUE TIENE QUE HACER USTED?

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

Configuración y características técnicas de la máquina de escribir revolucionaria.

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

Programas en discos:

- Procesador de textos Locoscript
 - Sistema operativo CP/M Plus
 - Mallard BASIC con sistema JETSAM para ficheros indexados
 - Lenguaje DR LOGO
 - Diversas utilidades
- Completa documentación y manuales en castellano.

Existe también la versión PCW 8512 con 512 K RAM y la segunda Unidad de Disco de 1 Mbyte incorporada. P.V.P. 149.900 Ptas.

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

AMSTRAD

ESPAÑA

GRUPO INDESCOMP

C/ Aravaca, 22 - 28040 Madrid - Tel. 459 30 01. Télex 47660 INSC-E - FAX - 459 22 92

Delegación en Cataluña: C/ Tarragona, 110. Tel. 325 10 58 - 08015 Barcelona

PARA MAS INFORMACION, RUEGO:

- DEMOSTRACION EN MI EMPRESA/DOMICILIO
 ENVIO DOCUMENTACION POR CORREO

D./ EMPRESA _____

DOMICILIO _____ CP _____

CIUDAD _____ PROVINCIA _____

TELEFONO _____

ENVIAR A: INDESCOMP, Aravaca, 22 - 28040 MADRID

Cartelera

ASTURIAS

10 de diciembre (P. de Siero), 11 (Gijón) y 12 (Oviedo).—Ernesto Bitetti, guitarra. Coral "Angel Embil". Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Vivaldi, G. Abril y Beethoven.

22 de diciembre (Gijón) y 23 (Oviedo).—J. Arregui y P. Lavirgen. "La Zarzuela en concierto". Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez.

14 de enero de 1987 (Langreo), 15 (Avilés) y 16 (Oviedo).—Pedro Iturralde, saxofón. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Mathias Aesbacher. Obras de Prieto, Glazunov y Haydn.

BARCELONA

Palau de la Música Catalana

12 de diciembre.—Recital de Grace Bumbry, soprano y Jonathan Morris, piano. Obras de Brahms, Schumann, Johnson y Billups.

13 y 14 de diciembre.—Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Edmon Colomer. Obras de Blacafort y Mahler.

20 y 21 de diciembre.—Alexis Weissenberg, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Antoni Ros-Marbá. Obras de Rachmaninov y Beethoven.

Teatre Lliure

4, 11, 18 y 21 de diciembre.—Orquesta de Cámara "Teatre Lliure". Obras de Stravinsky.

Centro Cultural "Caixa de Pensions"

11 de diciembre.—Joan Cabero, tenor; Salvador Gratacós, flauta, Quinteto Ciudad de Barcelona. Obras de Homs.

Gran Teatre del Liceu

6, 9, 11 y 14 de diciembre.—Montserrat Caballé, Martha Szirmay, Enric Serra, Veriano Luchetti y Carlos Chausson. Orquesta y Coros del Liceo. Director: Manfred Ramin. **Armida**, de Gluck.

21, 23, 27 y 29 de diciembre.—Agnes Baltsa, Josep Carreras, Joana Borowska. Orquesta y Coro del Liceo. Director: Ralf Weikert. **Carmen**, de Bizet.

5, 8, 11 y 13 de enero de 1987.—María Chiara, Fiorenza Cossotto, Landò Bartolini, Alberto Rinaldi, Ivo Vinco y Franco Grandis. Orquesta y Coro del Liceo. Director: Romano Gandolfi. **Aida**, de Verdi.

BILBAO

Teatro Campos Eliseos

4 y 5 de diciembre.—Varujan Cozighian, violín. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Urbano Ruiz Laorden. Obras de Guridi.

Teatro Arriaga

18 y 19 de diciembre.—Cristina Deutekom, Adriana Stamenova. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Directores: Enrique García Asensio (18) y Urbano Ruiz Laorden. **Amaya**, de Guridi.

MADRID

Teatro Real

2 de diciembre.—Joaquín Soriano, piano. Orquesta de Cámara española.

4 y 5 de diciembre.—Ingrid Hau-blod, Linda Finnie, Toni Kraemer, Hartmut Welker, Erich Knodt e Imre Remenyi. Coro y Orquesta de la RTVE. Director: Miguel A. Gómez Martínez. **Tristán e Isolda**, de Wagner (Acto I).

5, 6 y 7 de diciembre.—Orquesta Nacional de España. Director: Günther Herbig. Obras de Schubert.

9 de diciembre.—Penélope Walker, mezzo-soprano. Nash Ensemble. Obras de Mozart, Quilter, Bartók, Ravel y Dvorak.

11 y 12 de diciembre.—Los mismos intérpretes anteriores. **Tristán e Isolda** (Acto II).

12, 13 y 14 de diciembre.—Nicanor Zabaleta, arpa; Ivan Caley, tenor. Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés. Obras de Villalobos y Stravinsky.

16 de diciembre.—Orquesta de Cámara Reina Sofía. **Conciertos de Brandeburgo**, de Bach.

17 de diciembre.—Recital de Brigitte Fassbaender.

18 y 19 de diciembre.—Acto III de **Tristán e Isolda** (mismos intérpretes que los anteriores).

18 de diciembre.—Nuevos solistas de Viena.

19, 20 y 21 de diciembre.—Víctor Martín, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés. Obras de Del Campo y Brahms.

Fundación «Juan March»

10 de diciembre.—Quinteto Mediterráneo. Obras de Gómez, Muñoz Mollada, Cano, Oliver, Prieto y Marco.

15 de diciembre.—Dúo Alonso de Proteau. Obras de Franck, Schubert, Debussy y Brahms.

SEVILLA

22 de diciembre.—Stefan Milenkovic. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de Schubert, Mendelssohn, Guridi y Gómez.

VALENCIA

Teatro Principal

11 al 14 de diciembre.—Orquesta Municipal de Valencia. Director: M. Rosa. **Doña Francisquita**, de Vives.

15 de diciembre.—Recital de Grace Bumbry, mezzo-soprano y Geoffrey Parsons, piano.

20 y 21 de diciembre.—J. Orti y F. Mari, trompetas. Orquesta Municipal de Valencia. Director: M. Galduf. Obras de Corelli, Vivaldi, Tchaikovsky, Stravinsky y J. Strauss.

VIGO

Centro Cultural Caja de Ahorros

4, 13 y 14 de diciembre.—Concurso de villancicos.

5 de diciembre.—Concierto a cargo de la Coral Lestonnac.

10 de diciembre.—Fausto Zadra, piano. Camerata Mozart. Obras de Mozart, Bonporti y Mercadante.

11 de diciembre.—Orquesta Bohuslaf Martinu.

19 de diciembre.—Coro Ars Musicae. Directora: Margarita Guerra.

29 de diciembre.—Coro Evangélico.

30 de diciembre.—Recital organizado por los Amigos de la Opera.



RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

RADIO 2

OCTUBRE - DICIEMBRE 1986

	DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
1	CONCIERTO BARROCO	MUSICA RESERVATA	JAZZ INTERNACIONAL		DE LIBROS DE MUSICA		
2	EN OTRAS PALABRAS	LA ESCUELA DE MANNHEIM	MUSICA RESERVATA				
3	CTA BREVE	POLIFONIAS	SELECCION MUSICAL				
4	PIANISTAS	UN TEXTO UNA MUSICA	NOCTURNO				
5	MUSICA DE LAS NACIONES						
6	ALBORADA						
7	LA HORA DE LAS DANZAS						
8	AÑOS CLAVE	PRIMERA VEZ	PUNCTUM CONTRA PUNCTUM	PRIMERA VEZ	PUNCTUM CONTRA PUNCTUM	PRIMERA VEZ	IBEROMERICA SIGLOS
9	UN DIRECTOR	GRAN COPA ES	GENERO CHICO	GRAN COPA ES	GENERO CHICO	GRAN COPA ES	DE UN TIEMPO DE UN PAIS
10	EN CLAVE SOL	MONOGRAFIA					ORGANOS HISTORICOS
11	CONCIERTO DEL DOMINGO	DIC. ANTIGUE	EN CLAVE SOL	DIC. ANTIGUE	DIC. ANTIGUE		MUSICA DE CAMARA ESPAÑOLAS
12	NUESTRA CULTURA POPULAR						LA VIDA MUSI.
13	MUSICA SOBRE LA MARCHA						MUSICA DE CAMARA ESPAÑOLAS
14	AS DANZAS DE BACH	CONCIERTO EN RADIO 2					PERFILES ESPAÑOLAS
15	EL COMPOSITOR DE LA SEMANA	LISZT Y SU EPOCA	IMAGENES SONORAS	LISZT Y SU EPOCA	VOCES WAGNERIANAS	FLAMENCO	CAFE DE ARTISTAS
16	UN INSTRUMENTISTA	GRABACIONES DE RNE					DE LA MUSICA ESPAÑOLA
17	LA OPERA	LUNES MUSALES	EL MUNDO DE LA FONOGRAFIA	MIÉRCOLES MUSALES	MUSICA CORAL	EL MUNDO DE LA FONOGRAFIA	COMPOSER NOT SIMPLEMENTE JAZZ
18	EL CLAVE	PERFILES					EL MUNDO SINFONICO(1)
19	EL MUNDO DE LA FONOGRAFIA	UN OTONO CON HAYDN	HISTORIA DE LA OPERETA	UN OTONO CON HAYDN	HISTORIA DE LA OPERETA	UN OTONO CON HAYDN	MUS Y DIMEN
20	MUSICAS ACORDADAS	CRONICA CULTURAL					GRANDES VOCES
21	MUSICAL - 2						
22	MUSICAL - 2						
23	MUSICAL - 2						

(1) CONCIERTO CIUDAD DE BARCELONA CRITICA LITERARIA: A LAS 12,00 HRS LUNES A VIERNES NOTICIAS: A LAS 7,00 - 10,00 - 12,00 - 16,00 - 18,55 y 21,55 LUNES A VIERNES



DENON
PCM DIGITAL RECORDING



harmonia mundi



DICIEMBRE '86

· N · O · V · E · D · A · D · E · S ·



Beethoven
Tres Sonatas para Piano-forte
Op. 31, 79 y 81 a.
Paul Badura-Skoda, piano-forte
AS 72 LP E 7737 CD

Schubert
Fantasia para piano-forte.
Momentos musicales
Paul Badura-Skoda, piano-forte.
AS 53 LP

Beethoven
Las últimas sonatas para
piano-forte
Op. 101, 106 «Hammerklavier»
109, 110 y 111
Paul Badura-Skoda, piano-forte.
AS 909 LP

Mozart
Fantasia y Sonatas para
piano-forte.
Paul Badura-Skoda, piano-forte.
AS LP E 7703 CD
+ 8 Discos. + 4 Compact Disc.



J.S. Bach
El arte de la fuga
Hesperion XX. Dir: Jordi Savall
E 2001 CD

Evstache du Cavrroy
XXIII fantasias.
Hesperion XX. Dir: Jordi Savall
AS 86 LP

Francois Couperin
Las Apoteosis
Hesperion XX. Dir: Jordi Savall
AS 100 LP E 7709 CD

Francois Couperin
Las Naciones
Hesperion XX. Dir.: Jordi Savall
AS 991 2 LP E 7701 y E 7702 2CD

Musique de Ioye
Hesperion XX. Dir: Jordi Savall.
AS 37 LP

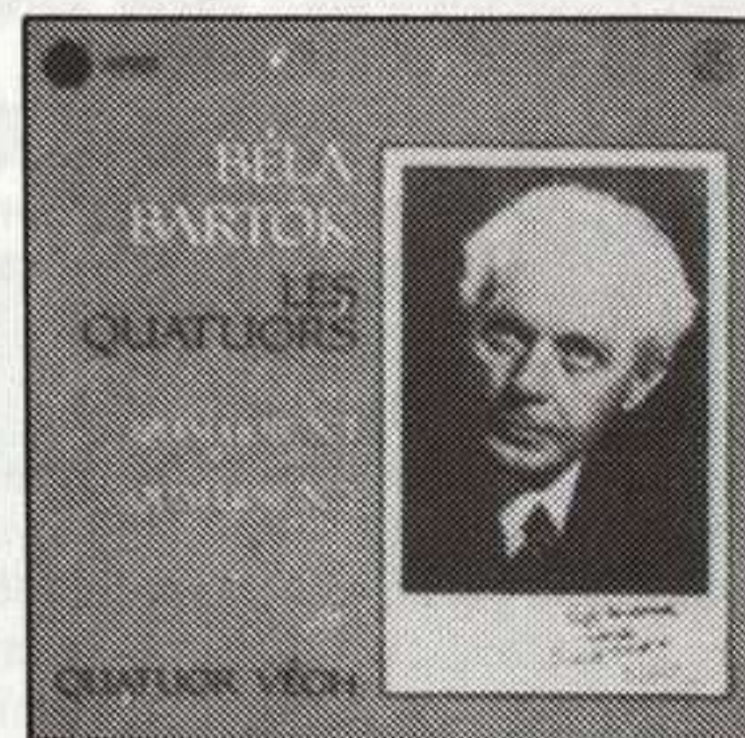


Marin Marais
Piezas para viola.
Jordi Savall, viola, Ton Koopman,
clave.
AS 13 LP

Mr. Demachy
Piezas para viola
Jordi Savall, viola
AS 16 LP

Capitán Tobías Hume
Musical Humors
Jordi Savall, viola
AS 77 LP

Francois Couperin
Piezas para viola 1728
Jordi Savall, viola
Ton Koopman, clave
AS 1 LP



Bela Bartok
Los Cuartetos. Vol. 1 Op. 7 y 17
Cuarteto Vegh
AS 67 LP E 7717 CD

Beethoven
Los primeros Cuartetos Op. 18
Cuarteto Vegh
CMB 31 3LP

Beethoven
Los Cuartetos del periodo medio.
Op. 59, 74 y 95
Cuarteto Vegh
CMB 32 3LP

Beethoven
Los últimos Cuartetos
Op. 127, 130-133 y 135
Cuarteto Vegh:
CBM 33 4LP

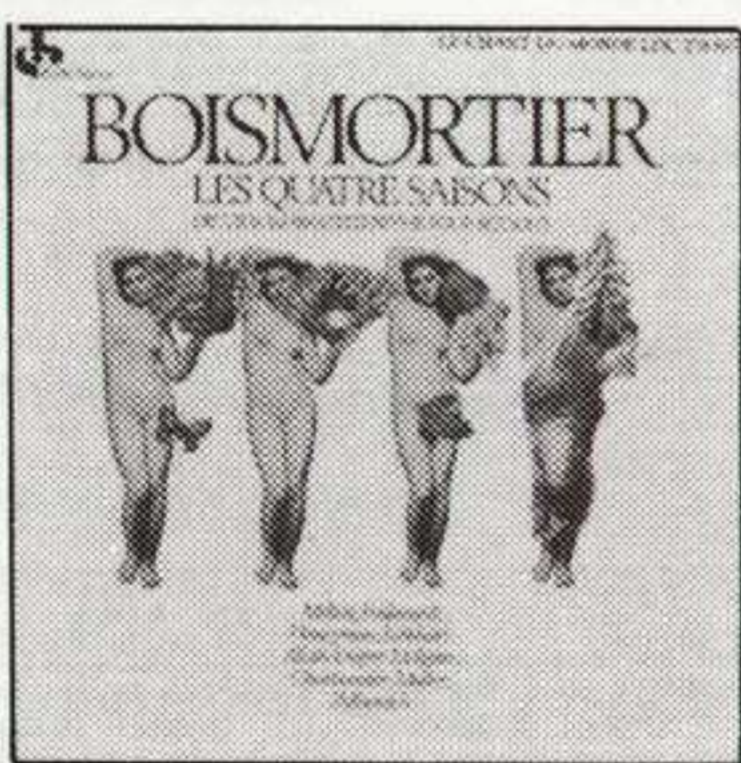
Bela Bartok
Los Cuartetos. Vol. 2 Op. 5 y 6
Cuarteto Vegh
AS 69 LP

LE CHANT DU MONDE

Chandos



hyperion



J. B. de Boismortier
Las Cuatro Estaciones.
I. Poullennard, A. Mellon,
I. Honeyman, G. Reinhart.
LDC 78817.8 2 LP

A. Bruckner
Sinfonias «Cero» y
«Doble Cero»
Orquesta Sinfónica
del Ministerio de
Cultura de la URSS
Director: G. Rojdestvensky
LDC 78851.2 2 LP
LDX 278851.2 2 CD

F. Liszt
Integral de las Rapsodias
Húngaras y de las Magyar Dallok
Sétrak, piano
LDC 78801.4 4 LP



Elgar
Sinfonia nº 1 Op. 55
Orquesta Filarmónica de Londres
Dir.: Bryden Thomson.
ABRD 1161 LP

Respighi
Belkis, Reina de Saba.
Metamorphoseon
Philharmonic Orchestra.
Dir.: Geoffrey Simon
ABRD 1142 LP

Shostakovich
Sinfonia nº 1 Op. 10 y nº 6 Op. 54
Scottish National Orchestra.
Dir.: Neeme Jarvi
ABRD 1148 CHAN 8411 CD



A. Vivaldi
L'Incoronazione di Dario
Opera en tres actos.
Solistas y Ensemble baroque
de Nice
Dir.: Gilbert Bezzina
HMC 1235.7 3LP HMC 901235.7 3 CD

J. S. Bach
Los Motetes BWV 225-230
La Chapelle Royale & Collegium
Vocale
Dir.: P. Herreweghe
HMC 1231.1 2LP HMC 901231.2 2 CD

W. Byrd
Pavanas y Gallardas
Davitt Moroney, clave
HMC 1214.2 2 LP HMC 901241



Monteverdi
Música sagrada vocal
Solistas & The Parley of
Instruments.
Dir.: Ron Goodman y Peter Holman
A 66021 LP CDA 66021 CD

Scarlatti
Stabat Mater. Salve Regina.
Sonatas para órgano.
Choir of christ Church Cathedral,
Oxford.
A. Pleeth, cello. T. Byram-Wigfield,
órgano.
Dir.: Francis Grier
A 66182 LP

Tomás Luis de Victoria
O Magnum Misterium. Ascendens
Christus in Altum.
Coro de la Catedral de Westminster.
Dir.: David Hill
A 66190 LP

Para mayor información sobre nuestros catálogos, dirigirse a:
Harmonia Mundi Iberica. Avda. Pla del Vent, 24 - 08970 Sant Joan Despi.

Viejas fotografías

de mi álbum

RAQUEL MELLER

Por F. Hernández Girbal

En los ya remotísimos tiempos de mi niñez, me dio la ventolera por recortar de cuantas revistas ilustradas me venían a las menos, los retratos de actrices, actores, toreros y cupletistas aparecían en ellas. Llegué a reunir tantos como para llenar, apretados, una caja de zapatos. A fuerza de mirarlos, contarlos y revolverlos, sus rostros llegaron a hacerme familiares. Lejos estaba entonces de suponer que con el tiempo habría de conocer a varios de aquellos, para mí, folclóricos personajes.

Durante los años que van de 1915 a 1925, aún pude alcanzar parte de la época dorada del cuplet, y admirar a muchas cupletistas como se las denominaba castellanizando innecesariamente el galicismo. Vi personalmente y no en fotografía, a La Goya, Amalia Molina, Carmen Flores, Emilia de Bracamonte, Salud Ruiz, Mercedes Serós, Amalia de Isaura y, en fin, a cuantas brillaban en el género ínfimo. Debo añadir que como tenía, y aun tengo, una excelente memoria musical, me aprendí de corrido sus cuplets con letra y música de los que daba audiciones gratuitas a chicos y chicas.

A muchas cupletistas admiré, pero de entre todas ellas Raquel Meller se llevó la palma. Yo que la veía encumbrada, dueña de un arte exquisito, adorada por multitudes entusiastas, me resistía a creer que aquella criatura tan bella y delicada, hubiese tenido su origen más que modesto, degradante. Su verdadero nombre era el de Francisca Marqués y había nacido en el pueblecito aragonés de Tarazona. A principios de siglo, se lanzó como tantas otras a las cancioncillas procaces y durante unos años rodó por locales de mala muerte entre pesados borrachos, viejos rijosos y chulos pendencieros. Luego vino el milagro. Surgió del barro para elevarse hasta las estrellas. Una vez más se hizo verdad aquello de que en un muladar puede encontrarse una piedra preciosa. Salió de tales antros y nació Raquel Meller. No he podido saber quién le puso este nombre artístico. El caso es que desde entonces lo usó y llegó a olvidarse del propio. Consiguió alcan-

zar en Barcelona muchos éxitos y vino a Madrid con alguna fama para actuar en el Trianón Palace. Los cuplés **Mala entraña**, del músico y pintor Martínez Abades y **La violetera** y **El relicario**, del maestro Padilla, fueron su brillante pasaporte. Y entonces ascendió a la fama en fulgurante carrera.

Cabe preguntarse: ¿a qué fueron debidos tantos triunfos, que rápidamente se extendieron por toda España y se ampliaron al extranjero? ¿Cómo es posible que llegara a ser ídolo de París si los franceses no la entendían porque siempre cantó en español? Yo creo que el principal motivo fue su voz. ¡Ay, la voz de Raquel Meller! Quienes no la oyeron no pueden ni imaginársela. Era, a la vez, alada y cálida, suave y penetrante, intensa y ágil, luminosa y cristalina. ¡Un regalo para el oído! Los discos que grabó no dan, no pueden dar idea de sus matices y de su gran poder de seducción. A esta cualidad, regalo de la naturaleza, añadió un gran talento interpretativo. No sólo cantaba primorosamente los cuplés, sino que los representaba, ya fueran cómicos, apasionados, sentimentales o dramáticos.

Que fue una gran actriz está fuera de toda duda. Por eso triunfó en el cine mudo con las películas que hizo en Francia. Recuerdo **Violetas imperiales**, **Los oprimidos**, **Carmen** y **Nocturno**. Hasta Charles Chaplin quiso hacer un film con ella que por desgracia no llegó a realizarse.

Con su figura gentil, su bello rostro y su voz acariciadora, Raquel Meller se convirtió en la más famosa de las cupletistas españolas. Sin dejar de ser ella misma, sabía ser, según lo que cantara, una elegante dama, una gitana celosa o una manola desesperada. Nadie alcanzó más ruidosa popularidad, ni fue tan elogiada, ni cobró tan altos sueldos. Europa y América se llenaron con el nombre de Raquel Meller. En todas partes mostró orgullosa su condición de española.

Y en medio de esta embriaguez de gloria no puede extrañar que cayera en la más exagerada egolatría. Se adoraba a sí misma. No permitió que nada la contrariase; todo en su torno debía ajustarse a sus deseos; discutía con los músicos, con los empresarios, con los periodistas y con las compañeras. Pocos escapaban a sus iras. Yo las sufrí cierta tarde cuando daba unos recitales en el



Teatro de la Comedia, de Madrid. No pretendía otra cosa que hacerle unas preguntas para un periódico.

Por entonces, contrajo matrimonio con el brillante periodista Enrique Gómez Carrillo, y aquello, según rumores, acabó como el rosario de la aurora. En los años anteriores a nuestra guerra, la estrella de Raquel Meller brillaba ya con apagados fulgores. En buena parte, la contienda española y la mundial que la siguió, la arrastraron, como a tantos otros, en su torbellino enloquecedor. Hasta que un día, hacia 1947 o 48, encontrándome en Barcelona, le fueron ofrecidas unas actuaciones en la compañía de revistas llamada Los Vieneses, que hacía furor. Acudí a escucharla y abandoné la sala triste y apesadumbrado. ¿Aquella anciana pintarrajeada, deformada y sin gracia, era en verdad la maravillosa Raquel? Costaba trabajo creerlo.

Murió, medio olvidada, en el hospital de la Cruz Roja, de Barcelona, según creo, llevándose tras de sí sus años de gloria. Pero aún quedaron de ella algunos ecos, porque frente al Teatro Arnau, donde ignoraba había cantado canciones soeces cuando tan sólo era Paquita, alguien tuvo la buena idea de levantarle un monumento. La representa, muy propiamente en el cuplet **La violetera**. Y ahí continúa, inmóvil, con aquel gesto de chulilla madrileña, ofreciendo sonriente a los transeúntes unas violetas de bronce. Un limpiabotas me dijo que en las altas horas de la noche, cuando las luces del Paralelo se apagan, si alguien se aproxima a la figura y escucha atento, oye la voz lejana de Raquel que canta aquella primera estrofa, cuya gracia alababa Ravel: «Como aves precursoras de primavera...»

Próximo artículo:
CARLOS PUCHOL



ACCENT

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

HENRY PURCELL
TIS NATURE'S VOICE
AND OTHER SONGS AND ELEGIES

Excerpts from: Choice Ayres and Songs... (John Playford), Orpheus Britannicus I,II (Henry Purcell) and Three Elegies... (Henry Playford).

René Jacobs, countertenor
Wieland Kuijken, viola da gamba
Konrad Junghänel, lute

LP: ACC 7802 - CD: ACC 57802 D

GEORG PHILIPP TELEMANN
THE TWELVE FANTASIAS
FOR TRANSVERSE FLUTE WITHOUT BASS

Barthold Kuijken, transverse flute

LP: ACC 7803 - CD: ACC 57803 D - MC: ACC 7803 MC

OBOE SONATAS BETWEEN 1700 - 1750

Th. Vincent: Sonata II in a, W. Babell: Sonata I b-major
F. Geminiani: Sonata I e-minor, G.F. Händel: Sonata f-major, C.Ph.E. Bach: Sonate g-minor, "Forster": Sonate c-minor

Paul Dombrecht, oboe
Wieland Kuijken, violoncello
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 7804 - CD: ACC 57804 D

PARNASSUS ENSEMBLE

G.Ph. Telemann: Triosonata g-minor
G.F. Händel: Concerto a quattro d-minor
B. Galuppi: Sonata g-major
J.G. Janitsch: Quartett f-major
J. Chr. Bach: Quintett d-major

Barthold Kuijken, transverse flute
Janneke van der Meer, violin
Paul Dombrecht, oboe
Richte van der Meer, violoncello
Johan Huys, harpsichord

LP: ACC 7806 - CD: ACC 47806 D

JOSEPH HAYDN

Six Trios op. 38 for transverse flute, violin and violoncello

Barthold Kuijken, transverse flute
Sigswald Kuijken, violin
Wieland Kuijken, violoncello

LP: ACC 7807 - CD: ACC 47807 D - MC: 7807 MC

LATE FRENCH VIOL MUSIC

Charles Dollé: Deuxième Suite c-minor
Antoine Forqueray: Troisième Suite d-major

Wieland Kuijken, viola da gamba
Sigswald Kuijken, viola da gamba
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 7808 - CD: ACC 67808 D

FRENCH FLUTE MUSIC OF THE EIGHTEENTH CENTURY

M. Pignolet de Montclair: Deuxième concert pour la flûte Traversière
M. Blavet: Sonata Seconda
J.P. Guignon: Sonata a-major op.1 nr. 8
J.B. Boismortier: Deuxième Sonate g-minor
J.M. Leclair: Sonata VII

Barthold Kuijken, transverse flute
Wieland Kuijken, viola da gamba
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 7809 - CD: ACC 67909 D

SILVIUS LEOPOLD WEISS

Suite c-minor, Prélude and Fuga c-major
Suite g-minor

Konrad Junghänel, lute (Nico van der Waals, 1976)

LP: ACC 7910 - CD: ACC 67910 D

MUZIO CLEMENTI

Sonata op. 24 nr. 2 b-flat-major
Sonata op. 25 nr. 5 f-sharp minor
Sonata op. 37 nr. 2 g-major
Sonata op. 13 nr. 6 f-minor

Jos van Immerseel, pianoforte (Michael Rosenberger, Vienna ca. 1795)

LP: ACC 7911 - CD: ACC 67911 D

GERMAN CHURCH CANTATAS AND ARIAS

D. Buxtehude, Aria: «Muss der Tod denn nun doch trennen»
D. Buxtehude, Cantata: «jubilate Domino»
J. Chr. Bach, Aria: «Ach, dass ich Wassers g'nug hätte»
G. Ph. Telemann, Cantata: «Ach Herr, strafe mich nicht»

René Jacobs, countertenor
The Kuijken Consort
(W. Kuijken, S. Kuijken, J. vander Meer, A. Pols, M. Tindemanns, A. Glatt, R. Kohnen, M. Aerts, K. Junghänel)

LP: ACC 7912 - CD: ACC 67912 D - MC: ACC 7912 MC

GEORG PHILIPP TELEMANN

Suite g-minor: from «Getreue Music-Meister»
Sonata b-major: from «Esserzicii musici»
Partita II, g-major: from «Die kleine Cammer-Music»
Sonata g-minor: from «Musique de table»

Paul Dombrecht, oboe
Wieland Kuijken, violoncello
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 8013 - CD: ACC 48013 D - MC: 8013 MC

MUSIC FOR A VIOL

Ch. Simpson: Divisions on a ground (g-major, f-major e-minor)
J. Jenkins: Fantasia a violino e viola (g-minor and d-minor)
M. Locke: Two «Duos for two Bass-viol»
Th. Ford: Pavan, The Baggepipes, Why not here

Wieland Kuijken, viola da gamba
Sigswald Kuijken, viola da gamba and violin
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 8014 - CD: ACC 68014 D

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Fantasia c-minor KV 475, Sonata c-minor KV 457
Fantasia d-minor KV 397, Twelve variations on «Ah, vous dirai-je, Maman» c-major KV 265
Rondo a-minor KV 511

Jos van Immerseel, pianoforte

LP: ACC 8018 - CD: 58018 D

GERMAN CHAMBER MUSIC

J.S. Bach: Sonate g-major
G. Ph. Telemann: Suite VI d-minor and Quartett g-major
C. Ph. E. Bach: Triosonata a major

Barthold Kuijken, transverse flute
Sigswald Kuijken, violin
Wieland Kuijken, violoncello
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 8019 - CD: ACC 58019 D

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
ORFEO ED EURIDICE

Marjanne Kweksilber - René Jacobs - Magdalena Falewicz
Collegium Vocale Gent - La Petite Bande
Directed by Sigswald Kuijken

2LP: ACC 8223/24 - 2CD: ACC 48223/24 D

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Flute quartetts (KV 285-KV 285a-KV 285b-KV298)

Barthold Kuijken, transverse flute
Sigswald Kuijken, violin
Lucy van Dael, viola
Wieland Kuijken, violoncello

LP: ACC 8225 - CD: ACC 48225 D - MC: 8225 MC

JOSEPH HAYDN
DIE SCHÖPFUNG

Krisztina Laki - Neil Mackie - Philippe Huttenlocher
Collegium Vocale Gent - La Petite Bande
Directed by Sigswald Kuijken

2 LP: ACC 8228/29 - 2CD: 58228/29

LES DELICES DE LA SOLITUDE
Sonatas for Bassoon and Continuo

Michel Corrette
Joseph Bodin de Boismortier

Danny Bond, bassoon
Richte van der Meer, violoncello
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 8331 - CD: 58331 D

ARCANGELO CORELLI

Sonata a violino e violone o cimbalo op.V
(Sonate I-III-VI-XI-XII «La Follia»)

Sigswald Kuijken, violin
Wieland Kuijken, violoncello
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 8433 - CD: ACC 48433 D - MC 8433 MC

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphony no.7 op.92 in the composer's version for nine part Harmonie
Fidelio Overture op.72b

OCTOPHOROS: P. Dombrecht - M. Poncelee (oboe), H.R. Stalder - E. Schmid (clarinet), P. Dombrecht - C. Maury (horn), D. Bond-D. Agrell (bassoon), C. Wassmer (contrebassoon).

LP: ACC 8434 - CD: ACC 48434 D - MC: ACC 8434 MC

JEAN-MARIE LECLAIR
Complete Flute Sonatas

Barthold Kuijken, transverse flute
Wieland Kuijken, viola da gamba
Robert Kohnen, harpsichord

2 LP: ACC 8435/36 - 2 CD: ACC 58435/36 D
2 MC: ACC 8435/35 MC

ITALIAN OBOE MUSIC OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Sonatas by G. Sammartini, G.B. Platti, A. Vivaldi, A. Stulich, P. Castrucci and S. Lapis

Paul Dombrecht, Oboe
Wieland Kuijken, Violoncello
Robert Kohnen, harpsichord

LP: ACC 8537 - CD: ACC 78537 D - MC: ACC 8537 MC

W.A. MOZART
Quintet in e-flat major, KV 452

L. VAN BEETHOVEN
Quintet in e-flat major, op.16

Jos van Immerseel, piano
Paul Dombrecht, oboe
Elmar Schmid, clarinet
Piet Dombrecht, horn
Danny Bond, bassoon

LP: ACC 8538 - CD: ACC 58538 D - MC: ACC 8538 MC

GIOACCHINO ROSSINI

«Petite messe solennelle»

Mireille Capelle (soprano), Catherine Patriasz (alto), Joseph Cornwell (tenor), Jelle Draijer (bass)
Jos van Immerseel - Wyneke Jordans (piano)
Leo van Doeselaar (harmonium)
Nederlands Kamerkoor
Conducted from the piano by Jos van Immerseel

LP: ACC 8639/40 - CD: ACC 68639/40 D
MC: ACC 8639/40 MC

JOSEPH HAYDN

Six Trios for transverse flute, violin and violoncello
Vol. II

Barthold Kuijken, transverse flute
Sigswald Kuijken, violin
Wieland Kuijken, violoncello

LP: ACC 8641 - CD: ACC 68641 D
MC: ACC 8641 MC

W.A. MOZART

«Gran Partita»
Serenade in b - major KV 361 (370a)

Octophoros conducted by
Barthold Kuijken

LP: ACC 8642 - CD: ACC 68642 D
MC: ACC 8642 MC

G.PH. TELEMANN

Tafelmusik III no. 1 - 6

ENSEMBLE DELL' ANIMA ETERNA
Concertmaster Marc Destrubè
conducted by
Paul Dombrecht

2 LP: ACC 8643/44 - 2 CD: ACC 78643/44
2 MC: ACC 8643/44 MC

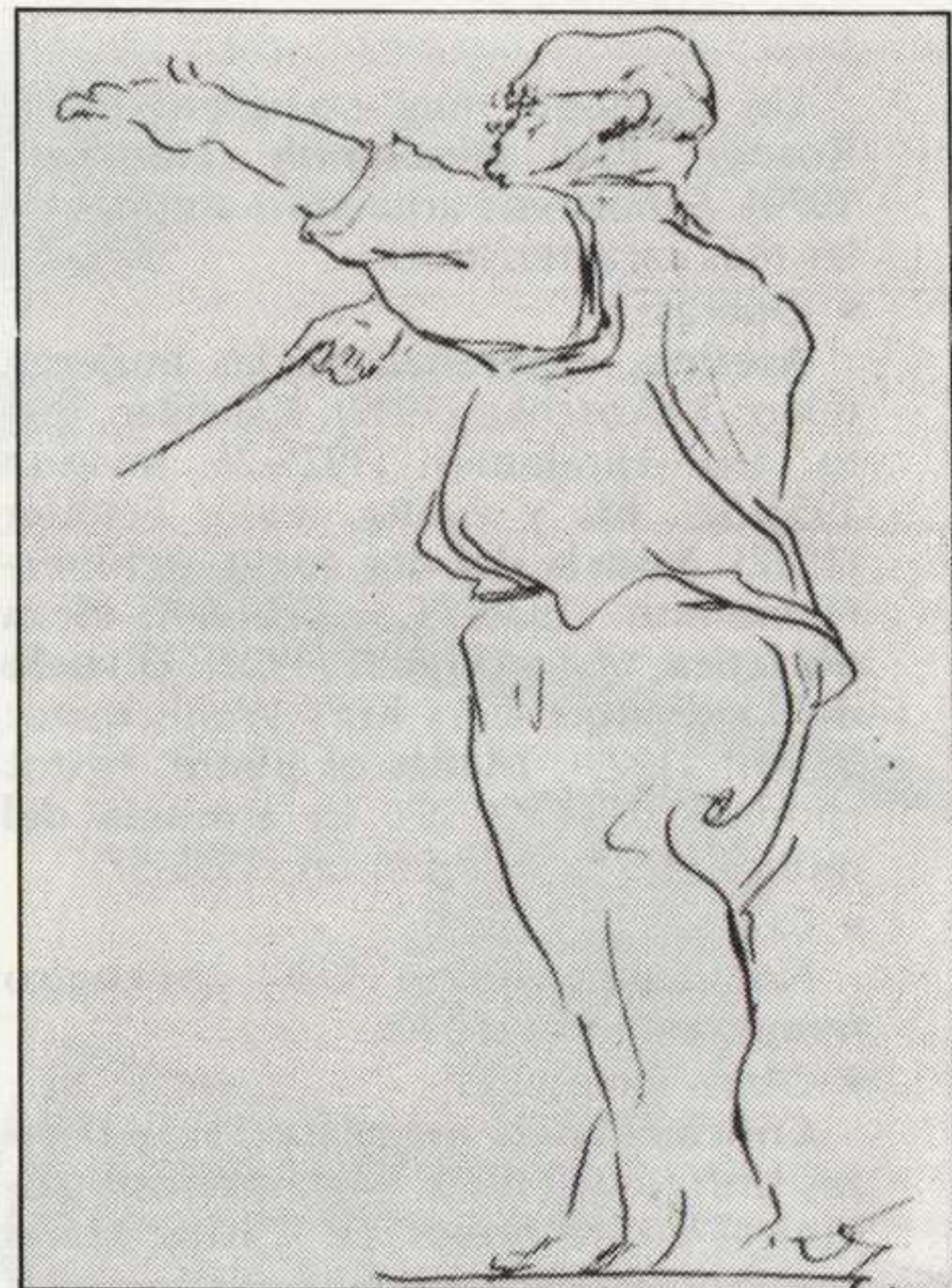
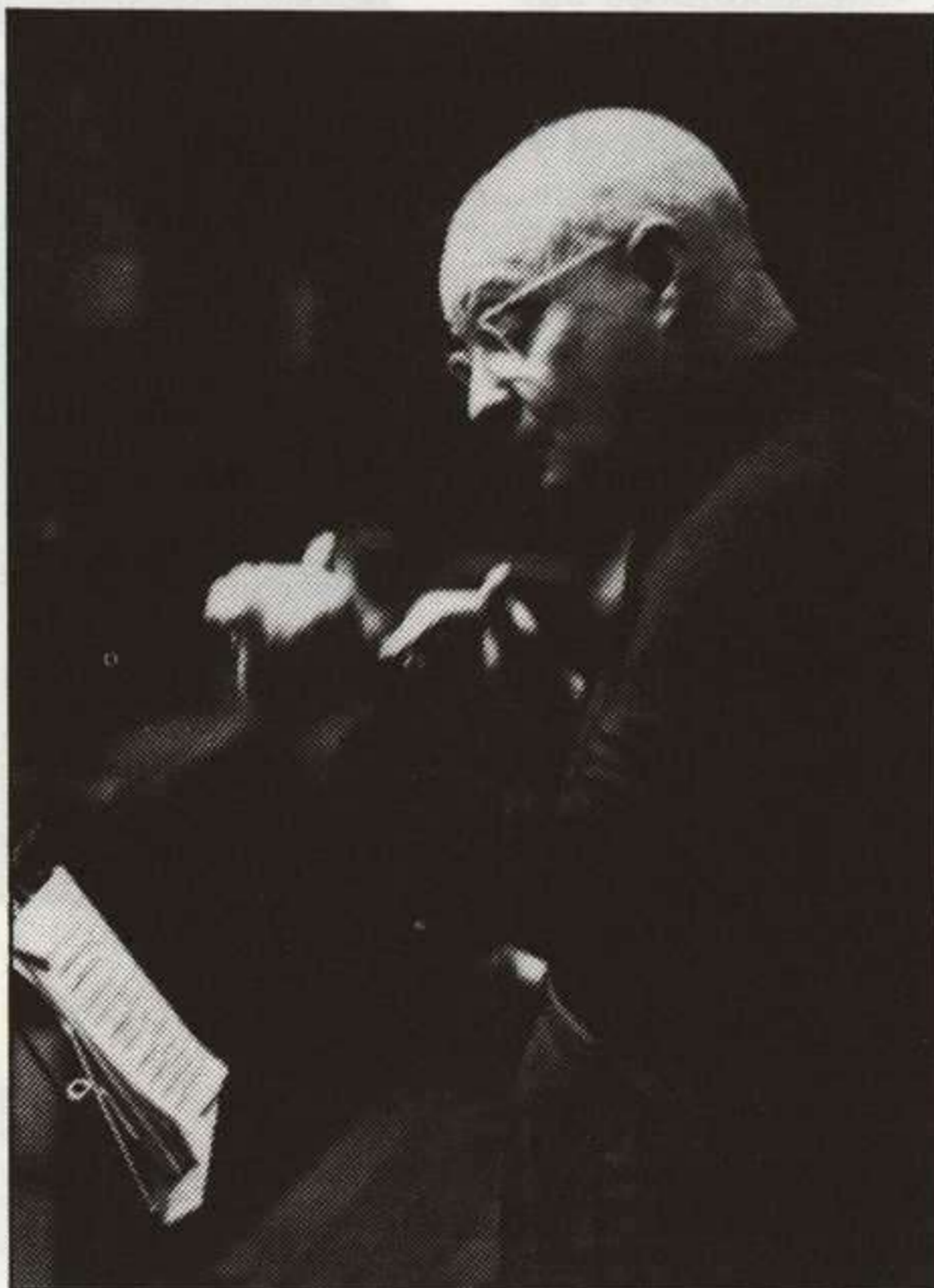
Solicite información en su establecimiento especializado

FERYSA Apartado de Correos 151036 - 28080 MADRID

Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

PAUL HINDEMITH



VIDA Y OBRA

Resulta difícil y embarazoso valorar la obra de Hindemith, al menos para un compositor comprometido con la estética actual. La dificultad procede de razones diversas, no de una sola. Quizá enumerando algunos aspectos conflictivos y peculiares pueda resultar la aproximación a un retrato de Hindemith relativamente aceptable (aunque seguramente no me es posible ser neutral).

1. Trabajador infatigable, Hindemith formó parte, como violín y luego como viola, de varios grupos de cámara importantes (sobre todo del Amar-Quartett); actuó muchísimo como director de orquesta, sobre todo al final de su vida; incansable profesor y pedagogo, fue autor de libros y obras didácticas hoy todavía en uso como textos; compuso también mucho, más de dos centenares de obras. Sin que pueda, no obstante, hablarse de una arrolladora FUERZA DE LA NATURALEZA COMO EN EL caso de su admirado Reger, podemos bien decir que sus 68 años de vida fueron plenos de actividad, y de una actividad siempre digna de estima. Imposible no inclinarse respetuosamente ante esta labor.

2. En su juventud, Hindemith tomó parte en muchas actividades vanguardistas y él mismo fue, en no pequeña medida, un músico inquieto que aporta en sus obras muchas y sorprendentes novedades. Esto, y su talante liberal, le ganaron una consideración de progresista, y así fue finalmente incluido en la tristemente famosa exposición nazi de ARTE DEGENERADO de Düsseldorf en 1938, y sus obras prohibidas. (Aunque ya por entonces, realmente, Hindemith nada tenía ya de VANGUARDISTA).

3. En esos años treinta, y más aún después, coincidiendo con su estancia en los Estados Unidos, donde el medio no le permitía en absoluto ni el más mínimo vanguardismo, Hindemith fue adoptando actitudes cada vez más retrógradas. No sólo abandonó en su música toda novedad y volvió radicalmente a la tradición, sino que estableció teóricamente todo un sistema en el que dice VOLVER A LA NATURALEZA. Su convicción de que la tonalidad clásica es el único sistema natural —contra toda experiencia, y pese al temperamento igual— llega a ser aberrante. No sólo descalifica como caótica a la música serial (que puede ser todo menos caótica), sino que desautoriza y rehace sus propias obras juveniles para TONALIZARLAS más.

4. Hay un aspecto de Hindemith destacable para la estética: su conexión con la música de consumo. No nos referimos a la música ligera («Unterhaltungsmusik»), cultivada por Hindemith como por otros compositores del momento (y de otros momentos) con destino a cabarets, parodias y similares, sino a la música escrita para ser tocada familiarmente en casa, o por conjuntos de aficionados («Gebrauchsmusik»). Entre «Gebrauchsmusik», «Unterhaltungsmusik», parodias, música de estudio y música ocasional se consume casi la mitad de su producción. En casos así podría uno preguntarse dónde están los verdaderos intereses de un compositor (aparte de los económicos): si en la verdadera música como trabajo intelectual o en el OFICIO más o menos comercial.

No tenemos mucho espacio para contar su vida. Nació en Hanau en 1895. Estudió música desde muy niño, y luego en Frankfurt con Arnold Mendelssohn

y Bernhard Sekles. Ya a los 19 años entra como violinista en el Cuarteto Rebner, y escribe por entonces su primeras obras. De 1922 a 1929 es viola del Cuarteto Amar. Se casó en 1924 con Gertrud Rottenberg. Ya por entonces tiene éxitos notables: **Das Marienleben**, las **Kammermusik núms. 1, 3 y 4**, **Cardillac**. Desde 1929 colabora con Weill, Brecht y Eisler.

En 1933 comienza la persecución nazi. Todavía en 1934 Furtwängler estrena **Mathis der Maler** y trata de defender públicamente a Hindemith. Desde 1935 viaja por Turquía, luego por Estados Unidos y Suiza, donde escribe el ballet **Nobilissima visione**. En 1940 emigra a Estados Unidos, donde será profesor en la Universidad de Yale. Viaja a México en 1946, a Europa en 1947 y 1949 (estuvo en España). Recibe importantes honores (Doctor Honoris Causa por la Universidad de Frankfurt en 1949, Premio Bach de Hamburgo en 1950), y se anima a regresar a Europa. Da clases en Zürich desde 1951 y en 1953 se instala en Blonay (Suiza). Los últimos diez años de su vida fueron de gran actividad como director de orquesta por el mundo entero. El 28 de diciembre de 1963 muere en Frankfurt.

Aunque durante los años inmediatamente posteriores a la guerra mundial las generaciones jóvenes se apartaron de él, después su obra ha ido recobrando paulatinamente su prestigio, sobre todo en Alemania y América. En 1968 se constituyó la Fundación Hindemith, y en 1974 se inauguró en Frankfurt el Paul-Hindemith-Institut. En cierta medida, las corrientes más tradicionales y académicas acuden a las teorías hindemithianas como argumento a su favor. Para las corrientes más progresistas, el Hindemith más interesante es el de sus obras de los años veinte y treinta.

OBRAS

Un catálogo muy completo es H. Rosner: **Paul Hindemith** (Frankfurt, 1970). Señalamos aquí sólo algunas de las más características.

• Operas:

Asesino, esperanza de las mujeres, texto: Kokoschka (1919). **Cardillac**, texto: Lion-Hindemith (1925-26, revisión 1951-52). **Ida y vuelta**, texto: Schiffer (1927). **Noticia del día**, texto: Schiffer-Hindemith (1928-29 y 1953-60). **Pieza didáctica**, texto: Brecht (1929). **El vuelo de Lindbergh**, con Kurt Weill, texto: Brecht (1929). **Matías el pintor**, texto: Hindemith (1934-35). **La armonía del mundo**, texto: Hindemith (1956-57).

• Ballets:

Nobilissima visione (1939). **Los cuatro temperamentos** (1940).

• Obras sinfónicas:

Concierto para orquesta (1925). **Danzas sinfónicas** (1937). **Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carlos María von Weber** (1940-43). **Sinfonietta en Mi** (1949-50).

• Conciertos y obras concertantes:

El estrangulador de cisnes, viola y orquesta (1935). **Música fúnebre**, viola y cuerda (1936). **Concierto para violín**, (1939). **Concierto para violoncello** (1940). **Concierto para piano** (1945). **Kammermusik núm. 1**, pequeña orquesta (1922), **núm. 2**, con piano (1924), **núm. 3**, con violoncello (1925), **núm. 4**, con violín (1925) **num. 5**, con viola (1927), **núm. 6**, con

Paul Hindemith y miembros del Cuarteto Amar, con Ferruccio Busoni y Philipp Jarnach.



viola de amor (1927-30), **núm. 7**, con órgano (1927).

• Música de cámara:

7 Cuartetos de cuerda (1915, 1918, 1920, 1921, 1923, 1943, 1945). **2 Tríos de cuerda** (1924, 1933). **3 Sonatas para violín solo** (1917, 1924, 1924). **3 Sonatas para viola sola** (1919, 1922, 1923-37). **Sonata para cello solo** (1923). **4 Sonatas para violín y piano** (1918). **Septeto** (1948). **Octeto** (1957-58).

• Piano:

Sonata, op. 17 (1920). **Suite 1922, op. 26** (1922). **Ludus tonalis** (1942).

• Lieder para voz y piano:

Das Marienleben, op. 27, texto: Rilke

(1922-23, nueva versión 1936-48). **Cuatro Lieder**, texto: Claudius, Rückert, Holderlin, Novalis (1933). **Tres Lieder**, texto: Busch (1933). **Tres Lieder**, texto: Nietzsche (1939).

• Coro:

Seis canciones, texto: Rilke (1939). **Apparebit repentina dies**, con 10 instrumentos de metal (1947).

• Escritos:

Práctica de la composición, 3 vols. (Mainz, 1937, 1939, 1970). **Adiestramiento elemental para músicos** (Nueva York, 1946). **Armonía tradicional**, 2 vols. (Nueva York, 1948, 1948). (Los tres libros han sido traducidos al español y editados por Ricordi, Buenos Aires).

BIBLIOGRAFIA

Aparte de los artículos en diccionarios, enciclopedias e historias generales, la aportación española es poco significativa. En los anales del Paul-Hindemith-Institut se puede encontrar al día la bibliografía sobre el compositor. La mayor parte de los trabajos están en alemán; hay algunos en italiano e inglés.

D. Brenneck: **Paul Hindemith, un antípoda de Arnold Schonberg**, en los «Arbeitshefte de la Academia de Artes», Berlín Oriental, 1973 (en alemán).

I. Kemp: **Hindemith**, Londres, 1970 (en inglés).

G. Metz: **La polifonía melódica en la ordenación de las doce notas. Estudios sobre el contrapunto de Paul Hindemith**, Baden-Baden, 1976 (en alemán).

A. Plebe: **La estética musical de Hindemith**, en «Rivista musicale di Estética», núm. 4, 1959 (en italiano).

G. Schubert: **Hindemith**, en la colección Bildmonographien Ro-Ro-Ro, núm. 229, Hamburgo, 1981 (en alemán).

H. Strobel: **Paul Hindemith**, Mainz, 1928, 3.ª ed. 1948 (en alemán; fue la primera monografía dedicada a Hindemith).

DISCOGRAFIA

Son muy interesantes los numerosos discos de Hindemith intérprete de sus propias obras, como viola, pianista o director: **Sonata 1 para viola sola**, **Trio 2 para cuerda**, **Música para cuerda y metal Op. 50**, Suite de **Nobilissima visione**, **Sinfonía en Si bemol para orquesta de viento** (Columbia), **Dúo para viola y cello**, **Cuarteto op. 22**, **Concierto para orquesta**, **Los cuatro temperamentos**, **Metamorfosis sinfónicas**, **La armonía del mundo** (DG), **Sinfonía de Matías el pintor** (Telefunken), **Sonata para viola y piano**, **El estrangulador de cisnes** (RCA). La mayoría de éstas y otras grabaciones no se encuentran actualmente en el mercado; deberían reeditarse.

En España no hay muchos discos con obras de Hindemith. Mencionaremos algunos de los últimos llegados:

— **Konzertmusik para cuerda y metal y Matías el pintor** (sinfonía), Orq. de Boston, W. Steinberg (DG).

— **Concierto para violín y Metamorfosis sinfónicas**, David Oistrak, Orq. Sinfónica de Londres, Hindemith y Abbado (Decca).

— **Requiem para los que amamos**, Burmeister, Leib, Coro y Orq. Sinfónica Radio Berlín, Helmut Koch (DG).

(Crítica en la sección discográfica de RITMO de septiembre pasado).

— **Música fúnebre para viola y cuerda**. Cecil Aronowitz, English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim (EMI + Wagner, Schoenberg).

— **Sonata para violín y piano (1939)**. Emilo Mateu, Luciano González Sarmiento (Ethos 05-B-XIX).

— **Matías el Pintor**. Fischer-Dieskau, King, Koszut, Wagemann, Cochran, Meven. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, Rafael Kubelik (EMI, 3 discos).

— **Cardillac**. Fischer-Dieskau, Kirschsstein, Grobe, Kohn, Soderstrom. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia, Joseph Keilberth (D.G. Collector's Series, 2 discos).

— **El Estrangulador de Cisnes** (concierto para viola y orquesta). Daniel Barenboim, Orquesta de París, Daniel Barenboim (D.G. + Bartok). De próxima aparición: **las 3 Sonatas para órgano**. Peter Hurford (Decca).

NOTA DE RECTIFICACION

García Leoz nació en 1904. Se quedó fuera una parte de la bibliografía:

Fernández-Cid: **Jesús Leoz**, Ateneo de Madrid, 1953. (Material reelaborado posteriormente en el libro **Músicos que fueron nuestros amigos**).

DENON

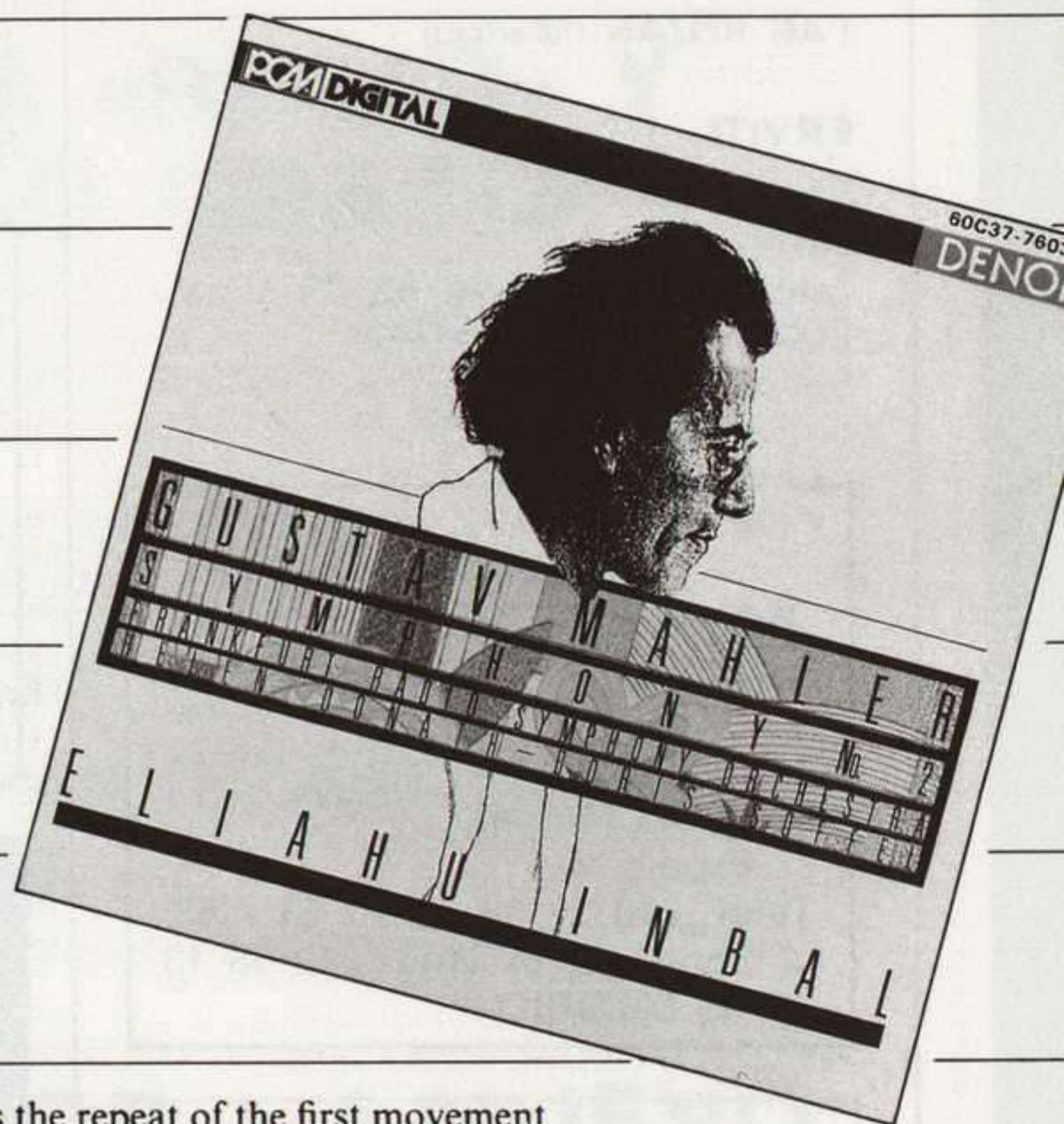
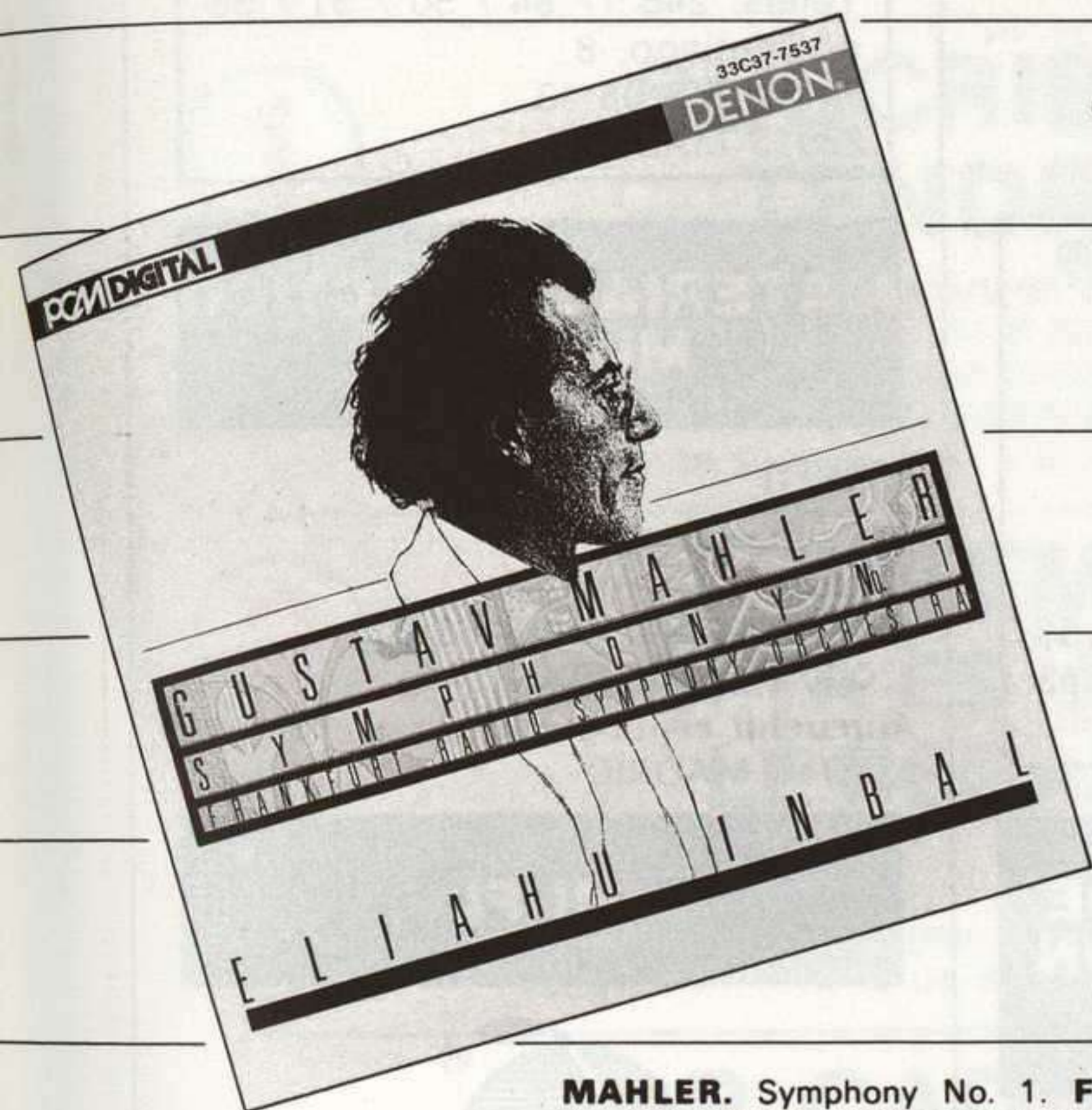
PCM DIGITAL RECORDING

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

THE MAHLER/INBAL CYCLE

THE FIRST FOUR

OUT NOW



MAHLER. Symphony No. 1. **Frankfurt Radio**
★ **Symphony Orchestra / Elisha Inbal.** Denon
Ⓢ Ⓢ C37-7537. Recorded at a performance in
Frankfurt in March 1985.

A beautifully lyrical, mellow and atmospheric performance, recorded with outstanding clarity and fidelity and clearly benefiting from having been recorded "live". Inbal's interpretation comes close to Solti's in its happy blending of the symphony's poetry and drama. Of course, the Chicago Symphony's playing for Solti (Decca), and for Abbado's rather more impersonal approach (DG), is in a class of its own, as is the Decca recording, but the Frankfurt strings have a lovely sheen and the woodwind and brass are superb—many Mahlerians may prefer, as I do, the sound of this fine orchestra in this music to the spotlight brilliance of Muti's Philadelphia (EMI) and the sometimes insensitive though highly-dramatic New Yorkers under Mehta (CBS).

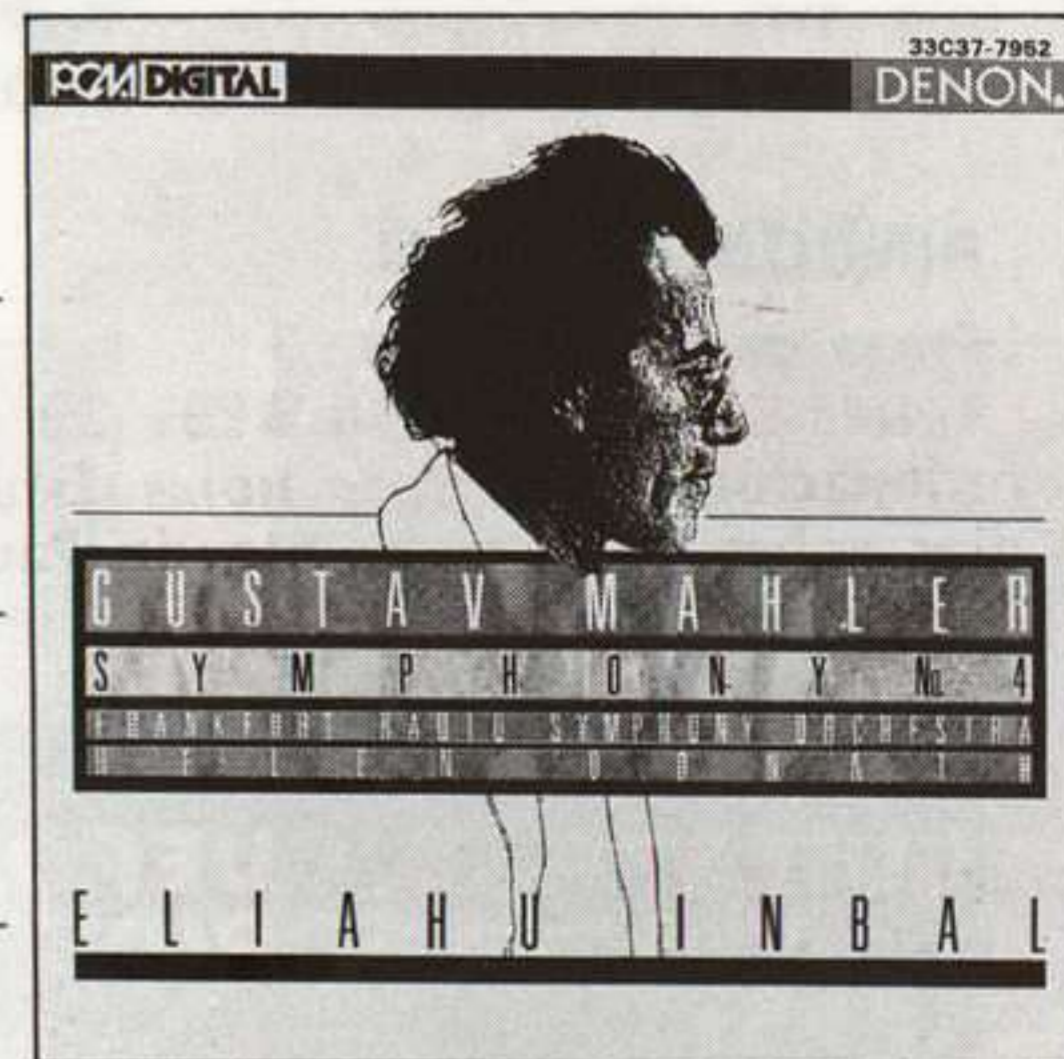
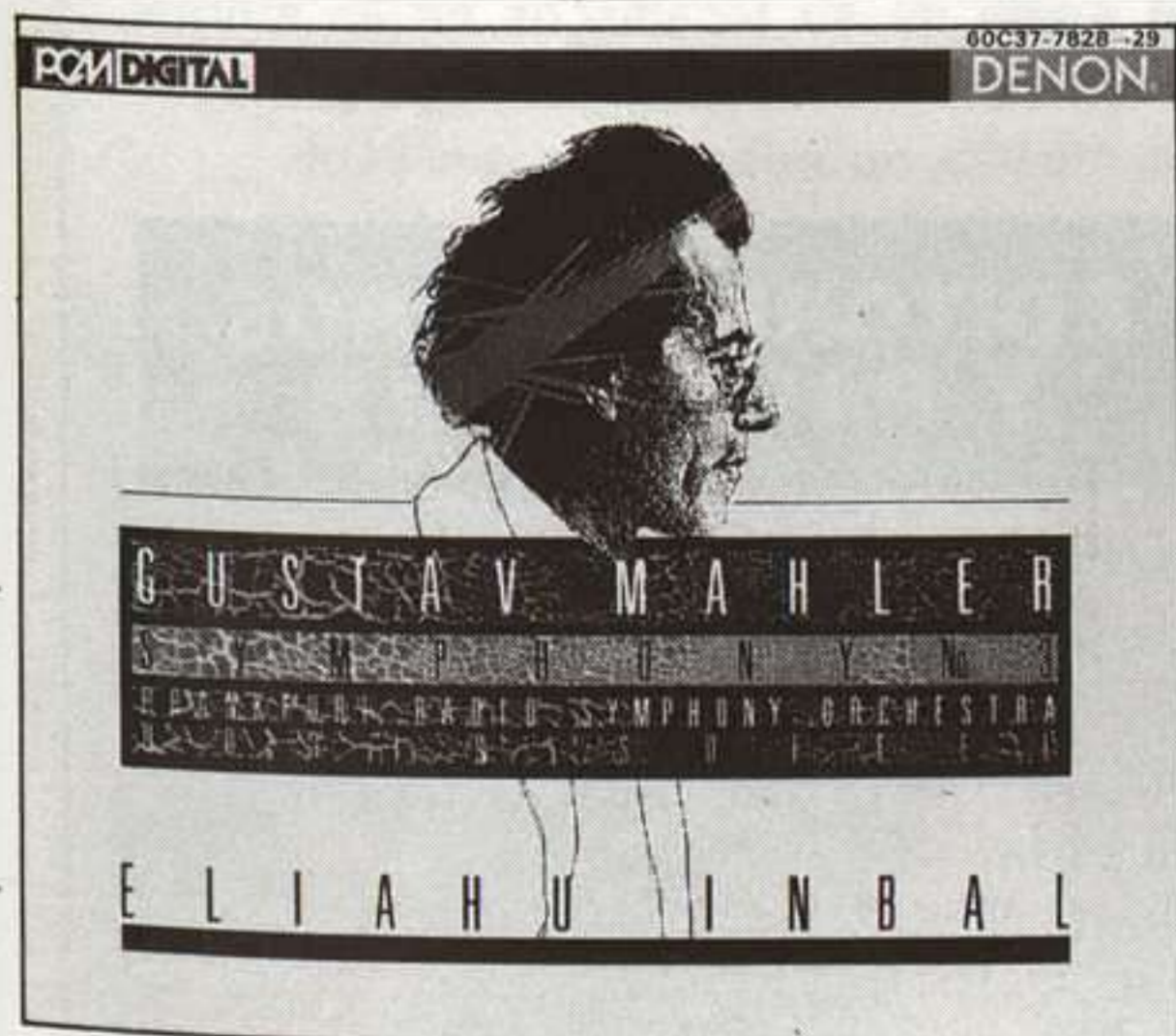
Inbal observes the repeat of the first movement exposition, by the way. His particular triumph is his structural grasp of the symphony. One has known many performances when the finale, for all its splendours, seems to hang together loosely, but there is no suggestion of that here—it sweeps along with a compelling sense of inevitability and the gorgeous second subject, most tenderly phrased, occurs as a logical contrast. Freshness and vitality are the keynotes throughout. A major advantage of this CD over its rivals is that 22 indexed entry-points are provided whereas the others have only four (three in Mehta's). Since records are an aid to study as much as anything, not to provide plentiful access seems to me a waste of one of the principal conveniences of the CD format. Full marks to Denon. M.K.

GRAMOPHONE December 1985

When GRAMOPHONE gives a good review like this to the start of a Mahler Cycle, it's time to sit up and take notice. Symphonies Nos. 2 - 4 are now out and the critics are agreed that it's an even better performance.

Inbal's compelling conducting has bought a breath of fresh air to Mahler and Denon's superb digital recording has captured the work with, as GRAMOPHONE says "outstanding clarity and fidelity."

The CD of Mahler's Symphony No. 5 will be available in November and the recordings of the complete cycle are expected to be finished by Autumn 1986.



Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto
Avda Francesc Cambó
(Avda Catedral), núm 10
Teléfs. 319 60 96-310 69 12
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1. (esquina a Arenal, 14)
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf. 85 14 45
ZARAUZ (Gipúzcoa)

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,
etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto, Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video. Fábrica: Calle Alta, 58, P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf. 276 39 50
28009 MADRID
Canuda, 45
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A
Teléfs. 302 27 44-302 25 92
08001 BARCELONA

RITMO

CAMPAÑA ESPECIAL DE PROMOCION 86-87

3

FORMULAS CON REGALO SEGURO

1

SUSCRIBASE HOY A «RITMO» Y TENDRA UN DISCO GRATIS

Remita hoy mismo al apartado de correos 151036 - 28080 MADRID, una carta indicando su deseo de ser suscriptor de RITMO, por el periodo de un año y al precio de 5.775 pesetas. En ella ponga claramente su nombre, domicilio, ciudad, código postal y teléfono, así, como, el mes desde el que desea cursar el «alta». A los pocos días recibirá en su domicilio, contra reembolso del importe indicado, un paquete conteniendo el primer número de su suscripción y el disco obsequio.

2

¡PREMIO A LA FIDELIDAD! SI YA ES USTED SUSCRIPTOR DE RITMO LE REGALAMOS AUTOMATICAMENTE UN DISCO

Si usted ya es suscriptor de RITMO, gracias por su apoyo. Próximamente y junto con la renovación de su suscripción, recibirá un disco de regalo.

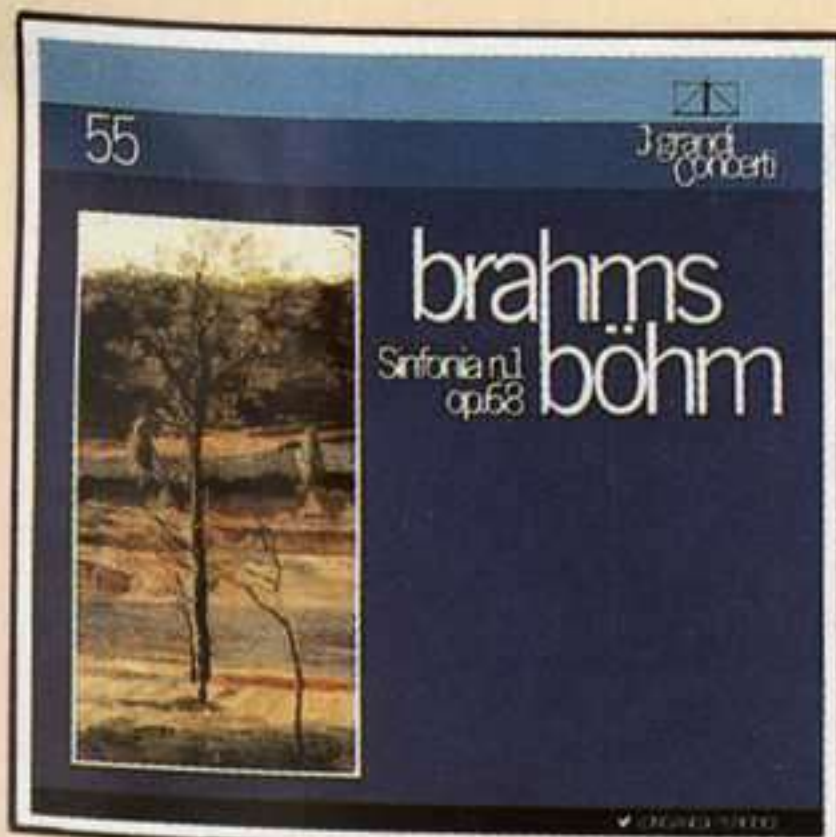
3

POR CADA SUSCRIPTOR + 1 NUEVO SI YA ES USTED SUSCRIPTOR DE RITMO, Y NOS PRESENTA A UNO NUEVO... DISCO DE REGALO PARA AMBOS Y SORTEO DE UN GRAN PIANO

Si usted ya es suscriptor de RITMO consiga que uno de sus amigos se suscriba a nuestra revista, y comuniquenoslo por carta al apartado 151036 - 28080 MADRID. Tanto usted como su amigo recibirán el disco obsequio que hayan elegido entre los cuatro ofertados. Y usted, nuestro veterano suscriptor, participará automáticamente en el sorteo de un piano vertical que se celebrará el próximo día 25 de enero de 1987.

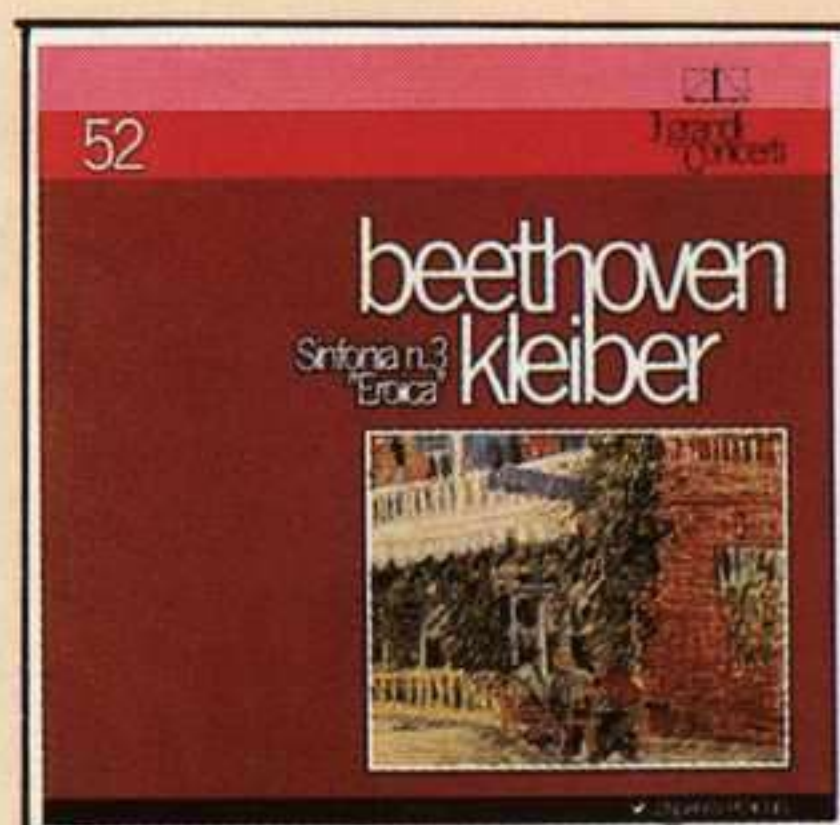
LOS REGALOS

DISCO 1



BRAHMS: Sinfonía No. 1 Op. 68. Orchestra Sinfónica della RIAS di Berlino. Director: Karl Bohm.

DISCO 2



BEETHOVEN: Sinfonía No. 3 ("Eroica"). Orchestra Sinfónica della WDR de Colonia. Director: Erich Kleiber.

DISCO 3



BEETHOVEN: Sonatas Nos. 28 Op. 101 y 30 Op. 109. Friedrich Gulda, piano.

DISCO 4



BEETHOVEN: Concerto No. 3 per pianoforte Op. 37. Orchestra Sinfónica della NDR de Amburgo. Claudio Arrau, pianoforte. Director: Hans Knappertsbusch.

UN PIANO



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.