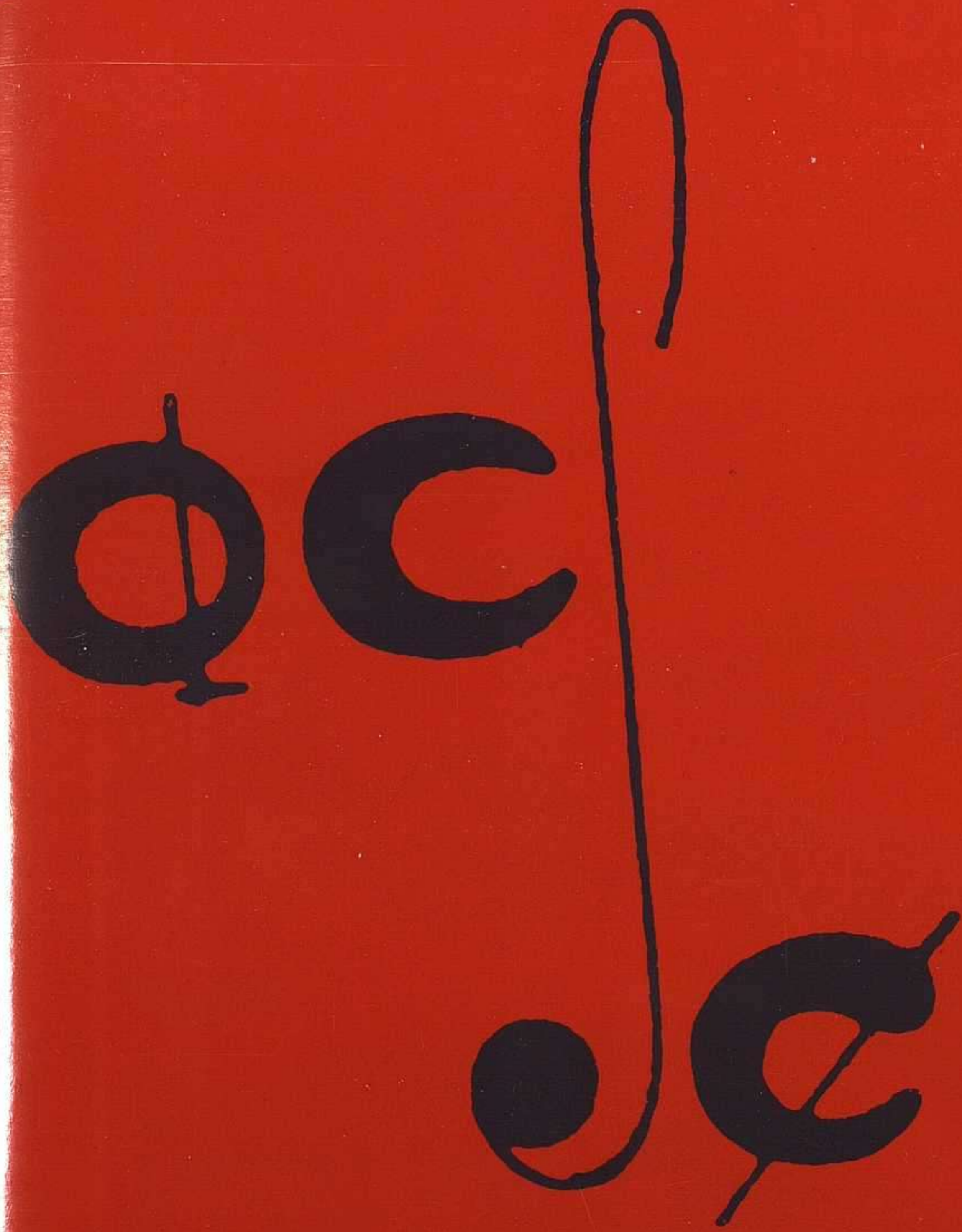


RITMO

AÑO LIV • NUM. 544 • JUNIO 1984 • PRECIO 375 PTS.

ANTON WEBERN



asociación de compositores
sinfónicos españoles
(a.c.s.e.)

**l curso internacional de interpreta-
ción de la música contemporánea
salamanca 1-13 julio**

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIV • NUM. 544
JUNIO 1984

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Redactora Jefe:

Amelia Díe.

Colaboran en este número:

Rafael Banús, José Manuel Berea, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, José María García Laborda, Pedro González Mira, Francisco Hernandez, Sabas de Hoces, Francisco Javier Lara, Andrés Lewin-Richter, José Miguel López, Enrique Martínez Miura, Angel Medina, Javier Monjas, Félix Palomero, Eduardo Pérez Maseda y Gerardo Queipo de Llano.

Diagramación:

Antonio Roca

Corresponsales:

Enrique Molina Segura (**Badajoz**), I Tadder (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno Blanco (**Córdoba**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Francisco Esnaola (**Guipúzcoa**), Grupo Gárnata (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), José García Morales (**Múrcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de Mallorca**), Ricardo Hontañón (**Santander**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domenech (**Valencia**), María Isabel Muñoz (**Valladolid**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauque (**Zaragoza**), Nestor Echeverría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolas Koch Martin (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Maria Fernanda Cidrais (**Portugal**), Agustín Blanco Bazan (**Gran Bretaña**).

Edita:

LIRA EDITORIAL S A

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla)
Madrid

Redacción:

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla)
Madrid-34. Tlfs.: (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex: 45490 FERI E

Publicidad y Distribución:

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES.
Ordóñez, 1 Madrid-29. Apartado 151036.
Tlfs.: (91) 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49. Télex: 45490 FERI E

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

Impreso por Pentacrom S L Hachero, 4
Madrid 18.

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

Este Sumario

CARTAS	4	DON TADDEO IN BARCELONA	
EDITORIAL		El ciclo de la Orquesta Ciutat de Barcelona	57
La redistribución del presupuesto cultural	5	DE MADRID AL CIELO	
ANTON WEBERN	7	Suaves brisas primaverales	62
Webern y el expresionismo vienés	9	INTERNACIONAL	66
Tradición y progreso en Webern	17	PAIS MUSICAL	71
«IN MEMORIAM» VICENT GARCES	23	MADRID	80
REPORTAJES		IBERDISCO 84	84
El Conservatorio «Jesús de Monasterio», de Santander	24	CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	86
Murcia: Festival Internacional de Orquesta Jóvenes	26	CARTELERA	
En torno a la temporada de ópera de septiembre de Oviedo	29	Selección de programas de RNE (Radio 2)	87
DISCOS COMPACTOS DISPONIBLES ACTUALMENTE EN ESPAÑA	30	DISCOS CRITICADOS	89
CRITICA DISCOGRAFICA	34	NOTICIAS	90
CONSULTA	42	DISCOS EDITADOS	93
REPORTAJE		MUSICOS DEL SIGLO XX	95
Cincuentenario del Conservatorio de Sevilla	44	Hans Pfitzner	
DANZA			
IV Festival Internacional de Teatro de Madrid	47		
I CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA	50		
LIBROS Y PARTITURAS	54		

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

ANTON WEBERN

Encuesta a los compositores españoles.

INTERPRETES

Tito Gobbi.

ENTREVISTA

Pedro Lerma, director del Conservatorio de Madrid.

Cartas

Mi primera reacción ante la carta del señor Orozco, aparecida en el núm. 543 de RITMO, fue la de lisa y llánamente no contestarla, evitando así cualquier tipo de discusión estéril sobre asuntos que, en mi opinión, no deberían constituir objeto de polémica en los tiempos que corren. Al releerla y estudiarla con la atención que merece cualquier opinión expresada en público acerca de mi trabajo en la sección de crítica discográfica de RITMO, y aunque sólo fuera por respeto a mis lectores —que supongo alguno habrá—, y naturalmente a mí mismo, entendí que estaba en el deber de realizar algunas puntualizaciones al respecto. Ellas son:

1.— Felicito al señor Orozco, e indirectamente a mí mismo, no tanto por el hecho de que al cabo de veinticinco años de leer críticas discográficas se haya al fin encontrado con comentarios a su juicio inadmisibles, cuanto por haber gozado de la posibilidad de mostrar su desaprobación hacia los mismos con entera libertad. Seguramente, en su dilatada trayectoria de asiduo lector de comentarios fonográficos no siempre haya disfrutado de la oportunidad real de exponer sus desacuerdos con el ensañamiento que lo ha hecho en esta ocasión.

2.— Resulta cuando menos extraño que un lector de Gracián no entienda mis elementales reflexiones acerca de la concepción psicológica de una determinada interpretación wagneriana. A lo mejor es así porque este caballero, demasiado impregnado de conceptismo jesuítico, es incompatible con el mundo musical del compositor alemán. Ahora bien, si para tildar de farragosa mi manera de escribir ha necesitado acudir al autor de *El crítico*, le diré que para tan corto viaje no tendría que haber usado tan pesadas alforjas: con decir que escribo mal hubiera sido suficiente. Lamento, pues, no poder ofrecerle el consuelo que me pide: soy comentarista que opina, no un sacerdote de la música.

3.— Asunto Comissiona. Aunque al señor Orozco le resulte difícil de comprender, no tengo nada en contra del director rumano. Ni de ningún otro. He comentado tres discos de este director de orquesta y en los tres casos me ha parecido un músico deplorable. Así lo he manifestado. De todas las maneras, me apresuro a pedir disculpas —por supuesto a todos los lectores de la revista que opinen como él— por mi, parece ser, mal gusto demostrado al verter ciertos términos, por lo visto malsonantes, en la crítica a que alude.

Pero, por si acaso sirve de algo, añado ahora una parte de ella que al señor Orozco, sorprendentemente, se le olvidó incluir en su nerviosa carta. La frase a la que se refería el ofendido intérprete continuaba exactamente así: «*Y a pesar de que me molesta mucho hacer juicios de esta clase —por la carga dogmática que conllevar— mi honradez profesional no me permite hablar —en esta ocasión— de otra manera. Así que cargo con el compromiso de tener que expresarme de forma tan escueta, pido disculpas y dejo de escribir sobre esta versión.*»

4.— Asunto Leon Feisher. Por el disco que comenté, me pareció un pianista digno de ser acompañado por Comissiona. O sea, un músico con tan poco talento como aquél. Dios, a veces, produce junturas inexplicables, pero, en cualquier caso, si la unión Szell-Feisher en el *Concierto de Schumann* —al que se refiere el señor Orozco en su carta— produjo parecidos resultados a los obtenidos por ambos artistas en el *Segundo Concierto para piano* de Brahms, también grabado por ellos, no lo dude el señor Orozco: no voy a pedirle que por favor me dé la referencia del disco de Schumann; guárdelo cual merecido trofeo y disfrútelo con placer, que Dios es muy generoso al repartir buen gusto entre sus fieles.

5.— Asunto GASTRONOMICO. Lamento de nuevo que el señor Orozco no cuente con el sentido del humor suficiente para entender en su justa medida lo que en su momento leyó. Desde luego, es muy dueño de opinar lo que desee, pero quiero recordarle que hace tiempo que la ironía está aceptada como instrumento pedagógico de excelentes resultados. Sobre todo cuando se maneja por y entre seres civilizados, es decir, entre y por personas no cargadas de prejuicios academicistas o hipócritas esquemas preestablidos. De todas formas, si he herido su sensibilidad —o la de cualquier otro lector—, pido disculpas humildemente.

6.— El señor Orozco no debería ofenderse por tan poca cosa: cuando dije que vivimos en un *lugar de no grandes conocimientos musicales*, naturalmente no me refiero a gentes como él. Por cierto, curiosamente habla en plural en su carta —dice *Debería consolarnos, nos tacha de*, etc.—; sin embargo, al final de la misma sólo aparece su firma... No, al decir aquello no me refería a él ni a ninguno de sus presuntos compañeros de viaje; a ninguno de los pocos privilegia-

dos CONOCEDORES entre los que seguro se encuentra él mismo. Pero sabe muy bien el señor Orozco que, para su desgracia, la mía propia, y la de la música en nuestro país, éste continúa siendo pertinazmente sordo.

7.— Consideraciones sobre la labor crítica. El señor Orozco no debería hacerse falsas ilusiones: la objetividad en la crítica de discos —o en la de cualquier otro producto— no es posible. Cada crítico pone de manifiesto sus opiniones, y punto. Podrá razonarlas con mayor o menor habilidad, pero poco más. Así, la incidencia que una crítica pueda tener en sus receptores depende de la credibilidad que éstos decidan otorgar al comentarista de turno. Dicho de otra manera si el señor Orozco es lo suficientemente masoquista como para seguir leyendo lo que escribo, se enterará exactamente de qué discos son los que tiene que comprar: obviamente, los que a mí no me gustan. Por mi parte, ya estoy decidido a empezar a ahorrar denodadamente para poder adquirir lo antes posible un aparato reproductor de compact disc. Igualmente, procuraré proveerme de una buena cantidad de ciertos discos Decca de referencia LXT para regalárselos a mis más encarnizados enemigos. Pero lo que no haré será manifestar en público que el señor Orozco debería de colgar la pluma por el hecho de que a mí me parezca que escribe majaderías.

8.— Asunto deterioro de la sección de crítica discográfica de RITMO. Supongo que se referirá al sufrido por la misma desde que no escribe en ella. Mi opinión es que, efectivamente, a lo largo de su historia reciente, la sección ha perdido críticos valiosísimos; comentaristas cuyos conocimientos musicales y estilo literario están, evidentemente, muy por encima de los míos. Ciertamente es una pena y sinceramente lo lamento. Pero una pena que, en todo caso, no llegó a sentir por otras pérdidas: por ejemplo, por las de algunos que, como el señor Orozco, para mostrar sus disconformidades con lo que escriben otros, acuden a descalificaciones argumentadas (?) de forma tan pobre y visceral.—PEDRO GONZALEZ MIRA.

En el número 542, correspondiente a los meses de marzo-abril, leo con atención la carta que les ATIZA Felix de Azua con quien convengo en casi todos sus

puntos y admiro la SUTILEZA y FRASEO que utiliza en la redacción del varapalo. Más adelante leo (ésta vez con desasosero) una de las críticas de Don Taddeo in Barcellona, la referida al Festival de Opera de Sabadell, en el estreno de *Lucía di Lammermoor*, allí representada el 3 de febrero pasado. Yo asistí a esa representación y quiero aclarar alguno de los puntos expuestos en la crítica de Xosé Aviñoa. Dice el título de la referida crítica: *Ha nacido una estrella*, lo que me parece excesivo para la actuación de Enedina Lloris aún contando con el contexto de la representación. En cambio me parece encomiable si para alabar a nuestros jóvenes artistas fuera. Pero si así fuera, ¿por qué no hacer figurar el nombre del tenor que cantó la parte de Normanno?, ¿por qué equivocar el nombre del otro tenor que le correspondió el personaje de Lord Arturo?

Señor Aviñoa, son importantes erratas para poderse creer lo que los DUENDECITOS. El rol de «Arturo» lo cantó (muy bien por cierto) Josep María Bosch un tenor «di grazia» procedente del Coro del Liceo y no Antoni Comas cual dice el artículo. El papel de «Normanno» (que no es tan ínfimo para que ni figure) lo defendió con todos los honores Josep Manuel Folch, un «lírico-spinto» ya conocido en papeles de más raigambre en el Liceo, en éste no figuran ni personaje ni artista. No conozco personalmente a nadie de este reparto, pero creo que las futuras glorias líricas (sean o no cabezas de reparto) necesitan críticas imparciales pero nobles. Ayudémosles por un igual. Tan solo remarcar que la Associació d'Amics de L'Opera de Sabadell ha contado con la colaboración de la Generalitat, Ajuntament de Sabadell y Diputació de Barcelona, así y todo la entrada de platea costaba dos mil quinientas CUCAS... ¡Popular, vaya!—FLAVIO ALONSO DE CELIS (Barcelona).

RITMO abre encuesta sobre el disco compacto

En vista de la polémica suscitada por los artículos publicados en nuestro número 541, de febrero de 1984, *Informe sobre el disco compacto*, por Alfredo Orozco y *El «compact disc», casi perfecto*, por Manuel Embuena, RITMO abre encuesta entre los lectores y colaboradores que hayan tenido ocasión de escuchar esta novedad fonográfica, para que emitan sus opiniones en forma de artículos y cartas que nuestra revista recogerá oportunamente. Sólo rogamos brevedad en sus apreciaciones (favorables o contrarias) acerca del disco compacto.

LA REDISTRIBUCION DEL PRESUPUESTO CULTURAL

El Ministerio de Cultura se ha trasladado de sede y, lo que es más importante, ha disminuido de volumen. Sin duda debido a las transferencias que han ido efectuándose a las distintas autonomías, la reducción de su presupuesto y de sus efectivos ha obligado a ese cambio. (Es curioso señalar que este efecto de reducción —que aparentemente debería afectar por igual a otras actividades estatales— no parece haberse producido en ningún otro ministerio). Pero, por supuesto, lo que puede preocupar y preocupa a todos los medios culturales (y por lo tanto a los musicales) españoles es la nueva y problemática distribución de las ayudas a la actividad cultural. Dos parecen, sin duda, los problemas más acuciantes.

El primero: al distribuirse el presupuesto cultural entre las diecisiete autonomías españolas ¿se cubrirán al menos las mismas actividades que antes? ¿O cabe pensar, muy lógicamente, que cada gobierno autonómico procederá a una distribución peculiar de su parte del presupuesto? ¿Se perderá eficacia al desaparecer toda fórmula unitaria? La fragmentación, en algunos casos, puede restar fuerzas y profundidad a algunas actividades muy concretas.

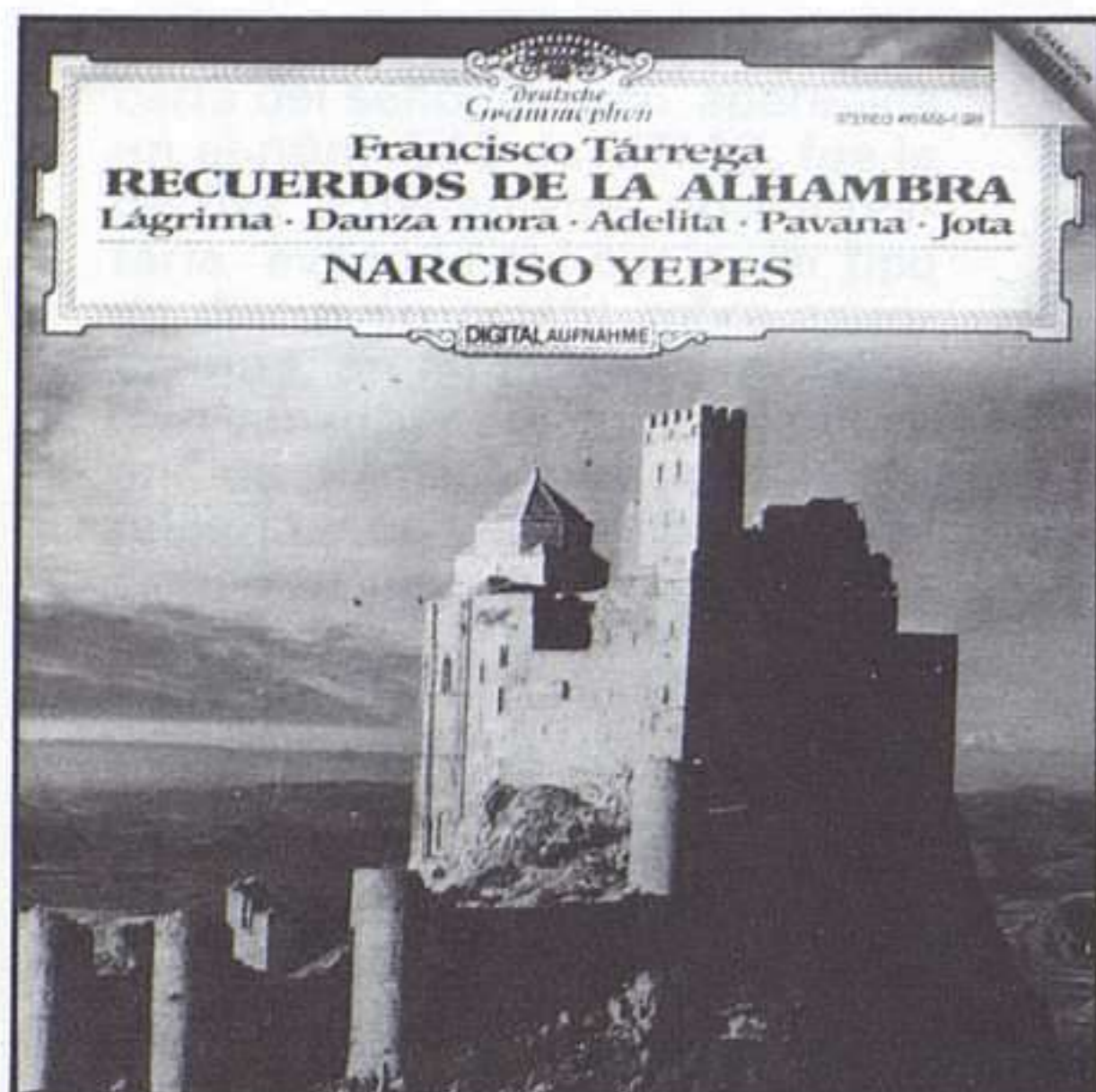
El segundo: ¿qué es lo autonómico y qué es lo nacional? No es tan fácil deslindar los campos y las competencias. (En la macroestructura ministerial sí parece, en líneas generales, un poco más claro: La cultura es autonómica porque se reparte de inmediato; las demás actividades no tanto). A veces puede temerse que algunas actividades de ámbito nacional queden gravemente lesio-

nadas al ser consideradas autonómicas (pero ¿de qué autonomía?). Otras conseguirán encajarse sin pérdidas especiales, e incluso algunas quedarán mejoradas al resultar de interés especial para un determinado gobierno autonómico. Pero esta distribución de perjuicios y beneficios, ¿se ha planificado mínimamente, o es sólo un resultado azaroso? Esta es, sin duda, una pregunta retórica. Pues es materialmente imposible prever la multitud de casos nuevos que se presentan. (De algunos tenemos noticia muy directa).

La idea misma de un Ministerio de Cultura es ya de por sí vidriosa (aunque existan tales organismos en casi todos los países). Pues siempre significará un dirigismo más o menos encubierto en un terreno en el que todo dirigismo es conflictivo. Pero, al mismo tiempo, el sentido de tales ministerios es el de no desamparar actividades que, por no ser comerciales, podrían deformarse o aniquilarse si dependieran solamente de la iniciativa privada. Ahora, la reducción de nuestro Ministerio de Cultura multiplica las incógnitas y da pie a muchas inquietudes. El hecho inexorable de que cada gobierno autonómico dedicará su presupuesto a las actividades que particularmente juzgue más interesantes (ya que consideramos utópica toda idea de una coordinación centralizada), y la compleja y a veces insoluble casuística de las delimitaciones, pueden hacer temer que continúe la provisionalidad y la transitoriedad de la política musical que viene prolongándose sin que parezca encontrar una andadura estable y orientadora.



NOVEDADES ABRIL-MAYO



TARREGA
Obras para guitarra:
Recuerdos de la Alhambra
 Danza Mora, Lágrima,
 Adelita, Pavana, Jota...
NARCISO YEPES

DIGITAL
 D.G. 410 655-1.3

HAENDEL
Música Acuática
 (edición completa)
 The English
 Concert
TREVOR PINNOCK

DIGITAL
 ARCHIV 410 525-1.3



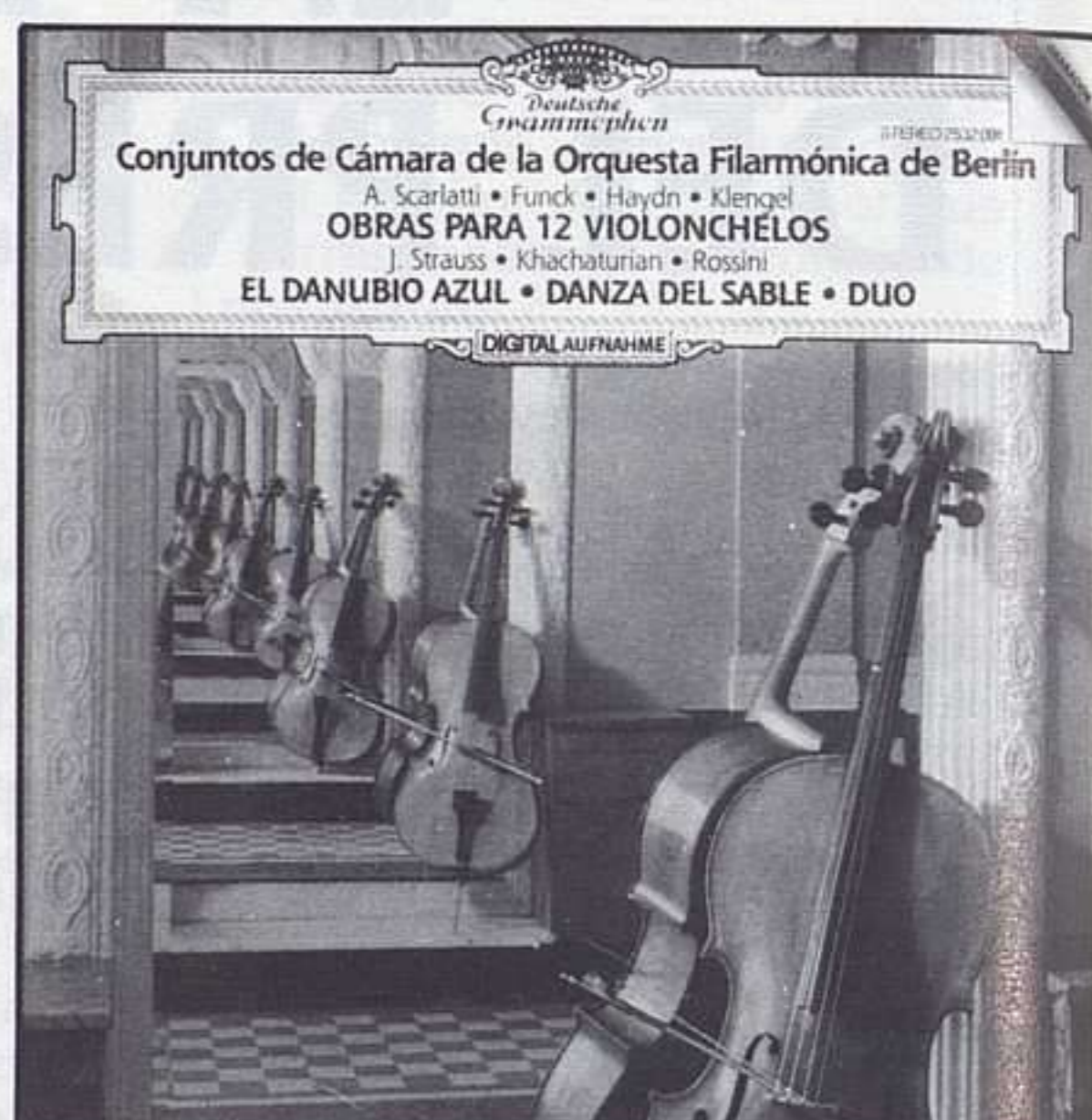
BRAHMS
Serenata No. 1
 en Re mayor, op. 11
 Orquesta
 Filarmónica
 de Berlín
CLAUDIO ABBADO

DIGITAL
 D.G. 410 654-1.4

"CONJUNTOS DE CAMARA
 DE LA O.F. DE BERLIN"
Obras para 12 violoncelos,
para 8 trompas,
para contrabajos
y para percusión

Instrumentistas
 de la Orquesta
 Filarmónica
 de Berlín

DIGITAL
 D.G. 25 32 091.1

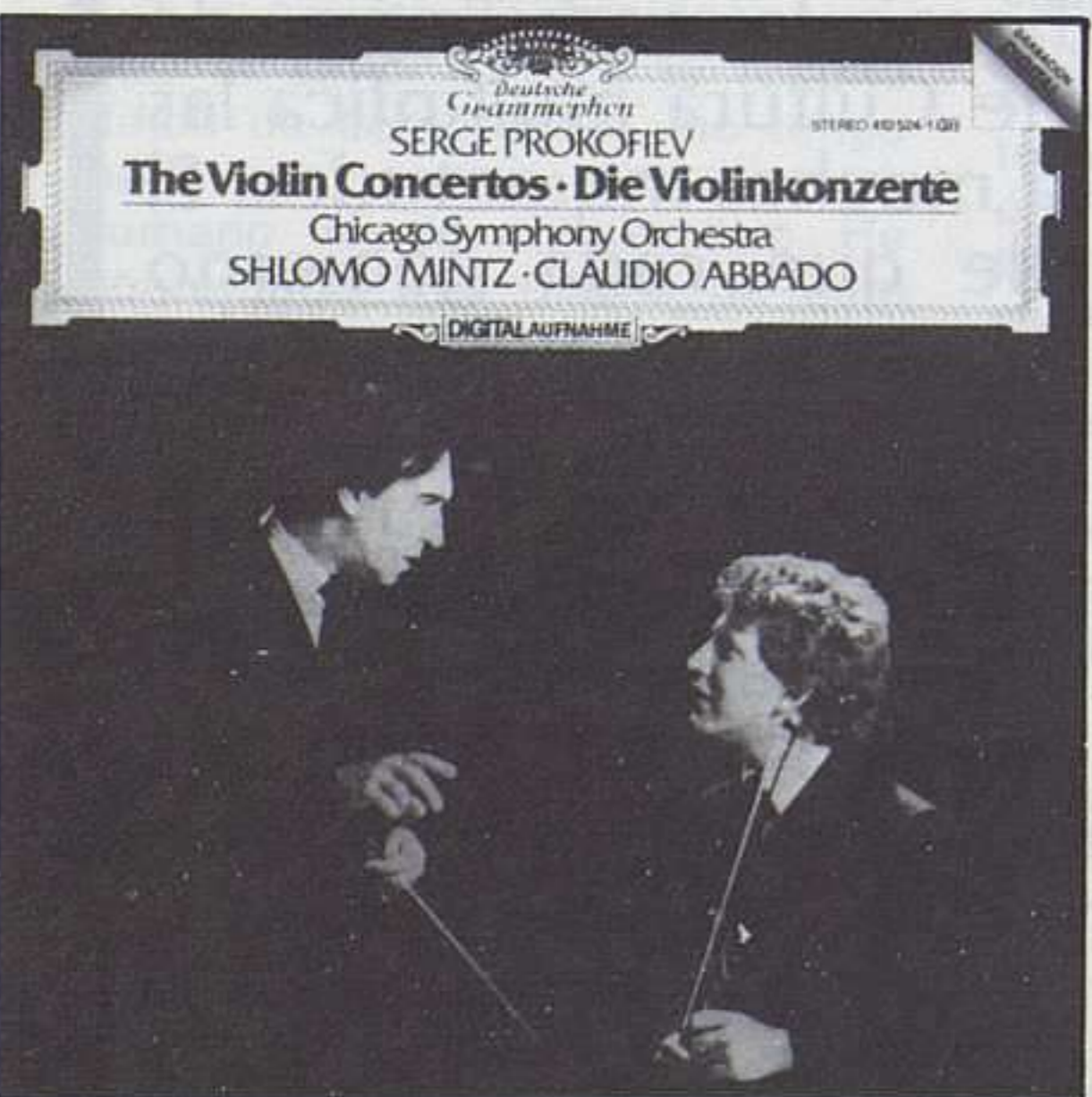


SAINT-SAËNS
Concierto
para violín No. 3
WIENIAWSKI
Concierto
para violín No. 2
ITZHAK PERLMAN
 Orquesta de París
DANIEL BARENBOIM

DIGITAL
 D.G. 410 526-1.2

CHOPIN
Concierto No. 2
Polonesa No. 7
IVO POGORELICH
 Orquesta Sinfónica
 de Chicago
CLAUDIO ABBADO

DIGITAL
 D.G. 410 507-1.7



PROKOFIEV
Los 2 Conciertos
para violín
SHLOMO MINTZ
 Orquesta Sinfónica
 de Chicago
CLAUDIO ABBADO

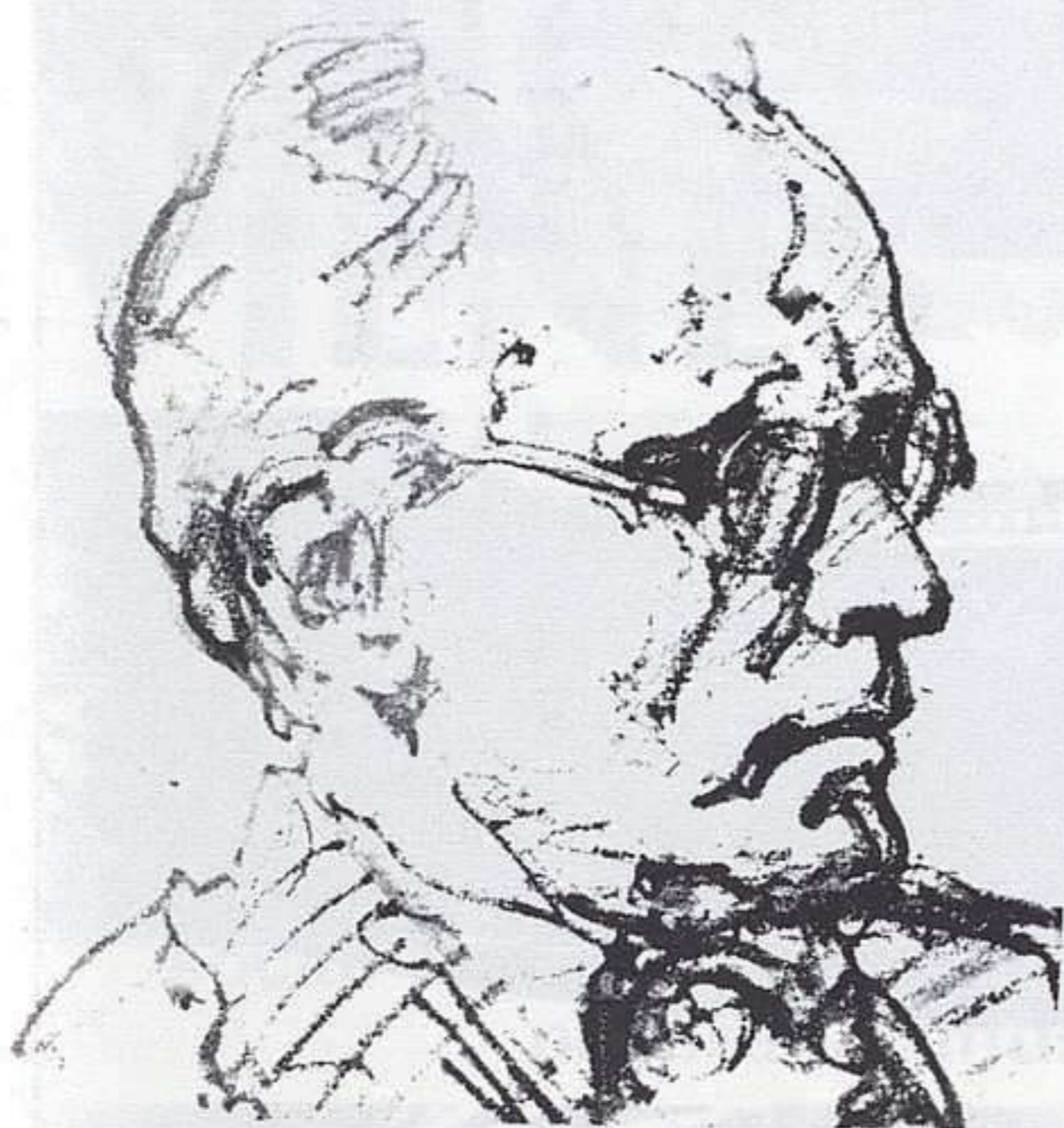
DIGITAL
 D.G. 410 524-1.4

BRAHMS
Concierto para violín
ANNE-SOPHIE MUTTER
 Orquesta
 Filarmónica
 de Berlín
H. VON KARAJAN

DIGITAL
 D.G. 253 2032.4



ANTON WEBERN



El pasado año se cumplieron los cien del nacimiento de Anton Webern, RITMO no ha querido dejar la efemérides sin ocuparse

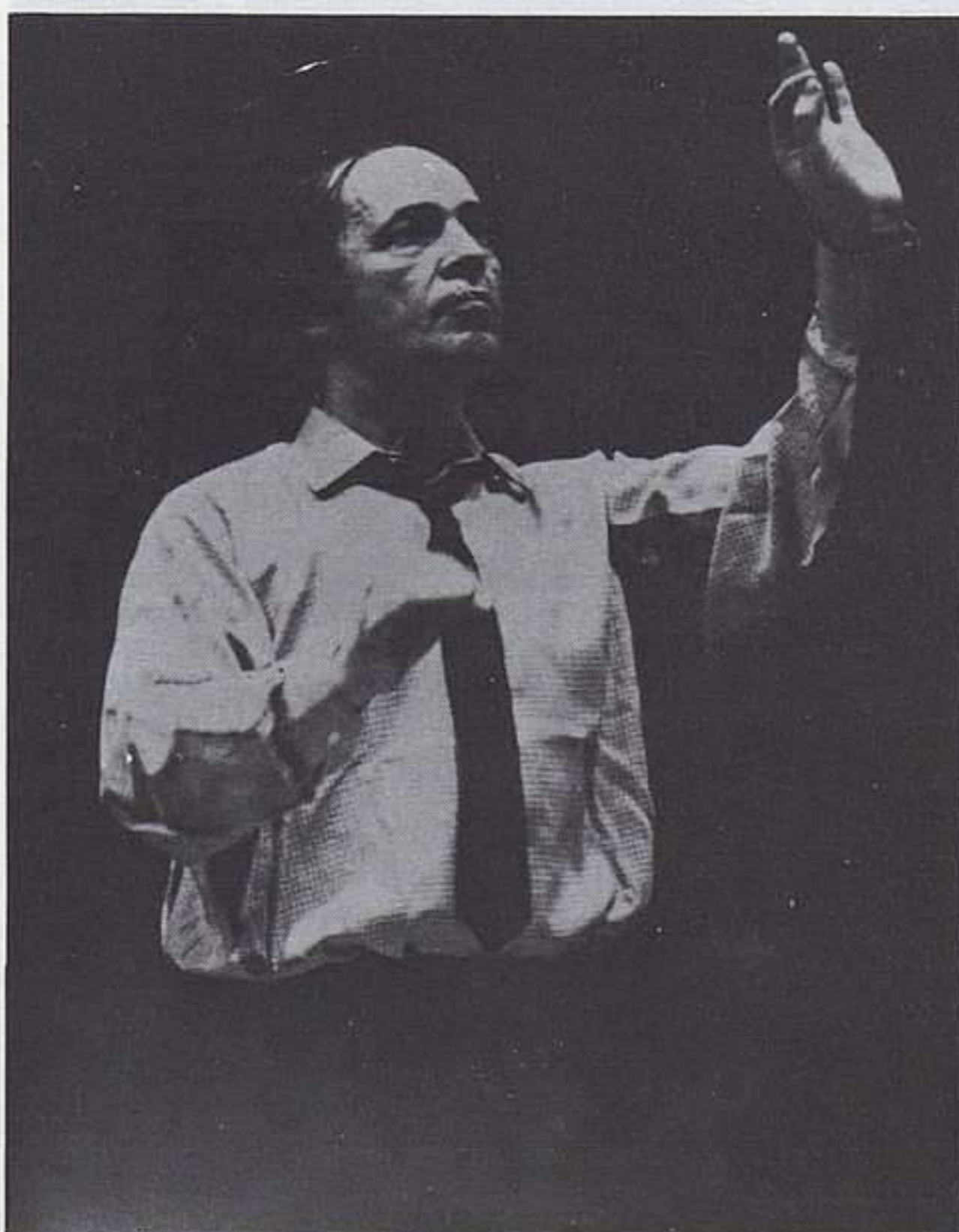
de este compositor que hizo profunda huella en la Historia de la Música. Su historia, la de su época, la revisión de su pensamiento musical son tratados en esta serie de artículos, de la que, por razones de espacio, hemos tenido que excluir una encuesta acerca de Webern con los compositores españoles, encuesta que ofreceremos a nuestros lectores en el próximo número.



Por Eduardo Pérez Maseda.

Hace ya veinte años —¡cómo pasa el tiempo!—, que Pierre Boulez, uno de los grandes POPES de la vanguardia en la música contemporánea que surgiría en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, escribiera su: **Penser la musique aujourd'hui**. Pocos años más tarde, en 1968, otro compositor, Henri Barraud, acomete otra obra de análisis y reflexión: **Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui**.

Pensar, comprender, revisar... el HOY en la música contemporánea parecía preocupar, y mucho, en los sesenta. Los planteamientos reflexivos se sucedieron, y esa constante tan francesa de la recensión y llamada a un orden que es preciso establecer y a una estructura que había que clarificar en lo posible, se ponía en funcionamiento con sus mejores atributos de precisión e incluso de polémica, en el caso del siempre controvertido Boulez. A mi modo de ver, es algo notorio que gran parte del origen de esta inquietud musical de los sesenta, se encuentra en la consciencia por parte de algunos compositores, de la incapacidad del serialismo integral para ser el vehí-



Pierre Boulez.

culo musical apropiado de una sensibilidad nueva en todos los órdenes que se plasma en los sesenta. Los ya casi míticos sesenta, la década de la ilusión, como ha sido llamada; de las vanguardias críticas, anticonformistas y rebeldes que

aparecen con galas de contracultura, no eran el medio más afín para una estructura musical heredada del serialismo, muy férreamente jerarquizada y de adscripción antirromántica, que ante la posibilidad de encontrar nuevos humanismos de dudosa fiabilidad tras el desastre bélico, había suplantado parte de la intuición y del MISTERIO en la composición, por la disciplina y el orden; la actitud científica y casi tecnológica ante el oficio de componer habían sustituido al juego, la aventura, o la ingenuidad de una belleza que, por otra parte, no tenía porque ser ni intrascendente ni amorfa.

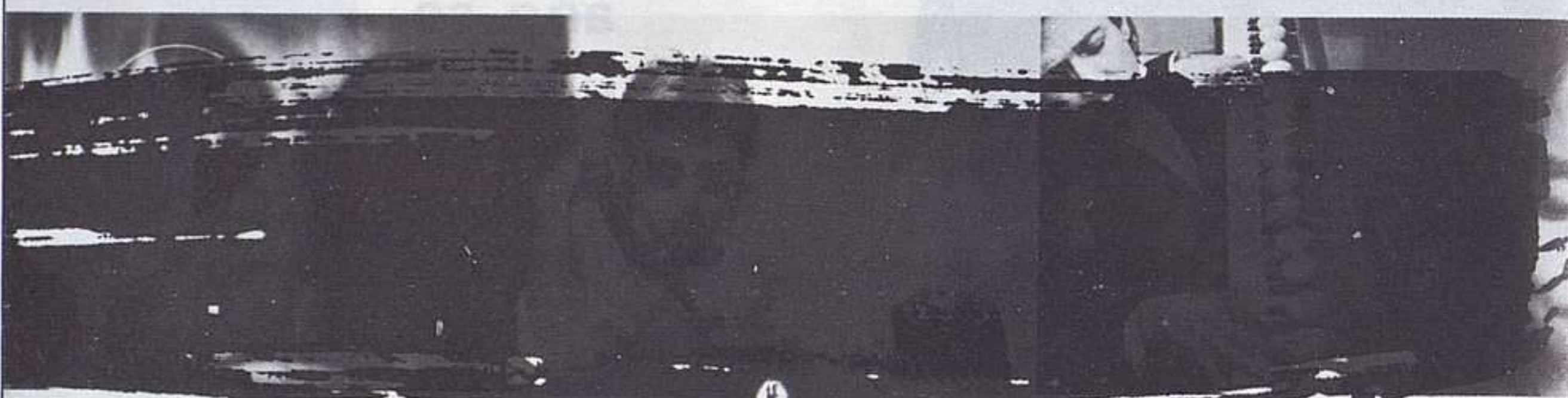
El serialismo integral, que tuvo la desgracia de generar una cierta dogmática por una parte importante de sus artífices tras la muerte de Webern, es pues abandonado por aquellos que más lo sustentaron y defendieron aún a costa de devorar a sus propios PADRES próximos en la vanguardia. Boulez abandonaría pronto el METODO y no es precisamente suave en sus ataques a las últimas TRADICIONES: ni Schoenberg, ni Messiaen, ni Leibowitz se libran de su acre contestación. También abomina de su experiencia en la música concreta, y cae en un silencio refunfuñado que, como compositor, sólo es roto por una voraz ansia revisionista para con su propia obra, y, como músico, por una labor de

éxito como director al frente de prestigiosas orquestas de fama mundial.

Pero no es la figura de Boulez tanto el propósito de estas líneas, como una reflexión sobre el fenómeno de lo serial en la música de nuestro siglo partiendo de un aniversario tan importante como oscurecido por otros de considerable y absorbente fuste, y que no fue otro que la celebración en 1983 del primer centenario del nacimiento de Anton Webern. El serialismo, sin duda el último «corpus» teórico y técnico en la historia de la creación musical, y que es el motor y la herencia próxima tanto de Boulez como de Stockhausen, Nono o Berio, es tanto un sistema que agota su perfección en sus creadores e inmediatos acólitos, como el «cul de sac» que generaría posturas tan dispares como encontradas en la segunda mitad del siglo, y no estaría de más recordar también, a un año vista, con el caso de Edgar Varese, otro centenario de nacimiento en 1983, posiblemente más olvidado que el de Webern, y que tiene una importancia considerable en el devenir de la música electroacústica como una de las más desarrolladas alternativas y prolongaciones del serialismo integral.

Si pensamos que el escrito de Boulez citado al principio es de 1963, que Webern muere en 1945, y para esos años sesenta el serialismo integral se ha empezado a poner en cuestión por sus propios creadores, nos encontramos una vez más con el proceso de un desarrollo musical tan rápido; que ha quemado etapas con tal velocidad, que pone de relieve la inutilidad de una sistemática, posiblemente de cualquier sistemática nacida con visos de gran pervivencia, ante la que, al cabo de no muchos años, sólo cabe una más o menos afortunada recreación que lleva en su seno el germen de su propia absolución. Nada más lejos en su contrastación con la música actual que el optimismo de Schoenberg aventurando cien años de vida creativa al dodecafonismo, y posiblemente esa LIMITACION (que no es tal), sea la que ha puesto de manifiesto la grandeza del propio sistema que, agotando pronto sus condiciones objetivas de auto-pervivencia, facilitó la eclosión de una pluralidad musical tan rica y llena de valores afirmativos en unas ocasiones, como de calidades desiguales y discutibles en otras.

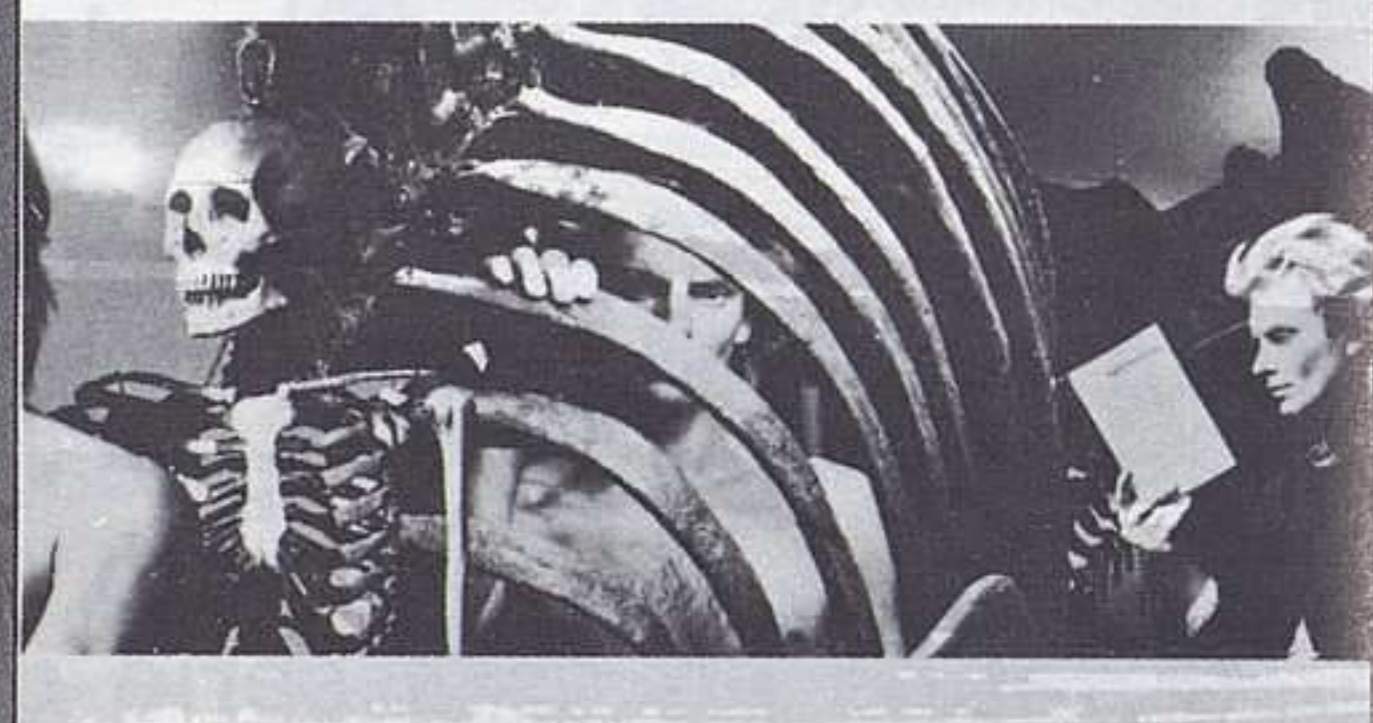
Complejo sería el evaluar los motivos por los que un método como el serial-dodecafónico, que fue el desarrollo coherente y la conclusión obligada de un proceso de evolución musical que había comenzado a mediados del siglo XIX, no pudo constituirse en un nuevo lenguaje universal con los visos de permanencia en el tiempo que pudo tener el prolongado período de la música tonal, pero si bien es cierto que el concepto de SERIE y la utilización del universo serial ha sido de capital importancia en la conformación de gran parte de la música actual, no es menos cierto que, en sus orígenes, el dodecafonismo no fue un producto de exportación que consiguiese sus máximas realizaciones fuera del medio en que nació. Su contexto cultural y musical, que es el centro-europeo, no pudo ser otro que el que en el siglo XIX conoció el máximo desarrollo, perfección y adelantos de un lenguaje musical que



Karlheinz Stockhausen.

fue el primero en poner en cuestión el universo armónico tonal-funcional. De aquí se infiere la adscripción cultural y orígenes estéticos y musicales —muy concretos—, del serialismo, y en no menor medida un posterior rechazo que no nació únicamente de una imposibilidad de desarrollo en el lenguaje musical intrínseco, sino que tras distintos avatares conoció una contestación cultural y sociológica a veces no del todo manifestada.

Digno de análisis sería también el plantearse hasta qué punto la asunción de un método o técnica, de forma colectiva y culturalmente indiscriminada, no conlleva siempre un proceso uniformizador y a la larga esterilizante, que por pretender apoyarse en una presunción de universalidad y unidireccionalidad, no someta tendencias originales y plurales alternativas. No sin razón, Stockhausen, siempre en controversia pero con indudables destellos de lucidez, pudo afirmar hace años el peligro de la uniformidad en la música contemporánea. La Humanidad se está convirtiendo —y esto es terrible— en UNA SOLA HUMANIDAD ante la que habría que reivindicar la pluralidad e



Police.

incluso un saludable mestizaje, y ante este contexto la rebelión creadora individual es, algo más que una necesidad, una obligación. Aún tengo presente, en un reciente viaje por el norte de África, la experiencia absolutista y niveladora del «rock» y de la música «pop», mimadas por el imperio de las multinacionales, yugulando una cultura musical tan original y milenaria como interesante para cualquier compositor occidental. Supertramp o Police jerarquizaban el universo-escenario de ese enclave, otrora mágico y africano, de la plaza de Yemáa el Fnáa, en Marrakesh.

Como avanzada crítica ante este proceso, Messiaen o Stockhausen volvieron los ojos a Oriente o al Sur, y hoy, tras la maravillosa aventura serial, el universo sonoro es más amplio, más libre, y posiblemente mucho más azorante para el compositor que se encuentra ante un material sonoro nuevo, con nuevos planteamientos de integración sonora, y posiblemente ilimitado ante una revolución tecnológica constante. Pero una vez más hay que repetir lo relativo a la tradición y a la creación «ex novo». Existe una lógica de la historia en la música de hoy como existió en el pasado. Nada ocurre desligado de su cultura, de su pasado y de su medio, y la nueva integración que planteó la Escuela de Viena, y que llevó a insospechadas consecuencias Anton Webern, están tan presentes como tradición para todos los que hacemos hoy la música como lo estaban para aquél los viejos, e incluso muy viejos, procedimientos canónicos y contrapuntísticos, que siempre fueron tan queridos y susceptibles de recreación por parte del maestro vienés.

WEBERN Y EL EXPRESIONISMO VIENES

Por Félix Palomero

El problema de la influencia mutua entre Expresionismo y la técnica dodecafónica adquiere especial importancia cuando de quien se trata es de Anton Webern, autor de difícil estética que no se relacionó con su tiempo tan intensamente como lo hicieron Schoenberg y Berg. La desconexión del mundo artístico y cultural y una escasa vida social han dificultado el correcto conocimiento y la necesaria difusión de su música.



Anton Webern dirigiendo en 1933.

Y no es que Schoenberg y Berg hayan pertenecido a círculos intelectuales especialmente significativos, sino que a sus obras, ya sea por la temática o por agudizar en extremo el carácter dramático-existencial, han estado más cerca que las de Webern de la estética imperante en la Europa de la primera guerra mundial: el Expresionismo.

EL EXPRESIONISMO Y LA ESCUELA DE VIENA

Al cambio de siglo, Viena vive la que se ha dado en llamar «Epoca de Seguridad». Richard Strauss y Franz Lehár —la aparente trascendencia filosófica, y la intrascendentalidad hecha música en la ópera— dominan la vida musical de la capital del Imperio, mientras que Mahler «el anarquista» —como le llama Federico Sopena—, se cuestiona esa seguridad e irrita a los vieneses con su música desmesurada. En su **Novena Sinfonía** y en alguno de los pasajes de **La Despedida de La Canción de la Tierra**, Mahler anuncia el Expresionismo musical, aunque él mismo sabe y con esa impotencia se muere, que la nueva música ha de venir necesariamente con una reforma del len-

guaje tonal, tan discutido desde el estreno del **Tristán** wagneriano. Serán sus seguidores, que no discípulos, Schoenberg, Webern y Berg, a los que nunca comprendió pero admitió, los que lleven a cabo esa ruptura, pues una simple reforma no les sería suficiente. Las coordenadas del

EL CATALOGO DE ANTON WEBERN

La obra completa de Anton Webern comprende treinta y una composiciones con número de opus y no menos de otras tantas que no llevan numeración. Estas últimas no pertenecen

movimiento las darán, como en tantas otras ocasiones, las artes plásticas.

El Expresionismo en las Artes Plásticas

Y en concreto con un GRITO, el de Edvard Munch, Europa despertará en 1895 al mundo angustiado y caricaturesco del Expresionismo. Los pintores ya no quieren hacer obras bellas, ya no pretenden representar la naturaleza, aunque sea desde los propios ojos del artista, sino que intentan recoger, analizar y transmitir la angustia de un grito, la desazón de una mirada o la paranoia de una persecución que el espectador no puede comprender. Es la estética de lo voluntarista y no la de lo bello, como ya atisbó Van Gogh, lejos de los expresionistas pero que explica así esta filosofía al referirse a un retrato: «Exagero el hermoso color de los cabellos con naranja, cromo, limón, y detrás de la cabeza no pinto la pared vulgar de la habitación, sino el infinito. Hago un fondo sencillo con el azul más rico e intenso que la paleta puede proporcionar. La cabeza, de un rubio luminoso, destaca contra el fondo de azul fuerte de manera misteriosa, como una estrella en el firmamento. ¡Ay!, mi querido amigo, el público no verá sino la caricatura de esta exageración, pero ¿qué puede esto importarnos?». Los cuadros de Munch que representan amantes, situaciones de dolor y prostitutas, elementos recurrentes del pintor noruego, muestran una realidad que en nada se parece a la precedente y que estará en la obra de Schoenberg y Berg, más que en la de Webern.

Otros pintores que sobresalen en esta época son Oskar Kokoschka y Vassily Kandinsky. El primero es capaz de pintar niños deformados porque los niños son, precisamente, inmaduros y no están aún desarrollados. Kandinsky da un paso adelante y se atreve con la abstracción: los suyos son los primeros cuadros abstractos de la Historia del Arte, en los que la busca de la **MUSICA CROMATICA** le pone al lado de los vieneses: conoce, trata y homenajea a Schoenberg; su pintura informe, en la que los colores buscan una armonía musical, es la expresión plástica del schoenbergiano «Klangfarbenmelo-

necesariamente al período que precede a la **Opus 1**, sino que fueron excluidas del catálogo por el propio compositor para dar a éste un carácter de uniformidad temática y cronológica, que la inclusión de aquéllas podría haber roto. Esta es la razón por la cual resulta relativamente fácil el estudio analítico de la obra de Webern desde ese criterio: en Webern, como en Schoenberg, están bastante claros los diferentes períodos tonal, atonal y serial, aunque en la obra de aquél la homogeneidad de cada uno de ellos supere a la de su maestro.

Apurando esa división, y pretendiendo un cierto detallamiento del catálogo, creo que se pueden establecer los siguientes períodos: 1) Obras

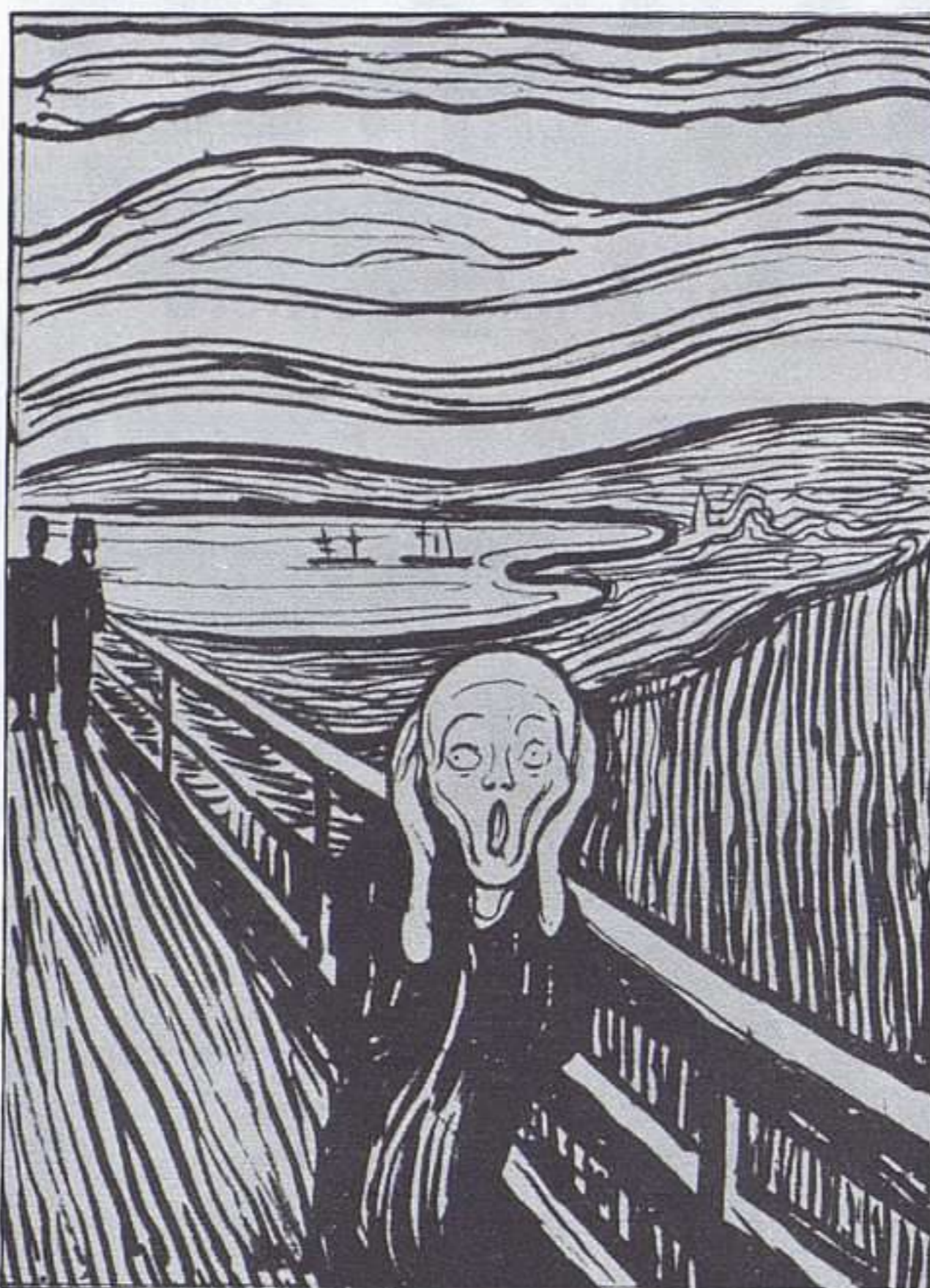
die» (melodía de timbres); pero esta realización estará mucho más cerca de Webern que del propio maestro: Kandinsky es el pintor de las **Seis piezas para orquesta Op. 6**, de las **Variaciones Op. 30** o de las **Tres Pequeñas piezas Op. 11** webernianas.

Y sin embargo, el Schoenberg pintor recibe el aliento y la crítica de Kandinsky. Los cuadros de aquél son —según Kandinsky— el relato de estados de ánimo que no encuentra lugar en los pentagramas. Y como irónicamente, Schoenberg se pinta a sí mismo —es el famoso autorretrato de 1917—, en una visión que nos dice mucho de él: disconforme, malhumorado, resentido y todavía buscando su puesto en la Historia del Arte.

La angustia como mensaje

Lo de la estética de la angustia va a ser fundamental en la obra de los expresionistas. Ya lo apuntábamos antes: lo importante no es conseguir obras bellas porque un grito de angustia (el de Munch) no puede ser bello; tiene que ser expresivo. Schoenberg, de retorcida vida, siempre buscando la mejor manera de contar su particular visión del mundo, alcanza algunas de sus más importantes realizaciones en las obras dramáticas: **Erwartung** (Expectación) y **Die Glückliche Hand** (La mano bendita), principalmente, pues **Von Heute auf Morgen** (De un día para otro) y **Moses Und Aron** (Moisés y Aaron), aun enfrentando personajes y atendiendo el problema de la relación humana, están planeados desde un punto de vista más trascendental: son como una declaración de principios del Schoenberg posterior al **Tratado de Armonía**. Sin embargo, **Erwartung** y **La mano bendita** dibujan la relación entre hombre y mujer como muestra de la tensión existencial de los literatos. Lo mismo hará Berg en su **Wozzeck**, bastante más cerca de los escritores que de los pintores, utilizará poemas de Rilke para los **Dos Lieder Op. 8** el primero de los cuales dice así: «*Tú a quien no cuento, / que por la noche / llorando me acuesto, / de quien la esencia me adormece / como en una cuna. / Tu,*

que no me dices / si por mi culpa velas: / ¿Como soportaríamos / esta magnificencia / si no calláramos? / Observa a los amantes, / sólo al empezar a conocerse / ya se mienten .



El grito, grabado en madera de Edvard Munch (1895). La angustia reflejada sin vacilaciones.

La belleza no será, pues, el mandato del Expresionismo como tampoco lo será de la Escuela de Viena. Por si fuese poco a todo este mundo de la estética amarga se va a unir el de la creación onírica. Sobre esto dice Friedrich Herffeld en su **Música del Siglo XX**: «*La estética se ha transformado en una estética del miedo, de las pesadillas, del sufrimiento y del horror. Siempre se ha dicho que Arnold Schoenberg es quien más claramente había expresado esta transformación. Su música es un aquelarre de pesadillas. En ella no hay consuelo.*». Webern sin embargo, ya lo veremos, no muestra ese desasosiego al que se refiere Herffeld, y por si fuese poco le queda el recurso de su «*teosofía metafísica*»: es el tema de sus **Opus 15 al 18**.

Citemos todavía algunas consideraciones de Schoenberg sobre la belleza.

Sus contemporáneos e inmediatos sucesores le acusaron de improductivo y de refugiarse en nuevas técnicas a causa de su incapacidad para conseguir belleza. De ello hablaremos en el siguiente párrafo. Mientras tanto valga esta cita: «*La belleza se inicia en el momento en que los no-productivos empiezan a echarla de menos. Antes de ese momento no existe, porque el artista no la necesita. Le basta con haberse expresado*». Este texto encierra en sí la teoría que va a sustentar toda la creación de Schoenberg.

Intelectualidad e inspiración

Lo dice Thomas Mann en su **Doctor Fausto**: «*En arte, cuando menos, lo subjetivo y lo objetivo se cruzan hasta ser indiscernibles; lo uno deriva de lo otro y asume su carácter; lo subjetivo se cristaliza en cuanto objetividad y el genio, al despertar de nuevo su espontaneidad, lo dinamiza, como nosotros decimos, y he aquí que pronto habla el lenguaje de lo subjetivo. Las convenciones musicales hoy derribadas no siempre han sido objetivas, tan impuestas desde el exterior. Consolidaban experiencias vivientes y, como tales, han cumplido durante tiempo una tarea de vital importancia: la tarea de organizar. La organización lo es todo. Sin ella nada existe y menos el Arte; y más tarde la subjetividad estética ha asumido esta tarea, se ha jactado de organizar la obra sacándola de sí misma, con total libertad*».

La propuesta está clara: lo que los nuevos músicos desprecian del Romanticismo es la primacía de la inspiración sobre el trabajo intelectual, de lo subjetivo sobre lo objetivo, cuando, como dice Thomas Mann, «*la organización lo es todo*», y la organización es la objetividad. «*Más tarde la subjetividad estética ha asumido esta tarea*», y los románticos han pretendido componer desde esa posición personal que es la inspiración. A Schoenberg y sus discípulos se les achacará ese refugio en la técnica como solución a su incapacidad instintiva. Lo señalaba Eduardo Pérez Maseda en un trabajo sobre la Escuela de Viena, al citar la observación de Hans Pfitzner de que con la nueva técnica dodecafónica no se hacía otra cosa sino

tonales (1905-1908); II) Obras vocales atonales (1907-1910); III) Obras instrumentales atonales (1910-1914); IV) Período de transición: obras vocales (1914-1926); V) Música instrumental serial (1927-1940); y, por último, VI) Obras vocales y corales, seriales (1933-1943). Este acercamiento, que a alguien puede parecer excesivo o artificioso, muestra con claridad cómo Webern iba construyendo su catálogo con tanta minuciosidad e intelectualidad como componía sus obras. Analizaremos brevemente cada una de estas divisiones.

Obras tonales (1905-1908)

Se pueden aún distinguir aquí dos

grupos: el formado por el **Cuarteto de Cuerda** (1905), el **Quinteto con piano** (1907) y el **Passacaglia Opus 1** (1908), caracterizado por su firme tonalidad, y otro que incluye las **Cinco Canciones sobre textos de Dehmel** (1906-8) y el coral **Entflieht auf leichten Kähnen** (1908).

El **Cuarteto de Cuerda** y el **Quinteto con piano** muestran claras influencias de Schoenberg (**Noche Transfigurada**) y Brahms, respectivamente. En el primer caso hay incluso citas directas. El **Quinteto** está escrito como movimiento de sonata en Do Mayor y es el mejor ejemplo del Webern anterior a su GRADUACION con Schoenberg. El **Passacaglia** es una perfecta obra de estudio: bien escrita, en la perfecta forma de su título, esta **Opus 1** está influida sobre

todo por Mahler, y anuncia ya la especial sonoridad weberniana: frases que se dibujan en el aire, apoyadas por un ligero contrapunto de carácter tímbrico.

Las **Cinco canciones de Dehmel** inician la ambigüedad tonal: cada canción tiene una tonalidad que queda desdibujada. La línea vocal es todavía muy primitiva. La expresividad es en ocasiones muy elevada. El coral **Entflieht auf leichten Kähnen Opus 2** (Huid en liberas barcas), sobre texto de Stefan George, está escrito en forma de canon a cuatro voces en la línea de la obra anterior, también con indicación de tonalidad pero con constantes cambios tonales. Estas dos obras señalan el paso a las primeras obras atonales, todas ellas de carácter vocal.

«suplantar a lo que había sido el «elan musical único e indiscutible: la inspiración».

Inspiración e Intelectualidad, dos conceptos aparentemente irreconciliables en la etapa de creación pero que pueden encontrar una común resolución en las obras ya terminadas. Se trata de la inspiración como objetividad, como medio de trabajo al que sólo se llega desde una paciente y meditada intelectualización. Entonces sí, entonces los trabajos pueden ser calificados de inspiraciones. Kandinsky, en su discutido ensayo titulado **De lo espiritual en el Arte** dice al respecto: «La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un objeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material y real». Y Schoenberg es aún más concreto: «La creación del artista es instintiva. La conciencia tiene muy poca participación en ella. El artista tiene la impresión de que cuanto hace le es dictado. El sólo es el realizador de una voluntad secreta, del instinto, del inconsciente que hay en él».

Libertad y creación

«Sería trágico que la libertad fuese a para a la esterilidad. Se conquista siempre la libertad con la esperanza de liberar fuerzas productivas». Los sucesores de Wagner se encuentran con el compromiso formal que les ha propuesto el cromatismo de **Tristan**. El atonalismo es una solución. Gran parte de la obra de Schoenberg utiliza los procedimientos de la atonalidad. Berg investiga sobre ella y Webern, sin atravesar una época especialmente tonal, compone su **Op. 2 «Entflieht auf leichten Kähnen» (Huid en ligeras barcas)** con indicación de tonalidad, aunque ésta cambia de compás en compás. A ninguno de estos tres músicos les parece que simplemente mediante la construcción atonal se vayan a resolver sus problemas, porque además «sería trágico que la libertad fuese a parar a la esterilidad», como dice Thomas Mann en su obra citada. La libertad absoluta puede representar el caos. Muchos composi-

res intentan descubrir las leyes de la nueva organización musical. Hauer, Golychev y Varese se adjudicarán para sí una técnica que sólo Schoenberg estudia sistemáticamente, enseña y publica en su **Tratado de Armonía (1911)**, que si bien no es un CATECISMO de la técnica dodecafónica, sí es el mejor camino para llegar a ella. Serían sus discípulos los que redactarán ese testamento que Schoenberg no llegó a escribir: **Schoenberg y su escuela (1947)** e **Introducción a la música de los doce sonidos (1949)**, de René Leibowitz, y **La Composición con doce tonos (1952)**

VEREIN FÜR MUSIKALISCHE PRIVATAUFFÜHRUNGEN IN WIEN
Leitung: Arnold Schönberg

KONZERT

zu Ehren Maurice Ravels
Samstag, den 23. Oktober 1920, nachm. 3 Uhr
im Kleinen Konzerthausaal.

PROGRAMM:

MAURICE RAVEL: Gaspard de la nuit. Trois Poèmes pour Piano. (1. Ondine, 2. Le gibet, 3. Scarbo.) Herr Eduard Steuermann.
ARNOLD SCHÖNBERG: Fünf Lieder aus Op. 15. Herr Heige Lindberg, Herr Eduard Steuermann.
ARNOLD SCHÖNBERG: Zwei neue Klavierstücke. Herr Eduard Steuermann.
ANTON WEBERN: Vier Stücke für Geige und Klavier, Op. 7, Nr. 1. Herr Rudolf Kolisch, Herr Eduard Steuermann.
ALBAN BERG: Vier Stücke für Klarinette und Klavier, Op. 5. Herr Karl Gaufriot (Staatsoper), Herr Eduard Steuermann.
MAURICE RAVEL: Valses nobles et sentimentales pour deux pianos à quatre mains. Der Komponist und Herr Alfredo Casella.
ARNOLD SCHÖNBERG: Jane Grey, eine Ballade aus Op. 12. Frau Olga Bauer-Pilecka (Staatsoper), Dr. Ernst Bachrich.
MAURICE RAVEL: Streichquartett in F-dur. Das Feist-Quartett.

Den p. t. Gästen wird zur Kenntnis gebracht, daß es im Verein Sitte ist, sich aller Beifalls-, Mißfalls- und Dankesbezeugungen zu enthalten, und daß es den Mitgliedern zur Pflicht gemacht ist, jede öffentliche Berichterstattung über die Auf- führung und Tätigkeit des Vereines zu unterlassen.
Die Vereinsleitung bittet, diese unsere Hausgesetze, für die Zeit, wo Sie unsere Gäste sind, zu akzeptieren.

Un programa de la «Sociedad para la Ejecución Musical Privada, de Viena», en la que Webern participó muy activamente a partir de 1920.

de Josef Ruf, son los títulos más importantes.

No vamos aquí a exponer una técnica tan conocida como la del Dodecafonismo, pues ni éste es el lugar adecuado ni podría hacerse con suficiente extensión. Existen multitud de tratados sobre el tema y cualquier diccionario o enciclopedia salvarán las dudas de quienes estén interesados en él. A cambio reproducimos la exposición de la técnica según «Adrián Leverkühn», el protagonista del **Doctor Fausto**. Thomas Mann puso en boca de este personaje la invención del método dodecafónico, lo que le valió la enemistad de Schoenberg. Una nota aclaratoria al final del libro, en su segunda edición, no contentó al compositor, que al parecer

deseaba ser citado directamente y no en el epílogo.

Dice «Adrián Leverkühn» que «con los doce peldaños del alfabeto temperado de los semitonos se pueden formar palabras muy largas, palabras de doce letras, combinaciones e interrelaciones determinadas por los doce semitonos; formaciones de series de las cuales derivarían estrictamente la frase, el trozo entero, es más, toda una obra de movimientos múltiples. Cada nota del conjunto de la composición, melódica y armónicamente debería poder demostrar su fijación con aquella serie-tipo preestablecida. Ninguno de aquellos tonos tendría el derecho de reaparecer antes que los demás hubiesen efectuado igualmente su aparición. Ninguno tendría derecho a presentarse, si no cumplía su función de motivo en la estructura general. Ya no habría ni una nota libre. He aquí lo que yo llamaría una escritura rigurosa».

«Leverkühn» (Mann) llega todavía mas lejos y se permite indicar la teoría final —el problema de los vieneses—, con que utilizar la serie. El serialismo como doctrina dodecafónica queda así expresado: «Será menester englobar en el sistema todas las técnicas de la variación, hasta las más tachadas de artificiales (...) Yo me pregunto por qué he estudiado tanto tiempo con Kretzschmar los viejos ejercicios de contrapunto, y garrapateado tanto papel pautado con fugas de inversión, de recurrida y de inversión de la recurrencia. Pues bien, sería necesario emplear todo eso para modificar inteligentemente el vocablo de los doce tonos (...) Además, la figura podría comenzar por la última nota y terminarse por la primera, después también invertir esta forma en el otro sentido. Tienes pues aquí cuatro modos, que a su vez dejan trasponer en todos los doce grados de la escala cromática, de manera que dispones de una selección de cuarenta y ocho formas diferentes para una composición, y esto sin hablar de los demás juegos de variaciones que pueden ofrecerse. Una composición puede también emplear dos series o más, como material inicial, a manera de la doble o triple fuga».

Hasta aquí una pretendida introducción al Dodecafonismo desde un punto de vista más estético que formal, más desde el Expresionismo que desde la Escuela de

Obras vocales atonales (1907-1910)

Uno de los grandes problemas con los que se encontraron los músicos de la Escuela de Viena es la imposibilidad de construir grandes formas, pues la atonalidad, por principio, no puede sustentar las modulaciones temáticas que son la base de los desarrollos de la sonata, el rondó, etcétera. La solución, que habría de venir definitivamente de la mano de la técnica serial lo hace momentáneamente del uso de formas vocales o, como veremos en el siguiente apartado, de un uso ambiguo de atonalidad y motivos temáticos. Mientras tanto, Webern escribe las **Opus 3 y 4**, obras en las que se abandona total-

mente cualquier referencia a una tonalidad concreta. Las **Cinco canciones sobre textos de Stefan George Opus 3 (1907-9)** son breves, con un cierto eco posromántico y una línea vocal que aún puede ser señalada como tradicional. Las **Cinco canciones Opus 4 (1907-9)**, sobre poemas del mismo literato están en conexión con las de la **Opus 3** pero aportan un cierto estudio armónico muy sugerente.

De este periodo es también la **Opus 8, Dos canciones sobre textos de Rilke** para canto y ocho instrumentos (1910), obra que incluimos aquí por su carácter BISAGRA: separa las obras instrumentales atonales, no seriales (**Opus 5, 6 y 7**) de aquellas que hacen referencia al método serial (**Opus 9, 10 y 11**). Emparentadas

con las de George, las de Rilke aportan la sonoridad del conjunto instrumental que las acerca al estilo más personal de Webern.

Obras instrumentales atonales (1910-1914)

Lo señalábamos en el apartado anterior, se puede distinguir dos grupos: el primero es el formado por los **Cinco movimientos para cuarteto de cuerda Opus 5 (1909-10)**, las **Seis piezas para orquesta Opus 6 (1909-10)** y las **Cuatro piezas para violín y piano Opus 7 (1909-10)**.

Características comunes a estas obras son la falta casi total de referencias temáticas (sólo la primera pieza de la **Opus 5** desarrolla un

Viena. La aventura personal de Schoenberg dicta la evolución de esta técnica. El estudio pormenorizado y sistemático de su obra nos da la clave del Dodecafonismo. Posteriormente, Berg intentará reconciliar la tradición con el Serialismo, técnica que utiliza como un recurso más, sin constreñirse a ella. Será Webern, mucho más alejado de los expresionistas que sus compañeros de escuela, más concentrado en su trabajo de compositor que en el de intelectual, quien asuma la técnica con una sensibilidad distinta y profundice en ella hasta conseguir obras de una complejidad ejemplar: sin salirse de los procedimientos seriales resulta casi imposible reconocerlos en algunas de sus composiciones. Webern va a crear un mundo que todavía resuena en la producción actual.

ANTON WEBERN (1883-1945)

Anton Webern no llevó, ni la histriónica vida de Schoenberg (una herencia más, y no precisamente cromática del **Tristán**) ni la espectacular y efímera carrera de Berg. Webern, si por algo se distingue, es por su carácter reservado e introvertido. Sólo de una concentración semejante podía nacer una música tan meditada. Y ni siquiera el olvido, ni su desangelada existencia, pudieron arrancar un gesto de desesperación de aquella serenidad kantiana.

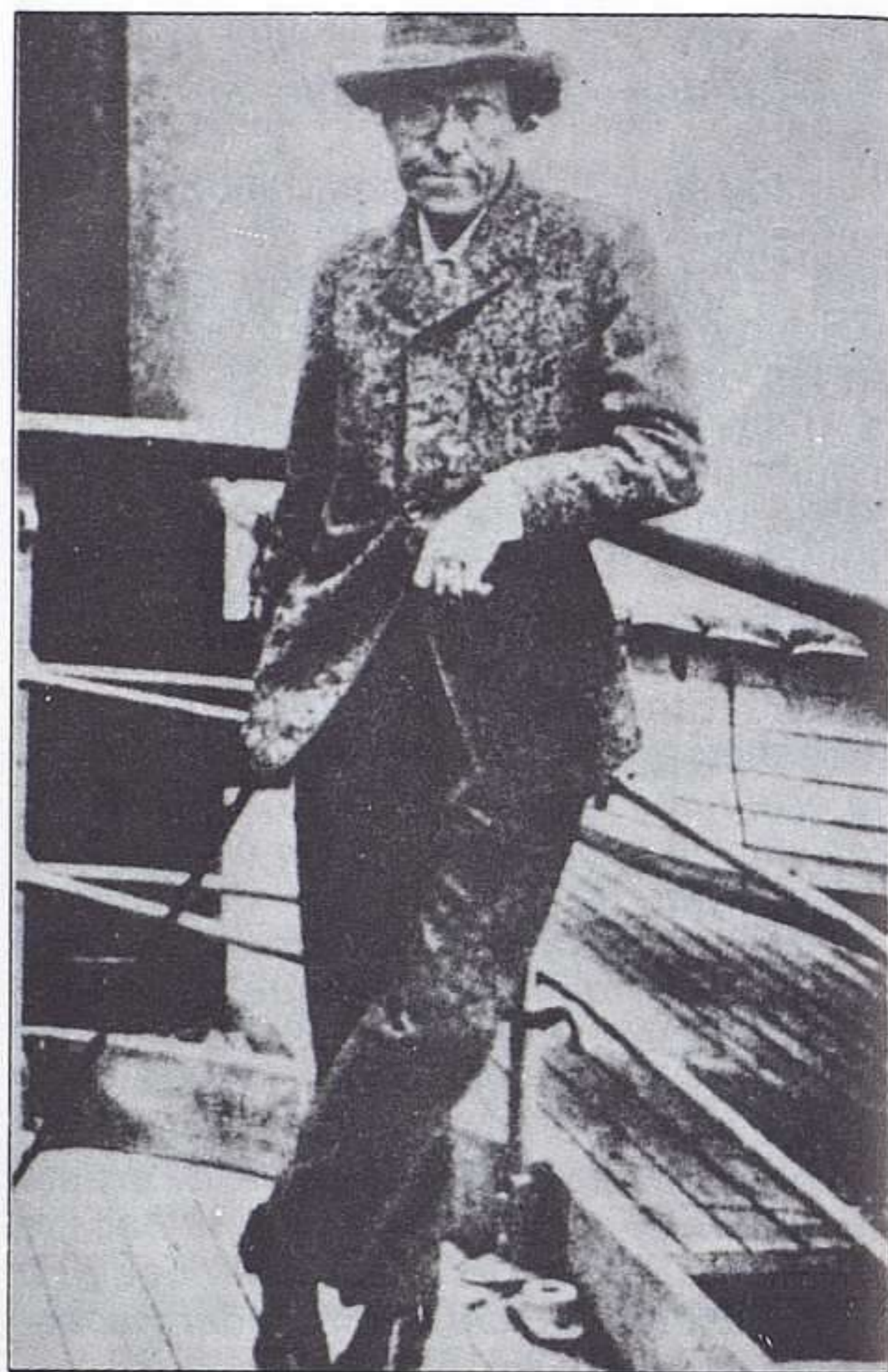
La de Webern es la biografía de un hombre normal, la de un «*petit bourgeois*», como reiteradamente le llama Friedrich Wilgans en su biografía, la primera sobre el compositor y la que ha quedado como de referencia. La infancia de Webern discurre entre Viena, Graz y Klangerfurt, desde su nacimiento el tres de diciembre de 1883 hasta que se matricula en la Universidad de Viena en el otoño de 1902. El carácter aristocrático y burgués de su familia (su padre Carl von Webern era un alto cargo del Ministerio austríaco de Agricultura y procedía de una rama aristocrática del Tirol), y la sensibilidad musical de su madre, crearon un ambiente propicio

para el desarrollo de Anton Webern, cuyos primeros estudios musicales —los normales para un joven austríaco de familia burguesa—, le iniciaron en la interpretación del violoncelo y en el conocimiento del gran repertorio clásico y romántico. Su formación humanística fue, a pesar de ello, más bien escasa.

De los años de Klangerfurt (1894-1902) se conservan **Cuatro Lieder** sobre textos de Avenarius, Dehmel y Falke, y algunos poemas que recogió y editó el biógrafo Wildgans. Reproducimos uno de ellos, el titulado **El sendero del bosque**: «*Mi pisada en el verde musgo... /el brezo y los árboles del bosque/se balancean suavemente alrededor de mi cuerpo./El sol ha alcanzado su plenitud./Brilla /a través de los oscuros troncos/que mecen sus copas como en un sueño... /Mi alma está en paz.*»

También de estos años es su disposición a iniciar una carrera musical, desde un punto de vista fríamente profesional y con la oposición de su padre. Lo cuenta Webern en una carta de julio de 1901 a su primo y confidente Ernst Diez: «*Me gustaría embarcarme inmediatamente en esta carrera, pero mi padre tiene dudas acerca de mi talento, hasta el punto de que yo mismo empiezo a tenerlas (...)* El quiere que estudie una carrera técnica en el Colegio de Agricultura de Preglhof. ¡Oh, Dios mío! ¿Y el Arte?... que significa todo para mí y por el que estaría dispuesto a hacer cualquier sacrificio». Un afortunado traslado de Carl von Webern a Viena permitirá al joven Anton matricularse en la Universidad de la capital austríaca, donde cursará música y filosofía.

En Viena, Webern estudia Armonía con Herman Graedener, Contrapunto con Karl Navratil y Musicología con Guido Adler, famoso crítico e historiador que dirigió su formación musical. Durante este primer período —desde 1902 hasta su encuentro con Schoenberg en 1904—, escribe algunos *lieder* y una cantata titulada **La Espada de Sigfried**, obras en las que ya se encuentran algunos elementos de su catálogo de madurez: constantes cambios de color dentro de las frases melódicas, uso de intervalos infrecuentes, etcétera. La educación musical de esta época llama la atención



Hay algo en común entre la figura de Webern que aparece junto a Berg y este Mahler de América.

por su alto nivel, como informa Webern a Diez en una carta de noviembre de 1902: «*Asisto a lecciones periódicas de Historia de la Música. Estoy inscrito en tre seminarios de Adler: 1) Periodos del Estilo Musical; 2) Explicación y Comentario de obras musicales (en este momento, Mozart); 3) Ejercicios en el Instituto de Historia Musical (...)* También asisto a las clases del doctor Wallascheck, que habla acerca de «*Los comienzos de la Música*», y del doctor Müller sobre *Filosofía Práctica*».

Sería excesivamente prolijo enumerar las actividades de Webern en este periodo: sus estudios en la Universidad, sus relaciones con los músicos de entonces, su asistencia a conciertos («*Ahora se desarrolla la cima de la temporada musical, con una fuerza sorprendente. Es demasiado. Todos los días hay, al menos, tres conciertos: virtuosos de violín y piano, cantantes, conciertos*

pequeño tema, lo que le permite estructurarla como movimiento de sonata), una cierta y perentoria amplitud dinámica y una riqueza tímbrica que las acerca ya al concepto de la melodía de timbres. Incluso en las **Opus 5** y **7**, de tan restringidas posibilidades por su construcción instrumental, Webern investiga los modos en que puede extraer más color de los instrumentos y emplea procedimientos que enriquecen notablemente las piezas (todo tipo de *pizzicati*, uso de los armónicos). La **Opus 6** es toda una declaración de la estética weberniana, a pesar de que todavía hay algunos climaxes sonoros. En este sentido, la versión de cámara (1928) es mucho más personal.

El otro grupo de este tercer periodo lo forman las **Seis Bagatelas**

para cuarteto de cuerda **Opus 9** (1911-13), las **Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano Opus 11** (1911-13). El aforismo de estas obras, su especial sentido temático-dodecafónico y la concisión en torno a la línea melódica, las convierte en un prólogo a la técnica serial. *Mientras trabajaba en ellas*, —dice Webern— *tuve el presentimiento de que una vez expuestas las doce notas la pieza había finalizado*. Las obras son de escasa construcción contrapuntística, el rango dinámico es más estrecho, el timbre cambia de compás en compás y la brevedad es casi angustiosa.

Periodo de transición: obras vocales (1914-1926)

Sin embargo, Webern no quiere adentrarse en los procedimientos seriales hasta que la ley haya sido establecida. Schoenberg ha publicado ya su **Tratado de Armonía** (1911) pero aún ha de escribir la obra que lo ponga en práctica de una manera ideal: el **Quinteto de viento Opus 26** (1923-24). Hasta 1927 Webern escribirá sólo música vocal con procedimientos atonales y ciertas tentativas seriales, pero evitando la música instrumental. Las únicas piezas de este género en este periodo, **Kinderstücke**, **Piezas para piano** y **Movimiento para trío de cuerda**, no fueron numeradas por el compositor, gesto éste muy significativo.

Las **Opus 12, 13, 14, 15** y **16** suponen una cima del arte vocal: por su refinamiento, por la utilización de



Berg es grande, desmadejado, casi demasiado guapo. Webern es bajito, robusto, miope, con los ojos bajos. Berg lleva corbata flotante, un temperamento artístico; Webern usa zapatos de aldeano, y esto refleja uno de sus aspectos bien profundos». Stravinsky (1958).

sinfónicos, etcétera), y su presencia en el coro de la «Akademische Wagner-Verein» (La Academia del Círculo Wagner) donde cantó bajo la dirección de Nikisch, Mottl, Hans Richter y Gustav Mahler. Con este último comenzó una intensa pero crítica amistad e incluso llegó a solicitar clases suyas.

Encuentro con Schoenberg

Esas tan ansiadas clases de composición no vendrían de la mano de Mahler, ni de Hans Pfitzner, compositor a quien visitó en Berlín con este propósito en 1904, sino de Arnold Schoenberg. Adler envió a algunos de sus mejores alumnos a recibir clases del compositor quien, procedente de Berlín, había adquirido cierta reputación en Viena.

Sobre estas lecciones, bastante informales, con charlas sobre aspectos espirituales y filosóficos del Arte, escribió Webern un artículo en 1912 en el que dice: «Schoenberg pide a sus alumnos que no se limiten a escribir de manera académica sus lecciones, sino que su trabajo sea el resultado de una necesidad expresiva. Se trata de una educación que enseñe a encontrar la verdad de uno mismo». En estas clases Webern conoció a Alban Berg, cuya íntima amistad le acompañará hasta la muerte del compositor del *Wozzeck*, en 1935.

Hasta su graduación como Doctor en Filosofía (1906), Webern tiene la oportunidad de aprender de su maestro Schoenberg y de escribir algunas obras: **Movimiento de Sonata para piano** (1905), y algunos *lieder* que, reformados y ampliados, aparecerán después como **Opus 3**. Dos años después (1907), y todavía como alumno de Schoenberg, compone el **Quinteto con piano**, obra de concentrada escritura, al igual que toda su producción posterior. Con el **Passacaglia Opus 1** Webern alcanza su GRADUACION (1908) con Schoenberg y empieza a plantearse la necesidad de conseguir la independencia económica. Este deseo y el proyecto de matrimonio con su prima Wilhelmine Mortl, le obligarán

una línea declamatoria totalmente nueva, por la variedad instrumental y por la utilización de los textos; al orientalismo y la tradición se unen por primera vez los temas religiosos de las **Cinco canciones espirituales Opus 15** (1917-23) y los **Cinco Cánones sobre textos latinos para voz, clarinete y clarinete bajo Opus 16** (1923-24). La expresividad de estas dos últimas obras es lo más importante del periodo 1914-26, en el que es especialmente destacable la influencia del *Pierrot Lunaire* schoenbergiano. Las **Cuatro canciones Opus 14** (1917-21) basan su expresividad en la estructura lineal de la voz, que se ajusta plenamente a los textos. La temática es bastante uniforme: desde el «*Sólo teme aquél que ha obrado mal*» de Schoenberg, al latino «*Rociad-*

me, Señor/ con el hisopo y quedaré limpio», todos los textos escogidos por Webern en este período reflejan una importante espectación religiosa, fruto de la crisis existencial por la que atravesó el autor en sus años de peregrinación.

Las **Tres canciones sobre textos populares Opus 17** (1924-25), las **Tres Canciones para soprano, clarinete y guitarra Opus 18** (1925) y las **Dos canciones para voz y piano Opus 19** (1926), aportan a los elementos estéticos y formales de las obras anteriores, un avance en la técnica serial: el número 2 de la **Opus 17**, el número 1 de la **Opus 18** y las dos canciones de la **Opus 19** están ya construidas sobre una serie. En los dos primeros se utilizan los métodos de inversión y retrógrado, y en el tercero los dos números

utilizan la misma serie. Webern, en posesión de esta técnica, puede escribir ya sus obras orquestales más importantes.

Música instrumental, serial (1927-40)

El **Trío de cuerda Opus 20** (1926-27) está compuesto de dos movimientos, aunque planeado en tres. La obra está escrita en un estricto lenguaje serial y estructurada como un rondó lento —primer movimiento— y un movimiento de sonata —el segundo—. En cuanto a expresividad, la obra es totalmente abstracta y utiliza efectos sonoros muy inusuales en las cuerdas.



Anton Webern retratado por Oskar Koschka.

a comenzar una peregrinación como director de orquesta.

Nada sabemos de cómo aprendió Webern la técnica de la dirección orquestal, salvo que gran parte de ella la desarrolló por autodidactismo. Hasta 1915 su vida será un continuo trasiego por orquestas y ciudades: Bad Isch (verano de 1908), Teplitz (1910), Danzig (1910-11) y Stettin (1911-1913). Son especialmente significativas sus estancias en Teplitz y en Danzig, ciudad de la que guarda malos recuerdos y en la que se casa con Wilhelmine Mortl. Mientras tanto, su repertorio como director, bajo las órdenes de los empresarios y directores de los teatros, es básicamente de opereta.

En 1912 Webern prepara, junto con los amigos y alumnos del autor de *Erwartung*, un libro homenaje a Schoenberg que incluye: **Introducción** (Carl Linke), **La Música de Schoenberg** (Webern), **Tratado de Armonía** (Heinrich Jalovec), **Los cuadros** (Kandinsky), **Schoenberg como pintor** (París von Guetersloh) y **El profesor** (varios alumnos). La elaboración de este trabajo ocupó a Webern entre diciembre de 1911 y febrero de 1912. Anotar, nada más, para cerrar estos años de la vida de Webern, su asistencia junto con Berg al Festival Mahler celebrado en Munich en noviembre de 1911, en el que se estrenó *Das Lied von der Erde* (**La Canción de la Tierra**). Las cartas entre ambos compositores, preparando el viaje, son ilustradoras del cariño que por Mahler llegó a sentir Webern, bajo el influjo de Schoenberg.

Lo de Stettin no se va a diferenciar demasiado de lo anterior. En julio de 1912, sólo dos meses después de llegar a esa ciudad, escribe a Berg: *«Querido amigo, estoy realmente desesperado. Aquí ocupo una terrible posición. Me es imposible explicarte cómo la odio. Sólo tengo un deseo: marcharme cuanto antes. Me encuentro enfermo de verdad. Mis nervios están en un terrible estado»*. Hasta 1914 nada agradable aparece en la vida de Webern, quien por causa de su estancia en Stettin, donde por supuesto sigue dirigiendo operetas, tiene que pasar una temporada de reposo en una clínica.

El nuevo asentamiento en Viena

Tras la Primera Guerra Mundial y después de haber dirigido en el Teatro Alemán de Praga, Webern es llamado por Schoenberg para que tome parte activa en sus «Verein für Musikalische Privataufführungen» (Sociedad para la ejecución musical privada), embrión de lo que luego sería la «Internationale Gesellschaft für Neun Musik», más conocida por las siglas inglesas de ISCM (Sociedad Internacional para la Música Contemporánea).

En 1922 habría de llegar el gran acontecimiento musical de la vida de Webern: dirigir los Coros y la Orquesta Sinfónica de los Trabajadores de Viena. Con ellos estará hasta su disolución (1934), con un repertorio clásico, romántico y contemporáneo: Webern monta con estos conjuntos en el ISCM, obras de Mahler, Schoenberg, Reger, Berg, además de composiciones propias. Pero aún ocurrirán dos importantes eventos en la vida de Webern, en la discreta y aburrida vida de Webern: la gira europea del otoño de 1929 y su visita a Barcelona en abril de 1932. Los programas estuvieron formados por obras de Mozart, Brahms, Wolf, Mahler y, cómo no, de Schoenberg y del propio Webern.

Con la llegada al poder del gobierno de inspiración italo-fascista de Dollfuss, Webern fue paulatinamente despojado de sus cargos. Los Coros y Orquesta de los Trabajadores fueron disueltos, y el compositor fue cesado en la Radio Austríaca, con la que mantenía un contrato de asesoramiento. Por haber impartido clases en un centro cultural judío —Webern, no obstante y contra lo que se

suele creer, no era judío— y en el Centro Vienés de Educación del Partido Socialdemócrata, Webern sufrió un fuerte aislamiento, más patente aún con la invasión de Austria por Alemania en 1938 («Anschluss»). A su precaria situación económica se unió esta inestabilidad personal, lo que le obligó a aceptar un cargo de corrector de pruebas en la «Universal Edition». Su único hijo varón murió en el frente del Este y él mismo encontró la muerte el 13 de septiembre de 1945, por la imprudencia de un soldado americano que, para justificar su acción, acusó al compositor de haberle atacado con una barra de hierro. Una muerte absurda para un compositor que nunca llegó a alcanzar el éxito.

Características generales de la obra de Webern

Parecen típicas las características del catálogo de Webern. La fama que alcanzó su música tras la Segunda Guerra Mundial ayudó a difundir los elementos reiterativos de este compositor que, no precisamente por tópicos, dejan de ser ciertos. Creo que esas recurrencias webernianas pueden ser expresadas en dos conceptos: el intelectualizado rigor formal y la creación de una atmósfera sonora de inspiración mística.

En cuanto al rigor formal, el análisis de su producción (véase el recuadro **El catálogo de Anton Webern** en este mismo número de RITMO) permite comprobar una obsesión formal que ciñe todas sus obras y les dota de un peculiar equilibrio. El elemento que más ayuda a conseguirlo —y en el que cristalizan todos los demás—, es la brevedad, una constante en todo Webern. Esta concepción encuentra su medio natural en la técnica dodecafónica: *«La obra debe quedar terminada una vez expuestos los doce sonidos»* dice el propio compositor. Pero no se trata exclusivamente de la técnica, es más un problema expresivo. Schoenberg lo interpreta desde un intelectualismo estricto: *«Cada mirada puede convertirse en verso; cada suspiro en novela. Sin embargo, expresar una*

El siguiente grupo de obras instrumentales se caracteriza por poseer una estructura simétrica común en todas ellas, y ajena al **Trío de cuerda**. Se trata de la **Sinfonía Opus 21** (1928), el **Cuarteto para clarinete, saxo tenor, violín y piano Opus 22** (1930), el **Concierto para nueve instrumentos Opus 24** (1931-34), las **Variaciones para piano Opus 27** (1935-36), el **Cuarteto de cuerda Opus 28** (1936-38) y las **Variaciones para orquesta Opus 30** (1940). Este cuerpo de música instrumental es, sin duda, lo más importante del catálogo de Anton Webern.

La **Sinfonía Opus 21** está construida en dos movimientos: el primero se estructura sobre formas canónicas diversas y sus desarrollos, y utiliza el concepto de Klangfarbenmelodie

(melodía de timbres) sobre pequeños motivos y notas sueltas. El segundo movimiento es un tema y siete variaciones. La simetría a la que hacíamos referencia se dibuja a lo largo de dos ejes: uno horizontal, a cuyo alrededor se concentran las cuatro partes del canon, y uno vertical en medio de las variaciones del segundo movimiento. Esta **Sinfonía** culmina el proceso expresivo de Webern: la concisión es ya insuperable, la instrumentación se vuelve más transparente que nunca y la música resulta prácticamente intangible, tal es su cercanía al silencio.

En semejantes términos tendríamos que referirnos al hablar de las **Opus 22, 24, 27, 28 y 30**, todas ellas, al igual que la **Opus 21**, construidas en un perfecto y cada vez más elaborado método serial. Webern llegó a rondar

el Serialismo Integral —ampliación del sistema serial a todos los elementos de la música, como ritmo, dinámica, y no sólo al tono— en las **Variaciones Opus 27**. Para no extendernos más en este comentario nos referiremos sólo a las **Variaciones orquestales Opus 30**.

Webern escribió esta obra pensando en una obertura en forma de adagio y no de sonata. Está formado por un tema (de seis notas) y seis variaciones, cada una de las cuales con un procedimiento distinto: alternancia de grupos instrumentales para cada fase; contraste de acordes de cuatro notas en staccato; un movimiento lento escrito en grupos de cuatro notas separadas por silencios; una metamorfosis del tema; un Scherzo rítmico y, para finalizar, una metamorfosis de las variaciones anteriores.

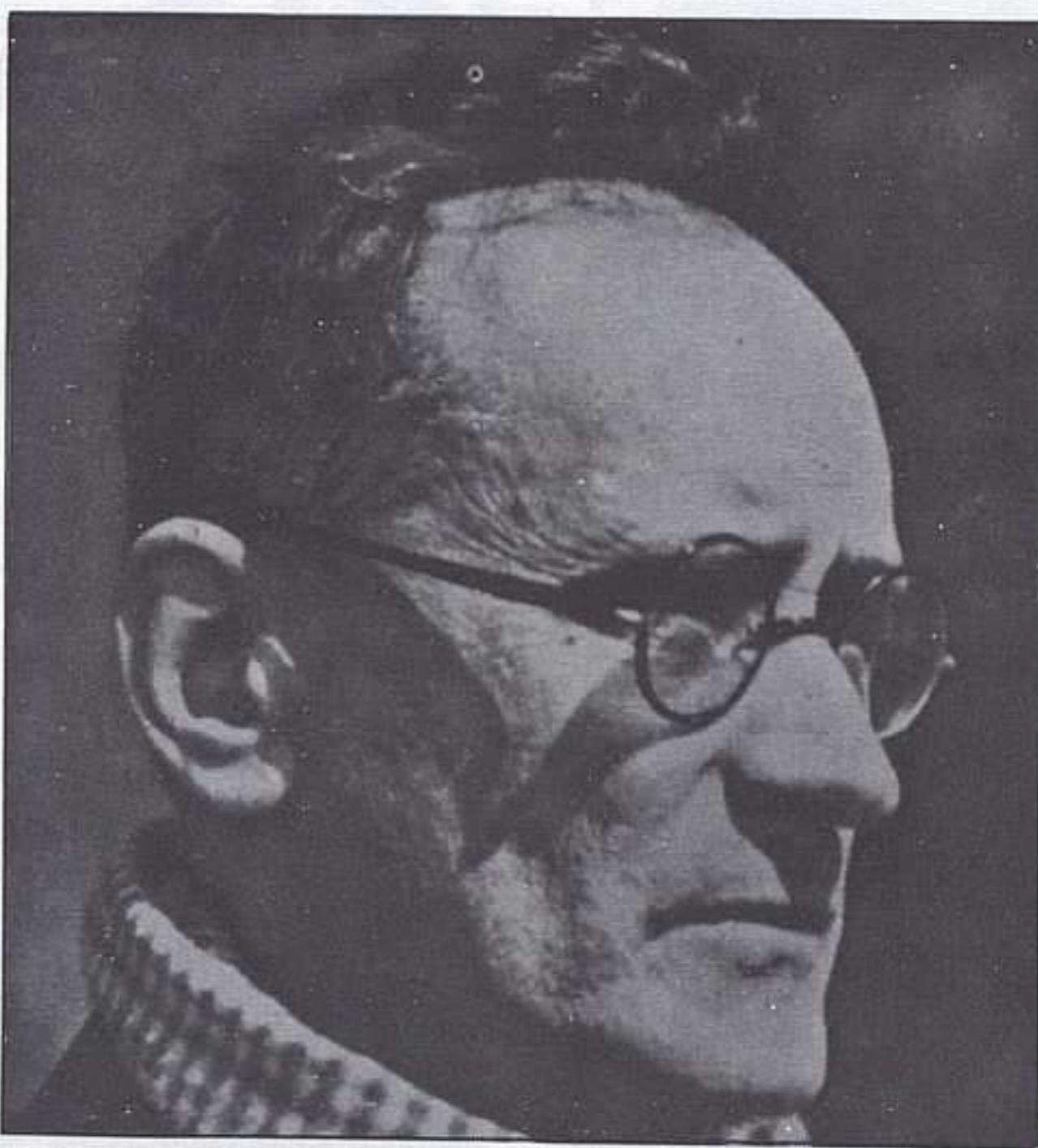
novela con un sólo gesto, la felicidad con una sola respiración, supone una concentración que sólo es posible cuando todo sentimentalismo está ausente en las mismas proporciones», dice en el prólogo a las **Seis Bagatellas Opus. 9**. Pues bien, la brevedad a través del serialismo alcanza en Webern una cima. El compositor articula las series, las expresa en grupos de cuatro o de dos notas, utiliza formas simétricas, elabora sus obras desde elementos mínimos y abandona el trabajo temático en favor de la utilización de motivos totalmente insignificantes. Schoenberg acude a las formas breves como nostalgia romántica y como imposibilidad de ceñirse con su método a las grandes formas. En Webern no es un recurso. En Webern es un deseo de no repetición, «la búsqueda de un ideal de contrapunto completamente despojado y llevado al límite de sus posibilidades», según René Leibowitz.

Lo de crear una atmósfera de inspiración mística tiene más que ver con las ideas de Webern que con su carácter de intelectual obsesivo. Sin embargo, ésta es tarea de la estética y a ella intentaremos acercarnos más adelante. Lo que nos interesa ahora es recalcar los medios por los que Webern consigue su objetivo.

Conviene decir que el punto de partida es, de nuevo, Schoenberg. Y en concreto su teoría del «Klangfarbenmelodie» (melodía de timbres), que ya hemos citado con anterioridad. La utilización de la misma es perfecta. Webern llega a construir obras en las que apenas si existe motivo alguno. En la **Opus 10** hace interpretar la misma nota en «pianísimo» a todos los instrumentos del grupo orquestal, de modo que el oyente percibe una sucesión de timbres en forma de melodía.

Otros matices ayudan a alcanzar esa atmósfera mística: a lo largo del catálogo de Webern hay una tendencia cada vez más radical a reducir el rango dinámico (véase el estudio adjunto de la tercera pieza de la **Opus 10**), lo que es similar a constreñir el mundo sonoro a la intimidad del autor. Existe además un uso especial del silencio, alternando con los «pianísimos», en un equilibrio tan logrado que

más da la impresión de que no llegamos al sonido, que de que el sonido no existe. Música tan callada no se volverá a hacer hasta que Messiaen componga su **Cuarteto para el fin de los tiempos**. El calificativo de místico que hemos puesto a esa nueva creación sonora no enlaza desde luego con la concepción de la mística literaria, por ejemplo, pero es que tal concentración, tanta economía de medios ha de llevar consigo alguna trascendencia.



«Entre los productos de la Naturaleza y los del Arte no prevalece diferencia alguna». Anton Webern.

Aproximación a una estética

Se ha querido ver reiteradamente que el amor por la Naturaleza que desde niño sintió Webern, sella toda su obra e influye en su concepción teórica de la música. No falta razón a quienes así lo ven, pues el propio compositor da pie a ello en el siguiente texto: «*Observar y experimentar la física de la Naturaleza es la más alta teosofía metafísica que existe para mí*». Y después, refiriéndose a elementos estrictamente técnicos, afirma: «*Entre los productos de la Naturaleza y los del Arte no prevalece diferencia alguna*». Lo que críticos y músicos han querido ver aquí —y lo que en prin-

cipio parece más evidente—, es un deseo de desarrollar el Serialismo tomando como ejemplo las leyes de la Naturaleza.

Sin embargo, la Naturaleza como recurso personal puede ser otra de las explicaciones de esa conexión. Webern no era un hombre de gran cultura. Sus relaciones con literatos y artistas no fueron nunca muy destacables, y sin embargo vivió un período cuya angustia existencial escapa a pocos, y menos a los intelectuales. Es curioso que entre los escasos escritores que se encuentran en la biblioteca de Webern estén Strindberg y Maeterlinck, autores en los que Existencialismo y Simbolismo se mezclan con frecuencia. Para Webern, desde su reducido mundo referencial, la naturaleza debía de ser una constante, un refugio, y no solamente desde el punto de vista técnico: ese teosofismo al que se refiere no se separa demasiado de la teología dialéctica de la ópera, por la cual, y según Karl Barth, todas las religiones son falsas porque prometen lo imposible, el encuentro con Dios. Webern lo resuelve a solas con el campo y las montañas, y hace una música en la que los elementos están tan equilibrados como para él lo está la naturaleza. Las canciones **Opus 16, 17 y 18**, de temática religiosa son bastante sencillas. En ellas Webern no se plantea el más mínimo misterio: tan sólo el ideal de redención es recurrente en todos esos versos.

¿Han heredado esto los músicos posteriores? Tan sólo en Francia, por no hablar de la profunda huella de Webern en Stravinsky, que construyó su **Agon** serialmente, dos compositores acusarán la influencia: Messiaen en el aspecto estético y Boulez en el estético-formal (**Pli selon Pli** está también muy cercano a veces al silencio), se van a convertir en los representantes de la herencia de Webern. Leibowitz lo será pero desde un punto de vista más teórico y así ayudará a la expansión del método serial. Muchos otros músicos abandonan este procedimiento, pero no sus recursos expresivos, de modo que hoy, pasado ya el centenario de su nacimiento, hay una cierta corriente estética que alberga aún el eco del silencio de Anton Webern.

Obras corales y vocales, seriales (1933-43)

Las dos primeras obras de este período son **Tres Cantos Opus 23** (1933-34) y **Tres canciones Opus 25** (1934), que aún estando en la línea de los primitivos **Opus 12 al 19**, tienen en común con las tres siguientes obras corales el haber nacido de la colaboración de Anton Webern con Hildegard Jone. Así todo, y aunque técnicamente se parezcan a las composiciones que englobábamos bajo el título de *Período de transición*, estos poemas están lejos de la angustia de aquellos otros y utilizan una línea vocal más relajada.

Las tres obras siguientes van a suponer otra de las cumbres del catálogo weberniano: el coral **Das Augenglicht (La vista) Opus 26** (1935) y las

Cantatas números 1 y 2, Opus 29 y 31 (1938-39 y 1941-43 respectivamente). La primera de ellas viene a ser un estudio preliminar de las dos cantatas y tiene en común con ellas algunas características: la instrumentación es delicada y transparente; las partes corales están escritas alternando las formas polifónicas y homofónicas, y todo se basa en estructuras formales muy estrictas, principalmente sobre formas canónicas. Diremos por último que en estas tres obras hay una continua referencia a las formas clásicas y que su estructura se acerca a la más tradicional de la cantata (alternancia de partes vocales y corales). Las **Cantatas núms 1 y 2** —existen esquemas para la composición de una tercera—, alcanzan un elemento que no había logrado jamás Webern, ni siquiera en

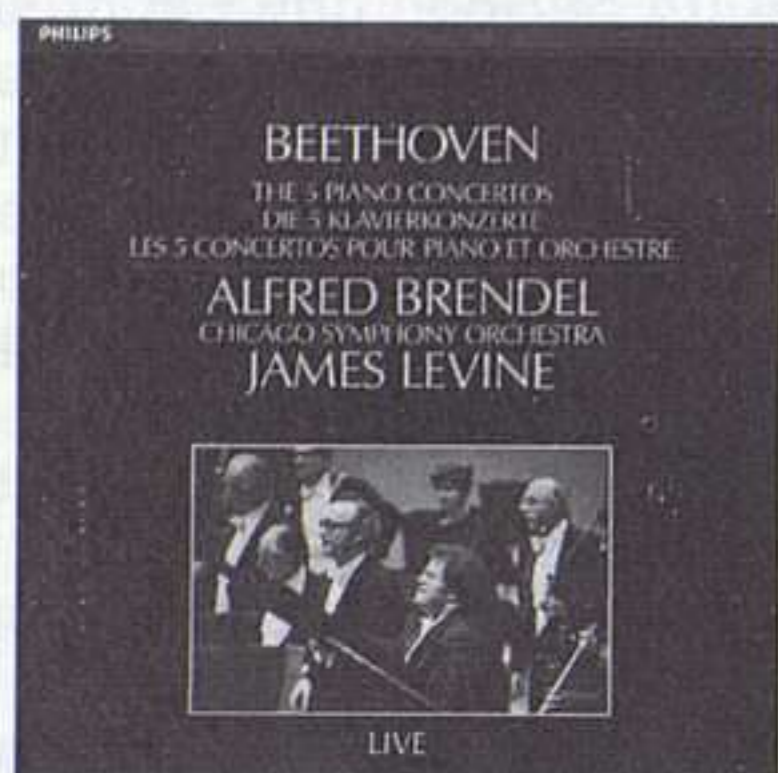
los *lieder* religiosos: la expresión de trascendencia.

El catálogo de Anton Webern se cierra con dos magistrales orquestaciones de Bach y Schubert. En la **Fuga (Ricercata) de «La Ofrenda Musical» Opus s/n** (1935), orquestada para conjunto de cámara, Webern resalta los elementos a su juicio *modernos* de la partitura —determinados intervalos, la forma de llevar la melodía intercambiándola a través de las voces— y la orquesta tal como hubiese hecho con una composición suya. En las **Danzas Alemanas de Schubert, Opus póstumo**, que Webern orquestó en 1931, su trabajo es más de oficio que de compositor, apenas si se permite aportar algo personal en ciertos detalles de la tercera danza.— F.P.

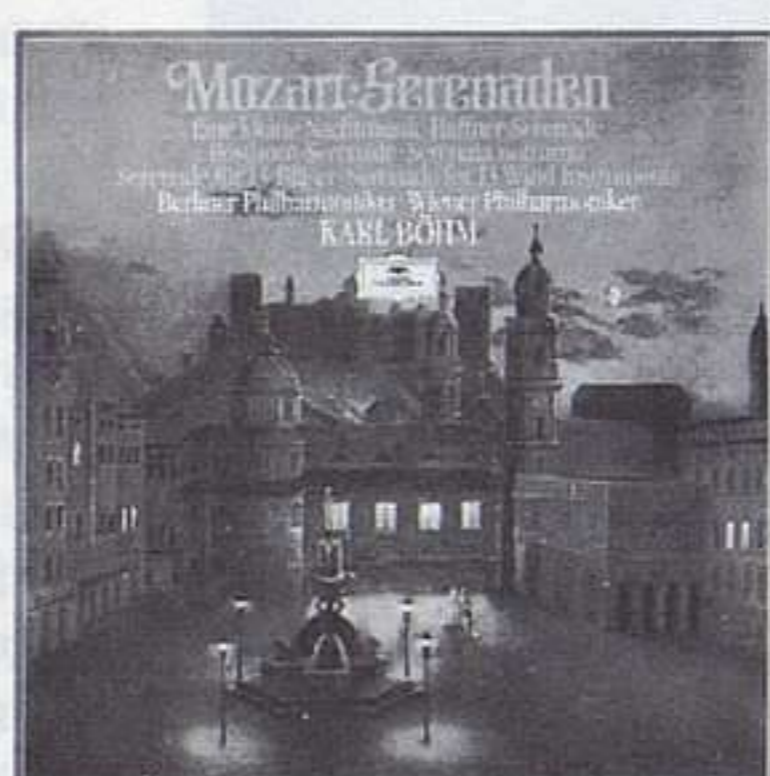
MUSICA CLASICA

Oferta de Primavera 1984

DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV y PHILIPS
 le ofrecen hasta el 30 de junio de 1984
 un total de 179 álbumes de música sinfónica,
 que incluyen 39 novedades absolutas en discos o musicassettes,
 entre ellas grabaciones DIGITALES y de IMPORTACION.
 Y, por primera vez, 7 grandes obras sinfónicas
 y corales COMPLETAS en álbumes de COMPACT DISC.



Diríjase a su establecimiento especializado,
 donde encontrará catálogo e información de esta excepcional oferta.



LA OPERA

Y SUS DIVOS *PRIMAVERA '84

EL MEJOR Y MAS COMPLETO CATALOGO DE OPERA
 DISPONIBLE EN EL MERCADO ESPAÑOL

- Más de 100 óperas a Precio Especial de Oferta
- 16 nuevas grabaciones Importadas en discos y 10 en cassettes
- Y también, por primera vez, 8 óperas completas en Compact-Disc
 - Las grandes voces de nuestro tiempo
 - Las mejores orquestas y directores

Con la reconocida calidad de grabación de



Hasta el 30 de Junio de 1984

Solicite catálogo e información en su establecimiento especializado



TRADICION Y PROGRESO

EN ANTON WEBERN

Por Jose M. García Laborda

Toda la producción de Anton Webern, de tres horas de duración, puede ser considerada como una obra maestra de conjunto, como un todo orgánico que se vislumbra ya formado en el **Passacaglia Op. 1**, (1908) se define claramente en los **Cinco Movimientos para Cuarteto de Cuerda Op. 5** (1909) y se expande para madurar en un proceso que concluye con su última producción **Segunda Cantata Op. 31** (1941-43)

Dos constantes permanecen inalterables a lo largo de esta trayectoria compositiva como hilo conductor garante de la coherencia y continuidad de toda su obra, definiendo de algún modo la técnica musical del estilo weberniano:

- El carácter contrapuntístico de su escritura musical referido no sólo al parámetro de la altura sino a las demás coordenadas musicales y que nos permite hablar de una especie de POLIFONIA PLURIDIMENSIONAL.
- La elaboración motivica del material sonoro desde pequeñas células de dos, tres o cuatro sonidos sometidas al principio de la variación desarrollada bajo la idea de una expansión orgánica que unifica toda la composición. Esta elaboración organizativa desde el MOTIVO CELULAR es la base compositiva del periodo preserial y del período posterior dodecafónico.

Tratar de reflejar estas dos perspectivas en la obra de Webern es un trabajo que desborda los límites de este pequeño ensayo, por lo cual he preferido aplicar el análisis a las primeras obras de Webern, en especial al **Passacaglia Op. 1**.

Mientras el pensamiento contrapuntístico de Webern proviene, como veremos, de la asimilación de su pasado histórico, adscrito por lo tanto a la tradición polifónico-contrapuntista, el segundo aspecto me parece proyectado, como germen de la música serial, a las nuevas perspectivas que la Escuela de Viena abrió para su futuro musical. Así se unen en Webern los dos aspectos que caracterizan su música: tradición y progreso.

El **Passacaglia Op. 1** de Webern compuesto en 1908 es la primera obra catalogada de su producción, surgida a raíz de las experiencias y estudios asimilados por su autor junto a Guido Adler y Arnold Schoenberg. La fórmula estructural del tema con variaciones escogida por Webern como encuadre formal de la obra y el predominio claramente lineal de la misma nos revelan ya el cauce que va a seguir la música del compositor en su futura trayectoria.



Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

PASSACAGLIA
für Orchester
Sehr mäßig, Tempo I (♩=42) ANTON WEBERN, op. 1

© Copyright 1922 by Universal Edition
Renewed Copyright 1950 by Anton Webern's Estate
Indie "Philharmonia" Partiturenammlung aufgenommen
U.E.12657W.Ph.V. 428

La «Passacaglia, Op. 1» de Anton Webern.

Las influencias que dieron por resultado esta composición no son difíciles de encontrar. En 1902 Webern comienza a estudiar Musicología con Guido Adler —discípulo de Bruckner, sucesor de Hanslick desde 1898 en la Universidad de Viena y familiarizado con las dos tendencias antagónicas principales de la época: la estética wagneriana de la Nueva Escuela Alemana y el Academicismo de Brahms— doctorándose en 1906, a los veintitres años, con un trabajo sobre el **Choralis Constantinus** de Heinrich Isaac (1450-1517), una importante colección de cantos del Propio de la Misa, la mayoría a cuatro voces y que Webern publicó en parte. Este estudio musicológico de la polifonía del siglo XVI fue decisivo para la creación de Webern, que permaneció contrapuntista a lo largo de toda su producción. Un mero análisis de cualquiera de sus obras refleja toda una gama de proporciones, simetrías, imitaciones y figuraciones canónicas de toda clase, siendo el CANON como figuración en sí misma la forma imitativa que mejores posibilidades ofrecía a Webern para la realización de su escritura contrapuntista (Webern permaneció fiel a esta forma desde su **Op. 2 Entflieht auf leichten Kahnen** hasta sus últimas producciones **Op. 21** y **Op. 31**).

Igualmente el predominio de la obra vocal en su producción (diecisiete obras de un total de treinta y una) tiene su origen probablemente en esta ocupación temprana con la polifonía del siglo XVI.

En 1904, dos años antes de concluir su estudio musicológico, Webern se hace amigo y discípulo de Schoenberg, a quien Guido Adler enviaba sus discípulos más aventajados (1), comenzando así una relación de ósmosis recíproca en la que Webern familiariza a Schoenberg con las técnicas compositivas del siglo XVI y éste enseña a su discípulo la técnica contrapuntística de Brahms (Brahms estaba muy versado por su parte en el estilo motético contrapuntístico y modal del siglo XVI) (2). Sabemos que la enseñanza musical de Schoenberg fue convencional y que se cimentó, entre otros, en los grandes maestros del pasado: Bach, Beethoven y sobre todo Brahms (3). Las alusiones de Schoenberg a sus mentores contrapuntísticos son múltiples y sirven para iluminar el arranque compositivo del **Passacaglia** de Webern, que tomó como modelos los **Passacaglias** de estos compositores. Baste esta alusión de Schoenberg: «Mis maestros fueron en primer lugar Bach y Mozart y luego: Beethoven, Brahms y Wagner. De Bach aprendí: 1.— El pensamiento contrapuntístico: es decir el arte de inventar estructuras sonoras que se pudieran acompañar a sí mismas. 2.— El arte de hacer derivar todo de un núcleo y de enlazar entre sí las estructuras. 3.— La independencia entre las partes del compás (4).

Esta cita de Schoenberg es importante ya que revela dónde están enraizadas las técnicas musicales de Escuela de Viena, que como estamos viendo en Webern concuerdan con los aspectos fundamentales que analizamos: carácter contrapuntista y elaboración motivica desde un núcleo celular. La familiarización de la Escuela de Viena con Brahms queda patentizada en esta cita de Schoenberg de 1939: «Desde hace 50 años conozco a fondo el estilo de Brahms. Yo he analizado personalmente y con mis alumnos muchas de sus obras» (5). El principio de la variación sobre un «bajo ostinato» debió ser sin duda tema de estudio en el círculo de Schoenberg entre 1904 y 1908 partiendo del **Passacaglia** del cuarto movimiento de la **Cuarta Sinfonía en Mi menor Op. 98** de Brahms. Cuando los discípulos de Schoenberg culminaron su periodo de aprendizaje con él compusieron una especie de pieza de examen basada en técnicas clásicas. Es curioso que Webern compone un **Passacaglia**, obra que entronca con una orientación contrapuntística, de rigor formal y fuerte consistencia estructural adscrita a tiempos preclásicos, mientras sus compañeros de estudio Berg y Eisler escriben sonatas de piano, orientadas a principios clásico-románticos y con mayores connotaciones efectivo-coloristas. El principio de la variación sobre bajos ostinatos, que fue práctica normal en la música instrumental del siglo XVI y XVII, se convirtió en punto de referencia para el trabajo contrapuntista de la Escuela de Viena que dejó plasmadas muestras perfectas de esta técnica en las diversas **Variaciones para Orquesta** de Schoenberg y Webern y en el **Passacaglia** de Alban Berg en **Wozzeck** y en el **Op. 1** de Webern. El principio de la variación fue quizás la constante formal más evidente en toda la producción de Webern desde el **Op. 1** hasta el **Cuarteto de Cuerda Op. 28** (1938) y las **Variaciones para orquesta Op. 30** (1940).

Dejando de lado otras influencias del momento que están presentes en el **Passacaglia Op. 1** —el énfasis sinfónico de la

127

IV
Allegro energico e passionato

E. E. 1561

«Passacaglia» del cuarto movimiento de la «Cuarta Sinfonía» de Brahms.

obra proviene sin duda de Mahler y Strauss— los dos modelos históricos que están de base a esta composición son el **Passacaglia en Do menor, para órgano BWV 582** de Bach (1716-1717?) y el ya citado «Passacaglia» de Brahms en la **Cuarta Sinfonía Op. 98** (1885) (6).

No es momento aquí de buscar las semejanzas y paralelismos en las diversas versiones del **Passacaglia** presentes en estos autores, basta ahora referirnos al hecho de lo que es común en ellas para centrarnos en el tema que nos ocupa: la técnica contrapuntista y la metamorfosis del material motivico.

El primer aspecto se revela ya en el **Op. 1** de Webern en la disposición del tema de ocho compases — que por lo demás aparece aquí en compás binario y no ternario como es usual, tal vez para escapar del convencionalismo de la forma—. El motivo 2 del tema es la inversión retrógrada del motivo 1, cerrando el tema una formación cadencial en Re menor:

Motivo 1 Motivo 2 Formación cadencial

La primera variación presenta el tema «legato» en la trompeta con sordina (compases 9-16) mientras en la flauta aparece el contrasujeto que determinará en toda la obra los motivos de elaboración contrapuntista: (7)

Flauta
Trompeta

Schiller

PIANOS



**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
Pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/sa.
Tel. (96) 3514477



La segunda variación presenta el tema en el arpa (compases 17-24) mientras la cuerda y el viento contrapuntean derivaciones del contrasujeto en el clarinete:

En la siguiente variación (compases 25-32) aparece el tema compartido en octavas entre el arpa y el bajo. La cuarta variación (compases 33-41) presenta el tema legato en la tercera trompa mientras los demás instrumentos aportan fragmentaciones del tema. A partir de aquí comienza un proceso de fragmentación del material temático y del contrasujeto en una especie de polifonía total en la que participan todas las partes. El compás 73 y siguientes es una muestra, entre muchas de la obra, de las variaciones a que se somete el contrasujeto en forma imitativa:

El pensamiento contrapuntístico de Webern queda reforzado y complementado por el segundo aspecto que denominábamos al principio: el modo de trabajar motivicamente a partir de núcleos celulares. Las raíces de esta constante de trabajo se pueden encontrar en dos aspectos de la vida de Webern. El primero fue su vivencia de la naturaleza como un todo orgánico que crece progresivamente y se expande desde las células pequeñas hasta el Creador. Esta vivencia provenía del gran amor que Anton Webern sentía por la naturaleza, a la que tuvo siempre como modelo de su concepción artística; vivencia que quedó reforzada por la lectura asidua de los escritos naturalistas de Goethe en los que destaca la palabra «*metamorfosis*» para aludir al continuo cambio y progreso de la naturaleza.

Esta postura NATURALISTA de Webern se encuadró perfectamente en la concepción estética imperante en Viena a principios de siglo. El concepto de forma musical promovido sobre todo por Guido Adler era el de desarrollo orgánico de la idea musical a partir de una célula o motivo que se expande progresivamente. En 1911 escribe en su libro *Der Stil in der Musik*: «En los motivos se contienen los gérmenes para la configuración orgánica de la obra de arte. Ellos forman el núcleo de toda la obra. A partir de él se va hilando la sucesión de ideas en secuencia lógica hasta llegar a un todo, de él surge la idea que determina el contenido formal y completa la obra» (8).

Mahler, que era amigo íntimo de Adler, participaba de esta concepción como nos muestra una noticia biográfica contenida en el diario de Webern: «La naturaleza es nuestro modelo aquí. Del mismo modo que en ella todo se desarrolla a partir de la célula primigenia —desde las plantas, animales, y el hombre hasta Dios, el Ser supremo—, así también en la música se debería desarrollar todo el edificio sonoro a partir de un único motivo; de un único motivo que contiene el germen de todo lo que tiene a la unidad» (9).

El intercambio de ideas entre Adler y Mahler y entre estos y el círculo de Schoenberg contribuyó sin duda al desarrollo de esta idea de la elaboración motivica en la Escuela de Viena (10).

Influencia decisiva en esta concepción estética sobre el desarrollo orgánico de la obra de arte —que consideramos como segundo aspecto en la vivencia de Webern para condicionar su método de trabajo— la tuvo la filosofía vitalista de

76 PASSACAGLIA.

«Passacaglia» BWV 582 en Do menor», de Bach.

Bergson (1859-1941), cuya obra *L'Évolution creative* (1907) preconiza el nuevo impulso vital del movimiento expresionista y apoya con muchos conceptos —«elan vital», «durée», «evolution»— las tesis de la Escuela de Viena (11).

Esta concepción del motivo como célula base sometida a variación desarrollada cristaliza en Webern en el empleo de pequeñas células de tres o cuatro sonidos que determinan todo el material sonoro. Un motivo específico de tres sonidos con una interválica muy característica de segundas y terceras baste aquí para determinar la cohesión de toda la obra de Webern. Esta célula motivica de tres sonidos —segunda menor y tercera menor— está de base al *Op. 1* y a numerosas obras posteriores; incluso aparece antes del *Op. 1* como se verá en el ejemplo siguiente (12):

Obras preseriales:

- 1) Cuarteto de cuerda (1905) sin catalogar:

- 2) Passacaglia Op. 1 (1908)

- 3) Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda Op. 9, I (1913)

Otras numerosas obras de este primer periodo preserial operan con células cromáticas que se configuran a partir de la misma interválica (cfr. *Op. 5, I*; *Op. 6, V*; *Op. 9*, etc).

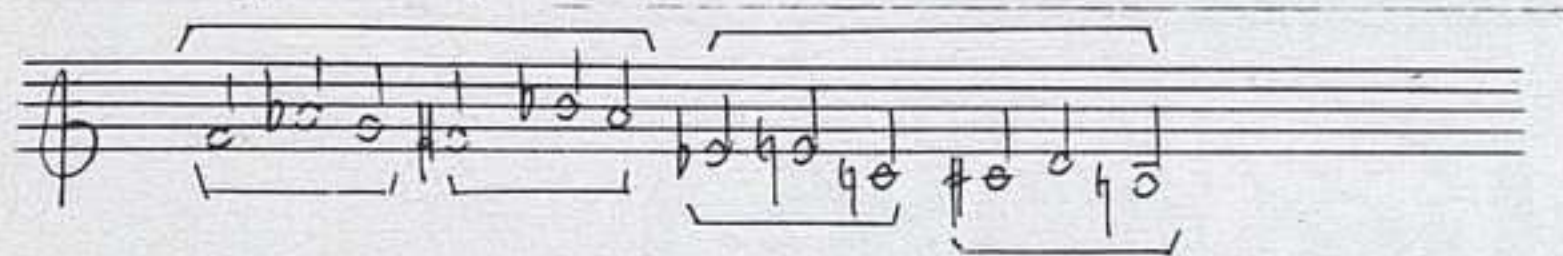
Tema y contrapunto del *Passacaglia* abundan en veladas implicaciones interválicas y motivicas (motivo celular: conjunto de tres sonidos son segunda y tercera menores), que seguirán el mismo juego de referencias temáticas a lo largo de toda la obra.

La difuminación tonal que aparece en el tema por el La bemol parece tener una réplica en el Re bemol del contrasujeto referido a una virtual tonalidad de Sol menor. El ejemplo siguiente muestra las diversas implicaciones motivicas entre tema y contrasujeto del *Passacaglia* en los compases 9-16 de la primera variación:

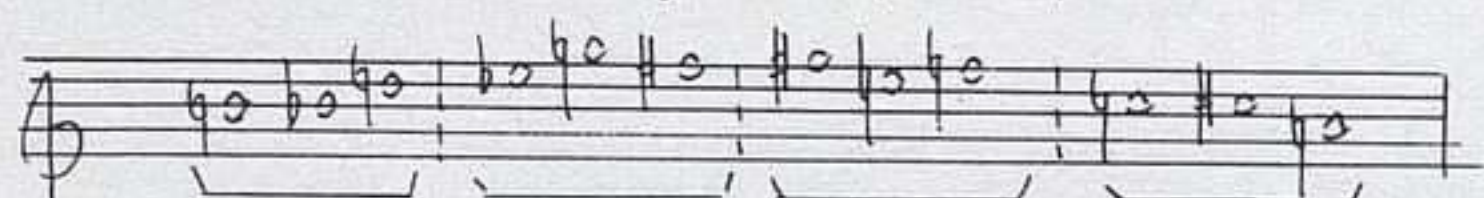
Las mismas células motivicas que determinaron la estructuración formal en el periodo atonal libre de Webern sirven de base más tarde para formar las series dodecafónicas en numerosas obras de este periodo:

Obras seriales:

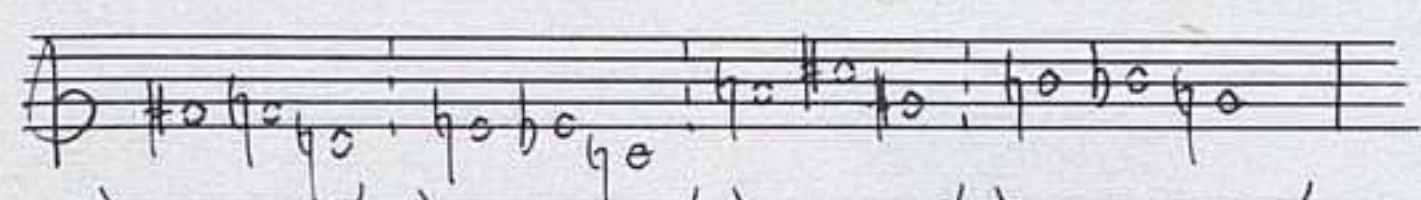
1) **Sinfonía Op. 21 (1928) II Movimiento:**



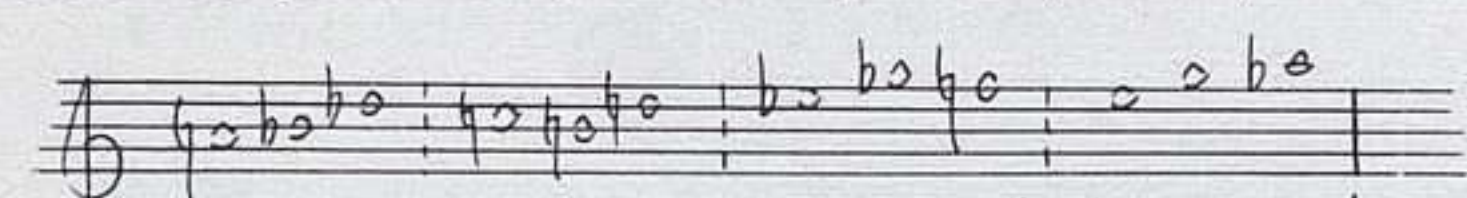
2) **Concierto de cámara Op. 24 (1934)**



3) **Die Lieder Op. 25 (1934-1935)**



4) **Variaciones para Orquesta Op. 30 (1940)**



El encadenamiento de motivos generados a partir de una célula interválica base que opera preferentemente con segundas y terceras es el germen para el desarrollo contrapuntístico de toda la producción de Webern. Esta elaboración motivica queda luego diferenciada por su tratamiento en los diversos parámetros: intensidades, articulaciones, timbres, alturas, dando a la obra la unidad orgánica a la que aspiraba su autor. Aquí se manifiesta el aspecto innovador de Webern: el proceso de reducción y de individualización a que ha sido sometido el material sonoro, generado a partir de la célula motivica que garantiza la unidad de toda la obra y la claridad del contenido formal. Este método de trabajo surge de una tradición asimilada desde el pensamiento contrapuntístico del pasado, pero que ha derivado a procesos musicales totalmente nuevos. Así se unieron la tradición y el progreso en Webern.

NOTAS

- (1) HANSPETER KRELLMANN: *Webern*, Hamburgo 1975, pág. 14. Datos biográficos y apuntes sobre la estructura de su obra están tomados de este libro y de otros dos fundamentales: FRIEDHELM DOHL: *Weberns Beitrag zur AStilwende der Neuen Musik*, Göttinger 1966 y WALTER KOLNEDER: *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil*, Rodenkirchen 1961.
- (2) Cfr. GERHARD SCHUMACHER: *Tradition auf Schoenbergs Weg zum Zwölftonkonzept*, en *Neue Zeitschrift für Musik*, 1984 III, pág. 4-10.
- (3) Reflejo de la ocupación de Schoenberg con la obra de Brahms es su trabajo *Brahms, el progresivo en El estilo y la Idea*, Madrid, 1963.
- (4) ARNOLD SCHOENBERG: *Nationale Musik*, en *Stil und Gedanke. Schriften zur Musik* Francfort del Meno 1976, pág. 253.
- (5) A. SCHOENBERG: *Briefe* editados por Erwin Stein, Maguncia 1958, pág. 223.
- (6) Se pueden considerar igualmente como modelo las *Variaciones de la Eróica* en el cuarto movimiento de la *Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor Op. 55* de Beethoven (1803-1804). Se trata de ocho variaciones sobre un tema bajo, con un contrasujeto tomados ambos de la música de las *Criaturas de Prometeo Op. 43*. La semejanza del arranque del tema en pizzicato en la cuerda y la estructuración de las pausas, en compás de dos por cuatro, es evidente en ambas obras.
- (7) En los ejemplos los instrumentos están anotados como suenan.
- (8) GUIDO ADLER: *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, pág. 13.
- (9) ANTON WEBERN: *Weg und Gestalt*, editado por W. Reich, Zürich 1961, pág. 61.
- (10) Sobre la semejanza entre la concepción de la metamorfosis musical en Webern y la estética de la época cfr. JOSE M. GARCIA LABORDA: *Studien zu Schonberg Monodram Erwartung Op. 17* Laaber 1981, págs. 35-69.
- (11) Cfr. JOSE M. GARCIA LABORDA: *El Expresionismo: contexto histórico y estilístico* en *Studien...* op. cit. págs. 35-41.
- (12) Las implicaciones de estas células motivicas-interválicas son evidentes en otras obras de la Escuela de Viena, como en *Erwartung Op. 17* de Schoenberg, cfr. *Studien...* op. cit. pág. 271. Cfr. también GEORGE PERLE: *Serial Composition and Atonality* Londres 1962.

129

W. Ph. V. 9

«Variaciones sobre un bajo ostinato» en el cuarto movimiento de la «Tercera Sinfonía», de Beethoven.

Universidad
Internacional
Menéndez
Pelayo

Palacio de La Magdalena. Santander

ALFREDO KRAUS LA TECNICA DEL "CANTO": LECCIONES MAGISTRALES.

Seminario del 16 al 20 de Julio de 1984.

Un artista universal, el gran tenor español Alfredo Kraus, haciendo un breve paréntesis en su apretado calendario de actuaciones, traslada a las aulas de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo el eminente magisterio que desde hace más de dos décadas ejerce sobre los grandes escenarios del mundo.

Dado que la pedagogía de la técnica del "canto" se basa en la enseñanza individualizada, el número de alumnos con posibilidades de recibir clases prácticas ha tenido que ser forzosamente limitado, y es el resultado de un riguroso proceso de selección realizado previamente en los mejores conservatorios de todo el mundo. Sin embargo, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo no quiere desaprovechar esta oportunidad única para ofrecer a un alumnado más amplio el consagrado magisterio de Alfredo Kraus. Por esta razón convoca plazas para alumnos-oyentes que podrán seguir Las Lecciones Magistrales y participar en los coloquios generales que se organizarán en cada una de las sesiones sobre los diversos aspectos que plantea la técnica vocal y su enseñanza.

■ **Información y Matrículas:**
Secretaría de alumnos de la U.I.M.P.
Calle Monte Esquinza, 13. Madrid (4).
Teléfonos: 419 05 13 - 419 02 78.
Horario: Mañanas de 9 a 14 h. Tardes de 16 a 18 h.
Plazo de Matricula: Hasta el 12 de Junio de 1984.



UNIVERSIDAD



INTERNACIONAL



MENENDEZ



PELAYO

La cultura universal desde España.

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

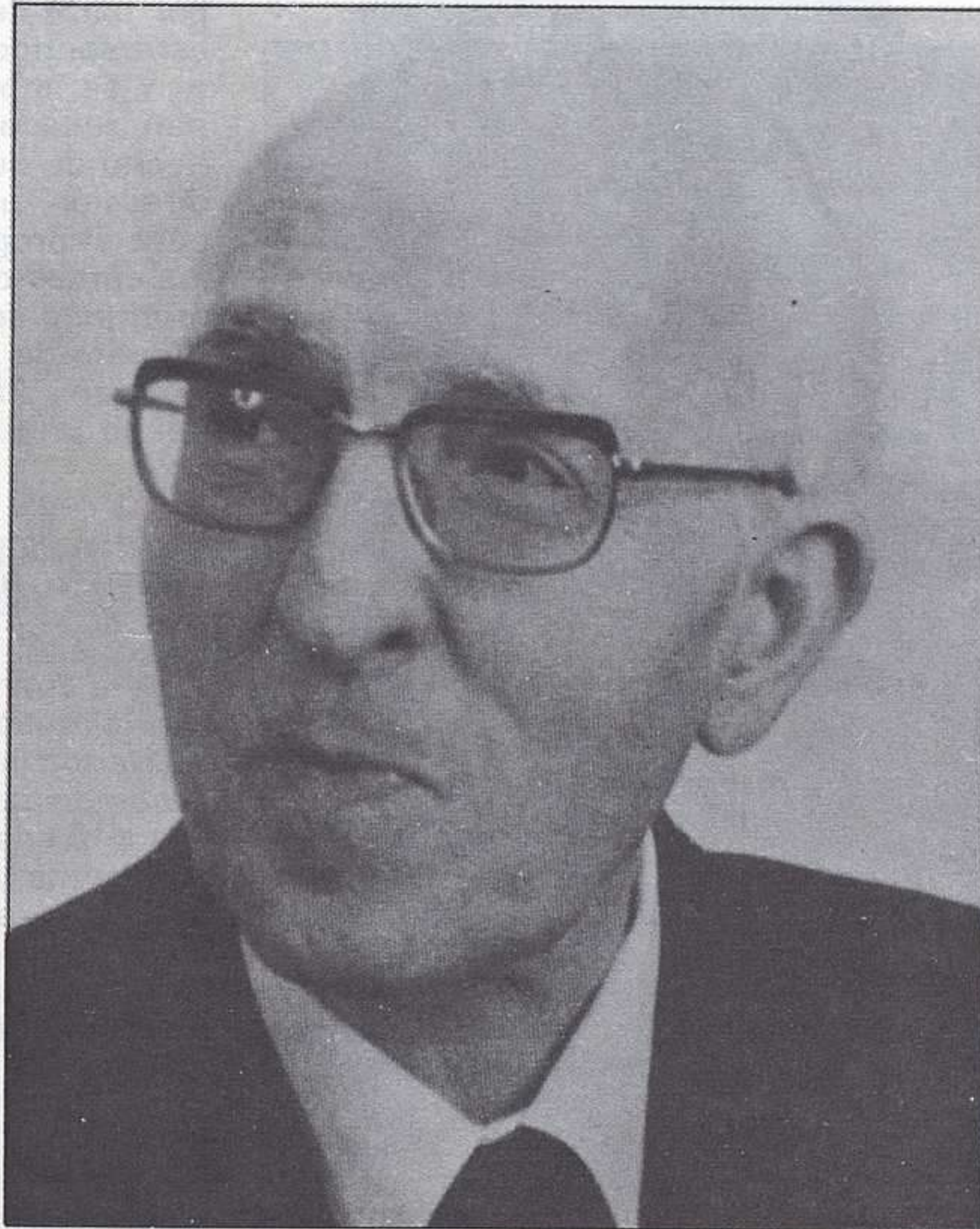
HAZEN

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

«In memoriam» VICENT GARCÉS

El pasado 22 de febrero fallecía en Valencia el compositor Vicent Garcés Queralt, tras larga y penosa enfermedad. Garcés nos ha dejado tal y cómo él viviera: en el silencio.

Triste ironía la de un músico que permaneció prácticamente desconocido en su país, habiendo hecho cantar en sus pentagramas la esencia poética del folklore valenciano, puesto en las palabras de un Ausias March o de un Joan Fuster, a los que Vicent Garcés rendiría homenaje en algunas de sus composiciones más significativas.



Por Gonzalo Badenes Masó

Nació Garcés en Benifairó de les Valls, en 1906. Universitario, siguió la carrera de Filosofía y Letras y muy tarde inició los estudios musicales. Estimulado por Amparo Garrigues (1), ya en 1934 despertaba el interés de todo un Manuel Palau con sus **Tres Bocetos Levantinos** y el **Nocturno**, ambos para orquesta. En aquel año, Garcés suscribía junto a Emilio Valdés, Luis Sanchez, Vicente Asencio y Ricardo Olmos un manifiesto de la vanguardia musical valenciana, cuya esencia podría resumirse en este párrafo:

«Es indudable la necesidad de aunar en una actividad conjunta los esfuerzos aislados de aquellos jóvenes músicos cuya base estética descansa en el arte popular del país y no en el texto sino en el espíritu. (...) Aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, a la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje. Un arte y una escuela que se manifiesten en todos los géneros, en el cuarteto, en la sinfonía, en la ópera, en el ballet».

La aportación de Garcés había de revelar, con los años, una riqueza y variedad que respondieran al desafío musical de un Manuel de Falla («*importa más el espíritu que la letra*»), produciendo un catálogo si no amplio en número de opus, si en cambio fundamental en cuanto a permanencia y autenticidad. A las ya citadas siguió el ballet **Passionera**, compuesta en 1930, aunque no conoció su estreno —parcial— hasta 1939. Dedicado a Manuel Palau, se evoca en él un ideal amoroso encarnado en una típica leyenda medieval. La gran autoexigencia de Garcés le llevaría a retirar la obra más tarde, a la vez que un proceso de elaboración riguroso y depuradísimo imponía un ritmo bastante lento en la gestación de sus partituras. No serían ajenos a esta parquedad compositiva los azares y consecuencias de la Guerra Civil, ya que Garcés fue encargado de regir nuestro Conservatorio desde septiembre de 1938 hasta la ocupación de la ciudad de Valencia por las tropas insurrectas del general Franco.

En 1948, Garcés se encuentra en París. Allí conoce a Georges Auric y pronto la técnica del llamado Grupo de los Seis se notaría en su obra de madurez. En 1954, la Orquesta Nacional Francesa estrenaba las **Cinc cançons valencianes** para soprano y orquesta. La vertiente vocal fue la más cultivada por Garcés, con páginas como **Quatre cançons valencia-**

nes, o el **Retaule coral**, estrenado por encargo de la V Semana Mediterránea de Música, en Alicante (1977). Esta obra, en palabras de Garcés, es «*estilísticamente, la síntesis expresiva de la esencia de antiguas tonadas valencianas, compuestas con una técnica que deriva directamente del Grupo de los Seis*».

No ha de entenderse esto como una supeditación o una falta de originalidad por parte de nuestro músico. Antes al contrario. De esa curiosa síntesis entre procedimientos postimpresionistas y arcaizantes, derivados de viejas tonadas populares valencianas, arrancan logros personalísimos y casi únicos en la moderna escuela valenciana. **Marinada**, música de ballet para soprano y orquesta compuesta bajo la influencia de Auric, incorpora un lenguaje muy peculiar, servido por una instrumentación diáfana y profundamente evocadora. Las partes cantadas —**Canço de la barraca que no té trepol**—, **Nocturn** y **Canço d'enroyament** presentan una perfecta adecuación musical y prosódica con las letras de Joan Fuster. De **Marinada** se dió, en 1957, una audición por la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Iturbi. Si entonces pudo hablarse de estreno parcial, al incorporarse la voz de soprano y la totalidad de los números en la audición de los días 17 y 19 de diciembre de 1981, tuvimos la oportunidad de escuchar una obra que, en palabras del crítico musical del hoy desaparecido **Diario de Valencia** «*presenta un tratamiento muy imaginativo del elemento popular, a través de unas secuencias vocales e instrumentales concisas, nada espectaculares, sometidas a una disciplina compositiva pulcra, estricta*» (2). Afortunadamente, aquel estreno ha podido ser perpetuado por el disco, gracias a una espléndida versión que han grabado la soprano Ene-dina Lloris y la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida eficazmente por su titular, Manuel Galduf (3). (Disco L'ANEC A-005, de la **Antología de la Música Valenciana**).

Vicent Garcés nos ha dejado, como decíamos antes, en medio del silencio que siempre envolvió su quehacer musical. Cerremos este pequeño homenaje al músico desaparecido con una emotiva estrofa de nuestro Jordi Sant Jordi, un poeta valenciano del siglo XV, de quien Garcés puso en música varios poemas. «*me trob del tot en mal poder sotsmes, no vei algú que de mé s'haja cura, e sui, guardats, enclos, ferrats e pres, de que en fau grat a ma trista ventura*»(4)

NOTAS:

- 1—Clavecinista valenciano (1903-1945) alumna de Wanda Landowska.
- 2.— **Diario de Valencia**, 20-12-1981
- 3.— En realidad, el estreno de **Marinada**, en 1981, contó con la participación de la soprano María Angeles Peters.
- 4.— «*me encuentro totalmente sometido a mal poder, no veo nadie que de mí se cuide, guardado, aherrojado, encerrado y presto estoy, lo que agradezco a mi triste ventura*». (Trad. José Batilló, en **Ocho siglos de poesía catalana** Alianza Editorial. Madrid 1976).

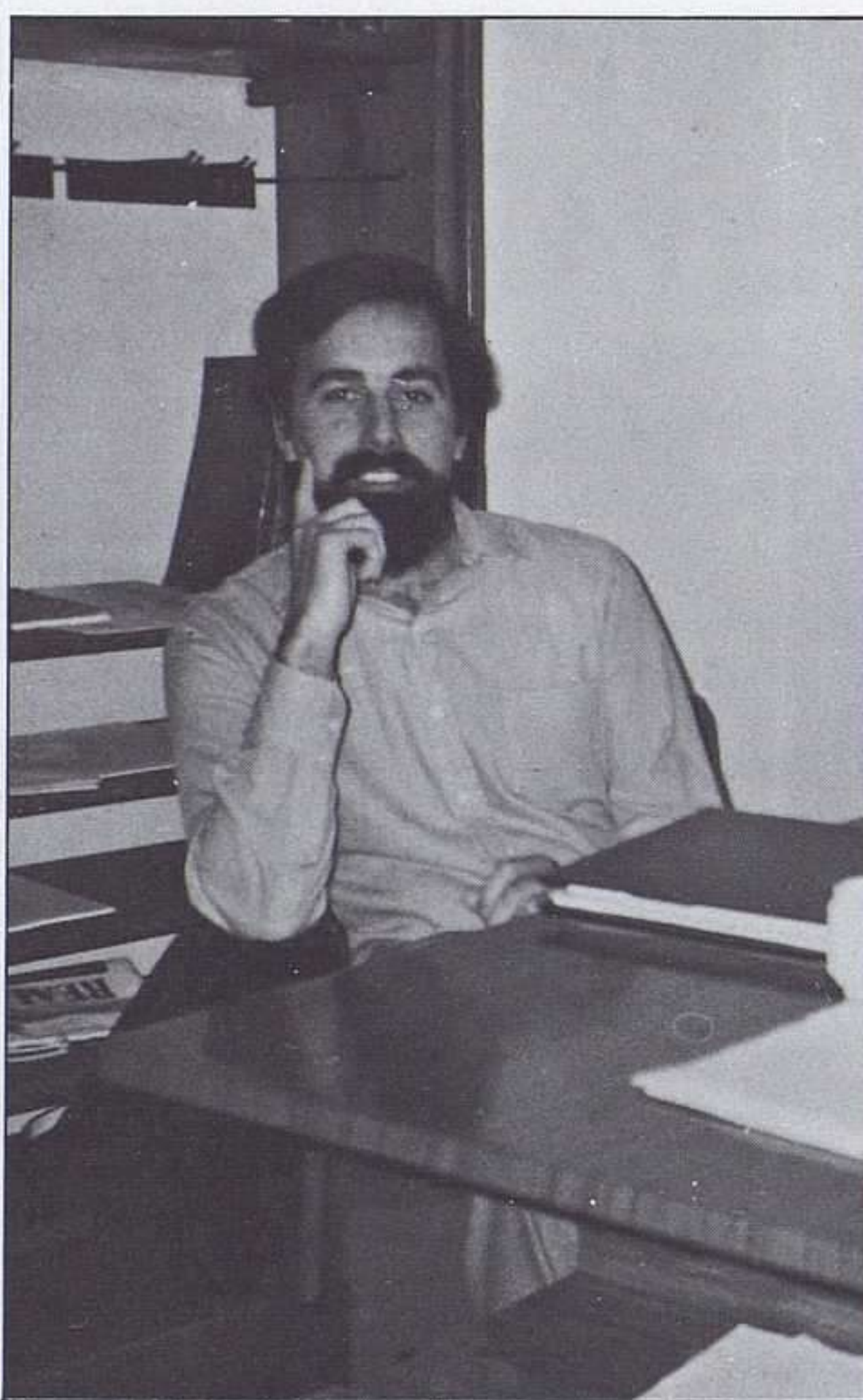
El Conservatorio «JESUS DE MONASTERIO», de Santander

Por Ricardo Hontañón Acha

El realizar un somero análisis del Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio» de Santander, es hacerlo en torno a una de las instituciones cuya situación es conflictiva, crítica y de difícil solución. Después de un largo período de postración, de una casi total desatención por parte de los poderes públicos, parecía que de una vez éstos tomaban cartas en el asunto.

Cuarenta años sin una normativa a la que atenerse, con el funcionamiento guiado por camarillas, quisieron frenarse a partir de 1983. La Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo, de la cual depende este centro docente, cuyo nivel es el de profesional, cesó de forma muy discutible al entonces director José Luis Tavera. Dije, entonces, que las soluciones del Conservatorio no se lograban sola y únicamente con el quita y pon del director. Hacía falta más: realizar una reorganización o, para ser más concretos, un nuevo enfoque en su funcionamiento. Misión difícil, ciertamente, de llevar a cabo en un marco donde el Claustro de profesores está dividido y enfrentado. Además, y para empezar, situados en una sede a todas luces insuficiente e inadecuada, cuales son unos bajos, de una comunidad de propietarios, de muy cortas dimensiones, al que asisten cuatro mil alumnos entre oficiales y libres. Por otra parte, el presupuesto de la Consejería de Cultura es actualmente de unos veintiocho millones de pesetas.

Por una situación de hecho conflictiva, no es de extrañar que el sucesor de Tavera, Manuel Real Tresgallo, al año de su gestión haya presentado su dimisión. «Cuando acepté el cargo —dice— quise escuchar todas las partes. Mi intención no fue de lucha, sino en pro de un buen funcionamiento. Enseguida detecté un «boicot» hacia cualquier medida renovadora. Entonces he tenido que dimitir, por que la resistencia a la mejora se crispaba más y más». Por su parte el Consejero de Cultura, Ramón Teja, para quien por lo visto el cambio de un director no tiene importancia para el funcionamiento del Centro ha dicho: «Real aceptó el cargo porque yo se lo pedí, ya que la situación era difícil y no iba a resultar agradable. Muchas veces ha venido a verme para explicarme los problemas y para plantearme su dimisión, hasta que esta última vez se la acepté». Ahora bien, esto no es todo, porque las discrepancias entre dirección y Consejero



Manuel Real Tresgallo, que presentó su dimisión como director, tras un año de gestión.

existen: el dirigismo-político y la gestión del profesional parecen irreconciliables. Ahora bien ¿cuál ha sido la gestión de Real? Un grupo de profesores creen que su línea pedagógica se sitúa en la vanguardia; para otros no se amolda a esquemas de SIEMPRE.

Escasez de material pedagógico

Lo cierto es que el director que acaba de dimitir ha intentado poner el Conservatorio santanderino en situación a los de mejor nivel de los que funcionan en España. Resulta vergonzoso la solicitud de un material pedagógico para el centro: se necesitan encerados pautados, no hay suficiente número de pianos, por supuesto, se desconoce lo que es afinación. Tanto es así que los alumnos de solfeo no pueden realizar los ejercicios de repentización, entonación o dictado musical, ya que en las aulas donde se imparten no existe piano. Se crea la especialidad de violoncello y no hay los suficientes instrumentos. Hay escasez de metrónomos, de atriles, libros o parti-

turas no existen, y tampoco hay interés por parte de un sector de ampliarse en este sentido. La rutina se impone.

Y se impone hasta tal punto, que no han faltado enérgicas posturas por el hecho de que se dicten, por parte de la dirección, unas disposiciones generales para el programa oficial en el que para los cursos de piano se establecen: a) el programa de las obras a presentar; b) el número de las mismas; y c) la forma de examen. Para cada disciplina se ha hecho una orientación bibliográfica.

Planificación de horarios

A la anarquía de horarios ha sucedido una planificación en los mismos, estableciendo horarios de mañana y tarde. sesenta y ocho horas semanales dedicadas a la enseñanza de solfeo y doscientos treinta y nueve a las de piano. Para esto se previó tres profesores para el solfeo y diez para piano. Para flauta veintidos horas, un profesor; para clarinete, una hora; dieciocho para canto; veinte para violín con veintinueve alumnos y un profesor. Un profesor también para guitarra. Dos horas semanales, las formas musicales, veintitres para armonía y nueve para conjunto coral. Siguen los horarios de historia de la música, de estética y del arte, y a la música de cámara se la dedican veintiuna horas en sus dos cursos. En esta distribución se ha intentado que el alumno fuera atendido de forma equitativa y proporcional en las distintas asignaturas. Claro que esto suponía una mayor dedicación por parte del profesorado, y no parece que haya habido disposición. Por otra parte, la intervención de la Consejería de Cultura ha podido excederse, restando autonomía, a la que no ha contribuido el funcionamiento del Patronato rector.

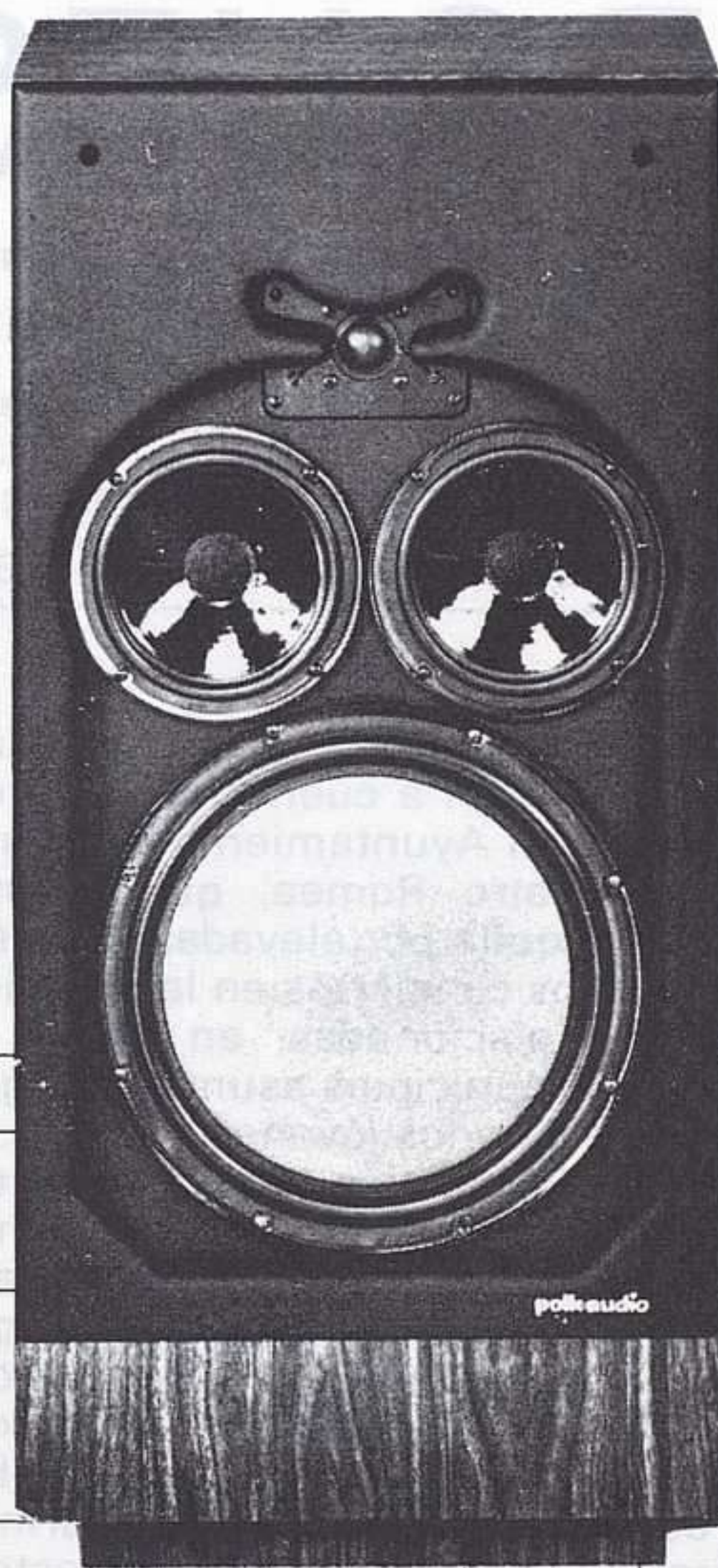
Puede ser mi visión polémica. En el tema del Conservatorio santanderino es difícil saber quién tiene razón, dónde está el fondo de la cuestión. El hecho de que existan dos asociaciones de padres de alumnos, ya es todo un síntoma; indica mucho.

Realmente, no caben casi las esperanzas de que el «Jesús de Monasterio» salga de su estado actual; es lamentable e indignante, además de un contraste con nuestro ámbito musical, brillantísimo en tantas cosas. La solución; empezar totalmente de nuevo. Convocar oposiciones y dotarle de un presupuesto digno para un Centro serio. Los parches no valen. Es un reto que el nuevo Gobierno Autónomo debe afrontar, no con protagonismos, con debates de poca monta, sino con visión de futuro, que entienda que el Conservatorio es fundamental para la formación musical del ciudadano cántabro.

LE PRESENTAMOS LAS CAJAS ACUSTICAS MAS VENDIDAS EN E.E.U.U.

Las cajas acústicas POLK AUDIO han sido las primeras elegidas entre las 148 mejores del mundo en Estados Unidos.

(Audio Video International: HIFI GRAND-PRIX AWARDS)



PRECIOS: DESDE 79.000 Ptas.
(LA PAREJA)

Mensaje

polkaudio

SONIDO INCREIBLE A LA MEDIDA DE SU ECONOMIA

Venga a escucharlas o pida información a:

Importadores exclusivos de:



JOYTEL

Mejía Lequerica, 14
Tels.: 447.10.36/447.12.07
Madrid - 4

ACOUSTAT

Soundercraftsmen

TELARC
Records

El arte del sonido.

Murcia

El Festival Internacional de Orquestas Jóvenes se ha convertido en una convocatoria importante, como Santander, Granada o Cuenca, para cualquier melómano, y en una cita insoslayable para todo murciano. Los numerosos conciertos (veintitres) en un total de diez localidades, gratuitos e incluso al aire libre, así lo

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORQUESTAS JOVENES

Por José García Morales y María José García Tejera

han propiciado. Considérese, además, la época festiva durante la cual se desarrolla (del 15 al 21 de abril) y el increíble aspecto y vitalidad de Murcia en esas fechas. El resultado no podría haber sido otro. Recomendamos con antelación la cuarta edición de este Festival, que ya ha comenzado su andadura.

Hasta su tercera edición, la Universidad de Murcia (Vicerrectorado de Extensión Universitaria) ha sido capaz, con resultados obvios, de llevar a buen término la idea que lanzara Enrique González Semitiel. Este año, y estando aún por cerrarse las cuentas, parece confirmarse el temor: se ha alcanzado un punto crítico de crecimiento. José Pascual Muñoz Sánchez, que junto con María Angeles García Navarro y González Semitiel han sido los últimos responsables de la organización, al tiempo que agradecían las colaboraciones de los ayuntamientos de Murcia, Aguilas, Alhama, Caravaca, Cehegín, Cieza, Moratalla, Ricote, San Javier y Totana, de la Dirección General de Música y Teatro, de las Cajas de Ahorros de Alicante y Murcia y Provincial de Murcia, de las asociaciones Amigos de la Música de Cartagena y Lorca y de la Universidad Popular de Bullas, ponían el dedo en la llaga. Es necesario una infraestructura seria y con recursos económicos que permita afrontar las futuras ediciones.

Tres personas, si bien siempre y eficazmente respaldadas por la Universidad de Murcia, no son suficientes para mantener el ritmo ascendente que el Festival ha alcanzado. Señalemos, como anécdota, que el agregado cultural acompañante de la orquesta checoslovaca estimó en cuarenta a los miembros del comité organizador. Prefirieron no desengañarle. Y es que González Semitiel, J. Muñoz y María Angeles García Navarro, junto con los intérpretes y acompañantes asignados a cada orquesta se han multiplicado por diez.

Organización interna

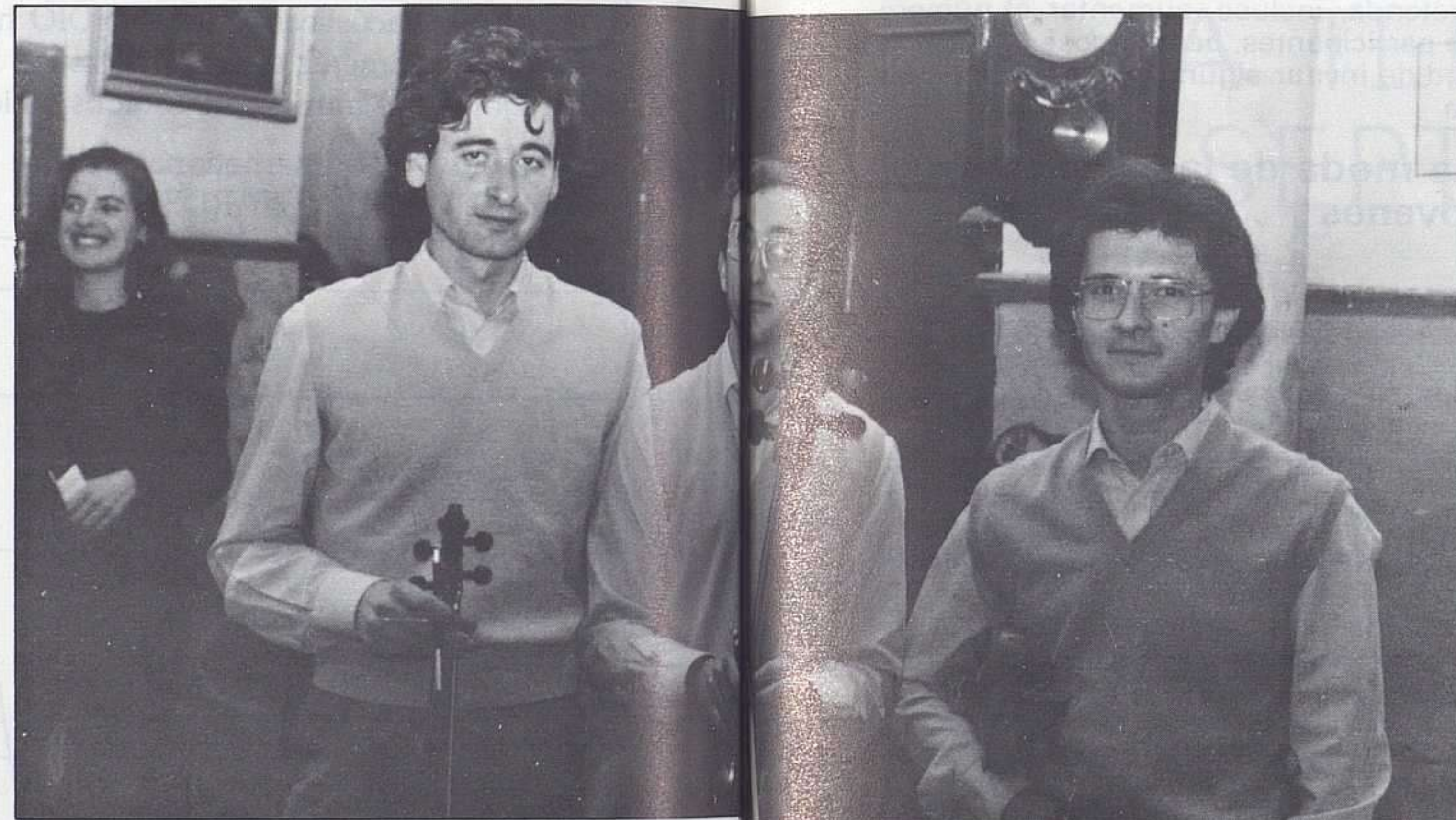
La Universidad de Murcia, responsable básico del Festival, por medio del Aula de Música del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, lanzó la convocatoria, apoyándola con dinero generoso, diversos medios materiales y personal, escaso pero eficaz. Así, a lo largo de todo el año 1983 se contactó con los participantes, quienes acudirán desinteresadamente costeándose su pro-

pio viaje en autocar. Estancia y manutención corrieron a cuenta de las arcas del Festival. El Ayuntamiento de Murcia cedió el Teatro Romea, que normalmente se alquila por elevadas sumas, a cambio de los conciertos en las localidades antes relacionadas, en donde los respectivos municipios asumían los gastos de atender a los jóvenes músicos. La Asociación Promúsica cedió, sin contraprestaciones, piano de cola y demás mobiliario de escena, mientras que la Dirección General y las Cajas de Ahorro contraron su aportación en el sector económico. Un colaborador excepcional, en todos los sentidos, fue el Obispado de Murcia-Cartagena, que permitió celebrar dos sesiones en el Monasterio de Los Jerónimos (Monumento Nacional), de lo cual hablaremos en su momento.

Siete Orquestas participantes.

Citemos escuetamente a los protagonistas del Festival, dejando para su epígrafe correspondiente el comentario de sus actuaciones: Orquesta de Jóvenes de Murcia. Director, Jaime Belda. Orquesta de Estudiantes de Praga (Checoslovaquia). Director, Vlasta Skampová. Orquesta de Jóvenes de la Escuela de Música de Fiesole (Italia). Director, Mauro Ceccanti. Orquesta de Jóvenes de Gloucestershire (Gran Bretaña). Director, John Gillet-Smith. Orquesta de Jóvenes de la Escuela Superior de Música de Graz (Austria). Director, Christos Polyzoides. Orquesta y Coro de la Universidad de Manchester (Gran Bretaña). Director, Keith Elcombe. Orquesta y Coro del Festival. Director, Wolfgang Scheidt.

Esta última, culmen, resumen y meta de toda la semana, era una aténica orquesta de Babel en cuanto a edades, países, idiomas, uniformes y todo lo pueda pensarse. Sólo dos puntos en común: la música, siempre buena música y Wolfgang Scheidt.



Detengámonos un momento en este nombre. Lo merece. Su edad oscila en torno a los treinta y cinco años. Su aspecto físico es elegante y agradable, atrayente. Su personalidad doble: sin música es afable, cordial y extremadamente correcto; con música es firme, serio, intransigente y seguro. Una rápida mirada a sus compromisos lo confirma: antes de Murcia fue la Filarmónica de Viena; por Murcia renunció a Fidelio con la Filarmónica de Nueva York. En el 85 pretende, insiste, ansía repetir la experiencia de este año,

Tres componentes de la Orquesta de Jóvenes de Murcia: Sancho, Manzanares y Cuadrado.

Primeros violines de la Orquesta de Estudiantes de Praga.

Murcia

Cronología

La primera jornada estuvo protagonizada, en Murcia capital, por la orquesta anfitriona, nuevamente bajo la batuta de Jaime Belda, instaurando lo que sería el horario habitual. Breve concierto matinal al aire libre de la Plaza de la Cruz, que atrajo a un número elevado de oyentes, y por la tarde, por única vez, en la ya con tradición musical Iglesia de la Merced, que vio su aforo completamente desbordado. En él destacaron Jesús Sancho y José Manuel Manzanares (violines) y José Manuel Cuadrado (cello) en el **Concierto Grosso Op. 6** de Corelli; J.M. Peñarrocha (avalado por Enrique Franco, entre otros) en el **Concierto para flauta Op. 29** de Stamitz; la interpretación de **Seis Estudios** de Haydn, y el estreno de la obra **Sarabande, tambourin et finale** del levantino Antón Roch (que nos pareció, cuando menos, merecedora de pertenecer al repertorio habitual). También pudo constatarse como, poco a poco, se logra incluir el viento en la orquesta, con resultados esperanzadores. Como anécdota señalemos que, afortunadamente coincidiendo con una pausa, el reloj de la iglesia decidió sumarse al concierto con sus campanas. Belda, Peñarrocha y la orquesta, con la sonrisa en los labios, esperaron pacientemente hasta poder reanudar sus funciones.

Lunes 16; fue el día, para Murcia, de la Orquesta checa. Por la mañana, con aún más público y con la televisión y distintas emisoras de radio, nos chocó que tocasen en pie, y nos admiró su jovencísima violín solista. Por la tarde, en el Teatro Romea, siguieron tocando de pie y nuestra encantadora solista (de unos doce años) simplemente englosaba las filas de los primeros violines. La familia Skampa fue la auténtica protagonista, sin demérito de nadie, de la jornada. Así, Vlasta Skampová dirigió ambas sesiones y el hijo de Mirko Skampa (al que a pesar de figurar en el programa no oímos dirigir) y de Vlast fue cello solista del **Concierto en Do mayor** de Haydn. Triunfo, el de este joven, excesivo para lo que realmente demostró.

Tuvieron los checos dos detalles de suma cortesía y buen gusto. En el concierto matinal la joven violinista ejecutó con acierto música de Sarasate, y por la tarde, inscrito en el programa, interpretaron **Marcha Lúdica** de J.L. López García, a quien, en vista de los resultados, nos atrevemos a animar a que continúe en la composición.

La orquesta, de cuerda, incluyó un timbal, siendo en general bueno el resultado, tal vez excesivamente mesurado y controlado por la siempre atenta y ávida Skampová. Otro acierto fue la programación de autores checos: Mica, Sevcik y Palenicek.

Hubo un punto oscuro, revelador de la cultura musical y general de nuestro país. Las entradas se podían retirar gratuitamente de la taquilla, así como «tickets» gratis para los desplazamientos en autobús hasta el Monasterio de Los

Jerónimos. Por supuesto se agotaron al poco tiempo de ofrecerse al público, mas el aforo del Teatro Romea registró huecos, que se ocuparon rápidamente tras el descanso.

El miércoles pasamos del frío y circunspección eslavos a la vitalidad y espontaneidad de los italianos de la Orquesta, orquesta sinfónica completa, de la Escuela de Música de Fiésole, dirigida por Mauro Ceccanti. El mayor éxito de su actuación al aire libre lo constituyeron los jovencísimos, categoría alevín, intérpretes de la **Sinfonía de los juguetes** de Haydn. Entusiasmaron al público que parecía ignorar que tal NOVEDAD la habían ensayado con anterioridad Odón Alonso y Enrique García Asensio, entre otros.

De los solistas presentados en la sesión vespertina (violín: Virginia Ceri, piano: Chiara Capanni) hemos de destacar sobremanera a esta última que bordó el **Concierto K 414** en La mayor, de Mozart, e hizo una aportación decisiva desde el cémbalo al precioso **Concierto en Sol mayor F XI núm. 11** «alla Rústica» de Vivaldi. El viento, principalmente en la «Obertura» de **Alceste** (Glück) resultó tosco, excesivamente brillante y fuerte.

Aunque el Festival no tuviese carácter competitivo, no se puede evitar el calificar, aún de manera informal, a cada una de las agrupaciones. Hasta este momento Fiésole quedaría ligeramente por encima del empate entre Praga y Murcia. La siguiente formación que nos presentaría, y que a la postre sería la que menos nos agradó, fue la Orquesta de Jóvenes de Gloucestershire.

El jueves 19 fue la mejor jornada del Festival, incluido el concierto de clausura, estuvo a cargo de la orquesta de la Escuela Superior de Música de Graz (a quienes el calificativo de profesionales no les vendría grande) dirigida por Christis Polyzoides. Esta orquesta no estaba inicialmente invitada, pero una serie de desgracias hizo posible esta maravilla. Lo explicaremos mejor: en un principio se estableció contacto con la Styrian Sinfonietta, participante en la edición del 83, pero la repentina muerte de su primer violín les apartó de su propósito. Una vez ya en Murcia los músicos de Graz, y por enfermedad, de nuevo, del primer violín, tuvo Polyzoides que, en algunas obras, ocupar su trill.

Ya en la Plaza de la Cruz nos cautivó su oboe, a quien Fernández-Cid no escatimaría elogios. En el Teatro Romea, tras una sólo discreta interpretación de la **Sinfonía Concertante para violín, viola y orquesta de cuerda, en Re mayor**, de K Stamitz, tuvimos la fortuna de oír la **Fantasia concertante para viola y orquesta** (Ulrich Schonauer, viola) de I. Eröd, de gran belleza, gran dificultad y preciso lenguaje y desarrollo. Cerró la sesión la **Serenata en Re mayor K 203** de Mozart, que se repitió en los bises, en donde Polyzoides demostró una vez más la importancia de una buena cuerda grave.

Monasterio de Los Jerónimos

Las dos últimas actuaciones del Festival tuvieron lugar en este Monasterio.

En la tarde del viernes 20 lo utilizaron los miembros de la Orquesta y Coro de la Universidad de Manchester, con solis-

Murcia

tas, dirigidos por Keith Elcombe, que interpretaron con rigor y acierto la **Pasión según San Mateo** de J.S. Bach. En un aspecto positivo señalemos la versión en general (partiendo de la ordenación de orquesta, coro y solistas), el contrabajo-celista, tenor organista y los primeros violines.

Unas líneas merece el programa general del Festival, gracias al cual se pudo seguir esta obra (y el **Magnificat** de Albinoni) por incluir los textos de ambas obras, así como su traducción. Lo completaban recortes de prensa relativos al año 83, escritos del Rector de la Universidad, méritos de los participantes, etc. Fue, sin duda, un desembolso necesario perfectamente realizado en todos sus aspectos. No estamos, sin embargo, de acuerdo con su difusión gratuita.

La gran jornada

Junto con el Director General de Música y Teatro, Alcalde de Murcia, Consejero de Cultura, Rector y Vicerrector y otras personalidades, así como la comunidad religiosa casi en pleno, una inmensidad de público se aprestó para escuchar este último concierto. Con Scheidt afónico, orquesta de BABEL nerviosa, un podio inestable, cambios de posiciones continuos (al estilo de los de la orquesta de Graz) en los principales atriles, comenzó la sesión de forma más bien discreta.

Wolfgang Scheidt, zurdo, exigió, se afinó mejor, nos hicimos el oído a la acústica de la iglesia, y la perfección se veía cada vez más cercana, tanto en versión como en calidad de sonido. El silencio sepulcral, la atención (firme, pero cariñosa) de Scheidt, que denotaba en su cara el esfuerzo que estaba realizando, desembocaron en una cuasi impresionista **Oración del Torero**. A estos aplausos respondió el director, bello gesto, exhibiendo la partitura de Turina.

Al fin se estrenó la obra del austriaco Uhl concebida para esta ocasión: **Concierto-ronda para el Festival de Murcia**, para orquesta mediana, dividida en tres movimientos (los dos últimos se ejecutaron sin solución de continuidad). El primer movimiento se podría denominar TIPO MOZART, clásico, a pesar de su lenguaje melódico contemporáneo. La última parte de la obra, tras un arranque de carácter lento y expresivo, fue un *crescendo* (instrumental y rítmico) para terminar en zonas próximas a la recreación de temas populares.

Cerró el Festival el **Magnificat** de Albinoni, dedicado a la memoria del desaparecido primer violín de la Styrian Sinfonietta, que nos hizo valorar las grandes virtudes de Scheidt, y añorar los logros que se podrían haber alcanzado si el Festival durara una semana más.

Encuentro callejero

Ya para terminar este recorrido por el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes Murcia 1984, señalemos unos cuantos detalles, en sí insignificantes, pero que revelan el espíritu de estos días. En este sentido fue digno de verse,

la mañana del Martes Santo, el encuentro entre los extrovertidos italianos y los Mayordomos de la Procesión de «Los Coloraos». Es costumbre que éstos salgan a la calle la víspera de su procesión (Miércoles Santo) para avisar a sus otros Mayordomos y Cofrades, perfectamente uniformados, con tambores enlutados, extrañas trompas de dimensiones descomunales, caramelos y banda ejecutando música *ad-hoc*. irrumpieron en la Plaza de la Cruz justo al acabar Mauro Ceccanti su pequeño concierto. Hay que haber estado ahí en ese momento para poder imaginar el asombro que se despertó entre los abundantes extranjeros asistentes, principalmente los italianos,

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORQUESTAS JOVENES

International Festival of Youngster Orchestras
Festivale Internazionale di Orchestre Giovanili
Mudjunarodni Festival Orkestara Mladih
Internationales Festpiel Jugendlicher Orchester
Mezinárodní Festival Orchestru Mládeže

MURCIA, DEL 14 AL 22 DE ABRIL DE 1984

Orquesta de Jóvenes de Murcia / España
Orquesta de Estudiantes de Praga / Checoslovaquia
Orquesta Gaudensium de Zagreb / Yugoslavia
Syrjan Sinfonietta de Graz / Austria
Orquesta de Jóvenes de Fiésole / Italia
Orquesta y Coro de la Universidad de Manchester / Gran Bretaña



que en décimas de segundo entendieron todo y se sumaron a este pequeño espectáculo con decenas de preguntas.

Los méritos, o breves curriculum de las orquestas participantes fueron los siguientes, expuestos de modo extremadamente sobrio; La Orquesta de Murcia, por ser anfitriona y haber participado en las dos ediciones anteriores. La Orquesta de Estudiantes de Praga, fundada en 1957 por el matrimonio Skampa, vino avalada por su gran premio en el hermano certamen parisino. Los de Fiésole (Orquesta de la Escuela de Música de Fiésole) fueron los más jóvenes entre los jóvenes, habiendo representado, aún siendo una Escuela privada, a Italia en diversos concursos internacionales. Los ingleses de Gloucestershire (G.Y.P.S.E.) fueron inicialmente invitados para el año venidero, pero al realizar una gira durante el presente año por nuestro país, pudieron asistir al Festival. La Escuela de Graz vino a cubrir la vacante de la Styrian Sinfonietta, de cuyos miembros se nutrió en gran medida, siendo finalmente la que a mayor altura brilló. Otros viejos conocidos de los murcianos fueron los visitantes de Manchester, que ya en el 80 se presentaron en esta tierra con otra obra monumental de Bach. Respecto a esta orquesta

lamentamos no haber podido asistir a su programa NORMAL (no la **Pasión**) que según refleja la crónica de Fernández-Cid desde Ricote, fue una maravilla, en la que se incluyeron las siguientes obras: **Motetes** de Byrd y Stanford, **O vos omnes** (Dering) y obras de Haendel y Haydn.

En cuanto a una de las metas del Festival, la orquesta internacional se formó a priori, intentando combinar de forma representativa cuanto de sobresaliente había en cada invitado. Desde un principio se pensó en una batuta independiente de los participantes, y de prestigio, para hacerse cargo de ella. La elección cayó en uno de los ayudantes de Karajan, Scheidt, que tan buena impresión nos ha causado. El fue quien elaboró el programa del concierto final, siendo suya, por tanto, la inclusión de Turina, que le tiene subyugado.

Caso de solucionarse el punto crítico de crecimiento del Festival, antes aludido, la edición del próximo año promete no desmerecer de la del presente, habiéndose iniciado ya su gestión. Se pretende, incluso, aumentar el número de participantes, barajándose la posibilidad de invitar alguna orquesta americana.

La moda de las orquestas de jóvenes

Y el último punto, clave, a tratar antes de responder de alguna al interrogante inicial, es el económico. El año 83, ahora ya a la vista, arrojó, incluso, un superávit. Respecto a la edición recién concluida no se esperan, sin embargo, tan halagüeños resultados, surgiendo alguna queja respecto a lo reducido y lento de las subvenciones y ayudas. Se insiste en la necesidad de una ayuda potente para que la Universidad pueda proseguir en este esfuerzo que, únicamente, pretende familiarizar al pueblo (en su más amplia acepción) con la música, reparando y subsanando carencias de infraestructura y notables lagunas culturales.

No sin antes resumir en una palabra todo lo hasta aquí expuesto (excelente, de verdad), y de expresar nuestra satisfacción y más sincero reconocimiento a la Universidad de Murcia y demás colaboradores, pasemos, para concluir, a responder una cuestión (por qué están de moda las orquestas jóvenes?)

Al margen de este Festival, y en la misma época vacacional, visitaron Madrid y otras localidades las orquestas de jóvenes de Kiel, Londres y Holanda. El hecho, la moda, parece claro. Se podría sustentar, a priori, sobre cualquiera de estas dos ideas: cierto gusto por el niño prodigio siempre perdurante y presente, o la triste realidad económica de las baraturas y facilidad de contratación. Aún existiendo algo de ambas ideas es nuestra opinión que en este Festival (y en la creación de la J.O.N.D.E.) se tienen ideales más elevados: cuidar y potenciar la música desde sus cimientos, desde sus raíces, sumándose en Murcia a ellos dos nuevos propósitos: lograr la comunicación profunda entre gentes aún mentalmente incontaminadas de todo el mundo y extender este espíritu por una región en ciertos aspectos atrasada, en un intento renovador.



Su Majestad la Reina Doña Sofía firma en el libro de Honor de la Asociación, en presencia de su Presidente Francisco Izquierdo Valdés.

El corresponsal de RITMO en Asturias, Pedro Luis Menéndez, ha ido dejando constancia en su sección de lo acontecido en las diversas temporadas de ópera que se han celebrado en Oviedo. Por su parte, Luis Arrones ha recogido en un libro editado por la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera parte de la historia de la ópera en la capital del Principado. Quiere esto decir que estas escasísimas líneas no están orientadas tanto a mostrar la historia cuanto el carácter de las temporadas mateínas.

Por Angel Medina



La Reina saluda a los artistas que intervinieron en la representación de «Don Carlo» en la Temporada 1982.

EN TORNO A LA TEMPORADA DE ÓPERA DE SEPTIEMBRE DE OVIEDO

Es efectivamente en el mes de septiembre, coincidiendo con las fiestas de San Mateo, cuando tiene lugar la temporada de ópera, que no ha faltado a su cita desde 1948. Advirtamos que el gusto por la ópera no es un fenómeno reciente en Oviedo. Tenemos abundantes testimonios que nos hablan de una muy notable vida musical, teatral y propiamente operística desde el siglo XVII. Particularmente en el pasado siglo no hay excesivas diferencias con lo que ocurre en otras capitales de provincia. La tendencia ITALIANISTA (que ha estudiado muy bien el Padre Calò) había ocupado, empezando por Madrid, la escena española y las óperas de Rossini, primero, y de Verdi, después, se representaban de continuo, bastante más que las de otros autores.

Viene esta reflexión al caso porque uno de los rasgos de las actuales temporadas de ópera en Oviedo es su radical ITALIANISMO con especial mención a las óperas de Verdi. Los operófilos asturianos han tenido la oportunidad de ver en varias ocasiones óperas como **Traviata**, **Rigoletto**, **Norma** o **Tosca**, pero el Teatro Campoamor apenas conoce los nombres de Wagner, Weber, Mozart o Gluck y desconoce absolutamente los de otros autores no menos importantes para el arte lírico.

Hace nueve años se reunían en Toledo una serie de personalidades para debatir acerca de la problemática de la ópera en España. Manuel Álvarez-Buylla, que fue alcalde de Oviedo (y recordemos que hasta hace pocos años el Ayuntamiento era organizador de las temporadas de ópera) escribió acertadamente acerca de los problemas de la ópera en provincias. La lírica italiana, explica, es inseparable de otro fenó-

meno característico de las temporadas ovetenses: el DIVISMO. Ciertamente, en Oviedo basta con que un gran cantante tenga una gran noche para que se olviden los fallos habidos en el resto de los factores que intervienen en una función de ópera. Puede perderse la orquesta, por falta de ensayos, cabe que el concepto de escenografía sea inexistente, que los trajes sean toscos y el atrezzo anacrónico, pero si Alfredo Krauss o Montserrat Caballé triunfan, el Teatro parece que va a derrumbarse por la fuerza de las ovaciones. Vamos a recordar algunos artistas que pasaron por Oviedo: Victoria de los Angeles, Mario del Mónaco, Mario Filippeschi, Manuel Ausensi, Marco Stefani, Gianni Poggi, Aldo Bertocci, Carlo Bergonzi, Franco Corelli, Alfredo Krauss, Gianna d'Angelo, Margherita Guglielmi, Renata Tebaldi, Mirella Freni, Montserrat Caballé, Jaume Aragall, Ruggero Raimondi, Luciano Pavarotti..., todos ellos dispuestos a sacar adelante la representación, contando exclusivamente con sus propias fuerzas, pues la precariedad de los otros elementos que conforman una ópera se comprende muy fácilmente, sobre todo cuando los ensayos son tan escasos y parciales como para que fragmentos enteros de una ópera se representen ante el público sin haber sido ensayados ni una sola vez.

Hace varios años, el Ayuntamiento dejó de organizar y patrocinar las temporadas de ópera. Sigue cediendo el Campoamor, que es de propiedad municipal, encargándose la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera (en estrecho contacto con la de Bilbao) de organizar las temporadas. Año tras año los periódicos se hacen eco de las mismas peticiones, de las mismas polémicas. Para unos, la ópera de Oviedo es un espectáculo abso-

lutamente elitista, al que sólo pueden asistir (salvo las eventuales representaciones abiertas al público en general) los miembros de la Asociación antes citada y al que por tanto, no resulta correcto apoyar económicamente. Otros consideran que la ópera es una tradición y que hay que mantenerla al precio que cueste, pues las tradiciones, una vez rotas, son muy difíciles de restaurar. Otros aseguran que con el dinero que se gasta en la temporada de ópera (para este año se han dado cifras que rondan los cincuenta millones, para media docena de representaciones) se puede hacer más y mejor ópera. Es la opinión, por ejemplo, del Director de la Orquesta Sinfónica Asturiana, quien cree que ha llegado el momento de la renovación y para quien, como ha declarado repetidas veces a los medios informativos asturianos, la ópera de septiembre no es sino una imagen muy diluida de lo que verdaderamente ha de ser una representación perfecta, o por lo menos, una representación donde el sueño de la ópera como arte total, donde hay música, teatro, danza, color, etc. no se convierta en una pesadilla.

Ópera italiana, divos «ad hoc», precariedad escénica, elevados costes, excesiva etiqueta, ecos clarinianos en las plateas, con las «bellas oyentes», que diría Colette, barriendo la sala «con una mirada velada y lenta»; como contrapartida, momentos inigualables, arias de las que guardan recuerdo cantantes y público; y entusiasmo de éste último, que acaba siendo ENTENDIDO de tanto reiterar el repertorio. Esta es, en apretadas líneas, y parodiando el título de un hermoso libro de Carlos Diehl sobre Bizancio, la «grandeza y servidumbre» de la ópera en Oviedo.

DISCOS COMPACTOS

DISPONIBLES ACTUALMENTE EN ESPAÑA

NOTA

(*) Si no se indica lo contrario (análogo), las grabaciones son digitales. Todos los discos compactos son importados.

I. ORQUESTAL

- BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 1-3.** Solistas. The English Concert. Clave y director: T. Pinnock. Archiv 410500-2.1.
- BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 1-3.** Solistas. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 400076-2.0. Analógico.
- BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 4-6.** Solistas. The English Concert. Clave y director: T. Pinnock. Archiv 410501-2.0.
- BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 4-6.** Solistas. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 400077-2.9. Analógico.
- BACH: los 3 Conciertos para 3 claves. Concierto para 4 claves.** T. Pinnock, K. Gilbert, L.U. Mortensen, N. Kraemer. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 400041-2.4.
- BACH: Conciertos para violín núms. 1 y 2. Concierto para 2 violines.** J. Schröder, Ch. Hirons. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 400080-2.3.
- BACH: Concierto para violín y oboe. Concierto triple para flauta, violín y clave.** M. Bourgue, J.J. Kantorow, A. Adorjan. Orquesta de Cámara de Holanda. Director, K. Bakels. Denon C37-7064.
- BACH: Concierto para 2 violines. MOZART: Sinfonía concertante para violín y viola. VIVALDI: Concierto para 3 violines en Fa mayor.** I. Stern, P. Zukerman, I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS CD 36692.
- BACH: Ofrenda Musical.** Orquesta de Cámara Jean-Francois Paillard. Director, J.F. Paillard. Denon C37-7048.
- BARTOK: Concierto para orquesta. Suite de Danzas.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 400052-2.0.
- BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 1.** M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, E. Jochum. Deutsche Grammophon 410511-2.7.
- BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador».** R. Lupu. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca 400050-2.2.
- BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador».** R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Telarc CD-80065.
- BEETHOVEN: Concierto para violín.** G. Kremer. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 410549-2.0.
- BEETHOVEN: Concierto para violín.** K. Wha-Chung. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Kondrashin. Decca 400048-2.7.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3 «Heroica».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 410044-2.0.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3 «Heroica».** Orquesta Estatal de Berlín. Director, O. Suitner. Denon C37-7011.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 410028-2.2.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Estatal de Berlín. Director, O. Suitner. Denon C37-7001.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. Obertura Leonora III.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 410003-2.3.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral».** Orquesta Estatal de Berlín. Director, O. Suitner. Denon C37-7040.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 7.** Orquesta Estatal de Berlín. Director, O. Suitner. Denon C37-7032.
- BEETHOVEN: La Victoria de Wellington. CHAIKOVSKY: Marcha Eslava. Obertura 1812.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. CBS CD 37252.
- BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410895-2.6.
- BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Telarc CD-80076.
- BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. Decca 400046-2.9.

Por Angel Carrascosa

- BERNSTEIN: Danzas Sinfónicas de «West Side Story».** GERSHWIN: Rhapsody in blue. Preludio para piano núm. 2. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Piano y director: L. Bernstein. Deutsche Grammophon 410025-2.5.
- BIZET: Carmen, suite, GRIEG: Peer Gynt, suites.** Orquesta Sinfónica de San Luis. Director, L. Slatkin. Telarc CD-80048.
- BOCCHERINI: Concierto para violoncelo en Si bemol mayor. HAYDN: Concierto para violoncelo núm. 2, en Re mayor.** M. Fujiwara. Orquesta de Cámara de Holanda. Director, M. Inoue. Denon C37-7023.
- BORODIN: El Príncipe Igor: Obertura y Danzas Polovtsianas. STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego, suite.** Coro y Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director, R. Shaw. Telarc CD-80039.
- BRAHMS: Concierto doble para violín y violoncelo. Obertura Trágica.** A.S. Mutter, A. Meneses. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410603-2.7.
- BRAHMS: Concierto para piano núm. 1.** V. Ashkenazy. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Decca 410009-2.7.
- BRAHMS: Concierto para violín.** G. Kremer. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 410029-2.1.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 410081-2.1.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Obertura Académica.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 410082-2.0.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 2.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 400066-2.3.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 3. Variaciones Haydn.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 410084-2.8.
- BRITTEN: Soirées Musicales. ROSSINI/RESPIGI: La Boutique Fantasque.** Orquesta Nacional Philharmonique, Londres. Director, R. Bonyngé. Decca 410139-2.7.
- BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2, op. 64.** A.S. Mutter. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400031-2.7.
- BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 «Romántica».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 410550-2.6.
- BRUCKNER: Sinfonía núm. 9.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips 410039-2.8.
- CHABRIER: Bourrée fantástica. Danza Eslava. España. Marcha Alegre. Obertura de Gwendoline.** Orquesta Nacional de Francia. Director, A. Jordan. Erato ECD 88018.
- CHABRIER: España. CHAIKOVSKY: Capricho Italiano. GLINKA: Jota Aragonesa. RAVEL: Bolero.** Orquesta Estatal de Dresde. Director, N. Marriner. Philips 410047-2.7.
- CHAIKOVSKY: Capricho Italiano. Marcha Eslava. Obertura 1812.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 400035-2.3.
- CHAIKOVSKY: Capricho Italiano. Obertura 1812.** Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Director, E. Kunzel. Telarc CD-80041.
- CHAIKOVSKY: Capricho Italiano. DUKAS: El Aprendiz de Brujo. ENESCU: Rapsodia Rumana núm. 1. MUSSORGSKY: Una Noche en el Monte Pelado.** Orquesta Sinfónica de Dallas. Director, E. Mata. RCA RCD-14439.
- CHAIKOVSKY: Cascanueces, El Lago de los Cisnes: suites.** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca 410551-2.5.
- CHAIKOVSKY: Cascanueces, suite. Romeo y Julieta.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410873-2.4.

- CHAIKOVSKY: Cascanueces, suite. Romeo y Julieta.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Telarc CD-80076.
- CHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1.** E. Gilels. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS CD 36660.
- CHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1.** M. Argerich. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, K. Kondrashin. Philips 411057-2.1.
- CHAIKOVSKY: Concierto para violín, Serenata Melancólica.** G. Kremer. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 400027-2.4.
- CHAIKOVSKY: Concierto para violín. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2, op. 64.** K. Wha-Chung. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 410011-2.2.
- CHAIKOVSKY: Serenata para cuerda. DVORAK: Serenata para cuerda.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400038-2.0.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Telarc CD-80047.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4.** Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. Philips 400090-2.0.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, R. Chailly. Decca 410232-2.3.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS CD 36700.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética».** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 411615-2.9. Analógico.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética».** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 400029-2.2.
- CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética».** Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, K. Sanderling. Denon C37-7062.
- CHOPIN: Concierto para piano núm. 2. Krakowiak.** B. Davidovich. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, N. Marriner. Philips 410042-2.2.
- CHOPIN: Concierto para piano núm. 2. Polonesa núm. 5.** I. Pogorelich. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410507-2.4.
- DEBUSSY: Tres Nocturnos. Juegos.** Coro y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips 400023-2.8. Analógico.
- DVORAK: Concierto para violoncelo. BRUCH: kol Nidrei.** L. Harrell. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 410144-2.9.
- DVORAK: Serenata para cuerda. Serenata para viento.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 400020-2.0.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, J. Levine. RCA RCD-14562.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Kondrashin. Decca 400047-2.8.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Obertura C-Naval. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 410032-2.5.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 410116-2.6.
- FALLA: El Amor Brujo. El Sombrero de tres Picos.** Tourangeau, Boky. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 410008-2.8.
- FAURE: Masques et Bergamasques. Pélleas et Mélisande. Pavana. Fantasía para flauta.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca Argo 410552-2.4.
- FRANCK: Sinfonía. SAINT-SAËNS: La Rueca de Onfalia.** Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 400070-2.6.
- GERSHWIN: Un Americano en París. Obertura Cubana. Porgy and Bess, suite.** Orquesta Sinfónica de Dallas. Director, E. Mata. RCA RCD-14551.

- GERSHWIN: Un Americano en París. Rhapsody in blue.** E. List. Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Director, E. Kunzel. Telarc 80058.
- GERSHWIN: Porgy and Bess, suite. GROFE: Suite del Gran Cañón.** Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 410110-2.2.
- GRIEG: Peer Gynt, suites 1 y 2. SIBELIUS: Pélleás et Mélisande.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410026-2.4.
- GRIEG: Suite Holberg. MOZART: Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». PROKOFIEV: Sinfonía núm. 1 «Clásica».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400034-2.4.
- HAENDEL: Concerti grossi op. 6 núms. 1-4.** The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 410897-2.4.
- HAENDEL: Música Acuática.** The English Baroque Soloists. Director, J.E. Gardiner. Erato 88005.
- HAENDEL: Música Acuática.** The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 410525-2.0.
- HAENDEL: Música Acuática. Música para los Reales Fuegos Artificiales: Suites.** Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. Philips 411047-2.4.
- HAENDEL: Música acuática, suite. Música para los reales Fuegos Artificiales.** Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 400059-2.3.
- HAYDN: Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 101 «El Reloj».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410869-2.1.
- HAYDN: Sinfonías núms. 103 «Redoble de timbal» y 104 «Londres».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410517-2.1.
- HOLST: Los Planetas.** Coro RIAS, Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400028-2.3.
- HOLST: Los Planetas.** Coro y Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Maazel. CBS 37249.
- JANACEK: Sinfonietta. Taras Bulba.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 410138-2.8.
- KETELBEY: En un mercado persa, en el jardín de un monasterio, etc.** Coro Ambrosian. Orquesta London Promenade. Director, A. Faris. Philips 400011-2.3.
- LALO: Sinfonía Española. BERLIOZ: Ensueño y Capricho.** I. Perlman. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 400032-2.6.
- MAHLER: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 400033-2.5.
- MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección».** Buchanan, Zakai. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 410012-2.1, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía núm. 3.** Norman. Niños Cantores de Viena. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410715-2.1, 2 CD.
- MAHLER: Sinfonía núm. 9.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 410012-2.1, 2 CD.
- MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 «Italiana». SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 «Inacabada».** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 410862-2.8.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 9, K271 y 11, K413.** M. Binson. The English Baroque Soloists. Director, J.E. Gardiner. Archiv 410905-2.2.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 12, K414 y 13, K415.** V. Ashkenazy. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 410214-2.7.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 12, K414 y 20, K466.** R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410068-2.0.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 15, K450 y 21, K467.** A. Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 400018-2.6.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 19, K459 y 22, K482.** A de Larrocha. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, U. Segal. Decca 410140-2.3.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 23, K488 y 27, K595.** V. Ashkenazy. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 400087-2.6.
- MOZART: Conciertos para violín núms. 3 y 5.** I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, J. Levine. Deutsche Grammophon 410020-2.0.
- MOZART: 6 Danzas Alemanas K571. Les Petits Riens. Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna».** Orquesta de Cámara de Escocia. Director, R. Leppard. Erato ECD 88014.
- MOZART: Serenatas núms. 9 «Postillón» y 13 «Pequeña Música Nocturna».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, J. Levine. Deutsche Grammophon 410085-2.7.
- MOZART: Sinfonías núms. 31 «París» y 40.** Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 410197-2.1. Analógico.
- MOZART: Sinfonías núms. 36 «Linz» y 38 «Praga».** Orquesta Sinfónica NHK, Japón. Director, O. Suitner. Denon C37-7051.
- MOZART: Sinfonías núms. 38 «Praga» y 39.** Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 410233-2.2. Analógico.
- MOZART: Sinfonías núms. 39 y 41 «Júpiter».** Orquesta Estatal de Dresde. Director, Sir C. Davis. Philips 410046-2.8.
- MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta Estatal de Dresde. Director, H. Blomstedt. Denon C27-7022.
- MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, J. Levine. RCA RCD 14413.
- MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. RAVEL: La Valse.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410033-2.4.
- MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. MUSSORGSKY/RIMSKY-KORSAKOV: Una Noche en el Monte Pelado.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Telarc CD-80042.
- MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. RAVEL: Le Tombeau de Couperin.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 400051-2.1.
- OFFENBACH: La Gaité Parisienne.** Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. Philips 411039-2.5.
- OFFENBACH: 5 Oberturas. Barcarola de Los Cuentos de Hoffmann.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400044-2.1.
- PROKOFIEV: Conciertos para violín núms. 1 y 2.** S. Mintz. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410524-2.1.
- PROKOFIEV: Romeo y Julieta, suites.** Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon 410519-2.9.
- PROKOFIEV: Romeo y Julieta, suites. Sinfonía núm. 1 «Clásica».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 410200-2.4.
- PROKOFIEV: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Bernstein. CBS CD 35877.
- PUCCINI: Obras sinfónicas.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, R. Chailly. Decca 410007-2.9.
- RACHMANINOV: Danzas Sinfónicas. Intermedio de Aleko. Vocalise.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 410894-2.7.
- RACHMANINOV: Rapsodia sobre un tema de Paganini. SAINT-SAËNS: Concierto para piano núm. 2.** B. Davidovich. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, N. Jarvi. Philips 410052-2.9.
- RACHMANINOV: Sinfonía núm. 2.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, V. Ashkenazy. Decca 400081-2.2.
- RACHMANINOV: Sinfonía núm. 3. Sinfonía en Re menor «Juvenil».** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, V. Ashkenazy. Decca 410231-2.4.
- RAMEAU: Dardanus, suite orquestal.** The English Baroque Soloists. Director, J.E. Gardiner. Erato ECD 88013.
- RAVEL: Alborada del Gracioso. Bolero. Rapsodia Española. La Valse.** Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 410010-2.3.
- RAVEL: Alborada del Gracioso. Bolero. Rapsodia Española.** Orquesta Sinfónica de Dallas. Director, E. Mata. RCA RCD-14438.
- RAVEL: Bolero. Dafnis y Cloe, suite 2. Pavana para una infanta difunta. La Valse.** Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 400061-2.8.
- RAVEL: Bolero. Dafnis y Cloe, suite 2. Pavana para una infanta difunta.** Orquesta Sinfónica de San Luis. Director, L. Slatkin. Telarc CD-80052.
- RAVEL: los 2 Conciertos para piano.** P. Rogé. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 410230-2.5.
- RAVEL: Dafnis y Cloe. Coro y Orquesta Sinfónica de Montreal.** Director, Ch. Dutoit. Decca 400055-2.7.
- RAVEL: Ma Mère l'Oye. SAINT-SAËNS: El Car-**
- naval de los Animales.** Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. Philips 400016-2.8.
- RESPIGHI: Fiestas Romanas. Fuentes de Roma. Pinos de Roma.** Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 410145-2.8.
- RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. H. Krebbers. Director, K. Kondrashin. Philips 400021-2.0.
- RODRIGO: Concierto Andaluz. Concierto Madrigal.** Los Romero. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 400024-2.7.
- RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Fantasía para un Gentilhombre.** C. Bonell. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 400054-2.8.
- ROSSINI: 7 Oberturas.** Orquesta National Philharmonic. Director, R. Chailly. Decca 400049-2.6.
- SAINT-SAËNS: Conciertos para piano núms. 2 y 4.** F.R. Duchable. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Erato ECD 88002.
- SAINT-SAËNS: Concierto para violín núm. 3. WIENIAWSKI: Concierto para violín núm. 2.** I. Perlman. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410526-2.9.
- SAINT-SAËNS: Concierto para violoncelo núm. 1. SCHUMANN: Concierto para violoncelo.** L. Harrell. Orquesta de Cleveland. Director, N. Marriner. 410019-2.4.
- SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3, con órgano.** P. Hurford. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 410201-2.3.
- SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3, con órgano.** P. Cochereau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400063-2.6.
- SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3, con órgano.** M. Murray. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. Telarc CD-80051.
- A. SCARLATTI: 6 Sinfonías de concerto grosso.** I Musici. Philips 400017-2.7.
- SCHUBERT: Sinfonías núms. 4 «Trágica» y 5.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 410045-2.9.
- SCHUBERT: Sinfonías núms. 4 «Trágica» y 8 «Inacabada».** Orquesta Sinfónica de Basilea. Director, A. Jordan. Erato ECD 88008.
- SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, H. Rogner. Denon C37-7035.
- SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir G. Solti. Decca 400082-2.1.
- SCHUMANN: Sinfonía núm. 3 «Renana». Obertura Manfredo.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 400062-2.7.
- SCHUMANN: Sinfonía núm. 3 «Renana». Obertura Manfredo.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips 411104-2.8.
- SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS CD 35854.
- SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Decca 410017-2.8.
- SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon 410509-2.2.
- SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 8.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Decca 411616-2.8.
- SIBELIUS: Sinfonía núm. 2.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 410206-2.8.
- SIBELIUS: Sinfonía núm. 4. Finlandia. Luonnotar.** E. Söderström. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 400056-2.6.
- SIBELIUS: Sinfonía núm. 5. En Saga.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 410016-2.7.
- J. STRAUSS I: Marcha Radetzky. J. STRAUSS II: Cuadrilla de El Murciélago. Marcha de Napoleón. Movimiento perpetuo. Valses: Cuentos de los Bosques de Viena, Sangre Vienesa. JOSEF STRAUSS: Armonías de las Esferas. Delirio.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410027-2.3.
- J. STRAUSS II: Marcha Persa. Obertura de El Murciélago. Polcas: Eljen a Magyar, Sangre alegre. Valses: Aceleraciones, Danubio azul, Vida de Artista.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400026-2.5.
- J. STRAUSS II: Obertura de El Barón Gitano. Polcas: Ana, De Caza, Tristras. Valses: Emperador, Rosas del Sur, Vino, mujeres y canciones.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410022-2.8.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 410146-2.7.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS CD 35888.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Philips 400072-2.4.

R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y Transfiguración. Travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410518-2.0.

R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y Transfiguración. Travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 400085-2.8.

R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y Transfiguración. Travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS CD 35826.

R. STRAUSS: Metamorfosis. Muerte y Transfiguración. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410892-2.8.

R. STRAUSS: Sinfonía Alpina. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400039-2.9.

R. STRAUSS: Vida de Héroe. Orquesta Sinfónica de Boston, J. Silverstein. Director, S. Ozawa. Philips 400073-2.6.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 410508-2.3.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 400084-2.9.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Telarc CD-80054.

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Sir C. Davis. Philips 400074-2.2.

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 410109-2.6.

STRAVINSKY: Petrushka. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 400042-2.3.

TELEMANN: Conciertos para flauta dulce. M. Petri. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Directora, I. Brown. Philips 410041-2.3.

TELEMANN: Tafelmusik (Música para Banquetes), selección. Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Director, J.F. Paillard. Erato ECD 88006.

VERDI: 7 Oberturas. Orquesta Nacional Philharmonie. Director, R. Chailly. Decca 410141-2.2.

VIVALDI: Conciertos: fagot en Mi menor; 2 trompas en Fa mayor; 2 trompetas en Do mayor; 2 violines y laúd en Re mayor; 2 violines y 2 violoncelos en Re mayor. Solistas. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Erato ECD 88009.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. G. Larsens, Festival Strings Lucerna. Director, R. Baumgartner. Denon C37-7013.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. P. Carmirelli, I Musici. Philips 410001-2.5.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. J. Silverstein. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Telarc CD-80070.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. S. Standage, The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 400045-2.0.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. P. Toso. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Erato ECD 88003.

WAGNER: escenas orquestales de El Anillo del Nibelungo. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir G. Solti. Decca 410137-2.9.

WAGNER: Los Maestros Cantores: Preludio 1. El Ocaso de los Dioses: Viaje de Sigfrido por el Rin. Parsifal: Los Encantos del Viernes Santo. Rienzi: Obertura. Orquesta Sinfónica de Basilea. Director, A. Jordan. Erato ECD 88015.

WAGNER: Oberturas de Las Hadas y El Holandés errante. Obertura y Bacanal de Tannhäuser. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, E. de Waart. Philips 400089-2.4.

WALDEUFEL: 7 Valses. Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, F. Bauer-Theussl. Philips 400012-2.2.

WASSENAER: los 6 Conciertos armónicos (antes atribuidos a PERGOLESÍ). Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca 410205-2.9.

II. CAMARA

BACH: Sonatas para flauta y clave (transcripciones de sonatas en trío). A. Nicolet, M. Kobayashi. Denon C37-7026.

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda núms. 1 y 5, Op. 18/1 y 5. Cuarteto Smetana. Denon C37-7036.

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda núms. 2 y 4, Op. 18/2 y 4. Cuarteto Smetana. Denon C37-7041.

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda núms. 3 y 6, Op. 18/3 y 6. Cuarteto Smetana. Denon C37-7049.

BEETHOVEN: Cuarteto de cuerda núm. 7, Op. 59/1. Cuarteto Smetana. Denon C37-7025.

BEETHOVEN: Cuarteto de cuerda núm. 8, Op. 59/2. Cuarteto Smetana. Denon C37-7033.

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda núms. 11 y 12, Op. 95 y 127. Cuarteto Smetana. Denon C37-7063.

BEETHOVEN: Sonatas para violín núms. 5 «Primavera» y 9 «Kreutzer». I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca 410554-2.2. Analógico.

BRAHMS: las 2 Sonatas para violoncelo y piano. M. Rostropovich, R. Serkin. Deutsche Grammophon 410510-2.8.

DEBUSSY, RAVEL: Cuartetos de cuerda. Cuarteto Orlando. Philips 411050-2.8.

DVORAK: Trío núm. 4 «Dumky». Trío Suk. Denon C37-7057.

HAENDEL: Sonatas en trío. H. Holliger, M. Bourgue, K. Thunemann, Y. Nagashima, Ch. Jaccottet. Denon C37-7026.

HAENDEL: 4 Sonatas para violín y clave, Op. 1/3, 12, 13 y 15. J. Suk, Z. Ruzickova. Denon C37-7053.

HAYDN: Cuartetos de cuerda núm. 77, Op. 76/3 «Emperador». MOZART: Cuarteto de cuerda núm. 17, K498 «La Caza». Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 410866-2.4.

HAYDN: Cuartetos de cuerda núms. 78 y 80, Op. 76/4 y 6. Cuarteto Orlando. Philips 410053-2.8.

MOZART: Una Broma musical. Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». Cuarteto Amadeus, Zepperitz, Seifert, Klier. Deutsche Grammophon 400065-2.4. Analógico.

MOZART: Cuartetos de cuerda núms. 15 K421 y 17, K498 «La Caza». Cuarteto Smetana. Denon C37-7003.

MOZART: Cuarteto para oboe K370. Quinteto K406. Adagio K580a. H.J. Schelleberg. Cuarteto Philharmonia Berlín. Denon C37-7038.

MOZART: Quinteto para clarinete. WEBER: Introducción, tema y variaciones en Si bemol mayor. S. Meyer, Cuarteto Philharmonia Berlín. Denon C37-7038.

MOZART: Sonatas para violín y piano núms. 18 al 21, K301 al 304. I. Perlman, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410896-2.5.

SCHUBERT: Cuartetos de cuerda núms. 12 «Movimiento de cuarteto» y 14 «La Muerte y la Doncella». Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 410024-2.6.

SCHUBERT: Quinteto para piano y cuerda «La Trucha». A. Brendel, Cuarteto de Cleveland, Demark. Philips 400078-2.8. Analógico.

TELEMANN: Sonatas, Suites y Piezas de El Maestro de Música Constante. H. Holliger, K. Thunemann, Ch. Jaccottet. Denon C37-7052.

III. INSTRUMENTAL

ALBENIZ, GRANADOS: Piezas en guitarra. J. Bream. RCA RCD-14378.

BACH: Obras para órgano: Concierto BWV 593. Fantasía y fuga BWV 542. Fuga BWV 578. Passacaglia BWV 582. Toccata y fuga BWV 565. M.C. Alain. Erato ECD 88004.

BACH: Obras para órgano: Fantasía y fuga BWV 542. Fuga BWV 578. Passacaglia BWV 582. Preludio y fuga BWV 544. Toccata y fuga BWV 565. H. Rilling. Denon C37-7039.

BACH: Obras para órgano: Fantasía y fuga BWV 542. Passacaglia BWV 582. 2 Preludios corales. Toccata en Fa mayor. M. Murray. Telarc CD-90049.

BACH: Obras para órgano: Corales Schübler. Fantasía BWV 570. Fuga BWV 578. Preludios y fugas BWV 535 y 545. Toccata y fuga BWV 565. Trío BWV 583. H. Otto. Denon C37-7004.

BACH: Obras para órgano: Preludio, Largo y Fuga BWV 529/2. Preludio y fuga BWV 552. Toccata y fuga BWV 565. D. Chorzempa. Philips 410038-2.9.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 13 «Quasi una fantasía» y 14 «Claro de luna». E. Gilels. Deutsche Grammophon 400036-2.2.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de luna» y 23 «Appassionata». V. Ashkenazy. Decca 410260-2.6. Analógico.

BEETHOVEN: Sonata para piano núm. 29 «Hammerklavier». E. Gilels. Deutsche Grammophon 410527-2.8.

BEETHOVEN: Sonata para piano núm. 32. SCHUMANN: Estudios Sinfónicos. Toccata. I. Pogorelich. Deutsche Grammophon 410520-2.5.

BRAHMS: 4 Baladas Op. 10. SCHUBERT: Sonata para piano núm. 4, D537. A. Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon 400043-2.2.

F. COUPERIN: Ordenes núms. 11 y 13 de las Piezas para clavecín. H. Dreyfus. Denon C37-7070.

CHOPIN: Balada núm. 3. Barcarola. Estudios núms. 3, 5, 12 y 23. Nocturno núm. 15. Polonesa núm. 3. Preludios núms. 15 y 25. Scherzo núm. 3. Valses núms. 6 y 7. V. Ashkenazy. Decca 410180-2.1. Analógico.

CHOPIN: 3 Nocturnos. Polonesa-Fantasia. Valses núms. 4, 6 y 11. P. Serkin. RCA RD-84437.

CHOPIN: Obras para piano. M. Frager. Telarc CD-80040.

DEBUSSY: Preludios, libro II. J. Rouvier. Denon C37-7043.

HAYDN: Sonatas para piano núms. 48, 50 y 51. A. Brendel. Philips 411045-2.6.

LISZT: 6 Cantos Polacos. Funerales. Sonata Dante. C. Arrau. Philips 411055-2.3.

LISZT: Sonata en Si menor. 2 Leyendas. 2 Góndolas fúnebres. A. Brendel. Philips 410040-2.4.

LUTOSLAWSKI: Variaciones Paganini. RACHMANINOV: Suite para 2 pianos núm. 2. RAVEL: La Valse. M. Argerich, N. Freire. Philips 411034-2.0.

SCHUBERT: los 8 Impromptus. A. Brendel. Philips 411040-2.1. Analógico.

SCHUBERT: Sonatas para piano núms. 4, D537 y 13, D664. A. Brendel. Philips 410605-2.5.

SCHUMANN: Escenas de Niños. Kreisleriana. M. Argerich, Deutsche Grammophon 410653-2.2.

SCHUMANN: Fantasía Op. 17. Piezas Fantásticas Op. 12. A. Brendel. Philips 411049-2.2.

SWEELINCK: Obras para órgano. J. van Oortmerssen. Denon C37-7024.

WIDOR: Sinfonías para órgano núms. 5 y 10. D. Chorzempa. Philips 410054-2.7.

IV. VOCAL Y CORAL

BERLIOZ: La Condenación de Fausto, selección. Riegel, Von Stade, Van Dam. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Decca 410181-2.0.

BERLIOZ: Te Deum. Araiza. Coros. Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410696-2.7.

CANTELOUBE: Cantos de Auvernia, primera serie. Te Kanawa. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. Tate. Decca 410004-2.2.

DEBUSSY: La Damselle élue. DUPARC: 2 Canciones. RAVEL: Shéhérazade. E. Ameling. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, E. de Waart. Philips 410043-2.1.

HAENDEL: las 4 Antifonas (Himnos) de la Coronación. Coro de la Catedral de Westminster. The English Concert. Director, S. Preston. Archiv 410030-2.7.

HAENDEL: El Mesías. Marshall, Robbin, Brett, Rolfe-Johnson, Hale, Quirke. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. Director, J.E. Gardiner. Philips 411041-2.0, 3 CD.

HAENDEL: El Mesías, selección. Nelson, Kirkby, Watkinson, Elliott, Thomas. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo, Oxford. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 400086-2.7.

HAENDEL: El Mesías, selección. Blegen, Ciesinsky, Aler, Cheek. Coro Musica Sacra. Orquesta. Director, R. Westenburg. RCA RCD-14622.

HAYDN: Cantata Misere noi. Cantilena Pro Adventu. Arias de óperas. T. Berganza. Orquesta de Cámara de Escocia. Director, R. Leppard. Erato ECD 88011.

HAYDN: La Creación. Mathis, Araiza, Van Dam. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410718-2.8, 2 CD.

MAHLER: Sinfonía núm. 8 «De los mil». Robinson, Blegen, Sasson, Quivar, Myers, Riegel, Luxon, Howell. Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Philips 410607-2.3, 2 CD.

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano. Auger, Murray. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, N. Marriner. Philips 411106-2.6.

MOZART: Misa núm. 18 en Do menor, K 427 «Gran Misa». Hendricks, Perry, Schreier, Luxon. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 400067-2.2.

ORFF: Carmina Burana. Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director, R. Shaw. Telarc CD-80056.

PUCCINI: Misa de Gloria. Carreras, Prey. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. Scimone. Erato ECD 88022.

ROSSINI: Stabat Mater. Ricciarelli, Valentini-Terrani, D. González, Raimondi. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 410034-2.3.

SCHUBERT: El Canto del Cisne. D. Fischer-Dieskau, A. Brendel. Philips 411051-2.6.

SCHUBERT: 13 Lieder. E. Ameling, D. Baldwin. Philips 410037-2.0.

STRAUSS: Cuatro Últimas Canciones. 6 Lieder con orquesta. Norman. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. Philips 411052-2.6.

VIVALDI: Glorias R 588 y 589. Russell, Kwella, Wilkens, Bowen. Coro del St. John's College, Cambridge. Orquesta Wren. Director, G. Guest. Decca Argo 410018-2.5.

V. OPERA

BIZET: Carmen. Baltsa, Carreras, Ricciarelli, Van Dam. Coro de la Opera de París. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410088-2.4, 3 CD.

MOZART: Arias de óperas. Te Kanawa. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir C. Davis. Philips 411148-2.2.

MOZART: Las Bodas de Fígaro. Te Kanawa, Popp, Von Stade, Ramey, Allen, Moll. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca 410150-2.0, 3 CD.

MOZART: La Flauta Mágica, selección. Cotrubas, Tappy, Boesch, Donat, Talvela, Van Dam. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, J. Levine. RCA RCD-14621.

ROSSINI: El Barbero de Sevilla. Allen, Baltsa, Araiza, Lloyd, Trimarchi, Burgess. Coro Ambrosian. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 411058-2.0, 3 CD.

VERDI: Aida. Ricciarelli, Domingo, Obraztsova, Nucci, Ghiaurov, Raimondi. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410092-2.7, 3 CD.

VERDI: Falstaff. Bruson, Ricciarelli, Nucci, Valentini-Terrani, D. González, Hendricks, Boozer. Coro Los Angeles Master. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 410503-2.8, 2 CD.

VERDI: Nabucco. Cappuccilli, Dimitrova, Nesterenko, Domingo, Valentini-Terrani. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Berlín. Director, G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 410512-2.6, 2 CD.

VERDI: La Traviata. Sutherland, Pavarotti, Manuguerra. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Director, R. Bonyngue. Decca 410154-2.6, 3 CD. Selección: 400057-2.5.

WAGNER: Tristán e Isolda, selección. Hofmann, Behrens, Minton, Weikl, Sotin. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, L. Bernstein. Philips 411036-2.8.

VI. RECITALES

«**ADAGIO DE ALBINONI**» y obras de **BACH, BONPORTI, MOLTER Y PACHELBEL.** Solistas. Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Director, J.F. Paillard. Erato 88020.

«**ADAGIO DE ALBINONI**» y piezas famosas de **BEETHOVEN, BOCCHERINI, HAYDN, MOZART Y PACHELBEL.** I Musici, P. Carmirelli. Philips 410606-2.4.

«**BOMBONES DE VIENA**». Valses, polcas y oberturas de **JOSEF Y JOHANN STRAUSS II.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 410516-2.2.

«**CANCIONES POPULARES E INFANTILES**» de **MOZART** y Tradicionales. Niños Cantores de Viena. Orquesta de Cámara de Viena. Director, U. Ch. Harrer. Philips 400014-2.0.

«**CANON DE PACHELBEL**» y obras barrocas de **BACH, HAENDEL Y VIVALDI.** Musica Antiqua Colonia. Archiv 410502-2.9.

«**CANON DE PACHELBEL**» y obras de **GLUCK, HAENDEL Y VIVALDI.** Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 410553-2.3.

CARRERAS: 13 Canciones Napolitanas. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. Müller. Philips 400015-2.9.

«**CONCIERTO DE AÑO NUEVO**» (1-1-1980). **Marchas, oberturas, polcas, valsos, etc.** de **OFFENBACH, J. STRAUSS Y II, JOSEF STRAUSS Y ZIEHRER.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 400040-2.5.

«**CONCIERTO DE AÑO NUEVO**» (1-1-1979). **Marchas, polcas y valsos** de **JOSEF, JOHANN STRAUSS I y II.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca 410256-2.3.

«**CONCIERTO REAL**». **Obras para flauta y clave** de **J.C. BACH, J.S. BACH, F. COUPERIN Y LECLAIR.** M. Larrieu, R. Veyron-Lacroix. Denon C37-7069.

«**CONCIERTOS PARA TROMPETA**» de **HUMMEL, NERUDA Y TELEMANN.** Conjunto Orquestal de París. Director, J.P. Wallez. Erato ECD 88007.

DOMINGO Y GIULINI: «GALA OPERISTICA». **Arias de Africaine, Aida, Carmen, Elisir, Ernani, Juive, Lucia, Pecheurs y Trovatore.** Coral Roger Wagner. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Deutsche Grammophon 400030-2.8.

«**GUIARRA: PIEZAS FAVORITAS**» de **GRANADOS, PONCE Y TARREGA.** S. Isbin, M. Kikuchi. Orquesta Sinfónica del Metropolitan de Tokyo. Director, H. Kuroiwa. Denon C37-7054.

«**INVITACION A LA MUSICA BARROCA**». **Obras de ALBINONI, BACH, HAENDEL, PURCELL, SAMMARTINI,** etc. Orquesta de Cámara Societas Musica, Copenhague. Denon C37-7037.

«**JUEGOS PROHIBIDOS**» y piezas para guitarra de **ALBENIZ, MALATS, MORENO TORROBA, C. ROMERO, SOR Y TARREGA.** P. Romero. Philips 411033-2.1.

«**MINIATURAS ROMANTICAS PARA VIOLIN**». **BEETHOVEN: Romanza núm. 2. CHAUSSON: Poema. SARASATE: Aires Gitanos.** J.J. Kantrow. Nueva Orquesta Filarmónica de Japón. Director, M. Inoue. Denon C37-7005.

«**MISERERE DE ALLEGRI**» y música polifónica de **GABRIELI, LOTTI, MONTEVERDI, PALESTRINA Y VICTORIA.** Coro de la Catedral de Westminster. Director, S. Cleobury. Decca 410005-2.1.

«**MUSICA NAVIDEÑA**» de **BACH, CORELLI, GOSSEC, HAENDEL, TORELLI, VEJVANOVSKY Y WERNER.** Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 410179-2.5.

NORMAN, Jessye: «CANCIONES SACRAS» de **ADAMS, FRANCK, GOUNOD, MACGIMSEY, SCHUBERT, YON** y Anónimos. Coro Ambrosian. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, A. Gibson. Philips 400019-2.5.

«**OBERTURAS ROMANTICAS**» de **NICOLAI, SUPPE,** etc. Orquesta Sinfónica del Metropolitan de Tokyo. Director, K. Kobayashi. Denon C37-7012.

«**ORGANO DE CONCIERTO DE LA IGLESIA DE NUESTRO SALVADOR**». **Obras de BACH, FRANCK, LISZT Y SWEELINCK.** Ch. Olsen. Denon C37-7015.

«**ORGANO: MUSICA ROMANTICA PARA**». **Obras de J. ALAIN, BRAHMS, FRANCK, KARGELERT, MENDELSSOHN, REGER, VIERNE Y WIDOR.** P. Hurford. Decca Argo 410165-2.2.

PAVAROTTI: Arias de Pagliacci, Martha, Carmen, Bohème, Rigoletto, Faust, Tosca, Aida, Turandot y Trovatore. Decca 400053-2.9.

PAVAROTTI: Arias de óperas de BOITO, CILEA, GIORDANO, MASCAGNI, MEYERBEER Y PUCCINI. Decca 400083-2.0.

PAVAROTTI: O sole mio, y otras canciones napolitanas. Orquesta del Teatro Comunal de Bolonia. Director, Chiaramello. Decca 410015-2.8.

PETRI, Michala: Conciertos para flauta dulce de BABELL, BASTON, HAENDEL Y JACOB. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, K. Sillito. Philips 411056-2.2.

PETRI, Michala: Conciertos para flauta dulce de HAENDEL, G. SAMMARTINI, TELEMANN Y VIVALDI. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora, I. Brown. Philips 400075-2.1.

«**SUEÑO DE AMOR**». **Piezas para arpa.** A. Shinozaki. Conjunto Lunaire. Denon C37-7066.

SUTHERLAND Y PAVAROTTI: Dúos de Aida, Linda di Chamounix, Otello, Sonnambula y Traviata. Decca 400058-2.4.

«**VALS BRILLANTE**». **Piezas para piano de CHOPIN, LISZT,** etc. J.Y. Thibaudet. Denon C37-7050.

«**VALSES FAMOSOS**» de **IVANOVICI, KOMZAK, LANNER, JOSEF STRAUSS, WEBER Y ZIEHRER.** Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, F. Bauer-Theussl. Philips 400013-2.1.

«**VIOLONCELO: BISES CELEBRES**». **Obras de CASSADO, ELGAR, FAURE,** etc. M. Fujiwara, A. Planés. Denon C37-7044.

IV Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí

1. Martes, 26 de junio
ESCOLANIA DE MONTSERRAT
Director: Irineu Segarra

2. Viernes, 6 de julio
GABRIEL BANAT, violín
DIANA STEVENSON, violín
BICCI PETTIT, viola de gamba
LYNDA COPELAND, clave y órgano
ANGEL SOLER, piano

3. Viernes, 13 de julio
COBLA ELS MONTGRINS
Director: Martiria Font

4. Sábado, 14 de julio
GREGORI ESTRADA, órgano

5. Viernes 20 de julio
ORQUESTA DE CAMARA FRANZ LISZT
Director: Janos Rolla

Solistas: **Jean-Pierre Rampal,** flauta
Salvador Gratacós, flauta

6. Viernes, 27 de julio
ORQUESTA DE CAMARA FRANZ LISZT
Director: Janos Rolla
Solista: **Radu Aldulescu,** violoncelo

7. Viernes, 3 de agosto
VICTORIA DE LOS ANGELES, soprano
MIGUEL ZANETTI, piano

8. Viernes, 10 de agosto
ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE GRENOBLE
Director: Stéphane Cardon
Solista: **Gonçal Comellas,** violín

9. Viernes, 17 de agosto
RADU ALDULESCU, violoncelo
JULIAN JACOBSON, piano

10. Viernes, 24 de agosto
ELSBETH FEHLMANN, soprano
BERNARD CZULOWSKI, guitarra

11 - 12. Jueves, 30 y Viernes 31 de agosto
Conciertos con una selección de alumnos participantes en el I Curso Internacional de Interpretación Musical.
Profesores: María Curcio, piano; Gonçal Comellas, violín; Radu Aldulescu, violoncelo; Bernard Czolowski, guitarra.

VENTA ANTICIPADA DE ENTRADAS

(a partir del 15 de mayo)

Oficinas Municipales de Turismo
Av. Lluís Companys, 51 - Tel. 75 80 37
TORROELLA DE MONTGRÍ

C/. Rocamaura, 29 - Tel. 75 89.10
L'ESTARTIT

Organiza:
Juventuts Musicals de Torroella de Montgrí

Crítica discográfica

BARBER: Adagio para cuerdas.
IVES: Sinfonía núm. 3. **COPLAND:** Ciudad silenciosa.
COWELL: Himno y melodía fugada núm. 10. **CRESTON:** Un Rumor. Academy of St Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Argo, Decca 9-41011.

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

Un programa de música americana que puede entenderse como una antología de las corrientes y de las formas de hacer que han circulado por el arte sonoro estadounidense en el presente siglo, aunque con exclusión de las concepciones más rabiosamente actuales. Así, la selección queda algo unilateral, pero obtiene al mismo tiempo un carácter coherente. Originalidad de sintaxis y libertad formal no se implican o excluyen mutuamente. Ives adopta la forma sinfónica con ingenio. Barber se sirve del cuarteto —origen del **Adagio**— pero su contribución no puede afirmarse que sobrepase lo ya realizado en Europa. Copland, Cowell y Creston se mueven por cauces propios. Sus voces son de desigual valía.

Son muy convincentes las versiones de Marriner y la Academy. Su penetración con estos repertorios es mucho mayor de lo que pudiera pensarse en un principio. Las lecturas son modélicas por vibración e intensidad expresivas. Con este medio se potencian las obras menos interesantes. Marriner se ha acercado, en general, desde una perspectiva lírica, aunque no se haya descuidado la tímbrica como en **Un Rumor**, que cuadra incluso a la **Sinfonía** de un Ives en su vertiente menos ácida. Muy bien logrado el mágico clima de la **Ciudad silenciosa** de Copland. —**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

BARTOK: El Mandarín Maravilloso (obra completa); **Dos retratos, Op. 5.** Coro Ambrosian. Shlomo Mintz, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 410 598-1.9. Digital.

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

Tres malhechores tienen el NEGOCIO montado con una joven lasciva: ella, utilizando sus artes femeninas, les proporciona individuos a quien robar. Después de tratar con algunos clientes poco boyantes económicamente, se tropieza con un mandarín al que seduce con sus insinuantes danzas. Este, loco de pasión, se lanza sobre ella para satisfacer su deseo de forma desesperada y angustiada, pero los bandidos, abalanzándose a su vez contra él, le roban e intentan matarlo. No lo consiguen a pesar de intertarlo todo: sus ojos siguen, abiertos, mirando fijamente a la mucha-



Claudio Abbado.

cha. Sólo llega a morir cuando la bailarina lo toma entre sus brazos: y entonces las heridas comienzan a sangrar...

La música que Bartók compone para ilustrar este fantástico programa es todavía más fascinante. La deslumbrante técnica orquestadora a que el autor húngaro ha llegado en el momento de componerla (1919), unida a su total dominio para esencializar el folklore, la convierten en algo más que una música de programa. Es decir, no cabe duda que esta obra puede ser escuchada siguiendo el argumento teatral, pero también de forma abstracta, disfrutándola como verdadera música pura; aun así sigue siendo igual de seductora. Claro está, para ello es preciso contar con una batuta inteligente y poderosamente dotada en cuanto a medios técnicos: la de Abbado, por ejemplo. Efectivamente, la lectura que ocupa este comentario puede ser seguida sólo musicalmente porque Abbado dice, matiza, organiza, explica, razona el sonido... pero también podemos escucharla con el programa en nuestra mente. Si así lo hacemos no nos tropezaremos con un **Mandarín** movido por el dulce enigma del sexo —posibilidad ésta válida para concebir la obra— sino con un hombre obsesionado, virtualmente enloquecido, por la idea de hacer suyo todo el poder erótico que ve en la muchacha. Personalmente prefiero esta versión —es poco estilizada, pero bárbaramente atractiva— a la de un **Mandarín** más lírico, más puro. En esta última línea estaría la espléndida versión de Dohnányi (también completa), así como estarían, más o menos, en la obra vía las de Boulez, Solti o un Ozawa (de estas dos últimas, sólo la **Suite**).

Para hablar de la versión de los **Dos Retratos, Op. 5** se necesitaría otro comentario completo; tal es la maravilla. Por eso, tan sólo diré que la dirección está aquí a la misma altura que la del **Mandarín** —evidentemente, y a pesar de ser un opus bajo, mucho más expresionista que romántica—, y que veo difícil que se pueda superar la intervención solista de Shlomo Mintz —un lujo asiático— en todos los aspectos.

El sonido es de primera clase. En el mercado español, en disco suelto y en versión completa, sólo se puede contar además con

la de Dohnányi. Personalmente, y por las razones expuestas más arriba, prefiero la de Abbado. Para los **Dos Retratos**, digo lo mismo: me quedo con los de Abbado/Mintz. —**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

BARTOK: Concierto para violín y orquesta núm. 2. Iona Brown violín. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Simon Rattle Decca Argo 9-51004.9. Importado.

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

Iona Brown, concertino de la Academy of St. Martin-in-the-Fields, no es, ni por temperamento, ni por sonido, la violinista adecuada para interpretar el difícilísimo **Concierto núm. 2** de Bartók. Esta obra requiere un solista con un sonido grave, lleno y, sobre todo, cambiante y versátil (lírico, agresivo, misterioso, potente...). La extraordinaria violinista inglesa, que consigue salvar, si no con aparente facilidad, sí con una admirable solvencia, las grandísimas demandas técnicas de la partitura, opta por un enfoque lírico, romántico y, sólo en ocasiones, doliente, dejando de lado ese expresionismo desgarrado que subyace en esta música.

Es muy difícil transmitir el primer movimiento —eje de la partitura— como un todo coherente, debido a las continuas fluctuaciones del carácter y el tempo de la música que contiene. En este sentido, la versión que comentamos es quizás —dentro de su indudable buen nivel general— algo lineal; las transiciones no están del todo logradas y no existen demasiados niveles intermedios entre el lirismo reposado y el vivo folklorismo bartokiano. El segundo movimiento —enfocado desde idéntico prisma— conoce, por el contrario, una excelente versión; en él la Brown se encuentra más a gusto, lo que le permite no sólo salvar los problemas técnicos —labor ya de por sí bastante meritoria— sino también dotar a sus ejecución del carácter deseado, tarea mucho más difícil de realizar en el primer movimiento, donde los resultados son menos exitosos. Magnífico el tercer movimiento, en el que la Brown vuelve a poner de manifiesto su afinación siempre perfecta, su completísima técnica y su verdadera talla de solista.

La dirección de Rattle, excelente desde el punto de vista rítmico, es, en general, de una gran altura. El joven director inglés enfoca también la partitura desde una óptica post-romántica y presta a la solista un acompañamiento del todo coherente, atento siempre a no tajarla, lo que quizás priva a la cada día más admirable Philharmonia de un más acusado protagonismo en algunos momentos. Con todo, preferiría una dirección más rotunda,

más desgarrada, unos acordes más implacables y unos metales más agresivos. Es obligado reseñar, en cambio, su perfecto tratamiento de la percusión.

En suma, excelente opción para hacerse con esta capital obra bartokiana. Preferibles en todo caso las versiones de Perlman (EMI) —por su increíble simbiosis de perfección y musicalidad— y Zukerman (CBS) —por su irresistible encanto sonoro. En ambas la dirección supera la de Rattle en el sentido rítmico (Previn) y en tratamiento tímbrico (Mehta). —**LUIS CARLOS GAGO**

BIZET: Suites 1 y 2 de **La Arlesiana**; **Juegos de Niños.** Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. Decca 65 94 039.1.

BIZET: Suite núm. 1 de **Carmen**; **Suites 1 y 2 de La Arlesiana.** Orquesta de la Radio Nacional Francesa y Real Orquesta Filarmónica. Director, Sir Thomas Beecham. EMI Grandes Intérpretes, 053-1013301.

Interpretación:
★ ★ ★ (Maazel)
★ ★ ★ ★ (Beecham)
Sonido:
★ ★ ★ ★ (Maazel)
★ ★ ★ (Beecham)

Es inevitable. El tener que hablar sobre estos discos al mismo tiempo, me lleva, en principio, a hacer una pequeña reflexión al margen de su valoración intrínseca. Beecham y Maazel; dos directores que bien pueden representar sendos sectores HISTORICO y RENOVADO de la dirección de orquesta: ¿es cierto que antes se dirigía mejor? ¿Es verdad que la nueva ola de directores de orquesta ha perdido el rumbo de lo verdaderamente musical para acomodarse en un terreno mucho más cómodo, simplemente el de sabios ejecutores? Sé que —casi por decreto, en muchas ocasiones— una buena parte de la melomanía más entendida se inclina a pensar que sólo los VIEJOS directores (a ser posible, desaparecidos ya) sabían lo que se hacían cuando se situaban delante de una orquesta. También lo contrario; conozco a muchos que se inclinan de forma ciegamente exclusivista ante NUEVOS y NOVÍSIMOS. Obviamente, no voy a ser tan estúpido como para erigirme en juez y arrogarme la potestad de desenredar esta madeja. Pero sí me veo en la necesidad de recordar algo tan elemental —pues la ocasión me parece muy propicia para ello— como aquello de que en todos los tiempos se han cocido habas. Porque si tuviera que valorar a ambos directores por estos discos —cosa mucho más estúpida, evidentemente—, la NUEVA ESCUELA quedaría muy mal parada, ya que frente al disco de Maazel, que es oportunista y mediocre, Beecham nos ofrece en el suyo un producto genuinamente musical y técnica-

mente casi irreprochable. Ya se sabe —aunque también que no todos los directores MODERNOS son así—; cuando a Maazel le interesa su trabajo, puede estar a la altura de los mejores. Mas también que es un conductor de orquesta profundamente desigual: son ya bastantes los discos de Maazel en los que se percibe con toda claridad mucho más un compromiso comercial que una verdadera voluntad de hacer música. Bien, uno más parece que no importa. O sí; depende de cómo se mire. El de Beecham, por el contrario, es —al menos en lo que se refiere a las **Suites de La Arlesiana**— excelente. Sí, excelente, buenísimo, aunque no me atrevería a calificarlo de genial. A mi entender, y dejando de lado la **Suite de Carmen**, que sólo me parece correcta y, desde luego, operísticamente hablando, equivocada, la versión que Beecham construye de las dos **Suites de La Arlesiana** está bastante superada por la de Abbado, cuya realización se podría considerar como prácticamente definitiva.

Así que, primero: lo importante son las realizaciones, no los nombres ni el tiempo en que sus dueños los usaron. Segundo: en realidad, y a pesar de la evidente calidad del disco de Beecham, no recomendaría ninguno de estos dos discos. Para las **Suites de Carmen** y **La Arlesiana**, sin duda Abbado/Sinfónica de Londres (D.G.). Por lo que se refiere a **Juegos de Niños**, la cosa es más difícil. La única versión existente ahora en el mercado español es la de Andrew Davis/Sinfónica de Toronto: no me parece, ni por el director ni por la orquesta, suficiente. De manera que habría que pensar en alguna otra opción. Para mi gusto es estupenda de de Barenboim/Orquesta de París (EMI, en el extranjero), una versión absolutamente idiomática y, por otro lado, de una finísima sensibilidad.— **P.G.M.**

BRUCKNER: Sinfonías núms. 8 y 9. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips 6725 014, 3 discos. Digital. Importado.

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

Anton Bruckner: directores mediocres, músicos mediocres, abstenerse. Obviamente, este puede ser un juicio tan extremado como estúpido: directores mediocres abstenerse en cualquier compositor, claro. Pero lo planteo, de entrada y con cierta crudeza, para poner de manifiesto de alguna manera la enorme dificultad que entraña la traducción a sonidos, a música, de los pentagramas del auditor austríaco. Es evidente que la consecución de un determinado objetivo expresivo en una interpretación musical depende en un tanto por ciento muy elevado del dominio técnico de los medios que tenga el intérprete; esta afirmación, en el caso de un director de sinfonías brucknerianas, adquiere una realidad especialmente significa-

tiva: o controla a la perfección esos medios (fráseo, planificación dinámica y agógica, dosificación de silencios y transiciones, etc.), y además es capaz de amalgamar con sabiduría los distintos timbres orquestales, o está condenado a la obtención de unos resultados empuñados, estrechos, comprimidos, desde ningún punto de vista válidos. Pocos, pues, muy pocos son los directores de orquesta en disposición de dirigir a Bruckner sin aburrir soberanamente; pocos los capaces de medir y poner de manifiesto la densidad musical bruckneriana; pocos, al fin, los que, incluso controlando los medios técnicos, llegan a trazar una línea discursiva coherente, comprensible, lógica. Seguramente ello es así por la ingente cantidad de sustancia musical que hay en Bruckner y, como consecuencia, por la dificultad de explicarla sin caer en momentos de desánimo o cansancio. Bernard Haitink ya grabó hace algo más de diez años la integral de las **Sinfonías** de Bruckner (incluyendo la **Cero**), presentándonos ahora dos nuevas versiones (con la misma orquesta, la del Concertgebouw de Amsterdam) de la **Octava** y **Novena**. En éstas, los problemas técnicos a que aludía antes no sólo están salvados sino que Haitink los domina en un todo que se ajusta a la perfección al más depurado idioma bruckneriano. Por eso, para valorar dichos trabajos me parece que habría que centrarse más en el concepto general que en puntualizaciones concretas. Dicho en pocas palabras, se trata de un Bruckner magnífico, extraordinario, personalísimo, pero a la vez muy ortodoxo; es decir, clásico, controlado, equilibrado, puro. Como es lógico, y fijándose en las grandes interpretaciones brucknerianas hasta el momento (Klemperer, Böhm, Karajan, Jochum, Barenboim, Giulini, etc.), podemos encontrar distintos tipos de aproximación al autor austríaco, y todas ellas de absoluta validez: hay un Bruckner rabioso, rebelde; también un Bruckner cargado de reflexiones filosóficas de alto calibre; igualmente lo hay mayestático, grandioso, cósmico; pero también resignado, distante en el tiempo físico, o sea un Bruckner podríamos decir schubertiano. Pues bien, esta última opción sería la de Haitink en estas versiones, en términos generales. Matizando un poco más diría que la interpretación de la **Octava** es más coherente que la de la **Novena**, por más que buena parte de ésta quizá contenga lo mejor del álbum. Concretamente, sus dos primeros tiempos son antológicos. En el primer movimiento, Haitink consigue de forma milagrosa esa mezcla de grandeza e intimidad que genera la ansiedad y la turbación propias de la marca Bruckner. Increíble cómo mantiene la tensión en el discurso desde el principio, y ello sin perder en ningún momento el control de los medios sonoros. El Scherzo es bastante negro, pero a la vez fluido y transparente en los planos sonoros; los metales se muestran como cuchillos afilados. Sorprendentemente, la tensión acumulada en los dos

primeros movimientos no se mantiene en el tercero, donde Haitink, demasiado moderado, deshace la unidad conceptual que había conseguido en aquellos. De todas maneras, los resultados globales son de altísimo nivel. En la **Octava** no sucede lo mismo, pues desde principio a fin Haitink maneja con constancia y coherencia las mismas ideas. Es una versión hermosísima, muy resignada, nada rebelde y prodigiosamente equilibrada. Mención especial merece la Orquesta del Concertgebouw, que una vez más demuestra estar entre las primeras orquestas brucknerianas por seguridad técnica y sonido, aspecto este tan definitivo en Bruckner. La grabación es magnífica, con el atractivo añadido de estar realizada en la sala del Concertgebouw, un recinto especialmente idóneo, por su acústica, para interpretaciones brucknerianas. Álbum, pues, muy recomendable.— **P.G.M.**

BRUCKNER: Sinfonía núm. 9. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Zubin Mehta. Decca, Ace of Diamonds 9-42 631.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Esta **Novena**, registrada hace 19 años, fue el resultado de una de las primeras colaboraciones de Zubin Mehta con la Orquesta Filarmónica de Viena. No es, ni mucho menos, una versión redonda, pero cuenta sin embargo con valores musicales que no dejan de sorprender si pensamos que por aquel entonces Mehta era todavía un director de orquesta prácticamente en proceso de formación. Nos encontramos así con un primer movimiento de espléndida factura, con momentos de gran belleza y, en general, bastante bien adaptado al idioma bruckneriano. Hay, no obstante, algunos pasajes en los que Mehta no es capaz de mantener la unidad conceptual del discurso que propone, echando mano de recursos expresivos propios del director de orquesta que no está en condiciones de dosificar la relación intensidad expresiva-control de medios sonoros (estirones de tempi, descompensación en las amplitudes sonoras, etc.). En todo caso, sería conveniente no olvidar los detalles interesantes —en una valoración global— frente a los menos numerosos errores de bulto. Después de un scherzo nervioso y también estupendamente trazado la versión se hunde definitivamente en el adagio. Aquí Mehta, verdaderamente, no da la talla (por otro lado, algo nada extraño, esto suele suceder muy a menudo; recuérdese, por ejemplo, la versión del grandísimo bruckneriano Carl Schuricht, en la que después de dos primeros movimientos antológicos el tercero resulta ser una equivocación total). Su falta de madurez para enfrentarse a esta música se pone de manifiesto en la errónea planificación de tensiones, el persistente preciosismo sonoro a que se ve sometido gran parte del movimiento, la improcedente espectacularidad en el tratamiento sonoro de los climas, la ausencia

de progresiones lógicas en la consecución de los mismos y, en definitiva, la falta de una línea conceptual coherente.

Como disco lanzado en serie económica, puede servir como iniciación a la música de Bruckner. Para melómanos más puestos en el tema no parece ésta una opción muy recomendable. Por otro lado, el aficionado que en este momento desee adquirir la **Novena** de Bruckner en disco suelto, en España se encontrará con que la única versión disponible en el mercado es la de Keilberth con la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Tampoco me parece una gran alternativa. De manera que el asunto es difícil. Personalmente, me decidiría por el álbum de Haitink (con la **Octava**), por la integral de Barenboim (con el inconveniente de que la **Novena** no es de lo mejor de la serie) o por buscar en el extranjero las realizaciones de Klemperer o Giulini, para mi gusto las más interesantes versiones, en disco, de esta **Sinfonía**.—**P.G.M.**



Kiri Te Kanawa

CANTELOUBE: Cantos de Auvernia, Serie 1. Kiri Te Kanawa. Orquesta Inglesa de Cámara. Director Jeffrey Tate. Decca 9-50011.8. Digital. Importación.

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

Un importante patrimonio de canciones folklóricas francesas ha sido rescatado y enriquecido por la singularísima labor de investigación y orquestación realizada por Marie-Joseph Canteloube de Malaret (1879-1957), compositor francés discípulo de Vicent d'Indy. Fruto de su amor por las tradiciones francesas es su valiosa recopilación de los **Cantos de Auvernia**, publicada a lo largo de veintidós años de incansable búsqueda, en cuidadosos arreglos que realzan su calidad pero sin distorsionar el original, dando como resultado una música hermosa y sensible, de encantadora sencillez y originalidad.

Las canciones seleccionadas en este primer disco narran los más variados sentimientos y situaciones. Es muy curiosa, por ejemplo, la letra de *L'Antoueno*, en la que la chica con mucha coquetería ofrece al chico ir juntos a la feria, y le repite que allí comprarán entre los dos una vaca, y termina diciéndole: *pero la vaca será mía y tuyos serán los*

cuernos, *Antoueno*. Kiri Te Kanawa realiza una labor magistral, con una gran riqueza de matices, su voz bien timbrada y expresiva, con sensibilidad exquisita, sacando el máximo partido a esta inefable música, y plasmando con maestría los variadísimos sentimientos y narraciones, con clarísima dicción, y ciudando mucho la pronunciación del dialecto de la Auvernia, que suena con incomparable atractivo.

La dirección de Jeffrey Tate es brillante y acertada, con gran pureza tímbrica y frescura rítmica. Supera esta versión sin ninguna duda a la de Von Stade/Almeida (CBS, de importación), e incluso la antológica de Victoria de los Angeles/Jacquillat (EMI). En su conjunto, resulta un disco entrañable y que nadie se arrepentirá de añadir a su discoteca.—**FRANCISCO CHACON.**

CHAIKOVSKY: Canciones, volumen 1. Elisabeth Söderström, soprano. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca 9-41034.

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

Se inicia con este disco la publicación completa de las **Canciones** de Chaikovsky a cargo de la soprano sueca Elisabeth Söderström y el pianista ruso Vladimir Ashkenazy. Esperamos que este primer volumen tenga el éxito suficiente para que pueda publicarse pronto el resto de la serie. Las **Canciones** de Chaikovsky son prácticamente desconocidas entre nosotros —como tantas y tantas obras del gran compositor— y sin embargo se encuentran entre ellas verdaderas obras maestras dentro de su género. La vena melancólica de Chaikovsky, cuando encuentra su adecuado cauce de expresividad vocal, alcanza en estas piezas algunas de sus más felices realizaciones. La extraordinaria belleza de algunas de entre ellas puede equipararse a la de las mejores del mucho más conocido repertorio alemán.

Este primer volumen contiene 18 **Canciones**. El criterio de selección no responde a un orden cronológico, ni tampoco a colecciones realizadas sobre número de opus, sino a un criterio de cierto eclecticismo con el que personalmente no estoy de acuerdo, teniendo en cuenta que se trata de la grabación integral y que sería lógico escuchar las canciones reunidas según el deseo del autor. En cuanto a la interpretación, lo más destacable es la comprensión, la capacidad expresiva, la identificación que la Sra. Söderström muestra del universo chaikovskiano, su sensibilidad, la riqueza de matices, la elegancia y la emoción que nos transmite. La soprano sueca hace todo lo que es posible hacer con una voz como la suya, algo limitada en anchura y graves. Desgraciadamente, algunas canciones requieren un mayor énfasis dramático, una carga superior de desgarramiento romántico, una angustia más inmediata. La comparación con Elena Obraztsova, en su disco *Melodia* publicado en Espa-

ña por Columbia en 1981 (MLSE 7000), nos revela lo anteriormente expuesto. La mezzo-soprano soviética tal vez sea menos refinada y exprese con menos cuidado y matices pero, sin embargo, llega mucho más al corazón de las canciones. Las dice con una convicción, con un sentimiento y con una capacidad de comunicación que hacen de su recital una experiencia inolvidable. La comparación que puede hacerse de **El sol se ha puesto** —Canción coincidente en ambos discos— es clarificadora: más fina, más pensada en Söderström, más personal, más en la sangre en Obraztsova, que aparece espléndida de voz en su grabación. Con todo, este recital es muy recomendable y tiene la gran baza de presentar como pianista a Vladimir Ashkenazy, que acompaña con sensibilidad y adecuación estilística a la soprano sueca —tal vez en algún punto se eche en falta cierto vuelo expresivo—. La toma de sonido es clara y equilibrada. Afortunadamente, el disco contiene un encarte con el texto de las canciones —la transcripción fonética rusa de las 13 en este idioma, ya que cuatro están cantadas en francés y una de italiano— y las traducciones al inglés, francés y alemán. El castellano no es todavía europeo ni en España.—**MARTIN CODAX**

CHAUSSON: Concierto para violín, piano y cuarteto de cuerda. Op. 21. Itzhak Perlman, violín; Jorge Bolet, piano; Cuarteto Juilliard. CBS D37 814 Digital Importado.

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

Hasta ahora Ernest Chausson era prácticamente el consabido autor de una sola obra. Su **Poema para violín y orquesta** le venía representando, mal que bien, en la discografía. La obra que nos llega con esta grabación es crucial en la evolución estética del autor francés. Reaccionando frente a su anterior etapa decididamente wagneriana, que culminó con la ópera **Le Roi Arthur**, desterrada en la actualidad de los escenarios, Chausson vuelve su mirada hacia los moldes clásicos del XVIII francés. Así hay que entender este **Concierto** en cuanto a su idea motriz: dos solistas oponiéndose y entrelazándose con una pequeña formación a la manera barroca. Pertenece también la partitura al universo camerístico, si bien conserva de lo concertante el protagonismo y la escritura virtuosística de violín y piano solistas y un tratamiento que se encamina a la consideración en bloque del cuarteto. Pese a la resonancia formal del pasado, el **Concierto** es una obra plenamente insertable en el pathos post-romántico.

Un rescate de este tipo plantea una serie conocida de escollos ante la total ausencia de tradición interpretativa. Esto ha sido ampliamente sobrepasado en el caso que nos ocupa. Bolet, Perlman y el Juilliard conducen su recreación con un impulso pasio-

nal. La obra se nos presenta como un bloque sin fisuras, dibujada de una sola vez. No hay alarde virtuosístico, toda la energía se dirige a la expresión, indudablemente hiper-romántica. La distribución de planos ha sido un tanto descuidada, lo que quizá sea achacable a la grabación, en beneficio de la intensidad lírica y el vigor.—**E.M.M.**

CHOSTAKOVICH: Concierto para violonchelo núm. 1. Op. 107. KABALEVSKY: Concierto para violonchelo núm. 1. Op. 40. Yo-Yo Ma, violonchelo. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugen Ormandy. CBS, D 37840. Digital. Importado.

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

Chostakovich y Kabalevsky: dos compositores activos bajo las mismas coordenadas político-culturales. En el caso del primero, el talento personal y un muy alto dominio de la técnica acabaron por superar las limitaciones exteriores; para el segundo, el peso de las exigencias artísticas del programa terminan por aplastar lo individual. Dmitri Kabalevsky es poco más que un seguidor de los panfletos del realismo socialista y las maneras de hacer de los autores rusos anteriores a él en casi una centuria.

El **Concierto núm. 1** de Chostakovich mereció una grabación que hay que tomar como modélica (CBS 75081) con la presencia de Rostropovitch, impulsor y destinatario de la partitura, y con la misma Orquesta e igual director que figuran en el disco que se reseña. El mejor elogio que puede hacerse de Yo-Yo Ma es decir que está cerca de la altísima cota marcada por el ruso, aunque no alcance las últimas barreras de captación de la obra, sonido soberano, potencia de la arcada, afinación perfecta en las zonas más agudas. Aun así, su lectura es magnífica. Ormandy, a su vez, se mostró más ingenioso tímbricamente en la antigua grabación. Si supera la actual, desde luego, a la anterior en calidad de la toma sonora, de extraordinario brillo para la orquesta. La versión de Yo-Yo Ma sobrepasa con creces la no desdeñable de Tortelier (EMI 063-05.424), con Berglund dirigiendo la Sinfónica de Bournemouth, a distancia de Ormandy y la Orquesta de Filadelfia.

El **Concierto** de Kabalevsky es tocado muy líricamente por Yo-Yo Ma y entendido por Ormandy como un ejercicio de virtuosismo orquestal. La obra no da para mucho más.

Disco de extraordinario sonido.—**E.M.M.**

CHOSTAKOVICH: Sinfonías 2 y 3. Coro y Orquesta de la Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. Decca 9-50002.6. Digital. Importado. **Sinfonía núm. 14.** Julia Varády, Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Decca 9-50001.9. Digital. Importado.

Interpretación:
* * * * (Segunda y Tercera)
* * * * * (Decimocuarta)
Sonido: * * * * *

La evolución de la obra sinfónica de Chostakovich fue coherente y los resultados derivados de ella singularmente diversos. Coherente porque, frente a los argumentos esgrimidos por sus detractores —la mayor parte de las veces, mucho más políticos que musicales—, parece justo reconocer que su obra —calidad musical aparte— siempre estuvo motivada por sentimientos de indudable sinceridad. Versátil porque, al fin y al cabo, en sus **Sinfonías** podemos encontrar una gran variedad de fórmulas compositivas: no ha habido muchos compositores desde finales del XIX hasta hoy que hayan conjugado con tan poco pudor el documentalismo (en feliz término de Robert Layton), la música pura y el lied sinfónico. Sólo Mahler (y aquí documentalismo cristiano, no comunista, claro) constituiría un claro ejemplo en este sentido, y de ahí, probablemente, el adjetivo de MAHLERIANO con que Chostakovich ha sido tantas veces calificado.

Los dos discos que ocupan el presente comentario representan un claro ejemplo de lo expuesto más arriba (o mejor, de dos de los aspectos antedichos; el otro, el referido a concepciones musicales puras, tendría más que ver con obras como la **Décima Sinfonía**). **Segunda** (1927) y **Tercera** (1929), ambas escritas en un solo movimiento, y con coros, son obras banales en sí mismas, pero no dejan de tener un valor documental de cierto interés. La **Segunda** —«**A Octubre**»— posee, en todo caso, momentos de gran altura musical (véase por ejemplo toda la introducción escrita para instrumentos de cuerda). La **Tercera** —«**En el Primero de Mayo**»— es formalista y retórica al máximo; no obstante su orquestación es de un marcado efectismo. El poema que canta el coro al final de la obra es francamente mediocre. Todo lo contrario sucede con la **Núm. 14** (1969), verdadera reflexión acerca de la muerte, partiendo de una serie de poemas (entre los que se encuentran dos de Federico García Lorca) como guión ilustrativo: ahora sí, todo es sustancia; nada sobra; no hay ni un momento de música superflua. No creo que sea maximalista decir que se trata de la más importante Sinfonía de Chostakovich, amén de su verdadero testamento musical.

Haitink da a Dios lo que es de Dios, y al César lo que es suyo. **Segunda y Tercera Sinfonías** las dirige tal cual son: sin especulaciones o búsquedas vanas. Lo que de bueno e interesante hay en ellas se percibe con claridad en sus versiones; e igualmente, lo mediocre es puesto de manifiesto en las mismas sin que ello le produzca el más mínimo sonrojo. Interpretaciones, pues, de indudable honestidad, servidas técnicamente de forma ejemplar. Con la **Decimocuarta** las cosas son distintas. Aquí, ante tamaña partitura, y con dos cantantes como Varády y Fischer-Dieskau (cuyas intervenciones se pueden

calificar de antológicas), demuestra desde el principio al fin qué clase de músico es. Optando por una visión de la obra más reflexiva que crispada (al revés de lo que sucede en la espléndida versión discográfica de Bernstein, comentada no hace mucho desde estas mismas páginas), ofrece una versión de la misma inscrita en un contexto mucho más universalista que localista. O sea, limpia de cualquier tópico peligroso, tanto en el terreno sonoro como en el de la expresión de ideas. Una versión, en suma, cargada de modernidad, en el sentido más amplio de la palabra.

En el mercado discográfico español sólo existe, a partir de ahora, la opción Haitink para **Segunda y Tercera**. Teniendo en cuenta lo que dije antes, el disco sería recomendable. En cuanto a la **Decimocuarta**, puesto que la versión de Bernstein —actualmente en catálogo— me sigue pareciendo atractivísima, la recomendación ideal sería comprar las dos; de no ser posible tal dispendio monetario, me decidiría por la de Haitink; ésta, puestos a elegir, me parece más adaptada al espíritu de la obra.—P.G.M.

HAENDEL: El Mesías. Saul Quirke, niño soprano. Margaret Marshall, soprano. Catherine Robbin, mezzosoprano. Charles Brett, contratenor. Anthony Rolfe Johnson, tenor. Robert Hale, bajo. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, John Eliot Gardiner. Philips 67 69 107, 3 discos. Digital. Importado.

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

La versión francesa de un corto artículo del mismo Gardiner a propósito del acercamiento concreto a una versión coherente del **Mesías**, impresa en el álbum que comentamos, defiende la utilización de instrumentos antiguos (junto a otras opciones tomadas) como un medio de desinfectar **El Mesías** de la pomposidad victoriana. Estamos muy de acuerdo con Gardiner en considerar erróneas las versiones pomposas y románticas que hasta hace unos quince años fueron las únicas ofrecidas. Sin embargo, nos mostramos contrarios al **DESINFECTANTE** utilizado, pues para huir de la pomposidad hemos caído en el extremo contrario: la utilización desafortunada de técnicas originales junto con instrumentos también originales, hoy tan a la moda que elevar voces en contra es ponerse, conscientemente, frente a buena parte de una crítica internacional deslumbrada como por encanto. Pues bien, me hago responsable de esta crítica en contra: no contra la utilización de instrumentos originales (que conjuntos como la Schola Cantorum Basiliensis viene utilizando mucho antes de que ello se pusiera de moda, pero con resultados mucho mejores en calidad absoluta), sino contra una concepción de la interpretación del Barroco que se empeña en presentarnos interpretaciones descarnadas, que huelen a nafta-



Haendel (1685-1759).

lina por todos los extremos y que son incapaces de despertar emociones, no ya en el público, sino incluso en los propios intérpretes.

Gardiner no ha sido nunca de los más exagerados. A extremos más profundos han llegado Leonhardt o Harnoncourt... y otros esperpénticos como Malgoire. Las versiones de Gardiner suelen ser vivas, frescas y con estilo propio: así, su visión de **Acis y Galatea**, del mismo Haendel, es magistral. Sin embargo, **El Mesías** no es una obra como para ser tratada asépticamente: cada ejecución comporta insertarse en una tradición dos veces centenaria que ha considerado a la obra como un algo más cultural, musical e incluso espiritual. Por todo ello, basta dar una versión interesante, acabada de la obra, pues esto en sí es suficientemente difícil como para, además, plantear innecesarios e imposibles enigmas acerca de la versión original o más cercana a la época del compositor.

Gardiner se ha dispuesto a introducir bastantes variantes (todas teóricamente aceptables) sobre las más usadas versiones de concierto. Así, nos preguntamos, ¿por qué la utilización de un niño soprano o de un contratenor, junto a una soprano y una mezzosoprano? Si a ello añadimos que el niño soprano desafina ostensiblemente y no es uno de esos niños angélicos, y que la mezzosoprano es una soprano corta de agudos, pero que está muy lejos de las formidables contraltos que se han acercado a cantar esta obra... ¿no será innovar por innovar? O una cosa o la otra. Por otra parte, tampoco utiliza una orquesta corta (6 violines primeros) ni un coro de cámara (32 componentes): se puede decir que huye de la excesiva simplicidad. Y el tratamiento de los diversos números en particular es asimismo desconcertante: junto a una obertura en la línea purista de remarcar aristas, el coro final es pesante y hasta monótono. La misma Pifa carece de todo aire poético, más preocupado por la simple lectura de la partitura conforme a unos cánones previos que por transmitir una pieza evocadora del nacimiento de Cristo, que es lo que Haendel intentaba.

Como Gardiner no juega la baza de la esplendidez de los solistas vocales, tampoco esta versión es de referencia por este tema. Sin embargo, junto a una soprano insegura y con trampas en la dicción, contamos a un contratenor excepcional. ¿Por qué,

entonces, repartir sus números con una mezzosoprano de color demasiado ligero para contrastar, por ejemplo, en el dúo final con el tenor? El tenor Anthony Rolfe Johnson, no obstante, demuestra aquí una de sus mejores actuaciones. Y el bajo es tan sólo un cantante regular.

El Coro es indudablemente bueno, pero no siempre regula bien el volumen, acudiendo a excesos y a gritar fuera de lugar. Por otra parte, se opta por hacer cantar a sopranos adultas en lugar de niños, pero se mantienen los contratenores, con una cierta desproporción, pues el resultado es, sí, un sonido homogéneo, pero demasiado oscuro.

Para acabar, creemos que **El Mesías** viene aún grande a Gardiner. Si alguien quiere comprar versiones de referencia que huyan de la pompa victoriana, puede acudir a Leppard (Erato) o Marriner (Decca). Y si le gusta algo más de solemnidad, junto a grandes voces, coro y orquesta, la misma de Richter (DG).

Sonido en grabación digital de gran calidad, junto con un prensaje limpio y muy silencioso hacen la escucha de este álbum, por este capítulo, muy satisfactoria.—SANTIAGO BUENO SÁLI-NAS

HAENDEL: El Mesías (versión reinstrumentada por W.A. MOZART, KV 572). Edith Mathis, soprano. Birgit Fin-

nilä, contralto. Peter Schreier, tenor. Theo Adam, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Austríaca. Director, Sir Charles Mackerras. Archiv 27 23 019, 3 discos. Importado.

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

A diez años de su producción (en 1974) se presenta ahora en nuestro mercado la única grabación de **El Mesías** tal como Mozart, en 1789, lo arregló por encargo del Barón van Swieten.

De sobra conocidas son las actividades musicales de este aristócrata en el campo musical, de las que se derivan los oratorios de Haydn y los arreglos que Mozart realizó sobre otras tres obras de Haendel: **Acis y Galatea**, **El Festín de Alejandro** y la **Oda a Santa Cecilia**. La razón de ser de estos arreglos estriba en el cambio de gustos experimentado desde la época de Haendel. El público vienés encontraba estas obras anticuadas y faltas de interés; sin embargo, Van Swieten, enamorado de la música de Haendel, no estaba dispuesto a dejarlas perder, y para ello ideó adaptarlas, en su orquestación, a los nuevos gustos y posibilidades. Para llevar a cabo su plan no echó mano de un músico cualquiera que le proporcionará un arreglo mediocre, sino que se decidió por uno de los mejores, Mozart. Y por esta especial circunstancia hoy recordamos la

Universidad
Internacional
Menéndez
Pelayo

III BIENAL DE ARTE FLAMENCO CIUDAD DE SEVILLA CURSO DE GUITARRA FLAMENCA

DIRECTOR:

MANOLO SANLUCAR

Fecha: Del 24 de Septiembre a 11 de Octubre
(Sesiones de mañana y tarde)

PROGRAMA:

- Armonía y estructura musical del Flamenco.
- Desarrollo de la técnica específica de la Guitarra Flamenca.
- Desarrollo de la temática Flamenca.
- Perfeccionamiento.

■ Derecho de matrícula: 30.000 ptas.
Información: Casa Museo de Murillo.
C/ Santa Teresa, 8. SEVILLA.
Tel. (954) 22 22 69.
Horario: Martes a Sábado de 10 a 14 horas.
Período de Preinscripción: Hasta el 30 de Junio de 1984.



UNIVERSIDAD



INTERNACIONAL



MENENDEZ



PELAYO

La cultura universal desde España.

tarea llevada a cabo por este genial compositor sobre la obra más conocida de otro genio anterior.

Como era de esperar en Mozart, no se limitó a unos retoques generales, sino que se dedicó a fondo en su labor. Esta tuvo tres frentes: la reinstrumentación, el cambio de voces, el acortamiento de ciertos números. Y la reinstrumentación es el frente donde esta versión cobra mayor interés: supresión del órgano y añadido de instrumentos de madera en casi todos los números. Los resultados obtenidos por Mozart son diversos, y todos muy discutibles: así, su mano se nota especialmente en los últimos números de la segunda parte y en toda la tercera. Cobran un color muy especial, por ejemplo, el aria para bajo *Warum entbrennen die Heiden* o la de tenor *Du zerschlagst sie*. La conocida para bajo y trompeta *Sie schallt die Posaun* ve cambiado clarino (que ya no se utilizaba) por la trompa y otras combinaciones de maderas. Por otro lado, no obstante, decepciona la versión del popular *Aleluya*, pues pierde parte de su exultante brillantez. En fin, también es discutible la asignación a la soprano de la mayor parte de números del tenor en la segunda parte.

La interpretación de un producto tan curioso no puede ser mejor. Los cantantes son excepcionales, verdaderos especialistas en Mozart (y también en Haendel), de entre los que destacan Edith Mathis y Theo Adam. El coro y la orquesta, aun siendo de calidad excepcional, se hallan por debajo de las agrupaciones famosísimas de la misma ciudad de Viena. La dirección, por último, es de las que crean escuela. Mackerras, que siempre ha tendido a dulcificar y hacer rococó los oratorios de Haendel, encuentra aquí su campo más estimado. Se nota que disfruta con una instrumentación a lo clásico (lo cual pondrá nervioso a los puristas del barroco), resaltando las melodías y limando las aristas de una escritura contrapuntística que alcanzó con Haendel y Bach su máximo desarrollo; no es vano, ésta es la versión que a menudo ofrece en sus conciertos.

El sonido es muy notable en comparación a las modernas técnicas digitales, de gran limpieza. Y el prensado es excelente, como acostumbran las fábricas alemanas (única ventaja de las actuales costumbres de importación de discos).

En conclusión: se trata de una obra de interés para especialistas, sobre todo mozartianos, servida con todo lujo. Pero, por descontado, no es una grabación para quien pretenda iniciarse en *El Mesías* de Haendel, por razones obvias.—S.B.S.

HAYDN: Stabat Mater. Sheila Armstrong, soprano. Ann Murray, contralto. Martin Hill, tenor. Philippe Huttenlocher, bajo. Conjunto Vocal de Lausana.

Orquesta de Cámara de Lausana. Director, Michel Corboz. Erato, núm. 75025, Digital. Importado.

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

No es el **Stabat Mater** una de las obras más conocidas de Haydn, sobre todo frente a la magnitud de sus oratorios y la creciente difusión de sus misas. Sin embargo, es digno de no ser desdeñado. Escrito en 1768, durante el servicio a los Esterhazy, es en buena parte deudor de los anteriores y más conocidos de Alessandro Scarlatti y Pergolesi, aunque la dimensión que se alcanza en la obra de Haydn es totalmente otra: ya no se presenta como un dúo contemplativo, sino como un drama cantado por los cuatro solistas y el coro, acompañado de una orquesta completa.

Haydn adopta en su composición un aire arcaizante, al que añade la expresividad típica de la época *Sturm und Drang* por la cual atravesaba. Así, emplea la fuga, el aria de estilo italiano, las piezas contrastadas (como las dos arias para bajo)...; y, frecuentemente, las tonalidades menores. Quien conozca una obra tan significativa como el **Magnificat** de Carl Philipp Emanuel Bach podrá apreciar cómo si ésta última significa un avance importante con un pie todavía en el último barroco, el **Stabat Mater** de Haydn, análogamente, conserva todavía raíces que se nutren del hijo de Bach.

Por todo ello, es altamente interesante el conocimiento de esta pieza, pues su escucha es atractiva, variada... y capaz de evocar lo que es una época de transición en un compositor genial.

La interpretación de Michel Corboz pone de relieve los aspectos barrocos y contrastados de la partitura, huyendo de una interpretación rococó a más clásica. No es serena, sino inquietante: incluso los tiempos moderados (que abundan) son tratados con cierta tensión. Muy correctos el coro y la orquesta, aun sin tratarse de formaciones excepcionales. Y muy bien escogido el cuarteto solistas, sobre todo por el equilibrio de unas voces bellas y que dominan la música que cantan sin necesidad de divisimos.

Grabación (digital) y prensaje excelentes.—S.B.S.

LISZT: Transcripciones de óperas de Wagner. *Lohengrin: Cortejo Nupcial de Elsa; Parsifal: Marcha Solemne; Tristán e Isolda: Muerte de Isolda.* **ZOLTAN KOCSIS: Transcripciones de Tristán e Isolda: Preludio Acto I y Los Maestros Cantores de Nuremberg; Preludio Acto I.** Zoltán Kocsis, piano. Philips 9500 970. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Esperaba este disco con una cierta ilusión; y ello por varias

razones. A saber: pensaba que Kocsis sería un intérprete adecuado para las obras que incluye; sabía de la extraordinaria crítica con que había sido acogido en Inglaterra; y sentía verdadera curiosidad por conocer las transcripciones —del propio Kocsis— de los **Preludios** de los respectivos primeros actos de **Tristán y Maestros Cantores**. Bien; pensaba, sabía, sentía... ya no pienso, ni sé, ni siento: la decepción ha sido total. En primer lugar, no veo hasta qué punto las transcripciones antedichas tienen un verdadero interés, al menos en la interpretación que de ellas hace Kocsis. En realidad no veo en estas versiones —ni en éstas ni en las del resto del disco— una intención interpretativa clara; más bien me da la impresión de estar asistiendo a una clase de piano, a una simple ejecución —desde luego de un mal maestro de piano— en la que no existe voluntad alguna de DECIR algo. Nuevo o viejo, simplemente algo. Naturalmente, el asunto es más grave en **Tristán**, donde la inexpressividad, que campea a lo largo y ancho del **Preludio**, llega a ser exasperante en la **Muerte de Isolda**. Pero hay más; algo que, desde mi punto de vista, invalida completamente estas interpretaciones: el inadecuado sonido y la flagrante falta de fuerza física en los dedos que Kocsis pone de manifiesto en las mismas. El timbre es en todo momento gris mate; la pulsación, seca; y rara vez hace sentir al oyente el **TRUENO SICOLOGICO**, estremecedor, que es esencial tanto en Wagner como en el propio Liszt. Así, la **Marcha parsifaliana** se convierte en una especie de **Carnaval de los Animales** con pretensiones de profundidad intelectual. Por último, tampoco en el **Cortejo de Elsa (Acto II, Escena 4)** me parece que Kocsis haya acertado. Si antes no veía la explosión, aquí todo es excesivamente lánguido y pretencioso.

Disco, pues, a ignorar. Pienso que Zoltán Kocsis ha querido hacer mucho más de lo que puede. De todas maneras, si el lector es asiduo de la revista inglesa *Grammophone* podrá leer allí un comentario crítico bien distinto a éste. Sin querer entrar en polémica, diré que son ya demasiados los discos a mi entender flojísimos que *Grammophone* ensalza de forma desmesurada. Personalmente, cada día me fío menos de esta publicación. En todo caso, es el comprador de discos quien, en última instancia, tiene la palabra. Para acabar, recomendar efusivamente el disco de **Transcripciones** que Barenboim ha grabado para Deutsche Grammophon y que no hace mucho ha sido publicado en España. En él —para mí— sí están Wagner y Liszt. También un pianista capaz de ejecutar y DECIR.—P.G.M.

MAHLER: Sinfonías núms. 5 y 6. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. CBS D3 37875, 3 discos. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ (Quinta)
★ ★ ★ (Sexta)

Sonido: ★ ★ ★

No es esta **Quinta** de Mahler un trabajo fácilmente valorable; en realidad, y después de un par de audiciones de la misma, todavía no he salido de la perplejidad con que la recibí en un principio. Es una versión extraña en la que se puede encontrar momentos propios de un director genial —descubridor de cosas nuevas— en obras ya no tan nuevas— junto a largos pasajes sumamente triviales y aburridos. Después de escuchar su primer movimiento, y exceptuando algún que otro detalle aislado que me parecía desentonar del resto, pensé que me encontraba ante una realización que, de seguir así, además de conectar perfectamente con la idea que personalmente tengo de la obra, bien podría calificarse de antológica. Maazel dosificaba con sabia madurez lo amargo, lo decadente y lo feroz; mostraba un Mahler desolado, resignado, pero a la vez con fuerzas para estallar en el momento oportuno; un Mahler con la suficiente contención como para que el estallido de rabia contenida no se manifestara de forma gratuita... Pero comienza el segundo movimiento y con él las primeras decepciones: no hay ahora ideas de peso; las transiciones comienzan a ser precipitadas; la resignación va transformándose paulatinamente en preciosismo; a Maazel cada vez le resulta más trabajoso dar sentido a lo que está contando... Al final dé la impresión de volver un poco a la carga, pero, definitivamente, la Sinfonía parece comenzar a hundirse. En el *Scherzo* empiezan a surgir ciertos rasgos irónicos que me devuelven la esperanza; progresivamente me doy cuenta de que estoy oyendo una versión que, como realización, es poco menos que irreplicable, sin embargo las continuas **SORPRESAS** me desconciertan cada vez más. Acaba el movimiento y no sé exactamente si Maazel es un genio o un impostor... Y comienza el *Adagietto*. Nunca oí esta música de forma tan pura. Jamás de forma tan neutra, tan exenta de emoción, pero al mismo tiempo tan hermosa. Sigo sin saber si esto me gusta o no, pero lo que sí puedo asegurar es que pocas veces escuché una orquesta que sonara de manera tan perfecta, tan bella, tan musical... ¿Y el *Rondó-final*? Probablemente aquí esté la clave de la versión: es tan juguetón, tan ligero, tan antiheroico que da la impresión de que Maazel lo utiliza para explicarnos que no debemos de creernos nada de lo que ha pasado anteriormente; para decirnos que todo ha sido una gran mentira; que las cosas son menos complicadas de lo que parece; que el asunto no ha pasado de ser una amable tomadura de pelo. Conclusión: posiblemente, todo un redescubrimiento de la obra; o también una inmensa excentricidad. Lo que, de todas maneras, parece claro es que sólo gentes como Maazel se pueden permitir estos lujos;

sólo directores como él pueden plantear este tipo de dudas con la garantía de que casi nadie se atreva a reprochárselo...

Lo de la **Sexta** es distinto. Maazel construye una versión de ésta no menos extraña que la anterior, sólo que en esta Sinfonía las cosas están más claras que en la **Quinta**; es decir, es una música que no perdona: o se está a favor o en su contra; tiene pocas probabilidades de resistir reinterpretaciones geniales; todo está en su sitio y lo único que hace falta es verlo y saber expresarlo. Dicho esto, añadiré que la versión de Maazel, estando muy bien construida, increíblemente tocada, espléndidamente realizada en suma, no me ha entusiasmado. El primer movimiento está dicho con contundencia y decisión, pero para mi gusto le falta fuego y mayores contrastes anímicos. Las transiciones son, en general, pobres y rítmicamente es demasiado machacón. En el Scherzo Maazel vuelve a mostrarse preciosista, en ocasiones algo superficial y casi siempre demasiado moderado y un punto de exceso amable. El Andante moderato es una joya en cuanto a lectura —sonoramente es una maravilla—, pero su carácter contemplativo y refinado le impide sacar a flote una buena parte del subtexto que encierra. El cuarto movimiento, por último, es el que menos me ha convencido. De contrastes muy rebuscados, sólo en momentos aislados alcanza la fuerza e incisividad que lleva implícita esta música. El discurso es poco fluido y las tensiones se mantienen —sobre todo entre los dos golpes de martillo— muy precariamente. Por supuesto, se siguen escuchando cosas interesantes, y a veces rarezas de extrema originalidad (no sé si será cuestión de la grabación, de Maazel o de ambos, pero lo cierto es que se pueden oír ciertas aproximaciones y alejamientos en el espacio del sonido emitido por los instrumentos de metal en más de un pasaje; ¿control dinámico o potenciómetro?). En definitiva, una versión de la **Trágica** muy bien ejecutada, pero a mi entender exenta de unidad conceptual.

La grabación, en ambas obras, es, como poco, tan extraña como las versiones que incluye: todo se oye lejisimos, le falta presencia sonora y en ocasiones los planos sonoros no están lo suficientemente separados.

Versiones recomendables de estas obras podrían ser: para la **Quinta**, Barbirolli (en el extranjero) y Abbado. En lo que se refiere a la **Sexta**, Barbirolli (tampoco disponible en el catálogo español), Abbado o Solti. En los dos casos, por ese orden.—**P.G.M.**

MOZART: Les Petits riens. Oberturas: Il re pastore, Lucio Silla, La finta semplice, L'Impresario. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. EMI, 053 102291.

Interpretación: Oberturas ★ ★ ★ ★
Les P. riens: ★ ★ ★. Sonido: ★ ★ ★.

EMI es en la actualidad la única casa comercial, dentro de nuestro panorama discográfico, que mantiene dos series económicas. Acorde, que cuenta ya con un buen número de grabaciones, y la recientemente lanzada bajo la denominación de **Grandes Intérpretes**, en la que gozosamente, y a un precio asequible se están acercando al comprador nombres como Barenboim, Menuhin, Fischer-Dieskau, Schwarzkopf, Klemperer, Beecham, etc...

Dentro de esta serie acaba de aparecer el disco que comentamos. Publicado por primera vez en nuestro país en el año 1972, cuando Neville Marriner y la Academy of St. Martin-in-the-Fields empezaban a ser descubiertos por nuestro público, no podemos por menos de felicitarnos de su reedición en serie económica. La primera cara del disco contiene cuatro oberturas de otras tantas óperas menores de Mozart, que no por ello dejan de ser muestras muy representativas del genio del salzburgués. Las lecturas de Marriner y el conjunto inglés siguen manteniendo vivas sus mismas cualidades a pesar de los doce años transcurridos. Vivacidad y dinamismo a toda prueba, elegancia o una calidad sonora de primera magnitud. Era en su momento un nuevo Mozart, y hoy, tras los nuevos conceptos interpretativos, por cierto puesto en vigor por otro conjunto inglés, no podemos decir que no siga resultando perfectamente válido.

Lo mismo hemos de afirmar respecto al delicioso ballet que ocupa la segunda cara del disco: **Les petits riens**, donde vuelven a destacar las cualidades de la agrupación inglesa. Quizás falte la gracia de un Boskowsky (Decca) o la agreste energía de Zinman (Philips), pero a pesar de ello resulta una opción absolutamente válida la elegida por Marriner. El prensado y la grabación son más que aceptables, por lo que la recomendabilidad del disco es muy alta.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO**

PUCCHINI: La Rondine. Kiri Te Kanawa, Mariana Niculescu, Plácido Domingo, David Rendall, Leo Nucci. Coro Ambrosian. Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Lorin Maazel. CBS D 2 37852. Digital. Importado.

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

Dentro de la producción de Giacomo Puccini, después de su primer éxito, **Manon Lescaut**, quizá la única de sus obras que no ha gozado de un continuo fervor de público ha sido **La Rondine**, desde su estreno en Montecarlo la noche del 27 de marzo de 1917, en plena primera guerra mundial. El mismo Puccini era consciente de los resultados obtenidos en su obra, y seguramente de no haber muerto en 1924 hubiera revisado la partitura. Qué duda cabe que una parte de los defectos de la obra proceden de la estructura del libreto, pensado para opereta

según la clásica concepción vienesa, lugar de donde partió la idea de su composición, y que después, a requerimiento del músico fue evolucionando a lo que quería ser una ópera cómica; pero tampoco es extraña a esa falta de éxito la propia música, ya que junto a momentos muy bellos que recuerdan sus grandes producciones existen otros de mayor monotonía y de repeticiones abusivas. Creo que la mejor definición de la obra la dio el propio maestro al decir: Un experimento que no se debe repetir y que no valía la pena iniciar. Con todo, la obra merece oírse por que la genialidad surge en ocasiones.

Consecuencia de todo lo anterior es que la obra ha sido poco



Leo Nucci.

frecuente en registros discográficos, y el que nos ocupa, que según mis datos es el tercero, parte de una baza muy importante: la dirección de Lorin Maazel, quien sabe dar a la obra toda la ligereza y a la vez profundidad, hacer surgir la gracia burbujeante, y darle un cierto estilo vienés, manteniendo el equilibrio entre las escenas más dramáticas y las de mayor estilo cómico; a sus órdenes la London Symphony muestra una cuerda muy sensible y atenta a los mínimos detalles, complementándolo con la sutileza de las demás familias. También sabe dar a las intervenciones del Ambrosian Opera Chorus la necesaria cohesión, así como un gran sentido interpretativo, con desenfadado y vivacidad, a los que se une un matizado fraseo. Es por todo ello muy superior a la grabación que hizo Francesco Molinari-Pradelli para RCA, correcta pero lineal de concepción.

Dentro del capítulo de intérpretes se plantea la cuestión de si todos los cantantes pueden adaptarse a las características que el compositor ha marcado a sus personajes. Así Kiri Te Kanawa, que es una cantante de depurada escuela, de una voz de gran belleza, muy apta para Mozart y Strauss. Pero creo que para las heroínas de Puccini se requieren otras cualidades, y las suyas no se adaptan ni siquiera a ese personaje frágil que es Magda, porque su estilo no consigue la comunicatividad, esa morosidad contenida, esa sutileza, esa cálida ductilidad; su prestación es de gran calidad, con fraseo técnicamente válido,

pero estilísticamente falto de vivencia.

También a Plácido Domingo le ocurre algo parecido, pero en sentido inverso: el estilo del cantante español tiene tendencia al canto más abierto, más pendiente del efecto, que del fraseo estudiado, como ya le ocurre en el Rodolfo de **La Bohème**, con el que el personaje de Ruggero tiene bastantes analogías; se requiere un canto más lírico dentro de un romanticismo matizador, sin dramatismos. Domingo lo consigue a menudo, pero en ocasiones su estilo interpretativo le lleva a efusiones que no encajan con el personaje; con todo, su prestación es superior a la de Daniele Barioni (RCA).

Del resto de los cantantes, más secundarios, destacan Mariana Niculescu, muy bien de voz pero a la que supera Graziella Sciutti, en la versión de Molinari-Pradelli, en gracia y visión del papel de Lisette; el buen hacer de Leo Nucci, en una intervención corta; y la inteligencia, a pesar de alguna limitación, de David Rendall, a quien el mejor elogio que se le puede hacer es que su versión no se ve empalmeada por la que Piero de Palma hace para RCA.

En resumen, una grabación muy interesante por la labor de Lorin Maazel y por ser la única existente en el mercado español, ya que aun no siendo lo mejor de Puccini, tiene suficientes méritos para oírse.—**ALBERTO VILARDELL**

RECITALES

«**CANTO GREGORIANO**» **Vísperas y Completas** en la Abadía de Solesmes. Coro de Monjes de la Abadía de San Pedro de Solesmes. Director, Jean Claire. Ediciones Paulinas, 11 C G.

Intepretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Este segundo disco de canto gregoriano que Ediciones Paulinas pone al alcance del melómano español, en una edición tan esmerada, está dedicado al **Oficio de Vísperas y Completas** del domingo. En estos oficios predomina el género salmódico. Desde el punto de vista musical, la Salmódia es un sencillo recitativo enmarcado por el canto de una antifona al comienzo y al final. Se trata de una recitación al unísono, sostenida sobre la dominante del modo correspondiente, repetida en todos los versículos, con dos sencillas cadencias: una, hacia la mitad del versículo, llamada mediante, y otra, llamada final, variable, al acabar el versículo. En este género lo que cuenta realmente es el texto, con su dicción y acentuación.

El disco, en su primera cara, contiene todo el **Oficio de Vísperas** del domingo, tal como se canta en el monasterio de San Pedro de Solesmes. En él se incluye, como una introducción y como una conclusión, el tañido

de las campanas. Se intenta, expresamente, reflejar lo más exactamente posible el ambiente que se vive en dicho oficio en la Abadía benedictina francesa. El mismo comentarista del disco dice, en el folleto interior, al hablar del **Oficio de Completas**: «y para consumir, en el marco del ambiente de Solesmes, el recogimiento de aquellos para quienes este disco va a ser a manera de peregrinación dominical a la Abadía, el toque de la campana del «ángelus» de la noche».

La segunda cara está dedicada al **Oficio de Completas**, que es el último del día. En él se canta la antifona mariana *Salve regina*, en tono solemne, tan fervoroso e impresionante.

Los textos de los salmos son de la nueva versión del Salterio, revisada según los principios del Concilio Vaticano II. En cuanto a la interpretación diremos que se tienen en cuenta las nuevas formas de interpretación, como son: *clivis* y *podatus* con *episema* (tratamiento por igual de las dos notas), *salicus*, *quilisma*, etc. Se aprecia una fusión de voces envidiable, una vivencia profunda del texto, una comprensión del ritmo, una flexibilidad y a la vez una serenidad no igualadas aún, a mi juicio, por ningún otro coro.

Personalmente, creo que ha sido un acierto suprimir muchas de las entonaciones que se hacían antes, sobre todo cuando la voz del solista no es ninguna maravilla, como ocurre en Solesmes. En general, no obstante, se aprecian mejores voces que en los discos anteriores de Jean Claire.

Por lo que se refiere a la grabación, volvemos a oír distorsiones en los fuertes y a veces en los agudos, como apuntábamos en el disco anterior.

Recomendamos encarecidamente la adquisición de este disco, que dentro de la sencillez nos aporta la alta cota artística del repertorio gregoriano. Su audición nos producirá una gran sensación de paz, de tranquilidad y de serenidad.—FRANCISCO JAVIER LARA

«MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA». Volumen 1 / R. HALFFTER: *Secuencia*; J. HIDALGO: *Roma dos pianos*; RODRIGUEZ-ALBERT: *Sonatina en Do mayor*; BEDMAR: *Tres movimientos*. Susana Marín, piano. RCA, RL 35373.

Volumen 2 / FALCON: *Poema coral del Atlántico*; REMACHA: *Tres canciones vascas*; ASINS-ARBO: *Canciones valencianas*; OLMOS: *Tonadas gallegas*; *Canciones vascas*. Asociación Coral de Cámara de Pamplona, Director, Luis Morondo. RCA, RL-35372.

Volumen 3 / IBARRONDO: *Brisas*; ALONSO: *Nube-Música*; DELAS: *Relato*; ENCINAR: *Cum plenus forem entousiasmo*. Esperanza Abad, soprano. Grupo Instrumental. Director, Antoni Ros Marbá. RCA, RL-35398.

Volumen 5 / MACIAS: *Oda I (pra Lola C.)*; C. HALFFTER: *Oda (para el cumpleaños de un amigo)*; ANGULO: *Siglas*;

BRIZ: *Microestructuras*. Grupo Instrumental. Director, Odón Alonso. RCA, RL-35403.

La labor difusora que mantiene la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, gracias al apoyo de la Administración, no siempre encuentra el eco que merece. Conciertos, ciclos de conferencias o series discográficas como la presente cumplen sólo en parte el papel para el que fueron concebidos, quizá por el desolador aislamiento cultural a que se ve sometida la creación musical en nuestra sociedad. Dentro de esos límites, el fondo fonográfico que se va consolidando gana utilidad con una distribución inteligente y sin afán de lucro; es decir, además de la posible expansión comercial, que no llega más allá del aficionado curioso o previamente motivado, la información que recibe el compositor sobre la práctica de sus contemporáneos, el archivo en fonotecas o centros de documentación, la utilización pública por parte de organismos radiofónicos o televisivos, etc... Los cuatro discos arriba mencionados pertenecen a la segunda colección que promueve la ACSE, aún no editada en su integridad, y se trazó como objetivo primordial la inclusión de nombres no programados en la primera, aunque se puedan contabilizar algunas excepciones. En ningún caso se han tenido en cuenta factores estilísticos o ideológicos a la hora de la selección; eso facilita el conocimiento de obras que de otra manera quedarían inéditas. El sonido de los volúmenes que aquí se comentan es en general aceptable, pero muchas veces tenemos la impresión de que se falsifica la materia original y se fuerzan sonoridades engañosas. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar el interés que muestra RCA por convertir esta serie, expresión limitada pero válida de la música española actual, en una sucesión de carpetas anónimas que no ilustran lo más mínimo al posible comprador, con los nombres de los autores sólo en la contraportada y en tipografía ridícula. Las portadas son estéticamente impresionantes, las fotos pésimas y con los pies cambiados; algún que otro texto (volumen 3) extraído de un programa de mano que transcribe hasta la fecha del siguiente concierto... Este es, en fin, el punto negro de la edición.

Volumen 1.

Interpretación: * * * *
Sonido: * *

Susana Marín demuestra estar en condiciones de abordar el más variado repertorio contemporáneo. La seguridad con que interpreta las cuatro obras de su disco así nos lo hace creer. Obras diferentes en cuanto a estilo, que van desde la efectividad didáctica de Bedmar al sutil neopresinismo de Rodríguez Albert, del escéptico minimal de Hidalgo al dodecafonismo matizado de Rodolfo Halffter. En ellas, la pianista madrileña sabe encontrar la clave estética de cada momento y distinguir planos y frases con la

naturalidad que desplegaría con músicas más tradicionales.

Volumen 2.

Interpretación: * * *
Sonido: * *

Este disco ha cobrado un cierto valor testimonial tras las muertes recientes de Morondo y Remacha. Nos da ocasión de conocer una de las obras corales más importantes de la actualidad, el *Poema coral del Atlántico* y pasa revista a tres formas personales de entender la canción popular como modelo creativo (Asíns-Arbó, Remacha y Olmos). La Asociación Coral de Cámara de Pamplona, en uno de los últimos testimonios grabados de su fundador, rinde lo esperado de una selección de obras próximas a una sensibilidad coral tradicional.

Volumen 3.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * *

Disco variado en su contenido, con dos músicos alejados de nuestro país y poco escuchados aquí, Ibarrondo y Delás, que residen en París y Colonia, respectivamente, y otros dos compositores de presencia normalizada en nuestro ambiente musical: Alonso y Encinar. Con la participación solista de Esperanza Abad en *Nube-Música*, las cuatro obras son concluidas con precisión y brillantez por Ros Marbá, que sabe destacar con buen criterio las características tímbricas de cada música.

Volumen 5.

Interpretación: * * * *
Sonido: * *

Como ha acreditado en numerosas ocasiones, Odón Alonso dirige la música actual de manera práctica y efectiva, siempre atento a comunicar por encima de gustos o preferencias. En este disco se agrupan, por un lado, dos odas; la de Macías, mezcla de neoserialismo y minimal; la de Halffter, una de las páginas más renovadoras en su música de pequeñas dimensiones. Las obras de Briz y Angulo, dos autores menos interpretados, responden a un mayor impulso constructivista que, sin embargo, admite algún que otro elemento de procedencia tonal.—JOSE MANUEL BERE A

PUCCHINI: *Música orquestal: Preludio Sinfónico. Capricho Sinfónico. Minuets núms. 1-3. Crisantemi. Preludios e intermezzo de «Le Villi», «Edgar» y «Manon Lescaut»*. Orquesta Sinfónica de Radio Berlín. Director, Riccardo Chailly. Decca. Digital. Importado.

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

Prosigue la recuperación para el disco de las obras menos difundidas del catálogo pucciniano, iniciada en los años setenta por Erato con las grabaciones

de Michel Corboz (*Messa de Gloria*, STU 70890) y Claudio Scimone (*Preludio Sinfónico, Capricho Sinfónico y Preludio de Edgar*, STU 71040). Esta parcela del Puccini no operístico se extiende a diversos campos, con logros notables en el sinfónico —del que da cumplida muestra el presente disco. Sería interesante contar asimismo con el resto de la producción religiosa —*Salve Regina, Credo, Requiem*—, instrumental —*Brani per órgano, Cuarteto en Re, Scherzo, Fuga, coral*— «*I Figli d'Italia, Cantata a Giove, Inno a Diana, Avanti Urania, Inno di Roma*» y vocal —*Melanconia, Storiella d'amore, E l'ucellino, Terra e mare*, etc.

Puede resultar sorprendente que Verdi haya escrito de este Puccini juvenil: «*Dicen que en él predomina lo sinfónico. Debe andar con cautela. La ópera es la ópera, y la sinfonía, la sinfonía*». La audición del disco que comentamos pone las cosas en su sitio. Hay ciertamente una escritura muy cuidada, tanto en lo armónico como en la orquestación, pero no es nunca una estructura de carácter sinfónico que permita desmentir la vena intrínsecamente teatral del músico de Lucca. No son sólo las referencias explícitas a temas de *La Bohème* o *Manon Lescaut* —presentes en el *Capricho Sinfónico, Minuet núm. 3* y *Crisantemi*, esta última una bellísima elegía en homenaje al Duque de Aosta, que hace uso del conmovedor lamento final de *Manon*. Hay que aclarar ya que esas citas NO PROCEDEN de las óperas, sino de Puccini ha utilizado materiales procedentes de obras juveniles poco escuchadas para determinados pasajes de sus óperas posteriores. Esta puntualización no es simplemente perogrullesca, ya que la presencia de tales motivos se produce en contextos muy alejados de la habitual sintaxis pucciniana, careciendo aquí de su potencialidad para la caracterización de personajes (los bohemios, en el Acto IV de *La Bohème*) o situaciones (Preludio del Acto I, muerte de *Manon Lescaut*). Antes bien, Puccini aquí procede normalmente por YUXTAPOSICION de temas, explotando su innegable eficacia melódica y su siempre escrupulosa tímbrica, pero renuncia a la DIALECTICA motivica, armónica y agógica inherente al universo sinfónico.

Esta es la primera grabación del joven y prestigioso Riccardo Chailly con la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín, de la cual es director principal desde la temporada 1982-83. El conjunto, antaño dirigido por Fricsay y Maazel, ofrece unas interpretaciones brillantes, con una sonoridad refinadísima y una amplia gama dinámica (escúchese el increíble ppp del timbal al final del *Preludio Sinfónico*). Chailly dirige con un notable dominio del peculiar lenguaje de estas obras, a mitad de camino entre lo teatral y lo sinfónico. En los preludios de *Edgar* supera ampliamente a Eve Queller en su grabación integral de la ópera (CBS 79213), con una soberbia grabación del clímax en torno a la ya genuina melodía de la cuerda —que corresponde a la bella frase de *Fidelia* «*La tua*

memoria será el mio sol pensier») En los fragmentos de *Le Villi*, Maazel en su versión completa (CBS 76890) ofrece quizá una versión más equilibrada, con la ventaja de su inserción en un contexto teatral (ejemplo, los dos temas que integran el primer preludio son de naturaleza muy vocal y su interés estriba en servir de base al coro de montañeses «*Della vecchia di Magonza*» y al dúo de amor entre «Anna» y «Roberto» «*Mio cherubino, perche dell'amor mio dubiti ancor*»; fuera del ámbito para el que fueron creados resultan algo desvaídos, ocurriendo otro tanto con la música sabática *La Tregenda*, un punto artificiosa). Finalmente, el Intermezzo de *Manon Lescaut* recibe aquí una interpretación apasionada, vibrante, muy por encima de la servida por Bartolletti (grabación integral, EMI 165-02.269/70) y a años luz de la de Molinari-Pradelli (Decca, GOS 607/8). La estremecedora pulsación de la cuerda (escúchese su primer ataque en ff) y la implacable serie de golpes de timbal (auténticas *llamadas del destino* puccinianas) en el stringendo central me ha evocado la MANERA toscaniniana, de la que existe un glorioso documento en la grabación del concierto inaugural de La Scala (1946). En resumen: disco excelente, sin competencia posible en nuestro mercado.—GONZALO BADENES MASO

«EN FOLIA». Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua. Hispavox, 190 135.

Interpretación: * *
Sonido: * * *

Bajo este título que preside esta reseña, el disco que patrocina el Ministerio de Cultura, por medio de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, brinda una panorámica general de un interesante aspecto de la música renacentista española: la difícil diferenciación entre lo culto y lo popular. La presencia de algunos grandes nombres como Cabezón, Ortiz, Salinas, Narváez o Bermudo garantiza la representatividad de la selección. Temáticamente, la grabación se vertebró en torno a tres *Folías*.

No cabe duda de que la ya larga labor del SEMA es realmente valiosa. El grupo quizá no haya aún alcanzado el nivel de depuración sonora que la época tratada exige, pero en cualquier caso nos encontramos ante un sustrato musicológico que garantiza mínimamente la verosimilitud estilística. Pensamos, con todo, que el grupo puede todavía evolucionar hasta obtener mayor vitalidad y hondura en sus acercamientos.

El producto que comentamos es atribuible, en una gran medida, a Juan José Rey Marcos, quien se ha encargado de las adaptaciones musicales y literarias, opción no demasiado canónica, pero en este caso de indudable eficacia. Las interpretaciones se inclinan más hacia lo

popular. Sería deseable, en cuanto a las ejecuciones, un cuidado más acentuado, sobre todo en la calidad de las voces. La prestación global se mueve en los márgenes del buen hacer. Sobresaliente la improvisación final.—E.M.M.

«MARISA ROBLES AND FRIENDS». Obras de Ravel, Roussel, Tournier, Granados, y populares vascas e irlandesas. Marisa Robles y su Harp Ensemble; Christopher Hyde-Smith, flauta; Thea King, clarinete; Allegri String Quartet. Decca Argo. Digital. Importado.

Interpretación: (Ver texto)
Sonido: * * * * *

El disco que nos ofrece Marisa Robles a través de Argo —sello especializado de Decca—, viene a ser un COLLAGE preparado a gusto de intérprete y productor. Sólo dos de las piezas que se nos presentan están interpretadas por el conjunto para el que originalmente fueron concebidas. Se trata de *Introducción y Allegro* de Ravel, para flauta, clarinete, arpa y cuarteto de cuerda, obra de 1900, y de la *Serenade Op. 30* de Albert Roussel (1925), que utiliza un trío de cuerda, flauta y arpa. Otras dos composiciones son arreglos de Marisa Robles para ser interpretadas por su Harp Ensemble —cuatro arpas—: los *Preludios Op. 16*, números 1 y 3, de Tournier y la *Jota Op. 5* de Granados. Completan la grabación dos obras agrupadas y arregladas por la protagonista del disco: una *Suite de Canciones populares vascas*, y otra de *Canciones irlandesas*, para arpa y flauta, y cuatro arpas respectivamente.

Tras semejante presentación, ya se explicarán ustedes la nota con que hemos calificado la interpretación: Ver texto. Poco hay que decir que no sea sobre las obras de Ravel y Roussel. El resto, al llevar el sello de Marisa Robles, se nos presenta como novedad y lo único que hay que criticar es su conveniencia.

Así, por ejemplo, la *Jota* de Granados aparece desvirtuada, sin fuerza, excesivamente artificial y como desconectada de su origen. No creemos que un grupo de cuatro arpas sea la formación instrumental más adecuada para dibujar una obra tan característica, a pesar de que se incluya una cadencia para arpa sola. Los *Preludios*, sin embargo parecen más adecuados pues realmente fueron escritos para dos arpas. Su interpretación resulta encantadora, sobre todo gracias a la melodiosa intrascendentalidad de las partituras.

En cuanto a las *Folk Songs Suites* vasca e irlandesa diremos lo mismo que escribimos sobre la *Jota*: no son estos los instrumentos más adecuados para su ejecución, y por eso lo que escuchamos son bellas melodías, interpretadas con gusto y con bello refinamiento aunque poco convincentes, con poca fuerza expresiva.



Marisa Robles.

El interés de esta nueva edición de Argo radica en la *Introducción y Allegro* de Ravel, una de las obras de juventud del compositor vasco-francés en que mejor se observa el sello de Debussy —no en vano los famosos e impresionistas *Juegos de Agua* son del año siguiente. Tras una sugestiva introducción, el *Allegro* está tratado como la conjunción de individualidades instrumentales; es decir, cada miembro del conjunto tiene independencia y protagonismo, pero se integra perfectamente en él. La interpretación es muy adecuada: elegante, precisa en la redondez del sonido, bellamente tímbrica, el arpa de Marisa Robles lo envuelve todo con esos dulces pianos y esos atmosféricos arpe-

gios. La *Introducción y Allegro* de Ravel no estaba disponible en el mercado desde hace mucho tiempo, desde que se descatalogase hace varios años la versión que Marisa Robles grabó con el Cuarteto Delme para la Decca, con quien, por cierto, publicó un par de discos de música francesa para el instrumento. La aparición del que ahora presenta Argo llena un vacío injustificable.

Otro tanto podríamos decir de la *Serenade Op. 30* de Roussel, autor que apenas aparece en los catálogos de las casas discográficas, y que presenta aquí una deliciosa obra en tres movimientos muy del gusto heredado por los autores de la Schola Cantorum. A la belleza de estas dos obras —también del resto, aunque con nuestras particulares reservas— se añade la claridad del sonido digital, su precisión: la elegancia que nos llegan con los contrastes tímbricos, la amplitud de los graves del arpa de Marisa Robles, etc. Complementa esta grabación de cuya fidelidad dan muestra los ruidos ajenos a la música que hacen los instrumentos —un buen prensaje, aunque quizás se pueda calificar sólo como de prensaje adecuado.

Un buen disco para conocer y apreciar las dos obras de Ravel y Roussel, para disfrutar de la sensibilidad artística de Marisa Robles and friends y, por qué no decirlo, ideal para escuchar en una tarde de domingo preprimaveral. FELIX PALOMERO

AZIENDA AUTONOMA SOGGIORNO

COMUNE DI RIVA DEL GARDA



MUSICA RIVA

INCONTRO INTERNAZIONALE DI GIOVANI MUSICISTI
INTERNATIONALE BEGEGNUNG JUNGER MUSIKER
INTERNATIONAL MEETING OF JOUNG MUSICIANS

8 - 22 LUGLIO 1984



CORSI - CONCERTI - OPERA LIRICA - MOSTRE MUSICALI

DOCENTI / DOZENTEN / PROFESSORS:

BRUNO MEZZENA: pianoforte
VALERY GRADOW: violino
MARKUS STOCKER: violoncello
CONRAD KLEMM: flauto

HANS ELHORST: oboe
KARL LEISTER: clarinetto
JANOS MESZAROS: fagotto
EDWARD H. TARR: ensemble di ottoni

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI / AUSKUNFTE UND ANMELDUNGEN / INFORMATION AND REQUEST FOR ENROLMENT:

SEGRETERIA MUSICA RIVA - PALAZZO DEI CONGRESSI
38066 RIVA DEL GARDA (TN) ITALIA - TEL. 0464/514444 - TELEX 400278

STIFTUNG PRO HARMONIA MUNDI - BUECHRAIN CH 8486 RIKON IM TÖSSTAL - TEL. 052/351555

Consulta

TIENDAS DE DISCOS DESCATALOGADOS

¿Saben ustedes si existen en España tiendas que se dediquen a la venta de discos descatalogados? Estoy interesado en adquirir unos discos de Chaikovsky que, al parecer, hace mucho tiempo que dejaron de estar en catálogo y quisiera saber si puedo conseguirlos de algún modo. A continuación les digo las referencias por si pueden asesorarme sobre su localización: **Concierto para piano núm. 2**, HMES 10-40, Hispavox. **Las Estaciones**, HMES 610-127, Hispavox. **Diversas piezas para piano**, S 61 718 CBS. **La Doncella de Orleans**, HMES 610/147/50, Hispavox.—**MARCIAL GARCIA BALLESTEROS** (Requena, Valencia).

RESPUESTA

Lamentablemente, no podemos contestar concretamente a su pregunta: discos descatalogados se encuentran en multitud de establecimientos que nos es imposible precisar; en ocasiones, incluso durante cinco, seis o hasta diez años después de haber sido retirados de catálogo, siendo a veces imposible localizar una grabación concreta.

ACLARACION DE UNA CONSULTA

Una aclaración a José Antonio Ruiz Rojo, de Guadalajara, sobre una pregunta ya contestada en el número 538 de RITMO. A poco de dar respuesta en la revista a su pregunta, hemos tenido noticia de la grabación efectuada por Gidon Kremer y la Orquesta Philharmonia dirigida por Riccardo Muti (EMI) de los Conciertos para violín, de Schumann y Sibelius.

«SERENATAS» DE CHAIKOVSKY Y DVORAK

Me interesaría conocer su opinión sobre la reciente grabación digital que hizo Karajan de las **Serenatas para cuerdas** de Chaikovsky y Dvorak (D.G.) y he revisado los números de la revista de los años 82 y 83 y no he encontrado referencia alguna. ¿Podrían también infor-

marme sobre el anunciado ciclo de **Canciones** de Mahler que realizará Giulini para D.G.? Del mismo modo, también me gustaría saber las próximas grabaciones de Leonard Bernstein que se editen en España.—**BENJAMIN ALVAREZ GONZALEZ** (Oviedo).

RESPUESTA

El disco de las **Serenatas de Dvorak y Chaikovsky** por Karajan a que usted se refiere es plenamente aconsejable, pues se trata de una interpretación de gran nivel. De las grabaciones existentes en España estarían a similar nivel las de Leppard (Philips), aunque estas son versiones más camerísticas, menos sinfónicas que las de Karajan. Únicamente la interpretación de Barbirolli de las **Serenatas de Chaikovsky** (Edigsa), regularmente grabado, me parece superior. Técnicamente, la grabación de Karajan es, con diferencia, la mejor de las disponibles.

Está previsto por la Deutsche Grammophon grabar durante este año **La Canción de la Tierra**, de Mahler, por Brigitte Fassbaender, Francisco Araiza y la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Giulini. Discos que no se editarán, probablemente, hasta 1985.

Que sepamos, dirigidas por Bernstein serán editadas próximamente las siguientes grabaciones:

GERSHWIN: Rhapsody in blue, Preludio núm. 2. BERNSTEIN: Danzas Sinfónicas de West Side Story. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Piano y dirección, Leonard Bernstein. D.G.

BRAHMS: Las Cuatro Sinfonías, Oberturas Trágica y Académica, Variaciones Haydn. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Bernstein. D.G.—A.C.

VENTA DISCOS INEDITOS

Me dirijo a ustedes para rogarles tengan la amabilidad de poder informarme sobre si existe alguna casa de discos, aquí en España o en el extranjero, que se dedique a la venta de discos y material de grabación inédito (¿dónde se podría encontrar el registro pirata del **Emperador** de Bee-

thoven, por Michelangeli y Celebidache?). Les rogaría a ser posible que me informaran sobre alguna dirección si existieran algunos de estos comercios.—J.C. (Lérida).

RESPUESTA

Los establecimientos especializados en música clásica de Madrid (Real Musical, Espasa Calpe, Ritmo) y de Barcelona (Vidosa, Unión Musical Casa Werner, Discos Castelló) tienen habitualmente grabaciones importadas, pero nos resulta imposible informarle dónde podrá usted encontrar la grabación del **Concierto Emperador**, de Beethoven, interpretado por Michelangeli y Celebidache, disco que fue editado PIRATAMENTE por el sello canadiense Rococó.

ENTREVISTAS PUBLICADAS EN RITMO

Puesto que una de las cosas que me parecen más interesantes de su revista son las entrevistas que realizan a cantantes, directores, etc., les agradecería una relación de las mismas, desde el mes de enero de 1983 hasta la actualidad, indicando, a poder ser, los números correspondientes de cada publicación, para una posible adquisición.

También quisiera saber si han publicado ya la crítica discográfica del registro de **La Traviata**, en la versión Scotto-Kraus y el número correspondiente de la revista en la cual se haya publicado. Les felicito por su publicación.—**JUAN GREGORIO HERNANDEZ MANCHADO** (Puerto de la Cruz, Tenerife).

RESPUESTA

Las personas entrevistadas en este último año en nuestra revista son las siguientes: Helen Donath (núm. 529, enero de 1983), Agapito Marazuela (núm. 529, enero 1983), Lorin Maazel (núm. 530, febrero 1983), Francisco Araiza (núm. 531, marzo 1983), Agustín Gonzalez Acilu (núm. 532, abril 1983), Marlos Nobre y Humberto Quagliata (núm. 532, abril 1983), Max Bragado (núm.

534, junio 1983), Anton Larrauri (núm. 534, junio 1983), Xavier Montsalvatge (núm. 535, julio-agosto 1983), Daniel Barenboim (núm. 536, septiembre 1983), Joan Arnau (núm. 537, octubre 1983), Josep Soler (núm. 539, diciembre 1983) y Marc Raubenheimer (núm. 539, diciembre 1983).

La **Traviata** de Verdi, dirigida por Muti (EMI) no ha sido comentada en RITMO por no haber sido enviada a esta redacción. Abreviadamente, podemos expresarle que Renata Scotto interpreta su papel con gran veracidad y fuerza dramática, pero su estado vocal (sobre todo en el primer acto) es muy deficiente. Alfredo Kraus está admirable de línea —sobre todo en el famoso «Brindis», donde nadie le alcanza— si bien, se han escuchado otras interpretaciones más vehementes. Renato Bruson cumple con gran dignidad, aún sin llegar a entusiasmar. La dirección de Muti es sensacional, incomparable a todas las que se hayan escuchado en disco —incluyendo la de Giulini—.

La toma de sonido original es brillante, pero el prensado español deja mucho que desear.—A.C.

«ARIAS» DE MOZART

Tengo interés en adquirir algunos discos de Mozart, particularmente de **Arias** que el compositor creó para concierto única y exclusivamente, es decir, que no pertenezcan a ninguna ópera, misa, etc. Me gustaría, si pueden, me facilitasen la referencia de algún disco o «cassette» para de esta manera poder encargarlo.—**JOAQUIN GIL DE LA PEÑA** (Santiago de Compostela).

RESPUESTA

Como usted seguramente ya sabe, el pasado mes de octubre se ha publicado (D.G. 2740281.3, 5 discos) la primera grabación mundial completa de las **Arias** de concierto de Mozart, grabación que, por cierto, ha obtenido el premio a música vocal y coral de RITMO, de 1983.

G EL FILM

BANDA SONORA
ORIGINAL DE LA PELICULA DE
FRANCESCO ROSI

CON

PLACIDO DOMINGO

JULIA MIGENES JOHNSON
RUGGERO RAIMONDI
FAITH ESHAM

ERATO
NUMÉRIQUE DIGITAL

GEORGES BIZET

CAR MEN

JULIA MIGENES JOHNSON
RUGGERO RAIMONDI

PLACIDO DOMINGO
FAITH ESHAM

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE / CHOEURS ET MAÎTRISE DE RADIO FRANCE
LORIN MAAZEL

Radio france

Disponible en:

Album 3 LPs. 197 303

Album 3 Cassettes 297 303

Album 3 Discos compactos ECD 880373



1 LP (Selección) 190 143

1 Cassette (Selección) 290 143

1 Disco compacto (Selección) ECD 88041

CINCUENTENARIO DEL CO

Por José María de Mena

(Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Subdirector del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza de Sevilla).

El cincuentenario de la fundación del Conservatorio Superior de Música de Sevilla ha supuesto un acontecimiento muy importante para el mundo musical de la ciudad. Esta efemérides representa, de un lado, la mayoría de edad de una institución que ha logrado tomar carta de naturaleza en el espacio cultural y docente de Sevilla y supone a la vez el punto de arranque de una nueva etapa que requiere, por la evolución socio-económica circundante, muchos más medios para desarrollar con eficacia su labor futura.

Notas históricas

Aunque la creación del Conservatorio de Sevilla como Centro Oficial de Enseñanza, data de 1933, ya existieron mucho antes una serie de centros docentes musicales en la capital de la Bética. En la Catedral, la Escuela de San Miguel, en donde se enseñaba la música a los niños Seises, cuya antigüedad se desconoce, pero que ya empieza a estar documentada a partir del año 1439. En la Universidad Hispalense, fundada con el nombre de Estudios Generales de Santa María de Jesús, por cédula de los Reyes Católicos firmada a 22 de febrero de 1502, ya se contemplaba la enseñanza musical. Siglos más tarde, en el XVIII, la Real Sociedad Económica de Amigos del País puso una Academia de Música, con clases de Solfeo, Armonía, Instrumentos y Canto, en su edificio de la Plaza de la Magdalena. Finalmente, en el año 1895, el compositor y organista Luis Leandro Mariani, junto con su esposa, la pianista Pepita Piazza, fundaron una Academia de Música con el nombre de Conservatorio Particular, y Sociedad Filarmónica, en la calle Mariscal.

Sin embargo, no existe en Sevilla un Conservatorio Estatal, lo que representaba un agravio comparativo con otras ciudades, como Córdoba, que ya lo tenían. Fue éste el motivo de que en Sevilla empezase a cundir, en la época

de los años de la Primera República, un deseo de institucionalizar la enseñanza musical en un centro docente de carácter oficial, más estable y mejor dotado.

Manuel de Falla, con ocasión de sus contactos con Ernesto Halffter para el estreno del **Retablo de Maese Pedro**, le sugiere la idea de que solicite del gobierno, la creación del Conservatorio, integrando en él a los profesores de los Centros ya existentes. Halffter consigue interesar a personalidades sevillanas como Joaquín Romero Murube, poeta y escritor, al Rector de la Universidad, Estanislao del Campo, y personalidades de la vida musical sevillana. Romero Murube interesa también a sus amigos Federico García Lorca, que era Director del Teatro la Barraca, y al ministro Diego Martínez Barrios. Con estos apoyos, la idea cuaja y el 30 de agosto de 1933 aparece en la **Gaceta** un Decreto, firmado por el presidente de la República Don Niceto Alcalá Zamora, creando el Conservatorio de Sevilla, y reconociendo el derecho de ser profesores del mismo a quienes venían siéndolo en la Económica de Amigos del País, y en el Conservatorio de Mariani. Así mismo y por reconocimiento a méritos musicales extraordinarios, se nombra catedráticos a Eduardo Torres, Maestro de Capilla de



Manuel Castillo, director desde 1964 a 1978.

Actos conmemorativos

Con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento, Excmo. Diputación Provincial, Monte de Piedad y Caja de Ahorros y Orquesta Bética Filarmónica, se han celebrado los actos conmemorativos del cincuentenario de la fundación del Conservatorio de Sevilla. De los proyectos iniciales, algunos no han podido llevarse a cabo por falta de medios, aunque es intención de los organizadores hacerlos realidad en un futuro próximo. Entre ellos cabe citar la grabación de un álbum discográfico y un vídeo. Pero es mucho lo que se ha hecho y mucho el esfuerzo y empeño puestos en juego.

Interesantísima ha sido la exposición **Cincuenta años del Conservatorio** que gracias al esfuerzo de América Martínez y Emigdio Mariani nos ha permitido contemplar una colección fotográfica de gran valor documental. Esta exposición, recogida en álbumes, quedará en el centro como fondo para consulta.

Muy emotivo el acto de clausura, en el que fue impuesta a Ernesto Halffter y a Manuel Castillo la medalla de oro acuñada para conmemorar esta efemérides, sin que faltaran las palabras del subdirector del Centro José María de Mena y de quien fuera su primer director.

La parte musical, como no podía ser menos, ocupó la parcela más importante. Desde el primer momento se quiso que fueran músicos ligados de alguna manera al Conservatorio y a Sevilla los protagonistas y así se configuraron once conciertos y una representación teatral, ésta a cargo de Emilio Segura, que puso en escena el monólogo **Las manos de Eurídice**, de Pedro Bloch.

El concierto inaugural consistió en un recital de piano a cargo de Ana Guijarro, con obras de Chopin, Debussy y Castillo, al que siguió un recital de clave a cargo de María Nieves Gómez Álvarez, catedrático de este instrumento en el Conservatorio, que contó, en la última de sus obras, el **Concierto núm. 6 para dos instrumentos de tecla, en Re menor**, del Padre Soler, con la colaboración del catedrático de órgano José Enrique Ayarra. Este concierto se celebró en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Santa Iglesia Catedral, lugar donde descansan los restos del gran polifonista Francisco de Guerrero. Otro concierto de piano, en esta ocasión interpretado por Guillermo González, con un programa monográfico dedicado a la obra de Ernesto Halffter. El primer concierto orquestal fue ofrecido por la del Conservatorio, dirigida por Francisco García Nieto. En el

CONSERVATORIO DE SEVILLA



Norberto Almandoz, director de 1936 a 1964.



Ernesto Halffter, primer director del Conservatorio.

la Catedral, Norberto Almandoz, musicólogo y organista, y a Telmo Vela de Lafuente, violinista de fama internacional.

El primer director fue Ernesto Halffter, nombrado catedrático por Decreto de 24 de abril de 1934 y Director por Decreto de 2 de junio del mismo año.

La etapa directiva de Ernesto Halffter, se dedicó principalmente a la creación del plan de enseñanzas, plantillas de profesorado, oposiciones restringidas para consolidar las plazas de los profesores a quienes se había reconocido el derecho a integrarse en estas condiciones, y, en fin, poner en marcha el Conservatorio.

Ausente Halffter de Sevilla poco después por haber ganado la Beca Conde de Cartagena, que le obliga a fijar su residencia en Portugal durante su disfrute, queda como director don Norberto Almandoz, primero con carácter interino y más tarde confirmado en el cargo como titular. Es en esta etapa directiva en la que el Conservatorio conseguirá tener un edificio propio, ya que hasta ese momento estaban dándose las clases en el edificio de la Universidad de la calle Laraña. Almandoz consigue también ampliar el número de disciplinas docentes, entre ellas la Declamación, que después se hará Escuela de Arte Dramático. Almandoz dirige el Conservatorio desde 1936 hasta 1964, en que habiendo prolongado la dirección varios años más allá de la jubilación, dimite. En ese verano de 1964 es nombrado director Manuel Castillo, compositor ya laureado con el Premio Nacional de Composición y figura eminente del piano. Castillo da al Conservatorio las nuevas cátedras de Viento, Dirección de Orquesta y Organo, reforma el edificio dotándole del mejor salón de conciertos de Sevilla, y obtiene del Ministerio de Educación que el Conservatorio de Sevilla sea elevado a la categoría de Conservatorio Superior. Dimite por tres veces y, por fin, le es admitida la dimisión el 22 de febrero de 1978.

Un mes más tarde y por elección del Claustro, es nombrado director Mariano Pérez Gutierrez, catedrático de Estética e Historia de la Música. En su etapa directiva, que aún continúa en el año 1984, merecen destacarse como principales realizaciones el aumento de plantillas hasta casi duplicar el profesorado; creación de Aulas Musicales en los pueblos de la provincia; adquisición de un nuevo edificio para ampliación del Conservatorio, en la misma calle Jesús del Gran Poder donde se encuentra el edificio principal; creación de las Ediciones del Conservatorio, que llevan ya publicados siete libros; celebración de conciertos casi diarios, con lo que el Conservatorio mantiene la hegemonía de la vida musical de la ciudad. Y también la creación del Instituto Musical Onubense, a manera de conservatorio filial del de Sevilla en la capital de Huelva.

Hoy, con 74 profesores y toda clase de enseñanzas, el Conservatorio Superior de Sevilla es uno de los centros más importantes en su género, no sólo de España sino también de Europa.

programa, el **Retablo de Maese Pedro**, de Falla, en el que intervinieron como solistas Manuel Cid (tenor), María Aragón (soprano) y Manuel Bermúdez (barítono), corriendo la parte escénica a cargo de los títeres de Maese Villarejo. Prácticamente, la soprano María Aragón, acompañada al piano por Julio García Casas, interpretó las **Siete canciones españolas** del mismo autor. Otro concierto de piano: en esta ocasión el intérprete era Ramón Coll, catedrático del Centro, y en su programa obras de Chopin, Scriabin y Manuel Castillo. Siguió un recital de canto a cargo de Manuel Cid, tenor sevillano, acompañado al piano por Juan Rodríguez Romero, profesor de Repentización y Transporte y que incluyó obras de Monteverdi, Mahler, Respighi, Castillo y Turina.

El paso del ecuador de las actuaciones lo constituyó el recital de violín y piano que interpretara Pedro León, que fue catedrático de violín del Centro desde 1978 a 1980, acompañado por Alberto González Calderón, con obras de Luis Lerate, Mariano Pérez, Manuel Castillo, Joaquín Turina y Manuel de Falla. El segundo concierto orquestal estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara Española que dirige Víctor Martín y en el que intervinieron como solistas dos profesores

del centro, Miguel Quirós (oboe) y Miguel del Barco (órgano), interpretando obras de Schubert, Bach, Haydn, Vivaldi y Mozart. El segundo recital de violín y piano estuvo a cargo del profesor del Conservatorio de Valencia y antiguo alumno del de Sevilla, Juan Linares, al que acompañó Ludovica Mosca, y en el que interpretaron obras de Schumann, Castillo y Prokofiev. José María Gallardo, uno de los ex-alumnos de más brillante carrera que han pasado por el Conservatorio, ofreció un recital de guitarra con obras de Bach, Giuliani, Britten, Lerate, Mariani, Turina, Rodrigo, Falla y Albéniz, varias de ellas transcripción del propio intérprete.

Y como broche final, la actuación de la Orquesta Bética Filarmónica, bajo la dirección del ex-profesor del Centro Luis Izquierdo, que ofreció de Roman Alís, **Cántico para orquesta, Op. 102, Concierto para violín y orquesta** de Brahms, con el solista Pedro León, y en la segunda parte la obra encargo de este cincuentenario **Concierto para dos pianos y orquesta** de Manuel Castillo, con los solistas Angeles Rentería, así mismo antigua profesora del Centro, y Jacinto Matute, que también pasara por sus aulas.—J.M.D.

MARIANO PEREZ GUTIERREZ, DIRECTOR DEL CONSERVATORIO

Por José Manuel Delgado

Mariano Pérez Gutiérrez es pianista, compositor, Doctor en Historia del Arte, Licenciado en Derecho y Pedagogo. Ocupa la cátedra de Historia y Estética de la Música y actualmente es director del Centro.

J.M.D.— Sabemos que hay siete mil alumnos matriculados en este curso, lo que produce una gran masificación, principal problema del centro. ¿A qué se debe esta avalancha de matrículas y, no habría manera de efectuar una selección previa?

M.P.G.— Efectivamente, la masificación es común a todos los conservatorios. El nuestro ha pasado de quinientos alumnos en 1969 a siete mil en el año actual, y estos son sólo los oficiales, ya que los libres pueden ser otros mil. Esta masificación ha planteado problemas gravísimos, que se quisieron paliar con la adquisición del edificio Turina. Siendo director mi antecesor Manuel Castillo se pensó en arreglar el palacio de Altamira, que tendría capacidad para cinco mil alumnos. Posteriormente se vió que esto no era conveniente porque lo mejor sería separar las enseñanzas elemental, media y superior, independizándolas. En cuanto a la selección previa, podríamos hacerla si sólo fuera el Conservatorio Superior, pero a este centro vienen niños de ocho años que no han tenido ningún contacto con la música; ¿cómo se puede seleccionar mediante un cursillo? Hay que contar con la timidez propia de un niño que quizás en un principio no sería capaz de demostrar sus aptitudes. Este año han quedado fuera alrededor de dos mil solicitudes, con un sistema casi irracional, como es seleccionar por orden de matriculación, algo que es contrario a la igualdad de oportunidades.

J.M.D.— ¿Cuál sería entonces la solución a este problema?

M.P.G.— Sería, sin duda, crear centros periféricos donde se aprendan los rudimentos de la música, aunque eso habría que hacerlo en los centros de E.G.B., evitándose además que los alumnos tengan que desplazarse de una a otra punta de la ciudad y salir del Centro a las diez de la noche. La situación actual va en detrimento de la calidad de la enseñanza.



En el Conservatorio deben estudiar solamente los que van a ser profesionales de la música.

J.M.D.— ¿Cuál es la situación de la Danza y el Arte Dramático?

M.P.G.— Las matrículas están limitadas en tanto estas materias no se separen del Conservatorio, cumpliendo lo dispuesto en el Decreto de 1952. Esto no se ha cumplido por falta de edificios, y a título orientativo le diré que la demanda de matrículas para danza alcanzan las cuatro mil solicitudes. Sólo se admiten trescientas.

J.M.D.— Es mucho lo que está haciendo para elevar el nivel del Centro. ¿Cuáles son las realizaciones más importantes?

M.P.G.— Conseguir dos edificios, con los que creíamos que se iba a solucionar el problema. Crear una biblioteca ya que con la célebre inundación del año 1961 desapareció todo lo que había. Ahora tenemos un fondo de diez mil libros. También se han creado varias cátedras como Clave, Arpa, Fagot, etc. Asimismo hemos querido impartir una educación complementaria con cursos de perfeccionamiento, de los que se han celebrado alrededor de veinticinco, impartidos por personalidades nacionales y extranjeras como Hans Graf y Vlado Perlemuter (piano), Abel Carlevaro (guitarra), Adolfo Odnoposoff y Marçal Cervera (violoncello), Wladimiro Martín (violín) y otros cursos como viola de gamba, trompeta, danzas barrocas, técnicas de teatro, etc. Desde hace seis años se imparten cursos de educación musical para profesores de E.G.B., materia coordinada por la Escuela Superior de Música de Madrid, por los que han pasado más de seiscientos alumnos.

J.M.D.— ¿Y en cuanto a conciertos?

M.P.G.— En esta parcela estamos especialmente satisfechos de las Semanas Cecilianas que han alcanzado este año su quinta edición consiguiendo un gran nivel artístico. Mención especial merecen los conciertos escolares que organiza América Martínez, catedrática de Guitarra del Centro, que abarca este año a ciento sesenta colegios y de los que se están beneficiando cerca de cuarenta mil niños. También desarrollamos una

actividad íntimamente ligada a Juventudes Musicales, con la que tantos años hemos colaborado de forma importante. Y para terminar, citar a la Orquesta del Conservatorio, que se fundó hace ocho años y que ha tenido un historial importante dando gran número de conciertos por toda Andalucía, sirviendo a la vez a la Cátedra de Dirección de Orquesta.

J.M.D.— Sabemos que se ha creado también un Servicio de Publicaciones.

M.P.G.— En efecto, este Servicio se crea en 1982 y hasta el presente se han editado cinco libros de una colección que se llama **Musicalia**. Los títulos editados han sido: **Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina**, por el catedrático de Armonía José María Benavente; **Falla y Turina a la luz de su epistolario**, escrito por mí; **Las reglas de canto plano de Fernán Estevan, año 1410**, manuscrito inédito, publicado en facsímil, con estudio de Pilar Escudero; **Historia del Conservatorio de Sevilla**, por José María de Mena, y **Polifonía y religiosidad en Manuel de Falla**, por Ramón González Barrón. Sucesivamente irán saliendo otras publicaciones que ya tenemos previstas.

J.M.D.— Esta es sin duda la parte positiva, pero veamos la otra cara de la moneda. ¿Qué falta por conseguir y cuáles son las necesidades más perentorias?

M.P.G.— Nuestra mayor ilusión es conseguir que se imparta la enseñanza elemental y de nivel medio en E.G.B. y B.U.P. y que el Conservatorio se dedique sólo a la enseñanza superior con rango universitario, aplicando de esta manera la Ley de 1970, en la que se decía que los conservatorios fueran integrados en la Universidad en sus tres ciclos. Mientras esto no llegue sólo seremos superiores en el papel.

J.M.D.— Hace dos años se crearon las Aulas de Música en la provincia ¿Cuál es el futuro de estas aulas?

M.P.G.— En la actualidad funcionan, debido a la demanda de los pueblos, catorce aulas de extensión musical del Conservatorio, situadas en comarcas de cincuenta mil habitantes en adelante. Estas aulas las mantiene el Conservatorio como puede, pero si no se soluciona el problema de aumento del profesorado peligran en el futuro.

J.M.D.— ¿Se puede pensar, a la vista de la falta de agrupaciones sinfónicas profesionales en nuestra ciudad, que el Conservatorio es algo así como una escuela de futuros emigrantes?

M.P.G.— Efectivamente. En Sevilla no hay agrupaciones como tampoco las hay en el resto de España y eso es consecuencia del fallo de nuestra educación musical. En las pocas agrupaciones que existen, los músicos tienen que ejercer casi gratuitamente, y esto es triste y vergonzoso. ¿Por qué no hay agrupaciones? Porque el Estado no las patrocina y los titulados no tienen a donde ir.

J.M.D.— ¿Cuáles son las actuales salidas profesionales?

M.P.G.— Dar clases en el Conservatorio y las Bandas militar y municipal. La orquesta de la ciudad no tiene estabilidad económica. El problema de salidas para los músicos es gravísimo. Sevilla debía tener una gran orquesta, una orquesta de cámara y un coro profesional por lo menos, y esto, unido a que en E.G.B. y B.U.P. las clases de música las impartieran músicos, haría que hubiera, por lo menos, mil puestos de trabajo.

el de la danza «buto», y el empeño de poner de acuerdo las prólijas explicaciones del programa con lo que ocurría en el escenario, hubiera requerido abundantes dosis de centraminas y enloquecida buena voluntad. Pero creo sinceramente que el autor de **El rango**, ballet que muy justamente está en el repertorio del Ballet Nacional, tiene auténtico talento, quizá poco ejercitado, y pienso también que debe de seleccionar sus objetivos y moderar su ambición.

Y si, teóricamente, la fusión del baile flamenco con la danza moderna es una hipótesis estimulante, e incluso necesaria, parece que el hombre capaz de realizar tal hazaña en profundidad podría ser Rafael Aguilar.

Para terminar hago dos ruegos; uno a la Administración: que subvencione más a la Asociación Cultural Caballo de Bastos, la labor que está realizando es de suma importancia para que dejemos de ser una aldea; y otro a la propia Asociación: que en el próximo Festival podamos ver, por fin, la Wupertaler Tanztheatre de Pina Baush.

La «Carmen» de Gades-Saura

El gran creador es el que replantea con rigor y a la luz de su tiempo los grandes problemas. Antonio Gades, genial bailar de la estirpe mesetaria con singular biografía humana, es, por el momento, el mejor coreógrafo que ha dado este país.

Y lo es tanto por la calidad de sus mejores obras como por la trascendencia que esas creaciones han tenido y tienen, puesto que después de ellas, lo estamos comprobando, los datos están al alcance de todos, el ballet español, si quiere obtener el favor de los públicos, podrá ser muchas y muy diferentes cosas, pero difícilmente tornará a ser lo que fue. Gades ha conseguido que el pasado, plagado de magníficos intérpretes, nos parezca hoy coreográficamente añejo y pobre, y lo ha logrado enfrentándose a los dos grandes problemas, la teatralización de nuestro folklore, las limitaciones de su hermoso lenguaje, desde una fórmula tan antigua como el mundo pero que ha dado cuantiosos frutos en todas las artes, esto es: ser un hombre de su tiempo y dejarse influir artísticamente por las corrientes más vivas de su época. En este sentido, la **Carmen** que el público de Madrid ha aclamado, y que ya tiene contratos para recorrer el mundo, es un paradigma: su problemática humana, el feminismo, es de candente actualidad; la concepción general del espectáculo es claramente bejartiana; y los mejores momentos coreográficos están inteligentemente influídos por el ballet americano.

Todas las artes alrededor de un mito

Gades y el cineasta Carlos Saura, pues ambos firman la obra, han mani-



Cristina Hoyos, «Carmen».

festado su intención de hacer algo semejante al ballet del mismo título de Alberto Alonso y su deseo de acercarse a la novela de Merimée sin desdeñar la ópera de Bizet. Como en el ballet del autor cubano, han desechado todos los aspectos anecdóticos de una historia demasiado conocida, se han concentrado en los momentos clave, y la huella de la novela solo es perceptible en la acentuación del primitivismo de la heroína y en la incorporación de la figura del marido, ausente en la ópera. El resultado es diferente y superior al de la película realizada por ambos artistas, en la que una historia paralela actualiza el tema, y en la que el objetivo final, el que la ficción y la realidad se confundan para que no sepamos a ciencia cierta en qué plano tiene lugar el asesinato de la protagonista, no se alcanza con eficacia dramática. La versión escénica tiene la misma estructura de muchos de los espectáculos creados por Maurice Béjart, espectáculos barrocos en los que los múltiples elementos que los componen, ordenados en rigurosa alternancia de tensiones y relajaciones, rodean y sostienen al tema fundamental, una idea, un sentimiento, más frecuentemente un mito o una mitificación, pero en los que ninguno de esos elementos se basta a sí mismo para expresar el contenido, ni siquiera el elemento fundamental, la coreografía. Si viéramos los bailes de la **Carmen** de Gades-Saura por separado, en un estudio, sin luminotecnia, sin la gran carga teatral que tiene el espectáculo, sin el bello espacio escénico ordenado por el pintor Antonio Saura, el mito de Carmen no nos llegaría. Y es que esta **Carmen** no es propiamente un ballet, es un sobresaliente, interesante e inclasificable espectáculo musical que precisamente por ser inclasificable, por ser ambiguo, está muy a la moda de los años ochenta.

Un encuentro fructífero

Es un espectáculo en el que el mito de Carmen se levanta apoyándose en

todos los elementos que intervienen, hilvanándolos, evitando su dispersión: músicas de Penella, Solera, Gades, el disparatado **Verde que te quiero verde** de Ortega Heredia con trágicas palabras de Lorca en clave de juerga, y fragmentos de la ópera de Bizet en versión de Shippers, Resnik, del Mónaco, Krause; los bailes, entre los que destacan el de la clase inicial y el de la pelea de las mujeres, ambos curiosamente desligados del tema central, Carmen mujer libre, ambos empujados por un ímpetu de recorrer el espacio muy americano, muy antitético (renovarse o morir) del estatismo inherente al baile flamenco, muy Robbins en el caso de la pelea, y ambas dos obras maestras de la coreografía española; y los trajes, y las sillas de enea, y los espejos sobre los que ha caído injustamente la acusación de esteticismo, pues sirven para retratar psíquicamente a los protagonistas.

Hay muchas resonancias del mundo sauriano, de la escenografía de Antonio para **La Casa de Bernarda Alba**, de sus oscuras obsesiones celtibéricas, y de la concepción del triángulo amoroso que Carlos ha plasmado en su filmografía. El encuentro de los tres sobresalientes artistas tenía que producirse tarde o temprano, tienen muchas cosas en común. Esta **Carmen** en la que el baile es preponderante, no es sólo la mejor aproximación española al mito, es también el logro más ambicioso de toda la historia del ballet español. Por lo demás, la Compañía exhibe el habitual formidable nivel técnico; Juan Alba, el **Torero**, se comporta como el elegante bailar que es; y Cristina Hoyos, **Carmen**, vuelve a dar la talla de sí misma con pulcritud técnica, ardor medido y seducción a raudales. —F.H.

III Semana de música y danza en Valladolid

Tres orquestas sinfónicas, una agrupación coral, dos ballets y un nutrido grupo de equipos camerísticos y solistas acudieron a la cita que el Ayuntamiento de Valladolid brindó a todos ellos al convocarles para participar en su Semana de Música y Danza, que por tercer año consecutivo organizó su Fundación Municipal de Cultura, con el asesoramiento de la Sociedad Vallisoletana de conciertos, y como una MANIFESTACION COMPLEMENTARIA de cuanto constituye el encanto artístico y religioso de la Semana Santa vallisoletana.

Una programación demasiado heterogénea, sin otros «condicionamientos previos» —en palabras del propio municipal edil, Tomás Rodríguez Bolaños— que no sean los que hayan presidido los criterios artísticos de los participantes, fue ofrecida a lo largo de la Semana Santa, programación en la que no dejaron de tener gran significación, más por el hecho en sí de su realización que por sus resultados, las charlas y coloquios celebrados con posterioridad a casi cada concierto, con la intervención también de casi todos los participantes, y en un deseo por parte de los organizadores de conseguir otras vertientes culturales de la presencia en Valladolid en esas fechas de ilustres visitantes.

Testigos de excepción fuimos del concierto inaugural, bien representativo de un buen rodaje de acertada municipal política musical: la inteligente utilización de sus propios valores, de su local cantera, dando protagonismo a su agrupación sinfónica, la Orquesta Ciudad de Valladolid, actualmente en buena forma, merced a la gran labor que está desarrollando al frente de ella su titular Luis Remartínez, y a su hoy ya internacional dúo pianístico integrado por Miguel Fre-

pal, por su equipo de colaboradores, a cuya cabeza trabaja Pilar García Santos, titular de la Concejalía de Cultura del Municipio.—A.R.M.

El Ballet Nacional crece

Dos compañías actuaron en el Teatro Calderón vallisoletano, el Ballet Contemporani de Barcelona y el Ballet Nacional Clásico. El primero, muy representativo del tipo de agrupación que ahora proliferan, está compuesto por seis bailarines entusiastas, con muchas ideas presumiblemente brillante y renovadoras, pero en posesión de una técnica tan limitada, y en consecuencia de un lenguaje tan pobre, que de esas ideas al público solo le llega el tedio producido por una monotonía pretenciosa.

La actuación del Ballet Nacional Clásico, que abarrotó de público el Calderón vallisoletano y repitió el programa de la Zarzuela madrileña, merece tres consideraciones, dos muy positivas y otra negativa. En primer lugar: desde enero la Compañía no ha cesado de recorrer España con llenos y éxitos constantes, y la primera consecuencia de tanta actua-

imprecisiones, y también en la evidencia de que no sólo pueden con la obra, sino de que cuando la hayan frecuentado suficientemente incluso tendrán cosas nuevas que decirnos sobre ella. De Trinidad Sevillano se ha dicho que tiene el talento de la danza, y es cierto; que tiene un precoz superdominio del mecanismo, y también esto es verdad; a ambas cosas hay que añadir, después de contemplar su primer **Don Quijote**, después de ver su forma de atacar la variación, que tiene una intuición y un talento teatrales fuera de serie. La Sevillano es un monstruo, un genio que va camino de convertirse en la más grande bailarina que ha dado este país.

Y en tercer lugar: el programa comenzó con **Serenade**, como en la Zarzuela aunque con diferente reparto. A mi juicio, la Compañía siempre ha llevado los tres primeros tiempos sin la rapidez conveniente, características que se ha acentuado con la grabación musical que se está utilizando, lo cual, unido a que el nuevo reparto carece de la homogénea calidad del primero, hizo que esta obra me aburriera por primera vez, allí faltó lo fundamental, la sonrisa exterior y la interior.—F.H.

Artistas de calidad para escaso público

El calendario de actos ofrecidos comenzaba con un gran programa dedicado a Bach, en el que tenía especial relevancia la participación de Duquenois-Dupagne, dúo belga y Frechilla-Zuloaga, el afamado dúo vallisoletano, con la Orquesta ciudad de Valladolid dirigida por Eric Feldbusch. Se interpretaron los **Conciertos en Do mayor y Do menor, para dos pianos** y el en **La menor, para cuatro**, con participación conjunta de los dos dúos que alcanzaron un gran éxito.

La Orquesta Sinfónica Juvenil, de Kiel, que tuvo a cargo la segunda audición de la III Semana, nos ofreció en primer lugar, el bello espectáculo de una masa nutrida de jóvenes intérpretes fundida en un ilusionado trabajo común de hacer arte con disciplina, entrega y eficacia. Es una orquesta que en pleno plan de superación descubre una justificable inmadurez que afecta al volumen sonoro de la cuerda, pero no es momento de utilizar una crítica rigurosa cuando de una orquesta juvenil se trata y cuando, además, exhibe tantos aspectos positivos.

Magistral la actuación del Coro Madrigal, de Sofía, que ya había actuado otra vez en Valladolid. Conjunto de voces sensacionales que con un programa de cantos litúrgicos ortodoxos y madrigales de Europa, maravilló al escasísimo auditorio que aplaudió intensamente.

La Orquesta Filarmónica de Moscú, dirigida por Dimitri Kitaienko puso punto final a la III Semana de Música y Danza con un gran éxito, pero tampoco sin contar con el lleno esperado. En esta sesión hay que resaltar sobre todo la actuación del jovencísimo pianista Nikolai Demidenko, quien con el **Tercer Concierto** de Rachmaninoff puso la sala al rojo vivo por su brillantísima interpretación.—**MARIA ISABEL NUÑEZ.**



Los dúos Duquenois-Doppagne y Frechilla-Zuloaga con la Orquesta Ciudad de Valladolid.

chilla y Pedro Zuloaga, que reunieron en el Teatro Calderón, principal escenario de la Semana, a todo el Valladolid musical, magnitud de auditorio que, desgraciadamente, por lo visto, no fue reunida para la totalidad de las restantes jornadas, y cuyas motivaciones consideramos obligado que sean analizados por la Fundación Municipal de Cultura, en favor de conseguir para futuras ediciones de esta Semana de Música y Danza de Valladolid la rentabilidad artística que exige el esfuerzo que supone la realización de tan magnas empresas y la ilusión y el entusiasmo que nos consta se ponen a contribución por aquel servicio municipi-

ción se hizo patente en Valladolid, pues toda la Compañía ha crecido en técnica y aplomo, e incluso algunos componentes que en un principio pudieron parecer insignificantes, ahora están comenzando a llamar poderosamente la atención. Pero donde el avance es más notorio es en el nivel interpretativo: **Jardín de lilas** y **Pastoral** no son ya dos obras bien aprendidas, son dos coreografías que los bailarines han hecho suyas y que ya recrean de un modo personal.

En segundo lugar: en la capital castellano-leonesa Trinidad Sevillano y Raúl Tino bailaron su primer **Don Quijote**. abundó, lógicamente, en nervios e

El I Curso Internacional de Interpretación de la Música Contemporánea

I CURSO INTERNACIONAL ACSE
DE INTERPRETACION
DE LA MUSICA CONTEMPORANEA



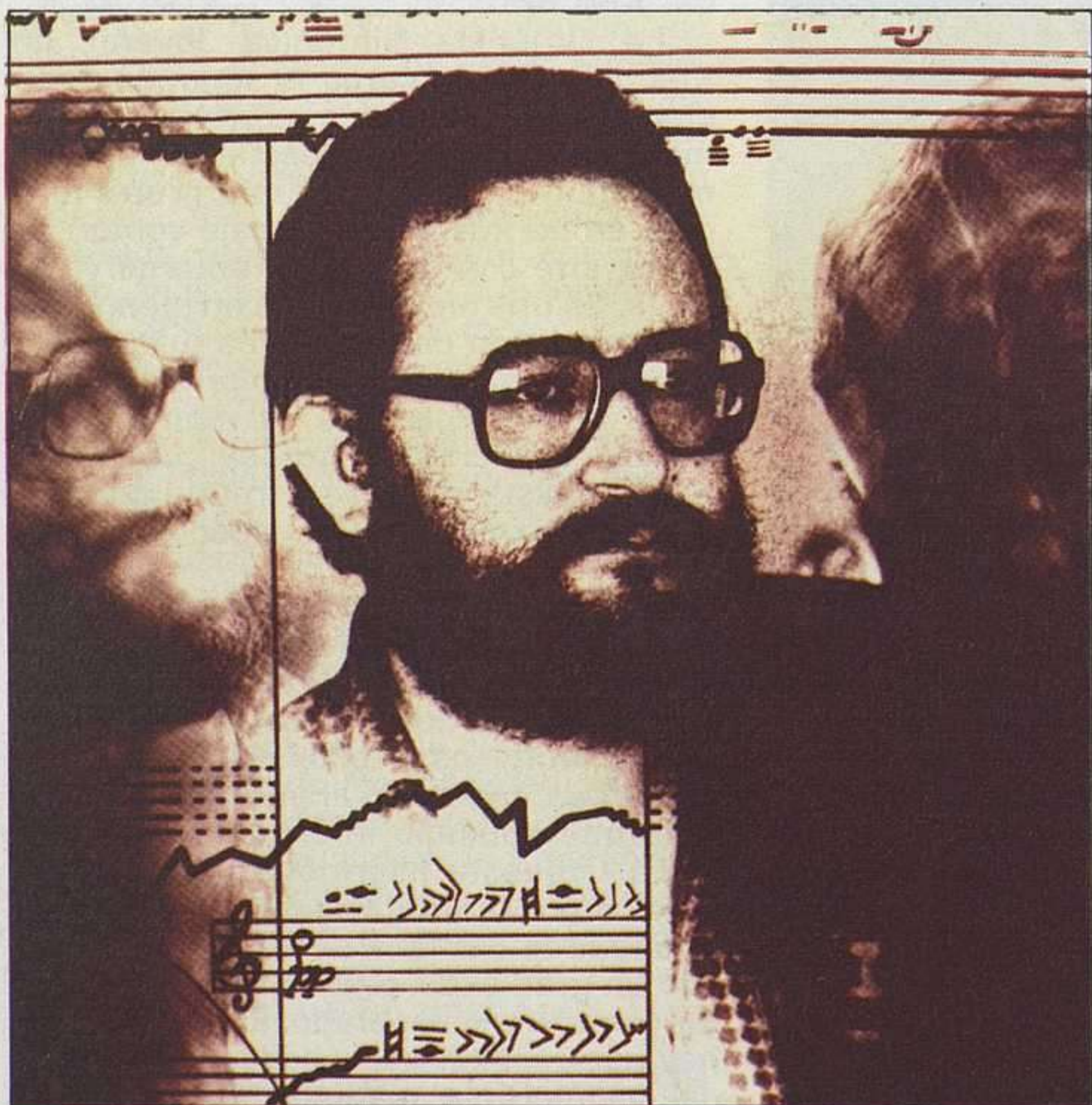
asociación de compositores
sinfónicos españoles
y
cátedra salinas
(universidad de salamanca)



SALAMANCA
1-13 Julio 1984

La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE) ha organizado, en colaboración con la cátedra Salinas de la Universidad de Salamanca, un Curso Internacional de Interpretación de la Música Contemporánea. El propósito de este Curso es acercar a los jóvenes intérpretes a los problemas interpretativos de la creación actual.

Los intérpretes que impartirán las especialidades del Curso: Jesús Villa Rojo (clarinete), Esperanza Abad (canto), Flores Chaviano (guitarra) y Pedro Espinosa (piano).



FOTOS: OSCAR VALLINA Y P. SANZ

Crítica discográfica

Suplemento

Ofrecemos a nuestros lectores un suplemento de la revista dedicado a la crítica de discos importados y de oferta de esta primavera de 1984. Con este suplemento esperamos que los lectores discófilos obtengan una valiosa información.

ALBINONI: 12 Concerti a cinque, Op. 5. I Musici, Philips 6769 082, 2 discos. Digital Importado.

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

Por los datos biográficos que se conocen de Tomaso Albinoni (1671-1751), la fecha de 1708, año de la muerte de su padre, debió ser vital para su carrera de compositor. Albinoni era hijo de un acaudalado fabricante de papel de Venecia, cuya desaparición motivó que pudiera dedicarse a la actividad musical de forma profesional: o bien porque a partir de ese momento sus hermanos menores se encargarían de administrar los asuntos económicos de la familia, como era deso de su padre; o, por el contrario, por pura necesidad, ya que parece ser que aquéllos condujeron el negocio paterno a la ruina. Sea como fuere, los **12 Concerti a cinque, Op. 5**, publicados en 1707, cierran una etapa de la vida musical de Albinoni: a diferencia de lo que ocurre con la **Op. 6 (12 trattenimenti armonici per camera)**, de 1711, año en que también se publica **L'estro armónico** de Vivaldi), firmada por un «musico di violino», es decir por un profesor de violín que vive de la música, los **Concerti** de la **Op. 5** se presentaban como obra de un «musico de violino dilettante».

Albinoni escribió cinco ciclos concertantes cuyas fechas de publicación van desde 1700 (**Op. 2**) hasta 1735 (**Op. 10**), pasando por 1707 (**Op. 5**), 1715 (**Op. 7**) y 1722 (**Op. 9**). Los **Concerti Op. 5** no es su mejor colección ni presenta novedades estructurales resaltantes sobre el **Op. 2**. No obstante, sus obras cuentan con trozos de gran inspiración melódica («Largo» del **núm. 2**, segundo «Adagio» del **núm. 3** o «Adagio» del **núm. 11**); otros de enorme brillantez y colorido (segundo «Allegro» del **núm. 4**, primer «Allegro» del **núm. 6** o el

último «Allegro» del **núm. 12**); y algunos de marcada vocación virtuosística (Prestí de los **núms. 6 y 9**). En definitiva, se trata, en general de una música bien construida y que en una buena interpretación se escucha con verdadero placer. Exactamente lo que sucede con ésta de I Musici, que con Pina Carmirelli a la cabeza, no están ni peor ni mejor que habitualmente: simplemente maravillosos. Desde estas mismas páginas ya he defendido en más de una ocasión las concepciones musicales de este grupo —fundamentalmente en lo que se refiere a la interpretación de la música orquestal barroca italiana y no quiero ser reiterativo. Solamente recalcar que por viveza rítmica, sentido del color, planificación dinámica, claridad de planos sonoros, trazado melódico y versatilidad expresiva, las interpretaciones de I Musici me parecen de las más adecuadas para la música de que se trata. Las que ahora se comentan, como ya dije antes, no constituyen ninguna excepción.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**

BACH: Seis Suites para cello solo, BWV 1007-12. Yo-Yo Ma, cello. CBS D3 37867, 3 discos. Digital. Importado.

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

Estamos de suerte. En esta oferta de primavera han aparecido dos extraordinarias versiones de dos de las obras instrumentales bachianas más importantes: las **Sonatas y Partitas para violín solo** y las **Suites para cello solo**. Sobre la grabación de aquellas —interpretadas magistralmente por Nathan Milstein— nos referiremos in extenso en un ensayo discográfico que se publicará en próximo número. Las ahora comentadas tienen en común con aquéllas un altísimo nivel interpretativo, no tan alto como el de Milstein —casi inal-

canzable—, pero si muy considerable, más aún si no olvidamos la diferencia de edad existente entre el jovencísimo Ma y el octogenario violinista ruso-americano.

Las **Suites para cello** no son obras de una dificultad tan extrema como las **Sonatas y Partitas** violinísticas, al menos en lo que al más estricto aspecto técnico se refiere, ya que aquí la polifonía adquiere un papel mucho menos relevante. Sí lo son, claro, desde el punto de vista puramente musical, pues el predominante carácter monódico de estas partituras requiere de un intérprete maduro, dotado de una especial capacidad para el fraseo. Ma, a pesar de su juventud, se muestra como un perfecto conocedor de estos pentagramas, que comprende de modo admirable: la interpretación no parece un compromiso de circunstancias con una casa discográfica, sino el fruto de, probablemente, varios años de estudio.

Técnicamente, Ma tiene muy pocos problemas. Su sólida técnica le permite afrontar las no escasas dificultades de estas partituras —notorias en las **Suites núms. 4 y 5**— sin aparentes complicaciones. Demuestra fundamentalmente poseer un excelente legato y una asombrosa técnica de arco, especialmente en los cambios de cuerda, virtudes ambas casi imprescindibles para afrontar la interpretación de estas **Suites** con unas mínimas garantías de éxito artístico. No menos buena es su técnica de mano izquierda, en la que destaca una afinación casi siempre impecable y una seguridad y limpieza en los cambios de posición también ideales para este repertorio.

Musicalmente, la versión combina juventud y madurez. La Corrente y la Giga de la **Suite núm. 1** o la Corrente de la **núm. 2** son ejemplos reveladores del ímpetu del cellista japonés, que se entrega plenamente en su interpretación y que, en no pocas ocasiones, comienza a acelerar descaradamente el tempo en una especie de controlado acceso febril (de modo excesivo, a mi entender, en la Corrente de la **núm. 3**); a veces no existe ninguna pausa entre el final de una sección y el comienzo de su repetición (Ma respeta todas), que este comienza con verdadera fruición. En suma, disfruta enormemente tocando, lo cual es siempre de agradecer por las agradables connotaciones que ello tiene cara al resultado final que recibe el oyente. Por otro lado, la versión está impregnada de una profundidad y un intimismo poco frecuentes. Casi todas las Sarabandas conocen una traducción sobria, sentida y emocionante, al igual que todos los movimientos CONTEMPLATIVOS que Ma, sin caer nunca en el manierismo o la cursilería, toca en un estado cercano a la devoción.

Su sonido es bello pero poco homogéneo. Es oscuro y algo apagado en los registros grave y medio, y sólo alcanza tersura y brillantez en la prima (en la interpretación de la **Suite núm. 6** — que explota incesantemente el registro agudo— es casi una viola lo que escuchamos). En todo caso, no es la oscuridad de su sonido lo menos atractivo, sino esa apuntada heterogeneidad. A veces, como nuestro compatriota Lluís Claret, opta por tocar alejado del puente («Bourrée» de la **núm. 4**), restando así conscientemente brillantez al sonido, recurso que, aun siendo discutible, me parece acertado siempre que no se abuse de él.

El aspecto polifónico es una de las principales lagunas de Ma, que arpegia en exceso los acordes y que resta demasiada importancia a las voces secundarias, rompiendo así las diferentes líneas polifónicas. Asimismo, lo que en el ensayo referido denominaremos polifonía SUBINTELECTA nos llega aquí con poca claridad: los pasajes alternantes no son nunca lo nítidos que debieran y determinados movimientos quedan, consecuentemente, demasiado VACIOS.

Con todo, estamos ante una versión de gran nivel, inferior en todo a la de Maurice Gendron (Philips), todavía disponible en nuestro mercado. Es una interpretación original, caracterizada por una gran libertad y por una nada desdeñable comunicatividad. La grabación es excelente; parece realizada en un lugar pequeño, por lo que el sonido del instrumento que nos llega es natural y con una muy escasa reverberación (la de Philips es, en cambio, mucho más aparente, con más eco, y quizá un punto artificial). Ma puede, con el tiempo realizar una memorable versión de esta **Suite**, pues el primer acercamiento no ha podido ser más exitoso. Hasta entonces, si aún no cuenta con estas obras en su discoteca —un pecado casi imperdonable—, no dude en hacerse con éstas o con las de Gendron. El placer lo tiene asegurado.—**LUIS CARLOS GAGO.**

BACH: Cantata del Café, BWV 211. Cantata Campesina, BWV 212. Julia Varady, soprano; Aldo Baldin, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Academy of St. Martin-in-the-Fields Director, Neville Marriner. Philips 7337 213. Digital. Importado.

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

Se incluyen en este disco dos de las **25 Cantatas profanas** compuestas por J.S. Bach. La primera de ellas, «Schweig stille, plaudert nicht» o **Cantata del Café**, fue compuesta entre 1732 y 1735 para el Collegium Musi-

cum de Leipzig, que solía ensayar en el establecimiento Zimmermann, dedicado al negocio del café. La segunda cantata, con menos humor pero mayor variedad, es *Mer hahn en neue Oberkeet* o **Cantata Campesina**, y está escrita en honor de Carl Heinrich con Dieskau, que en 1742 visitó la aldea de Klein-Zschocher para recibir el reconocimiento de sus súbditos. La obra sirve como alabanza de aldea y recuento de las costumbres populares; la música responde totalmente a la intención con su gran variedad de fragmentos —24 en total—, que presentan las diferencias entre la vida en el campo y en la ciudad, con temas procedentes de melodías populares (canciones bohemias, danzas de campesinos) y formas barrocas cortesanas (bourrée, polonesa, sarabanda, mazurca, minueto, passe-pied). Con todo ello, Bach consigue producir un ambiente verdaderamente amable, y una obra de belleza evidente. Ambos textos están escritos por Picander (seudónimo de Christian Friedrich Henrici), y en el segundo abundan los modismos dialectales de la Alta Sajonia.

La maestría con que Bach compuso estas dos pequeñas joyas, en ningún modo inferiores a sus otras cantatas, necesita unos intérpretes de categoría, y la presente versión los tiene. El terceto vocal es uno de los más sólidos que pueden encontrarse en la actualidad. El tenor brasileño Aldo Baldin, gran especialista en el Barroco y el Clasicismo, realiza su breve cometido en la primera cantata con inteligencia y verdadera intención. El barítono Fischer Dieskau, no en su momento desde el punto de vista físico, es un prodigio de recursos vocales, utilizando su instrumento de modo magistral, incluso en los adornos más enrevesados, y aportando su personalidad interpretativa en todo momento. Julia Varady resulta una novedad en el terreno bachiano. Su voz, en principio, puede parecer poco adecuada para esta música, ya que le sobra algo de cantidad; su conocimiento barroco no es siempre impecable —caso de los trinos—, y tiene algunos problemas de fiato. Pero otorga una intencionalidad, una expresividad, una gracia y un cierto malhumor a sus intervenciones, resultando el componente de mayor espontaneidad del disco. Por otra parte, los reparos que se le pueden poner son relativos frente a una magnífica línea de canto y una musicalidad intachable.

La dirección musical de Neville Marriner —en un terreno en el que su valor es indiscutible, no como en el Romanticismo o la música de nuestro siglo— es muy interesante, y siempre se siente su presencia. Su versión está más DIRIGIDA que la magnífica del Collegium Aureum, y esto beneficia a unas obras en las que hay cierto componente teatral, o, al menos, dramático —caso de los diálogos—; lo único achacable puede ser la ausencia de un humor más sarcástico en la **Cantata del Café**, y de mayor variedad en la **Campesina**. La Acade-

my of St. Martin-in-the-Fields, en uno de sus días más gloriosos, es absolutamente espléndida, con magnífica demostración de su sonido privilegiado. Las intervenciones solistas instrumentales son de lujo —casos de Susan Milán, flauta, y Timothy Brown, trompa, pero también del continuo formado por Ian Watson, Denis Vigay y Raymond Coster.

El sonido del disco es extraordinario, con gran cuidado de la tímbrica instrumental. El prensado, muy satisfactorio. En resumen, esta versión es, a mi juicio, superior, en el sentido de más idiomática, que la muy buena debida a Ameling (en una actuación magnífica), English y Nims-gern, con el Collegium Aureum (Harmonia Mundi de Francia), que tiene la ventaja de incluir —en dos discos— dos cantatas más la **Cantata del matrimonio** y la **Italiana**. La presente de Philips cuenta con una toma de sonido superior.—**RAFAEL BANUS IRUSTA**.

BACH: Cantatas BWV 80 y 140. Elly Ameling, soprano; Aldo Baldin, tenor; Linda Finnie, contralto; Samuel Ramey, bajo. London Voices. English Chamber Orchestra. Director, Raymond Leppard. Philips 6514 097.5 Importado.

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

Recoge este disco dos de las **Cantatas** más interpretadas y conocidas de Bach. Como cabía esperar de Leppard, que nos ha legado versiones cimeras de los **Conciertos de Brandemburgo**, y las **Suites** y los **Conciertos para clave** bachianos, su interpretación de ambas obras es de auténtica referencia. En el magnífico y elaboradísimo Coral que abre la **Cantata BWV 140** advertimos ya lo que va ser la tónica general de las versiones del director inglés: cuidadoso tratamiento, cuando aparece, de la melodía coral (situada en este caso en la voz de soprano como *cantus firmus*), máxima claridad en los pasajes contrapuntísticos (perfecto el fuggato a tres voces sobre el *Aleluja*), gran importancia de la articulación y del diálogo instrumental (puesto de relieve en la continua alternancia entre el obsesivo ritmo *pointé* —la llegada del Novio celestial— y el carácter sincopado de las escalas en semicorcheas —la expectación de las vírgenes) y, cómo no, los característicos entusiasmo y entrega leppardianos a la hora de hacer música.

Para las arias ha reunido Philips un muy compacto equipo de cantantes. Elly Ameling demuestra una vez más su afinidad con este repertorio, desempeñando su papel de Alma enamorada de un modo admirable; su voz no tiene ya la pureza y la frescura de los comienzos de su carrera, pero aun así conserva el encanto y la ternura ideal para los dos *duetti* de la obra, en los que la soprano exhibe una impecable e inteligente técnica vocal, que le permite alcanzar el registro agudo —sobre todo el Sol y, en la **Can-**

tata núm. 80, el La— sin llegar a forzar, dando una aparente sensación de facilidad, aunque es evidente que a la voz le cuesta llegar «per se». Aldo Baldin, en su breve intervención en el recitativo «*Er kommt, er kommt*» está perfecto de fraseo, legato y afinación; su voz —cálida y llena—, su estilo —intachable— y su técnica —segura y eficiente— hacen pensar en él como un «Evangelista» idóneo. Samuel Ramey exhibe una admirable línea de canto en todas sus intervenciones; no tiene problemas, a pesar de su tesitura, para emitir sin dificultad las notas agudas ni para solventar los pasajes de agilidad con aparente sencillez. Sus *duetti* con la Ameling, como *«Jesús»*, y, sobre todo, sus recitativos *«So geh zerein zu mir (BWV 140)»* y *«Erwäge Doch, Kind Gottes (BWV 80)»*, son un perfecto ejemplo de las grandísimas cualidades y del excelente momento en que se encuentra el cantante norteamericano. Linda Finnie, por último, en su única intervención (**BWV 80**), cumple muy dignamente su cometido; su voz es algo oscura, pero atractiva y, contagiada por sus compañeros y dirigida por Leppard —auténtico maestro en la dirección de cantantes—, nos ofrece, junto a Baldin, un excelente y bellissimo dúo.

Si bueno es el equipo vocal, no le anda a la zaga el conjunto de instrumentistas encargados de ejecutar las partes obligato de cada aria. José Luis García Asensio está magnífico en sus dos intervenciones, especialmente en el dueto *«Wann kommst du, mein Heil»*, donde imparte una auténtica lección de estilo, legato, articulación, ornamentación y limpieza en los cambios. La interpretación de Neil Black es —ya nos tiene acostumbrados— realmente portentosa: su intervención en el dueto *«Mein Freund ist mein»* bastaría para calificarle como uno de los mejores y más inteligentes intérpretes de su instrumento. James Brown, al oboe de caccia, no desmerece lo más mínimo de sus compañeros: su sonido es cálido, redondo, y su fraseo, impecable. Mención especial merecen los cuatro instrumentos encargados de realizar el continuo —Charles Tunnell, cello; Adrian Beers, contrabajo; Graham Sheen, fagot y Anthony Halstead, órgano— que, sin exagerar lo más mínimo, creo que es lo más destacado de todo el disco. La orquesta —¿quién ha hablado de declive en la English Chamber?— está como en sus mejores días, y en manos de Leppard se convierte en un instrumento idóneo, casi insustituible, para la interpretación de esta música. Las London Voices, finalmente, son un coro excelente, como casi todos los ingleses, pero superable.

La **Cantata BWV 80**, como se trasluce de algunas referencias aisladas anteriores, conoce igualmente una versión de primerísima línea. En suma, primerísima opción para hacerse con ambas obras. Esperemos que Leppard continúe sus grabaciones de **Cantatas** de Bach, pues el comienzo no ha podido ser más

esperanzador. Una colección de la categoría de aquéllas merece que los melómanos tengamos una moderna alternativa a la rancia integral de Harnoncourt.—**L.C.G.**

BACH: Cantatas BWV 84, 52 y 209. Elly Ameling, soprano. London Voices. English Chamber Orchestra. Director, Raymond Leppard. Philips 6514 142. Digital. Importado.

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

Contiene este precioso disco dos **Cantatas** religiosas, **84** y **52**, y una profana, **209 «Non sa che sia dolore»**. De las dos primeras no existían grabaciones y de la **209** hubo una grabación de Harmonia Mundi, cantada también por Elly Ameling, con el Collegium Aureum, hace tiempo desatalogada.

Las tres **Cantatas** son auténticas joyas, especialmente la **84**, con arias que se pueden incluir entre la mejor música compuesta por Bach. Como dato curioso, la Obertura-Sinfonía de la **Cantata 52** es la versión primitiva del primer movimiento del **Concierto de Brandemburgo núm. 1**. Aparte de su belleza, las tres **Cantatas** tienen en común el modelo de la cantata italiana de Alessandro Scarlatti, un reducido conjunto instrumental, con un coro final.

La interpretación de Elly Ameling y la English Chamber bajo la dirección de Leppard es un prodigio constante de compenetración, equilibrio, sabiduría musical, dominio estilístico, comunicatividad y delicadeza. La grabación es soberbia. Un disco imprescindible. Se incluye los textos, además de en su lengua original, en inglés y francés.—**TARTESOS**.

BARTOK: Los 6 Cuartetos. Cuarteto Juillard. CBS, D3 37857, 3 discos. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

La serie de los **Cuartetos** de Béla Bartók es un hito transcendental para la música de cámara de nuestro siglo. Esto no vamos a descubrirlo aquí, demasiado se ha dicho y escrito ya sobre ello. El lector interesado por una información a fondo sobre las obras y la discografía que han suscitado puede acudir a la *Discoteca básica* de Santiago Martín, número 514, Septiembre de 1981, pp. 53-57.

El Cuarteto Juillard ha producido otras dos integrales bartokianas en 1951 y 1970. La actual grabación, de 1982, viene a ser el final de un recorrido, el redondeo de un proceso. En el plano técnico este registro tiene un sonido muy superior a los anteriores; en el artístico, debemos concederle plena validez al explotar una línea propia.

La interpretación del Juillard debe coexistir en el mercado discográfico internacional con más de una docena de colecciones.

¿Qué lugar corresponde, entonces, a la lectura del grupo americano? Su interpretación no abarca todas las direcciones permitidas por las obras. Su acercamiento no tiene el dominio del lenguaje o el color que hallamos en los Tatrai, Húngaro o Vegh. Tampoco es una realización de tan alta brillantez como la debida al Cuarteto de Tokyo. Su Bartók es inobjetable en el plano formal, en las conexiones instrumentales y, sobre todo, por su plasticidad. El sustrato folklórico, en cambio, permanece velado y las novedades de sintaxis o expresión han sido limadas en sus aspectos más revolucionarios. Estamos ante una concepción de los Cuartetos del gran húngaro que los enlaza con la tradición camerística centroeuropea, más concretamente con el cuarteto germánico de fin de siglo. El lirismo con que se acomete los primeros cuartetos casi hace pensar en Brahms.—ENRIQUE MARTINEZ MIURA

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5 en Do menor, Op. 67. Sinfonía núm. 8, en Fa mayor, Op. 93. Orquesta Sinfónica NHK, Japón. Director, Wolfgang Sawallisch. Erato 75105. Digital. Importado.

Interpretación: * * *
Sonido: * *

Lo primero que me sugiere este disco es un comentario acerca de su defectuoso sonido. Es incomprensible que un registro realizado en mayo de 1982, por ingenieros japoneses y con las más modernas técnicas digitales, tenga un resultado acústico tan pobre, tan plano, tan descolorido. El problema radica, sin duda, en un deficiente prensado de la marca francesa Erato, que es la que distribuye el producto original. Lo cierto es que se trata de una de las peores grabaciones recientes que recuerdo: la imagen de la orquesta aparece confusa, borrosa, distante; apenas hay la más mínima nitidez instrumental (las maderas suenan —sobre todo en la primera cara— completamente veladas); tampoco se percibe una clara sensación estereofónica y la gama dinámica es demasiado corta.

Aparte de la importancia que la cuestión tiene por sí misma —un disco digital importado vale ya bastante más de mil pesetas— creo que en esta cuestión la pobreza del sonido ha afectado muy negativamente al trabajo de Sawallisch. Al fin y al cabo, la consideración que uno se hace de determinada versión está inevitablemente mediatizada por el sonido, y muy buena tiene que ser la labor interpretativa para que la podamos apreciar a través de una mala grabación. Desgraciadamente, no es este el caso. Las interpretaciones que hace Sawallisch con la Orquesta japonesa NHK (de la que es Director Honorario) de las **Sinfonías Quinta y Octava** de Beethoven no pasan de la más honesta de las correcciones; bien trazadas, correctamente leídas, suficientemente proporcionadas, pero sin

un ápice de genialidad, sin la más mínima nota de originalidad personal. En realidad, versiones similares de estas obras se pueden hallar a docenas. Insisto en el handicap que supone el mal sonido; es posible que estas discretas lecturas hubieran resultado más seductoras en otras condiciones acústicas más favorables. De cualquier modo, Sawallisch es un gran maestro que ha grabado cosas muchísimo más inspiradas que estas dos páginas beethovenianas.

Quien desee una **Quinta** digital debe recurrir, por ahora, a la de Giulini (DG). Si se busca un disco que, como éste, admita el acoplamiento de ambas sinfonías, pienso que el de Schmidt-Isserstedt (Ace of Diamonds) es más recomendable por interpretación, e incluso por sonido. En cualquier caso, recomiendo a Klemperer (Acorde) para ambas obras.—**LUIS SALES**

BEETHOVEN: Obertura Leonora III, Op. 72. Sinfonía núm. 5, en Do menor, Op. 67. Orquesta Philharmonia. Director, Vladimir Ashkenazy. Decca 9-40026.5. Digital. **BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6, en Fa mayor, Op. 68, «Pastoral».** Orquesta Philharmonia. Director, Vladimir Ashkenazy. Decca 9-50008.8. Digital. Importado.

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

En su progresiva y aún incipiente carrera como director de orquesta, Vladimir Ashkenazy parece querer dirigir sus pasos hacia el repertorio más tradicional y clásico: las sinfonías de Beethoven. La decisión es valiente pero comporta un considerable riesgo, toda vez que unas obras tan conocidas, tan interpretadas y, de hecho, tan canónicas como éstas, pueden resultar —y a menudo resultan— un verdadero test para cualquier director.

Y, en efecto, los resultados de la prueba son, a mi juicio, los más pobres y desiguales de todo cuanto le he oído hasta ahora a Ashkenazy como director. Varios son los aspectos en los que advertimos que su técnica rectora no está totalmente depurada. En principio, se trata de versiones muy analíticas, muy ricas en detalles; pero junto a detalles magníficos, existen otros que revelan cierto descuido. Es en la **Pastoral** donde abundan más y mejor los primeros, es decir, los buenos detalles: el tercer tiempo, la tormenta, el Allegretto final, sobre todo, contienen pasajes muy bien tocados; pero, no obstante, a la versión le falta una visión de conjunto más coherente y, desde luego, un mayor aliento lírico.

En la **Quinta Sinfonía** se hace aún más evidente el mismo defecto: no existe una visión de conjunto, no hay una estructuración de la obra como unidad. Tras un primer movimiento muy bravo, muy impetuoso (pero débilmente construido), sigue un Andante bastante aburrido, un correcto Scherzo y un final rápido, ram-

plón, que acaba la obra de un modo totalmente intrascendente. No hay progresión, la tensión del comienzo se va diluyendo en un devenir que tiende a la rutina.

Analizando las versiones con mayor detenimiento nos percatamos de otros problemas técnicos, como son una defectuosa y poco sutil planificación dinámica —no existe siempre la conveniente distancia sonora entre *f* y *ff*, y ni siquiera entre *p* y *f*, lo que es más significativo—, una poco contrastada utilización de los tempi, normalmente muy rígidos y cuadrículados, y, finalmente, una tendencia a resolver mal las transiciones (el pasaje del tercer al cuarto movimiento, en la **Quinta**, o el siempre *piu allegro* que precede al *presto* final, en esta misma obra, están mal ejecutados; asimismo, el siempre *piu stretto*, o los dos calderones de los compases 203 y 204, del Scherzo de la **Pastoral** —por poner sólo algunos ejemplos— tampoco parecen muy correctamente tratados). Todo ello resta contraste, brillantez y elegancia a un discurso sonoro que, en manos de Ashkenazy, resulta fuerte y efectista, pero poco elaborado. La **Obertura Leonora III** es un buen ejemplo de ejecución RESULTONA, pero poco rigurosa a nivel de partitura. En la línea que antes apuntaba —y sin querer ser reiterativo— las confusiones dinámicas entre *f*, *ff* y *fff* que comete el director en esta pieza son bien significativas.

Falta, pues, rigor y depuración técnica. Dirigir —al menos, dirigir bien— no es tan fácil como parece, y el repertorio tradicional es, como decía al principio, un cruel examen.

Sonido excelente en ambos casos; la maravillosa tímbrica de la Orquesta Filarmonía londinense —cuyas maderas siguen siendo portentosas— está perfectamente captada, y la imagen orquestal es totalmente real. Además no hay en estos registros ni rastro de las estridencias de algunas otras grabaciones digitales de la casa Decca; todo está en su sitio justo.—**L.S.**

BEETHOVEN: Los 5 Conciertos para piano y orquesta. Maurizio Pollini, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: Karl Böhm (Conciertos núms. 3, 4 y 5) y Eugen Jochum (núms. 1 y 2). Deutsche Grammophon, 27 40 284, 4 discos. Grabación digital: Conciertos núms. 1 y 2. Oferta.

Interpretación: * * * * * (5º)
* * * (4º)
* * (1º, 2º, 3º)
Sonido: * * * (1º)
* * * * * (Resto)

La muerte de Karl Böhm, en agosto de 1981, dejó interrumpida la grabación del ciclo de **Conciertos para piano y orquesta** de Beethoven, que venía realizando con Maurizio Pollini, y del que ya se habían publicado —por este orden— el **Cuarto** (1976), el **Tercero** (1979) y el **Quinto** (1980). Después de tres años de lapso, Deutsche Grammophon ha

decidido completar el proyecto con la grabación de las dos primeras piezas del ciclo, y para ello ha solicitado el concurso de Eugen Jochum. Ignoro los criterios por los que ha sido seleccionado el anciano director, pero lo cierto es que, a la luz de los resultados, la elección no parece haber sido la más afortunada. Hay que indicar, no obstante, que en este caso no es exacto hablar de «el ciclo de Böhm», completado por Jochum; por el contrario, éste es más que nunca el ciclo de Pollini. Quiero decir con esto que quien realmente manda en todos y cada uno de los cinco registros, tanto con un director como con el otro, es el pianista italiano. A diferencia de lo que ocurría con Barenboim —quien, en su caso, se plegó humildemente a la autoridad de Klemperer—, Pollini, un tanto descaradamente, impone a sus ancianos maestros su propio estilo, sus propios tempi y sus particulares maneras —no siempre las más adecuadas— de concebir estas obras. Ello es tan evidente que, en estas grabaciones, cuesta trabajo reconocer a directores, normalmente tan inconfundibles, como Böhm y Jochum.

Los resultados —no sé si a causa de ello o, en parte, también debido a la disparidad de fechas— son sumamente desiguales, y van de lo francamente desastroso a lo excelente. Para no desanimar de entrada al lector, comenzaremos por esto último.

Lo mejor de este integral son sus dos grabaciones más antiguas, y especialmente el **Concierto Emperador**. Tenemos aquí una versión espléndida, radiante, pulquérrimamente ejecutada por un Pollini de mecanismo poderoso y elegante fraseo; y acompañada por un Böhm insólito, que se pliega al tempo veloz impuesto desde el piano, y nos regala unos tutti llenos de fuerza, brillantez y juventud. Versión bellísima, deslumbrante, con un Adagio exquisito y un rondó arrollador. ¿Qué le falta, entonces? Más peso, más profundidad, un acento más heroico; precisamente, aquellas cualidades que hacen de la versión de Barenboim/Klemperer (Acorde) el extremo opuesto a ésta. Pero ello no quita ni un ápice de su interés a la bella interpretación que comentamos, merecedora, por su coherencia y perfección, de la máxima nota. El disco, provisto de un soberbio sonido no digital, puede hallarse todavía suelto.

La interpretación del **Cuarto Concierto** (con la que ambos artistas comenzaron su ciclo, en 1976), siendo buena, no me parece tan definitiva como la del **Emperador**. La actuación del pianista, dentro de una concepción muy clásica y apolínea, en la que hace gala de una clarísima y mozartiana digitación, puede considerarse bastante buena. El acompañamiento de Böhm —excepto en el Andante—, en el que está excesivamente intrascendente— responde a la bella concepción clásico-vienesina de Pollini de forma muy satisfactoria; la Filarmonía de Viena está exquisita. En conjunto, pues, la versión

puede considerarse buena, incluso excelente, pero dista mucho de la genialidad total de la de Barenboim/Klemperer. Por si a alguien le interesa un enfoque de la obra tal como el que he descrito, hay que decir que el disco está también disponible, independientemente del álbum.

En el **Tercer Concierto** la cosa cambia considerablemente. Aunque el comienzo es bueno —el primer «tutti» de Böhm, a pesar del «tempo» veloz, está bien tocado—, la entrada del piano introduce un nivel de apresuramiento, de superficialidad, incluso de vulgaridad, que arruina completamente la versión. Se trata de un modo de tocar el piano, no ya rápido, sino atropellado, con una pulsación antipáticamente metálica, que produce unos resultados verdaderamente desastrosos; la cadencia del *Allegro*, por ejemplo, resulta francamente inaceptable. Ciertamente hay algunos momentos aislados de calidad en el *Largo*, generalmente debidos a Böhm (en los pocos instantes en que puede meter baza); pero, en general, la batuta se muestra aquí totalmente incapaz de poner freno a la vehemencia incontrolada de Pollini.

Y algo parecido, sólo que aún peor, es lo que ocurre en los dos primeros **Conciertos**, grabados ambos en 1983, con Jochum. El primero de ellos es sencillamente muy malo. Pollini lo toca, no ya a una velocidad de vértigo, sino como poseído por una especie de ansiedad o de apremio, como si tuviera prisa por terminar. Ello le hace incurrir en las más groseras vulgaridades; por ejemplo, la cadencia, que ejecuta con verdadero desdén. Jochum está abrupto y explosivo, carente por completo de gusto. En fin, como puede verse, es ésta una versión que está a años luz de la magnífica —aunque no ideal— realización de Michelangeli/Giulini (DG, aún disponible). El sonido de la grabación digital, tomada en vivo, es también —ignoro por qué motivo— bastante deficiente.

En comparación con lo anterior, Pollini y Jochum están algo mejor en el **Segundo Concierto**, pero en realidad, la versión tampoco va más allá de lo meramente pasable. Unas frases bien dichas al final del *Adagio* no compensan de las brusquedades, borrosidades y prisas del ansioso Pollini. La dirección es también demasiado rígida y basta. En este caso, la grabación digital es de la calidad que uno normalmente espera.

En resumen, pues, álbum innecesario y no recomendable, dado que las novedades que presenta son de muy escaso interés y, en cambio, sus componentes más apetecibles —**Emperador** y **Cuarto**— se hallan disponibles en discos sueltos.—L.S.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5 en Do menor, Op. 67. Obertura de Egmont, Op. 84. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Michael Tilson Thomas. CBS, 37288. Digital. Importado.

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

La idea de grabar las **Sinfonías** de Beethoven con una orquesta de cámara de las características de la English Chamber ha dado en el caso de la **Quinta** sus mejores frutos. Si Tilson Thomas prosigue su ciclo por la senda de corrección y coherencia que muestra en esta ocasión (de las anteriores **Sexta** y **Cuarta** no se puede decir lo mismo), podemos contar con lo que parece una razonable vía media, a la hora de plantear una interpretación de estas obras con arreglo a criterios nuevos. Efectivamente, entre la habitual desmesura de las versiones tipo Karajan, en las que se utilizan plantillas orquestales verdaderamente straussianas, y los experimentos de pequeños grupos con instrumentos primitivos (tipo Collegium Aureum), la opción de Tilson Thomas y la ECO me parece, personalmente, la más equilibrada y viable. Tengamos en cuenta que la plantilla del conjunto inglés (a base de 16 violines, 5 violas, 4 cellos, 2 contrabajos, viento sin doblar y timbal) corresponde aproximadamente al modelo orquestal que, en el mejor de los casos, podía tener Beethoven in mente para la composición de sus partituras sinfónicas, con la ventaja adicional —totalmente legítima— de que sus modernos instrumentos permiten una ejecución técnicamente más perfecta que la que puede obtenerse con materiales de la época.

La **Quinta Sinfonía**, así interpretada, nos sorprende por su claridad de voces (muy en consonancia con la inspiración camerística de muchas obras sinfónicas de Beethoven) y su admirable potencial rítmico (obsérvese, por ejemplo, en el primer movimiento, el efecto que produce la célebre célula rítmica de cuatro notas, omnipresente en la estructura de este fragmento, y bien evidente en esta versión). La obra se nos aparece con un color y un aire diferentes, a pesar de que en algunos instantes echamos de menos un mayor peso en la cuerda grave (trío del *Scherzo*); en otros, sin embargo, la transparencia no puede ser mayor (segunda sección de este movimiento). Pienso que Tilson Thomas debe cuidar aún más la dinámica, en algunos casos un tanto arbitraria y pobre, y también el fraseo (como en el *Andante*, que resulta demasiado marcial). La **Obertura de Egmont** me ha gustado menos, ya que carece del impulso dramático y de la fuerza rítmica que el director consigue en la **Sinfonía**.

El sonido es de gran presencia y realismo, pero tiene el típico color —poco natural— de las grabaciones CBS. En todo caso, la escucha es suficientemente confortable como para abundar en la recomendación. En resumen, disco interesante, que propone una visión de la **Quinta** diferente y original.—L.S.

BEETHOVEN: Los 5 Conciertos para piano y orquesta. Fantasía para piano, coro y orquesta en Do mayor, Op. 80. Coro John Alldis, Daniel Barenboim, piano. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, Otto Klemperer. EMI, Acorde, 5 discos sueltos: 10 19 781, 10 19 791, 10 19 801, 10 19 811 y 10 19 821.

Interpretación: * * * * (Conciertos núms. 1 y 2);
* * * * * (Conc. núms. 3, 4 y 5)
* * * (Fantasía Coral)
Sonido: * * *

La reedición del integral de los **Conciertos para piano y orquesta** de Beethoven, en la versión de Barenboim/Klemperer —una de las cosas sobre las que más hemos insistido los comentaristas de RITMO—, debemos recibirla con los máximos parabienes. Grabado en 1968, con un Barenboim todavía bisoño y un Klemperer ya muy anciano, este integral pasó de inmediato a formar parte, junto a los de Kempff/Van Kempen (DG) y Gilels/Szell (EMI), de las grabaciones legendarias del ciclo beethoveniano, y son numerosos los galardones que ha recibido de la crítica internacional. Es, pues, indudable que estamos ante un clásico de la fonografía, ante un ciclo cuya genialidad no ha sido todavía superada —al menos en su vertiente pianística— por ninguna de las grabaciones más recientes que se han hecho.

Pero, como sin duda sabrán los lectores informados, la genialidad de estas versiones no ha sido unánimemente reconocida, sino que, por el contrario —sobre todo en lo que atañe a la dirección de Klemperer—, ha despertado, en ocasiones, una viva polémica. ¿Qué podemos pensar hoy, dieciséis años después de su realización, de este famoso y polémico integral?

Comencemos por el controvertido asunto de la dirección de Klemperer. Dejando a un lado la consabida cuestión de la lentitud excesiva de algunos tempi —es admirable comprobar con qué habilidad el ágil piano de Barenboim se adapta, normalmente sin dificultad, a la muchas veces morosa pauta del anciano maestro—, el problema principal radica en que la concepción grandiosa y dramática con que Klemperer aborda los cinco **Conciertos** puede resultar idónea para los dos últimos, incluso para el **Tercero**, pero no parece la más adecuada para las dos primeras obras de la serie. Hay que tener en cuenta que en los quince años que median entre 1794, fecha de composición del **Número 2** (que, como se sabe, es el más antiguo), y 1809, año del **Quinto**, se opera la primera gran revolución creativa de Beethoven, que explica el salto cualitativo existente, por ejemplo, entre las **Sinfonías Primera** y **Quinta**. Quiero ilustrar con esto que, si bien el ciclo de los **Conciertos para piano** no reproduce completamente el arco creador de Beethoven a lo largo de su vida —al menos, tan bien como pueden hacerlo las **Sinfo-**

nías los **Cuartetos** o las **Sonatas**—, sí que, sin embargo, hallamos en él distancia histórica suficiente como para que podamos valorar las diferencias estilísticas que hay entre sus distintas piezas. Piénsese que los dos primeros **Conciertos**, compuestos ambos antes de la **Primera Sinfonía**, acusan muy notablemente —sobre todo en su textura orquestal— la influencia de Haydn y Mozart, y que es un hecho conocido que fue en el **Concierto en Do menor** —el **Tercero**— cuando, por primera vez, Beethoven comenzó a otorgar un protagonismo a la orquesta que va más allá del mero papel de acompañante, tendencia que a su vez se consolidó en el **Cuarto** y, sobre todo, en el «**Emperador**».

Estas consideraciones de tipo histórico deben ser tenidas en cuenta para la interpretación. Desde un punto de vista estilístico, no se puede acometer —como hace Klemperer— la **Opus 15**, o la **Opus 19**, con la misma amplitud orquestal, con el mismo vigor dramático, que la **Opus 75**, ya que su delicada estructura clásica —que está pidiendo a gritos una mayor levedad— queda sustancialmente alterada. Del mismo modo que consideramos inadecuadas las versiones románticas de las obras del Barroco, el tratamiento orquestal del viejo maestro alemán en los dos primeros **Conciertos** de Beethoven me parece —y que conste que no soy ningún obsesivo del purismo histórico, hoy tan de moda— desafortunado y criticable.

Hechas estas salvedades —y en la medida en que los aspectos que acabo de describir puedan ser bien tolerados por el auditor— el aficionado encontrará en estas versiones, por lo demás absolutamente magistrales, una traducción prodigiosa, sorprendente, de todo el material musical escrito por Beethoven en estas inmortales obras, y seguramente, lo que más se acerca al modo ideal de tocar su parte solista. Pero dado que los **Conciertos** se distribuyen en discos sueltos, puede resultar útil que hagamos un comentario particularizado.

El **Primer Concierto** se halla marcado, desde el principio, por la severa dirección del Klemperer, que responde a las características señaladas: «tempo» más lento que lo habitual, exposición amplia, majestuosa y, a mi juicio, en exceso vigorosa del material temático; la orquesta, aunque muy bien llevada, suena demasiado poderosa y —para entendernos— poco mozartiana. Ello es muy evidente también en el *rondo*, cuya dirección carece de la gracia, de la ironía, de la dimensión «scherzante» que debe poseer esta juguetona pieza. Barenboim, en cambio, está francamente maravilloso en toda la obra; su ejecución, hermosamente poética y profundamente lírica, tiene su punto culminante en el segundo movimiento. Hay que reconocer que también Klemperer, como en todos los movimientos lentos del ciclo, se muestra soberbio en este incomparable *Largo*, haciendo cantar a la orquesta y, sobre todo, al clarinete. A pesar de las reservas



apuntadas, la belleza indescriptible de este movimiento me parece motivo suficiente para aconsejar el registro.

Al igual que en el caso anterior, los «tutti» orquestales del **Concierto núm. 2** resultan demasiado densos y vigorosos —Klemperer toca esta música con la misma fuerza que si se tratara de la **Quinta Sinfonía**—, lo que se acusa, sobre todo, en el rondó final. Barenboim vuelve a regalarnos un fraseo fantástico, de una cantabilidad y melodismo incomparables. Y nuevamente es en el «Adagio» donde todas las admiraciones se quedan cortas para calificar la actuación de ambos. Dentro de una concepción obviamente romántica —que resulta legítima, si tenemos en cuenta que es en estos movimientos lentos donde, en todo caso, se anticipa la pasión del futuro Beethoven— el grado de expresividad y grandeza que alcanzan director y pianista nos deja literalmente boquiabiertos. Con la **Fantasia Coral**, que se incluye en el mismo disco, ocurre algo distinto; el «tempo» lento y pesante del maestro, al lado, esta vez, de una concepción algo deslavazada, nos dan una versión poco interesante, poco tensa, de la bella obra; tampoco el pianista aporta nada especial a su difícilísima parte.

Un crítico de la revista inglesa **Gramophone** decía que el «tempo» que impone Klemperer en el «Allegro con brio» del **Tercer Concierto** es CRUEL para Barenboim. Es verdad. Con semejante lentitud sólo la inteligencia musical de éste y, sobre todo, la enorme capacidad de adaptación que tenía entonces, permiten comprender que saliera airoso. Más que eso, porque el joven pianista sabe aprovechar la amplitud métrica para brindarnos una ejecución hermosamente relajada de los bellos temas del primer tiempo de esta obra. Mil matices diferentes se dan cita en esta memorable interpretación, en la que Barenboim se muestra noble, meditativo, arrebatador y, sobre todo, intensamente melódico. Cuestiones como la mencionada lentitud del primer tiempo o la concepción excesivamente sinfónica y poco graciosa que Klemperer muestra en el rondó, quedan totalmente relativizadas ante la magnitud de la grandeza que esta versión atesora.

Junto con la obra anterior, considero al **Cuarto Concierto** como la cumbre interpretativa de este ciclo, máxime cuando, en este caso, no tengo ningún reparo que hacer a la labor de la batuta. Esta es, en efecto, la versión más increíblemente poética que conozco de la bella partitura beethoveniana. Oigase, por ejemplo, ese sorprendente diálogo entre el piano y la orquesta —constante a lo largo de toda la obra—, y los diferentes matices que adquiere en esta soberbia traducción: de serenidad y amabilidad infinita, en el «Allegro moderato»; de tremendo y legítimo dramatismo, en el «Andante»; y de vitalidad radiante, en el rondó. Insisto, no conozco versión más hermosa y profundamente expresiva que ésta, en la que el «tempo» amplio

—aquí perfectamente acorde con la partitura— permite, como nunca la efusión del contenido musical y dramático.

Grandísima interpretación, por último, del **Concierto «Emperador»**, admirablemente tocada por ambos, increíblemente matizada, cargada de un dramatismo absolutamente heroico; pero, a mi juicio, perjudicada —al menos en su primer movimiento— por un «tempo» excesivamente parsimonioso. Téngase en cuenta que en el «Allegro» de esta obra el tema principal es expuesto y repetido numerosas veces por la orquesta, de modo que al final, si la versión no es suficientemente viva, el famoso tema se hace inevitablemente cargante. Pero, aparte de ello —y de la evidente incomodidad que causa a Barenboim en algunos pasajes— estamos ante una versión, por lo demás, verdaderamente grandiosa, con un «Adagio» sutilísimo y un rondó imponente, que merece ser calificada con la máxima puntuación.

Ciclo, pues, importantísimo, a pesar de las reservas —discutibles en todo caso— que he apuntado. El sonido de los discos no se puede decir que sea bueno, tratándose de grabaciones de 1968 (recordemos que, por ejemplo, las **Sinfonías** de Beethoven, por Klemperer, grabadas más de un lustro antes, tienen un sonido muchas veces mejor); suficiente, en todo caso, para apreciar la calidad de las versiones.—L.S.

BOITO: Mefistofele. N. Ghiaurov, L. Pavarotti, M. Freni, M. Caballe. Coro de Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Director, O. de Fabritiis. Decca 9-90018.5, 3 discos. Digital. Importado.

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

Arrigo Boito es uno de aquellos compositores que han pasado a la historia de la ópera por una sola de sus obras (como ocurre a Leoncavallo, Ponchielli, e incluso hasta el mismo Mascagni), pero también tiene el mérito de haber sido uno de los mejores libretistas de su época, y prueba de ello fue su colaboración en las dos obras maestras de Verdi, **Otello** y **Falstaff**. El artista de Padua consiguió con **Mefistofele**, en su segunda versión más aligerada, una obra de excelente calidad literaria a la vez que compuso una música que intenta apartarse de los cánones habituales de la ópera italiana de la época, y que quiere seguir un camino distinto del fenómeno wagneriano que había conocido en su viaje a Alemania; partiendo de estas premisas obtuvo una obra que combina los momentos de grandilocuencia musical con otros que recuerdan el bel canto.

Sin ser una de las obras más grabadas (éste es el séptimo registro, según mis datos) **Mefistofele** presenta toda una gama de dificultades tanto desde el punto de vista orquestal y coral, como del vocal, y la mejor baza de esta versión son las intérpretes femeninas. La Margherita de

Mirella Freni es, junto a la de Montserrat Caballé (EMI), de las mejores en la historia del disco; la Freni sabe dar al personaje toda la ductilidad, la inocencia, la fragancia, la delicadeza y la sutileza requerida, desgranando cada frase, matizando cada una de las palabras tanto en los momentos de contención como en los de mayor efusión dramática. Por otro lado Montserrat Caballé, que como ya se ha dicho grabó con anterioridad la protagonista, nos da otra muestra de su arte en su interpretación de Elena, que podemos llamar DE LUJO, con toda gama de matices y toda la fuerza extraíble de este papel.

Protagonista base de la obra es Nicolai Ghiaurov, y creo sinceramente que este cantante ha registrado esta obra algo tarde. Su voz, que continúa en buen estado, ha perdido parte de su brillantez en momentos extremos, y algo de su pureza; oyendo su interpretación en Nueva York en 1966, es palpable la diferencia. Por otro lado, desde el punto de vista interpretativo ha mejorado su concepción del personaje, dándole una mayor profundización y una expresión más contenida. El caso de Luciano Pavarotti es distinto; mantiene la belleza y la potencia de su voz, la facilidad al registro agudo y la fuerza de siempre, y también consigue, sobre todo en las arias y en el dúo final con Margherita ese canto dúctil, de fraseo apoyado y continuado. Pero para completar la elegancia en el fraseo le falta una mayor ductilidad, esa maestría que Carlo Bergonzi o Ferruccio Tagliavini (Cetra) confieren al personaje de Faust.

La intervención de Orquesta y Coro está a un importante nivel, pero la dirección de Oliviero de Fabritiis, que es de gran profesionalidad y honestidad, adolece de una cierta falta de fuerza, de ese fraseo orquestal que consigue una continuidad y una matización que separan las interpretaciones correctas de las geniales. En este punto, y sin ser la definitiva, es mejor la de J. Rudel, para EMI.

Muy interesante toma de sonido, que permite calibrar desde distintos ángulos las posibilidades de la obra.

En conclusión: No es la versión definitiva que esperábamos, pero reúne suficientes valores para recomendarla.—ALBERTO VILARDELL

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Re menor, Op. 15. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Decca 9-50005.7. Importado.

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

Ninguna de las tres versiones más significativas de este **Concierto** publicadas en los últimos tiempos en nuestro catálogo de precio normal, resultan, por diversos motivos, del todo recomen-

dables: Barenboim/Mehta (CBS), por su deficiente sonido; Pollini/Böhm (DG), por su desacertado estilo, y Berman/Leinsdorf (CBS), por su superficialidad. Esta nueva grabación de Decca, sin ser la Octava Maravilla del Mundo, reúne méritos suficientes para colocarse ampliamente por delante de ellas. Ciertamente queda lejos de la versión de referencia de la obra, que es, sin ninguna duda, la de Arrau/Giulini (Acorde), e incluso también de la excelente aportación de Gilels/Jochum (Privilege), pero, no obstante, y a pesar de las reservas que ahora apuntaré, se trata de una buena interpretación, suficientemente brahmsiana, convenientemente animada de auténtico «pathos», y admirablemente servida a través de una grabación digital formidable.

Las reservas críticas que se pueden apuntar son, como vamos a ver, relativas. Quizá el «tempo» del primer movimiento es demasiado vivo para la indicación —poco precisa, en todo caso— de «maestoso»; más que majestuoso o solemne, los dos artistas lo interpretan con una vitalidad y pasión que mejor se corresponderían con la indicación de «Allegro appassionato». Con todo, semejante lectura, aunque no expresamente indicada en el texto, es evidente que resulta enormemente apropiada a esta música dramática y vehemente del joven Brahms. Ciertamente hubiera sido deseable un mayor contraste agógico, y que, en el «tutti» inicial, Haitink se despacha con demasiada ligereza el bellísimo segundo tema lírico, o que Ashkenazy no marca suficientemente el efecto que debe suponer el «poco piu moderato», pero estas reservas quedan compensadas por los beneficios de una interpretación muy coherente, muy clara de texturas y arrebatadoramente brahmsiana. Ashkenazy demuestra conocer bien los secretos del piano de Brahms; tal vez no llega a la grandeza expresiva de un Arrau, pero su pulsación es lo suficientemente densa y clara, a la vez, como para que su discurso tenga la adecuada policromía que demanda esta difícil escritura; por otro lado, el discreto, pero efectivo, uso que hace del rubato proporciona al fraseo el suficiente grado de variedad y expresividad; por último, una gran vitalidad en la pulsación —muy en la línea de Barenboim— evita todo atisbo de pesadez. Buena versión, pues, en conjunto, con un excelente «Adagio», de una sencillez casi religiosa, y un correcto Rondó, aunque a menor nivel que el resto.

Como decía antes, si este disco resulta especialmente preferible a las otras versiones recientes de la misma obra es, aparte de la interpretación, por la concurrencia de un excelente sonido, que permite paladear, con naturalidad y realismo, tanto el timbre del piano como el de la magnífica Orquesta del Concertgebouw.—L.S.



BRAHMS: Motetes. La Chapelle Royale de París, Collegium Vocale de Gand. Director, Philippe Herreweghe. Harmonia Mundi, France, HM 1122. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Cuatro son los opus que componen el repertorio de la presente edición: **Fest-und Gedenksprüche Op. 109**, a 8 v. m.: 1. «Unsere Vater hofften...» 2. «Wenn ein starker...» 3. «Wo ist ein so...»; **Zwei Motetten Op. 29**, a 5 v. m.: 1. «Es ist das Heil...» 2. «Schaffe in mir...»; **Zwei Motetten Op. 74**: 1. «Warum...» 2. «O Heiland...»; **Drei Motetten Op. 110**, a 8 v. m.: 1. «Ich aber bin elend...» 2. «Ach, arme Welt...» 3. «Wenn wir in höchsten...» Sin lugar a dudas, unas obras tan importantes como características en la producción coral de Brahms. Esta acertada selección de composiciones «a cappella» nos ofrece la oportunidad de conocer los principales procedimientos polifónicos y contrapuntísticos que definen el profundo y genial lenguaje brahmsiano y que a la vez constituyen sus elementos básicos: fuga, canon, doble coro, variación, «cantus firmus», coral, etc. Quizás éste sea el mayor mérito de esta grabación.

Desde el punto de vista interpretativo, la versión que nos ofrece Ph. Herreweghe no es del todo afortunada. En general, las indicaciones interpretativas no son plenamente respetadas, desvirtuando con ello el pensamiento creativo del músico hamburgués, de por sí tan riguroso en los tempi y en los matices. También se nota una falta de contraste en los planos sonoros y una tendencia, en los acentos textuales, a una inflexión de la voz totalmente innecesaria. En cambio, el Coro tiene una buena calidad vocal y como instrumento suena muy conjuntado y afinado, a pesar de pequeños problemas de coloratura y altura en las tesituras agudas.

La grabación, realizada en la Iglesia Carmelita de Gand en abril de 1983, es de alta calidad, debido especialmente a las óptimas condiciones acústicas que reúnen este tipo de recintos y que resultan tan favorables a las formaciones corales. La edición va acompañada de unos comentarios y de los textos de las obras en francés, inglés y alemán.

En definitiva, una versión aceptable pero muy inferior a la extraordinaria grabación (la única completa) de Günter Jena y el Coro de la N.D.R. de Hamburgo (ver Crítica discográfica, RITMO núm. 542), la cual sigue siendo para nosotros la mejor grabación sobre la música coral de Brahms.—**JOAN COMPANY I FLORIT**

BRAHMS, BRUCKNER, D'ALESSANDRO, GALLUS, PETRASSI, SCHUBERT, SCHUMANN, STRAVINSKY: Obras corales. Coro de la Radio Suisse Romande. F. Margot y

M. Perret, piano. Director, André Charlet. Erato, ERA 9257. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★

Las composiciones de esta grabación no sólo pertenecen a varias categorías estilísticas, sino también a tres épocas históricas completamente diferentes: renacimiento, romanticismo y siglo XX. La primera cara del disco está dedicada a cuatro de los autores más representativos de la música vocal romántica: Bruckner, con los motetes **Ave María** y **Christus factus est**; Brahms, con dos obras que pertenecen a los **Deutsche Volkslieder**; tres composiciones de Schumann, dos romanzas «a capella» para voces blancas y el popular **Zigeunerleben** para 4 v.m. y piano; finalmente, tres coros de Schubert con acompañamiento de piano a dos y a cuatro manos. Componen la segunda cara del disco el motete **Ecce quomodo moritur justus** de J. Galius y una serie de obras de tres grandes autores contemporáneos, no demasiado conocidos en su faceta coral: tres piezas litúrgicas de Stravinsky (**Pater noster**, **Ave María** y **Credo**); cuatro estudios corales o vocales a 4 v.m., escritos en forma de suite, de R.D'Alessandro; **Nonsense** de G. Petrassi, obra formada de cinco piezas a 4 y a 8 v.m.

Las versiones que nos ofrece el Coro de la Radio Suisse Romande son de alta calidad, sobre todo desde el aspecto estilístico, ya que no resulta fácil acomodarse o aproximarse al criterio interpretativo de autores tan distintos y representativos de períodos artísticos tan dispares entre sí. Esta fidelidad o acierto interpretativo es para nosotros la mayor virtud de esta grabación. El Coro suena ajustado, afinado y evidencia una buena preparación técnica y expresiva, especialmente en la interesante y difícil obra de Petrassi, plagada de dificultades técnico-vocales. En sus breves intervenciones, los pianistas cumplen acertadamente su misión; no así los solistas vocales, con un timbre excesivamente rígido y duro.

En fin, una grabación interesante, no sólo por la variedad de las composiciones y de los autores, sino especialmente por la corrección interpretativa y por la calidad de sus intérpretes. En cambio, el sonido no es técnicamente bueno, con algún que otro ruido extraño y presencia molesta de ecos en los inicios y finales de varias obras.—**J.C. i F.**

BRITTEN: Albert Herring. P. Pears, S. Fisher, J. Peters, A. Cantelo, J. Noble. Orquesta Inglesa de Cámara. Directos, B. Britten. Decca 9-90019.2, 3 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Albert Herring es una ópera cómica en tres actos basada en

un cuento de Guy de Maupassant, **Le rosier de madame Husson**, compuesta en 1947. Es la tercera ópera de Britten, después de **Peter Grimes** y **La Violación de Lucrecia** (o **El Rapto de Lucrecia** como increíblemente se ha dado a conocer en España). Ópera de cámara, escrita para el Grupo de Ópera Inglesa, ha tenido menor repercusión que otros títulos «serios» de Britten como el mencionado **Peter Grimes** o **Billy Budd** y, más recientemente, **La Muerte en Venecia**. **Albert Herring** es una sátira del puritanismo, una comedia agradable y ágil, en la que las voces están tratadas con gran naturalidad —como siempre en Britten, no hay escritura para divos— y la pequeña orquesta alcanza en muchos momentos rango de protagonista. Para nosotros, quizá le falta precisamente un mayor carácter operístico a veces y también algunas expansiones líricas que, si bien no faltan, tampoco abundan. Tal vez el mayor defecto que pueda atribuirse a **Albert Herring** sea su excesiva duración para una historia que podría contarse de manera más escueta. Teatralmente, la obra parece bien construida y es posible que en escena la acción divierta y haga entrar más al espectador en los sucesos de la comedia. Creo también que los tipos resultan excesivamente ingleses, demasiado localistas y es muy probable que a un oyente no británico le pasen inadvertidos muchos pequeños detalles. La acción tiene lugar en un pequeño lugar de Inglaterra. El inocente **Albert Herring** es proclamado rey de mayo, ya que ninguna muchacha parece lo suficientemente decente para ser la reina. Con las 25 libras del premio, el joven descubrirá los placeres de la vida, del amor y del vino.

Un reparto muy compenetrado y homogéneo, encabezado por Peter Pears en el papel que da título a la obra y para quien fue creado el personaje, es el adecuado intérprete de esta farsa cómica, y lo hacen todos con convicción y voz experta ya que no de especial relevancia. La larga escena del protagonista al final del acto II nos muestra una vez más cómo se puede ser un gran artista sin tener una gran voz. El propio autor en la dirección es garantía del conocimiento por menorizado de la obra. Los miembros de la Orquesta de Cámara Inglesa cumplen excelentemente tanto en su alto nivel de verdaderos solistas como en el conjunto. Pese a los años transcurrido —la grabación original data de 1964— el sonido es claro, aunque con algunos ruidos de fondo, y el equilibrio entre los solistas vocales e instrumentales es excelente. En suma, sino una de las mejores creaciones de Britten, **Albert Herring** tiene el suficiente interés como para merecer un lugar en la discoteca de todo buen operófilo.—**MARTIN CODAX**

CHAIKOVSKY: 17 Canciones. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Aribert Reimann, piano. Philips 6514116.3. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

La figura de Dietrich Fischer-Dieskau es una de las verdaderamente grandes de la interpretación musical de este siglo. Nadie ha cantado mejor ni ha hecho tanto por la difusión del «lied» alemán como este gran barítono, que además nos ha dejado —nos sigue dejando— una abundantísima discografía. Otra cosa es el Fischer-Dieskau que se adentra en terrenos alejados del mundo germano; su aportación a la «melodie» francesa es muy poco interesante y en el campo de la ópera, irregular y tendente a una peligrosa sobreactuación. La voz de Fischer-Dieskau no es demasiado hermosa e incluso es algo problemático que se trate de un verdadero barítono, ya que la zona aguda es bastante atenuada y los graves muy artificiales. Tiene la inmensa virtud —que no es igualada por ningún otro cantante masculino— de la flexibilidad, que llega a extremos de increíble virtuosismo. Esta condición le permite matizar los textos con una precisión y una riqueza excepcionales, lo cual, unido a su gran maestría vocal, le permite INTERPRETAR de una manera como no se había alcanzado antes de él. Todo esto aparece claramente reflejado en este recital Chai-kovsky que nos ofrece Philips. Fischer-Dieskau ha estudiado cuidadosamente la fonética rusa, el estilo y los poemas, y el resultado es atractivo e interesante. Cada palabra, cada clima, está recreado y dicho con propiedad, con intencionalidad y con indudable gusto, pero aquí y allí se nota una cierta falta de idiomatismo, una carencia de espontaneidad que suena, si no a falsa, al menos a no por completo verdadero, asomado de vez en cuando la sombra de lo germano. La sensación es que todo está muy estudiado, excesivamente estudiado y que el alma de las canciones —muy bien elegidas, por cierto, las 17 que componen el recital— no ha sido del todo captada. En suma, una interpretación inteligente que, dado el gran prestigio del cantante, servirá para ensanchar el hasta ahora estrecho campo de difusión de estas preciosas canciones. Mi recomendación personal es adquirir la colección completa Decca interpretada por Söderström/Ashkenazy, cuyo primer volumen acaba de aparecer. Como disco independiente, el recital de Elena Obraztsova para Melodía es imprescindible. Pero éste de Fischer-Dieskau tiene su mérito y es bien digno de figurar en cualquier discoteca. La grabación es excelente, como lo es el acompañamiento de Aribert Reimann. El disco, de importación, trae la traducción de las canciones al inglés, francés y alemán.—**M.C.**

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 74, «Pática». Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. CBS, 37834. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Este es otro disco fallido del irregular Maazel, cuya balanza de éxitos-fracasos discográficos parece decantarse últimamente con demasiada frecuencia hacia el lado negativo. Quizá sea ello debido al exceso de proyectos en los que se halla embarcado simultáneamente. Lo cierto es que la grabación que nos ocupa presenta los inconfundibles síntomas del trabajo apresurado, mecánicamente confiado a la rutina. Se trata de una **Sinfonía Patética** demasiado mediocre para venir de un director de la categoría de Maazel, que, por cierto, tiene otra versión del año 1965, con la Filarmónica de Viena (Decca), notablemente mejor. En la presente, el trazado resulta muy fuerte y grandilocuente, pero poco fino, poco cuidado, a pesar de algunas frases aisladas de la cuerda, que se nos antojan, no obstante, artificiosamente refinadas. Aunque la realización orquestal es imponente, existen detalles que revelan la superficialidad del planteamiento general de la batuta, como, por ejemplo, las transiciones, generalmente abruptas y poco trabajadas (véase el pasaje en pianissimo que da acceso al tremendo *Allegro vivo*, en el primer movimiento, o al final de este mismo episodio). El segundo movimiento, *Allegro con grazia*, está llevado a una velocidad descabellada y la *grazia* que demanda su título no aparece por parte alguna (bien que es muy difícil lograrla); en su lugar, una superficialidad irritante hace interminable el fragmento, y lo mismo ocurre con el movimiento final, carente por completo de la más mínima dimensión expresiva. Tal vez el tiempo más conseguido de la versión sea el tercero, probablemente por su carácter externo y marcial, y por la ausencia en él de elementos expresivos. En suma, una versión poco menos que desdeñable, a pesar, insisto, del buen trabajo de la Orquesta de Cleveland. Las tres versiones más recomendables de la **Patética** de Chaikovsky son las de Klemperer (Acorde), Abbado (DG) y Guilini (DG, digital).

El sonido, de una presencia sensorial y una claridad instrumental fuera de serie, tiene, no obstante, el típico color CBS.—**L.S.**

DEBUSSY: El Mar; Nocturnos. Ambrosian Singers. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Michael Tilson Thomas. CBS D37832. Digital. Importado.

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

Decir que Michael Tilson Thomas es un excelente director de orquesta es descubrir bien poco. Convendría sin embargo echar un vistazo con cierta calma a sus últimos discos: probablemente nos daríamos cuenta de algo más; de que está alcanzando una madurez musical y técnica propias de un director de primerísima fila. El disco que ahora se comenta, por añadidura, revela

que Tilson Thomas no sólo se siente a gusto en obras de una especial brillantez orquestal, sino que también tiene cosas que decir cuando se plantea la dirección de otras de mayor sustancia musical. Así, por lo menos para mi gusto, podría poner algunas pegas a su versión de **El Mar** —fundamentalmente en lo que se refiere a las fluctuaciones en la velocidad—, pero sería un grave error no reconocer que se trata de un extraordinario —y muy personal— trabajo. Su visión es un punto más decadente que sensual; no obstante, preferencias personales aparte, pienso que ésta es una apoximación perfectamente válida. Por otro lado, técnicamente es irreprochable: contraste dinámico, transparencia sonora, acentuación, trazado de las curvas de tensión, sentido del color (aunque la Philharmonia no me parezca una orquesta especialmente adecuada para la música impresionista, por más que sus músicos toquen de forma perfecta), claridad de planos, etc., son virtudes cuya presencia es más que suficiente para asegurar una gran versión de una obra como **El Mar**. De los **Nocturnos** destacaría como versiones modélicas **Nubes** y **Sirenas. Fiestas**, a pesar de su evidente originalidad, me gustaría un poco más animado y luminoso. El análisis sonoro, de todas maneras (Tilson Thomas lo dibuja con un esmero propio del mismísimo Celebidache), es encomiable: a destacar la sección central, en la que intervienen las trompetas con sordina, que suenan de manera mucho más descarnada que bonita. **Sirenas**, para mí el menos atractivo de los tres **Nocturnos**, está concebido de forma muy lúdica, fundamentalmente como un estudio sonoro; en este sentido, es impecable. Desde mi punto de vista, lo mejor de este disco es el primer **Nocturno, Nubes**, una versión que calificaría de antológica. Dirigido con sumo cuidado, casi con unción, es entrañable, cálido, sensual... absolutamente fascinante.

La grabación es buena —mi ejemplar tiene un grave defecto de prensado al final de la cara 1, pero he podido constatar que no es una deficiencia de la serie completa—, aunque en los sonidos de amplitud grande, así como en los tutti orquestales, se produce un empaquetamiento sonoro que ensucia algo la audición. En todo caso, se trata de una toma más que aceptable. Versiones recomendables de **El Mar** serían, para mí, las de Boulez, Giulini y Barenboim. De referencia absoluta, la de Barbirolli, que, por desgracia, hace mucho tiempo fue descatalogada en España. En cuanto a los **Nocturnos**, y haciendo una valoración global, recomendaría los de Barbirolli o Haitink.—**P.G.M.**

DONIZETTI: Il Campanello. Agnes Baltsa, Enzo Dara, Carlo Gaifa, Bianca-Maria, Casoni, Angelo Romero. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena.

Director, Gary Bertini. CBS D38450. Album de 1 disco. Digital. Importado.

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

Il Campanello es una ópera bufa en un acto estrenada en Nápoles en 1836; posterior, por tanto, a **L'elisir d'amore** (1832) y anterior a **La fille du Regiment** (1840) y **Don Pasquale** (1843). La obra se basa en un vaudeville de éxito, **La sonnete de la nuit**, y trata un tema constante en el género bufo: el del viejo que se enamora o se casa con una joven. Musicalmente **Il Campanello** es un juego de referencias y casi un experimento estilístico que Donizetti se permite, con absoluta maestría, en un breve periodo de descanso entre óperas mayores. Oiremos en la obra aires napolitanos (Mesci, mesci de Enrico y el coro), rossinianos, típicamente donizettianos y antecedentes directos de **Don Pasquale**, como la lectura de la receta *Che tutto guarirá*, por Enrico, y que es un antecedente del *Udite rustice* de *Dulcamara* de **Don Pasquale**; un gran dúo cómico entre los dos bajos, a añadir en el gran repertorio de este tipo de dúos en el género bufo (a destacar los del **Matrimonio segreto** de Cimarosa, **Il turco in Italia** de Rossini y **Don Pasquale**); una orquestación diáfana, precisa, llena de gracia, con una maestría no inferior en algunos momentos a la de **Don Pasquale**; números musicales que parodian la ópera seria: el dúo entre Enrico y Serafina *Non fuggir t'arresta*, el pasaje solemne de Enrico *Assisa a'pie'd'un gelso* y el recitativo siguiente de caricaturizado dramatismo, *Zasse, Zanze e Zonzo*, citas de Rossini y de otras obras del propio Donizetti. Todo un juego, en resumen, perfectamente integrado, lleno de gracia musical, inspirado, breve pero rotundo. Una obra de madurez, por el dominio de lo pequeño, del juego de matices y del propio lenguaje del compositor, permitiéndose parodiar el estilo serio y, al mismo tiempo, ofrecer un homenaje maduro al género bufo. **Il Campanello** debe figurar, pues, en toda buena discoteca dedicada a ese género que llamamos genéricamente bufo, desde **La serva padrona** de Pergolesi e **Il maestro de musica** de Cimarosa hasta, en gran medida, el **Falstaff** verdiano, pasando por las obras maestras de Mozart. Algo musicalmente BASTANTE serio, aunque en muchos casos, como en éste **Campanello**, discorra sobre una fruslería escénica.

La sucesión de pasajes bufos y de los serios, aunque con intención paródica o como citas, exigen un amplio dominio de las voces. Agnes Baltsa anda sobrada en su papel. En *Non morrete, no non morrete!* maravilla por la belleza de timbre, el registro homogéneo y la precisión de las agilidades. Sólo resulta algo tensa la emisión en algunos pasajes más propios de la tesitura de soprano, como en *Da me lungi ancor vivendo* (Finale). Angelo Romero en *Enrico*, sin

timbre muy bello ni intachable «legato», justo es reconocer que resuelve bien las transformaciones de voz del personaje, los pasajes serios y las incursiones en el registro agudo, de carácter cómico, pero que deben cantarse sin trucos. Enzo Dara hace una buena interpretación de «Don Annibale». Correcto el resto. La dirección de Bertini tiene la vivacidad, y las progresiones rítmicas y el acompañamiento a los cantantes son precisas. Magnífico el sonido de la Sinfónica de Viena, y el de la grabación, con una buena diferenciación de las voces. El álbum es el habitual para las ediciones de ópera, aunque solo consta de un disco. Se acompaña de libreto en italiano, francés, alemán e inglés. La versión es la única actualmente en el mercado español. Hay una de Cetra, de 1955, dirigida por Alfredo Simonetto, de interés por la presencia de Renato Capecchi en «Enrico» y de Sesto Bruscantini en «Don Annibale»; la otra es de DG, de 1965, dirigida por Ettore Gracis, estimable en su conjunto y con Ema Bruno de Santis en «Serafina», Alberto Rinaldi en «Enrico» y Alfredo Mariotti en «Don Annibale». —**BLAS CORTES**

ENESCO: Suite para orquesta núm. 1 Op. 9. Suite para orquesta núm. 2 Op. 20. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, Lawrence Foster. Erato, NUM 75118. Digital. Importado.

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

George Enesco (o Enescu) es el paralelo en la creación musical en Rumanía de Béla Bartók. Su obra es igualmente impulsada por el interés por el folklore de su país, pero se transmite a aquella de manera distinta que en el húngaro. No se da en Enesco el rigor científico por la investigación, hay mayores dosis de LITERALIDAD, de nacionalismo cuyo espíritu no deja de ser FIN DE SIGLO. Este origen impregnará las composiciones del autor rumano, dando páginas magistrales como el unísono recital de la **Primera Suite**. En lo formal, podrá acercarse a los perfiles neoclásicos, aspecto del que es un buen ejemplo la **Segunda Suite**, que en este sentido es una reinterpretación de la concepción barroca.

Las interpretaciones del disco son válidas como acercamiento a Enesco, autor poco tocado. Foster ha enfocado las **Suites** desde una óptica francesa, falta en sus lecturas idioma y vibración interior. Nos ofrece la cara más brillante de la orquesta de Enesco, pero incluso en el virtuosismo hay carencias. La Filarmónica de Montecarlo no es un instrumento sensorial, pueden apreciarse deficiencias en la cuerda en el famoso «Preludio al unísono», sobre todo al llegar al registro más agudo. El neoclasicismo de la **Segunda Suite** queda bien expuesto, aun con algunas oscuridades que hay que achacar a la batuta, puesto que el disco disfruta de un sonido sensorial.—**E.M.M.**

GRIEG: Danzas Sinfónicas, Op. 64; Romanza de la antigua Noruega, con variaciones, Op. 51. Orquesta Filarmonía. Director, Raymond Leppard. Philips 6514 203. Digital. Importado.

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

Es la primera vez que escucho en disco estas obras (no recuerdo que por lo menos en los últimos diez años hayan estado publicadas en nuestro mercado discográfico) y desde luego la impresión no ha podido ser más agradable. Probablemente no tengan la envergadura musical de las más conocidas **Peer Gynt, Suite Lírica, Danzas Noruegas**, etc., pero lo que —para mí por lo menos— está fuera de duda es que se trata de una música con verdadera marca de clase Grieg: música nacionalista de sabor norteno en sentido estricto. Grieg combina (**Danzas Sinfónicas**) lo festivo y lo paisajístico con la maestría y la musicalidad que es habitual en él; y por ello avalado por un sentido del color orquestal y la belleza melódica fuertemente atractivos. Pero también muestra una soberbia facilidad para el descriptivismo dramático en una pieza de severo carácter arcaizante como es la **Romanza de la antigua Noruega, con variaciones**. Una vez más, en fin, Grieg pone de manifiesto su extraordinaria versatilidad expresiva.

Seguramente, una realización mediocre de las obras que incluye este disco no revelaría las cualidades expuestas más arriba. Afortunadamente no es el caso; Leppard las dirige con tal cuidado, gusto, amor, musicalidad en suma, que es un verdadero placer escucharlas una y otra vez. La grabación es magnífica y la Orquesta está sublime. Así que, como se suele decir en estos casos, una absoluta GOZADA de disco. Mi recomendación es total, a pesar de tratarse de un disco de importación y por ello algo más caro.— **P.G.M.**

HAYDN: Cuartetos Op. 51, «Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz». Gidon Kremer y Kathrin Rabus, violines. Gerard Caussé, viola. Ko Iwasaki, cello. Philips 6514 153.8. Digital. Importado.

Interpretación: ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Confirmado: Creo que Gidon Kremer está loco. El violinista ruso, desgraciada e incomprensiblemente de moda, va haciendo una tras otra: **Cuatro Estaciones** de Vivaldi (Abbado), **Concierto** de Beethoven (Marriner), **Concierto** de Brahms (Bernstein), **Sonatas y Partitas** de Bach y, como guinda, el disco que ahora se comenta. Si digo que en esta versión están ausentes dramatismo, hondura, espiritualidad, profundidad, tensión, empaste sonoro y, en definitiva, musicalidad, no parece necesario seguir abundando en la crítica. Si a esto se añade que la interpretación es

aburrida, cursi, sosa, lánguida, amanerada, lineal, hortera, discursiva, tediosa y falta de estilo, imagino que el lector tendrá ya bien formada una idea de la opinión de este crítico sobre la versión de las **Siete Palabras** de Haydn, obra increíblemente bella y original, y que aquí es literalmente degollada.

Kremer cree que por tocar todo el tiempo en pianissimo consigue transmitir una gran espiritualidad: está equivocado; debe creer también que Haydn compuso esta obra allá por 1870: la compuso en 1785; debe pensar que todavía dudamos a estas alturas —a pesar de sus últimos discos— de su capacidad para hacer spiccatti y para hacer saltar el arco a discreción: no, hace tiempo que sabemos de su VIRTUOSISMO; cree, por último, que el hecho de que Philips haya impreso su nombre en caracteres tres veces más grandes que los de sus compañeros, le da derecho a tocar siempre tres veces más fuerte que ellos: una cosa son los reclamos comerciales y otra muy distinta un cuarteto de cuerda.

En fin, basta oír los acordes finales de la **Segunda Sonata** (así denomina Haydn la puesta en música de cada una de las **Siete Palabras**), toda la **Quinta** o, especialmente, el **Terremoto** final (que queda reducido en sus manos a un pequeño temblor, eso sí, totalmente incontrolado), para comprobar que la calificación atribuida es realmente justa y, quizás, quizás, algo benévola.— **L.C.G.**

HAYDN: Conciertos para piano en Re Mayor y Sol Mayor. Anne Queffélec, piano. Orquesta de Cámara de Lausana. Director, Armin Jordan. Erato, STU 71538. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

De la inteligente obra producida para la orquesta, probablemente sea el apartado de los conciertos el que menos atención merece todavía en nuestro días. El registro que comentamos presenta los dos **Conciertos para piano, en Sol Mayor y Re Mayor**, más tocados y grabados de un catálogo que admite hasta 12 ejemplos.

Los dos conciertos pertenecen a un Haydn en su madurez plena. Su escritura solística y la fusión del instrumento principal con la orquesta han alcanzado la perfección formal. No deja de translucirse, en todo caso, una cierta influencia de la manera mozartiana, que en estos años ha dado lugar a las grandes obras maestras en el género, desde el K 456 al K 467.

Las interpretaciones al uso, como es el caso de ésta, vienen siendo puestas en cuestión por las más recientes concepciones en el rigor musicológico. Estamos ante una visión TRADICIONAL, lo que en absoluto quiere decir que carezca de valores. Uno de los más importantes es precisamente la convicción con que el binomio Queffélec/Jordan tocan es-

obras tan desatendidas. Su enfoque es convergente con Mozart y con su entendimiento del concierto para piano. Se aprecia un deseo de indagación estilística. Queffélec contruye frases breves y trae a primer plano la acentuación. Lo romántico sigue dominando, sobre todo en los tiempos lentos, pero sin el vuelo de un Benedetti-Michelangeli (EMI 063 02614). La Orquesta de Cámara de Lausana logra un sonido muy apropiado por su transparencia.— **E.M.M.**

HONEGGER: Sinfonía núm. 3 «Litúrgica». Sinfonía núm. 5 «Di tre Re». Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Charles Dutoit. Erato, NUM 75117. Digital. Importado.

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

El breve ciclo sinfónico de Honegger (1930, 1941-1950) no se valora en la actualidad como una importante contribución a esta forma en nuestro siglo. El suizo-francés posee un innegable lenguaje propio, pero el paso del tiempo perjudica su música y nos está haciendo ver que, en realidad, hay que situarlo más entre los tradicionalistas que entre los innovadores.

Sus **Sinfonías**, como en general toda la música, no cuestionan la tonalidad; en este sentido solamente la **Tercera** presenta un indefinible marco tonal. Esta conservación, diríamos que a ultranza del universo sonoro del pasado, nos parece ahora algo forzado. No le falta razón a Tomás Marco cuando afirma que Honegger es la demostración de lo desagradable que puede ser una música que insiste en la tonalidad, únicamente por ella misma y no por otros razonamientos estéticos.

La versión de la **Sinfonía núm. 3** conducida por Dutoit bascula sobre su movimiento lento. De profundis clamavi, cantado sosegado y ampliamente. Los tiempos extremos, tocados acertadamente, parecen haber atraído menos al director, pues se echa en falta una mayor potenciación de la tímbrica y una rítmica más aguda. La **Quinta**, por el contrario, merece una lectura basada precisamente en el color y la separación de los niveles instrumentales. Gracias a Dutoit se salva una partitura de las más endeables de Honegger.

El registro presenta un buen sonido, al que sin embargo le falta algo de profundidad.— **E.M.M.**

LISTZ: Sonata en Si Menor; Dos Leyendas; La Góndola lúgubre, núms. 1 y 2. Alfred Brendel, piano. Philips 6514 147. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ (Sonata)
★ ★ ★ ★ (Leyendas)
★ ★ ★ ★ ★ (Góndolas)
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

En pocas obras románticas está presente de forma más clara la dualidad entre lo tempestuoso y lo reflexivo como en la **Sonata en Si menor** de Franz Liszt. Si damos por buena esta afirmación y la traducimos a términos musicales, comprenderemos rápidamente qué clase de intérprete requiere aquélla; tanto en el terreno expresivo puro, como en el de la técnica ejecutoria, también en sentido puro. Esta obra, pues, necesita un pianista que, además de poseer un sentido de la transición lógico y fluido para conseguir unidad global en el discurso, tenga los dedos capaces de acariciar y percutir con la misma facilidad. Alfred Brendel, músico grandísimo donde los haya, no sé si llega a reunir esas características —no me atrevería a hacer un juicio como ése—, pero lo que sí sé es que la interpretación que de la **Sonata** de Liszt nos ofrece en este disco, no las pone de manifiesto. Su versión, qué duda cabe, está llena de aciertos aislados, pero en absoluto consigue dar un visión totalizadora de la obra. A mi juicio no lo consigue porque —Brendel— ni llega a ser faústico en los momentos de mayor grandeza sonora, ni con los pasajes más serenamente reflexivos —salvo alguna excepción aislada, como dije antes— logra un grado expresivo deseable; en aquellos adolece de una falta de fuerza física en los dedos considerable, y los que se podrían denominar de REFLEXION TRANSITORIA los concibe más como un juego ornamental —aquí el sonido es precioso, pero no más— que como verdaderos núcleos generadores de la dualidad a que me referí al principio. Versión, por consiguiente, fallida.

El resto del disco es otra cosa. La **Primera Leyenda, San Francisco de Asís predicando a los pájaros**, está tocada de forma soberbia, aunque de ponerle alguna pega sería una cierta tendencia al preciosismo sonoro, lo que en algún momento sitúa la interpretación al borde de desbaratar la necesaria frescura y candidez que caracteriza la obra. De la **Segunda Leyenda, San Francisco de Paula caminado sobre las olas**, se podría decir algo parecido; otra vez nos encontramos ante una interpretación de gran talla, pero con una —a mi juicio— excesiva carga ornamental. En esta ocasión hay una cierta imprecisión en la utilización del pedal en más de un momento. Por último, de las **Góndolas lúgubres** lo menos que se puede afirmar es que están concebidas de forma genial; aquí las cosas sí que están en su sitio. Brendel, que comprende perfectamente el idioma del último piano de Liszt —como ya lo hiciera en su memorable disco anterior con piezas de ese período de la vida del compositor húngaro— nos ofrece una interpretación de extrema altura intelectual y técnica. Se trata de una concepción muy enigmática, llena de dudas, de preguntas sin respuesta, y espléndidamente resuelta en el plano discursivo. Una verdadera maravilla.

Por todo lo dicho hasta aquí no

es fácil hacer una recomendación. Por la cara B, sería un disco comprable. Para la **Sonata** mucho mejor ocurrir a otras opciones: o bien la magnífica versión discográfica de Gilels (RCA, pero difícilmente encontrable ya) o la absolutamente genial de Barenboim, para la DG.— **P.G.M.**

LISZT: Conciertos para piano y orquesta 1 y 2; Fantasía Húngara, para piano y orquesta. François-René Duchable, piano Orquesta Filarmónica de Londres. Director, James Conlon. Erato 75111. Digital. Importado.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * *

De cuando una excelente técnica no se puede poner al servicio de la expresión musical por incapacidad manifiesta de plantear ideas coherentes en dicho terreno. Este sería el epígrafe adecuado para un comentario acerca de las versiones lisztianas incluidas en la presente grabación. O sea: virtuosismo, todo el que se quiera; brillantez, a raudales; claridad en los planos orquestales, más que suficiente; digitación y fuerza percutiva del solista, de sobra... pero música, lo que se dice música, muy poca. Y es que ya se sabe lo agradecidos que son los **Conciertos para piano** de Liszt cuando se quiere sacar adelante discos como éste; por desgracia, todavía son demasiados los aficionados que siguen pensando que el piano de Liszt es sólo eso, exhibición técnica y retórica. Pues bien, si se desea conocer otro tipo de aproximación —a mi juicio infinitamente más válida— a los **Conciertos** del autor húngaro, consúltense versiones como las de Brendel/Haitink, Berman/Giulini o Arrau/C. Davis (las dos últimas disponibles en el mercado discográfico español, aunque la segunda en un álbum de siete discos junto a otras obras para piano solo).

La lectura de la **Fantasía Húngara** (adaptación para piano y orquesta de la **Rapsodia Húngara** núm. 14) adolece de los mismos defectos antedichos: Conlon aquí se muestra como un director tan de brocha gorda como en las obras precedentes, y Duchable, a su exasperante exhibicionismo y vacuedad, añade ahora un toque de amaneramiento para acabar de arreglar las cosas; ya no sólo es insípido, también pimpante.

La Orquesta, de la que Conlon no extrae buen partido, tampoco se adecúa bien al lenguaje de esta música, sobre todo la sección de viento. Piano y orquesta están bien grabados, aunque cosas mejores se han oído. Por consiguiente, disco poco recomendable.— **P.G.M.**

LISZT: Rapsodia Húngara núm. 12; **Sueño de Amor** núm. 3; **Vals Mefisto** núm. 1; **Funerales; Paráfrasis sobre Rigoletto; La Campanella.** Jorge Bolet, piano. Decca 9-50010.1. Digital. Importado.

Interpretación: * *
Sonido: * * *

Algunos críticos opinan que Jorge Bolet es un músico si no ideal sí adecuado para la interpretación de las piezas pianísticas de Liszt. Siento no compartir esta opinión, y en base, por ejemplo, a los trabajos que incluye este disco intentaré explicar por qué. Probablemente la cuestión haya que centrarla más en el aspecto conceptual de las interpretaciones de aquél, que en su técnica ejecutoria, a la que es justo situar a una altura considerable. Efectivamente, en una buena parte del piano de Liszt —y en este disco no faltan ejemplos que lo confirmen— hay un virtuosismo al que no muchos pianistas pueden acceder; pero también es cierto que, además, si se sabe encontrar, hay mucha música. Desde mi punto de vista, a Bolet sólo le interesa lo primero. No es mi intención averiguar si no quiere o no puede encontrar lo segundo, ya que, como es muy sabido, un Liszt estrictamente virtuosista vende bastante más, y puestas así las cosas, a uno le resulta difícil entender dónde están las verdaderas razones por las que un pianista dotado —por lo menos de técnica— graba discos como éste: ¿razones musicales o comerciales?

La **Rapsodia** núm. 12 no está mal tocada; lo que sucede es que Bolet —al que, desde luego, se le oye todo— no cesa ni un momento de demostrar lo muy bien —léase muy rápido— que toca el piano. A veces tiene detalles de pésimo gusto debido a su pertinaz exhibicionismo técnico. **Sueño de Amor** núm. 3 está tocada de forma aséptica, inexpresiva y lineal; el sonido es muy inadecuado. Del **Vals Mefisto** núm. 1 Bolet construye una versión excesivamente percutiva, con arranques ciertamente histéricos y, en general, enormemente pretenciosa. En cualquier caso, cuando se calma, tiene detalles de buen músico. **Funerales** se convierte en sus manos en una pieza de salón; mucho más apabullante que reflexiva, resulta bastante superficial por más que en la parte central se emocione y muestre algún detalle de evidente calidad musical. La **Paráfrasis sobre Rigoletto** me ha parecido un total desatino; no hay amplitud en el fraseo, está mal cantada y le falta nobleza sonora por todos los costados; los adornos la vulgarizan al máximo. Por último, la versión de **La Campanella** hubiera sido buenísima si no fuera por lo mal que le suena la zona aguda del piano. Pienso que un problema insalvable de este pianista para interpretar a Liszt es su inadecuado sonido, y no sólo en la zona aguda sino también en la central, a lo que nos ayuda es este caso una gris toma sonora. En definitiva, un disco, a mi juicio, poco recomendable.— **P.G.M.**

MAHLER: La Canción de la Tierra. Jon Vickers, Jessye Norman. Orquesta Sinfónica de

Londres. Director, Sir Colin Davis. Philips 6514 112. Digital. Importado.

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

Después de Klemperer, Bernstein e incluso Haitink, decir algo nuevo de una obra como **La Canción de la Tierra** resulta cada vez más difícil. Colin Davis, que graba por primera vez una obra de Mahler, nos ofrece una versión de **Das Lied von der Erde** volcada hacia el último movimiento (y de haberse mantenido igual el resto, su versión podría haber sido plenamente recomendable). Desgraciadamente en los otros cinco movimientos se muestra frío, distante (aunque siempre con buen gusto), sin marcar las transiciones, sin contundencia; en una palabra, como si no se creyese lo que está haciendo. Respecto a la parte vocal, Jon Vickers, en los momentos dramáticos canta con entrega y convicción, pero cuando la voz no le responde, abusa del parlato; en los líricos, con ampulosidad, y en unos y otros con sus habituales feás inflexiones. Jessye Norman, como era de esperar, nos brinda, con su cálida voz y su arte exquisito, lo mejor de esta versión, aunque no nos hace olvidar —debido seguramente a la poca imaginativa dirección— a Christa Ludwig o Janet Baker, maestras absolutas en la interpretación de **La Canción de la Tierra**. En suma, una versión fallida, recomendable sólo para coleccionistas de esta obra o para FANS de Jessye Norman.—T.

MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 3, «Escocesa»: **Obertura «La bella Melusina».** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Andrew Davis. CBS D37282. Digital. Importado.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * *

No he oído en directo a Andrew Davis, pero conozco algunos de sus discos. Del primero de ellos que escuché, la **Sexta** de Dvorak, recibí una gratísima impresión; después, al ir conociendo otros, he tenido la ocasión de hacerme una cierta composición de lugar al respecto: se trata de un director pulcro, esmerado, nada aficionado a ningún tipo de estridencias espectaculares, bastante elegante y, a mi juicio, considerablemente musical; ahora bien, no veo en él el ramalazo característico del gran director de orquesta. Sus trabajos son por lo general enormemente eficaces, y casi siempre están globalmente bien resueltos; no obstante, suelen presentar una línea conceptual algo gris, un tanto desvaída. Todas estas impresiones recibidas en anteriores discos y algunas más que añadiré ahora, las he vuelto a recibir al escuchar el que es objeto de este comentario. Después de una espléndida introducción al primer movimiento de la **Sinfonía Escocesa**, y de un movimiento propiamente dicho construido a base de aterciopeladas

texturas y suaver murmullos (lo que no obsta que los tirones en los tempi campeen a lo largo y ancho del mismo), un segundo hecho con gracia, aunque con una ostensible falta de claridad en los tutti orquestales. Y aquí, prácticamente, se acaba todo: los otros dos movimientos —sobre todo el tercero— no admiten mucha más historia. El tercero es inexpresivo, excesivamente ligero y bastante superficial; el cuarto, aburridísimo debido a la persistente ausencia de energía y fuerza interna. Es cierto que en este último se pueden oír momentos musicales excelentes, pero ello en continuo contraste con otros de clara trivialidad. En resumen, una **Escocesa** algo más que desigual.

La versión de **La bella Melusina** tiene más problemas. A mí me parece que Andrew Davis ha trabajado muy poco esta obra; que está incluida en el disco un poco por compromiso, como relleno. Claro, no se trata de una pieza maestra, pero sí llena de encanto; una música que dirigida con claridad y algo de gracia se puede convertir en un verdadero BOMBOM para cualquier director medianamente dotado. Sorprendentemente, Davis se muestra aquí rutinario; no consigue dirigir con fluidez, le resulta muy trabajoso extraer la música de los pentagramas; y, por si fuera poco, consiente que una Orquesta del empaque de la Sinfónica de la Radio Bávara suene mal y, en ocasiones, desajustada. O sea, casi un fiasco.

La grabación es estupenda. Si se quiere una versión definitiva de la **Escocesa**, recomendaría la de Klemperer (es posible que todavía se pueda encontrar en el extranjero). Versión extraordinaria de la misma, la de Bernstein, para Deutsche Grammophon, actualmente disponible en el catálogo español.— **P.G.M.**

MOZART: Conciertos para piano y orquesta núms. 15, K 450 y 16, K 451. Murray Perahia, solista y director. English Chamber Orchestra. CBS D37824 Digital. Importado.

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

La inclusión en un sólo disco de los **Conciertos para piano** núms. 15 y 16, K 450 en **Si bemol mayor** y K 451 en **Re mayor**, es especialmente acertada. El primero de ellos es la más perfecta expresión del fin de una época. Su escritura es tranquila, la instrumentación preciosista, la construcción perfecta, el carácter general de serenidad. El **Concierto K 451 en Re**, del mismo año —los **Conciertos 13 al 18** forman un grupo de seis compuestos en 1784 para ser interpretados en las frecuentes giras de Mozart—, es ya el comienzo de otra época. Se trata de una obra que sirve de ejemplo a los doce que vendrían antes de su muerte: los mismos esquemas formales pero un tratamiento de

la orquesta, con unos diálogos madera-piano y una especial concepción del tiempo lento, que son ya otra cosa.

Murray Perahia ha sabido entender muy bien esta dualidad. Su interpretación como solista es, en este sentido, elocuente. Uno puede darse cuenta de la diferencia del tratamiento del sonido que hay entre estos dos Conciertos; Perahia lo matiza con gran acierto. Su ejecución es técnicamente perfecta y expresivamente muy correcta. Su sonido es muy bello: comedido, ajustado, elegante y con el acento ideal en el uso de los timbres. Sin embargo su papel como director, sin ser incorrecto, acusa la dificultad que supone dirigir cuando se es solista: hay entradas que tardan en ser solucionadas, se aprecia un cierto agarrotamiento, no hay gran sensación de compacidad en la orquesta, aunque sin mayor importancia.

Una buena grabación ésta que nos ofrece la CBS, con un sonido más que excelente, de una claridad ejemplar, en un prensaje de gran limpieza. La CBS mezcla orquesta y piano de una manera enteramente distinta a como lo hacen las otras casas discográficas. La descompensación solista-conjunto, a favor del piano, si bien distancia la versión de la realidad del concierto, ayuda a disfrutar más de los excelentes resultados de Murray Perahia.

Edición, por tanto, totalmente recomendable, máxime cuando el **Concierto K 450** no estaba disponible en el mercado español, a pesar de haber sido grabado no hace mucho por Brendel y Marriner (Philips), y con un exceso de fortuna.—**FELIX PALOMERO**

MOZART: Marchas y Danzas Alemanas: Marcha en Re mayor, K. 189. Seis Danzas alemanas, K. 600. Tres Danzas alemanas, K. 605. Cuatro Danzas alemanas, K. 602. Marcha en Re mayor, K. 335/1. Seis Danzas alemanas, K. 509. Marcha en Re mayor, K. 335/2. Seis Danzas alemanas, K. 571. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 6514207. Digital. Importado.

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

Hermosísimo disco dedicado a una música tan bella como infrecuente. La mayoría de los compositores del período clásico-romántico han producido, junto a las grandes obras del repertorio tradicional, innumerables pequeñas páginas de circunstancias, al socaire de las más variadas ocasiones y motivos. La moderna industria discográfica y el aparato comercial en torno al que giran nuestros conciertos han condicionado en todo el mundo una mayor demanda de sinfonías, sonatas y óperas, en detrimento de toda esta producción menor de los grandes genios, que ha quedado siempre, salvo algunas excepciones, muy relegada.

En el caso de Mozart su enorme catálogo de marchas, danzas, minuetos, etc., incluye cantidad de música maravillosa. Es una música alegre, generalmente intrascendente (y no por esto menos bella), contagiosamente festiva, que enlaza directamente con el espíritu jovial de los divertimentos y serenatas. Este disco selecciona algunas de las más conocidas y apreciadas piezas de este género. En todas ellas está presente el sello inconfundible de Mozart, pero uno no puede dejar de rendirse especialmente ante la belleza de obras como las dos **Marchas K. 335**, compuestas al parecer para la **Serenata del Postillón**, o las **Tres Danzas alemanas K. 605**, con su célebre paseo en trineo, o las **Seis Danzas K. 571**, escritas en el estilo turco, tan querido por Mozart.

No es ningún secreto descubrir aquí que Neville Marriner es uno de los más grandes mozartianos actuales; pero yo precisaría que es, justamente, en el Mozart de este disco, es decir, en el Mozart leve, intrascendente, DIECIOCHESCO, en el que Marriner da sus mejores frutos como intérprete. Recuérdese su versión de las primeras sinfonías o ese magnífico disco —ahora reeditado por EMI en Grandes Intérpretes— dedicado a la música de ballet. La interpretación que hace en este caso de las Danzas y Marchas es, pues, absolutamente primorosa desde la primera pieza a la última. La justeza estilística, el conocimiento del espíritu austríaco y el sincero júbilo con que el director inglés traduce esta música hace recordar la vieja versión de Boskovsky, con el Conjunto Mozart de Viena (Decca), que tomo como referencia. Si bien el dominio del idioma y la identificación con una tradición interpretativa eran lógicamente superiores en estos últimos, la versión de Marriner, al frente de una Academia impecable, puede considerarse como la primera opción existente en la actualidad.

El sonido digital es muy bueno, pero se le podría señalar algún ligerísimo reparo; por ejemplo, la imagen orquestal no es lo nítida que debiera ser, el color es quizá algo pálido y en algunos momentos se esperaría un mayor grado de claridad instrumental. Tómese esto muy relativamente, ya que, en conjunto, el sonido del disco es de calidad.—**L.S.**

O **MOZART: Serenatas núms. 6 K 239 «Nocturna», 7 K 250 «Haffner», 9 K 320 «Postillón», 10 K 361 «Gran Partita» y 13 K 525 «Pequeña Música Nocturna».** Orquestas Filarmónicas de Berlín y Viena (núm. 13). Director, Karl Böhm Deutsche Grammophon 27 40 283.7, 3 discos. Oferta.

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

Evidentemente este álbum es un bien merecido homenaje al recientemente desaparecido y genial director Karl Böhm. Reco-

pila grabaciones de los años 71, 72 y 76 y recoge cinco obras muy características y conocidas del catálogo de su autor predilecto, W.A. Mozart.

¿Son las serenatas una música menor? Lo que en otros compositores, por propia definición del género, lo sería, cobra en el maestro salzburgoés tal elevación que me inclino a creer —sobre todo en el caso de la «Haffner»— que nos encontramos ante una obra capital de su legado, a pesar de los 20 años con que contaba al componerla. A medio camino entre la sinfonía y el concierto de violín, presenta, ante todo, dos características: perfecta unidad y fuerza expresiva, iniciándose desde luego el descubrimiento de su futura labor. Tras un análisis reverente, esta **Serenata** comparte mis preferencias con la **núm. 4 en Re mayor K. 203 «Colloredo»**, no presente aquí.

De ambas recuerdo una grabación extraordinaria, la del Conjunto Mozart de Viena con Willy Boskovsky a la cabeza, versiones llenas de dinamismo y versatilidad; pero Böhm les imprime una profundidad presente desde el **Allegro maestoso** del comienzo, verdadera sublimación de las oberturas lentas.

Si a la anterior obra añadimos la «**Pequeña Música Nocturna**», con su equilibrio perfecto, y su celebridad muy por encima de cualquier análisis, la elección resulta soberbia.

Las tres composiciones restantes, más en la línea del divertimento, se significan por la prístina claridad en el caso de la transparente **Serenata para 13 instrumentos de viento K 361**, o por el dinamismo de la **K. 239**, particularísima obra en la que se emplean los timbales y que remeda de manera magistral la configuración del concierto grosso.

Sin acudir a ningún tipo de investigación arqueológica, Böhm desmitifica lo banal, encontrando el sonido tanto en la perfecta Filarmónica berlinesa como en el terciopelo de la cuerda austríaca que se significa como más apropiada desde el primer compás de «**Eine Kleine Nachtmusik**». De cualquier forma, la unidad de estilo hace aproximarse milagrosamente a formaciones tan dispares, poniéndose al descubierto —en el caso de la Filarmónica de Berlín— su incomparable madera.

Respecto a la particularísima «**Serenata Postillón**», mucho menos prodigada, no existe una versión ni comparable por aproximación a la presente.

A pesar de no tratarse de discos de última hora, las grabaciones son soberbias, no existiendo ruidos de fondo y dándose una gran nitidez para los planos sonoros, que destacan en todo momento —compruébese en el movimiento inicial de la «Haffner» o el **Romance andante** de la **K. 525**.

Ningún sobresalto existe de un disco a otro, manteniéndose una comunión de sonido que permite el ajuste en discos comunes para obras diferentes sin problema alguno. Es difícil no considerar

como versiones modélicas, sin demasiadas alternativas, las de este mozartiano que supo siempre demostrar que la seráfica magnitud de Mozart era traducible. Curiosamente se trata de esos discos donde el fenómeno musical parece casi un fenómeno vivo.

Textos en alemán, inglés, francés e italiano.—**VICTOR MANUEL BURELL**

PROKOFIEV: Cenicienta. Orquesta de Cleveland. Director, Vladimir Ashkenazy. Decca 410 162-1.8, 2 discos. Digital. Importado.

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

Cenicienta, Op. 87 es el sexto de los siete ballets que compuso Prokofiev. Fue escrito por encargo del Ballet Kirov y pensado para la gran bailarina rusa Galina Oulanova, a raíz de su memorable interpretación en **Romeo y Julieta**, ballet éste inmediatamente anterior a **Cenicienta**. Prokofiev comenzó a trabajar en la partitura un año después del estreno de **Romeo y Julieta**, es decir en 1941, pero pronto tuvo que abandonar el proyecto, ya que en ese mismo año Alemania declara la guerra a la Unión Soviética. Retirado en el sur del país por consejo de las autoridades rusas, se olvida de la candorosa **Cenicienta** para enzarzarse en otras composiciones más acordes con las circunstancias del momento: por ejemplo, la ópera **Guerra y Paz**. Tres años más tarde el ballet está terminado —orquestación incluida—, y por fin es estrenado por el Bolshoi en 1945 con gran éxito de crítica y público.

Cenicienta es un ballet clásico; Prokofiev tuvo bien presente esta condición al idear la música. Sin embargo, y como lo demuestra el hecho de que más tarde construyera dos suites —**Op. 107** y **Op. 108**— con algunos de sus números, no sólo encontramos en ella *Pas de deux*, valeses, *passepieds*, *galops*, etc.; también piezas de mundo expresivo, concepción dramática y carácter psicologista propios del poema sinfónico. Es decir, como ya sucediera en **Romeo y Julieta**, y en éste de forma mucho más acusada, una buena parte de la obra se puede escuchar prescindiendo tranquilamente de la imagen visual de la coreografía. Dicho de otra manera: el sentido teatral de la música de Prokofiev, una vez más con esta obra, va mucho más allá de la imagen plástica y, desde luego, del formalismo coreográfico de la danza clásica; véase si no el tratamiento psicológico a que Prokofiev somete —musicalmente— a cada uno de los personajes de la obra. **Cenicienta** está retratada por tres temas musicales: Prokofiev quiere una **Cenicienta** criada; otra pura, desligada por completo de cualquier referencia a arquetipos sociales, un poco imagen de la ternura que solo es capaz de ofrecer el ser inocente; y una tercera enamorada del Príncipe, radiante, incluso apasionada. Fren-

te a la versatilidad de «Cenicienta», el resto de los personajes están trazados de forma implacable: el padre, bobo; la madrastra, estúpida; las hermanas, una pura caricatura de la memez de las jovencitas de clase alta...; y el «Príncipe», pues eso, la fuerza ciega del amor viril... De manera que sí, un ballet clásico, una obra funcional, pero, como casi siempre en Prokofiev, bastante más.

No sé de la existencia de otra grabación completa de este ballet; sí de algunas versiones de las «suites» que se pueden encontrar en los mercados discográficos extranjeros. Así que, de entrada, bienvenida sea esta grabación de Ashkenazy. Pero además hay que apresurarse a decir que se trata de una extraordinaria versión. Ashkenazy domina a la perfección el lenguaje de la obra y, por añadidura, cuenta con una técnica directorial encomiable. Los números más insustanciales los dirige un poco de pasada, no parece CREERSELOS del todo, pero en los de mayor contenido musical demuestra ser un perfecto conocedor de los particulares mundos melódico, rítmico, tímbrico y armónico del compositor ruso. La Orquesta de Cleveland está espléndida en todos los aspectos: las cuerdas, a las órdenes de un Ashkenazy inspiradísimo, CANTAN de manera inefable, metales y maderas, con el color apropiado; y la percusión, en su justa medida dinámica. La grabación es asimismo de altísimo nivel.

Un álbum, por consiguiente, muy recomendable, y no solamente para los amantes de la música de Prokofiev; una de las características más esenciales de la música de éste es su extraordinaria facilidad para conectar emocionalmente hasta con el aficionado menos dispuesto. Y ello a pesar de su evidente modernidad.—P.G.M.

PUCCHINI: Arias de Le Villi, Tosca, La Rondine, La Bohème, Manon Lescaut, Gianni Schicchi y Madama Butterfly. VERDI: Arias de Don Carlo, Il Trovatore y La Traviata. Kiri Te Kanawa. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, John Pritchard. CBS D37298. Digital. Importado.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * *

La célebre soprano neozelandesa interpreta en este registro, en general con notable calidad artística aunque con variable acierto, tres arias de Verdi y siete de Puccini, de carácter y tesitura muy diferentes. Su voz, de acentos dulces y nobles, y de timbre seductor, se ajusta mejor a un repertorio más lírico que dramático, y su temperamento parece ser más clásico o mozartiano que romántico. Numerosas son sus virtudes, como la claridad en la vocalización y una fina musicalidad, pero no está exenta de defectos, como un cierto trémolo y deterioro tímbrico en la zona del paso, inseguridad en algunas agilidades y en la afinación de los

ataques, que tiende a corregir a posteriori. Entre las arias de Puccini, se destaca la de «Musetta» de **La Bohème**, acertadamente expuesta; «O mio babbino caro» de **Gianni Schicchi**, dulce y contrastada; «Che il bel sogno di Doretta» de **La Rondine**, en la que logra bellos efectos en el contraste entre el Do sobreaugado, atacado con limpieza y brillantez, con el pianissimo que le sigue; el aria de **Manon Lescaut**, excelentes las entradas a «mezza voce» y correcto el agudo. Bien en **La Villi**, muy limpios los mordentes, pero opaco y débil el agudo final, así como el aria de **Butterfly**, aunque con problemas en la pronunciación y desajustado el agudo final; menos bien el «Vissi d'arte» de **Tosca**, falto de emoción y con asperezas. En cuanto a Verdi, lo más interesante es el aria del **Trovatore**, muy amable en el fraseo; cuidadosamente expuesto el **Don Carlo**, pero algo falto de intensidad emotiva; también requeriría más cuerpo la voz central; bien en **La Traviata**, con alguna inseguridad en las agilidades más peliagudas, pero excelente el fraseo, y logrado el Mi bemol sobreaugado del final. La dirección de John Pritchard es correcta por lo general, muy bien acoplado a la labor de la cantante, aunque algo falta de brío y brillantez en algunos momentos. La calidad técnica del disco es excelente, muy conseguidos el balance y la sonoridad de la voz con la orquesta, —algo beneficiada aquélla— y muy silenciosos los surcos. Se acompaña su encarte con los textos, traducidos al inglés, alemán y francés.—F.Ch.M.

RAMEAU: Suite en Mi menor. Suite en Re Mayor. Suite en La Mayor. Suite en Sol Mayor. William Christie, clave. Harmonia Mundi, HM 1120/21. Importado.

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

En el proceso de recuperación de un autor de la talla de Rameau, sólo en los últimos tiempos se ha entrado por fin en el campo de sus obras para clave, cuando ya sus grandes creaciones operísticas empiezan a ser conocidas y cuando su esencial labor teórica se valora en su exacta importancia. La producción clavecinística del autor de **Cástor y Pollux** parecía hasta ahora ocupar un lugar secundario en su catálogo, pero aunque ésta no llega al amplio número de la de un Couperin, su transcendencia para la evolución del teclado francés no es en nada inferior a la de éste. Las cuatro **Suites** grabadas por Christie pertenecen a las **Pieces de Clavecin** (1724), las dos primeras que figuran en el encabezamiento de esta reseña, y a las **Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin** (1728), las dos restantes. Es palpable, en tan corto espacio de tiempo, un proceso de afianzamiento en la madurez, una mayor soltura en el

manejo de los medios y en la depuración de la escritura por parte de Rameau.

Existía con anterioridad una integral de las obras para clave de Rameau en versiones de Kenneth Gilbert (Archiv 2723052). La grabación de Christie, aun ofreciendo sólo estas cuatro **Suites**, no es por ello superflua. El músico americano, conocido experto en el XVII francés, demuestra también conocer a fondo a Rameau. Sus interpretaciones son ajustadas en los tempi, de fraseos bien concebidos y realizaciones de gran virtuosismo instrumental. Hay en sus lecturas una mayor matización, sin perder la homogeneidad, que en las de Gilbert. Atiende Christie con mejor sentido detalles descriptivos, de ironía o al origen danzable de ciertos tiempos. Notable la independización de ambas manos subrayada por una soberbia toma de sonido.—E.M.M.

RIMSKY-KORSAKOV: Sinfonía núm. 2 Op. 9 «Antar». Obertura La gran Pascua Rusa. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, David Zinman, Philips 95 00 971.6. Digital. Importado. **RIMSKY-KORSAKOV: Zar Saltan (Suite). El Gallo de Oro (Suite).** Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: David Zinman, Philips 65 14 163.7. Digital. Importado.

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

Nikolai Rimsky-Korsakov es el maestro indiscutible de la orquesta del nacionalismo ruso de finales del XIX. Su decisiva influencia en los compositores de su país de la siguiente generación se debe más a su escritura orquestal que a las ideas mismas que despliega.

Estos dos registros, que agrupamos para el comentario, repasan sumariamente los dos aspectos fundamentales de la orquesta en la producción de Rimsky: el sinfonismo y su potenciada presencia en la ópera. El breve ciclo sinfónico (**Op. 1, Op. 9, Op. 32**) legado por el autor ruso no puede, en rigor, considerarse como un logro sustancial en su conjunto, siendo **Antar**, en todo caso, la partitura más redonda y atractiva. Es en la serie de las óperas donde está lo mejor del compositor. Las dos suites aquí grabadas presentan algunos números típicos: **Vuelo del moscardón, Tres maravillas**, ambos de **Zar Saltán**, que nos indican lo efectista y brillante de la concepción rimskyana.

Las interpretaciones de Zinman se inclinan por la inmediatez, partiendo, lógicamente, de lo buscado por las obras mismas. Sus traducciones se apoyan, antes de nada, en el virtuosismo orquestal, pero también se encuentran el color, una medida sensualidad y un cálido melodismo orientalizante. Hay momentos de gran vigor: primera parte de **Tres maravillas, Allegro risoluto alla marcia** de **Antar** y muchas de las secciones de la **Gran Pascua Rusa**. Una com-

prensión de Rimsky, en definitiva, que no pretende ir más allá de lo escrito, pero lo dota de sentido.—E.M.M.

ROSSINI: Arias alternativas para Il barbiere di Siviglia, Tancredi, La Gazza ladra, Zelmira y Maometto II. Marilyn Horne, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de la RAI, Turín. Director, Alberto Zedda. CBS D 38731. Digital. Importado.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * *

Las arias alternativas son algo frecuente en la ópera italiana hasta Verdi. Las condiciones del estreno, las condiciones de los cantantes, las necesidades de cada representación obligaban, o sugerían libremente a los compositores, cambios, no sólo de arias sino también de números musicales más amplios. Basta recordar las varias arias para Rosina que escribió Rossini pensando en distintas cantantes, la inclusión de la famosa plegaria de Moisés al final de la ópera. Después de las primeras representaciones, los dos finales, tan distintos, para la ópera **Tancredi**, el cambio en el texto de la cavatina «Cruda sorte de L'italiana in Algeri» por problemas de censura, o pequeños cambios de orquestación, tales como la flauta por el violoncelo en el aria «Per lui che adoro», entre otros muchos ejemplos. A los rossinianos Alberto Zedda y Philip Gosset se debe la revisión crítica de estas alteraciones y la edición de estas arias alternativas que aquí se presentan. Son las siguientes: «Ma forse ahime, Lindoro... Ah, se e ver che in tal momento», aria de Rosina en **Il Barbiere**, de estructura semejante a la original, con una primera parte lenta y de aire melancólico y la segunda rápida y adornada; Marilyn Horne se muestra contenida en la expresión, como en las siguientes que enumeraremos, por lo que se libra de los defectos expresivos que arrastra en su reciente grabación de ésta ópera. De **Tancredi** se cantan «O'sospirato lido!... Dolci amor paroli», una cavatina con un inusual solo de violín que le confiere un aire romántico, y con bellos efectos de alejamiento de la voz sobre «pizzicatti» de las cuerdas en un pasaje central del aria; un aria dramática en la que el arte de la Horne brilla a gran altura y nos remite a su gran «Adalgisa». La otra aria es «Qual son? Che mirol! Va palese e troppo omai la tua nera infedeltà», que consta de una parte central muy lírica, entre partes heroicas contrapunteadas con intervenciones del coro, como es usual en Rossini. De **La Gazza ladra** «Deh, lasciate ch'io pur di gioia... Beviám, tocchiamo a gara», una cavatina para «Pippe» típicamente rossiniana, exponente del canto HORIZONTAL con infinidad de melismas y adornos agrupados sobre sílabas y que discurren sobre un ritmo muy vivo. De **Zelmira**, un aria de línea clásica y depurada, muy bien cantada por Marilyn Horne; se trata de «Spe-

ro, o ciel clemente... Del **Barbiere di Siviglia** «La mia pace, la mia calma vo' cercando e non ritrovo», alternativa para el aria de la lección de música del segundo acto. Tiene algunas frases idénticas al aria original «Contro un cor che accende amore», y por su tono también resulta adecuada para su momento dramático. De **Mao-metto Secondo** (que posteriormente reformada sería **Le siege de Corinte**) un aria que exige una tesitura grave y que Marilyn Horne nos ofrece con un color de contralto de discutible belleza por un cierto engolamiento de su registro grave de pecho.

La interpretación de la Horne tiene momentos de gran altura; conserva todavía, a pesar de su edad, la capacidad para las agilidades, pero los agudos resultan algo tensos. En conjunto resuelve muy bien los pasajes de coloratura y los más líricos, de amplias medidas. Por tratarse de arias en concierto el resultado general es, desde luego, muy superior al de las grabaciones recientes de **Il Barbiere di Siviglia** y de **L'Italiana in Algeri**. En esta última, sobre todo, acumulaba muy feos efectos en momentos que requieren gracia expresiva, acento adecuado o comicidad contenida. El valor de estas arias alternativas es desigual, aunque siempre de un nivel interesante: unas más convencionales y otras de calidad similar a las mejores de Rossini. El sonido de la grabación es bueno y la carpeta contiene los textos en alemán, inglés y francés, según se anuncia en la contraportada, aunque mi ejemplar, bien precintado, no los tenía.—**B.C.**

SCHUMANN: Sinfonía núm. 2; Manfredo. Orquesta Nacional de Francia. Director, Carl Schuricht. Erato ERH 16009. Grabación en vivo. Importado.

Interpretación: * * * *
Sonido: No procede

Ocho años separan estas dos tomas sonoras en vivo en la **Segunda Sinfonía** y **Manfredo** de Schumann (1955 y 1963, respectivamente). Las realizaciones correspondientes gozan de todas las virtudes —y también de los defectos— de las que se podría denominar GRANDES VERSIONES HISTÓRICAS. Carl Schuricht, que fue un magnífico director de orquesta, pero sobre todo un músico de extraordinaria talla, daba siempre lo mejor de sí mismo cuando subía al podio. Así, y como sucede en una buena parte de su legado discográfico —sea en vivo o en estudio—, sus versiones de ambas partituras schumannianas se caracterizan mucho más por la autenticidad y musicalidad que por la perfección técnica de la lectura. La emoción, la entrega al acto de comunicación que supone el HACER música para un público receptivo, la comunión espiritual entre el líder-director y sus discípulos-ejecutantes, el placer sentido por el director de orquesta cuando está claro que aquello que está recreando no está cayendo en saco roto, etc., son cualidades observables en

estas grabaciones, como producto cierto y sincero de momentos irrepetibles. Pero por otro lado, se puede encontrar también importantes defectos en las mismas. Son versiones muy sentidas, enormemente encendidas, pero en las que las imprecisiones rítmicas, dinámicas y agógicas, así como la irregularidad discursiva, hacen acto de presencia de forma peligrosa. Schuricht dice el **Manfredo** no demasiado sutilmente, de forma encendida, sin apenas hacer uso de silencios o transiciones entre pasajes, de modo absolutamente temperamental, pero los desajustes y los arranques de furia en más de una ocasión están a punto de dar al traste con la deseada regularidad conceptual que una obra tan romántica como ésta necesita. Afortunadamente, Schuricht salva sus propios descontroles con un sentido de lo dramático de grandísima altura. Otro tanto sucede con la **Segunda Sinfonía**, cuyos movimientos extremos (sobre todo el cuarto) adolecen de los defectos antedichos. Scherzo y movimiento lento están dirigidos muy bien, si hacemos caso omiso de algunos estirones de tempi que, desde mi punto de vista, no sólo no consiguen el presunto objetivo de lograr una mayor fuerza expresiva, sino que contribuyen a que uno se DESPISTE en el seguimiento del hilo conductor de la HISTORIA.

En definitiva, un disco recomendable a especialistas, amantes de los DIRECTORES DESAPARECIDOS o coleccionistas. Sin embargo, para aficionados que quieran descubrir el mundo sinfónico de Schumann a través de versiones más NORMALES o que, simplemente, se puedan escuchar mejor no sería ésta una alternativa recomendable. De la **Segunda Sinfonía**, en España sólo están en catálogo las de Mehta y Barenboim (en disco suelto, me refiero). Sin dudar, la de Barenboim. Para **Manfredo**, y siguiendo con el catálogo español en la mano, recomendaría la versión de Giulini (con la «Renana»).—**P.G.M.**

VILLA-LOBOS: Viola quebrada, Adeus Ema, Canção do poeta do século XVIII, Samba classico, Desejo, Xango. BRAGA: O'Kinimbá, Capim di pranta, Ningue-ningue-ninhas, Sao Joao-da-ra-ao, Engenho novo, A casinha pequenina. GUASTAVINO: Milonga de dos hermanos, Hermano, Mi viña de Chapanay, La rosa y el sauce, Pampamapa. Se equivocó la paloma, Abismo de sed, Bonita rama de sauce, El Sampe-drino. Teresa Berganza, mezzosoprano; Juan Antonio Alvarez Parejo, piano. Claves, D 8401. Digital, Importado.

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

Este retrato sonoro de Sudamérica se centra en una atractiva colección de canciones de dos países bien cercanos por la geografía, pero diametralmente distintos por las tradiciones a que

responden: Brasil y Argentina. Villa-Lobos, uno de los más grandes autores que ha dado América, despreciaba COPIAR el folclore, pero sus raíces musicales son tan ciertas en su producción que es más que una chanza su famosa frase «el folclore soy yo». Braga y Guastavino son fenómenos algo accesorios frente a aquel gigantesco creador. El argentino, por lo demás, se encuentra inmerso decididamente en la tradición europea.

Sorprende comprobar cómo estos dos músicos españoles se han posesionado de un estilo, en principio tan lejano a ellos. Todos los matices y todas las intenciones se hallan en la voz de Teresa Berganza. Una voz aún fresca, con un color único. Estas recreaciones magníficas agotan el contenido de algunas de las obras, como así ocurre en Guastavino. En Villa-Lobos se podría decir que es lo máximo a lo que cabe esperar de intérpretes no brasileños. Es ejemplar la comprensión de ritmos y giros. La fuerza brutal de **Xango**, canto fetiche Makumba, difícilmente se llevará más allá que por estos dos civilizados músicos europeos. Las dificultades de estilo son menores, desde luego, en Braga y Guastavino, el cual es cantado muy al modo porteño. La actuación de Alvarez Parejo es mucho más que un acompañamiento: es un entrelazamiento con la voz.

La grabación capta con gran nitidez voz y piano.—**E.M.M.**

VIVALDI: Conciertos para oboe R 447, 461, 457, 453 y 463. Maurice Bourgue, oboe. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato 75 110. Digital. Importado.

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

Claudio Scimone ya grabó para la firma Erato la integral de los **Conciertos para un oboe** de Vivaldi en la década de los setenta. Ignoro si esta nueva toma sonora está incluida dentro de un proyecto de grabación de la colección completa de estos **Conciertos**, pero, en todo caso, sería muy deseable, pues las versiones de los que se incluyen en este disco son muy superiores a las de la antigua grabación, también con I Solisti Veneti y Pierre Pierlot como solista. Scimone, al contrario de lo que sucedió en sus anteriores realizaciones discográficas de estos **Conciertos**, nos presenta ahora un Vivaldi mucho más reposado, amplio y maduro; un Vivaldi de idioma y sonido bastante más evolucionados; un Vivaldi, en suma, que por más estudiado y profundizado, resulta sumamente interesante. La intervención de Maurice Bourgue, por técnica, sonido y musicalidad, resulta igualmente muy superior a la de Pierlot. Lógico, si tenemos en cuenta que aquél está hoy entre los mejores oboístas del mundo.

Disco, por consiguiente, recomendable, aunque personalmente me inclinaría por la opción discográfica de Holliger con I Musici para Philips: en mi opi-

nión I Musici cala mejor en el espíritu de la música de Vivaldi, y Holliger muestra una sensibilidad para «cantar» las partes solistas todavía mayor que la que se puede apreciar en Bourgue. Como es sabido, éste actúa como segundo oboe en las versiones de I Musici cuando el concierto es doble.—**P.G.M.**

VIVALDI: Sinfonía en Do mayor R 116. Concierto en Si bemol mayor R 553. Concierto en Fa menor R 143. Concierto en Do menor R 118. Concierto en Re mayor R 234 «L'Inquietudine». Sinfonía en Fa mayor R 137. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato, Núm. 75109. Digital. Importado.

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

Vivaldi no es, evidentemente, un extraño en la discografía, pero ésta viene centrando su atención, casi exclusivamente, en su producción, desde luego inmensa de conciertos para uno o varios solistas instrumentales. El registro que comentamos también recoge algún ejemplo de estas características, pero se trata de obras un tanto olvidadas. Así, el **Concierto para violín «L'Inquietudine»** no se toca tanto como los que figuran en las diversas colecciones agrupadas bajo número de Opus; algo similar ocurre con el **Concierto para cuatro violines R 553**, que no goza de la misma predilección que el incluido en el Op. 3, transcrito por Bach para cuatro claves.

El aspecto vivaldiano que busca subrayar el programa de Scimone es la aportación del gran veneciano a la formación de una literatura propia de la familia de cuerda, entendida como núcleo de lo que será la orquesta del clasicismo. De esta forma, **Conciertos y Sinfonías**, éstas en la línea de oberturas de ópera, se sitúan todavía cerca del Concerto grosso pero apuntan decididamente hacia la segunda mitad del XVIII.

I Solisti Veneti es una sólida orquesta de cámara, que cuenta ya con 25 años de existencia. Su compenetración con la música de Vivaldi es algo indudable. Sus versiones son plásticas y directas. Una de sus originalidades, desde hace bastante tiempo, es la aplicación de tempi rápidos de gran agilidad, mientras que los lentos conservan aún un cierto sabor tradicional. El conjunto ha sido rebasado en otras facetas. En este disco hay fraseos excesivamente ligados y redondos. Manera de hacer abandonada en la actualidad al acometer el barroco.

El disco tiene un sonido muy limpio.—**E.M.M.**

VIVALDI: Conciertos para oboe, cuerda y continuo R 452, 454 y 456; Concierto para oboe, fagot, cuerda y continuo R 545. Heinz Holliger, oboe. Klaus Thunemann, fagot. I Musici. Philips 65 14 167. Digital Importado.

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

Quinto, y al parecer último, de los discos que Holliger e I Musici dedican a los **Conciertos para oboe** del maestro veneciano. Los otros cuatro (Philips 9500044, 9500299, 9500604 y 9500742, este último con Maurice Bourgue como segundo oboe) se publicaron ya en su día en nuestro mercado. El que ahora se comenta, importado, que incluye el **Concierto para oboe y fagot R 545**, es tan extraordinario como sus predecesores. Con permiso, claro está, de los cada día más abundantes detractores de la forma de hacer de I Musici. Yo, como ya lo he dicho en otras ocasiones, respeto esa postura, pero no la comparto en absoluto. Por ello me veo obligado a hacer algunas precisiones personales sobre dicha postura, cuyo punto de partida sería: las concepciones musicales de I Musici están superadas por las NUEVAS —en propiedad debería decirse VIEJAS— interpretaciones de la música barroca, basadas en la utilización de instrumentos antiguos, así como en criterios pretendidamente reconstrutores de la realidad sonora del pasado lejano. Pues bien, primero: asunto instrumentos. Léase bien: I Musici, doce instrumentistas, cuentan con un Stradivarius, un Amati, un Guarneri, un Gagliano, un Guadagnini, etc. etc. El instrumento más moderno que utilizan es un cello Ventapane de 1820. Todos los demás son de construcción anterior. Sin comentarios. Segundos: asunto criterio interpretativo. Se les acusa de interpretar A LA ROMANTICA. O sea, de expresar en exceso. Y yo me pregunto, ¿es que ningún compositor antes que Chopin o Liszt se preguntó qué es cantar? ¿acaso Bach o Mozart tuvieron conciencia de componer una música para ser interpretada solamente desde la ausencia de precisión rítmica, dinámica o agógica? ¿O es que Vivaldi odiaba el sonido timbrado y lo que realmente perseguía cada vez que inventaba una de sus maravillosas melodías era el poder llegar a tener el placer de conseguir que sonara con sequedad? Obviamente, cada cual es muy dueño de opinar lo que quiera y de defender lo que desee; otra cosa es que ello sea serio o no: desde mi punto de vista, no se puede afirmar —seriamente— que el concepto interpretativo de I Musici sea rancio; y muy particularmente aplicado a la música barroca italiana. No es serio. Ni justo, pues parece fuera de toda duda —preferencias personales aparte— que pocas agrupaciones conciben la música italiana desde un sentido tan puro de lo italiano, es decir mirando siempre hacia el canto y buscando el conflicto sonoro desde el contraste de timbres. Así, lo que para mí consiguen I Musici no es romantizar sino deslinealizar; lanzar hacia fuera las emociones —porque por mucho que les pese a algunos, de esto también hay en la música barroca— sin buscar complicidades. Esto último sí sería romantizar...

No quiero extenderme más.

Supongo que la polémica no ha hecho más que empezar. La moda es implacable. Acabar diciendo que este disco, como todos los de la serie es, desde mi punto de vista, un placer para el oído y para el espíritu. Para mí, un disco indispensable.—P.G.M.

WAGNER: Tannhäuser. Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Dietrich Fischer-Dieskau, Theo Adam, Horst Laubenthal. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director, Otto Gerdes. Deutsche Grammophon 2740142.7, 4 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Con amplio retraso, pues este **Tannhäuser** data de 1969, nos llega ahora la grabación completa D.G. con algunos de los más prestigiosos nombres de la interpretación wagneriana de los años 50 y 60. En conjunto, una versión aceptable, en algunos momentos excelente, pero lejos de lo ideal. Wolfgang Windgassen estaba ya muy al final de su carrera cuando realizó la grabación y la voz aparece algo cansada, sin el brillo juvenil que un **Tannhäuser** requiere; la zona aguda le ofrece problemas y su interpretación es más convincente desde el punto de vista de pecador arrepentido que de joven ardoroso y apasionado. Con todo, creo que la suya es la aportación más sincera de todos los intérpretes vocales. Birgit Nilsson, voz profundamente admirada por mí, realiza el doble papel de Venus y Elisabeth, idea plausible y atractiva que reúne los dos tipos femeninos antitéticos —La Venus Urania y la Venus Pandema, según la terminología platónica—. Sin embargo, no creo que sean estos dos personajes los más adecuados para la gran cantante sueca; a su Venus le falta calor y sensualidad (e incluso la entonación es algo insegura) y a su Elisabeth, pese a la loable intención, pureza y lirismo; queda la voz lo cual no es poco. Dietrich Fischer-Dieskau, como era de esperar, hace un Wolfram exquisito, elegante y matizado. Su escena del tercer acto está dicha con línea impecable y excelente fraseo, aunque el conjunto de sus intervenciones tiene un ligero exceso declamatorio y un eco de afectación. Theo Adam, en el **Landgrave**, hace un primer acto temblón y al borde del desastre, aunque se recupera en el segundo —no del todo— y le confiere empaque y nobleza a su monólogo. El resto de los intérpretes —H. Laubenthal, K. Hirte, H. Sotin y C. Alda— cumplen discretamente. La dirección de Otto Gerdes tiene un aspecto muy positivo: acompaña bien a los cantantes; otro bastante negativo: no da sensación de tener una idea propia y personal acerca de la obra. A la Obertura le falta grandeza y solemnidad; el famoso coro del segundo acto y el no menos célebre del tercero están dirigidos con excesiva rapidez e imagino a los nobles invitados y a los cansados peregrinos entran-

do en escena poco menos que auña de caballo; el final de la ópera es bastante inexpresivo. Buena actuación del Coro —mejor las voces masculinas que las femeninas— y de la Orquesta de la Opera de Berlín, aunque la batuta no siempre logre la depuración tímbrica deseable. El sonido es excelente, sin las brillantesces un algo ficticias de las grabaciones más modernas, con adecuado equilibrio entre las voces y la orquesta. El álbum es de importación, con el consiguiente libreto en alemán, inglés y francés.

Aunque no conozco ninguna grabación totalmente recomendable de **Tannhäuser** creo que la última, la de Solti, aun con sus limitaciones, es preferible a ésta que, pese a todo, no deja de tener interés.—M.C.

RECITALES

«**GLORIA**»: Coro del Tabernáculo Mormón. Orquesta Sinfónica Columbia. Director, Jerold Otletley. CBS, D 37297. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Bajo el título de Gloria, aludiendo al contenido religioso y exaltado del Gloria a Dios en las alturas —motivo central de las obras escogidas—, el Coro del Tabernáculo Mormón, en colaboración con la Columbia Symphony Orchestra, ha grabado una serie de fragmentos de célebres composiciones sinfónico-vocales de: **PUCCHINI** (Gloria de la «**Messa di Gloria**»), **MENDELSSOHN** (See what love del oratorio «**Saint Paul**»), **VIVALDI** («**Gloria**»), **FAURE** (Sanctus de la Misa de **Requiem**), **POULENC** (Laudamus te del «**Gloria**»), **BACH** (Et resurrexit del Credo de la **Misa en Si menor**), **HAYDN** (Sanctus de la **Misa en Fa menor**), **MOZART** (Gloria de la **Misa en Do menor**), **HAENDEL** (Praise the Lord), **SCHUBERT** (Gloria de la **Misa en Sol bemol mayor**) y **VERDI** (Sanctus de la **Misa de Requiem**). El resultado final es de muy baja calidad. La inclusión de fragmentos, que forman a la vez parte de secciones de obras extensas y geniales de la literatura coral, ya ofrece de por sí una limitación de carácter ambiental que se traduce en una falta de madurez y de asimilación interpretativa para cada pieza y autor. Así por ejemplo, el bellísimo «**Sanctus**» de Fauré resulta inexpresivo, impreciso y con un abuso de los finales silbantes; los ejemplos de música barroca son poco afortunados, especialmente en el fragmento del Credo de Bach: motivos melismáticos tremendamente borrosos, poco afinados e impostados, sin gracia ni agilidad..., etc.

En definitiva, el Coro suena poco conjuntado, con pequeños problemas de afinación en los

unisonos y en las notas agudas y graves, y sin demasiada cohesión tímbrica. La colaboración de la Columbia Symphony es discreta, ya que adolece de parecidos defectos en estilo y rigor interpretativo, si bien obtiene un sonido más empastado, afinado y ajustado que el Coro. O sea, una grabación no recomendable.—J.C.i.F.

ELLY AMELING: «AFTER HOURS», Canciones de **GEORGE GERSHWIN, COLE PORTER, VERNON DUKE, EUBIE BLAKE, NOBLE SISSELE**, etc. Lous van Dijk, piano. Philips, 65 14 284.9. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Consiste este recital en una selección de canciones populares norteamericanas de los años 20 y 30, de compositores de la solvencia de George Gershwin y Cole Porter, de gran riqueza melódica y cuya calidad excepcional les ha permitido no sólo sobrevivir la época para la que fueron creadas, sino además trascender la pura esfera de lo popular, para ser con frecuencia interpretadas por cantantes de repertorio clásico, como en este caso. La palabra que mejor define la labor de Elly Ameling en este disco es CORRECCION. Su intervención es, sin duda, impecable, carente de imperfecciones, sin aristas ni irregularidades. Si bien es verdad que la tesitura de estas piezas es excesivamente grave para su voz de lírico-ligera, también es cierto que consigue vencer la dificultad y obviar esta circunstancia. Sin embargo, no entusiasma su interpretación; apenas transmite sentimientos, no convence, no embriaga. No hay entrega, ni emoción, ni acentos ni modulaciones con peculiaridades personales. Se convierte en una agradable música de fondo para escuchar con cierta indiferencia. La más conocida de las canciones seleccionadas es **Las Hojas Muertas**, de Jacques Prévert y Joseph Kosma, que se interpreta con mucha lentitud y una cierta elegancia. El pianista, Van Dijk, se desenvuelve con seguridad y buen gusto, pero queda contagiado por la generalizada apatía.—F.Ch.M.

«**FESTIVAL HUBERMAN**» **VIVALDI**: Las Cuatro Estaciones.

Concierto para cuatro violines Op. 3 núm. 10. **BACH**: **Concierto para dos violines.** **MOZART**: **Sinfonía Concertante para violín y viola, K. 364.** P. Zukerman, I. Stern, I. Perlman, S. Mintz, I. Haendel, I. Gitlis. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Zubin Mehta. Deutsche Grammophon 2741 026, 2 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del violinista Bronislaw Huberman

—miembro fundador y concertino de la Orquesta Filarmónica de Israel—, varios violinistas judíos acudieron en diciembre de 1982 a Israel para, con aquella Orquesta, dirigida por Zubin Mehta, conmemorar musicalmente la efemérides de su ilustre colega y compatriota. Isaac Stern parece mostrarse, como en tantas otras ocasiones, como el catalizador de esta «cumbre de los grandes», en tre los que se encuentran, junto a él mismo, sus pupilos y protegidos Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz e Itzhak Perlman y, en un evidente segundo plano, Ida Haendel e Ivry Gitlis.

El repertorio escogido fue, como cabía esperar, el más tradicional y popular; se trataba de llevar a los atriles obras poco comprometidas, de vender el mayor número de discos posible y de buscar como primer fin el lucimiento de cada uno de los solistas. No podían faltar, claro, las archimltrasadas y sistemáticamente defenestradas **Cuatro Estaciones**, cada una de ellas interpretada, evidentemente, por un violinista diferente, por las connotaciones de camaradería, solidaridad y aplauso fácil que ello supone. El **Otoño**, la estación adjudicada a Shlomo Mintz, marca, en mi opinión, el nivel interpretativo más elevado: el último descubrimiento de Stern toca con ganas, con energía y haciendo gala de esa gran musicalidad que ya hemos elogiado en estas mismas páginas. Stern confirma su lento y progresivo declive: toca con timidez, sin fuerza, con evidentes errores de afinación y se muestra torpe y no especialmente entregado. Zukerman se limita a cumplir; su **Verano** es notoriamente inferior al que ha grabado recientemente con la St. Paul Chamber Orchestra: en su fraseo seguimos hallando excelentes detalles, reveladores de su talla artística, pero en conjunto se trata de una versión sosa, dicha, en la que el violinista y director israelí ejecuta más que interpreta. Perlman, por último, realiza en el **Invierno** una auténtica exhibición de técnica violinística (los spiccatti en pp, compás 47 ss. del primer movimiento, son prodigiosos), pero, al igual que sus compañeros, toca relajado, sin entrega y con un cierto desinterés; el resultado es una versión leída, rutinaria y, sobre todo en el tercer movimiento, aburrida. La dirección de Mehta es muy floja; le faltan carácter, viveza, fuerza interna (las voces intermedias no se escuchan con nitidez), color, italianismo y le sobran vibrato, lentitud, efectismo y ritardandi. La, en otras ocasiones (**Octeto** de Mendelssohn), admirable sección de cuerda de la orquesta israelita se muestra algo tosca y poco empastada, hecho quizás explicable por la más que probable falta del número de ensayos adecuados.

El **Concierto para cuatro violines**, también de Vivaldi, conoce una versión inadmisiblemente pesante, grandilocuente y opulenta (el acorde final del **Concierto** podía muy bien servir de colofón a cualquier sinfonía romántica). Los solistas —Stern, Mintz, Haendel

y Gitlis— son de una talla indudable, pero su sonido no tiene la homogeneidad que requiere una obra de estas características y su estilo es, al igual que ocurría en **Las Cuatro Estaciones**, bastante dudoso. En ambas obras, las versiones de referencias son, para mí, las de I Musici. Comparando su interpretación con la de Mehta y compañía se observa cómo los llamados «instrumentos modernos» (término de bastante dudosa aplicación en el caso de los italianos; basta examinar una relación de las firmas y los años en que se construyeron aquéllos) pueden también utilizarse de muy diferentes maneras. El quid del problema no está en los instrumentos, está en el concepto.

El **Doble Concierto** de Bach y la **Sinfonía Concertante** de Mozart se escucharon también en Nueva York en la celebración del 60º cumpleaños de Stern (concierto recogido en un disco CBS ya comentado en RITMO). Aquél es ahora interpretado por Stern y Mintz, con Mehta, asimismo, al frente de la Orquesta. La dirección de éste —que nos obsequia con algún que otro espantoso «ritardando»— se mantiene en su tónica de grandilocuencia y pesantez; por lo que se refiere a los solistas, es fácil reconocer a uno y a otro: el sonido de Stern es —salvo momentos de excelsa belleza— frágil y deshilachado; el de Mintz, terso y redondo. Aquél abusa más del portamento que su pupilo, que sigue evidenciando, a pesar de la sosez generalizada de la interpretación, su indiscutible clase.

La **Sinfonía Concertante** es interpretada por Zukerman (viola) y Perlman (violín) que, salvo error, es la primera vez que registra la obra. La dirección de Mehta es más floja que la del citado disco CBS; sigue adoleciendo de falta de ímpetu y contrastes, de escasa convicción, de excesiva frivolidad, de linealidad generalizada. Zukerman no se entrega tampoco plenamente, pero tiene no pocos detalles inefables, especialmente en algunos de sus solos, que le confirman, a mi entender, como el mejor viola de la actualidad. Perlman, por su parte, tuvo uno de esos días en que su tendencia a evidenciar los portamentos aflora por doquier, mostrándose en conjunto menos convincente —musical y estilísticamente— que Zukerman; la compenetración entre ambos —contra lo que nos habían demostrado en tantas ocasiones— tampoco es aquí, desgraciadamente, perfecta. Versiones de referencia indudable son las de Stern, Zukerman/Barenboim (EMI) y Stern, Zukerman/Mehta (CBS), aunque especialmente la primera, un modelo de interpretación mozartiana en todos los sentidos.

En suma, a pesar de los fervorosos aplausos y bravos del público de Tel-Aviv (curiosamente no suprimidos, como suele ser habitual en DG), discos poco recomendables. Mucho ruido y pocas nueces.—L.C.G.



«**CONCERTI MARTINI & ROSSI**». Christoff/Rizzieri/Gatta/Mazzoli/Moffo/Antonellini/Scaglia/Simonetto/La Rosa Parodi/Vernizzi. Orchestra Sinfónica y Coro di Roma della RAI Fonit Cetra LMR 5.033. Importado.

Interpretación:

★ ★ ★ ★ ★ (Christoff)
★ ★ ★ (Resto)

Gianna D'Angelo/Boris Christoff. Orchestra Sinfónica di Roma della RAI - Director: Alfredo Simonetto - Fonit Cetra - LMR 5034 - Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★

Giacomo Lauri-Volpi. Orchestra di Milano della RAI. Directores: Oliviero de Fabritiis y Alfredo Simonetto/Anna Moffo. Orchestra Sinfónica di Roma della RAI - Fonit Cetra - LMR 5035 - Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★

Dentro de esa labor de restituir al gran público aquellos conciertos Martini & Rossi que marcaron una época y que lograron hacer llegar el arte lírico a través de las ondas a oyentes insospechados, se ponen a nuestro alcance tres discos de indudable valor. En el primero de ellos se nos permite, en su primera cara, valorar una vez más la gran altura interpretativa de Boris Christoff, que nos da una muestra de su gran ductilidad y de sus posibilidades del sentido de la contención, cualidad no del todo conocida, en el aria *Vecchia zimarra* de **La Bohème**, de Puccini, su gran fuerza en **Enrico VIII**, de Saint-Saëns, su sentido de la extroversión en la alucinante muerte de **Boris Godunov**, hasta llegar a la pureza de estilo en el aria de **Simon Boccanegra**. A te l'estremo addio, todo ello referido a años 1954, 58 y 60, período de los mejores del bajo búlgaro. En la segunda cara aparece una variada gama de intérpretes, que permiten admirar a Elena Rizzieri, una soprano poco valorada, en una interesante versión del aria de Snegurochka de **La Fanciulla di Neve** de Rimskij-Korsakov; la corrección de Dora Gatta, en una ópera poco representada de Donizetti, **Rita**; la profesionalidad y corrección de Ferruccio Mazzoli en *Se oppressi ognor* de **L'Ebrea** de Jacques Halévy; para acabar con una buena interpretación de Anna Moffo en *Qui la voce sua soave* de **I Puritani**, en la que resalta más el virtuosismo y la facilidad en el registro agudo que en la delineación positiva.

Es sabido que el fenómeno Maria Callas dio una nueva dimensión a determinadas obras y ello perjudicó un poco la imagen de las sopranos ligeras. Creo que ello no tendría que ser así, ya que si se INTERPRETA igual puede ser válida cualquier obra belcantista en versión de soprano dramática coloratura que en la de soprano ligera. Una de las cantantes de esta cuerda que hizo

una interesante carrera durante los años 1950 y 60 fue Gianna D'Angelo, y este disco es una prueba de ello; la soprano aparece aquí con sus virtudes y limitaciones; dentro de las primeras una voz muy bonita, correcta técnica, facilidad en las agilidades, y una cierta ligereza expositiva; así podemos oírla en páginas tan dispares como en *Oh quante volte*, de **I Capuleti ed i Montecchi**, con refinamiento; en el aria de **Falstaff** *Sul fil d'un soffio etesio*, con delicadeza; en **I Puritani**, donde evidencia su ductilidad, y en la comprometida *Dov'è l'indiana bruna* de **Lakmé** de Léo Delibes, donde supera con suficiencia las grandes dificultades, a pesar de alguna dureza; no son versiones geniales, pero sí muy adecuadas y suficientes para ver las posibilidades de este tipo de cantantes. En la segunda cara podemos oír nuevamente a Boris Christoff, con interpretaciones muy conseguidas como el aria *Come dal ciel precipita*, de **Macbeth**, dicha con gran nobleza, la arrogancia con que expresa *Son lo spirito che nega* de **Mefistofele**, o la comicidad con que canta *La calunnia* de **Il Barbiere di Siviglia**. Lo menos conseguido es el aria de **Don Giovanni**, con un canto demasiado abierto, y faltándole esa sutileza que *Madamina il catalogo è questo* reclama.

Dentro del mundo del canto ha habido casos de longevidad artística, y uno de los más representativos es, sin duda, el de Giacomo Lauri-Volpi; que un cantante nacido en 1922 pueda interpretar en 1954 y 1955 como lo hace el tenor italiano sólo es imaginable a base de inteligencia al cantar y al saber enfocar una carrera en su línea recta, a pesar de las presiones ambientales. Sus versiones de **Luisa Miller** e **I Lombardi alla prima crociata** tienen fuerza, sentido interpretativo y el debido fraseo, y la voz mantenía su belleza y complejidad, y casi completamente la pureza y la intensidad de siempre. U oírle cantar el *Nessun dorma* de **Turandot** de una forma que la mayoría de tenores actuales jóvenes envidiaría; completa su intervención con una obra ajena a su habitual repertorio, dando a *Dio mi potevi scagliar* de **Otello**, una versión acorde con sus posibilidades; en resumen, un Giacomo Lauri Volpi de más de 60 años, que no es el de los años jóvenes, pero al que le quedan suficientes arrestos para superar a otros en plena carrera. Completa el disco Anna Moffo con su peculiar estilo, de bella línea, con nitidez en las agilidades en *Ah! non credea mirarti*, de **La Sonnambula**, con gracia y picardía en *Deh! vieni non tardar* de **Le Nozze di Figaro**, del mismo modo que su canto sutil y fácil le permite afrontar con clase el *Sempre libera* de **La Traviata** con una versión a medio camino entre las dramáticas coloratura que marcó Maria Callas y la habitual de las sopranos ligeras; se completa con una versión correcta, aunque algo fuera del estilo con que normalmente se interpreta, de la *Canzone del salice* e *Ave Maria* del **Otello** verdiano.—A.V.

Ensayo discográfico

Reedición de «El Clave bien temperado» de Bach por Walcha

Por Luis Carlos Gago



BACH: El Clave bien temperado. Helmut Walcha, clave. Archiv 2733 054.6, 5 discos.

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

El **Clave bien temperado** de Bach es una obra absolutamente capital de la historia de la música occidental. En primer lugar, supuso la consagración definitiva del nuevo sistema tonal, la —artística— demostración bachiana de las inmensas posibilidades del mismo, vigente hasta hoy. En segundo, al igual que **El Arte de la Fuga**, constituye un inmejorable tratado práctico de contrapunto; ahora bien, si en su última e inacabada obra, Bach se propuso realizar una investigación exhaustiva de la potencialidad intrínseca de un sencillo tema para ser tratado en forma fugada, en **El Clave bien temperado** se advierte una intención muy diferente (no se repite ningún sujeto de fuga en toda la obra): lo que el genio de Leipzig parece querer demostrar es que, por un lado, prácticamente cualquier diseño, desde el más sencillo (**Fuga núm 4, I**) al más complicado (**Fuga núm 10, II**), puede ser utilizado como sujeto de fuga y, por otro, la construcción de una fuga puede obedecer a principios muy diferentes, hasta el punto de ser prácticamente imposible encontrar dos en las que Bach haya seguido un similar procedimiento constructivo o haya resuelto un mismo problema técnicamente en igual forma. En tercer lugar, **El Clave bien temperado** es, desde el punto de vista pedagógico, un admirable compendio de técnica para el teclado; aunque no se alcanzan aquí las extraordinarias dificultades de las **Variaciones Goldberg**, el estudiante «ávido de aprender» o el músico «ya experto en este arte» (como el propio Bach indicaba en la portada de su manuscrito de 1722, consciente de la

doble dimensión de su partitura) encuentra en **El Clave** un eficaz muestrario de dificultades, centrado casi siempre en la exploración de las posibilidades polifónicas del instrumento de tecla, ya sea el clave, el clavicordio o, por qué no, el piano (S. Richter, Tureck y Gulda han dejado bien clara su idoneidad). En cuarto lugar, los **48 Preludios y Fugas** son bien demostrativos de que el conservadurismo de Bach es una etiqueta más que discutible: armónicamente, por ejemplo, la colección es de una moderni-

dad evidente (el bellissimo **Preludio núm 8, I**, es una excelente muestra de ello) y el cromatismo y la similar importancia de los doce sonidos de la escala juegan en ella un papel fundamental (las **Fugas núms 14 y 24, I**, o la **núm 6** y el **Preludio núm 20, II**, son, asimismo, fiel reflejo de lo que decimos). Por último, para no alargar aún más esta relación, **El Clave bien temperado** (título sólo de la primera parte de la colección; la segunda la denominó Bach simplemente **24 Nuevos Preludios y Fugas**, pero su

AZIENDA AUTONOMA SOGGIORNO



COMUNE DI RIVA DEL GARDA

MUSICA RIVA

INCONTRO INTERNAZIONALE DI GIOVANI MUSICISTI
INTERNATIONALE BEGEGNUNG JUNGER MUSIKER
INTERNATIONAL MEETING OF JOUNG MUSICIANS

8 - 22 LUGLIO 1984



CORSI - CONCERTI - OPERA LIRICA - MOSTRE MUSICALI

DOCENTI / DOZENTEN / PROFESSORS:

BRUNO MEZZENA: pianoforte
VALERY GRADOW: violino
MARKUS STOCKER: violoncello
CONRAD KLEMM: flauto

HANS ELHORST: oboe
KARL LEISTER: clarinetto
JANOS MESZAROS: fagotto
EDWARD H. TARR: ensemble di ottoni
(Bläserensemble)
(brass ensemble)

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI / AUSKUNFTE UND ANMELDUNGEN / INFORMATION AND REQUEST FOR ENROLMENT:

SEGRETERIA MUSICA RIVA - PALAZZO DEI CONGRESSI
38066 RIVA DEL GARDA (TN) ITALIA - TEL. 0464/514444 - TELEX 400278

STIFTUNG PRO HARMONIA MUNDI - BUECHRAIN CH 8486 RIKON IM TÖSSTAL - TEL. 052/351555

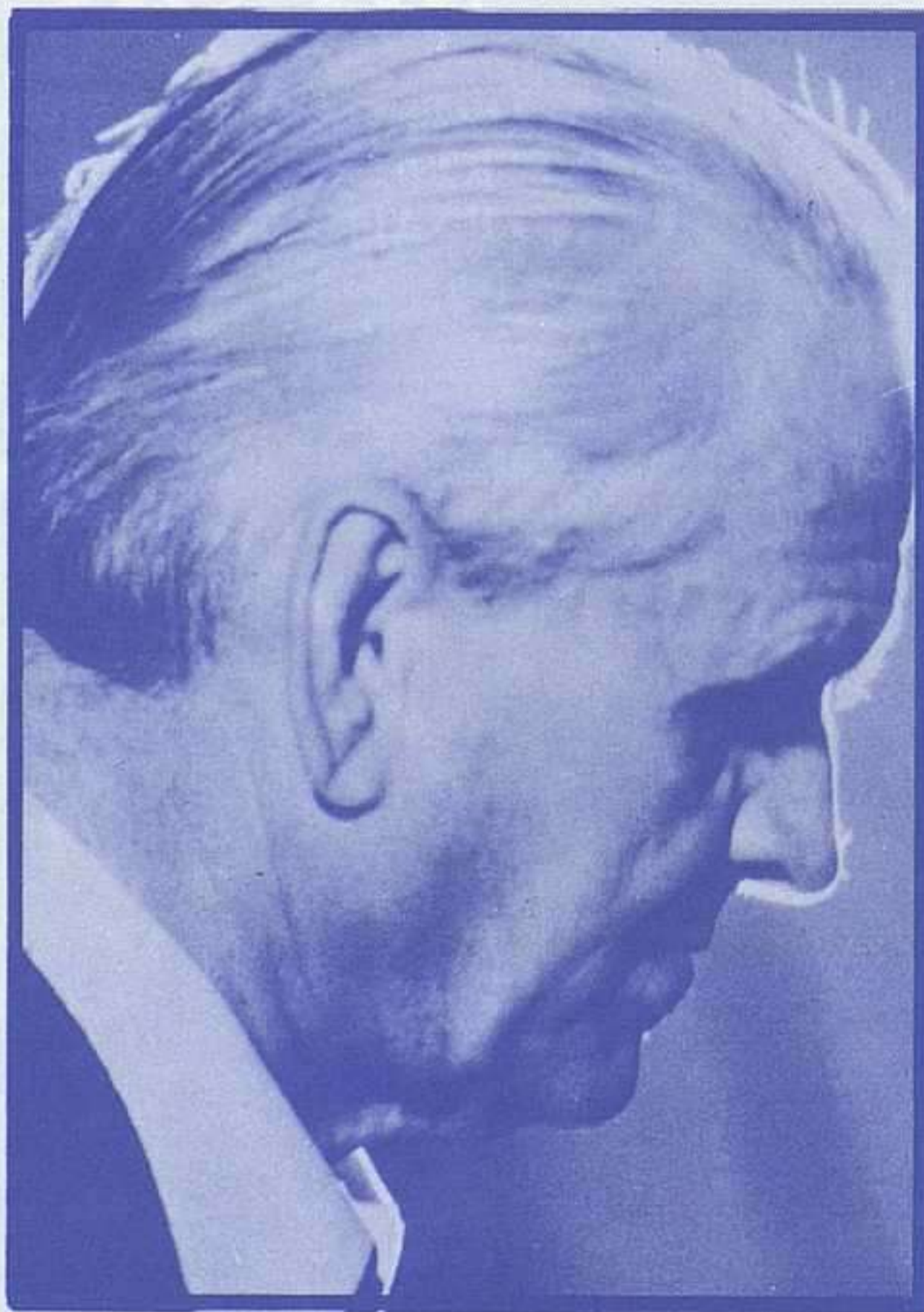
evidente afinidad con aquélla han inducido a agrupar los 48 bajo el título de 1722) es revelador de cómo el lenguaje bachiano evolucionó en el lapso de 20 años; a pesar de que se ha hablado de que en la música del autor de **El Arte de la Fuga** es difícil verificar la existencia clara de esta evolución, debido sobre todo a la temprana madurez de Bach, el atento examen comparativo de la primera y la segunda parte de la obra —aparecidas, respectivamente, en 1722 y 1744— revela la transformación y el perfeccionamiento del lenguaje musical de aquél, lógica consecuencia de una vida dedicada al estudio de los extraños secretos de la combinación de los sonidos y a la asimilación de cualquier influjo exterior.

Después de lo dicho en esta quizá extensa, pero creo que necesaria introducción, comprenderá el lector que la interpretación de esta magna obra no es precisamente tarea fácil. Uno de los principales problemas que ha de afrontar el ejecutante es el de mantener una línea de regularidad a lo largo de toda la colección. Helmut Walcha —que finalizó la versión que comentamos, su segunda grabación de la partitura, a la edad de 66 años— no toca, como es lógico, todos los **Preludios y Fugas** con un similar nivel interpretativo, pero en conjunto su versión puede ser considerada como regular, en el sentido de que es difícil hallar desigualdades apreciables de calidad. Hay **Preludios y Fugas** que toca maravillosamente bien, mientras que otros, en cambio, se mantienen dentro de un tono general de corrección. Esto, claro está es un mérito indudable, que no puede predicarse, ni mucho menos, de todos los intérpretes de **El Clave**. El puro gusto o afinidad personal, los diferentes problemas técnicos que alberga cada pieza, el carácter autónomo y completo de cada una de ellas —lo que las convierte realmente en 48 obras diferentes, como ocurre también, y así lo señalamos en un reciente artículo, con cada uno de los contrapuncti de **El Arte de la Fuga**— y los habituales ATRAGANTAMIENTOS del intérprete musical, comportan que, en una obra de esta dificultad y magnitud, la ejecución adolezca de altibajos. La ausencia de éstos —al menos en su sentido más estricto— es, pues, la primera y nada desdeñable virtud de la versión del veterano organista y clavecinista alemán.

El carácter ya apuntado de cada **Preludio** y cada **Fuga** como una auténtica obra maestra en sí misma, ha obligado a este comentarista, como también ocurría en **El Arte de la Fuga**, a tomar infinitas notas que, también aquí, se ve imposibilitado a reproducir en detalle, por lo cual nos limitaremos a señalar condensadamente los rasgos generales de la interpretación de Walcha. La primera parte conoce, en general, una versión más homogénea que la segunda, en la que pueden detectarse mayores aristas. En ambos es la sobriedad la nota dominante: Walcha nos ofrece un Bach sereno, maduro, sobrio, intelectual, lógico, perfecto. El clavecinista alemán, obligado por su ceguera a tocar de memoria, conoce cada pieza a la perfección (lo que considero de un mérito invaluable, dada la extraordinaria abstracción y compleji-

dad de esta música) y sus profundos conocimientos contrapuntísticos —que le han llevado incluso a acometer la tarea de completar el «contrapunctus» final de **El Arte de la Fuga**— le ayudan a dominar tanto la disposición de las voces como la marcha de cada una de ellas a lo largo de cada **Preludio** o **Fuga**; todo ello se traduce en unas versiones claras y estructuralmente muy bien planteadas (los diferentes episodios de cada **Fuga** se hallan, por ejemplo, siempre perfectamente delimitados).

Es la claridad una de las dificultades principales que ha de afrontar el intérprete, especialmente, claro, en las **Fugas**, dificultad que se ve agravada en aquéllas en las que los stretti (fragmentos en los que antes de finalizar la enunciación del sujeto completo en una voz, se comienza en otra, escuchándose, pues, simultáneamente, inicio y final de aquél) son abundantes (**Fugas** núms 1, 4 y 8, I; núms 2, 5 y 22, II, por citar algunas). Walcha logra casi siempre —la difícilísima y magnífica **núm 4, I**, por ejemplo, no es plenamente convincente en este sentido— versiones claras, en las que los stretti, disminuciones, aumenta-



Helmut Walcha.

ciones (**núm 2, II**) o inversiones (**núm 3, II**) llegan con claridad al oyente atento y, a ser posible, con partitura en mano. No hay aquí, en cambio, como ocurre en **El Arte de la Fuga**, dobles o triples fugas «stricto sensu», pero cuando los contrasujetos adquieren casi la importancia y el tratamiento del sujeto principal (**núm 4, I**, ya citada), Walcha sabe darles este carácter.

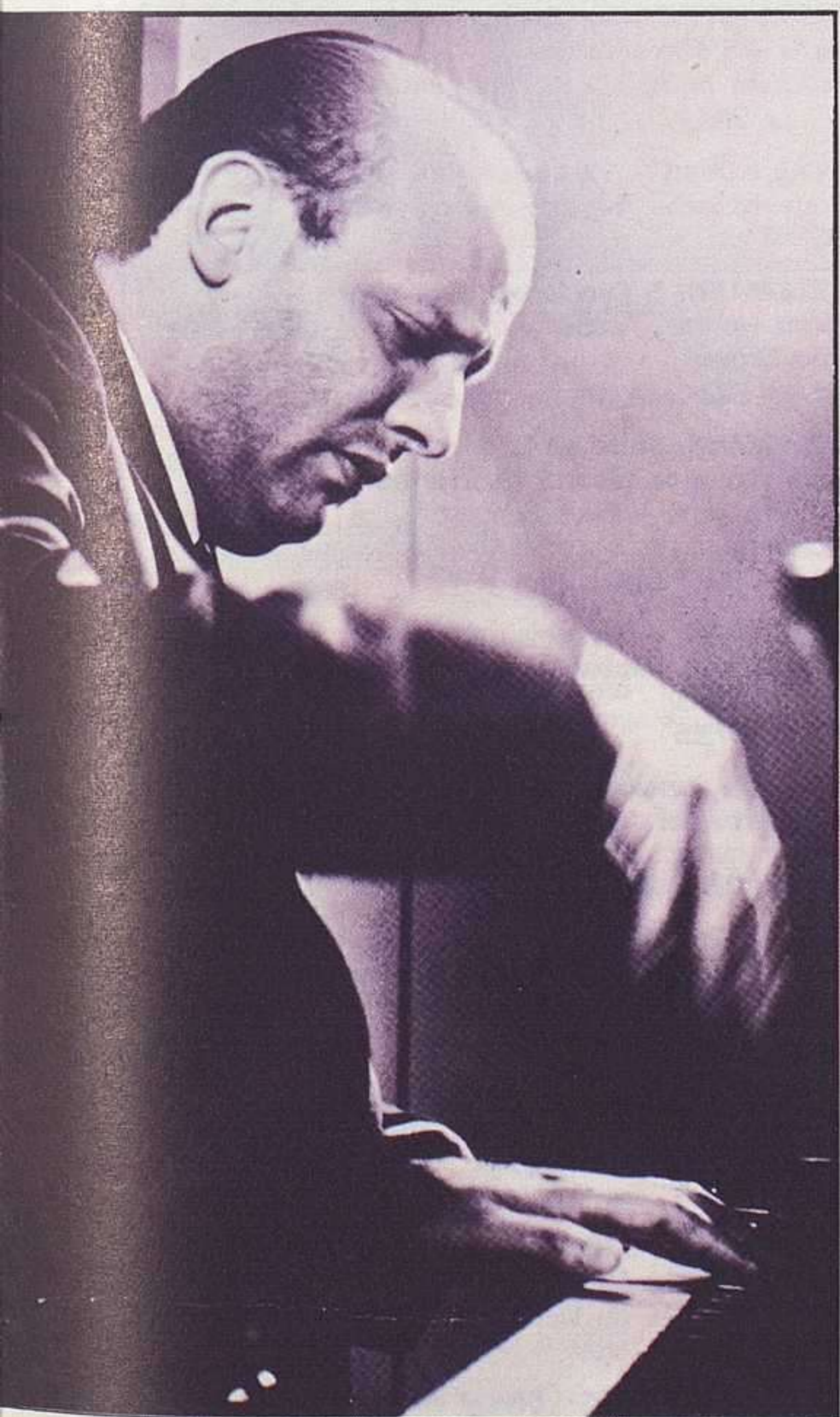
En lo que se refiere a los «tempi» (no hay indicación alguna sobre ellos, salvo contadas excepciones, en la partitura), el clavecinista alemán acierta, para mí, casi siempre. Obligado en cierto modo por esa sobriedad que caracteriza su visión de la obra, Walcha elige por lo general «tempi» pausados, tranquilos, lo que le permite transmitir más fácilmente

esa especie de lógica implacable con la que él nos presenta el discurso musical bachiano. La dinámica es en general, algo monocorde, lo cual, en este tipo de música, no tiene por que ser necesariamente un defecto (únicamente en las repeticiones de los **Preludios** de la segunda parte, que Walcha respeta escrupulosamente, tanto los de la primera sección como los de la segunda, recurre éste al «piano» en la reexposición), y la utilización de los registros, también sobria y comedida.

A título puramente enunciativo, y de modo sintético, podemos señalar como los momentos más destacados de la integral los **Preludios** núms 3, 7, 13, 15, 18 y 24, I, y los núms 5, 7, 13, 14, 17, 21 y 23, II; en lo que respecta a las **Fugas**, lo mejor se encuentra en las núms 3, 5, 8, 10, 20 y 24, I, y las núms 5, 9, 10, 14, 18, 23 y 24, II.

Parece obligado comparar, por último, esta versión con la de Gustav Leonhardt, que tiene en su haber interpretaciones cimeras de la obra para clave de Bach (**Partitas, Variaciones Goldberg y Arte de la Fuga**, principalmente, todas difícilmente superables), y que se halla editada por Harmonia Mundi. Ambas versiones son absolutamente diferentes, pero igualmente recomendables. Los puntos en común de los dos clavecinistas son, como saben los iniciados, muy pocos (su técnica por ejemplo, es muy diferente en pulsación, ornamentación o articulación). **El Clave** de Leonhardt es mucho más vital, directo y comunicativo —los «tempi» son generalmente más rápidos— y su absolutamente increíble virtuosismo (Walcha, en cambio, no puede ser considerado, a mi entender, como un auténtico virtuoso) convierte su versión en un prodigio de perfección técnica. El Bach de Walcha tiene, por el contrario, como se dijo, las virtudes de la madurez, el análisis, la honradez, la fluidez, la visión más contemplativa de sus pentagramas, virtudes todas ellas, claro, también en un alto grado en la Leonhardt, pero con una importancia más secundaria dentro del contexto general de su interpretación. En todo caso, insistimos, la recomendabilidad es máxima para ambas (el **Preludio y Fuga** **núm 5, II**, uno de los mejores de toda la colección, magistralmente interpretado por Leonhardt y Walcha, constituye un inmejorable ejemplo para examinar las virtudes de las dos versiones y las diferencias que las separan).

Walcha utiliza dos maravillosos instrumentos, ambos originales, contruidos por Ruckers «El Joven» y Henri Hensch. La presentación de Archiv es impecable y la grabación de 1973-74, felizmente reeditada ahora, una de las que mejor han conseguido reproducir hasta la fecha el sonido del clave, siempre claro, que el volumen de la reproducción no sobrepase el sonido real del instrumento. En suma, todas las cualidades y el hecho de que la versión de Leonhardt sólo se halle importada en nuestro país aconsejan por completo la adquisición de este álbum. En ninguna discoteca que se precie puede faltar **El Clave bien temperado** en una u otra versión; de ser así, su propietario carecerá de uno de los pilares básicos de toda la posterior música occidental.



Desgraciadamente, la generalidad de los Conservatorios y Escuelas de Música se limitan a proporcionar a sus alumnos una técnica basada exclusivamente en el repertorio clásico y romántico, y excluyen de su enseñanza la música contemporánea, privando así a los músicos de su contacto más vivo y actual con el arte. Aún en el caso de que la mayoría de los futuros intérpretes se sientan más atraídos por ese repertorio tradicional, el conocimiento de la música de hoy es quizá la mejor manera de valorar rectamente los estilos pretéritos desde una perspectiva moderna.

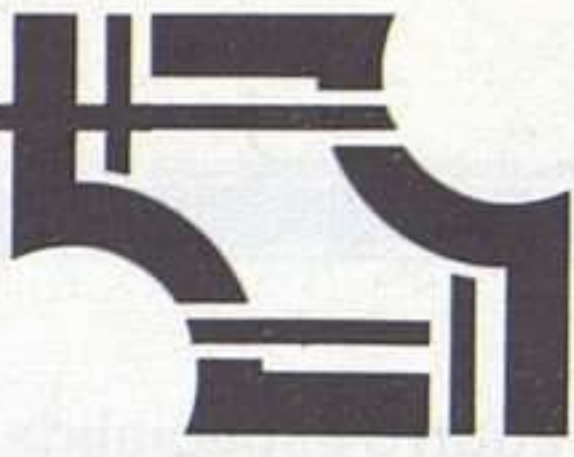
La música actual plantea unos problemas interpretativos específicos, que van desde el desciframiento de las nuevas grafías hasta los modos de ejecución. En este Curso se han elegido

cuatro especialidades que se cuentan entre las más evolucionadas de la interpretación contemporánea. En el caso del piano, se trata quizá del instrumento que inicia, desde hace ya medio siglo, algunas de las vías más arriesgadas de la estética moderna, y se ha ido desarrollando toda una técnica especial que resulta inesquivable a la hora de enfrentarse con la música de hoy: clusters, armónicos, sonidos mudos, ataques directos sobre las cuerdas. También el clarinete, más quizá que ningún otro instrumento de viento, ha irrumpido en el mundo instrumental moderno con sorprendentes innovaciones, que van desde los modos de emisión más diversos (incluidos ruidos de soplo y pronunciación vocálica y consonántica) hasta la obtención de varios sonidos simultáneos. En cuanto a la voz, una inmensa gama de posibilidades se ha ido abriendo con la inclusión de la emisión hablada y semientonada, y con la rica gama de elementos fonéticos procedentes del lenguaje, así como con los tipos de emisión procedentes de músicas extraeuropeas. Y por último, la guitarra, que hasta no hace mucho se limitaba a un repertorio tradicional, ha ido creando un mundo nuevo de sonoridades con la consiguiente ampliación de posibilidades.

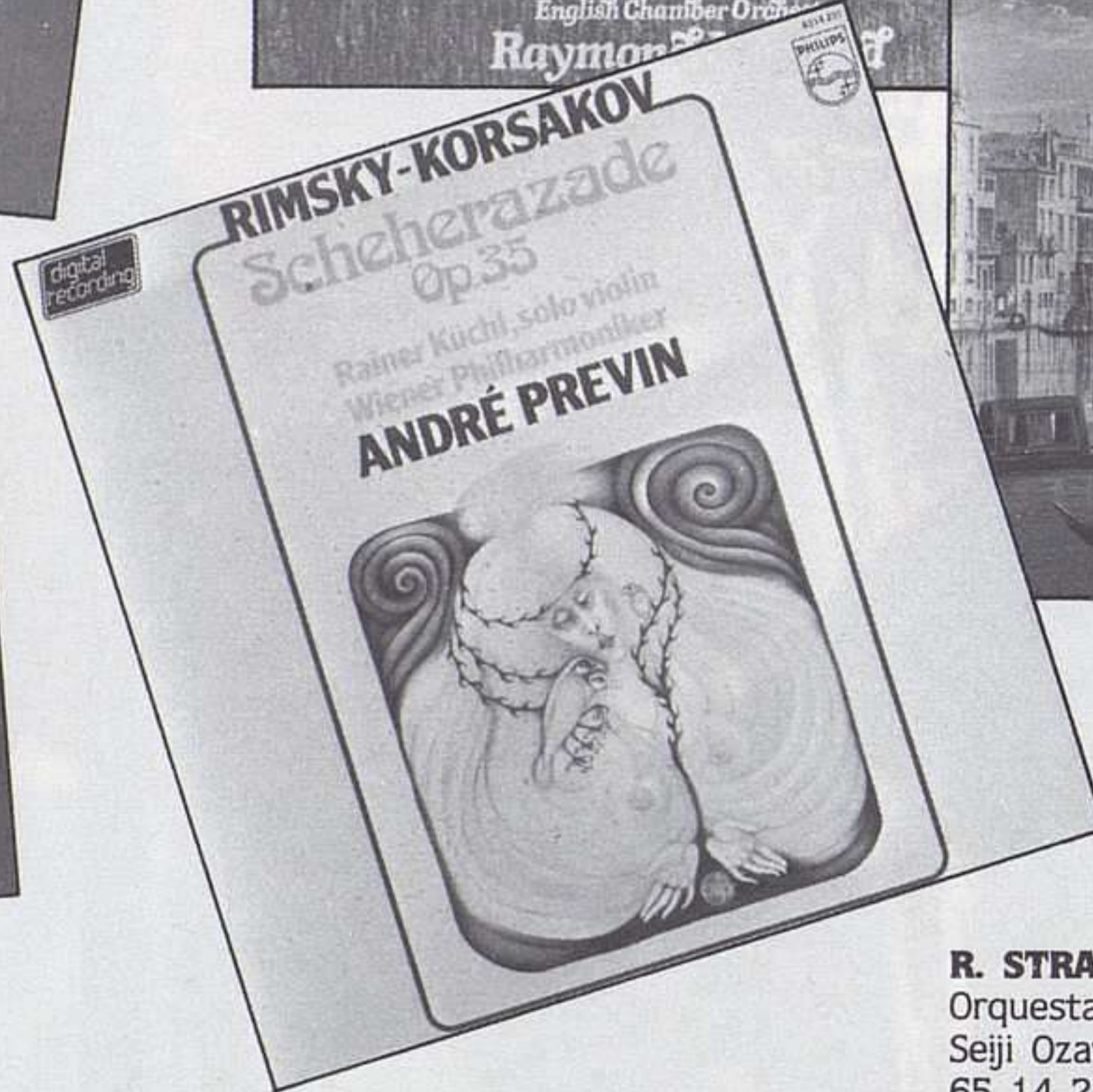
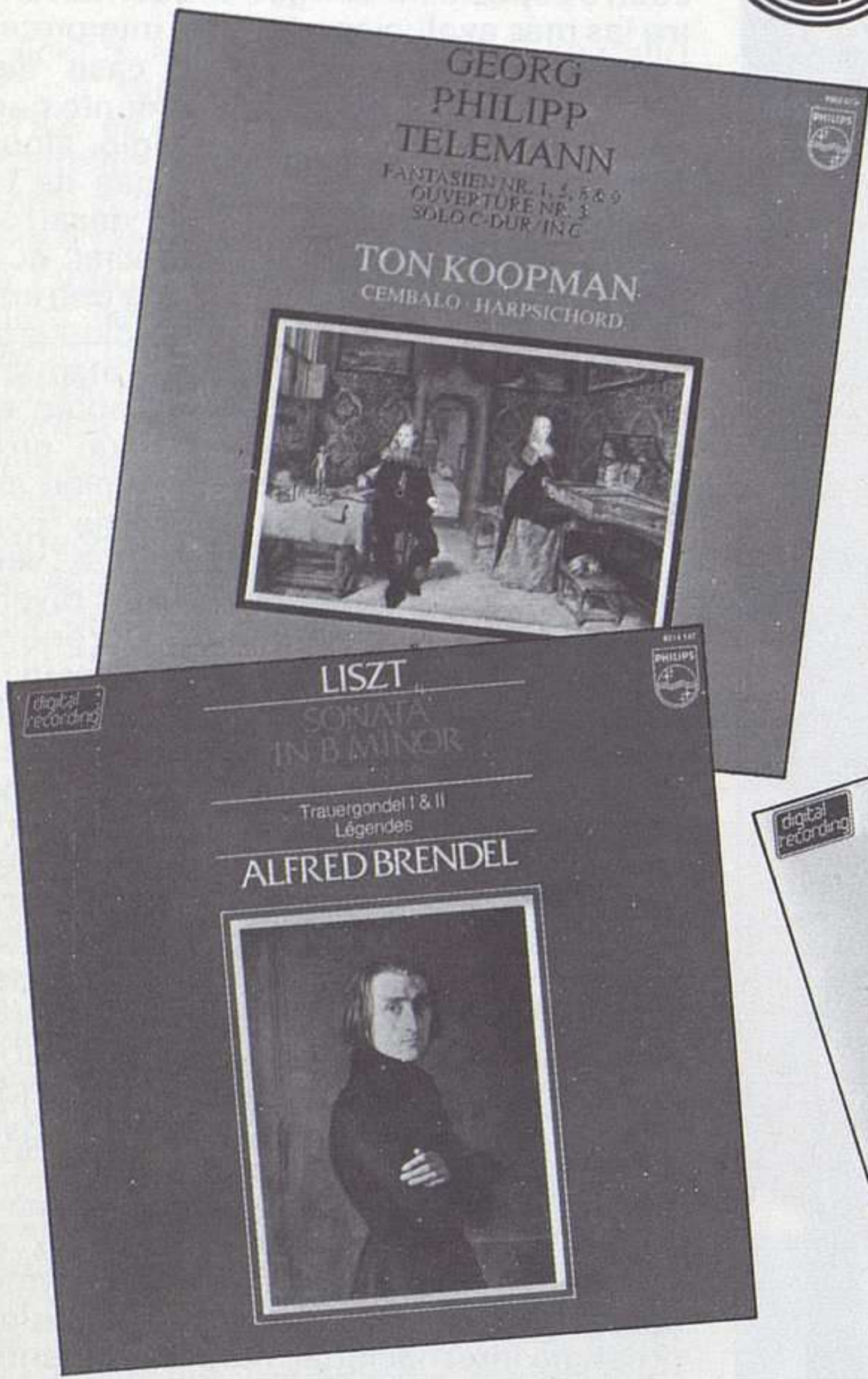
Para estas cuatro especialidades (Piano, Clarinete, Canto y Guitarra), el Curso contará con cuatro de los más destacados concertistas y profesores de prestigio internacional: respectivamente, Pedro Espinosa, Jesús Villa Rojo, Esperanza Abad y Flores Chaviano. Al mismo tiempo, y paralelamente a estos cursos instrumentales, se desarrollará un curso completo de Grafías Musicales, que será presentado por Francisco Otero en un amplio resumen de todas las novedades de notación del siglo XX, y continuado por un grupo de compositores que conocen a fondo el tema por haberse enfrentado, de una manera u otra, con ese mundo apasionante de las nuevas notaciones: Agustín Bertoméu, Javier Darías, Agustín González Acilu, Josep Maria Mestres Quadreny, Tomás Marco, Jorge Peixinho y Alvaro Salazar.

El Curso se complementará con una serie de conciertos públicos en los que se presentarán obras contemporáneas, algunas en estreno mundial. En algunos de estos conciertos tomarán parte los alumnos mismos.

Las clases y conciertos tendrán lugar en Salamanca, en la Universidad, del 2 al 13 de julio próximos. La elección de Salamanca, aparte del prestigio que la ciudad tiene como albergadora de toda clase de cursos internacionales durante el verano, se debe a la colaboración que la Asociación de Compositores ha recibido por parte de la cátedra de Música Salinas, que regenta el profesor Dámaso García Fraile. Los participantes podrán solicitar becas para el Curso y toda clase de información en la Asociación de Compositores, calle Francisco de Rojas, 5, Madrid-10. Dichas becas han sido posibles gracias a la cooperación de entidades como la Sociedad General de Autores de España, la empresa Real Musical S.A. y la Editorial EMEC de Música Contemporánea.



DISCOS IMPORTADOS



BACH: Cantatas BWV 52, 84 y 209
Elly Ameling. English Chamber Orchestra
Raymond Leppard
65 14 142.2. Digital

BACH: Cantatas BWV 80 y 140
E. Ameling, L. Finnie, A. Baldin, S. Ramey
London Voices. English Chamber Orchestra
Raymond Leppard
65 14 097.5

BACH: Cantatas BWV 211 "Del Café" y 212 "Campesina"
J. Varady, A. Baldin, D. Fischer-Dieskau
Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
65 14 213.9. Digital

BEETHOVEN: Concierto para violín
Gidon Kremer. Academy of St. Martin-in-the-Fields
Neville Marriner
65 14 075.3. Digital

BRAHMS: 6 Piezas para piano op. 118. 16 Valses op. 39. 2 Rapsodias op. 79
Stephen Bishop-Kovacevich
65 14 229.0. Digital

DVORAK: Serenata para cuerdas. Serenata para viento
Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
65 14 145.6. Digital

FRANCK: Sinfonía
Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera
Kiril Kondrashin
65 14 119.4. Digital

GRIEG: Cuatro Danzas Sinfónicas. Romanza con Variaciones de la Antigua Noruega
Orquesta Philharmonia, Londres, Raymond Leppard
65 14 203.0. Digital

GRIEG: Sonata para piano op. 7. Piezas Líricas op. 12 y 43
Zoltan Kocsis
65 14 115.6. Digital

HAYDN: Las siete Palabras de Cristo en la Cruz
G. Kremer, K. Rabus, G. Caussé, K. Iwasaki
65 14 153.8. Digital

LISZT: Los 2 Conciertos para piano
Mischa Dichter. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. André Previn
65 14 200.9. Digital

LISZT: Sonata en Si menor. 2 Leyendas. 2 Góndolas Fúnebres
Alfred Brendel
65 14 147.4. Digital

MAHLER: La Canción de la Tierra
Jessye Norman, Jon Vickers
Orquesta Sinfónica de Londres, Sir Colin Davis
65 14 112.5. Digital

MENDELSSOHN: Las 2 Sonatas para violonchelo y piano
Anner Bijlsma, Stanley Hoogland
95 00 953.2

MOZART: Marchas K. 189 y 335. Danzas Alemanas K. 509, 571, 600, 602 y 605
Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
65 14 207.8. Digital

OFFENBACH: 8 Oberturas
Orquesta Philharmonia, Londres, Neville Marriner
65 14 098.2. Digital

RIMSKY-KORSAKOV: Suites de El Zar Saltán y El Gallo de Oro
Orquesta Filarmónica de Rotterdam, David Zinman
65 14 163.7. Digital

RIMSKY-KORSAKOV: Sinfonía No. 2 "Antar". Obertura La Gran Pascua Rusa
Orquesta Filarmónica de Rotterdam, David Zinman
65 14 231.3. Digital

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade
Orquesta Filarmónica de Viena, R. Küchl
André Previn
65 14 231.3. Digital

D. SCARLATTI: 12 Ejercicios (Sonatas) para cémbalo
Ton Koopman
95 02 034.6

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra
Orquesta Sinfónica De Boston, J. Silverstein.
Seiji Ozawa
65 14 221.4. Digital

TCHAIKOVSKY: Serenata para cuerdas. Suite del Cascanueces
Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
65 14 265.8. Digital

TCHAIKOVSKY: 17 Lieder
Dietrich Fischer-Dieskau, Aribert Reimann
65 14 116.3

TELEMANN: 5 Conciertos para oboe
Heinz Holliger, Academy of St. Martin-in-the-Fields.
Iona Brown
65 14 232.0. Digital

TELEMANN: Suite en La Menor para flauta de pico. 2 Conciertos dobles
Michala Petri, William Bennett
Academy of St. Martin-in-the-Fields, Iona Brown
65 14 165.1 Digital

TELEMANN: 4 Fantasías, Obertura y Solo para cémbalo
Ton Koopman
95 02 073.5

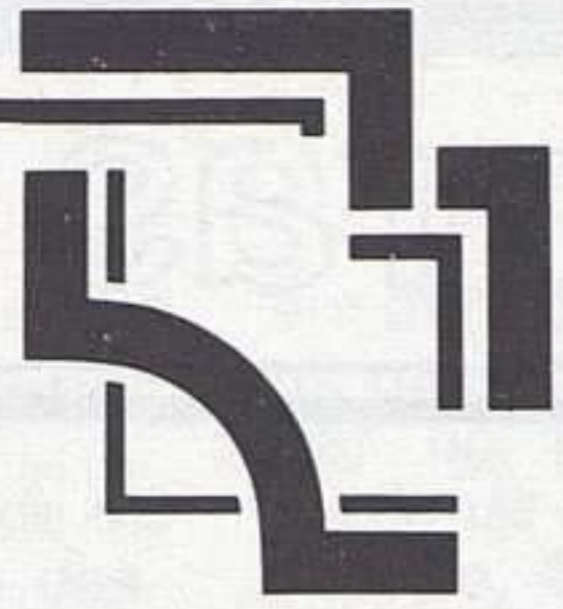
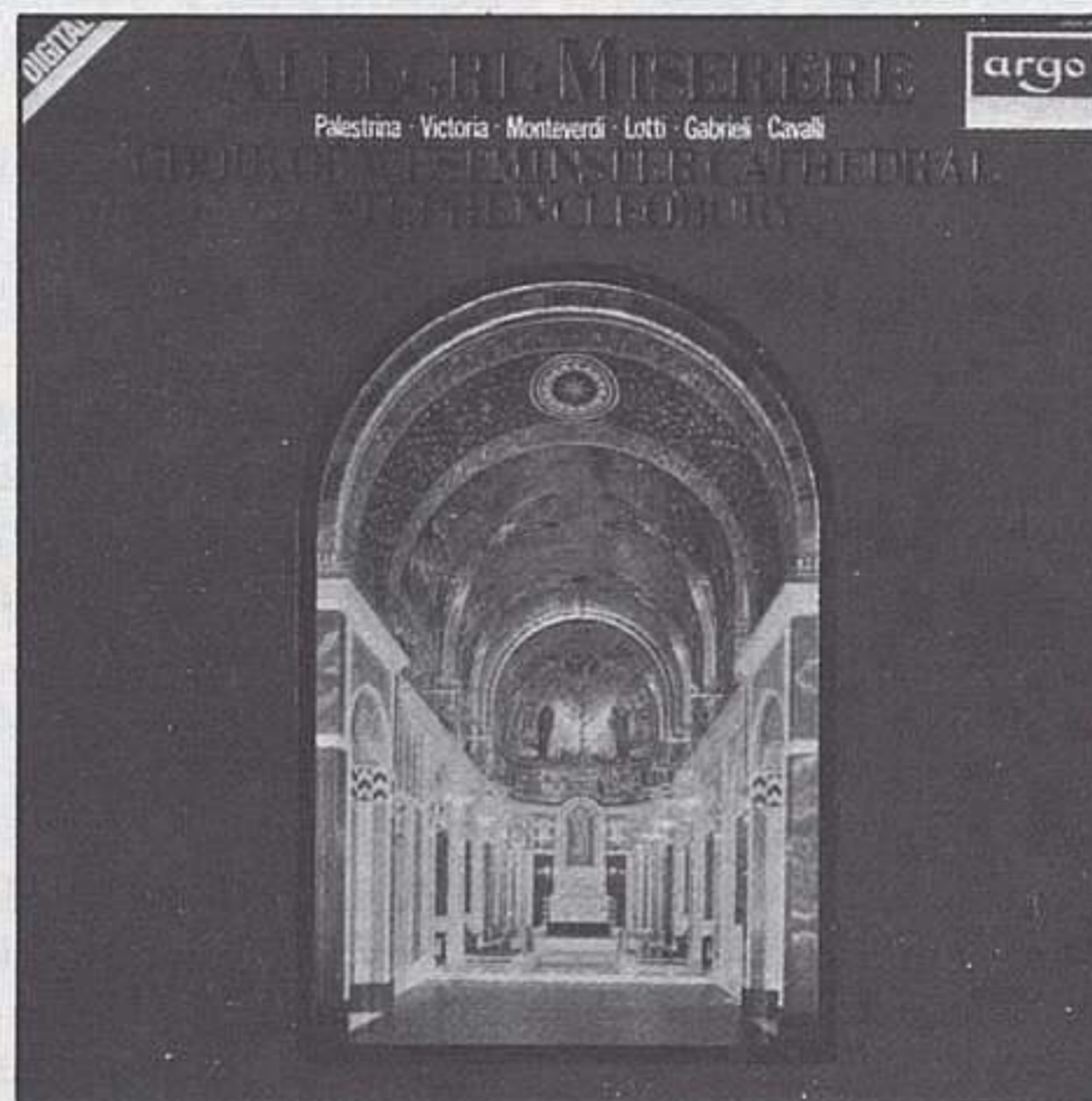
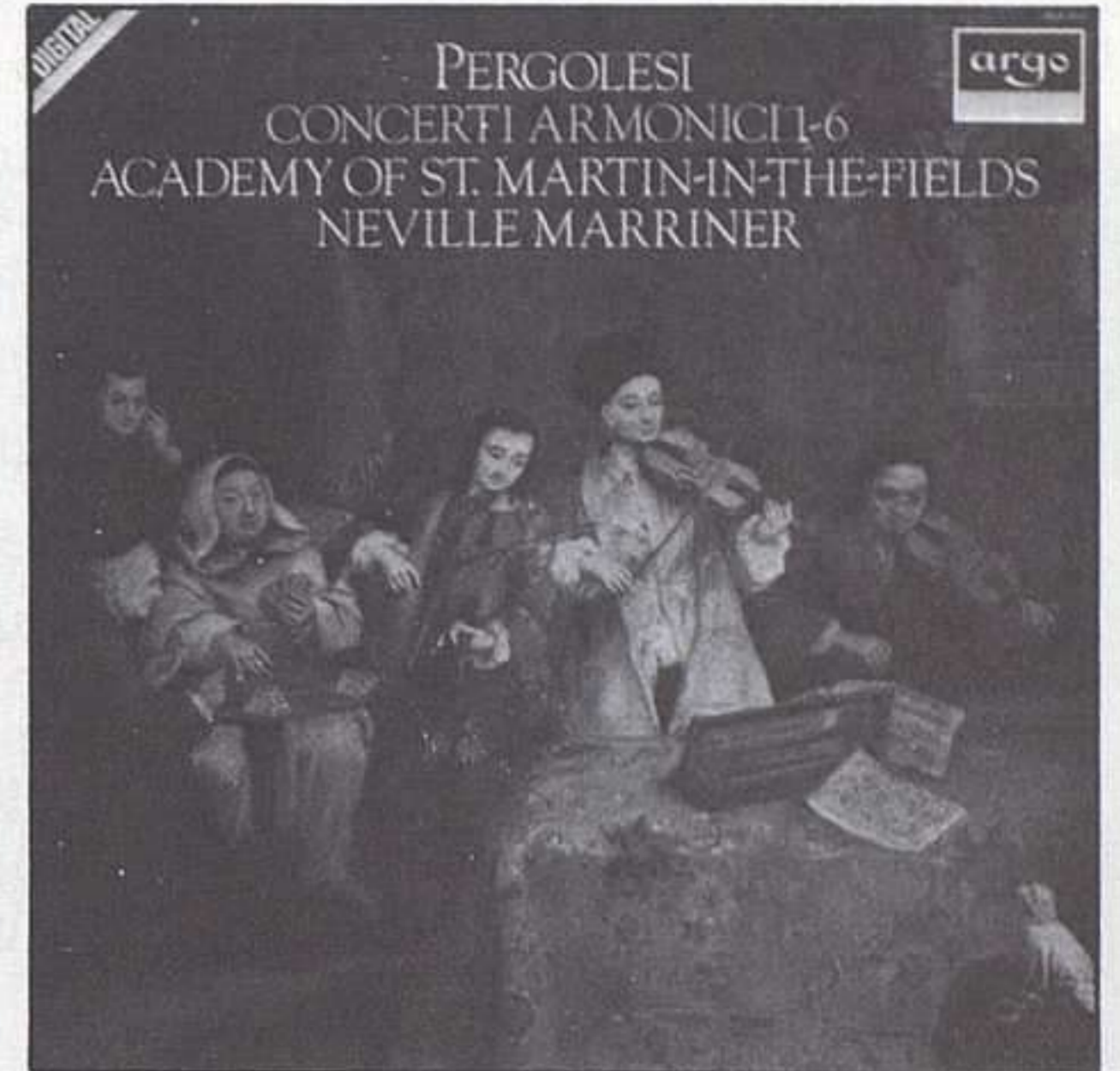
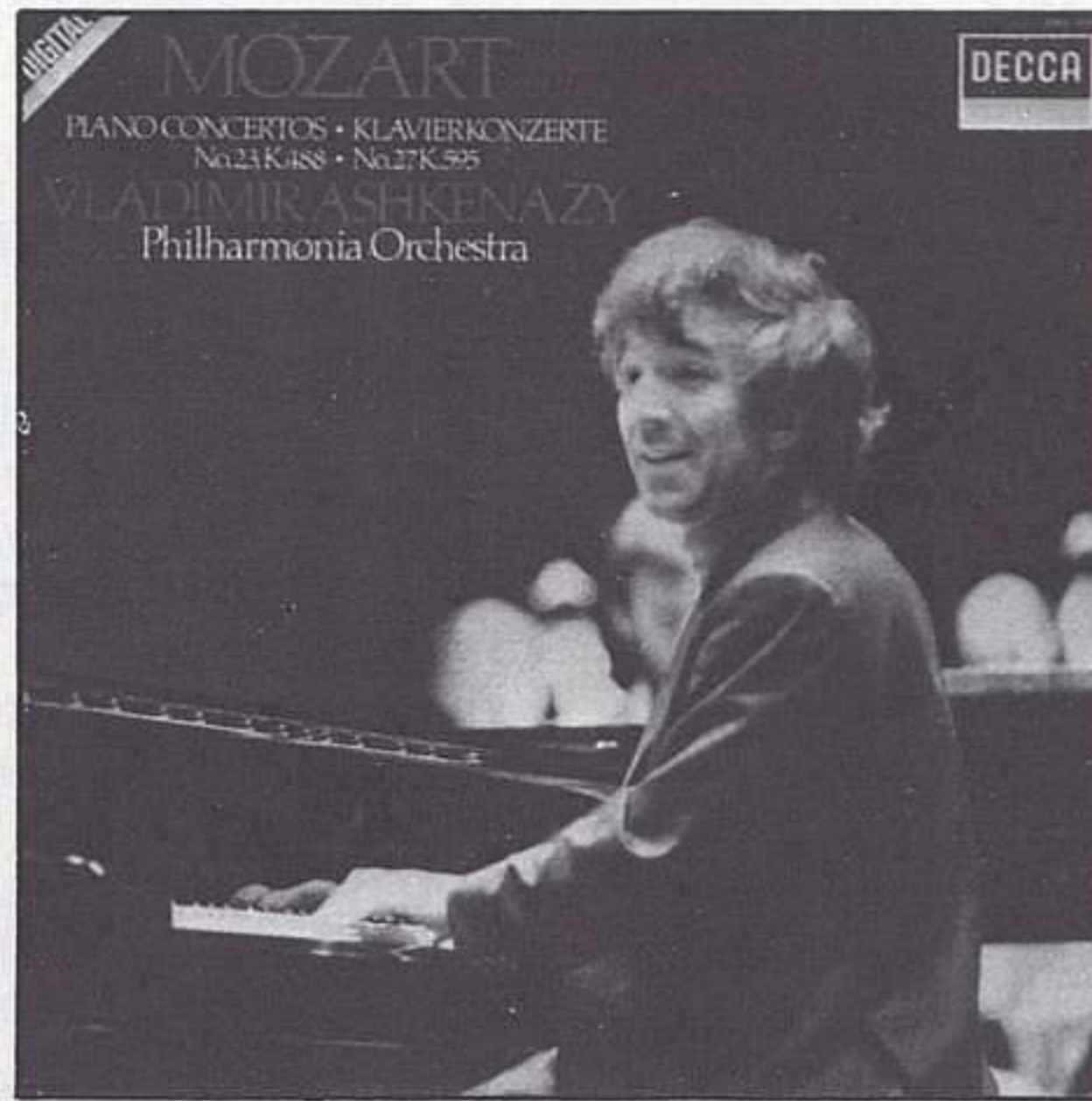
VIVALDI: Conciertos para oboe R. 446, 452 y 454. Concierto para oboe y fagot R. 545
Heinz Holliger, Klaus Thunemann, I Musici
65 14 167.5. Digital

CHABRIER: España. GLINKA: Jota Aragonesa. RAVEL: Bolero. TCHAIKOVSKY: Capricho Italiano
Orquesta Estatal de Dresde, Neville Marriner
65 14 235.1. Digital

"AFTER HOURS". Canciones de GERSHWIN, PORTER, RODGERS, GREEN, DUKE, etc.
Elly Ameling, Louis van Dijk
65 14 284.9

"CANCIONES POPULARES E INFANTILES" de MOZART y ANONIMOS
Niños Cantores de Viena, U. Ch. Harrer
65 14 188.0. Digital

"DIGITAL CLASSICS". Piezas de ROSSINI, WAGNER, ELGAR, DVORAK, OFFENBACH, etc.
Previn, De Waart, Marriner, Williams...
65 70 994.3 Digital

**DECCA****DISCOS IMPORTADOS****BARTOK: Concierto para violín No. 2**Iona Brown. Orquesta Philharmonia, Londres
Simon Rattle
9-51 004.9**BEETHOVEN: Concierto para violín**Iona Brown. Academy of St. Martin-in-the-Fields
Neville Marriner
9-51 002.5**BEETHOVEN: Sinfonía No. 6 "Pastoral"**Orquesta Philharmonia, Londres. Vladimir Ashkenazy
9-50 008.8. Digital**BRAHMS: Concierto para piano No. 1**Vladimir Ashkenazy. Orquesta del
Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink
9-50 005.7. Digital**BUXTEHUDE: Obras para órgano**Peter Hurford
9-50 015.6. Digital**CANTELOUBE: Cantos de Auvernia, Vol. 1**Kiri Te Kanawa. English Chamber Orchestra
Jeffrey Tate
9-50 011.8. Digital**COPLAND: Primavera Apalache.****Música de películas**
London Sinfonietta. Elgar Howarth
9-51 003.2**COPLAND: Rodeo. Salón México. Danza Sinfonía.****Fanfarría para un hombre corriente**
Orquesta Sinfónica de Detroit. Antal Dorati
9-50 004.0. Digital**DURUFLÉ: Requiem**Felicity Palmer, John Shirley-Quirk
Coro de Niños de la Catedral de Westminster.
Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Richard Hickox
9-50 017.0. Digital**HAYDN: Sinfonías Nos. 96 "Milagro" y 101 "Reloj"**Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Georg Solti
9-50 003.3. Digital**HAYDN: Sinfonías Nos. 102****y 103 "Redoble de timbal"**
Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Georg Solti
9-50 007.1. Digital**HINDEMITH: Música de concierto para cuerda****y metal, para piano, arpas y metal.**
Música matinal para metal
Conjunto Philip Jones. Elgar Howarth
9-50 013.2. Digital**LISZT: La Campanella. Funerales. Vals Mefisto.****Sueño de Amor No. 3**
Jorge Bolet
9-50 010.1. Digital**MOZART: Conciertos para piano Nos. 20 y 27**Clifford Curzon. English Chamber Orchestra
Benjamin Britten
9-51 001.8**MOZART: Conciertos para piano Nos. 23 y 27**Vladimir Ashkenazy. Orquesta Philharmonia, Londres
9-50 000.2. Digital**RACHMANINOV: Sonata para piano No. 2****Etudes-Tableaux**
Vladimir Ashkenazy
9-51 000.1**PUCCINI: Música Orquestal****(Preludios, Intermedios, Caprichos, etc.)**
Orquesta RSO de Berlín. Riccardo Chailly
9-50 012.5. Digital**SAINT-SAËNS: Sinfonía No. 3, con órgano**Peter Hurford. Orquesta Sinfónica de Montreal
Charles Dutoit
9-50 009.5. Digital**SCHUBERT: Sinfonía No. 9 "La Grande"**Orquesta Filarmónica de Viena. Sir Georg Solti
9-50 006.4. Digital**SHOSTAKOVICH: Sinfonías Nos. 2 "Octubre"****y 3 "Primero de Mayo"**
Coro y Orquesta Filarmónica de Londres
Bernard Haitink
9-50 002.6. Digital**SHOSTAKOVICH: Sinfonía No. 14**Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Bernard Haitink
9-50 001.9. Digital**WASSENAER: Los 6 Conciertos armónicos**(antes atribuidos a PERGOLESI)
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner
9-50 014.9. Digital**"MISERERE de ALLEGRI" y Obras Corales de****MONTEVERDI, G. GABRIELI, VICTORIA, CAVALLI,****LOTTI y PALESTRINA**Coro de la Catedral de Westminster. Stephen Cleobury
9-50 018.7. Digital**"INTRODUCCION y ALLEGRO de RAVEL" y Piezas****para arpa de GRANADOS, ROUSSEL, TOURNIER****y ANONIMOS**
Marisa Robles, Cuarteto Allegri, Solistas
9-50 016.3. Digital

Libros y partituras



JOSE LUIS ALVAREZ: Miguel Rios. **IGNACIO SANTANDER:** Quilapayún. **RAMON DE ESPAÑA:** Roxys Music. **FERNANDO GONZALEZ LUCINI:** Carlos Cano. **JAVIER DE JUAN:** Jethro Tull. **IGNACIO DE JUAN:** Rolling Stones. **J. M. PLAZA:** Luis Eduardo Aute. **SAGRARIO LUNA:** The Jam. Todos editados por la Editorial Jucar (Gijón, 1983). Colección Los Juglares, 220 páginas de media. 400 ptas.

Habitualmente la biografía de los músicos creadores no es un género ni pródigo ni riguroso; y eso ocurre casi siempre, con cualquier tipo de música. Pero en el campo de la música popular, la biografía ha sido hasta hace bien poco inexistente, salvo los panfletos cotillo-progagandísticos de ciertos mitos de los sesenta sobre todo. (Pueden consultarse **El: Miguel Bosé** de Marisa Ares, o **Julio Iglesias entre el cielo y el infierno** de Tico Medina, o cualquiera de los escritos por Jordi Serra i Fabra).

Aún así hay ciertas biografías interesantes como las de Lola Flores por Francisco Umbral, o Raphael por Manuel Leguineche, e incluso una de Miguel Bosé escrita por Damián García Puig. Al margen de algún otro título que obviamente se queda en el tintero, hasta la irrupción de la Colección Los Juglares de la Editorial Jucar de Gijón, el género biográfico ha dado pocos títulos más, interesantes, dentro del campo de la música no clásica.

Ahora, esta colección alcan-

za el número 57 con una superespléndida, cariñosa y documentada biografía de Miguel Rios, de la que es autor José Luis Álvarez, uno de los pioneros de la movida rockera española. Para llegar a esos 57 números han tenido que pasar muchas cosas, pero atrás han quedado espléndidas obras sobre Bob Dylan, Rolling Stones, Beatles, Pink Floyd, Jimmi Hendrix, Doors, Bowie, y tantos más, o títulos colectivos sobre **La nueva canción en castellano**, **El Gay rock**, **El blues moderno**, etc., o ensayos sobre cantautores como **Jacques Brel**, **Brassens**, **Labordeta**, **Victor Jara**... En fin, todo un catálogo del que poder presumir.

Cada volumen de esta colección se estructura en dos partes. La primera es un estudio biográfico o erudito sobre el artista en cuestión, mientras que la segunda es una selección antológica, (bilingüe cuando es preciso) de los textos cantados por el músico objeto del libro.

Los últimos títulos de la Colección Los Juglares son realmente interesantes. Hablan de cantautores como **Carlos Cano** (núm. 53), **Luis Eduardo Aute** (núm. 52), grupos de militancia política como el chileno **Quilapayún** (núm. 54), del grupo musa de la posmodernidad madrileña: **Vainica Doble** (núm. 48), mitos británicos de los setenta como **Jethro Tull** (núm. 55), **Roxy Music** (núm. 47), **The Jam** (núm. 49) y **Rolling Stones: capítulo 2** (núm. 50); o ese mencionado y elogiado de **Miguel Rios** (núm. 57).

Los autores que se ocupan de cada artista son, además, gente preparada y experta en el tema. A veces, conocen tanto al artista que, como en el caso de José Luis Álvarez con Miguel Rios, llegan incluso a contar chismes de peluquería. Hay estudios llenos de amor como el de Ramon de España sobre Roxy Music. Se le ve el plumero de la nueva estética al chico. Y llevado ese amor al terreno nacional y al paroxismo, Fernando Márquez (ex-Kaka de Luxe, ex-Paraiso, ex-La Mode) hace desnudarse íntimamente a Gloria y Carmen, las componentes de Vainica Doble, en una conversación transcrita letra a letra que termina con esta frase: *«El día que las Vainica Doble cumplan su eternamente pro-*

metida jubilación se habrá iniciado el fin del mundo». ¿Puede pedirse mayor adoración

Ignacio Santander cumple con su labor militante al presentarnos un espléndido estudio de Quilapayún, grupo leal a la Unidad Popular del Chile de Salvador Allende, exilados y residentes, desde el terrible golpe fascista de Pinochet en 1973, en París. Santander nos presenta a un grupo de carne y hueso, comprometido, pero con problemas estrictamente estéticos también; un grupo que concibe la música como algo más que música y ello queda claro en su estudio, lo que no es poco. Además, el apéndice discográfico es realmente de referencia y básico a partir de ahora para cualquier estudio posterior.

El catedrático González Lucini es un enamorado del granadino Carlos Cano, y sólo con ese amor puede abordarse un cantautor tan sublime como éste. Ojalá los catedráticos euskaros hicieran lo mismo con Benito Lertxundi y nos lo dejaran leer en castellano, por supuesto. El **Aute** de Plaza es más convencional, se sujeta al detalle cronológico llegando a momentos de filigranas anecdóticas. Lo mismo hace Ignacio de Juan con la segunda entrega de los **Rolling Stones**, o Javier de Juan con **Jethro Tull**. Sagrario Luna va más allá, porque también es más difícil hablar de un grupo apenas desaparecido, pero mucho más moderno que los mentados; es decir hablar de **The Jam**. Sagrario Luna dejó su Granada natal para ir a buscar a este conjunto capitaneado por Paul Weller y que ha sido la alternativa británica dentro del rock and roll a los punkies de Sid Vicius.

Pero el libro que vuelve loco y que destaca a niveles absolutos es el de Álvarez sobre Miguel Rios. Ya se han publicado varios estudios sobre el rockero granadino, entrè ellos uno interesante de Alvaro Feito, pero el de Álvarez (Tanger, 1940) es algo que se sale fuera de lo normal. José Luis conoce a Miguel hasta extremos inverosímiles, y no sólo conoce al cantante, sino que conoce su época y todos los músicos contemporáneos. Se jacta de que muchos de los grupos de los sesenta han ensayado en

su propia casa. Además ha producido a muchos conjuntos y los ha pinchado en radio, ayudándoles también desde la revista **Fonorama**, que él mismo fundara en los 60. Tanto **ESTAR EN EL AJÓ** lleva a una suma subjetividad, y cae en el cotilleo, pero José Luis Álvarez sabe sujetarse y no quiere contar nada de la etapa negra de Miguel Rios tras los **Conciertos de rock y amor** de 1972. Sí lo hace de sus primeros pasos y de su etapa más internacional cuando lo del **Himno a la Alegría** y Eurovisión. Pero no voy a ser yo quien lo cuente. Si quieres conocer los chismes ya sabes dónde tienes que acudir. Espero que algún día alguien pueda hacer algo parecido con la actual movida madrileña. Sería demasiado para nuestros débiles corazones.

Resumiendo, ocho buenos libros de un género que hasta ahora no había tenido buenas plumas, quizás porque «Los Juglares» de Jucar no habían nacido. — **JOSE MIGUEL LOPEZ**.

FONT FUSTER, Rosa: Metodología del ritmo musical. Historia y vida. Ediciones Paulinas, Madrid, 1982. 2ª ed.; 255 pags.

Estamos ante una historia de la música **DISTINTA**. Ya el mismo título de **Historia y vida** nos indica un poco la línea de la autora. No se trata de dar fechas, datos y obras de cada autor, sino de enmarcarlo en una época y estudiar al hombre músico dentro de su entorno. Rosa Font intenta presentar la música como algo esencial en la vida. Nos dice textualmente: *«La música es el arte que está más cerca de la vida, o en la vida misma, porque es el arte del movimiento ordenado»*. Y llega a darnos esta ecuación: Música=Vida. Intenta siempre relacionar la filosofía de la vida con la música. Al estudiar los distintos autores procura relatar bastantes anécdotas biográficas para amenizar el libro, pues, no lo olvidemos, va dirigido a los alumnos de E.G.B. Y al tratar las distintas épocas o periodos de la música las presenta sirviéndose de la analogía del árbol (raíz, tronco y ramas),

«porque al árbol le tenemos un cariño especial y porque es símbolo de vida».

Resumiendo: se trata de un libro que quiere que no desconectemos nuestra vida de la música, y viceversa; que sepamos comprender la música de los distintos autores a través de su vida, de su entorno, y su vida a través de la música que nos han dejado. La música es parte integrante de nuestra vida; es innata en el hombre. A cada uno de nosotros nos toca el descubrirla.—FRANCISCO JAVIER LARA.

ARIAS, Antonio: Antología de estudios para violín. Grado superior. Cuadernos V-A y V-B. Madrid, Real Musical, 1984. 84 y 100 págs.

Basta visitar cualquier librería —incluso las más especializadas— para comprobar que el panorama editorial musical español es auténticamente desolador. En lo que a libros teóricos se refiere —y a pesar del cierto auge que se viene experimentando estos últimos años—, si exceptuamos los extranjeros traducidos en Sudamérica, el número de títulos en castellano escritos (o traducidos) y editados en España es ínfimo en comparación con cualquiera de nuestros países vecinos y bochornoso para un país que se precia de civilizado. El problema es complejo, pero en una aproximación muy general, podríamos decir que la causa es doble: por un lado, la música sigue sin ser un negocio rentable en nuestro país (y me temo que así seguirá siendo eternamente hasta que alguien tome carta seria en el asunto); por otro lado, la musicología española permanece anclada desde hace decenios en los mismos temas, repetidos una y otra vez hasta la saciedad, y obstinada en no salir de nuestra PIEL DE TORO, olvidando que, querámoslo o no, el papel de España en la Historia de la Música occidental es —con excepción de algún que otro período que todos conocemos— realmente poco significativo.

Si lo que intentamos es encontrar partituras editadas en España, la cosa ya se torna algo más que bochornosa. Salvo contadas excepciones (nuestros compositores actuales luchan denodadamente por editar sus partituras; en este sentido, editoriales como Alpuerto realizan una labor

encomiable), no cuenta nuestro país con un mercado editorial de música práctica. A modo de ejemplo, el que esto escribe, en sus once años de estudiante de violín sólo ha utilizado —si la memoria no me falla— una partitura impresa en España: la **Sonata para violín y piano** de Granados, editada por la Unión Musical. No es necesario decir que, con este panorama, el precio de las partituras extranjeras —con sus aranceles y con la arbitraria política de precios de las dos o tres casas importadoras— es, la mayoría de las ocasiones, escandaloso.

Por todo ello, el método que ahora recensamos, escrito y concebido en 1962, es, sólo por el hecho de su existencia física, merecedor de todos los elogios, ya que el interés de nuestros enseñantes por publicar y editar sus métodos —también aquí con las excepciones de siempre— es nulo, aunque claro, si luego novana encontrar editor, tampoco pueden sentirse muy animados a ello. En el caso concreto del violín, si no olvido ninguno, el aquí comentado y **Bariolage** de Wladimiro Martín (Ed. Alpuerto), ambos realizados gracias a sendas becas otorgadas por la Fundación Juan March, ésta sí una entidad interesada por la música, constituyen hasta hoy la moderna aportación española a la pedagogía y la técnica violinística. Otro factor común a las dos obras es el haber sido incluidas en el actual Programa Oficial de violín del Conservatorio de Madrid, vigente desde el 1 de octubre de 1979.

En la quinta entrega de su **Antología** —dividida en dos partes— Arias incluye estudios de Kreutzer, Dont, Gaviniés, De Beriot, Wieniawsky, Alard, Rovelli y Vieuxtemps, integrantes casi todos ellos de las escuelas francesa y belga, en las que se formó el autor, antiguo primer viola de la Orquesta Nacional e integrante de conocidos grupos camerísticos. Todos ellos los ubica el autor dentro del grado superior del instrumento, siendo el método empleado para su práctica por el alumno idéntico al de cuadernos anteriores: cada estudio va precedido de un breve comentario explicativo referente al aspecto técnico que se trata de trabajar primordialmente y, si se estima necesario, de una serie de ejercicios preparatorios o de variantes simplificadas que tienden a colocar la mano y a facilitar el posterior estudio de aquél. Cada una de las piezas está, claro, conveniente-

mente digitada y revisada.

La valoración de esta **Antología** ha de ser por fuerza, como ya se explicó, positiva; además, todo lo que sirva para elevar el nivel de nuestros estudiantes de violín —desgraciadamente tan pocos— integrantes dentro de unos años de la justamente denostada cuerda española, ha de ser necesariamente bien recibido. No por ello, sin embargo, hemos de dejar de señalar ciertos aspectos negativos. Estos hemos de enfocarlos desde el punto de vista del trabajo realizado por Arias, que no ha sido creativo (como sí ocurría en **Barriolage**), sino meramente sistematizador, ordenador y explicativo. Así, la obra viene a ser, si no un plagio, lo que me parece a todas luces excesivo, sí demasiado parecida a **Les maitres du violon** del violinista belga Matthieu Crickboom, profesor de Arias y dedicatario de toda la **Antología**. Los criterios de selección de estudios para la confección de ésta han sido en ambas obras muy similares, si bien la de aquél no incluía las explicaciones previas y sólo en ocasiones los ejercicios preparatorios que contiene la de éste.

Es también precisamente el criterio seguido para la selección efectuada por el autor otro de los aspectos criticables de su **Antología**. Todos los estudios incluidos en la misma fueron escritos por violinistas del pasado siglo, pertenecientes todos ellos, como se dijo, a unas escuelas muy concretas. Hubiera sido sin duda mucho más deseable que, dada la magnitud de la empresa de Arias, se hubieran también recogido estudios de pedagogos de este siglo (la técnica violinística, evidentemente, ha evolucionado desde los tiempos de Dont o De Bériot) y de otras escuelas (rusa, norteamericana, checa, austríaca...), cuya eficiencia ha quedado, creo, bien demostrada (Oistrakh, Menuhin, Perlman, Zukerman, Suk, sección de cuerda de la Filarmonía de Viena...). Bien es verdad que la cuerda española ha sido siempre discípula de la francesa, pero esto no tiene por qué seguir siendo así eternamente. **El violín**, de Crickboom, escrito en 1923, sigue vigente como principal método en el Conservatorio madrileño; basta observar sus dibujos o los del método de Alard, su inmediato antecesor, para comprobar cómo los años no han pasado en balde.

En todo caso, como ya se ha dicho, la **Antología** de Arias constituye un excelente

compendio de la técnica de una escuela y de una época, hoy todavía necesaria, pero ni mucho menos suficiente. A destacar el horrible detalle por parte del Real Musical, que ha impreso en portada el —nombre de Henryk Szeryng— autor de la típica y brevísima nota laudatoria inicial, que pretende ser convincente, aunque sin conseguirlo lo más mínimo— en caracteres bastante más grandes que los del autor de la obra, Antonio Arias.—LUIS CARLOS GAGO.



SAINZ DE LA MAZA, Paloma: Regino Sáinz de la Maza, Semblanza de mi padre. Publicación del Excmo. Ayuntamiento de Burgos. 1982, 269 páginas.

Vivimos unos tiempos de desprecio, ruido y deshumanización progresiva en donde el OTRO no cuenta para cada uno y éste tampoco vale nada para el otro. En semejante guerra de despropósitos, tener la ocasión de entrarle a un libro como el de esta semblanza sobre Regino, es llegar a una especie de armisticio, mientras dura la lectura, en donde una prosa de amor filial, le lleva al lector por un inesperado túnel del tiempo a la nostalgia, la melancolía, la ternura y la emotividad ante una veneración contemplada de una hija para con su padre. Pero, ¿no venimos casi todos andando deshechos en nuestras relaciones familiares, cuya institución —la familia— parece destinada a un irremediable desastre por disolución general? Este libro biográfico sobre un músico, confeccionado con material exclusivamente de su hija Paloma, es en realidad una evocación sobre el entorno familiar en que cuajarían con el tiempo y muy a pesar del abuelo de la estirpe —Diego

Sáinz de la Maza, próspero comerciante burgalés—diversas vocaciones artísticas de gran mérito.

Un relato viajero y anecdótico es la guía parcial de la biografía: Burgos, San Sebastián, Barcelona... Aquí permanecería catorce años, en donde tuvo ocasión de conocer a los que con el tiempo serían los primeros talentos de la cultura barcelonesa: Guimerá, Maciá, Puchols, Estelrich, Obises, Feliú Elías, Anglada Camarasa, Borell Nicolau, José Plá, Salvador Dalí... En la histórica visita de Einstein a la capital catalana, fue Regino el que cerró la sobremesa de una cena, con un pequeño concierto de piezas muy difíciles pero poco brillantes. «*Está usted por encima de sus compositores*», se oyó comentar al físico alemán y por entonces flamante Premio Nobel 1921.

Sigue el itinerario de Sáinz de la Maza por Madrid, París, Hispanoamérica —¡para empezar... noventa conciertos en la primera gira!— vuelta a Europa hasta que se casa con Josefina de la Serna y Espina, hija de la insigne novelista española Concha Espina, a través de cuya estirpe entra en otra familia de artistas: los De la Serna.

Tras la zozobra de la guerra incivil, es bien sabido cómo en 1940, Joaquín Rodrigo tiene preparado su famoso **Concierto de Aranjuez** que dedica a Sáinz de la Maza, quien lo estrena en Barcelona con gran éxito. Inmediatamente en Madrid. Y aquí vienen las páginas más valiosas del libro, desde el punto de vista musicológico, pues se incluyen las principales crónicas periodísticas de ambas ocasiones firmadas por casi nadie: Gerardo Diego (**ABC**), Federico Sopena (**Arriba**), Conrado del Campo (**El Alcazar**) y Javier —entonces lo de Xavier era públicamente desechable— Montsalvatge (**Destino**). Más allá del alucinante —llamémoslo así— ambiente postbélico de aquella España, en donde todo lo que se hacía en el país recién machacado por aquella guerra —la mayor catástrofe moral, cultural, económica y política de toda la historia de España, desde la invasión de la Península por las bandas militares germánicas en el siglo V— decía que todo lo que se hacía en aquella España machacada y alucinada, era sólo un aparatoso intento de exaltación para justificar el terrible precio de una tal guerra cuyo resultado, más que la victoria de unos, lo que trajo fué una maldición bíblica para demasiados y que no podían disi-

mular ni los que supuestamente la ganaron. Como hubiera dicho —poco más o menos— el famoso Pirro tras aquella batalla ganada a Roma, en Ausculum: «*Con muchas victorias como esta, pronto seré el general más despreciado de la Historia...*» No hubiera estado muy desacertado, si alguien hubiera pronunciado parecidas palabras el primero de abril de 1939... Pero más allá de semejantes vicisitudes PROPAGOTRIUNFALISTAS, a mí esas cuatro crónicas musicales me han servido valiosísimamente para explicarme muchas de las cosas que ocurrían fatalmente en la segunda dictadura española de este siglo, con respecto a la cultura. En Europa, la crítica musical andaba ya sin aspavientos alternando con la Escuela de Viena, desde hacía treinta años y entre otras músicas de vanguardia. Aquí en España, en 1940 las cabezas oficiales más despejadas del Régimen o que iban a convivir con él, se rebozaban de gusto volviendo a una especie de scarlattismo musical. Dicho sea todo de paso, al margen de los contenidos poéticos evidentes del **Concierto de Aranjuez** y los propios méritos de su primer solista, Sáinz de la Maza. Quería decir que, con respecto a la historia de la música, estábamos fatal... más de lo que nos imaginamos...

Continúa el texto por los vericuetos de la dilatada vida artística de Regino, siempre con páginas muy ilustradas e inclusión de programas, cartas manuscritas, relaciones intelectuales, conciertos, fotografías, honores y condecoraciones recibidas, discursos académicos y finalmente las sentidas palabras de su hija Paloma, sobre el inevitable acabamiento físico de su padre, que últimamente soportó con entereza cotidiana del *lecho a la butaca de enfermo*, hasta llegar a la necrología de Joaquín Rodrigo, entre otros.

Un entrañable testimonio sobre un hombre que fue músico desde *un alma troquelada por su condición de castellano austero, duro como el paisaje y el clima de su tierra...* Aunque las leyes del tiempo nos desgrane a los hombres sobre la tierra, como frutos de distinta estación, le recordaremos siempre con respeto y agradecimiento, maestro.— **SABAS DE HOCES.**

WALTER, Bruno: «*Gustav Mahler*». Prólogo de Pierre

Boulez. Introducciones y notas de Georges Liébert. Versión española de Soledad Vivanco. Alianza Editorial. Madrid, 1983. 182 páginas.

Este libro fue escrito en 1938. Veinte años después, cuatro antes de la muerte de su autor, era suscrito en su integridad por el mismo. Su lectura hoy, cuando menos, puede inducir a una bastante parcial interpretación de la vida y obra de Gustav Mahler, sobre todo si se comete la imprudencia de realizarla en sentido exclusivo; sin contrastar las opiniones, ideas y vivencias que en él se vierten. Desde luego, por su indudable valor testimonial, no decir que su conocimiento es indispensable para todo melómano interesado en la música del autor bohemio, sería descabellado; pero, de la misma manera, hay que apresurarse a constatar el hecho de que se trata de un texto en exceso apologético, cuyo contenido presenta una visión desmesuradamente subjetiva y personalista.

En efecto, nos encontramos ante el relato de un músico —Bruno Walter, grandísimo director de orquesta; espléndido brahmsiano; mucho más que excelente mozartiano, del que, por cierto, se destaca poco esta virtud— que, seducido por la figura inmensa de Gustav Mahler, parece empeñarse de forma casi testaruda en construir sobre la figura de su maestro su propia filosofía de la existencia y la música. Obviamente, cualquier intento de desmitificación al respecto por parte de quien escribe sería vano y pretencioso; sólo quiero, pues, poner en aviso al potencial lector de su libro, recordándole que hay otras LECTURAS posibles de la vida y obra de Gustav Mahler.

Walter ve a éste como un buscador de la verdad trascendente; más todavía: como un buscador de Dios. Dicho acercamiento a Mahler es posible, pero, en todo caso, no hay que olvidar opiniones no menos autorizadas: ahí está, por ejemplo la de Theodor Reik, que postula el agnosticismo mahleriano como un hecho seguro. Además, por extensión, Bruno Walter aprovecha en este libro la ocasión para recordar que *«la música pura provoca por sí sola una elevación del espíritu que sólo es asequible a través de la religión...»* Naturalmente, reflexiones como esta son tan respetables como razonablemente dudo-

sas.. Por otro lado, cuando desciende a terrenos menos metafísicos —los capítulos dedicados al director de ópera y de orquesta son espléndidos— revela sabrosas anécdotas de la vida de Mahler. En cualquier caso, nunca se muestra ácido ante su comportamiento como persona; más bien peca de indulgente, lo que, a veces, le lleva a ciertas huidas hacia adelante que sólo pueden ser justificadas por una necesidad inconsciente de situar a su maestro más allá del bien y del mal. En este sentido se hace también indispensable el conocimiento de otras opiniones tales como las de Henry-Louis de La Grange, Kurt Blaukopf o, cómo no, las de la esposa de Mahler, Alma María.

Por lo que se refiere a la idea que Bruno Walter tiene de Mahler como compositor basten los siguientes ejemplos para hacerse una composición de lugar suficiente.

Novena Sinfonía: «*Por fin, el último movimiento pronuncia un apacible adiós, con sus últimas notas las nubes se disipan en el azul del firmamento.*» **Séptima Sinfonía:** «*Podemos ver en los tres movimientos centrales de la (Séptima) que, lejos de conficativa del romanticismo que parecía muerto y enterrado desde hacía mucho tiempo. Esos tres movimientos nocturnos, impregnados de la emoción del pasado...*» Bien, de nuevo mis respetos, pero ahí están las grabaciones discográficas de un Giulini (**Novena**) o de un Klemperer (**Séptima**) que lejos, de confirmar esas reflexiones, más bien sitúan a Mahler en un terreno ideológico totalmente opuesto a ellas.

En fin, como ya dije antes, no va a ser este ignorante comentarista quien ose poner en revisión la concepción que de Mahler tuvo Bruno Walter. Pero sí lo hace, y de forma tan sutil como inteligente, Pierre Boulez en el espléndido prólogo que incluye esta publicación. Para él, el atractivo fundamental de la obra sinfónica mahleriana reside en su ambigüedad; en la imposibilidad de ver bien dónde se encuentra el límite entre sentimentalismo, ironía, nostalgia y crítica... y quizás también banalidad. Desde luego, y como muy eufemísticamente anuncia Georges Liébert (autor de las notas) en la introducción, Boulez no está desiado de acuerdo con el ROMANTICO Bruno Walter. No es —salvando las distancias— el único.— **PEDRO GONZALEZ MIRA.**

Don Taddeo in Barcellona

EL CICLO DE LA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Por Roger Alier

Pues bien, ninguna de dichas promesas se ha cumplido. Ni se ha solventado el problema laboral de los músicos contratados de la orquesta, ni se ha resuelto definitivamente la permanencia o no del director titular, ni se ha notado en nada la voluntad de resolver definitivamente la difícil —lo reconocemos— papeleta que la Orquesta Ciutat de Barcelona supone.

Durante el curso 1983-84 he asistido, como un abonado más, con mi abono adquirido en taquilla, a varios de los conciertos del ciclo, y si no he asistido con mayor frecuencia era porque mis múltiples ocupaciones no me permiten seguir de tan cerca un ciclo que ofrece un interés, hoy por hoy, bastante escaso.

Lo que considero más grave de todo, es que estos conciertos, que tan mal trata el Ayuntamiento, son esperados y recibidos con delirio por la población filarmónica barcelonesa SENCILLA, que toma por asalto todos los espacios disponibles en cuanto se pone a la venta el abono, formando interminables colas que soporta con estóica paciencia. Los pocos espacios libres que deja el abono (las dos primeras filas, que no son ABONABLES porque no siempre están en la sala) desaparecen de la taquilla pocos minutos después de ser puestas a la venta, los lunes.

Es intolerable que se juegue de este modo con la afición musical de nuestras clases medias y modestas, no proporcionándoles los conciertos dignos a que tiene derecho por parte de una institución que se molesta en hacer el gasto, y que por la avaricia o la desidia en hacer un poco más, no logra poner de nuevo en pie decente la Orquesta Ciutat de Barcelona, que va dando tumbos por la temporada de director invitado en director invitado, cuando a todos nos consta que está formada por profesionales de elevado grado de eficiencia.

Esta situación ha llegado al colmo cuando, a consecuencia de la reivindicación de los músicos contratados, no pudo llevarse a efecto uno de los últimos conciertos de la temporada, que se SALTO límpidamente el Ayuntamiento sin ofrecer, por ahora, que sepamos, contrapartida alguna ni devolver la modesta, pero efectiva, parte proporcional del abono cobrado en su día.

En estas condiciones, no estará de más señalar que tampoco la programación fue interesante en exceso, aunque siempre, como es natural, hubo algunos días en que resultaba atractiva. Me gustaría señalar únicamente que sacar a relucir esas piezas barrocas adulteradas que estaban de moda a principios de siglo, hoy que ya sabemos lo que es la música barroca de un modo más directo,

Cuando a principios de la temporada tuve ocasión de colaborar con Xosé Aviñoa en la entrevista que realizamos al director del área de música del Ayuntamiento de Barcelona, Joan Arnau, y que publicó RITMO en su núm. 537 (octubre de 1983), transcribí sobre el papel la serie de promesas que, a través de tan calificado portavoz (quede bien claro que cuanto sigue no lo escribo contra el señor Arnau, quien era exactamente el portavoz de la entidad municipal, y por quien siento el más vivo aprecio), nos llegaban del Ayuntamiento barcelonés sobre el futuro de la Orquesta Ciutat de Barcelona, que se debatía en una crisis considerable.

es algo que debería descartarse de una vez. Me refiero al **Air de ballet** de Lully en ARREGLO de Felix Mottl (1856-1911). (Y esto me sugiere una pregunta: ¿no ha pensado nadie que el ciclo de la Orquesta Ciutat de Barcelona podría incluir también música no necesariamente para orquesta, formando grupos de cámara con miembros del conjunto? ¿Por qué no puede oírse un domingo por la mañana un quinteto de Boccherini o un cuarteto de Beethoven alguna vez?).

De los conciertos del ciclo quiero destacar sólo algunos puntos oscuros y claros. Entre los primeros, el insistir con DOS obras de homenaje a Igor Markevich cuya virtud principal fue la dirección de orquesta y no la composición; el horrendo **Bolero** de Ravel que nos propinó la orquesta bajo la batuta de Enrique García Asensio y que no fue silbado por el público —que detectó claramente los fallos— porque siguiendo una ley mecánica muy conocida, el estruendo final en un concierto despierta automáticamente frenéticos aplausos (ya Mozart se había dado cuenta del detalle, y se lo comentó a su padre en una carta, como es sabido); la floja «**Pastoral**» de Beethoven que dirigió Eric Bergel. Entre los puntos claros, mejores del ciclo, de entre los que presencié, algunos momentos —no todos— del **Concierto para violín y orquesta** de Wieniawski, a cargo de Josep M. Alpiste; el **Concierto núm. 4 de piano y orquesta** de Beethoven por el



Mark Raubenheimer, una prometedora carrera truncada por la muerte.

malogrado pianista Mark Rauberheimer, a quien esperaba la muerte pocos días después en Barajas; el **Concierto para órgano y orquesta** de Poulenc, admirablemente interpretado por Montserrat Torrent y, según noticias —porque a este concierto no pude asistir— el excelente violoncelo de Lluís Claret en el **Concierto** de Enric Casals para este instrumento y orquesta.

Sería MUY DE DESEAR, pero mucho, que definitivamente se tomaran las medidas necesarias para que el público de Barcelona tenga a su alcance unos conciertos

de calidad a cargo de una orquesta que ya existe (¡pobres de nosotros si tuviera que formarse ahora!) para lo cual, insisto, sólo es preciso MEJORAR lo que ya está ahí, es decir, que requiere un esfuerzo COMPLEMENTARIO, no INTEGRAL. Ah, y a un precio módico, porque los conciertos de los sábados por la tarde andan ya por las 800 en platea y anfiteatro, que tampoco es un regalo; los domingos por la mañana se ha llegado a las 400 y mucho nos tememos que llegue pronto el REDONDEO de la cifra a las 500.

Schumann, en una versión limpiísima de mecanismo y rabiosamente romántica de expresión. El difícilísimo segundo movimiento tuvo una ejecución ejemplar, en todos los sentidos, y el tercero, que muchas veces resulta pesado, adquirió, en este caso, toda su profundidad melancólica. Una interpretación ciertamente madura de una de las obras más difíciles del piano de Schumann.

La Orquesta de Cámara Franz Listz ofreció los días 5 y 6 de abril sendos conciertos. Mi comentario hará referencia exclusivamente al primero de ellos, ya que una no prevista coincidencia con una función del Liceo me impidió asistir al segundo. Este excelente conjunto de músicos húngaros, también conocido ya de nuestro público, mostró esta vez un equilibrio y una madurez interpretativa muy notables; la impresión fue, desde luego, muy superior a la anterior actuación que les recuerdo. Su Mozart —al que estuvo dedicado todo el primer programa— fue servido con una pureza estilística y una finura de sonido, que no es frecuente escuchar más que en los conjuntos austríacos muy especializados. Finísimos los **Divertimentos K. 251 y K. 136**, y magnífica la **Sinfonía Núm. 29**, que tocaron con más empaque y amplitud de lo que es usual en las orquestas de cámara. Pero el centro de atención de la sesión lo constituyó, sin duda, la interpretación del **Concierto para piano y orquesta núm. 9** —el llamado «Jeunehomme»—, con la intervención solista de Denzso Ranki. El joven pianista húngaro se ha convertido, en pocos años, en un artista. Su traducción de esta bellísima obra mozartiana no pudo ser más sutil, más etérea, más inmaculada. Tanto él como sus compañeros de la Orquesta —perfectamente compenetrados— ofrecieron un «Jeunehomme» verdaderamente cristalino, con un rondó fabuloso; no obstante, por lo que se refiere al Andantino central, creo que se puede sacar con un poco más de emoción; la hermosa pieza contiene suficiente pathos, como para darle una mayor profundidad expresiva. Pero, al fin y al cabo, ello es una cuestión de concepción interpretativa, y la de los músicos húngaros es totalmente coherente.

Los conciertos de Pro Musica

Por Luis Sales

El Patronato Pro Musica sigue su curso de 1984, a través de una programación que, si bien no puede calificarse en términos absolutos, de pobre, sí al menos ha supuesto una sensible merma del nivel, generalmente excelso, de años anteriores.

Es cierto que todos los artistas que nos han visitado hasta ahora han demostrado suficiente calidad y categoría profesional, y que han sabido ser protagonistas de agradables veladas musicales; pero también es cierto que en ningún caso se ha llegado ni siquiera a bordear lo excepcional, cosa que sí ha ocurrido —y bastantes veces— en anteriores ediciones. Esta es, desde luego, la impresión generalizada en el ámbito de los aficionados, que están dispuestos a hacer costosos sacrificios económicos a cambio de que Pro Música ofrezca verdadera calidad. Quizá para contrarrestar esta pobre impresión que está causando la actual temporada, corren rumores acerca de las maravillas que el Patronato nos tiene reservadas para el curso próximo.

Pero siguiendo con la crónica de los acontecimientos de este curso, debemos referirnos al recital de lieder que nos ofreció el bajo Harald Stamm, acompañado al piano por Wilhelm von Grunelius. Conocido ya en el Palau por sus intervenciones, sobre todo en el campo del oratorio (su última actuación había sido la **Novena Sinfonía** de Beethoven, en el Festival de Octubre), el citado artista está provisto de una buena y timbrada voz de bajo cantante, con un noble

registro de centro, que luce más a plena potencia que a media voz. Es este ya un cierto reparo a la hora de afrontar la literatura Liederística, y más si se trata de la de Schubert. Su canción del célebre «**Schwanengesang**» no fue totalmente convincente, pues faltó sutileza, madurez interpretativa, variedad expresiva, en muchas de sus piezas. Bastante más afortunado estuvo el cantante en la segunda parte de su recital, en la que nos ofreció las bellas **Canciones de Don Quijote**, de Ibert, y cuatro lieder sobre textos de Víctor Hugo, de Listz.

Otro artista conocido y muy apreciado en el Palau, Murray Perahia, nos deparó un recital de piano sumamente grato. Sobre la base de una sólida preparación técnica, Perahia expone sus interpretaciones —sobre todo cuando aborda el Romanticismo— con una vitalidad y una extroversión repletas de musicalidad. Sus versiones revelan una acertada mezcla de espíritu juvenil y madurez expresiva, algo que, evidentemente, parece muy difícil de lograr. En esta ocasión ha mostrado sus cualidades a través de un programa muy hermoso: **Partita núm. 5**, de J.S. Bach, **Sonata Op. 10/3**, de Beethoven, **Variations Sérieuses**, de Mendelssohn y **Fantasia Op. 17**, de Schumann. Admirable traducción de la página de Bach, de una limpieza absoluta (maravillosa la fuga final) no carente de verdadero y legítimo sentimiento; bella ejecución, asimismo, de la juvenil —pero profunda— **Sonata** beethoveniana, con un primer movimiento perfectamente recitado, sin los atropellos habituales y un segundo —

Largo e mesto — noble y sentido (aunque sin llegar a la profundidad expresiva de Arráu). El punto de máxima brillantez se alcanzó, sin duda, en las **Variaciones** mendelssohnianas, obra poco conocida, pero realmente magistral; Perahia pudo exhibir aquí todo su vistuosismo y su peculiar manera jubilosa de tocar el piano. Pero el joven artista aún nos reservaba lo mejor para la segunda parte del recital: la impresionante **Fantasia** de

La Gewandhaus de Leipzig: una orquesta de abolengo

Uno de los momentos más esperados por los melómanos catalanes era la visita de la famosísima Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, la misma de la que se puede predicar que ostenta el nada despreciable mérito de ser la más antigua de Europa. Ante instituciones de semejante abolengo uno experimenta una mezcla de emociones que van desde el sobrecogimiento a la curiosidad más expectante. Pero en este caso la audición reveló pronto que el mito del que venía precedida la vetusta Institución de Leipzig no se corresponde plenamente con el estado actual de la misma, el brillante pasado de viejas glorias —no tan lejanas de la actualidad como pudiera pensarse— no ha impedido que el presente de la Orquesta haya que situarlo, simplemente, en un buen puesto de



FOTO: BARCELO

La Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, la más antigua de Europa.

segunda fila. No es que la impresión haya sido defraudante, ni mucho menos que la Orquesta sea mala; por el contrario —hay que dejarlo claro—, es una excelente formación. La cuestión radica en que, por las razones que sean (presupuestarias, de dirección, etc.), la de Leipzig no ha alcanzado un grado de perfeccionamiento actual semejante al de otras orquestas famosas también por su pasado histórico (Filarmónicas de Berlín y Viena, Concertgebouw de Amsterdam, etc.).

La Orquesta revela enseguida su identidad europea: la densidad específica de la cuerda, el modo de empuñar el arco los contrabajos, la PASTA del metal, con sus inconfundibles trompetas anchas y ricas en armónicos, el sonido, en fin, típicamente ROMO de las viejas formaciones alemanas, que —al igual que las catedrales— basamentan toda su estructura sonora sobre los cimientos de unos poderosos sontrabajos y tienen por cúpula el dulce sonido de las trompetas. Un sonido muy apropiado, en principio, para Bruckner y, en general, para todos los compositores del área germánica. Pero aparte de estas características sonoras, por las que identificamos en ella la solera y la tradición de la vieja Europa musical, la Orquesta de Gewandhaus dio la impresión —al menos en estos tres conciertos— de ser una formación de la que se puede sacar más partido que el que obtiene Kurt Masur, su actual titular. Hombre de sólida técnica, que recuerda en muchos aspectos la típica figura del «Kapellmeister», su labor oscila entre la corrección y la

rutina, bien entendido que, en aquellas obras que presumiblemente mejor conoce —Mendelssohn, Beethoven y Brahms— los resultados llegan a ser satisfactorios. Masur es un buen constructor, que sabe manejar bien las masas sonoras y distribuir correctamente los planos, pero su corta dinámica —centrada en un vigoroso mezzoforte-forte— resta brillantez y espectacularidad a sus ejecuciones. Amigo de tempi rápidos, su discurso se empobrece cuando —como en Bruckner— se requiere una mayor profundidad expresiva y un mayor detenimiento.

Tres programas centrados —salvo dos excepciones— en obras del repertorio germano tradicional —que es, como digo, el que más beneficia a la Orquesta— pusieron de manifiesto las posibilidades de Kurt Masur. Entre lo mejor debemos anotar una **Sinfonía Italiana**, de Mendelssohn, bien trazada, suficientemente clara de texturas y adecuadamente animada de «tempo», pero algo escasa de gracia; en ella destacaría el «Andante con moto», muy bellamente dibujado. La **Septima Sinfonía** de Beethoven también debe consignarse entre lo bueno, aunque personalmente no me guste un «Allegretto» tan rápido ni un final tan veloz. Algo parecido se puede decir de la **Primera Sinfonía** de Brahms (interpretada el tercer día), de la que sin duda conocemos versiones más elaboradas, más refinadas, más variadas en cuanto a concepción e incluso realización; pero la versión de Masur fue intachable en lo que se refiere a construcción, y también a vibración romántica. En estas tres

obras (a las que hay que añadir las oberturas de **Egmont** y **Los Maestros Cantores**, que dio como propinas) la Orquesta brindó su mejor sonido y su mayor esplendor.

Las demás composiciones interpretadas revistieron un menor interés. Tanto la **Tercera Sinfonía** de Bruckner, como, sobre todo, **Muerte y transfiguración**, de Strauss, resultaron menos trabajadas, menos profundizadas con la batuta. El hermosísimo «Adagio» de la obra bruckneriana, por ejemplo, puede ser una elocuente muestra del modo superficial y rutinario con que Masur tradujo toda la **Sinfonía**; la confusión y la borrosidad fueron, asimismo, la nota de la interpretación del **Poema** straussiano.

Los tres días hubo respectivos conciertos con solista. El primero de ellos fue el **Concierto para trompeta, percusión y orquesta**, de Matthus, un alemán nacido en 1934; la obra, compuesta hace un par de años, se inscribe en la actual tendencia experimentadora en música; sin la perspectiva de un mayor conocimiento de la misma, renunció a su enjuiciamiento. Por lo que respecta al **Concierto para piano y orquesta núm. 2** de Prokofiev, interpretado al día siguiente, hay que destacar la muy meritoria labor del pianista alemán Peter Rosel, en una página de tamañas dificultades; no fue solamente el virtuosismo lo que hizo admirable su actuación, sino la intencionalidad, la capacidad para el matiz y el cuidado sonoro que este artista supo conservar a lo largo de toda su intervención. Muchísimo menos afortunado estuvo su compatriota, el violinista Christian Funke, en la traducción del **Concierto para violín y orquesta núm. 3** de Mozart, que oímos el tercer día; su versión no pudo ser más gris y monótona.

LICEO

Esta temporada ha tenido una cantidad inusitada de óperas alemanas, y **Elektra** fue la última de la serie, con gran impaciencia del sector de nuestro público que cultiva el italianismo exclusivo o poco menos, y que esperaba hincar el diente en los dos Verdi finales, **Nabucco** y **Attila** con que se cerraba el ciclo.

«Elektra», de Strauss

Siguendo la tónica del Liceo, no se forzó la mezcla contraproducente (recordemos que la anterior ocasión en que apareció **Elektra** lo hizo del brazo nada menos que de **Adiós a la bohemia**, de Sorozábal, con la que no tiene nada que ver) y se programó esta ópera sola. Dado que se representa habitualmente sin interrupción alguna, de acuerdo con su estructura, en menos de dos horas estuvimos en la calle pre-

guntándonos para qué empezaría la ópera a la incómoda hora de las nueve de la noche para dejarnos servidos a las once menos cuarto. Menos mal que el tercer día, siendo sábado, empezó la función media horita más tarde.

Entrando ahora en la cuestión, diremos que **Elektra** —una ópera que ha tenido recientemente bastantes representaciones en el Liceo, y de calidad— se nos presentó con un equipo vocal del primer orden, encabezado por Ute Vinzing. Al principio de la función me dio la impresión de que su voz era excesivamente lírica para el papel, pero fue una impresión fugaz y equivocada, pues la cantante mostró pronto un timbre brillante, una ductilidad considerable y una belleza más que notable en el fraseo y en el modo de vivir el personaje. Indudablemente, comparándola con la Mastilovic que tan aclamada fue en 1980, Ute Vinzing resulta tal vez un poco menos directa, y por supuesto con una voz algo menos EXPRESIONISTA, pero es indudable que la Vinzing sabe cantar y penetrar en el público causando una impresión profunda que no se logra fácilmente.

A su lado, Sabine Haas se mostró también eficaz y de generosos medios vocales, aunque indudablemente con menos personalidad que la protagonista. Cumplió con eficiencia como actriz y asoció su voz a la de Ute Vinzing con gran musicalidad.

Mártha Szirmay fue una Klytamnestra más SANA y robusta de lo que permite suponer el texto. En lugar de optar (como hizo Anny Schlemm en la última versión que vimos) por la reina vieja, nerviosa y desencajada por el insomnio, la Szirmay nos dio un personaje altanero, con una sonrisa de grosera carnalidad que dió un excepcional relieve al personaje bajo un prisma distinto al habitual. Cantó, además, con gran suficiencia de medios y su pasaje en escena fue de los mejores momentos de toda la ópera.

Correcto, sin más, el Orest de Anthony Raffell, y muy adecuado Horst Hiestermann en el breve cometido de Agisth. Los demás episódicos papeles de las doncellas, celadora, paje, criados, etc. estuvieron adecuadamente servidos y lograron el conjunto homogéneo que tanto se agradece en este tipo de obras.

En total, pues, una **Elektra** de primer orden en el aspecto vocal, con una orquesta muy ajustada bajo la batuta del ya conocido director Charles Vanderzand, tantas veces presente en ocasiones importantes del Liceo, y unos decorados muy elementales pero suficientemente utilizados por la dirección escénica de Karl Heinz Drobesh. —R.A.

«Nabucco» y «Attila», dos obras de la primera época de Verdi

Por Alberto Vilardell

De estas dos óperas, que se comentan juntas porque dos de los protagonistas coinciden en ambas obras y también por razones de espacio, es de destacar la

actuación de la orquesta que, dentro de su buen nivel actual, evidenció el hecho (ya expresado en anteriores ocasiones) de que con un buen director su resultado puede ser muy satisfactorio, y con un honesto profesional su actuación queda sólo a un nivel correcto.

Roberto Abbado que dirigió **Attila** nos confirmó su valía demostrada en su espléndida carrera liceista, dando una lección de cómo debe dirigirse un Verdi de esas características; su versión tuvo fuerza, fluidez, belleza expositiva, con un volumen suficiente y nunca ruidoso, llegando a obtener unas matizaciones de nuestra orquesta que pocas veces se ha conseguido. Esperamos que este joven director continúe invitado para futuras temporadas. Romano Gandolfi, al que admiro por su gran labor en la formación del coro del teatro, tiene, en mi opinión, unas limitaciones como director: es un buen conocedor de la partitura, pero su versión se quedó sólo en correcta, por las razones que hicieron de la versión de **Attila** una gran versión, y que en **Nabucco** se echaron en falta, como es la brillantez, o la fuerza que llevan en sí mismas las obras de Verdi.

El coro tiene parte importante también en las dos óperas, y es aquí donde el trabajo de Gandolfi y el de Vittorio Sicuri es mucho más evidente. Durante toda la temporada se ha demostrado el trabajo bien hecho y ello también se corroboró en estas dos obras. Personalmente me gustó mucho más la actuación del mismo en **Attila**. En **Nabucco**, junto a largas páginas de gran brillantez, de frases muy bien dichas por matizadas o por el uso de la media voz, surgían pequeñas secuencias de una cierta falta de cohesión; incluso el famoso Va pensiero, que estuvo cantado como nunca en cuanto a fraseo y a sutileza, no alcanzó la cohesión que el mismo fragmento tuvo en las anteriores representaciones liceistas de la obra; daba una cierta sensación de cansancio por el esfuerzo efectuado. Sorprendentemente esta sensación desapareció en **Attila**, quizá de menor apariencia externa, ganando en cohesión y manteniendo de forma brillante el fraseo. Posiblemente (y dado que el Coro del Liceo ha alcanzado un gran nivel) creo debe pedírsele más, hasta alcanzar el punto que el esfuerzo de todos, Consorcio, directores y componentes del coro, merece.

Como ya se ha dicho, dos cantantes fueron protagonistas de las dos obras y en ambos la realidad fue algo inferior a lo esperado. No quisiera que se interpretaran mal mis palabras, son dos artistas de indudable valía, pero la actual crisis de cantantes les concede una valoración absolutamente distinta de la que en otras épocas tendrían. Ghena Dimitrova es una voz importante, pero recordando el **Nabucco** de Angeles Gulín, la soprano española ganaba en intensidad vocal y fuerza interpretativa, mientras que la Dimitrova tiene sus mejores armas en la seguridad y mayor redondez en el registro agudo, en un canto más cuidado y en un fraseo más elegante. Quiero remarcar que me gustó mucho más en **Attila** que en **Nabucco**, si bien debo hacer mención de que, por comentarios que han llegado a mis oídos, el segundo día de esta representación (al que no asistí) fue el mejor. Todos estos motivos no son

FOTO: BOFILL



Roberto Abbado, la juventud y la calidad pueden ir unidas.

óbice para considerar a esta soprano una de las pocas que hoy en día pueden afrontar este tipo de óperas y que reúne bastantes características de lo que debe ser una soprano verdiana en estas obras.

Con Yevgeny Nesterenko ocurrió algo parecido: esperaba que sus condiciones fueran más completas. Se trata de un gran cantante, con una línea muy depurada, un fraseo de cierta elegancia y una técnica más que suficiente; pero lo que he encontrado a faltar es una voz más voluminosa (patente, sobre todo, en **Nabucco**) y un intérprete de mayor personalidad (evidente en **Attila**). Vocalmente el Zaccaria de Bonaldo Giaiotti es superior e interpretativamente el «Attila» de Justino Díaz también le supera. En resumen, se trata de un muy buen profesional que en Verdi tiene sus limitaciones por contextura de voz y estilo, pero que pueden lucir mucho más sus innegables cualidades, en otros campos.

En **Nabucco** dió vida al personaje que da nombre a la ópera Silvano Carroli, del que ya conocemos sus características; dió mejor resultado vocalmente que estilísticamente, por ser un cantante más adecuado para personajes extrovertidos, como hizo en el «Scarpia» de **Tosca**, que para el elegante fraseo imprescindible en cualquier barítono verdiano; fue «Fenena» Rosa María Ysás, que mejoró notablemente actuaciones anteriores y José Ruis un correcto «Ismele». Completaron el reparto la siempre correcta Cecilia Fondevila, y bastante más flojos estuvieron Gian Carlo Tossi y Conrad Gaspá. Tanto la puesta en escena como la dirección teatral de la obra se mantuvieron en un estilo gris, sin especial relieve en los decorados, más atentos a efectos que a realidades.

Por lo que respecta a **Attila**, completaron el cuarteto protagonista el barítono Antonio Salvadori, cantante de buenas posibilidades, pero de discretas realidades, con una inseguridad y unas lagunas técnicas que dificultan sus pases de voz, sobre todo en los registros medio y alto. Aunque dispone de un instrumento de bella contextura, no consigue dar esa línea continuada de interpretación que «Ezio» requiere. El tenor Nunzio Todisco fue un buen profesional en una obra no del todo adecuada a sus

características vocales, pero a la vez dió la suficiente corrección y una total entrega. Entre los artistas secundarios debe destacarse el buen hacer de Antoni Lluch, y la confirmación de las actuaciones por debajo de lo discreto de Gian Carlo Tosi, que no justifican su venida. Aunque el espacio escénico de **Attila** fue superior al de **Nabucco**, tanto por concepción, como por dirección, no pasó de correcto.

En resumen, una temporada importante en el futuro andar del Gran Teatre del Liceu, que tendría que dar pie, vistos los resultados obtenidos, a un mayor apoyo de todas las partes interesadas y conseguir elevar su nivel a la altura de los mejores de Europa.

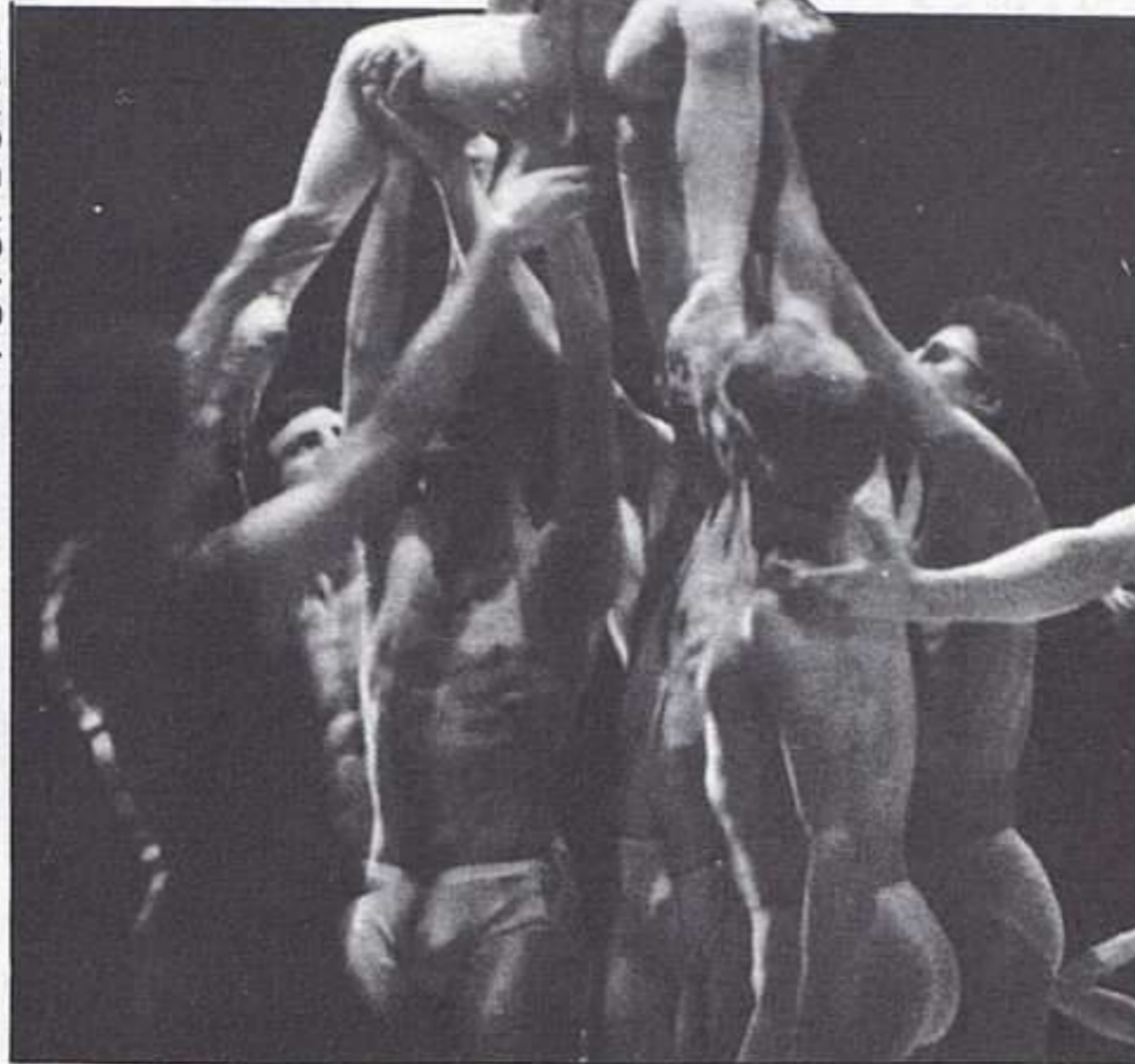
Un ballet inesperado

Dos días después de terminada la temporada de ópera volvía a alzarse el telón del Gran Teatro del Liceo para unas funciones esporádicas de ballet que apenas se habían anunciado y que al no contar con un sistema de abono registraron una escasa afluencia de público tan dolorosa como inmerecida.

El público balletístico de Barcelona —sobre el que se ha escrito mucho menos que sobre el de ópera— es sumamente peculiar y puede dividirse en dos (como se hubiera dicho en un manual decimonónico): el formado por profesionales y aspirantes a profesional del ballet, que son legión y que, desgraciadamente, no tienen apenas oportunidades de desarrollar sus aptitudes en nuestro país, y el formado por los aficionados, que afectan por lo general un esnobismo muy elevado, superior al que se da en el campo de la ópera. Es frecuente oír decir a este sector del público que como ellos están TAN familiarizados con las mejores compañías mundiales (y aquí póngase una retahíla de nombres célebres presentes y pasados) no van a asistir a las funciones del Liceo porque para ver ballet DE CUALQUIER MANERA no vale la pena asistir. Permítaseme un breve varapalo crítico ante esta molesta actitud tan generalizada —y tan elitista— en el campo de la música, según la cual sólo lo más sublime es digno de nosotros (y esto te lo dice gente que sabes positivamente que traga grandes dosis de televisión-Calviño, ve películas de discutible calidad y no lee gran cosa de interés), para acabar diciendo que el Koninklijk Ballet van Vlaanderen, que actuó en el Liceo en esta ocasión como primera de las dos compañías de este ciclo tan irregular, merecía bastante más la pena de verse que muchas otras cosas de las que ofrecía la cartelera barcelonesa en esas primeras noches de abril.

Pudimos presenciar sólo el primer programa: **Les rendez-vous**, pieza simpática con música de Daniel-Esprit Auber titulada curiosamente **L'enfant prodigue**, en la que la compañía desfiló graciosamente entrelazando sus movimientos de acuerdo con la ingeniosa coreografía de Sir Frederick Ashton. El segundo ballet fue una exquisita versión de **La Peri** de Paul Dukas, con coreografía de John Butler, en la que la figura mítica de la Peri (que tanto ha sugerido

FOTO: BOFILL



Koninklijk Ballet van Vlaanderen.

en el mundo del ballet) y la de su oponente masculino quedaban hábilmente realizadas por la luminotecnia sobre el fondo de un sencillo pero sugestivo decorado. El vestuario de todos los bailarines era, además, de un acierto notable.

La cathédrale engloutie, de Debussy, contó con la colaboración de un pianista que intervino con frases de la obra (**Pre-ludio núm. 10 para piano**), separadas por largos espacios. El conjunto (cuatro bailarines que cambiaron en las dos funciones que se dieron de este primer pro-

grama) resultó adecuado en ambas ocasiones.

Finalmente, el gracioso y extenso ballet **Whimsicalities**, basado en **Les facheux**, de Georges Auric, cerró este primer programa. El ballet de Georges Auric, claramente influido por Stravinsky, propone constantemente melodías deformadas por la búsqueda de efectos tonales distorsionados y sobre esta base el coreógrafo Nils Christie creó un ingenioso y graciosísimo ballet en el que las figuras se movían con tanta rapidez como distorsión, parafraseando lo que en la orquesta oíamos. Es sabido que no hay nada tan difícil como fingir en escena que no se sabe bailar (o patinar, cantar, etc.), y la cantidad de pasos cómicos, originales y contrahechos que fueron capaces de lucir los miembros de la compañía sin perder en ningún momento la compostura fue algo digno de verse. Los más cálidos aplausos rubricaron las intervenciones de los miembros de este ballet que, sin duda, no es uno de los MEJORES DEL MUNDO, está formado por un grupo de jóvenes de gran solvencia y profesionalidad y lleva un repertorio de coreografías realmente notables cuya selección no es debida al azar. A señalar, la presencia, entre el elenco, de un bailarín catalán, Joan-Carles Fernández.—R.A.

Ciclo de recitales en la Capilla de Santa Agueda

Organizado por la Opera de Catalunya, entidad que se propone poner a disposición del público barcelonés un aspecto que falta totalmente en la ciudad: la ópera de cámara, el repertorio no programable en el Liceo por su excesiva capacidad (Barcelona no posee una Opera-Comique, como París, ni un Coliseum como el de Londres, ni siquiera la feneciente Piccola Scala de Milán), tuvieron lugar en la Capilla de Santa Agueda, que se reveló como un marco muy adecuado, cuatro recitales sobre cuatro períodos distintos de la historia de la ópera.

El primer recital estuvo a cargo de María del Carmen Hernández y Josep Ruíz, y comprendió fragmentos de óperas de Boito y de autores veristas: Leoncavallo, Mascagni, Cilea, Puccini. Ambos intérpretes alternaron arias y dúos cantados con gran elegancia y una voz sumamente favorecida por la acústica de la sala que embellecía su, ya de por sí, agradable y generoso instrumento. Lograron en el dúo de la **Bohème** de Puccini del acto primero uno de aquellos momentos especiales que sólo se dan muy de tarde en tarde, en los que se produce la comunión entre intérpretes,

público —no muy numeroso por cierto— y partitura. Colaboró eficazmente el pianista Jordi Giró.

El segundo concierto corrió a cargo del barítono Luis Alvarez, quien cantó con seriedad y aplomo y una técnica extraordinaria las difíciles arias del repertorio renacentista y barroco a que correspondía la audición. Luis Alvarez es un profesional que merece una atención seria y que debería tener un lugar en toda programación de obras de su especialidad. Actuó con él Pablo Cano como eficaz acompañante al clave.

El tercer concierto contó con el extraordinario tenor Eduard Giménez y el versátil e ingenioso profesional que es el barítono Enric Serra. Les correspondió la época de la ópera italiana que corre desde Rossini hasta Verdi, alternando las arias (a destacar especialmente la del **Turco in Italia**, de Giménez, y la del **Macbeth** por Serra) con los dúos en los que ambos ofrecieron, además de una interpretación sin mácula, una fina ironía (dúo del **Barbiere** rossiniano) que es un trasunto de la que utilizan en escena, pues ambos son probados actores además de cantantes de primer orden. Manuel García Morante acompañó al piano a ambos cantantes.

Y en el cuarto recital actuaron Isabel Aragón, quien mostró una flexibilidad y una elegancia en sus arias de Gluck, Mozart y Weber que la hizo acreedora a sonoros aplausos, y Rosa María Ysas, quien puso a contribución su bella voz de mezzo-soprano para cantar el aria de **Sesto**, de **La clemenza di Tito** y, como detalle de especial interés, un aria de **Rienzi**, de Wagner, entre otras obras. Juntas cantaron también sendos dúos en los que alcanzaron también un sonoro éxito. Manuel Cabero acompañó a ambas cantantes que recibieron prolongados aplausos.—R.A.

Suaves brisas primaverales

Por Arturo Reverter

En esa tónica se han movido los actos musicales desarrollados en Madrid en las últimas semanas. Incluidos los tres importantes recitales que en el Real han brindado, después del de Pilar Lorengar, y por este orden, Alfredo Kraus, Teresa Berganza y Montserrat Caballé. De la actuación de la soprano aragonesa, que nos visita menos, se habló aquí hace pocos meses. Las de los otros tres cantantes, tres auténticas perlas, cada una en su estilo, de nuestro firmamento lírico, se acogió a las pautas que, en relación con otras de sus pasadas intervenciones, fueron descritas en esta sección.

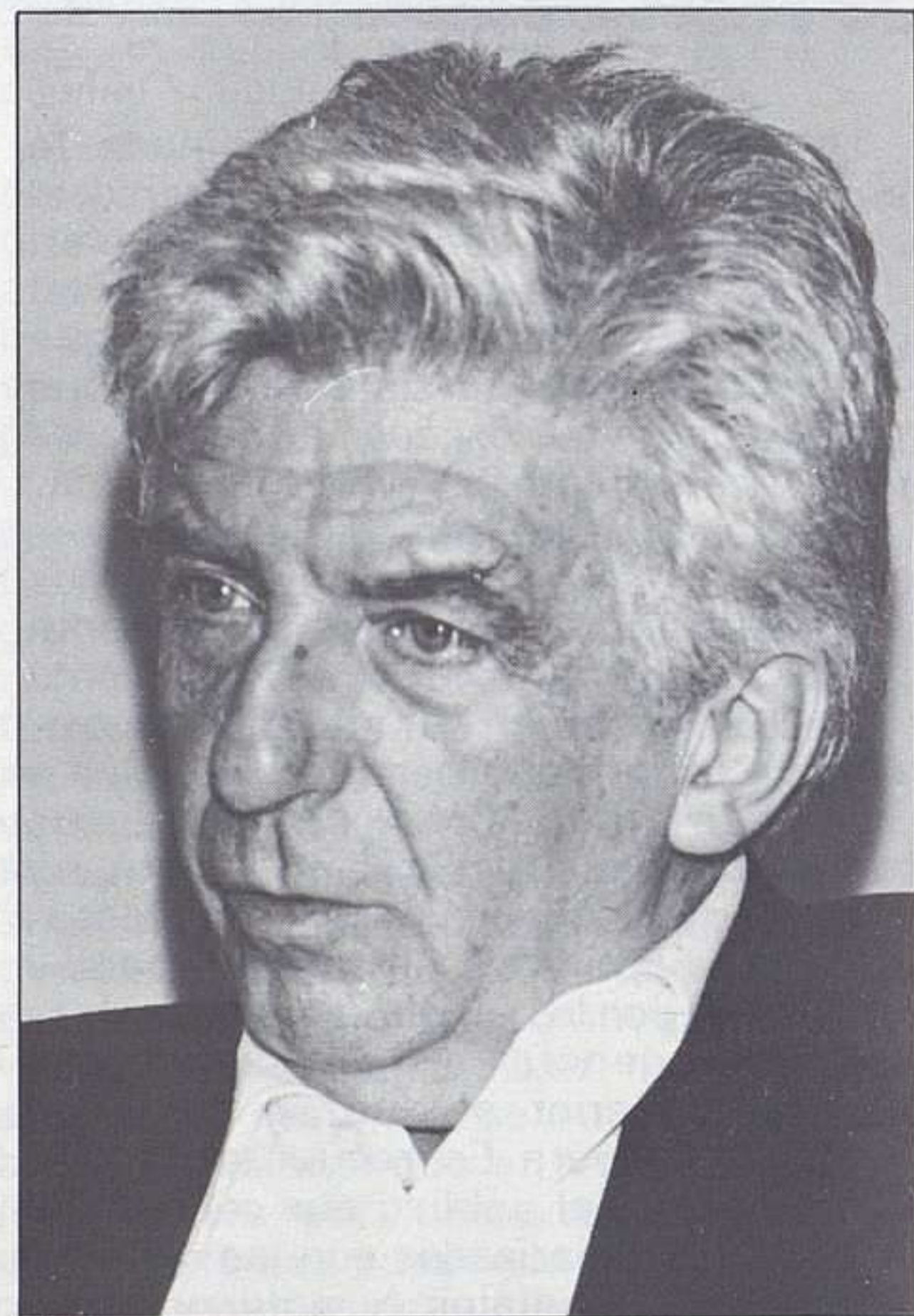
PETER MAGG Y LA ONE

No ha sido brillante, y desde luego ha ofrecido menos frutos de los esperados, la labor realizada por Peter Maag como primer director invitado de la Orquesta Nacional. Cuando hace tres temporadas se le nombraba para tal cometido, todos nos alegramos: sabíamos de las cualidades del veterano director suizo y conocíamos el buen trabajo que había llevado a cabo, en diversos conciertos anteriores, con la Orquesta de la Radiotelevisión. Pero, por una serie de razones, entre ellas muy probablemente algunas de tipo personal, Maag no se ha ENCONTRADO con la ONE. No se trata ya de criticar o calificar aquí a estas alturas la importancia del músico helvético, que lleva muchos años dirigiendo las más grandes orquestas del mundo e interviniendo en los mejores teatros de ópera. Su personalidad está suficientemente contrastada. Sin embargo su arte directorial, de siempre fluido, espontáneo, vital, algo anárquico pero eficazísimo, no ha trascendido más que en determinadas ocasiones (recordemos su **Idomeño** del pasado año), no ha dejado la esperada huella en el conjunto orquestal. No ha llegado a establecerse una real comunicación entre este y la batuta, no siempre inteligible para los instrumentistas. Algunos malos entendidos,

A estas alturas de la temporada, cuando ya se han producido a lo largo de la misma los principales acontecimientos, ordinarios y extraordinarios, de acuerdo con el calendario previsto, y solamente con una o dos cosas de auténtico interés a la vista, la tensión, causada en muchas ocasiones por la acumulación de manifestaciones o por la entidad de las mismas, disminuye y la atención o el interés, más contemplativas, entran en una zona relajada, tranquila, descansada; bañada por las suaves brisas de la primavera (que a veces, como en la que estamos viviendo, nos traen abundantes lluvias).

ciertas intemperancias, determinadas posturas poco flexibles de unos y otros, han dado al traste casi siempre con el fin en principio perseguido y que no era otro que la mejora y equilibrio musical de la agrupación y, a partir de ella, después de un sólido trabajo en ensayos, el establecimiento de unas bases interpretativas rigurosas, transparentes y auténticas.

Por eso la despedida de Peter Maag, que ha cerrado la temporada con tres conciertos, no ha sido todo lo afortunada que podía desearse. Ha habido, sí, detalles, planteamientos, frases, líneas generales que revelan la existencia de un músico y de un director de primer orden y que, cuando se producía entre ellos y la orquesta el nexo comunicativo e inteligible preciso, daban cuenta de que la total conjunción, la solidez de ejecución y la altura interpretativa —de seguirse por caminos quizá no emprendidos— no eran un imposible. Instantes mágicos como la exposición del segundo movi-



Peter Magg.

miento de la **Sinfonía núm. 9**, «del **Nuevo Mundo**», de Dvorak, en donde la pulsación directorial —dentro de un tiempo puede que excesivamente retenido— consiguió un clima singular y un especial latido al lado de una belleza orquestal innegable, son los que acreditan, efectivamente, a un músico de talla. Claro que después, el resto de la **Sinfonía** no mantuvo la misma altura: hubo confusión de planos, tosquedad tímbrica, desajustes y, en definitiva, faltó ese juego acentual, esa fresca dicción y esa transparencia que caracterizan la música bohemia. El acompañamiento al discreto violinista Alberto Lysy, que tocó el interesante e irregular y, en cualquier caso, muy poco interpretado, **Concierto** de Schumann, fue bastante gris (grisura que viene dada, es cierto, por la propia instrumentación). En el segundo concierto (6, 7 y 8 de abril) Maag brindó una contenida y bien dosificada colaboración —sin ningún tipo de inspiración ni refinamiento— al trío constituido por los hermanos Claret y el pianista Alberto Jiménez Atenelle en el **Triple Concierto** de Beethoven. A destacar, dentro de una muy aceptable contribución general de los solistas, que supieron frasear y dialogar entre sí con

un adecuado equilibrio, el solo de Lluís Claret en el segundo movimiento, perfecto de afinación, acentuación y elocuencia. Sin demasiado relieve y con problemas de ejecución la **Sinfonía núm. 9**, de Schubert, que completaba este segundo programa.

El tercero (días 13, 14 y 15 de abril) tuvo una primera parte que no pasará a los anales de la Nacional. Falta de calor, color e idiomatismo la versión de **El Amor Brujo** y poco alquitarados en lo tímbrico los delicados **Nocturnos** de Debussy, con los consiguientes problemas de afinación por parte del coro femenino en «Sirenas». Lo mejor, quizá lo mejor en conjunto de los tres conciertos, fue la **Tercera Sinfonía, «Escocesa»**, de Mendelssohn, obra de la que Maag ha ofrecido siempre una magnífica interpretación —que figura precisamente en disco, ya antiguo, con la Orquesta Sinfónica de Londres—. No puede hablarse de que en este caso la versión fuera realmente esplendorosa, ya que faltó pulimento, claridad, equilibrio de planos, delicadeza y rigor dinámico. Pero sí puede hablarse de un muy buen planteamiento general y una muy bien dosificada exposición de los eventos dramáticos que se suceden a lo largo de la partitura. Con todo, era lógico, cabía esperar más.

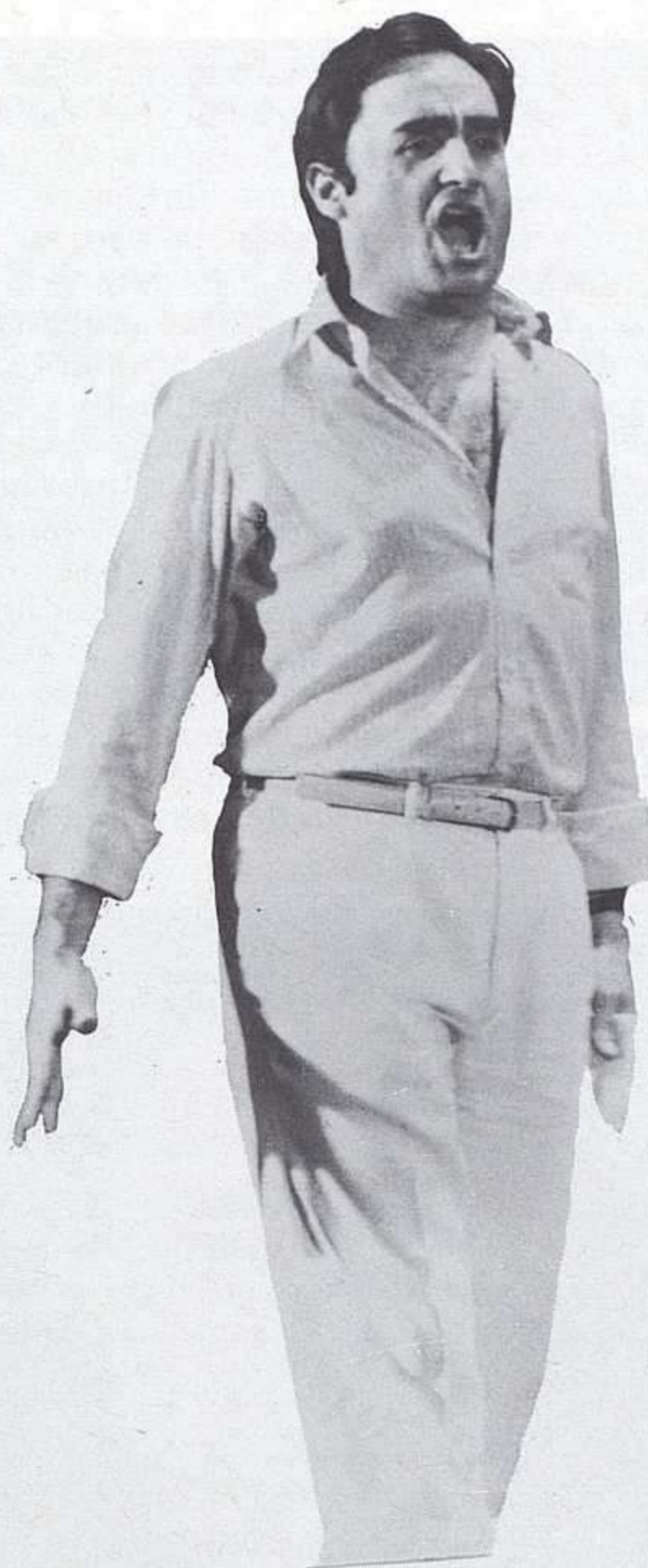
En definitiva, y es lástima, el noviazgo Maag-Nacional no ha terminado en boda; ni siquiera en concubinato. En cualquier caso, no sería bueno perder de vista por completo al director suizo al que es muy posible que podamos ver en la próxima temporada dirigiendo el **Don Giovanni** en el Teatro de la Zarzuela. Y lo que sí cabría pedir es que volviera a encontrarse con la Orquesta de la Radio-televisión, con la que llegó a mantener mejores relaciones, humanas y musicales.

TEMPORADA DE OPERA: «CURRO VARGAS» Y «FIDELIO»

La sublimación de lo «kitsch»

En principio, como, suele suceder se planea la representación de una obra largamente ausente de los escenarios, esta revisión del **Curro Vargas**, de Chapí, ofrecía interés. Máxime cuando el encargado de la puesta en escena, en íntimo contacto con la planificación musical (no se dice en el programa a quién se debe ésta), es Francisco Nieva, hombre siempre imaginativo, valeroso y que no se anda por las ramas a la hora de abordar cualquier montaje; hombre que intenta siempre profundizar, ir a la raíz, al SUBTEXTO, de la idea dramática que aletea, tras o bajo —o al lado de— la música de cualquier obra lírica. Ello hace que Nieva al exponerse más, se confunda más, aunque cuando acierta, o en las partes en las que acierta, su labor tiene una importancia muy grande. En algunos de sus montajes operísticos

FOTO: ANTONIO DE BENITO



Antonio Ordóñez.

madrileños se dieron cita, en efecto, virtudes y defectos. Recordemos su **Don Giovanni** y su **Tosca**. En **Curro Vargas**, que se ha dado expurgada de gran parte del texto hablado, para aproximarla a la ópera que se dice que es —empaque de tal sí lo tiene, aunque el asunto sea claramente de zarzuela grande, de ZARZUELON—, Nieva, según propia confesión, ha sido fiel a una *«imagería zarzuelística»* preparando una *«síntesis del «telonismo» de los viejos teatros a la italiana»* y aceptando todo lo convencional del género. Ha jugado, efectivamente, con la idea de los Kitsch, ha seguido claramente la senda de lo convencional. Ha cogido el toro por los cuernos, como vulgarmente se dice, y ha abordado la melodramática anécdota, basada en **El Niño de la bola**, de Pedro Antonio de Alarcón, de manera frontal, entregándose de lleno al desafortunado folletín. Y el peligro, real, no ha podido ser salvado del todo; quizá porque no ha sabido por completo, como él mismo apunta, *«raciocinar lo kitsch»*.

En esta versión de **Curro Vargas** todo está acentuado, los efectos se refuerzan, si bien casi siempre por el camino de la esterilización antes que por la vía del grosero naturalismo. Pero si los libretistas, Joaquín Dicenta y Manuel Paso, establecen la necesidad de que una procesión circule por la escena del segundo acto, Nieva no evita este acto teatral; y la procesión, con todas sus consecuencias, se nos ofrece a lo vivo, incluso con un monumental paso y con la intervención, también indicada en el guión, de unas niñas vestidas de primera comunión, que canturrean un breve motivo religioso. Nieva es también, como era

lógico, el autor de la escenografía y a buen seguro el figurinista, José Antonio Ciderón, ha tenido muy en cuenta sus sugerencias. Lo que sucede, con todo ello, es que dramáticamente la obra y por tal motivo la representación, no se llegan a tener en pie en determinadas ocasiones. Al no existir un adecuado tratamiento de la complicada anécdota, al estirarse la acción en efectos no siempre de buen gusto, el enfoque de Francisco Nieva queda a veces excesivamente artificioso, demasiado en el aire, incluso fuera de lugar. De todas formas, este **Curro Vargas** sería difícil de salvar de otro modo. Y, desde luego, resulta exagerado afirmar, como lo hace el propio Nieva, que esta obra, después de la expurgación, queda convertida en un «singspiel», *«en algún sentido muy parecido a Der Frischütz, de Weber»*. El que esta obra, definida como la primera ópera romántica, sea muy significativa *«en la afirmación de un germanismo nacionalista musical»*, creo que no es suficiente para hablar de que mantiene con **Curro Vargas** una *«profunda concomitancia»*, aún cuando ésta pueda ofrecer también un nacionalismo hispano. Pero téngase en cuenta la diferencia temporal: **Der Frischütz** se estrenó en 1818 y **Curro Vargas** en 1898. El nacionalismo que existe en ésta no es del todo auténtico y, en todo caso, sigue en muchos momentos las pautas de la más rancia, y en algunos aspectos ya superada por la época, ópera italiana romántica de mediados de siglo. La ópera de Weber, con independencia de que posea una estructura musical y dramática bien distinta, y con independencia también, claro está, de sus calidades intrínsecas, muy superiores, ofrece un tratamiento más riguroso y directo de una tradición.

En todo caso, no cabe negar que **Curro Vargas** es un antecedente de **La Vida Breve**, de Falla. Y no deja de tener valores dramáticos y musicales. Se percibe, desde el principio al fin, la buena factura de la instrumentación, la dosificación de los efectos orquestales; la inspiración melódica. El oficio y, lo que es más importante, el olfato teatral están presentes en toda ocasión. Hay números magníficos, como el aria del primer acto de «Soledad» o la conocida plegaria de «Curro», del último acto. Los conjuntos, con abundante intervención del coro, están tratados expertamente. Durante algún tiempo se puso en duda la originalidad de Chapí al utilizar como auténtico leit motiv una melodía muy directamente emparentada, casi calcada, de la empleada asimismo por Puccini en el tercer acto de **La Bohème**. ¿Hubo realmente plagio? No parece demasiado probable aunque hay que tener en cuenta que la ópera del compositor italiano se estrenó dos años antes que la del compositor español.

A las órdenes musicales de Enrique García Asensio, que se mostró buen concertador, eficaz sin más —no disimuló en absoluto las limitaciones musicales y dramáticas en la obra, como los pueriles compases encomendados a la percusión—, actuaron en los papeles principales Enriqueta Tarrés y Antonio Ordóñez. Ella, con muchos años a cuestas, no es, y menos en la actualidad, la voz más adecuada para «Soledad», que precisa un instrumento lírico, fresco y

flexible. La cantante catalana, con la voz, lírico-«spinto» en la actualidad, muy agostada, acusó falta de «fiato», mala articulación y dudosa afinación. Su voz, de timbre inadecuado, no empastó casi nunca en los conjuntos. El tenor se enfrentó aquí con una de las partes más difíciles de toda la literatura española para su cuerda. La escritura de «Curro Vargas», es, en efecto, inclemente, aunque ello no quiere decir que no pueda cantarse, y cantarse bien. Pero para ello han de poseerse todas las cualidades, técnicas e interpretativas, que, hoy por hoy, y pese a sus buenas condiciones, resaltadas aquí hace poco, no posee el cantante madrileño. Las numerosas frases en las cuales la voz ha de frasear en el paso y las repetidas ascensiones hacia el Sol, el La o el Si bemol, fueron sorteadas por Ordóñez de manera valiente y arrojada, si bien muy poco canónicamente desde un punto de vista canoro; lo que, claro está, tuvo consecuencias en el aspecto musical y expresivo. Hay todavía en la tesitura del cantante una amplia zona intermedia en la que la voz no está en su sitio, no aparece apoyada y proyectada adecuadamente; y es justamente en donde se mueve con más profusión la escritura de **Curro Vargas**. Así, el sonido, en otras ocasiones bello y empastado, del valioso instrumento de Ordóñez, se quebró, se agrietó y se destempló continuamente, llegando en algún momento al puro grito. **Curro Vargas**, no hay duda, es un papel que necesita una voz muy hecha; un papel bastante más complejo, desde todos los puntos de vista, que el de Pinkerton. En cualquier caso, ha de alabarse la voluntad, el brillo de algún agudo, la amplitud del centro y de los graves (en ocasiones excesivamente apoyados) de Antonio Ordóñez, que hizo gala también de una resitencia física y de un pundonor a prueba de bomba, ya que hay que tener en cuenta que se hizo, una tras otra, por ausencia de Evelio Esteve, el otro tenor previsto, las seis representaciones de la obra.

Muy discretas prestaciones de los demás cantantes intervinientes en el largo reparto: Alfonso Echeverría, Julio Catania, Mercedes Hurtado, María Uriz, José Ruiz... De este último hay que destacar, en todo caso, su buen hacer escénico de siempre y la curiosamente buena impostación de su voz, que no es nada del otro jueves, pero que suena en su estilo. No demasiado afortunado Antonio Blancas y bajo mínimos el coro, inseguro y no siempre afinado. La orquesta cumplió.

Un realismo bien entendido

José Luis Alonso, director escénico de las representaciones de **Fidelio** de Beethoven, la última de las cuales tuvo lugar el 21 de mayo, es sin duda un hombre más cauto que Nieva; más conservador en cierto modo. Sus puestas en escena son, por lo general, refinadas, coloristas, cuidadas en el detalle, muy plásticas. Lo que fue también, dentro de un realismo bien entendido, con adecuados escenarios de Wolfgang Burmann, el montaje de la ópera beethoveniana. Los contrastes que se establecen entre cada uno de los tres actos estuvieron bien

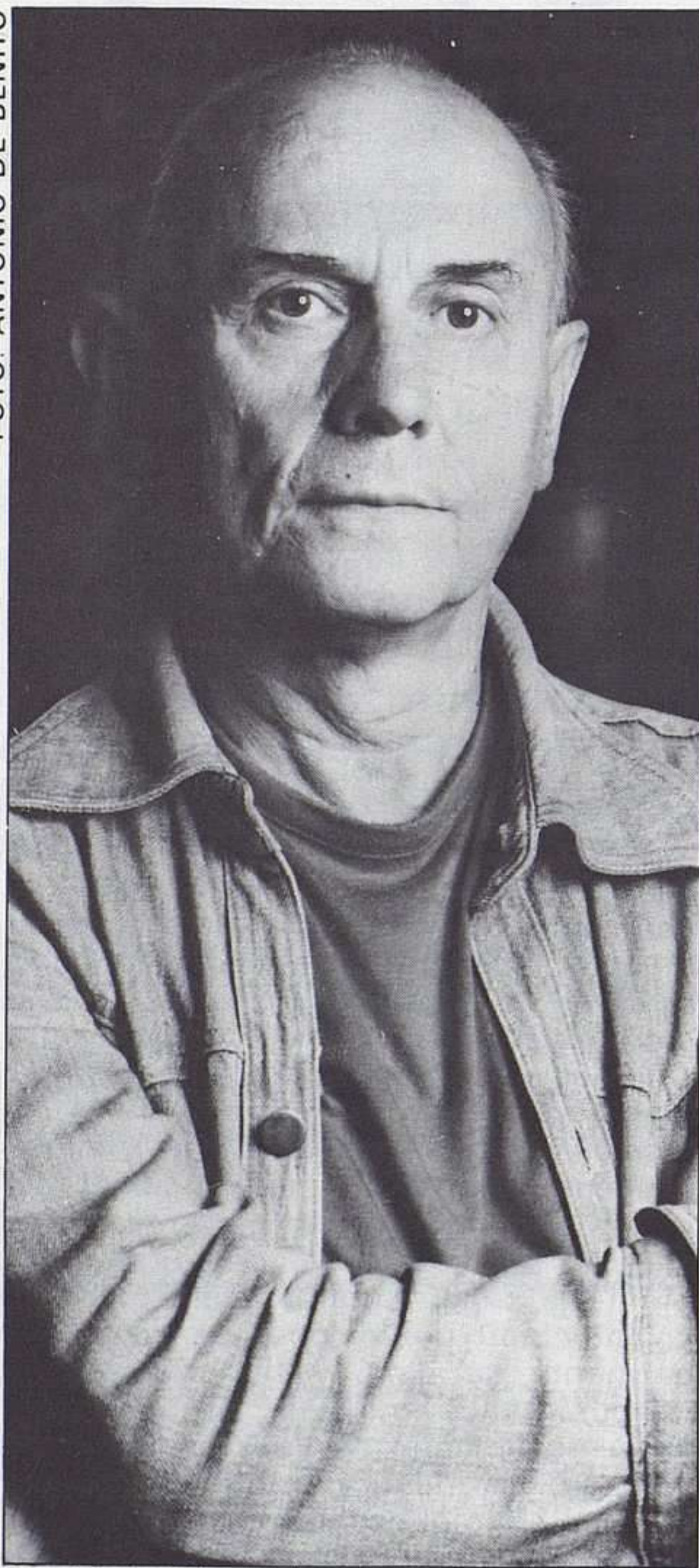
calibrados: un primer cuadro en el patio de la cárcel —un edificio ruinoso de ladrillo, de arquitectura muy ANDALUZA, con detalles mudéjares— luminoso; un segundo acto tenebroso, dentro de la mazmorra en que yace «Florestán», con un sólo foco de luz (la puerta, situada en el centro) y un tercer cuadro brillante —aunque quizá menos afortunado—, con mucho fondo, en un decorado neoclásico. El movimiento escénico fue acertado, en particular por lo que se refiere a la disposición de figurantes. Bien resuelto el coro de prisioneros del primer acto y adecuadamente organizado y ordenado, por oleadas, el trasiego de las masas del último acto. Buena idea la de que, al final, como en las óperas «bufas» —en esta típica ópera de «rescate» todo

dedillo y que otorgó gran seguridad a todo el espectáculo, estableciendo la necesaria unión entre orquesta, cantantes y coros. El director granadino consiguió excelentes resultados de la Orquesta Sinfónica, especialmente de su cuerda. La versión fue vibrante, generalmente bien encauzada y dosificada, con gas suficiente para la gran explosión final. Lástima que lo que tiene humanismo, de revulsivo político la ópera, su patético lirismo de tantos fragmentos, contrastado dramáticamente con el final feliz, no acabara de aflorar de la batuta del LOGISTICO Gómez Martínez, que no logró crear clima, por ejemplo, en el bello prelude del segundo acto, tan difícil de planificar y exponer, ni acertó a articular de manera flexible, escapando un poco a la rigidez de la métrica, la obertura de **Leonora núm. 3**, que se interpretó entre los actos segundo y tercero. El coro, doblado y reforzado, sonó poderoso y ajustado antes que bien. Pero fue un importante baluarte para que la versión ganara en intensidad y alcanzara brillo.

Por lo que se refiere a las voces, hay que resaltar en primer lugar la desafortunada intervención de Marita Napier, que ya interpretara en Madrid esta misma ópera hace años (**Fidelio** se da por cuarta vez aquí desde 1964). La voz de esta cantante sudafricana, en principio lírica amplia o lírico-«spinto», nunca demasiado adecuada para la parte, está ahora en mal estado, quizá por cantar papeles como este. Los graves; siempre su lado débil, no existen prácticamente y el centro es muy pálido, cosa peligrosa en una particella como la de «Leonora», que en muchas ocasiones tiene una escritura bastante grave. Y pudo apreciarse ya en la intervención de la cantante en el cuarteto del primer acto, en donde no se la escuchó, rompiendo así el equilibrio del conjunto. Los agudos, antes su fuerte, son ahora desabridos y gritones. Por lo tanto una Leonora muy floja. Menos mal que a su lado pudimos admirar el arte serio, comedido y elegante de Hans Sotin, que dio una auténtica lección de saber estar y de saber decir en su interpretación de

Rocco, el carcelero. Y eso que Sotin no posee una voz de bajo profundo, que sería más adecuada, sino una voz de bajo-cantante con algunas limitaciones: se trata de un instrumento no bien proyectado, al que le falta vibración, contundencia y volumen. El «Pizarro» de Walker, como ya se ha dicho muy mal actor, fue discreto en lo musical. La voz de este barítono tiene quilates en el centro, en donde suena poderosa y vibrante, pero es corta abajo y arriba. El veterano Hermann Winkler, «Florestán» de Karajan hace algunos años, nunca ha sido un cantante de talla; su voz es en exceso lírica para la parte y en la actualidad se encuentra bastante agostada, apretándose mucho en la zona superior, por lo que, como suele pasarle a casi todos, tuvo muchas dificultades en sus difíciles intervenciones de los actos dos y tres. Cantó, no obstante, con inteligencia. Muy poquita cosa, por volumen y calidad vocal, la «Marcelina» de Linda Russell, aceptable el «Jaquino» de Michael Pabst, bien el «Don Fernando» de Gerd Feldhoff y en su sitio los prisioneros de Carlos Sampedro y Emilio Hernández Blanco.

FOTO: ANTONIO DE BENITO



José Luis Alonso

acaba felizmente—, todos interpreten las últimas estrofas del himno jubiloso al borde del escenario, cara al público. No tan acertado el segundo acto, en donde tampoco los cantores estuvieron muy afortunados, no ya en lo vocal, sino en lo escénico, en especial, por lo que a este punto se refiere, el barítono Hartmut Welker, muy mal actor, envarado y rígido.

Una buena baza de esta representación, que en general discurrió por cauces de normalidad —lo que ya empieza a resultar extraño— fue sin duda la presencia en el foso de Miguel Ángel Gómez Martínez, que se sabe la obra al



Daniel Barenboim.

DANIEL BARENBOIM

Merece algún comentario el recital que el 8 de abril, y dentro del interesante ciclo «Piano 84 in memoriam Rosa Sabater», después de las actuaciones, tratadas aquí en el pasado número, de Murray Perahia e Ivo Pogorelich, fue ofrecido por Daniel Barenboim en el Teatro Real. De nuevo hemos encontrado al músico anglo-argentino-israelí en su auténtica salsa, que no es otra que

la pianística. Se hizo aplaudir, muy justamente, en un bello programa constituido por la **Sonatas Op. 28, «Pastoral», y Op. 31 núm. 2 «Tempestad»,** de Beethoven, y **Seis estudios de ejecución trascendental,** de Listz. Barenboim se mostró en excelente forma, aunque no todo en su recital tuviera la misma altura y aunque no todas las propinas (nada menos que diez) que ofreció al final, en una nueva prueba de su entusiasmo y de su gozo de tocar, tuvieran la misma calidad interpretativa y reproductora.

Hay que apuntar en la **Op. 28** beethoveniana el excelente comienzo del primer tema, de un piano a un forte bien graduado. Sin alcanzar la ideal

FOTO: CLIVE BARDA

pureza sonora, supo dar con el pianísimo INTIMO que pide la obra ya desde este primer tiempo. Una matización muy sutil fue aplicada en el «Andante», que, como el resto de la composición, no quedó exento de alguna morosidad. Dentro de una escueta gama de colores se desarrolló el Scherzo. En el «Rondó» se estableció un mayor juego de tensiones. El «Presto» final tuvo una relativa claridad. La «**Tempestad**» mantuvo quizá un excesivo decorativismo dentro de una muy cuidada reproducción; a pesar de que en el «Largo-Allegro» el segundo tema, «cantabile», no quedará demasiado claramente expuesto tras el doble ascenso desde el comienzo. El desarrollo tuvo un inicio electrizante y, aún cuando hubiera posteriormente cierto confusio-nismo de voces, fue diseñado con gran elegancia. Bellamente repetido, quizá algo exagerado, en «pianísimo», el comienzo del «Largo», buscando el contraste dramático. Puede hablarse de un algo plano juego de tensiones en el «Adagio», en donde pudiera discutirse también el «legato». Ello dió como consecuencia una exposición no demasiado contrastada y por ello no muy ENTRETE-NIDA. Hubo algunos preciosismos quizá más propios de Listz, el «Allegretto», excelentemente cantado, no llegó a tener la variedad que pudiera haberle dado un tratamiento distinto, en cada una de sus apariciones, al tema principal. En resumen, un Beethoven muy interesante, no demasiado contrastado ni dramático; bien cincelado y, en muchas ocasiones, más próximo al mundo de Schubert.

La «**Ricordanza**», estudio en La bemol mayor, magistralmente tocado, fue la mejor de las seis piezas listzianas. En el «**Heróico**» Barenboim, tuvo algunos problemas con las octavas a dos manos. En «**Fuegos fatuos**» no todo fue limpio. «**Temporal de nieve**», a despecho de ciertos confusio-nismos y de algunos excesos de pedal, estuvo a gran nivel, lo que no puede predicarse del **Estudio en Fa menor**, en donde hubo bastantes fallos.

Irregulares las propinas. De lo mejor, el momento musical y el impromptu schubertianos o la **Sonata Op. 49 núm. 2**, de Beethoven, de lo peor, el fragmento de la **Fantassiestücke**, de Schumann.

TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

PIANOS Y ORGANOS
...ES NUESTRA ESPECIALIDAD CAMIONES
DE TRANSPORTE PARA TODA ESPAÑA

PUERTO DE LUMBRERAS - 16
TELEF.: 777 81 44
MADRID - 31



BUENOS AIRES

(Argentina)

CULMINACION DE FESTEJOS EN EL COLON

Por Néstor Echevarría

El cierre de festejos de los tres cuartos de siglo de vida del primer teatro lírico argentino, el Colón, de Buenos Aires, permitió redondear un digno saldo musical.

La última función operística quedó reservada a ese título mozartiano siempre vigente y requerido que es **La Flauta Mágica**. Y en este caso, la nueva realización —a quince años de distancia de la última reposición— puede ser considerada de un excelente nivel conjunto, ya que desde su director Leopold Hager (un probado intérprete del genio de Salzburgo), la experimentada Margarita Wallmann responsable de la «régie», que evidenció junto a un desenvuelto juego escénico ciertas licencias propias, y las sugestivas escenografías de José Varona, todo encajó en un equilibrado plano de calidad.

El cuadro de cantantes se caracterizó por la homogeneidad, registrándose algunos debuts para Buenos Aires, reveladores de méritos. Tal el caso del barítono vienés Gottfried Hornik, que compuso vocal y escénicamente un convincente Papageno. También, relevante en la coloratura, la Reina de la Noche de la soprano polaca Zdislava Donat mereció los mejores aplausos; completaron el elenco mi compatriota Ana María González, soprano en pleno ascenso, como Pamina; el bajo germano Artur Korn como Zarastro y el tenor Horst Laubenthal, en plano menos convincente, como Pamina, entre otros artistas locales.

También, y para completar este panorama lírico, consignaré que una delegación de solistas del Colón tomó parte en la Temporada de ópera del Teatro Municipal de Santiago de Chile, presentando **La Rondine**, de Giacomo Puccini, llevando también decorados y vestuario. Fue una cálida respuesta la del público chileno en este intercambio y mutuo acuerdo entre teatros.



La Flauta Mágica



Homenaje a Ulanova

Homenaje a Ulanova

A las visitas de orquestas destacadas a que hice referencia en anteriores crónicas, debo añadir la excelencia de una versión de **La Pasión según San Juan**, de Juan Sebastián Bach, donde se conjuntaron la Orquesta de Cámara de Los Angeles, con la Cantoría de Stuttgart, dirigidos por el veterano maestro Helmuth Rilling, quien dos años atrás había dirigido, en el mismo Colón, **La Pasión según San Mateo**. Al éxito de la versión que comento de la compleja obra bachiana, coadyuvaron también los solistas, de probada eficacia en el género, como Aldo Baldin, Lucy Shelton, Philippe Huttenlocher, entre otros. El acto, que perteneció al ciclo denominado Festival Bach-Haydn-Mozart fue auspiciado por las embajadas de Alemania y Estados Unidos.

El ballet tuvo una participación entre brillante y emotiva. Sí, un reconoci-

miento singular, un homenaje que sus discípulos del Teatro Bolshoi de Moscú, brindaron a la eximia Galina Ulanova, legendaria estrella de la danza soviética quien, en persona, y por primera vez en Buenos Aires —nunca bailó, lamentablemente, en estos lares— a los setenta y tres años de edad, apareció en el escenario del Colón en un curioso acto coreográfico titulado **Homenaje a Ulanova**.

Estuvieron presentes los notables Vladimir Vassiliev y Ekaterina Maximova, el primero además, como autor de la coreografía de este ballet que consiste en una semblanza danzada, una suerte de clase de baile —con barra incluida— donde varias figuras jóvenes del Bolshoi, venidas expresamente, recrearon evocativamente las enseñanzas de la otrora bailarina y hoy maestra. Por su parte la Ulanova, presente en escena, puso una nota emotiva en este homenaje, que su creador, Vassiliev, definió como un «homenaje a la danza clásica penetrada de estilo ruso, cuyo símbolo más perfecto a nuestros ojos es esta gran bailarina que ha prodigado sus enseñanzas a todos los artistas presentes en la escena».

La actuación de los bailarines rusos se completó con un ballet breve, concebido también por Vassiliev, titulado **Fragmentos de una biografía** y cuya temática está dedicada a los ritmos del tango. «Es en este país (Argentina) donde sentí profundamente el encanto de su música nacional», señaló. Agregando: «La relación de los argentinos con su música es muy parecida a la de los rusos con sus viejas romanzas».

Un cierre pues, de temporada y de festejos del Colón, con preanuncios de nuevos rumbos y alternativas que encuadran en las transformaciones políticas vividas recientemente por este país sudamericano y cuyo eco recogieron las fuentes periodísticas internacionales, en particular las de España.

LA HABANA

(Cuba)

JORNADAS DE MUSICA CUBANA CONTEMPORANEA

Por Ramón Barce

Las V Jornadas de Música Cubana Contemporánea se fundieron esta vez con los Concier-tos UNEAC motivados por el XXV aniversario de la Revolución Cubana. Estas jornadas presentan con regularidad las obras cubanas actuales más importantes, y son un muestrario muy cuidado de la creación y la interpretación de la música de hoy en Cuba.

Fueron diez conciertos que tuvieron como protagonistas al Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo dirigido por Manuel Duchesne Cuzán; al Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica Nacional; al flautista Luis Bayard; al dúo de violín y piano Evelio Tieleles y Cecilio Tieleles; a la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Duchesne y por Gonzalo Romeu, con el barítono Ramón Calzadilla; a los guitarristas Jesús Ortega y Efraín Amador; a la soprano Lucy Provedo y la pianista Emma Norka Ruiz; al Coro Nacional dirigido por Digna Guerra, y al trío José White. Los conciertos tuvieron lugar en el Museo Napoleónico, en el jardín de la UNEAC y en la Sala Universal FAR.

Lo primero que debe señalarse es la alta calidad de solistas y grupos. El guitarrista Jesús Ortega es extraordinario por su precisión, musicalidad y sonido, heredero de la gran tradición guitarrística cubana. Escuchamos por primera vez al gran flautista Luis Bayard. Y también al excelente violinista Evelio Tieleles, estu-pendo intérprete del **Concierto** de Fariñas. El reciente trío José White hizo un delicado trabajo, así como el Coro Nacional y la Sinfónica Nacional que dirige, con su admirable dedicación a la música actual. Manuel Duchesne Cuzán.— La música cubana de hoy hereda la tradición progresista de Roldán, García Caturla y Ardévol. Los compositores interpretados fueron Harold Gramatges, Félix Guerrero, Calixto Alvarez, Jorge López Marín, Jorge García Porrúa, Fabio Landa, Roberto Sánchez Ferrer, Roberto

Valera, José Loyola, Carlos Malcolm, Nilo Rodríguez, José Ardévol, Juan Piñera, Amadeo Roldán, Alfredo Díaz Nieto, Efraín Amador, Pedro Luis Ferrer, Leo Brouwer, Evelio Tieleles Soler, Juan Blanco, Jesús Ortega, Julio Roloff, Carlos Fariñas, José A. Pérez Puentes, Alejandro García Caturla, Hector Angulo, Electo-Silva, Miguel García, Sindo Garay, Ignacio Piñero, Emilio Grenet y Miguel Matamoros. De ellos, el único bien conocido en España es el guitarrista Leo Brouwer, del que escuchamos tres obras, entre ellas las agradables **Baladas del Decamerón Negro**. El **Concierto para violín y percusión** de Carlos Fariñas es una pieza plena de nervio y fuerza. La **Circus Toccata** de Juan Blanco es un espectáculo en el que la electrónica grabada estimula la improvisación de dos percusionistas (los excelentes Guillermo Barreto y Tata Güemes). **Quetzalcoatl** es un refinado y brillante dúo para flauta y piano de Carlos Malcolm. Recordamos también el colorido y la potencia de la **Música viva núm.2** de José Loyola, para grupo instrumental; la inteligente economía de medios de las **Variaciones para un percusionista** de Julio Roloff; los

Joan Guinjoan— fuimos cordialmente agasajados y pudimos comprobar la hospitalidad cubana. En la Editorial de Música Cubana nos recibió amabilísimamente Nilo Rodríguez. Luego, además, para los españoles Cuba sigue siendo una tierra entrañable, como nuestra. Es emocionante ver el suntuoso palacio de los gobernadores españoles en la plaza de Armas; o la vieja muralla y la fortaleza de La Fuerza; o, en el jardín del hotel Nacional, los cañones que dispararon desesperadamente en 1898 contra los acorazados norteamericanos que atacaban la bahía; o el antiguo Casino Español donde tocó el niño vagabundo Isaac Albéniz.

En otro orden de cosas, la cultura afrocubana que tan magistralmente estudió Fernando Ortiz sigue viva en las arrebatadoras sesiones de rumba del Conjunto Folklórico Nacional. Formas menos puras de música y danza pueden verse y oírse en el legendario cabaret Tropicana. Y allí siguen, en la Habana colonial y decimonónica, los bares y restaurantes casi míticos: El Patio, Floridita, La Bodeguita del Medio, con su ron exquisito (el mojito) y sus daiquiris. Y, por todas par-

Ramón Barce y Carlos Fariñas en el Parque Lenin de La Habana.

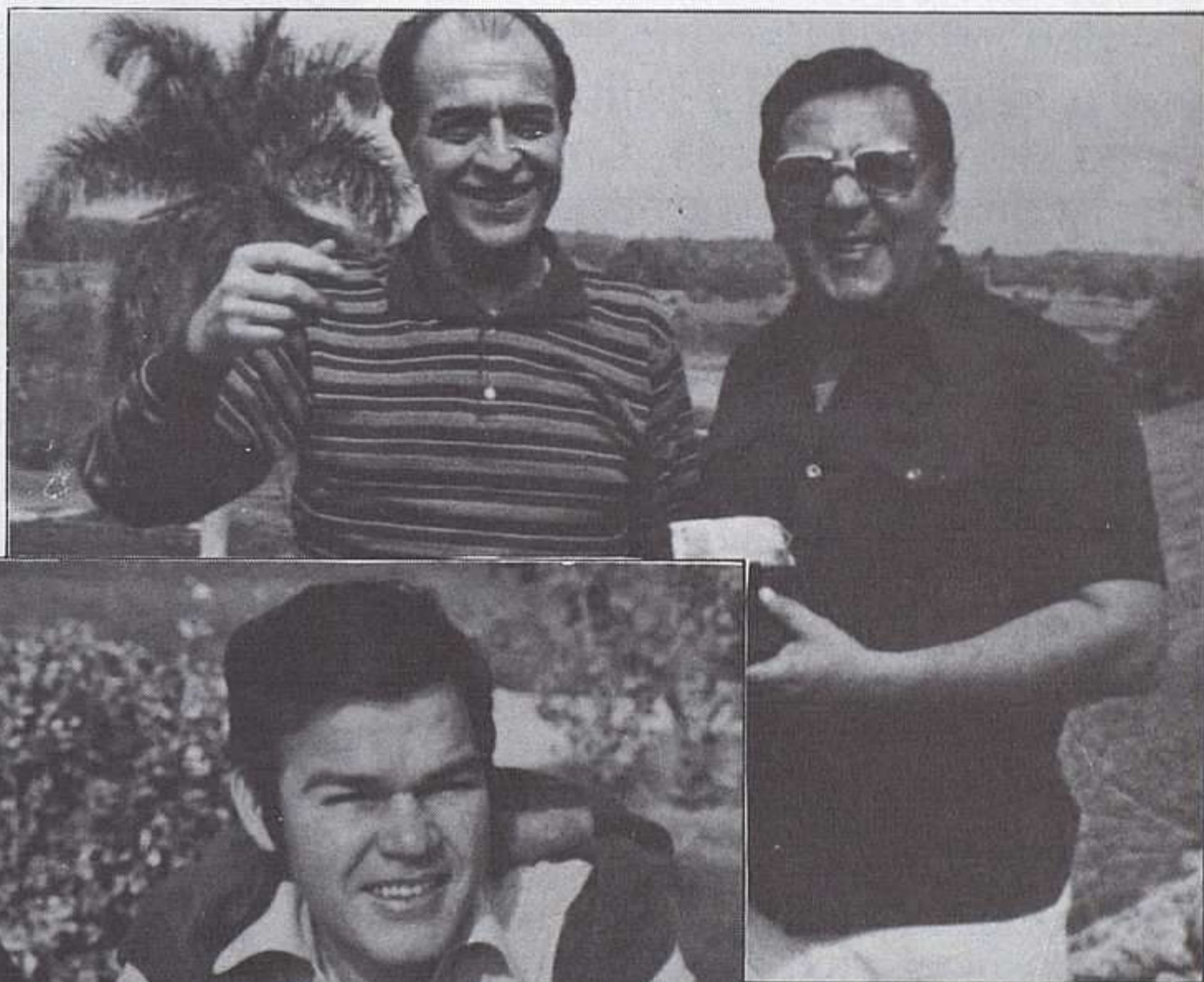
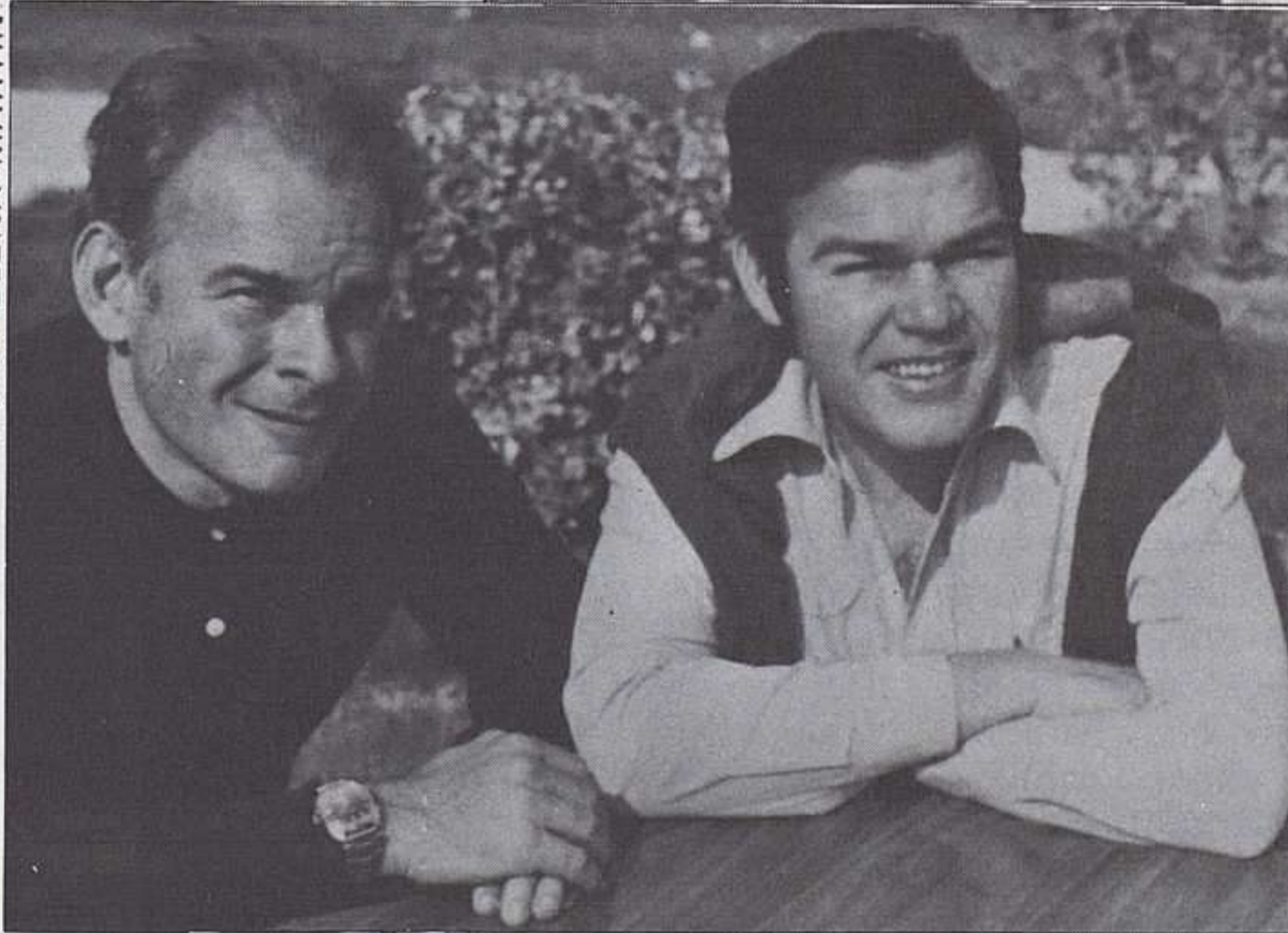


FOTO: ELENA MARTIN



Cecilio y Evelio Tieleles.

equilibrados y populares trabajos corales de Electo Silva; el experimento casi teatral del **Diálogo** de Harold Gramatges. Pero hubo muchas otras obras interesantes que no podemos citar para no hacer interminable esta crónica.

Sí debe señalarse la variedad de estéticas, la amplia gama de corrientes desde el neoclasicismo popularista hasta la electrónica y la música aleatoria y repetitiva.

La organización de las Jornadas corrió a cargo de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) que preside Nicolás Guillén. Los compositores extranjeros invitados —entre los que se encontraba

tes, la mejor acogida siempre para los españoles, y un fuerte deseo de colaboración y de mejor conocimiento mutuo. En esta apresurada relación no quisiéramos omitir a nadie de las muchísimas personalidades del mundo de la música a quienes debemos atenciones sin fin: a la musicóloga Zoila Lapique, que nos ayudó decisivamente a localizar en la Biblioteca Nacional José Martí datos sobre la estancia de Albéniz en La Habana; al pianista Jorge Gómez Labraña, a Rosendo Ruiz, además de muchos de los antes citados. El encuentro con la música cubana actual es, en todos los sentidos, una verdadera y grata sorpresa.

LONDRES

(Gran Bretaña)

LA TEMPORADA 1983-84 DEL COVENT GARDEN

Por Agustín Blanco Bazán

Con excepción de los descansos dominicales y algunos festivos, el Covent Garden no conoce días de inactividad entre septiembre y julio. A lo largo de diez meses y medio, dos compañías estables, la Royal Opera House y el Royal Ballet alternan incesantemente la presentación de sus espectáculos, que gracias a un riguroso sistema de ensayos jamás descienden de un nivel artístico que presenta la calidad promedio más alta de Europa.

En el Covent Garden no hay desastres operísticos ni improvisaciones que merezcan pitadas. Durante cada temporada, las reposiciones de años anteriores alternan con nuevas producciones en un sistema de actividades que combina el concepto de «staggione» al estilo de La Scala con el de «repertorio» imperante en Munich o Viena. No hay mes donde se pongan en escena más de tres o a lo sumo cuatro espectáculos operísticos diferentes. Tampoco hay un mes donde no se presenten nuevos títulos.

La temporada de 1983/84 de la Royal Opera House ha sido calificada por los habituales concurrentes al Covent Garden como una de las menos interesantes de los últimos años. Debo advertir, no obstante, que tal juicio resultaría incomprendible para un iberoamericano, aún para quien, como en mi caso, ha asistido durante cuatro años a las temporadas de la Opera de Viena, donde en medio de un aluvión de representaciones, son escasas aquellas que alcanzan una calidad excepcional. Por ello, cabe sospechar que quien se lamenta del escaso interés que la temporada del Covent Garden le ofrece este año no hace sino desarrollar ante su interlocutor la sutil dosis de «snobismo» tan común a muchos CONOCEDO-

RES de ópera que no hacen sino citar en los descansos el catálogo de funciones y temporadas que les hicieron más felices en el pasado. Los espectáculos excepcionales han sido tal vez menos en la actual temporada, pero no han dejado de realizarse dentro de un marco general de gran calidad. Mi protesta personal coincide con la de otros wagnerianos: la temporada no incluye obra alguna de «el Maestro». Salvada esta deficiencia, el repertorio alemán se reduce durante la actual temporada a **Lulu** y **Wozzeck**, que fueron presentadas en septiembre y enero respectivamente en versiones excepcionales. Colin Davis tomó a su cargo la dirección musical de **Lulu** junto a un reparto encabezado por Karan Armstrong en el papel protagonista, Brigitte Fassbaender como la «Condesa Geschwitz», Gunther Reich caracterizando al «Dr. Schon» y el «Schigolch» de Erik Saeden. La producción, que incluye el tercer acto completado por Friedrich Cerha, fue estrenada en 1981, y la concepción escénica de Gotz Friedrich de caracteres profundamente expresionistas y cabaretísticos fue considerada como la antítesis de la versión que Patrice Chereau pusiera en escena en ocasión del estreno mundial de la versión completa en la Opera de París. En esta última, la percepción erótica del personaje central, que constituye la clave total de la obra, es objeto de un tratamiento de mayor introversión. Tanto la producción de Chereau como la de Friedrich aportan, a mi juicio, elementos de evolución en la concepción escénica del conflicto delineado por Nietzsche entre la femme fatal y la sociedad circundante con la cual se relaciona en una dinámica de aniquilamiento recíproco. Friedrich ilustra los interludios con proyecciones que contribuyen a realzar el concepto de acción cinematográfica que tanto influenciara la composición de Berg. La versión musical de Colin Davis presenta signos de mayor asentamiento conforme pasan las sucesivas representaciones anuales de **Lulu**, desde 1981.

Davis es un músico genial que da realce a toda partitura que le toca dirigir pero que padece de la limitación de no progresar para convertirse en un intérprete totalmente consustanciado con alguna de ellas. En este sentido, su evolución hacia la madurez artística que caracteriza a un director de orquesta consumado se ve amenazada por una suerte similar a la de Solti, completamente estancado por el momento en la tarea de vencer rutina con profesionalidad.



Anja Silja.

La versión del **Wozzeck** dirigida por Christoph von Dohnanyi fue un hallazgo, precisamente por descubrir la afinidad musical de un director con una partitura. Dohnanyi no ha alcanzado el renombre de Davis pero en **Wozzeck** demostró cualidades interpretativas que, por no ser obvias respecto de otras obras incluidas en su repertorio, demuestran un criterio de evolución selectivo. Expresividad, diversificación de matices e integración de los mismos dentro de una madurísima concepción unificada, caracterizaron su lectura. **Wozzeck** tuvo como protagonista a José van Dam y a Anja Silja en el rol de «Marie». Una comparación con las memorables interpretaciones de Walter Berry y Christa Ludwig a las que asistiera a principios del 70 en el Colón de Buenos Aires, me permite advertir que la obra se beneficia cuando la doliente introversión de las dos víctimas se ve atenuada con el mayor lirismo, como el que Van Dam y Silja son capaces de otorgar a sus personajes.

«Boris Godunov»

Durante el pasado mes de octubre tuvieron lugar las memorables representaciones de **Boris Godunov** dirigidas por Claudio Abbado y escenificadas por el director de cine soviético Andrei Tarkovsky, en su debut a cargo de una producción operística. En mi opinión, el trabajo de este último constituye un paso decisivo en la evolución de la concepción escénica de la ópera de Mussorgsky, al permitir que su unidad dramática emerja victoriosa de su lucha contra los consabidos lugares comunes folklóricos que tienden a confundirla.

En las versiones corrientes de **Boris**, las dotes histriónicas del protagonista se ven, como las escenas en las cuales éste se explaya, aisladas en medio de cuadros de MASAS, donde no se pierde ocasión de combinar, sin criterio unificador alguno todos los elementos telúricos que pueden llegar a ocurrirse al «registreur»: «mujiks» persignándose aleladamente y sin solución de continuidad frente a un sinnúmero de iconos, guardias que no cesan de castigar a látigo a quien se les cruce por el camino, ancianas proletarias avivando el fuego bajo la nieve o un ejército de clérigos ortodoxos bamboleándose a ambos lados mientras reparten bendiciones a troche y moche. Según lo refiere Hugh Vickers en su libro **Grandes desastres operísticos** el mismo Covent Garden pagó con un memorable ridículo la inclusión de un corpulento equino encargado de transportar al falso «Dimitri» entre los vivos y piruetas de la multitud en la foresta de Kromy de la versión de 1958. El animal respondió embarazosamente al regocijo patriótico imperante a su alrededor, depositando una contribución que el iluminador, tal vez disconforme con su paga, se encargó de realzar hasta la caída del telón. Vickers afirma que nunca los desolados comentarios del «Idiota» sobre el desagradable porvenir de Rusia fueron acompañados de forma más agresivamente simbólica que aquella oportunidad.

La concepción de Tarkovsky hace imposible que se filtren digresiones semejantes a la relatada, por la simple razón de que en ella, el pueblo deja de contonearse desquiciadamente para con-

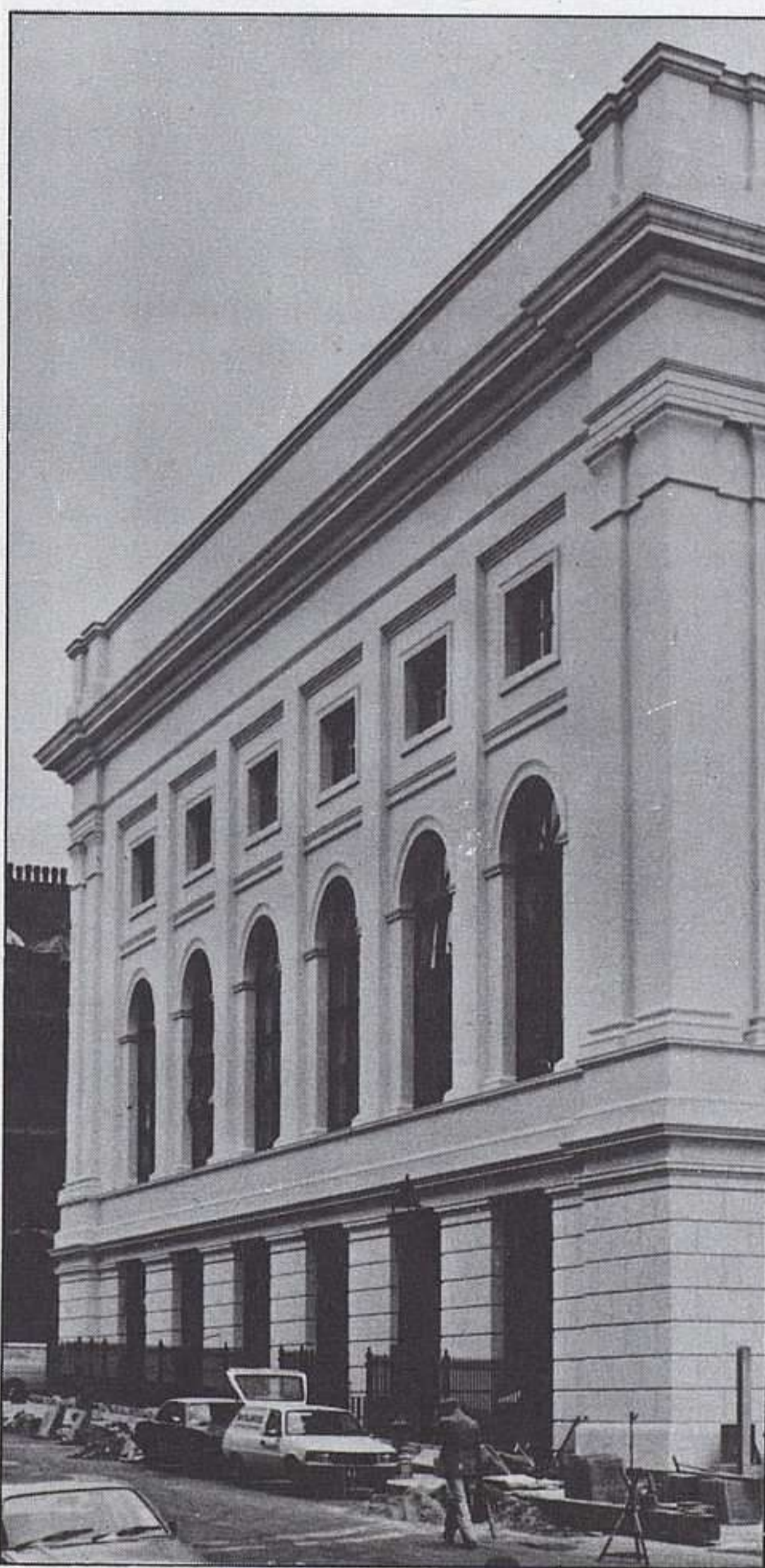
vertirse en un vehículo de expresividad de las motivaciones interiores, que son la clave del drama. Los movimientos de masas han sido programados en constante relación con la lucha de poder que lleva a cabo el personaje central. «Boris» se ve ineludiblemente enfrentado con una conciencia que, en su irreductible bondad primigenia, jamás deja de censurarse sus yerros y hasta le permite visualizar su redención en los momentos que preceden a su muerte. Ahora bien, la contradicción entre ambiciones de poder y conciencia del bien y del mal, solo se dan en «Boris», en su pueblo y en el falso «Dimitri». Tan solo ellos evolucionan dramáticamente a lo largo de la obra. Los demás personajes permanecen inalterables en su sabiduría, bondad o inocencia («Pimen», «Fedor», «Xenia», el «Idiota») o en sus frías y desprejuiciadas maquinaciones («Shuisky», «Marina» o «Varlaam» a quien Tarkovsky no vacila en caracterizar como un Nosferatu).

Tarkovsky; la simbología de los objetos secundarios

La reversión de la concepción folklorista del pueblo ruso en una expresiva del progreso de sus conflictos como factor de poder, fue lograda por Tarkovsky en un cuidadosamente dosificado «crescendo» que progresa de la cautelosa ansiedad de las escenas iniciales hacia una exuberante y rítmica histeria en el cuadro final, donde, luego de haber asistido a la muerte de «Boris», el espectador se enfrenta a un pueblo convertido en el verdadero protagonista de una situación anárquica y fatalmente desesperanzada. ¡He aquí una de las razones fundamentales para oponerse al criterio que aconseja anteponer la escena del bosque de Kromy a la de la muerte de «Boris»!. La versión de Tarkovsky echa por tierra la pretendida verosimilitud teatral de tal parecer. Una vez que el conflicto se ha definido entre «Boris» y su pueblo, el diálogo de creciente tensión entre ambos sólo se quiebra con la muerte del primero. **Boris** sería una obra intrascendente si el público se retirara con la emotividad lacrimosa provocada por la muerte del «Zar» en lugar de hacerlo con la desazón existencial que le inculca el mensaje del «Idiota», que cierra la obra. Allí se advierte que, si bien se ha asistido al final de la vida de «Boris», la originalidad absolutamente única de esta ópera reside en ser un testimonio vital que incorpora a la escena final la idea de conflicto no resuelto que gobierna nuestra percepción del devenir histórico.

La visualización de los conflictos internos del protagonista fue resuelta por Tarkovsky mediante el recurso de suavizar sus gesticulaciones, trasladando correlativamente el énfasis de temores y alucinaciones a objetos que, de ocupar un lugar relativamente secundario en las versiones corrientes, pasaron aquí a adquirir una simbología casi wagneriana. El mapa que «Fedor» estudia al comienzo del segundo acto dejó de ser un objeto más entre la abigarrada riqueza de la habitación del Kremlin, para destacarse como una gigantista alfombra extendida desde la «loggia» en semi-ruina (que constituye el decorado único para todas las escenas) hasta la parte delantera del escenario. El

diálogo entre «Boris» y «Shuisky» es acompañado por cuidadosos y casi imperceptibles movimientos alrededor y sobre el mapa-alfombra, que adquiere de esta forma una importante expresión visual, representativa de las ambiciones políticas de ambos. Tal insinuación escénica alcanza su sugestión culminante cuando, a lo largo de su delirio, «Boris» va atrayendo el mapa con sus pies hasta verse rodeado del mismo, cae de rodillas víctima de una extenuación total. El reloj sobre el cual, en el mismo acto, «Boris» proyecta su alucinación, ha sido ideado en la versión que comento como un péndulo gigantesco de movimiento excesivamente lento ubicado en el fondo de la escena y flanqueado por dos de los pilares de la «loggia» de manera tal que dichos pilares ocultan el final de la parábola realizada



El nuevo edificio del Covent Garden.

por el artefacto. Durante las alucinaciones de «Boris», el péndulo adquiere tonalidades doradas y fuera de ellas se descolora en un tono ocre. Intermitentemente, el movimiento del péndulo coordina, junto a los desplazamientos de los protagonistas sobre el mapa, la unidad psico-dramática del segundo acto, y reaparecerá para la escena de la muerte de «Boris».

La nueva versión del Covent Garden incluye la escena frente a la Catedral de San Basilio, que a mi juicio tiene una importancia suprema, ya que al enfrentarse a «Boris» y al «Idiota» en presencia del pueblo, desencadena el final desmoronamiento del «Zar Herodes» ante el reproche de justicia proferido por un inocente.

Claudio Abbado dirigió la versión acorde con la orquestación original de Mussorgsky e incluyó absolutamente toda la música compuesta por éste a través de los retoques que él mismo realizara. La orquestación original reviste una atracción indudable cuando, como en el caso que comento, es interpretada por un director capaz de extraer sin efectismos la primitiva y contrastante expresividad de una estructura donde los diferentes grupos de instrumentos no confluyen en una acomodación recíproca y fluida sino que se contraponen en planos sonoros de abrupta diferenciación. La lectura de Abbado fue incisiva y transparente y evitó incurrir en los comunes excesos de volumen de los metales y percusión, o en el opaco ocultamiento de los pasajes de mayor lirismo. Por ello, su versión fue un modelo de expresionismo musical. En la escena de la muerte de «Boris», la integración entre Abbado, la aplacada interpretación de Robert Lloyd y el incisivo y de camerista transparencia acompañamiento orquestal, lograron un resultado antológico. Lloyd es un bajo inglés de primerísima calidad y cuya sensibilidad e inteligencia en el tratamiento de «Boris», se manifestó en la evitación de exageraciones tendientes a imitar las caracterizaciones más SALVAJES del personaje, como son las de Christoff, Rossi Lemeni o Nesterenko. Por lo demás, la intensidad de la escenografía de Tarkovsky ahorró a Lloyd la necesidad de extrapolarse en excesos de gesticulación. Sin dramáticos efectos en sus extremos, el registro de Lloyd es de adecuada extensión, color parejo, fácil emisión, y volumen perfectamente audible aún en los pianissimi. Su escuela de canto es de depurada elegancia y expresividad y todas estas cualidades le hacen apropiado para cualquier personaje que, más que expansión melódica, requiera un cuidadoso tratamiento de la palabra cantada como vehículo fundamental de comunicación.

El reparto de los caracteres principales fue completado por el igualmente competente bajo inglés Gwyne Howell como Pimen, el tenor búlgaro Michel Svetlev como «Grigory», y la soprano checa Eva Randova que extrajo, con su bellísima y tímbricamente acaudalada voz, todo lo que es posible extraer de «Marina», un personaje para el cual hubo que escribir acto que poco tiene que ver con el resto de la acción, pero que asegura la presencia femenina requerida por los cánones operísticos del momento en el cual fuera estrenada la obra.

«Acontecimiento» Carreras

El 10 de febrero pasado, la voz de Jose Carreras devolvió al Covent Garden, luego de cincuenta años de ausencia, los bellísimos arrebatos políticos que Humberto Giordano escribiera para **Andrea Chenier**. La ausencia por un periodo tan prolongado de la ópera del mismo nombre, hizo de la «premiere» de este año un acontecimiento generacional, y colocó a Carreras en línea de sucesión directa con los únicos cuatro legendarios tenores que cantaron la obra en el primer escenario lírico inglés: Zenatello, Caruso, Lauri Volpi y Gigli. Los artísticos «affiches» con que el Covent Garden acompaña la publi-

idad de sus producciones reproducen la imagen de Carreras sobre el fondo tricolor de la bandera francesa e, indirectamente, destacan con ello los méritos y las debilidades de la obra. El tenor es aquí no sólo el héroe de la trama argumental, sino el encargado de rescatar no menos heroicamente, una ópera de endeble construcción dramática. Giordano buscó el verismo, pero no lo encontró como lo hiciera Mascagni o Puccini. Es por ello que la música de excepcional calidad y belleza escrita para «Chenier» y «Magdalena» no alcanza a integrarse en una circunstancia escénica creíble. Con excepción de los nombrados, y, en alguna medida de Gerard, los demás personajes son máscaras encargadas de interpretar todos los lugares comunes de la Revolución Francesa que pueden pedirse: nobles displicentes, zafios revolucionarios, banderas tricolor y hasta un desfile de próceres que el coro se encarga de identificar por su nombre, para que el público sepa que no falta ni siquiera uno de quienes alguna vez lo perturbaron de niño por su inquietante referencia a la guillotina.

Carreras respondió a las expectativas en él cifradas con una espontaneidad de canto que no deja de cautivar al público inglés. Su «physique du rôle» es, por lo demás, ideal para entonar las cuatro extenuantes arias de «Chenier» con la mirada puesta en la lejanía. Carreras, como Pavarotti, SE ENTREGA cuando canta, su dicción es clara y su voz reconocidamente bella y exenta de artificios. «Chenier» puede llegar a convertirse en su interpretación más acabada algo así como lo es «Otello» para Domingo o «Hoffman» o «Werther» para Alfredo Kraus. No obstante ello, es precisamente la franqueza y la falta de artificios de su discurso, lo que permite advertir que su voz está algo cansada y que el artista se empeña en cansarla aún más. Carreras alternó los arduos ensayos que requieren una nueva producción en el Covent Garden, y nada menos que en el papel de Chenier, con representaciones de **La Bohème**. Total: alrededor de doce funciones con sus respectivos ensayos en el término de poco más de un mes. Una entrevista concedida por el tenor a **The Times** trataba fundamentalmente de aspectos evolutivos de su carrera profesional y aludía a los nuevos personajes que el artista siente necesidad de incorporar constantemente, junto al interrogante sobre la posibilidad o el momento en que dejará de ser tenor lírico para convertirse en uno «spinto». Mi personal opinión sobre la evolución de una voz es que la misma debe consumirse en una mayor depuración del repertorio ya intentado antes que en la búsqueda de nuevas partituras o cambios en su color. Carreras interpreta maravillo-

samente bien a «Rodolfo», «Don Carlos» o «Andrea Chenier», pero aún son muchas las posibilidades de superación que puede alcanzar con estos personajes, sin perjuicio de reconocer que la necesidad de agregar otros nuevos a veces depende del criterio totalmente respetable de acuerdo al cual un artista se siente motivado. Lo normal es que el constante incremento de partituras normalmente afecta a una voz en forma negativa e incide directamente en una mayor superficialidad en el tratamiento del personaje. Por lo demás, es cierto que existen fans que quisieran ver a sus ídolos interpretando todo el repertorio, pero, ¿por ventura podemos imaginarnos a una Teresa Berganza cantando Adalgisa, o a Montserrat

rren, aún dentro de un repertorio limitado a pocos títulos.

La «Magdalena» que acompañó a Carreras en **Andrea Chenier** estuvo a cargo de Rosalind Plowright, una de las más bellas voces de soprano con que cuenta el Covent Garden y el público discográfico conocerá, cuando salga al mercado el nuevo **Trovatore**, dirigido por Giulini al frente de la Orquesta Santa Cecilia de Roma. Será precisamente gracias al trabajo con artistas como Giulini que Plowright podrá asentar sus posibilidades dramático-teatrales en el futuro. Bernd Weikl, el «Hans Sachs» de Bayreuth, tuvo a su cargo a «Gerard» y fue muy aplaudido por el público del Covent Garden, para quienes pasó inadvertido su falta de «legato», una característica fundamental para afrontar el repertorio baritonal italiano con éxito indiscutible.

La dirección orquestal estuvo a cargo de Richard Armstrong, un joven e inteligente director que, junto a John Mauceri, James Loughram y Edward Downes integran un competente «team» de directores de regular actuación en el Covent Garden.

Las restantes nuevas producciones ofrecidas por el Covent Garden este año comprendieron un atractivo espectáculo con **L'Enfant et les sortilèges** de Ravel junto a **El Ruiseñor** de Stravinsky y una exhumación de **Esclarmonde** de Massenet ante la cual un crítico inglés sugirió tímidamente que luego de las representaciones que habían terminado con casi cien años de ausencia, tal vez era conveniente dejarla descansar hasta el siglo XXI. **Esclarmonde**, una partitura convencional descriptiva de un absurdo teatral completo, constituyó la presentación anual en el Covent Garden de Joan Sutherland. La triste limitación de esta consumada «prima donna» es que nunca llegó a consustanciarse con papel alguno como para dejar de ser Joan Sutherland y transformarse en «Violeta», «Norma» o «Leonora». No he asistido a función suya donde no se advierta que, con la complicidad de su marido, el director Richard Bonyngé, la diva somete la partitura a su servicio en lugar de someterse ella a la partitura. Como consecuencia de ello, su vena dramática no ha evolucionado en forma suficiente para compensar limitaciones vocales cada vez mayores.

En el momento de escribir estas líneas el Covent Garden se dispone a estrenar una nueva producción de **I Capuleti e i Monteschi**, inspirada ópera del joven Bellini con la dirección de Riccardo Muti, y cantada por Editha Gruberova y Agnes Baltsa. La última nueva puesta en escena de la temporada será **Aida**, dirigida por Zubin Mehta e interpretada por Luciano Pavarotti, Katia Ricciarelli y Piero Capucilli.



José Carreras.

Caballe agazapada a la roca de las Walkirias? ¿Aburre un tenor o una soprano que deciden permanecer en un repertorio limitado cultivándolo hasta trasformarlo en un milagro artístico? La experiencia con grandes artistas indica que ni ellos ni el público que logran conquistar se abu-



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

*La casa más bulliciosa en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

País musical



SEMANAS DE ISRAEL Y CUBA

La Diputación Provincial, Ayuntamiento y Asociación Amistad España-Israel, programó a finales de marzo una semana dedicada al último país citado, destacando en la parte musical una actuación de Albina Cuadrado (canto) y los instrumentistas Miguel Sánchez, Begoña Olavide y Carlos Paniagua, éste último, constructor de instrumentos antiguos como vihuelas, trompas marinas, laúdes, salterios, etc.

Además de los instrumentos citados, el grupo interpretó bellísimas piezas acompañándose de guitarras, flautas de pico, pandero, tambores, sonajas, crócalos, etc. Interesante concierto de canciones sefardíes de óptimo resultado, paradigma a tener en cuenta a la hora de programar conciertos.

El Ayuntamiento local ha programado una serie de conferencias-conciertos dedicados a los grandes compositores. Wagner y Beethoven han sido objeto de dos programas dedicados a ellos por la Banda Municipal local dirigida por su titular, Juan Pérez Ribes, ganador por partida doble del premio «Maestro Villa», de Madrid.

El día 14 de abril hubo otro concierto, en esta ocasión dedicado a Ruperto Chapí en el setenta y cinco aniversario de su muerte. Conferenciante: el propio autor de este trabajo.

El catedrático de guitarra del Conservatorio de Granada, Carmelo Martínez y el de violín del Conservatorio de Lucerna, Albor Ronsensfeld, ofrecieron a dúo un recital poco frecuente, con obras de Gragnani, Paganini, J.S. Bach, Villalobos y José de Azpiazu. La correcta técnica, musicalidad y compenetración de ambos artistas pusieron de manifiesto su justa

fama y la participación como profesores en los cursos de perfeccionamiento que se desarrollan todos los veranos en Jerez de los Caballeros, bella ciudad extremeña de la provincia de Badajoz. Patrocinó el Conservatorio. También a finales de marzo tuvo lugar en Badajoz una semana cultural cubana bajo los auspicios de la Embajada de dicho país, Ayuntamiento y Diputación Provincial.

Una amalgama de artistas y géneros musicales vinieron desde la perla de las Antillas para ofrecer una muestra de la cultura cubana, simbiosis del acervo español y africano. Lo más destacable fue la actuación del pianista Silvio Rodríguez Cárdenas, sobre todo interpretando a Chopin; la actuación de la soprano Alina Sánchez, de clarísima dicción y precioso timbre unido a un rico caudal de voz y la actuación del ballet Danza Nacional de Cuba dirigido por Clara Luz Rodríguez y Víctor Cuéllar en la dirección artística.

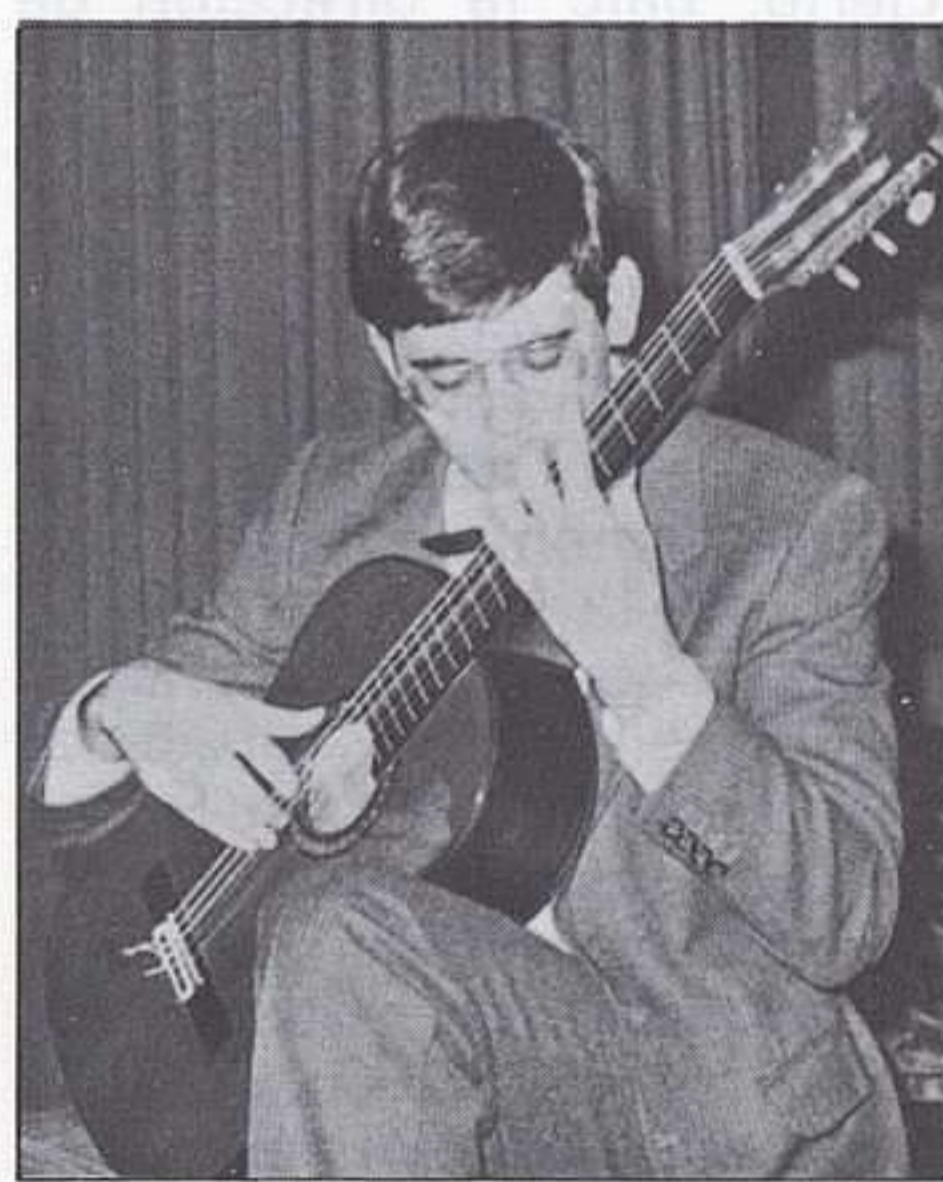
Gustó mucho el referido ballet. Una de las constantes del ballet cubano es el movimiento del dorso de los bailarines, manos y brazos, muy diferentes a los conceptos europeos. Aquí se mueven hasta las más recónditas fibras musculares en amalgamados ritmos, perfectamente conjuntados y visiblemente apreciados merced a la desnudez de los cuerpos. La música del cubano Leo Brouwer, clásicos como Beethoven y Chaikowsky y mezclas de folklore arrancaron fuertes ovaciones del público.

El aula de acordeón del Conservatorio Superior de Música de Badajoz dirigida por Emilio González Barroco, hizo su presentación pública en un interesante concierto donde actuaron conjuntamente profesor y alumnos destacados, interpretando obras de Beethoven, Liszt, Verdi, Anzaghi, etc. Dicha disciplina es nueva en el decano de los conservatorios extremeños y ha sido muy bien acogida en Badajoz.

El Orfeón Provincial dirigido por Miguel Pascual participó en el Pregón de la Semana Santa interpretando obras del propio director, veterano conductor y compositor. La Caja de Ahorros presentó un lleno absoluto asistiendo el Obispo de la Diócesis.



Aula de acordeón del Conservatorio de Badajoz.



Dominguez Buitrago, joven virtuoso de la guitarra.

Antonio Domínguez Buitrago, ganador del premio «Tárraga», actuó en nuestra ciudad causando gratísima impresión. Posee envidiable técnica y fogoso temperamento, ejecutando difíciles páginas de la literatura guitarrística y transcripciones logradas como **Le coucou**, de D'Aquin; **Les Canaries**, de Couperin; **Sevilla**, de Albéniz; **Serenata española**, de Malats y otras piezas, además de obras originales para guitarra como la virtuosa **Rossiniana núm. 1** de Giuliani.—ENRIQUE MOLINA SENRA.



PEREZ DE GUZMAN EN LA SOCIEDAD FILARMONICA

Visitó por segunda vez esta Sociedad Filarmónica el joven pianista madrileño Enrique Pérez de Guzmán, ofreciendo un programa poco corriente, dedicado a las transcripciones. Interpretó **Cuatro transcripciones de canciones**, **Muerte de amor de Isolda** (de **Tristán e Isolda** de Wagner), y **Paráfrasis de concierto sobre el cuarteto de Rigoletto**. De estas tres obras de Liszt, obtuvo un resultado muy digno por el mecanismo y

limpieza empleados, destacando después en su interpretación de **La Valse**. La segunda parte del recital estuvo dedicada también a una transcripción para piano, la de la **Suite de El sombrero de tres picos** de Falla que ha hecho el propio Pérez de Guzmán, ofreciendo esta obra en estreno en España.

Otros intérpretes que han pasado por esta Sociedad han sido la Orquesta de Cámara de la Filarmónica Nacional de Varsovia, la Sinfonietta de Salzburgo, el tenor vizcaíno Javier de Solaun (acompañado al piano por Carlos Ibarra) y la joven pianista rusa Helena Bashkirova.

Un extraordinario acontecimiento fue la actuación de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo, bajo la dirección de su titular Yuri Ahronovich, con un atractivo programa dedicado a Strauss, Lidholm y Dvorak.

También actuaron el Trío de Barcelona, compuesto por Gerard Claret, Lluís Claret y Alberto Giménez Atenelle; el pianista cordobés Rafaél Orozco; The Canadian Chamber Ensemble (dirigido por Raffi

Armenian); el pianista Shura Cherkassy; el Cuarteto de Israel; la Orquesta de Cámara Franz Liszt de Budapest (quizá, la mejor formación que ha pasado por la Sociedad en este curso); Cho-Liang Lin (violín) y Patsy Toh (piano), dos jóvenes artistas chinos bien compenetrados y con gran dominio de sus instrumentos; el Orfeón Donostiarra, dirigido por Antonio Ayestarán; la pianista duranguesa Elena Orobio-Goicoechea, que actuó dentro del ciclo de Conciertos de Juventud y cuya presentación en esta ciudad fue llevada a cabo en el undécimo concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

Recital de Pavarotti

Extraordinario éxito del tenor Luciano Pavarotti en el recital que, con el acompañamiento pianístico de Leone Magiera, le organizó la A.B.A.O., con el patrocinio del Banco de Bilbao (Aula de Cultura). Cantó «Per la gloria d'adoravi», de Bononcini; «Alma del core», de Catadara;



Luciano Pavarotti.

«Ché fiero costume», de Legrenzi; «Ingemisco» (de la **Misa de Requiem**), de Verdi; **Agnus Dei**, de Bizet; **Ave María**, de Schubert; «Il lamento di Federico» (de **La Arlesiana**), de Cilea. Para la segunda parte eligió las piezas de Tosti, «Serenata», «Non tamo piú», «Luna d'estate» y «L'última canzone»; «Tombe deggli avi miei» (de **Lucia di Lamermoor**), de Donizetti.

El Teatro Buenos Aires estuvo a tope para escuchar esta hermosa voz, que produjo gran entusiasmo por su potencia, excelente escuela, perfecta entonación y acentuación llena de buen gusto, méritos todos que acreditan la perfecta capacidad de este gran tenor. Tal fue el éxito, que Pavarotti ofreció unas excelsas propinas: «Recóndita armonía» y «Che gélida mani-

na», (de **La Bohème**), que interpretó con su discípulo Madeleine René. Podemos decir con justeza que el éxito fue total y estuvo extendido al pianista Leone Magiera.

Sinfónica de Bilbao: últimos conciertos

Esta Orquesta ha ofrecido ya los últimos conciertos de su temporada. El noveno de la misma sirvió para la reapertura del Teatro Buenos Aires, primitivo escenario de sus actividades. El programa esvo dedicado a Mozart, colaborando como solista la soprano Carla del Re. El décimo concierto, bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden, se inició con **Poema Sinfónico «Amor dormido»**, de Andrés Isasi, al que siguió **El Moldava**, de Smetana, obra que ofrece grandes dificultades, que fueron resueltas muy favorablemente por los profesores de la Orquesta.

Como ya hemos dicho, el siguiente concierto sirvió para la presentación en Bilbao de la pianista Elena Orobio-Goicoechea. La impresión causada ha sido inmejorable, ya que su avance en cuanto a musicalidad y técnica ha sido extraordinario.

Robert Satanowski, ha sido el director invitado del concierto duodécimo de la temporada, ofreciendo un programa de **Danzas Eslavas** de Dvorak; **Sinfonía «Incompleta»**, de Schubert y «Obertura de **Kovanchina** de Mussorgsky y la suite del ballet **El Pájaro de Fuego**, de Stravinsky. La valía de este director ha sido acreditada en las repetidas actuaciones con nuestra Orquesta.

El último concierto ha sido dirigido por Charles Vanderzand y ha constituido un éxito, sobre todo la interpretación del poema sinfónico **Finlandia**, de Sibelius, que levantó el entusiasmo del público.

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Esta formación ha actuado en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña, en concierto organizado por la Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao. Posteriormente, esta Orquesta presentó en versión de concierto la ópera vasca **Chantón Piperrri**, de Zapirain, con la colaboración del Coro Easo y la Coral Andrea Mari, interviniendo la soprano Idoia Garmendia, el tenor José Antonio Urdain, el

barítono Santos Ariño, el bajo José Luis Chocarro y los tenores Eustaquio Iraola y Luis María Galdas, además del barítono José Alberto Zapirain, todos ellos bajo la dirección de Tomás Aragües.

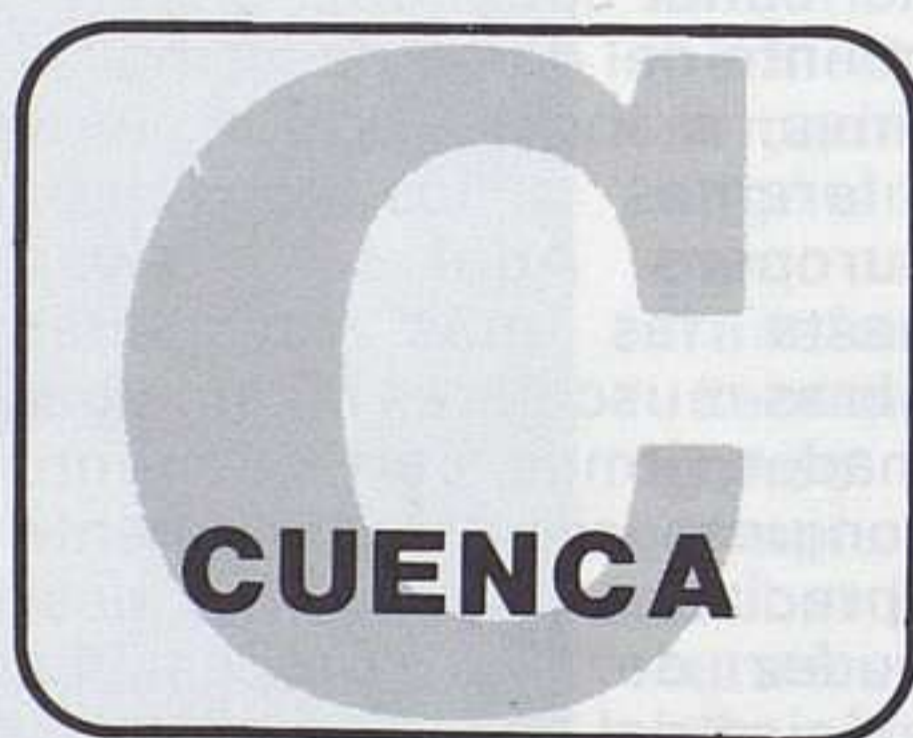
El último concierto de abono fue ofrecido bajo la dirección de Max Valdés. En el programa, la **Sinfonietta Vasca** de Pagola, que tuvo una versión digna, excepto en algunos desajustes por parte del viola. La **Sinfonía «Incompleta»**, de Schubert fue planteada correctamente y el maestro Valdés hizo un alarde de claridad y elegantes fraseos, la **Sinfonía núm 5** de Beethoven, tuvo, de manos de Valdés, momentos muy felices. En definitiva, un concierto muy aplaudido merecidamente.

«Eugene Onegin» y «Simón Boccanegra»

La ABAO ha presentado a la compañía de la Opera Nacional de Varna bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Bilbao, en dos representaciones operísticas. **Eugene Onegin**, de Chaikovsky y

Simón Boccanegra, de Verdi, conformando el mini-festival de primavera que desde hace algunas temporadas viene organizando la Asociación Bilbaina de Amigos de la Opera. La representación de **Eugene Onegin** fue buena en líneas generales, y debemos situarla en el contexto de una digna artesanía musical. La soprano Blagovesta Karnobaltova, que encarnó el papel de «Tatiana», mostró corrección, haciendo gala de su hermosa voz. Arsseni Arssov encarnó un «Lenski» bello, con un timbre muy grato en ocasiones, evidenciando su buena línea en el aria de despedida del segundo acto. El barítono Teodoci Kostov («Onegin») se entregó a su papel dentro de una tónica general de voces poco amplias.

Simón Boccanegra gustó mucho al público, ya que la representación discurrió por cauces de verdadero éxito de conjunto. Actuaron como solistas el bajo Stefan Elenkov («Fiesco»), el barítono Stoyan Popov («Boccanegra») y la soprano Mari Krikorian («Amelia»). La dirección fue de Ivan Filev que estuvo muy seguro y colaborando acertadamente los profesores de la orquesta.



JORNADAS DE MÚSICA ELECTRO-ACÚSTICA

La institucionalización de la música electroacústica se produciría en nuestro país al establecerse el Estudio Alea en Madrid en 1966, y a pesar de una labor fecunda y una proyección muy interesante, por dificultades económicas el estudio desaparecería en 1977. Hubo otros dos intentos de institucionalización, el estudio Actum de Valencia, iniciativa de Josep Lluís Berenguer, y el estudio de San Sebastián de José Luis Isasa, pero desgraciadamente ambos están extintos. En este momento, la producción de electroacústica institucionalizada es nues-

tro país se centra en el Laboratorio Phonos de Barcelona, creado en 1975, sucesor del estudio privado llamado Estudio de Música Electrónica de Barcelona, creado en 1968; el Gabinete de Música Electrónica de Cuenca, creado por la Diputación de Cuenca en 1981, inaugurado en 1983, dirigido por López de Osaba, cuya primera producción, que data de 1984, sería presentada en estas jornadas y el Estudio del Conservatorio de Madrid, que existe, pero no ha abierto sus puertas a los compositores, ni aparentemente cuenta en su haber producción alguna, y su manifestación en el número de RITMO 542, página 21, es más bien un lamento que un paso al futuro.

Es decir, convenía hacer un balance de veinticinco años de producción electroacústica española, creada tanto en España como en otros países, con el fin de establecer corrientes de intercambio entre compositores y centros de producción, y esto ha sido posible gracias a la iniciativa de Enrique X. Macías, que ya cuenta en su haber la organización de jornadas electroacústicas en Vigo y en Viana de Castell (Portugal), y el apoyo incondicional y finan-

ciero de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ASCE), presidida por Ramón Barce, ocupándose directamente de la gestión Carlos Cruz Castro (con la subvención del Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro), el apoyo del Gabinete de Cuenca y el Conservatorio de Cuenca, la fundación Gulbenkian de Lisboa y el Servicio de Música del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya (a través de la Fundación Phono). En salón de actos del Conservatorio se escucharon gran número de obras, tanto antiguas como recientes, tanto creadas en España como en otros laboratorios extranjeros, para dar una muestra de la creación de nuestros compositores. Así se escucharon obras de J.M. Mesures Quadreny, Andrés Lewin-Richter, Antonio Agúndez, Francisco Guerrero, Eduardo Polonio, Luis de Pablo, Gabriel Brncic, Lluís Callejo,

presentaron un «estudio de stage» que habían realizado durante el curso que impartió Horacio Vaggione en marzo de 1984.

Destacaron como obras muy interesantes de la nueva generación *Lied für Maria* (1982) de Macías y *Las pinturas negras de Goya* (1983) de Armenteros, y cabe mencionar la labor pionera de Lluís Callejo a nivel de utilización de medios digitales tan rudimentarios como un microprocesador, pero que genera directamente sonido utilizando como procesador acústico un sintetizador.

Un programa muy apretado de sesiones musicales y coloquios, dentro de un gran espíritu de camaradería que estableció unas corrientes de contacto muy fructíferas entre los presentes, que se resumieron en una declaración de colaboración y ayuda técnica entre los laboratorios ya existentes y los futuros que se creen en España y Portugal,

rios tengan su departamento de música electroacústica y llegue su expansión a la enseñanza media motivando la creatividad de las futuras generaciones de jóvenes. Así Cuenca se puede convertir en un importante centro de irradiación del medio.— **ANDRES LEWIN-RICHTER**



ESTRENO DE «TIPOLOXIAS», DE ROGELIO GROBA

El pasado mes de abril, dentro de las actividades del Conservatorio de Música de La Coruña, se celebró el concierto-estreno de *Tipoloxías* («Tres ciclos para piano»), de Rogelio Groba, en interpretación de Natalia Lamas. La obra fue escrita entre los años 1981-1982 y se encuadra en la línea neonacionalista de *Cruñesas* o de *Intres Boleses*. «En *Tipoloxías* —según notas del propio autor— se juntan la sencillez melódica, la armonía colorista, la textura politonal, las formas típicas del arte musical-natural galaico y de la suite barroca». La obra comprende tres ciclos que, si bien pueden interpretarse aisladamente, adquieren un cierto carácter unitario en el tercero de ellos cuyo «Limiar» anticipa de forma sintética el contenido de los números que integran esta tercera parte.

Es obligado al analizar este estreno anotar dos obras anteriores para piano que han sido la base de estas *Tipoloxías*, composición esta ya muy elaborada y de cierto sentido estilístico-progresivo: nos referimos a *Soatiña* y a *Pandeirada*, obras que fueron estrenadas diez años atrás y que ya apuntaban un lenguaje bastante transparente, de referencia temática gallega y con los contrastes y los timbres que caracterizan la obra de Groba.

Natalia Lamas, quien ya había grabado en el LP. «Galicia» las obras aludidas (*Soatiña* y *Pandeirada*), además

de la que da título al disco, es una de nuestras grandes pianistas y la intérprete adecuada para un repertorio de fuertes contrastes y enorme claridad de línea y planos.

Los resultados de una buena siembra

El pasado marzo —días 9, 10 y 11— se celebró un nuevo cursillo de técnica vocal organizado por la entusiasta Federación Coral Galega, en Ramayosa (Pontevedra). Los enunciados, como en ediciones anteriores, pretenden en esta apretada convivencia de tres días recalcar aspectos técnicos, prácticos y estilísticos del canto y la dirección coral.

A esta cuarta experiencia han asistido unos veinte directores de coro gallegos y más de cien coralistas pertenecientes, básicamente, a la zona sur de Galicia. La plantilla base de la organización estaba integrada por los siguientes técnicos: Vicente Rodríguez Abeijón (coordinador general), Joaquín Carvajal y Margarita Guerra (directores técnicos), José María Aramburu (canto gregoriano), María Carmen Bachmaier y Rafael G. Mallo (práctica de solfeo), Alejandro Luis Iglesias (Renacimiento y Barroco) y Raúl R. Pazo como conferenciante invitado.

Con el fondo de la sorpresa de esta masiva participación, los organizadores se planteaban la necesidad de ampliar estas CONVIVENCIAS en cadencia e intensidad, expansión que pasa por una ayuda institucional y por una mayor atención al personal especializado que imparte clases teóricas y prácticas.

Consultadas fuentes competentes, se nos ha informado que la Dirección General de Cultura de la Xunta de Galicia suscribirá próximamente con la Federación Coral Galega un importante convenio de colaboración que supondría institucionalizar y profesionalizar una de las actividades prácticas más necesarias (con la consiguientes y lógicas revisiones) en nuestro panorama musical gallego.

Los planes de una siembra anunciada

Conectando con las últimas líneas de la nota anterior, además de los convenios y conciertos con entidades culturales gallegas, la Dirección General de Cultura de la



De izquierda a derecha, de pie, una profesora del Conservatorio, Lewin-Richter, Cristina Vidal-Quadras, Leopoldo Amigo, Jorge Peixinho, Mercé Capdevilla, Cruz de Castro, Luis Callejo, Alfonso Salazar y Gabriel Brncic. Sentados, dos compositores del grupo de Cuenca, Candido Lima, María Justel, compositor del grupo de Cuenca y Enrique X. Macías.

Francisco Otero, (realizada en Düsseldorf), Antón Larrauri, Cristobal Halffter (realizada en Südwestfunk), Cándido Lima (estudio de la Universidad de Vincennes y CeMaMu de París), Felipe Pires (estudio O.R.T.F., París), Jorge Peixinho (estudio de Bourges) y de los compositores jóvenes Eduardo Armenteros (estudio CIRM, Niza), Enrique X. Macías (estudio de Cracovia), Adolfo Núñez, Javier Navarrete, Xavier Maristany, Jep Nuix, Artur Paladarias, Mercé Capdevila, Alex Martínez, Josep Manuel Berenguer, Claudio Zulián y la nueva hornada del Gabinete de Cuenca: Ramón González, José Manuel López, Santiago Lanchares, Angel Jarne, José Luis Carles, José Luis de la Fuente, José María Cerezo, quienes

ya que asitió una representación portuguesa, cuyas obras han sido creadas principalmente en Francia, al no disponer de estudio en su país. También se manifestó la voluntad de dar continuidad a las jornadas, dándoles un carácter anual, con sede en Cuenca, y que eventualmente podría potenciarse en un Festival, fijándose como próximo encuentro octubre 1985 y como organizador a Enrique X. Macías.

Todo ello representa una esperanza hacia el futuro, tal como se ha demostrado en estas Jornadas, la música electroacústica tiene múltiples facetas y tiene un gran interés a nivel compositivo como a nivel pedagógico, y no tardará en llegar el día en que la mayoría de los conservato-

Xunta de Galicia prepara un ambicioso plan de acción musical que se extenderá por toda Galicia y que va desde la atención, protección y, en algunos casos, dirección de la actividad musical práctica gallega, al fomento de iniciativas encaminadas a la divulgación, promoción, investigación, restauración, etc., de la actividad, de la Historia o de los componentes básicos de la vida musical en Galicia.

Lo mismo que meses atrás hizo el Director General de

No se trata en este caso de deslucir un programa que no conocemos sino, más bien, de recordar al brazo cultural del gobierno gallego que no siempre las decisiones de interés cultural con resultados visibles a medio y largo plazo, decisiones que ya no deben dilatarse, tienen buena acogida en el tanteo de votos. Entiendo, no obstante, que el riesgo y las MIRAS LARGAS son las que flaquean una política cultural de peso.—
CARLOS VILLANUEVA.



«Relajación, diafragma...; se prepara el concierto final.»

Cultura, Luis Alvarez Pousa, en materia teatral, un equipo de colaboradores prepara ahora ese extenso LIBRO BLANCO de realizaciones musicales que, al menos a nivel teórico, ya debería estar redactado desde hace un par de años. Desde un mapa musical completo, pasando por una relación nominal de los potenciales beneficiarios de aquellos convenios, hasta la distribución de partidas económicas en materia de música, se anuncia para próximas fechas esa presentación tan deseada y, al mismo tiempo, temida por las inevitables notas de incertidumbre que cualquier planificación primeriza conlleva. A efectos prácticos ya se puede anunciar la participación de la Dirección General de Cultura de la Xunta en un amplio programa de actividades musicales que se preparan para este verano: Festival de Ortigueira, Encuentros Europeos no Camiño de Santiago, Encuentros de Cultura Popular, Festival de Jazz de Ribadeo... Quedan por despejar otras incógnitas infraestructurales que nos llenan a todos de preocupación y que, ciertamente, hasta el momento no han encontrado respuesta en anteriores mandatos: tema conservatorios, docentes, investigación, fonotecas y un largo etcétera.



INTENSA ACTIVIDAD CONCERTIS- TICA

El pasado trimestre ha vivido Granada una intensa actividad por lo que la música se refiere. Se han celebrado conciertos con extraordinaria abundancia, insignes personalidades nacionales han pronunciado interesantes conferencias y aún puede visitarse la formidable exposición que se ha montado en torno a la figura de Wagner. Las entidades que promueven todo este movimiento son la Cátedra Manuel de Falla, el Excmo. Ayuntamiento, Juventudes Musicales, el Conservatorio,

la Asociación Cultural Hispano-Alemana, etc.

El Nederlands Pianokwartet ofreció un memorable concierto con obras de Turina, Mozart y Brahms. Con una sólida carrera que se origina en 1968 y se halla jalonada de éxitos, supieron traducir a Turina con admirable acierto idiomático y crear un Brahms perfectamente construido y vital. El cuidado por los timbres, el sonido siempre homogéneo y claro, el conocimiento estilístico de las obras interpretadas y el detalle constructivo quizá sean las características que más definen esta agrupación. El Vautor Ensemble, conjunto inglés de música antigua, dio, en el marco barroco de la iglesia de los Santos Justos y Pastor, un hermoso recital de obras correspondientes a la época de los Tudor y Estuardo. Gratificante concierto, ciertamente, no sólo por la ágil interpretación, sino por el buen humor de los componentes del grupo, que supieron hacer las delicias del público.

Recital de Pablo Cano

Frescobaldi, Soler y Rameau fueron los autores que dibujó con insuperable maestría el clavecinista Pablo Cano. Suficientemente conocido por todos, sólo cabe decir que su magisterio como estilista consumado de tan difícil y bello instrumento rebosó cualquier previsión. Concierto, en suma, sencillamente soberbio. Gloria Emparán nos deleitó doblemente. Primero, por el hecho de reconocer en ella a una extraordinaria artista del piano (ahí está su notable versión de la **Sonata** de Liszt), y después, por darnos a conocer, amorosa y admirablemente expuestas, algunas obras del andaluz E. Ocón. ¡Lástima que no se den a conocer a menudo músicos como el mencionado! En esta ocasión hemos de agradecer a Gloria Emparán el habérselo ofrecido, pero hechos como éste debieran multiplicarse y el ejemplo de la pianista aludida, ser imitado.

La Orquesta de Jóvenes de Murcia estuvo dirigida por Juan Pamies y ofreció un agradable concierto con obras de Purcell, Rameau, Scarlatti, Ordóñez y Telemann. Si bien la concertación general no fue perfecta y la altura técnica de los miembros no es impecable, hechos estos que dejaron entrever desajustes, ello no obsta para pensar que en el futuro esta agrupación adquirirá, si no disminuye el esfuerzo, bastante solvencia. Desde aquí sólo es posible

darles ánimo a sus miembros y desearles suerte.

Tuvimos ocasión de presenciar la actuación de los miembros del Hamilton College. A través de obras de autores tanto clásicos como contemporáneos, dejaron traslucir una firmeza, una variedad estilística y, sobre todo, un cariño entusiasta hacia las composiciones ofrecidas (fruto de una aguda y bien conducida sensibilidad general y rudo trabajo preparatorio) verdaderamente encomiables. El coro, especialmente, abordó la ejecución de las obras presentadas con admirable sutileza y homogeneidad.

El Concentus Musicus de lassi y la soprano Ecaterina Zarnescu nos trajeron obras de Beethoven, Pantza, Haendel, Pergolesi y Paisiello. La fascinante sonoridad, la técnica impecable y la profunda musicalidad de la Zarnescu pusieron de evidencia una pulcritud sonora enorme y rebosante de maestría. La soprano, aunque ya mayor y con un trémolo acuciante, dejó entrever una voz muy cultivada, flexible, carnosa, con timbre cálido y aterciopelado. Es de lamentar, sin embargo, a juzgar por la voz escuchada, la cantidad de cantantes que se pierden cuando quedan encerrados en los teatros de ópera estatales, sin la posibilidad de que su arte sea reconocido como es debido.

María Aragón, acompañada al piano por Susana Mendelievich, ofreció una actuación vocal sobresaliente. Casi todo lo dice el hecho de haber sido discípula de Lola Rodríguez Aragón y de poseer, además, unos tintes de luminosidad parecidos a los Teresa Berganza, por lo que sólo nos resta ensalzar la labor de una gran profesional. Con un difícil programa constituido por arias de Mozart, Caccini, Haendel y diversos compositores de zarzuela, dejó a todos muy gratamente asombrados. La musicalidad, la belleza de su instrumento, la redondez conseguida en las escalas y la homogeneidad tímbrica, así como la brillantez y soltura en el registro agudo fueron las causas de tan afortunados efectos. Encantadora y llena de gracia, se mostró como una artista completa.

La Orquesta Universitaria de Oviedo nos visitó con un programa algo comprometido. Obras de Corelli, Bach, Torelli, Abel y Albinoni se repartieron la composición del mismo. Avalada por un formidable aparato crítico, sin embargo nos desilusionó. En

general los miembros de la orquesta se mostraron faltos de compaginación general, desafinaron demasiado, exhibieron desajustes en exceso y el sonido que crearon no merece otro calificativo que el de mate y hosco. Así, por ejemplo, el **Concierto núm. 2 para violín** de Bach fue traducido en términos desconcertantes, con un violín solista que fallaba en lo más elemental, desmelenado y falto de sentido. Acierto, desde luego, lo hubo, pero no pudieron, al parecer, salvar el concierto del general naufragio.

Durante dos días nos visitó la Orquesta Musiziergemeinschaft, del Mozarteum de Salzburgo. Tras la audición del primer concierto integrado por obras de Mozart y Haydn que, desgraciadamente, sólo fueron leídas con la pulcritud suficiente para salvar del sopor al oyente (a excepción de la solista de fagot en el **Concierto** para este instrumento de Mozart), nos temíamos lo peor al día siguiente, pues se interpretaba **El Mesías** de Handel. Sin embargo, las cosas cambiaron para bien ese día. El cuarteto vocal estuvo compuesto por Paloma Pérez Iñigo (soprano), Evelia Marcote (contralto), Manuel Cid (tenor) y A. Echevarría (barítono); la parte coral por la Asociación Coral de Sevilla, el Orfeón Universitario de Málaga y la Coral de Juventudes Musicales de Granada. Todos estuvieron dirigidos por la batuta del titular de la orquesta, el sevillano J. Robrada, de la soprano, Pérez Iñigo, en posesión de una línea de canto envidiable. Manuel Cid, pese a ciertos problemas, dio una lección de estilo y buen decir. A. Echevarría parece, con el caudal de su poderosa voz, ser promesa segura dentro de poco. Sólo la contralto no estuvo a la altura de las circunstancias, pues su voz era escasa, poco trabajada y la interpretación fue nula. Los coros, para general sorpresa, cumplieron dignamente su cometido, lo que no es poco. En fin, concierto muy grato de recordar, tanto por la calidad general de las voces, como por la segura (aunque no excesivamente moderna y estilizada) factura que del conjunto de la obra conformó el director, Rodríguez Moreno, que supo gobernar en todo momento con claridad y mano segura el nada despreciable conjunto humano que se encontraba a sus órdenes.

El Canadian Chamber Ensemble, agrupación que este año cumple un decenio de existencia, constituye un gru-

po de asombrosa madurez y homogeneidad. Transcribieron obras tan lejanas como el **Divertimento K. 113** de Mozart y la **Historia del Soldado** de Stravinsky con un sentido musical excepcional. Así, Mozart resultó con una frescura y jovialidad esplendorosas, en tanto que Stravinsky fue un prodigio de riqueza rítmica y tímbrica. Wagner y Strauss, que también aparecían en el programa, no fueron tratados con menor altura (el **Idilio de**

Sigfrido del primero y el **Vals del Emperador** del segundo, en arreglo de Schoenberg, fueron recreados con una atmósfera absolutamente apropiada). Verdaderamente este conjunto, dirigido por su titular, Raffi Armerian, dió muestras suficientes de cómo se han de interpretar las obras musicales, dentro siempre de los parámetros idiomáticos en que, según épocas y estilos, están insertas.—**GRUPO GARNATA.**



VARIEDAD DE ACTIVIDADES MUSICALES

La vida musical guipuzcoana ha estado dominada por el signo de la variedad. Durante el mes de abril se han sucedido los conciertos, intercambios y viajes que han enriquecido la actividad cultural de la provincia.

El día 3 tuvo lugar en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastian un concierto ofrecido para los socios de la Asociación de Cultura Musical, en el que la Orquesta Franz Listz de Budapest interpretó **Divertimento K 251**, **Sinfonía núm. 29, KV 201** de Mozart y **Divertimento** de Béla Bartók.

Durante los días 6 al 8, en el XV Festival de Canción Aragonesa para Masas Corales «Canal de las Bardenas», que se celebró en Ejea de los Caballeros (Zaragoza), dos coros guipuzcoanos ocuparon los primeros puestos. Salió vencedora la Coral del Corazón de María de San Sebastian que dirige Antonio Sierra y ocupó el tercer puesto la Coral «Gorosarri» de Eskoriaza que dirige Luis Ignacio Ruiz de Alegría.

El pianista Enrique Pérez de Guzmán actuaba el día 7 en San Sebastian ofreciendo un original concierto con transcripciones de diversos autores realizadas por Listz, Ravel y el propio concertista.

En el Teatro Príncipe tuvo lugar una semana de zar-

zuela a cargo de la Compañía Lírica Española que dirige Antonio Amengual, con representaciones de **Luisa Fernanda**, **La tabernera del puerto**, **La del Soto del Parral** y **Gigantes y Cabezudos**, entre otras.

Durante la Semana Santa se multiplicó la actividad musical. El Coro Easo dio un concierto en honor de sus socios protectores repitiendo una costumbre establecida desde tiempo. En la primera parte intervinieron los solistas con arias y dúos de ópera y zarzuela, concluyendo el recital con la actuación conjunta del coro dirigido por Tomás Aragües Bernad.

La Coral «Hondarribi Eskifaia Abesbatza», de Fuenterrabía, organizó un ciclo de conciertos corales entre los que participaron, la Coral San Ignacio de San Sebastian, el Coro «Itxas Soñua» de Lekeitio y el propio coro de Fuenterrabía. El día 16, el Coro Donosti Ereski ofreció un concierto de canto gregoriano con temas de la Pasión y Resurrección, el mismo concierto que había cantado en Santander días antes, solicitado por la Semana de Música Religiosa de la capital cántabra.

En Mondragón, y por invitación de la Orquesta Arrasate Musical, intervino la Orquesta Juvenil de Kiel (Alemania) con obras integradas por un original repertorio.

La Coral San Juan Bautista de San Sebastian orientó su concierto espiritual sacro mediante el título **Apuntes corales sobre la vida de Cristo**, cantando obras de Palestrina, Victoria, Bach, Haendel, Rameau, Beethoven.

El organista José Manuel Azcue, titular de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastian, interpretó composiciones de Bach, César Franck, Marcel Dupré y Raffaele Manari en el «Cavaillé-Coll» de la propia basílica.

El mismo día 18, en el Teatro Victoria Eugenia, la Orquesta Sinfónica de Euskadi y el

Orfeón Pamplonés, bajo la dirección de Patrick Juzeau interpretaron el motete **Quam Pulchri** de Fernando Remacha y el **Stabat Mater** de Gioacchino Rossini, siendo solistas Cristina Carlín, Petra Malakova, Perry Price y David Wilson-Johnson.

Por esos mismos días y para participar en la Semana de Música Religiosa de Cuenca se trasladaron desde Guipuzcoa las jóvenes agrupaciones: Coral San Ignacio de San Sebastian (que interpretó exclusivamente obras de Carlo Gesualdo) y Coral Oiñarri de Rentería.

Unos días después, y solicitada por la organización de Música Coral de Levante, actuó en Valencia la coral «Hondarribi Eskifaia Abesbatza» de Fuenterrabía.

También invitada desde Friburgo (Suiza) acudió durante la Semana Santa la Coral Santa Ana de Ordizia, con objeto de intervenir en un ciclo de conciertos y participar en las ceremonias litúrgicas.

Este mismo mes ha tenido lugar la reunión de la Asociación de Masas Corales de Guipuzcoa, entidad que planifica y coordina toda la actividad coral de la provincia. La reunión tuvo lugar en Tolosa.

El día 20, dió comienzo en San Sebastian la celebración del Ciclo de Primavera de Música de Cámara, que se sucederá durante el mes de mayo y junio. Los intérpretes del Ciclo pertenecen en su mayor parte a la Orquesta Sinfónica de Euskadi. En el primer concierto fué interpretada la transcripción para cuarteto de **Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz** de Josef Haydn, por parte de Joaquín Sánchez Pruna, Eduardo Lassarreta, José R. Santinella y Dimitar Furnadjiev. El día 23 intervino el Quinteto de Viento «Donostia» con obras de Malcolm Arnold, Gilbert Vinter, Roy Douglas, F.A. Rosetti. Fueron intérpretes, el flauta José María Perello, el oboe Víctor Segura, el clarinete José Miguel Chirivella, el fagot José Juan Llopis y el trompa Juan Manuel Gómez de Edeita. El 29 actuó el dúo búlgaro formado por la pianista Zdrabka Radoilska y el violoncello Dimitar Furnadjiev. Comenzaron con **Antar, S** de Santinella y continuaron con **Sonata núm. 2**, de J.S. Bach, **Sonata núm. 1**, de Beethoven y **Sonata Op. 38**, de Brahms.

La Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Maximiliano Valdés, ofreció un concierto en el Teatro Vic-

toría Eugenia interpretando **Sinfonietta vasca** de Beltrán Pagola, **Sinfonía Incompleta** de Franz Schubert y **Sinfonía núm. 5 en Do menor** de Beethoven, el domingo día 29.

El Orfeón Donostiarra actuó en Bilbao cantando la **Pequeña Misa Solemne** de Gioacchino Rossini, en la Sociedad Filarmónica.

La actividad musical del mes finalizó con la representación de la ópera **Simón Boccanegra** de Giuseppe Verdi, realizada por la Compañía Nacional de Verna (Bulgaria) en el Teatro Victoria Eugenia.—**FRANCISCO ESNAOLA**.

FOTO: MAYMAR.



La soprano ibicenca Teresa Verdadera.

cios la soprano ibicenca Teresa Verdadera, acompañada al piano por Juana Peñalver, con

obras de Haendel, Schubert, Guridi, Toldrá, Montsalvatge, Rodrigo, etc., poniendo de manifiesto unas muy buenas dotes vocales e interpretativas que causaron una gratísima impresión al público de Ibiza. El 15 de abril se celebró un caluroso homenaje al costumbrista Joan Castelló con diversas actuaciones y la aparición por primera vez al público de la Banda de Música de Pro Música. La Orquesta de Cámara de Amberes por cuarto año consecutivo vino a nuestra isla en Semana Santa de la mano de Juventudes Musicales, para ofrecer unos magníficos conciertos, que en esta ocasión se han extendido a las dos islas Pitiusas de Ibiza y Formentera con obras de Van Maldere, Haendel, Vivaldi, Couroyer, Mozart, Bach, Delius, Bartók, etc.—**JUAN ANTONIO TORRES**.

pretaciones de Verwald, Chostakovich, Beethoven, Stenhammar y Dvorak fueron verdaderamente magníficas.

Bautizo musical de la Consejería de Cultura

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha organizado un recital del Coro infantil «la cigale de Lyon» que mostró su buen hacer y gran disciplina en un variado recital del que destacaríamos **Crucifixus** de Palestrina. Es éste el primer acto musical que organiza en nuestra ciudad la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y aunque nos parece muy bien que de vez en cuando propicie la visita de agrupaciones extranjeras de alto nivel, esperamos ilusionados que no se reduzcan sus actividades a la mera organización de recitales, sino que aborde en profundidad y de manera decidida la problemática de las agrupaciones andaluzas, sumidas en una penuria constante y que sólo a SU JUNTA pueden acudir en demanda de apoyo.

La Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla en colaboración con el Servicio de Extensión Universitaria ha organizado un recital del Israel Strings Quartet con obras de Arriaga, Partos, Steinberg y Brahms. Este afamado cuarteto no defraudó en su actuación ofreciendo una fresca versión del **Cuarteto núm. 2** de Arriaga y una profunda y densa interpretación de Brahms. Esta misma entidad de ahorro ha organizado un ciclo cuaresmal de conciertos de órgano en la catedral en el que han intervenido Christopher Dearnley, Arthur Birkby y el titular de la misma José Enrique Ayarra. Justo es decir que los tres intérpretes han estado a una gran altura haciendo honor a sus méritos y reconocida fama internacional.

«Miserere», de Hilarión Eslava

Se ha celebrado, como es tradicional en las fechas previas a la Semana Santa, el **Miserere** de Hilarión Eslava en el Altar Mayor de la Catedral, interviniendo como solistas el tenor Ricardo Jiménez, que no estuvo a la altura de

NOTA

Juan Urtega, hasta el momento, corresponsal de RITMO en San Sebastian se ha trasladado al Monasterio de Belloch, en el sur de Francia, donde le espera un árduo trabajo de composición e investigación musical. Toma las riendas de la corresponsalía guipuzcoana de nuestra revista Francisco Esnaola



ORQUESTA JUVENIL PRO MUSICA

Desde el 16 de marzo hasta el 6 de abril, la Orquesta Juvenil de Pro Música, la pianista Eva Martínez y el tenor Pascual López ofrecieron diversos conciertos pedagógicos con obras populares de Ibiza y Formentera, música medieval y renacentista, barroca, clásica, romántica y moderna, con toda clase de instrumentos de viento, cuerda, percusión, tecla y voz para alumnos de diversos centros de enseñanza de EGB como un primer intento de acercar de forma global la música a las escuelas, cuya realización obtuvo un notable éxito y que se piensa continuar por todas las localidades y centros de enseñanza de estas islas.

El pasado 13 de abril actuó en el Teatro de las Artes y Ofi-



CONCIERTOS DE JUVENTUDES MUSICALES

De verdadera avalancha pueden calificarse la enorme cantidad de conciertos que hemos tenido últimamente en nuestra ciudad. Dos han sido las causas principales: de un lado el tiempo primaveral que gozábamos hizo que el público fuera menos remiso en acudir a los conciertos, circunstancia esta conocida por los organizadores que multiplican sus actividades en estas fechas y de otra parte el hecho de celebrarse el cincuentenario de la fundación del Conservatorio Superior de Música que, al margen de los actos académicos correspondientes, ha propiciado la celebración de diversos conciertos.

Juventudes Musicales ha organizado dos recitales de piano, el primero a cargo de José Manuel de Diego con obras de Chopin y Schumann, en el que supo lucir su buen hacer el pianista sanluqueño. El segundo recital

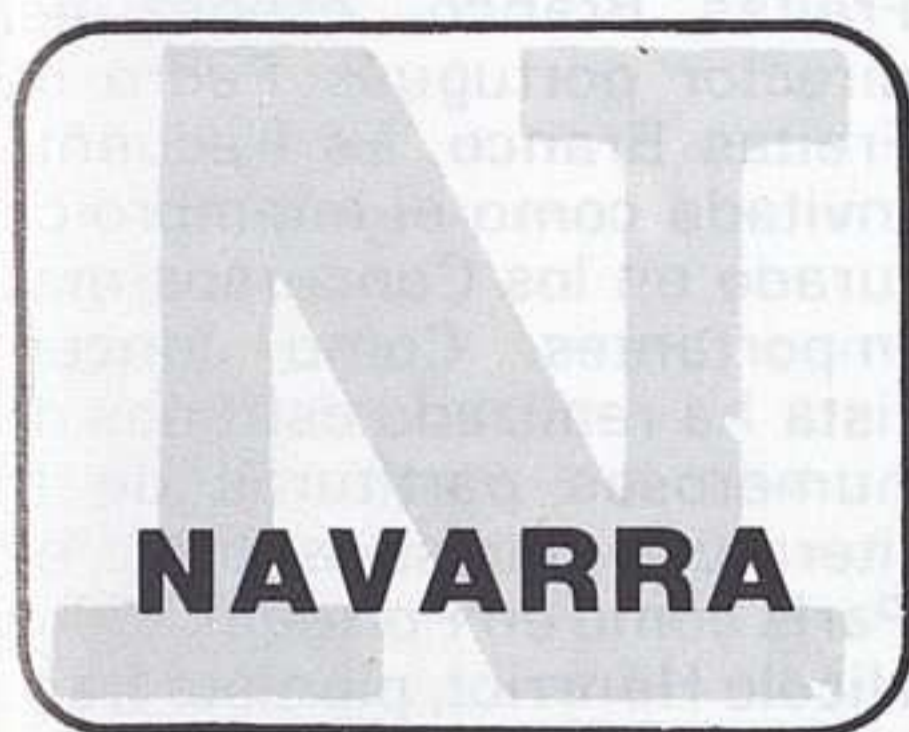
estuvo a cargo de Lluisa Colom Arquier que con obras de Faure, Debussy, Messiaen y Schumann mostró su fina sensibilidad de pianista de altura. El dúo formado por Miguel Quirós, oboe, y Juan Rodríguez Romero, piano, alcanzó un éxito importante interpretado obras de Sammartini, Mozart, F. Foret y Saint Saëns. Por último esta entidad organizó un recital de guitarra a cargo de Antonio Dominguez Buitrago que interpretó obras de Ponce, Weiss, Sors, Tedesco, Villalobos, Granados y Albéniz, con no menos éxito que los anteriores.

En un magnífico órgano de finales del siglo XVIII, recientemente restaurado, el organista Juan Antonio Pedrosa ofreció un recital en la parroquia de San Lorenzo que incluía obras de Cabezón, Peraza, Correa de Arauxo, Cabanilles, Aguilera de Heredia, Valente, Frescobaldi, Sweelinck y Buxtehude. Muchísimo público en este recital en el que el intérprete, con acertadas registraciones y gran conocimiento técnico, supo sacar el máximo rendimiento al hermoso instrumento. Este concierto estaba organizado por la Sección de Música del Ateneo.

Por su parte, el Ayuntamiento ha organizado dos recitales del Cuarteto de Cuerda Crafoord, agrupación sueca que a pesar de no venir precedida de un gran renombre congregó a un numeroso público en el Salón de Tapices de los Reales Alcázares y que ciertamente no salió defraudado ya que las inter-

las circunstancias, el bajo Carlos Zugasti que estuvo algo menos que discreto, el contratenor Andrew Lawrence-King que cumplió sin más, y los tiples de los Cantores de Navarra, Ricardo Beitia y Daniel Pinzolas, que salieron airoso de su difícil cometido. Los coros fueron: la Asociación Coral de Sevilla y el Orfeón Santa Cecilia de Sanlúcar de Barrameda y la orquesta, la Bética Filarmó-

nica todos dirigidos por Luis Izquierdo. Consignar que el primer versículo fue dirigido por el maestro Pedro Braña, antiguo director de la Banda Municipal y artífice musical de la reposición de este **Miserere** hace veinticinco años. En resumen, un **Miserere** que no pasará a la historia porque no creemos que los solistas hayan sido los idóneos. Esperemos al año próximo.—**JOSE MANUEL DELGADO.**



ORFEON PAMPLONES: SIETE MIL KILOMETROS CON MUSICA

La primera agrupación coral navarra en el escaso tiempo de dos meses (finales de febrero a finales de abril) ha realizado desplazamientos para cumplir sus contratos de conciertos en doce ciudades de España, Francia y Portugal. Mozart, Prokofiev, Rossini, Remacha, C. Orff, Beethoven y un concierto «a capella» de polifonistas navarros han sido los autores interpretados. El carácter «amateur» de esta agrupación —con restringidos permisos laborales—, hacen de esta gira un récord y de sus componentes una excepcionalidad hacia el trabajo musical no remunerado. El gran esfuerzo, como es obvio, se agranda en su titular: José Antonio Huarte Azparren.

El gran icono de Sergei Prokofiev

Junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona el Orfeón interpretó en el Palau de la Música de Barcelona el **Alexander Nevsky** bajo la dirección de Albert Argudo. La fuerza del coro, espectacular en el «Peregrinus», festiva en la «entrada de Alexander», recogida, sobre todo en las contraltos, y lejana, en las graves, en los pasajes de introducción; casi folklórica

en algunos momentos de las sopranos.

Queda así configurado este cuadro brillante, contrastado y vivo, pero unificado por la idea musical rusa; como si se tratara de un gran icono



—esa pintura de cámara— pero con la música sinfónica y coral.

Un termómetro para Mozart

Como ya viene siendo habitual, la Orquesta de Burdeos Aquitania, a primeros de marzo, invitó al Coro de Pamplona a dar tres conciertos, en Burdeos, la Ville D'Agén y Lescar respectivamente. Roberto Benzi puso en el atril en esta ocasión la **Misa de la Coronación** de Mozart y el **Stabat Mater** de Rossini.

La anécdota de este pequeño ciclo de conciertos estuvo en la Ville D'Agén, donde el concierto fue suspendido por la baja temperatura de la catedral, y ante la cual los músicos de la orquesta se negaron a tocar. En el contrato, por lo visto, requerían los dieciocho grados, y a pesar del esfuerzo de los organizadores, no se pudo subir más que a catorce la gelidez catedralicia, por lo que el concierto se suspendió. El Orfeón Pamplonés recordaba, que con menos

grados ha cantado en muchas iglesias de la geografía navarra. Pero aquello en cuestiones musicales tiene otros planteamientos.

Junto a la orquesta más bella del mundo

El 8, 9 y 10 de abril hace el coro la gira gallega: Lugo, La Coruña y Santiago. En Lugo interpreta un denso programa a voces solas —polifonía navarra religiosa y profana— y diversos autores, algunas obras con acompañamiento de órgano a falta de orquesta. Dirige José Antonio Huarte, titular, el repertorio perfectamente aprendido, con seguridad, casi de memoria, marcando claro, insinuando solamente, muchas veces, pues no hace falta más, abarcando con su gesto casi todas las épocas musicales y sus estilos. Los fragmentos de la **Misa en Si menor** de Bach —que el Orfeón interpretase en París el pasado año— despiertan el entusiasmo entre el público, por lo inhabitual y dificultoso.

En el Teatro Colón de La Coruña, y junto a los percusionistas de Madrid, los **Carmina Burana** de C. Orff cobran una especial luminosidad, junto al puerto de la bella ciudad que empaqueta la luz en sus balconadas para cuando llueva. José Antonio opta por la versión de dos pianos y percusión con visión de gran conjunto y la obra nunca pobre o dividida a favor de uno y otro conjunto. Por la acústica del teatro la versión resulta muy pulida y la justeza EXACTA.

Este mismo concierto en Santiago de Compostela resulta casi una apoteosis. La iglesia monumental de San Martín Pinario dota a la percusión de «Regoli» (que corrió con la interpretación de la primera parte del concierto) de una magnificencia y fuerza excepcionales. Sus extraordinarias dotes quedan aquí elevadas al poder de controlar el trueno, o el eco montañoso; pareciera exagerado, pero el papel que sacó a los parches, musicales y rítmicos, resultaba sobrecogedor. **Carmina Burana** grandioso, sobre todo en los cortes del «Oh Fortuna» cuando los timbales hacen aguas y devuelven el sonido como a borbotones. El público entendió el planteamiento que de la obra hizo el maestro Huarte y aplaudió interminablemente a los intérpretes. Los solistas Catalina Moncloa, Menasse Hadjes y J.M. Echarri, muy bien.

El «Quam Pulchri Sunt» de Remacha: un trabajo duro y entrañable

De vuelta a casa para abrir el ciclo de conciertos de la Semana Santa. El Orfeón Pamplonés interpretó en esta ocasión el **Stabat Mater** de Rossini con la Orquesta Sinfónica de Euskadi bajo la dirección de Patrick Juzeau; y además una obra de Fernando Remacha, el gran músico tudelano recientemente fallecido, con carácter de estreno y gracias al trabajo de J.A. Huarte, discípulo suyo, el **Quam Pulchri sunt**.

P. Juzeau conectó mucho más con el coro que con la orquesta; los dos números «a secco» resultan en sus manos una delicia: en efecto, el director se sitúa ante el coro olvidado ya el compás, sus manos se mueven en abanico, y a tal tratan al coro: abriendo con paulatina amplitud y sin desmesura, cerrando con suavidad, moviendo en todo momento el volumen del aire con la justeza que el calor musical requiere. El concierto se repitió en Vitoria y en el Victoria Eugenia de San Sebastián.

Programado por el Orfeón antes de que muriera el maestro, cobra especial importancia y rango de homenaje esta corta pero densa obra de juventud de Remacha. J.A. Huarte ha trabajado mucho sobre ella, y el coro, con gran dificultad —el arranque coral va en tonalidad distinta a la de la orquesta— ha superado la rareza de su música. En sus escasos quince minutos de duración, el músico tudelano repasa el período gregoriano, el barroco y el clasicista, todos ello unificados por la austeridad de su estilo de componer. En ella, los consejos que siempre repetía el maestro: las tompas como elemento neutro, el camino más corto, sin adornos, hacia el tema puro... y también su gusto por el gregoriano, por el ritmo barroco, la síncopa... No es música facilona, hay que escucharla varias veces para empezar a asimilarla; pero es de agradecer que alguien se encargue de estrenar estas obras, más adelante agradeceremos el haber escuchado todo esto; como se le agradeció a Remacha el haber traído a España la música de Stravinsky, cuando todavía era un incomprendido.

Esta obra fue interpretada por el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Ciudad de Barcelona el día 12 de mayo en

Tudela. Entonces sí, como homenaje de su ciudad natal al maestro.

Canto a la alegría y a la libertad

Expresamente invitado por el gobierno portugués para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de los Claveles, el Orfeón de Pamplona interpretó el 24 de abril en Lisboa y el 26 en Oporto la **Novena Sinfonía** de Beethoven. Silva Pereira, titular, plantea una **Novena**, grandiosa y festiva: la orquesta aparece casi doblada (la de Lisboa y Oporto), y al coro se le exige potencia adecuada a la orquesta. Sobre todo en Lisboa (cinco mil espectadores), el planteamiento y el resultado están acordes con el espíritu de fiesta y de popularidad que se le quiere dar al concierto. Impresionante el coro, sobre todo en los solos de voces graves (seid umschlungen), quien cosechó los mejores aplausos, aplausos enriquecidos con claveles para todos.

En resumen, un espléndido ejemplo de lo que se puede hacer con el trabajo y la voluntad de un grupo «amateur», sin apenas presupuesto (tres millones al año) y sin el apoyo muchas veces de las entidades culturales de la nación. Pero el apoyo que verdaderamente vale, y es el que tiene, es el de sus miembros: las solistas Sagrario Aramburu —de voz llena y redonda—, María Jesús Artaiz —voz potente, casi wagneriana—, Pili Latasa —de voz limpia y amable—; los solistas J.M. Echarri —voz cálida dialécticamente humana—, José María Pérez —voz ágil y festiva; el pianista titular José Luis del Burgo, capaz de resumir en la mano izquierda una orquesta; la estupefanda cuerda de bajos que abufanda el sonido del coro; la de contraltos que suaviza las aristas; la de sopranos que abrillanta los poemas, la de tenores que se alarga como el oboe; y todo el trabajo del director José Antonio Huarte Azparren.

Recuerdo que con la llegada de la democracia a nuestro país se concedió en Premio Nacional de Teatro a grupos que habían trabajado en ese campo con planteamientos distintos a los estrictamente profesionales, sin ánimo de lucro. Junto con el Orfeón Donostiarra, al que también admiro; creo que nadie, como entidad, puede presentar una proyección tan

merecedora del Premio Nacional de Música. Lo dejo como sugerencia.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**



CONVOCATORIA DEL «PALOMA O'SHEA»

El Concurso Internacional Paloma O'Shea se prepara ya para celebrar su octava edición. Con anterioridad se ha comentado la filosofía renovadora que informa esta convocatoria. La respuesta ha sido grande. Poco después de hacer públicas sus bases, la solicitud de las mismas ha sido incesante, y el número de inscritos ha sido alto teniendo en cuenta las exigencias que el certamen santanderino comporta. Antes de especificar el número de concursantes y procedencia, creo interesante destacar un hecho. Y es que un buen número de los concursantes ya han obtenido importantes galardones en concursos de relevancia mundial, tales como el «Van Cliburn», el «Rubinstein», el «Leeds», el «Termini», el «Gina Bachauer», o el de «Maryland». Por lo tanto, el nivel se presenta de antemano muy elevado, lo cual, además de evidenciar la jerarquía lograda por el «Paloma O'Shea», apunta un desarrollo con ímán.

Decía que el número de inscritos ha sido alto. Lo han hecho ciento veinticinco pianistas de treinta y tres países. Como ocurrió en la edición anterior, un Comité de Selección ha admitido, después de un detallado estudio de todos y cada uno de los expedientes, a ochenta y cinco concursantes que representan a veintinueve países. Dieciseis de U.S.A., nueve de Francia, siete de Inglaterra, seis de Francia y otros seis españoles, cinco de U.R.S.S., cuatro de Rumanía, China e Italia parti-

cipan con tres. Cuba, Alemania Federal, Argentina, Polonia y Japón con dos, y Alemania Democrática, Australia, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Canadá, Checoslovaquia, China (Taiwan), Finlandia, Hungría, Indonesia, Irlanda, República Dominicana, Siria y Suiza con uno. Precisamente, y como dato curioso, es el suizo Bertrand Roulet el concursante más joven. Tiene dieciseis años.

En esta octava edición permanece con carácter obligatorio la **Suite Iberia**, de Albéniz, en la primera prueba. Lo mismo ocurre con una de las **Sonatas** del P. Soler en la segunda. Si en 1982 otra de las páginas obligadas fue la **Sexta Canción y Danza** de Federico Monpou, en la edición que se anuncia es la partitura de Cristóbal Halffter **Cadencia**, compuesta expresamente para el Concurso y patrocinada por la Fundación Gulbenkian. Su análisis lo realizará en próximo número de RITMO José Manuel Berea, por cuanto constituye un hecho importante en la cultura sonora de nuestro país. Otra novedad de interés: la introducción de una prueba semifinal que en un recital de una hora de duración, además de la interpretación de un quinteto para piano y cuerda en el cual el concursante será acompañado por el Cuarteto de Praga. El concierto de la Gran Final, programada dentro del Festival Internacional de Santander —de cuyo programa se escribirá en próxima crónica— los finalistas actuarán con la Orquesta de Radiotelevisión Española, bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez. Será retransmitida por T.V.E.

Hay otra novedad: El Paloma O'Shea se convierte en trienal, por lo que su novena edición se celebrará en 1987, coincidiendo con el primer centenario del nacimiento de Rubinstein. Por esto los premios ya se han incrementado: el primero a un millón trescientas mil pesetas, que, patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro, tiene otro aspecto que hay que destacar: la presentación de su ganador en el Queen Elizabeth Hall, de Londres, y en la Street Series de Nueva York, en la temporada 1985-86; además de una gira por Estados Unidos, América Latina, Europa y, por supuesto, España, a lo cual se suma la grabación de un disco con la RCA Internacional.

El número de premios se incrementa a ocho, aparte de otros especiales. El concur-

sante español mejor clasificado será premiado con una beca patrocinada por la Dirección General de Música y Teatro. Si éste superase la primera prueba, el Concurso organizaría una gira de recitales por España.

Alta respuesta y alto nivel. Para enjuiciarlo un jurado de prestigiosas figuras del pianismo mundial, como ya es norma en el certamen santanderino que se celebrará el 22 de julio al 5 de agosto. Marie Antoniette Leveque de Freitas Branco, esposa del director portugués Pedro de Freitas Branco. Es frecuente invitada como el miembro de jurado en los Concursos más importantes. Como concertista ha realizado estrenos de numerosas partituras de la literatura pianística, tanto en París como en Portugal. Viene Nicole Henriot, pianista francesa, alumna de Marguerite Long, figura presente en los más prestigiosos Festivales. U.R.S.S. está representada por Tchijon Jrennikov, presidente de la Casa Unión de Compositores rusa. Jacobo Lateiner, cubano, es miembro de la Julliard School de Nueva York. Andre F. Marescotti, de Suiza, ilustre pedagogo y compositor, actualmente Maestro de la Capilla de la Iglesia de San José y Profesor del Conservatorio de Ginebra. Josef Palanieck, de Checoslovaquia, tiene predicamento no sólo como intérprete, sino también como compositor, disciplina esta que estudió con Albert Rousell y colaboró con Alfred Cortot y Pierre Fournier. El colombiano Rafael Puyana, formado en Estados Unidos con Wanda Landowska y Nadia Boulanger, no es sólo el intérprete de música barroca, sino su virtuosismo se extiende hasta compositores contemporáneos que han escrito para él. En la italiana María Tipo se encuentra una de las pianistas mejor consideradas a nivel mundial, mientras que el inglés Fanny Watermann es figura eminente en el mundo de la enseñanza. En 1963, junto con Marión Herwood, funda el Concurso Internacional de Leeds. Wu Zuquiano, rector del Conservatorio Central de China, completa la nómina de personalidades integrantes del jurado en el que la representación española la forman su presidente, Federico Sopeña, Cristóbal Halffter y los pianistas Joaquín Soriano y José Francisco Alonso, a cargo de quien correrá el concierto inaugural, en memoria de Rosa Sabater.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

* **ABAO** *

XXXIII FESTIVAL DE OPERA * PAIS VASCO *

BILBAO SEPTIEMBRE 1984

DIA 1 **RIGOLETTO** *G. Verdi*

Gilda: ADRIANA ANELLI, soprano
 Duque de Mantua: DANO RAFFANTI, tenor
 Rigoletto: LEO NUCCI, barítono
 Maddalena: BENEDETTA PECCHIOLI, mezzosoprano
 Sparafucile: ALFONSO ECHEVERRIA, bajo
 Director: ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
 URBANO RUIZ LAORDEN

DIA 4 **NORMA** *V. Bellini*

Norma: MARA ZAMPIERI, soprano
 Pollione: GIUSEPPE GIACOMINI, tenor
 Adalgisa: FIORENZA COSSOTTO, mezzosoprano
 Oroveso: IVO VINCO, bajo
 Director: ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
 GIANFRANCO RIVOLI

DIA 6 **WERTHER** *J. Massenet*

Carlota: ELENA OBRAZTSOVA, mezzosoprano
 Werther: ALFREDO KRAUS, tenor
 Alberto: PHILIPPE LAFONT, barítono
 Sofía: ASCENSION GONZALEZ, soprano
 Podestá: ALFONSO ECHEVERRIA, bajo
 Director: ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
 ALAIN GUINGAL

DIA 8 **IL TROVATORE** *G. Verdi*

Leonora: MARA ZAMPIERI, soprano
 Manrico: GIUSEPPE GIACOMINI, tenor
 Azucena: FIORENZA COSSOTTO, mezzosoprano
 Conde de Luna: LEO NUCCI, barítono
 Ferrando: IVO VINCO, bajo
 Director: ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
 CHARLES VANDERZAND

DIA 11 **LA FILLE DU REGIMENT** *G. Donizetti*

María: ADRIANA ANELLI, soprano
 Tonio: ALFREDO KRAUS, tenor
 Sulpizio: PHILIPPE LAFONT, barítono
 M. de Berckenfield: ROSA LAGHEZZA, mezzosoprano
 Director: ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
 ALAIN GUINGAL

DIA 13 **ANNA BOLENA** *G. Donizetti*

Anna Bolena: KATIA RICCIARELLI, soprano
 Riccardo Percy: UMBERTO GRILLI, tenor
 Giovanna Seymour: MARTINE DUPUY, mezzosoprano
 Enrique VIII: GIORGIO SURJAN, bajo
 Smeton: BENEDETTA PECCHIOLI, mezzosoprano
 Rochefort: ALFONSO ECHEVERRIA, bajo
 Director: ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
 GIANFRANCO RIVOLI



Regidor de escena: DIEGO MONJO
 Orquestas
 SINFONICA DE EUSKADI
 SINFONICA DE BILBAO
 CORO DE LA ABAO
 Director
 JUAN JOSE LARRINAGA

MOZART: CICLO DE SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO



El pianista Josep Colom.

Por Enrique Martínez Miura

No deja de ser sorprendente que una colección como la de las **Sonatas para violín y piano** de Mozart tenga todavía entre nosotros una cierta condición de infrecuencia.

Realmente varias de las obras escuchadas pueden ser tomadas como NOVEDADES. Agradecemos, pues, a la Fundación Juan March la ocasión que nos ha brindado.

Señala José Luis García del Busto en sus comentarios en el cuidado programa de mano, que la serie de las sonatas violinísticas quizá no tenga el mismo carácter representativo, la misma continuidad a lo largo de la biografía, que la sucesión de las sinfonías, los conciertos para piano o las sonatas para este instrumento. En cualquier caso, la selección preparada para estos cinco Miércoles —se han tocado 18 de las 41 sonatas catalogables— se ha centrado en el Mozart MADURO. La panorámica ha abarcado desde la **Sonata K-296**, cercana en el tiempo a la gran **Sinfonía en Re mayor K-297**, hasta la

Sonata K-547, algo posterior al genial logro de **Don Giovanni**.

Las interpretaciones han tenido la virtud de arrojar luz sobre las principales carencias que sufren los músicos de este país al acercarse al clasicismo y a Mozart en particular. Las versiones han adolecido, por lo común, de una falta, incluso radical, del lenguaje idóneo. Difícilmente se ha llegado a obtener un sonido de, pureza mozartiana. Defectos técnicos a un lado, que también los ha habido, el máximo escollo se ha dado en el fraseo, en la forma de acentuar, en el talante lúdico que debe siempre animar esta música con independencia de otros factores —expresión, dinámica, etc.— que tampoco pueden descuidarse.

El concierto de Wladimiro Martín y Juan Antonio Alvarez Parejo (**K-296**, **K-301**, **K-302**, **K-303**) fue típico en cuanto a los defectos que venimos de resaltar. Faltó la fluidez inseparable del salzburgués. El sonido de Martín pecó de dureza y su dicción de rigidez. Sus ataques fueron de una brusquedad que no casaba con el estilo que pretendía conseguirse. Ambos instrumentos no siempre estuvieron correctamente equilibrados. Martín y Parejo consiguieron su mejor distribución de líneas y planos en la **Sonata K-302**.

La opacidad y la falta de tersura en el violín de Manuel Villuendas siguió siendo el principal problema interpretativo de la siguiente sesión (**K-304**, **K-305**, **K-306**, **K-378**). El sentido casi

romántico que anima la **Sonata K-304** no salió del todo a la superficie. En el «Tempo di Menuetto» final, los tirones y las rupturas en las frases imposibilitaron una visión homogénea del movimiento. Villuendas llegó a perder la afinación en el desarrollo del «Allegro con spirito» de la **Sonata K-306**. Un más logrado diálogo instrumental se dió en la **Sonata K-305**; nivel que se conservó, salvo algún apresuramiento, en la **Sonata K-378**. El pianista Josep Colom realizó en todo momento una meritoria labor.

La violinista Palina Katliarskaia y la pianista María Manuela Caro protagonizaron una sesión especialmente desafortunada (**K-376**, **K-379**, **K-377**). La instrumentista de cuerda de origen ruso, a la que podemos considerar inmersa en el quehacer español, tuvo una tarde de bajo rendimiento. Su sonido se mostró de una especial dureza, chirriante, en ocasiones, demasiado metálico, casi siempre, como en el «Allegro» de la **Sonata K-379**. Con estas premisas mecánicas, las versiones no pudieron pasar de lo epidérmico, la línea discursiva careció de lógica, se vió interrumpida por confusiones y atropellamientos. Katliarskaia fraseó en tensión, con evidente nerviosidad, que acabó por hacer naufragar el concierto. María Caro quedó en un segundo plano, del que salió en contadas ocasiones para dar ejemplos de su cristalina manera de entender a Mozart.

Gonçal Comellas y Antoni Besses (**K-380**, **K-402**, **K-403**, **K-454**) destacan en este ciclo como los intérpretes más próximos al ideal sonoro mozartiano. Su concierto empezó con la **Sonata K-380** en un punto más bajo del luego alcanzado. Hubo aquí algún problema de RESPIRACION en la arcada de Comellas. El amplio trazo de su línea melódica, en cambio, era perfectamente adecuado; si se produjo algún fallo, fue de tipo técnico no expresivo. La plenitud de la ejecución se logró en las **Sonatas K-402** y **K-403**. El «Andante» de la primera de ellas ha sido, probablemente, el instante más intenso de todo el ciclo. La Fuga del «Allegro Moderato» gozó de una planificación irreprochable, pero se resolvió con algunas dificultades. En la **Sonata K-403**, Comellas accedió a un notable grado de precisión. En esta y en la **Sonata K-454** la conjunción entre los dos músicos discurrió por cauces milimétricos. Muy bien Besses por su pianismo ágil, atento, de una marcada intención cantable, de gran comunicabilidad en los tiempos lentos.

Pedro León y Julián López Gimeno se encargaron de la última sesión (**K-547**, **K-481**, **K-526**). Sus interpretaciones se caracterizaron por el enfrentamiento cuerda/teclado más que por la fusión de intenciones. La sencilla, quizá de compromiso, **Sonata K-547**, la final de las compuestas por Mozart para esta combinación, no se vió suficientemente dotada de contenido. No hubo juego, nervio o vivacidad. La **Sonata K-481** fue románticamente expuesta, puede que en demasía; la visión incurrió en lo unilateral. Existió el peligro cierto del desdibu-

jamiento de los planos en las variaciones finales. Excesiva, desde luego, la presencia del piano. Lo mejor lo encontramos en el impulso con que se acometió el «Molto Allegro» de la **Sonata K-526**. Una noble concepción y un mayor convencimiento delimitaron la interpretación más acertada de la tarde.

Un ciclo que interpretativamente no ha respondido al interés que se desprendía de su programación. Los conciertos se han mantenido dentro de lo aceptable, con las excepciones de Katliarskaia y Caro, para mal, y Comellas y Beeses, para bien.

ALCALA PALACE

CATEDRA DEL FLAMENCO

Por Sabas de Hoces

En poco tiempo, los madrileños aficionados al arte flamenco total —cante, toque, baile, concierto y conferencias— hemos tenido ocasión de darnos una «jartá» que empezó en diciembre con la «Olimpiada del Flamenco», organizada en el Palacio de los Deportes por la Hermandad de Payos y Gitanos, pasando después por el reciente homenaje de los grandes del flamenco, en el Teatro del Círculo de Bellas Artes «in memoriam» de Don Antonio Mairena, desaparecido hace poco y finalmente en marzo con la inauguración de una «Cumbre Flamenca», patrocinada por el Ministerio de Cultura que fue previamente itinerante por Huelva, Salamanca, Valdepeñas y después también por Alcalá de Henares, en colaboración con los respectivos Ayuntamientos.

Tres jornadas más de Actividades Paralelas con proyecciones de cine, televisión, ponencias y debates, entre especialistas y aficionados, permiten a los amantes del género —que no folklore— disfrutar y documentarse a discreción sobre el particular.

La impresión general recogida por este cronista, es la del éxito masivo en los espectáculos de la «Cumbre»: calidad de arte en el escenario y cantidad de público en el aforo del Alcalá Palace, con mil seiscientas plazas prácticamente ocupadas durante cinco días ininterrumpidamente —después del reciente homenaje a Mairena, y con Gades en ese otro buche de espectadores que es el Monumental y sus dos mil ochocientas entradas— a tal extremo que a partir de la segunda noche, como en las grandes ocasiones del Real, los aficionados tardíos, abundaban demandando entradas mediante carteles al pecho y ojos ávidos de buscador de pepitas de oro.

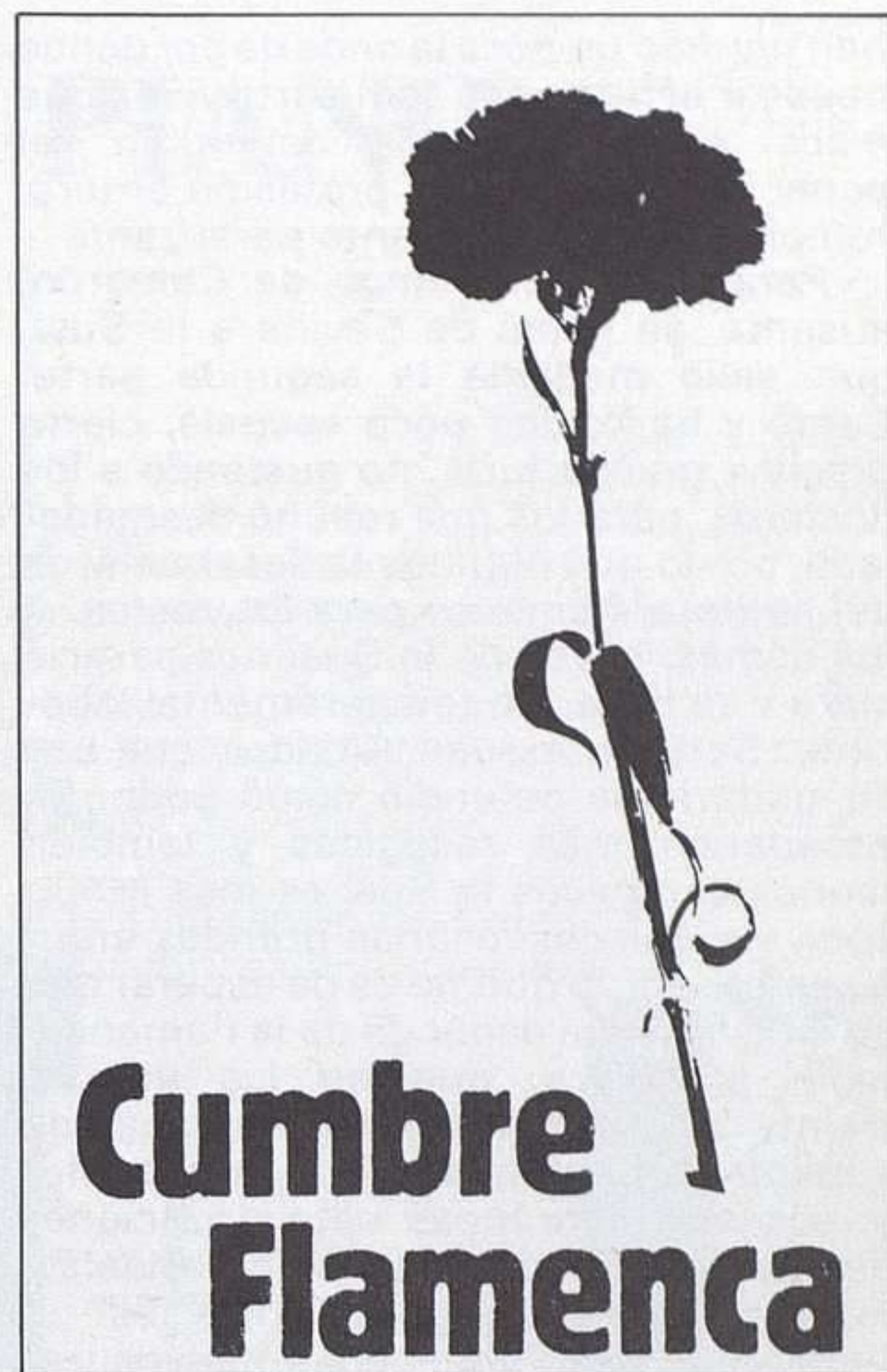
Los organizadores agruparon en principio cada jornada por diferentes escuelas. Luego este propósito no fue riguroso y así el programa de la primera noche concebido para **El Arte Joven**, incluía al veterano Enrique Orozco en concepto de MAESTRO INVITADO, lo que nos permitió sobre la propia función, sacar diversas apreciaciones que pasamos a relatar.

La primera noche: «El Arte Joven».

Mal fario para empezar. Dentro del programa para esta función, muchos aficionados fuimos a oír preferentemente a un todavía joven —unos treinta y pocos años— y popular valor que, incorporado a los innovadores, tiene seguidores entre las generaciones mayores: el gaditano Camarón de la Isla. Por fallecimiento en la víspera de su hermano Juan Monge Cruz, se explicó su no comparencia, lo que levantó una ola de contrariedad entre el público, al ser anunciada por los altavoces.

Inmediatamente se presentó a José Mercé acompañado por la guitarra de Tomatito, que salieron muy animosos a remediar la decepción general. Pues fijense ustedes lo que son las cosas: lo consiguieron totalmente y casi fueron lo mejor de la noche. Mercé tiene la estirpe secular de los Sordera y con una buena garganta se recreó por soleares —tras otros palos de calentamiento— y acabó arrebatando por bulerías. Tomatito le engarzó muy bien sus arremetidas rítmicas y entre los dos se montaron una inauguración de la «Cumbre» llena de brío.

Cambio brusco en la segunda actuación con el MAESTRO INVITADO Enrique Orozco, recuperado para esta ocasión, desde su reciente vuelta a los escenarios, tras largo retiro. Su escuela viene de Don Antonio Chacón, Después de cuya época alternó con todos los grandes del cante. Gustó a los entendidos de viejo cuño con sus glosolalias delicadas, tercios a media voz, melismas en «sfumato piano» si se permite el italianismo... Pero después de Mercé, que bordó su consagración como definitiva figura, el maestro Orozco resultó sacrificado por inapropiada colocación en el orden y el día de salida, con un auditorio heterogéneo, pero joven, que se entusiasmaba más fácilmente por la marcha gitana que por la alta escuela paya. Paco de Antequera, el gran guitarrista, que si mal no recuerdo, hizo años ha aquello



del jazz-flamenco con Pedro Iturralde, era consciente de que al fino discurso del maestro Orozco le sobraba escuela, pero le faltaba «swing»... trató de animarlo por su cuenta... y el maestro resultó al final forzado.

Cerro la primera parte el baile de Mario Maya —dicen que mejor que Gades— con cuadro artístico formado por dos guitarristas, dos palmeros y dos bailaores. Tras una lección suprema, confirmó éxitos pasados y sonados como su **Camelamos Naquerar** en donde además de arte, había reivindicación social gitana. Hemos ido a ver a Gades para opinar con impresiones recientes. No resulta apropiado hacer comparaciones. Se erigen cada uno con distintos materiales. Gades amalgama un discurso plástico más políglota, más cosmopolita... Mario se limita al exclusivo lenguaje flamenco. A uno y a otro le salen impresionantes monumentos artísticos, pero diferentes. A Mario le surge cualquier torre de la Alhambra —la del Homenaje, de Hachaj, de las Damas, la Puerta del Vino...—. En cambio a Gades le puede acabar resultando cualquier instantánea de una escultura realista, a lo Rodin —la Edad de Hierro, el Beso, el Pensador, la Puerta del Infierno...—, con dinámica, eso sí, del nervio flamenco.

Tras breve descanso y entusiasmados corros de espectadores por los vestíbulos, empieza la segunda parte Enrique Morente acompañado del guitarra Paco Cortés, ambos granadinos y un cuadro artístico de otras seis personas, que gustaron pero llenaron menos. Hubo pequeños fallos. Morente es un polémico innovador de textos y melodías, dotado para colaborar con talentos de otros campos (Marsillach, José Luis Gómez, Jesús Campos...) a los que se suma Paco Cortés, obligado a inventarse toda una diversidad de recursos guitarrísticos para adaptarse a espectáculos tan varios como **Edipo Rey** o **Macama Honda**. Juntos saben acoplar sus investigaciones, aún a costa de despistar a algunos entendidos acartonados, que ya han perdido

han perdido un poco la onda de por dónde puede ir el flamenco como arte vivo y que estos acontecimientos estimulan, al poner en contacto a la profesión entera, rompiendo un aislamiento paralizante.

Para cubrir el tiempo de Camarón, ausente, se llamó de Sevilla a la Susi, que salió mediada la segunda parte. Cantó y bailó, con poca escuela, cierta gracia y mucha furia, no gustando a los doctores, para los que resultó desmadejada, por lo que algunos la desahuciaron del santoral flamenco para los restos. A los demás, la voz de la Susi nos pareció clara y su baile, un temperamental laberinto. Se trajo a Juan Amador, que con su guitarra la defendió como pudo. En escenarios más recogidos y también menos canónicos la Susi es más RESULTONA y viene cosechando grandes entusiasmos, por lo que no es de esperar que su vida artística dependa de la flamencología plumífera, que en los últimos treinta años tampoco ha sido capaz de superar sus enfoques lírico-artesanales y sus extemporáneas categorizaciones estéticas, cuando el arte gitano-andaluz, lo que está pidiendo a gritos es un replanteamiento analítico, en cuyos trabajos científicos, el simple escritor, el poeta y mucho menos el periodista no van a tener nada que decir, si antes no son profesionales de la etnología, de la antropología cultural, de la sociología, de la filología, de la coreografía, de la musicología y hasta, si me apuran, de la informática para todo lo que sea desbrozar metodologías de investigación comparada... ¡Estamos velando el cadáver de la flamencología al uso del conocido plumífero! ¡Paso a la BARBARIE de los tecnosofos! ¡Mac Luhan es el padrino! ¡Pues tú tranquila, Susi, que antes desaparece la robótica de los doctores que la jarana de tu saludable sicalipsis!

A propósito de Manolo Sanlúcar

La sesión concertística corrió a cargo de Manolo Sanlúcar. Antes de valorar la intervención de este guitarrista, es necesario hacer una observación que considero al respecto importante y oportuna: el fenómeno del concertismo flamenco es algo que viene cogiendo de espaldas, lamentablemente, más a los entendidos que a la propia afición. El entendido asocia el flamenco prioritariamente al CANTE, antes que a la MUSICA. Lo cual, además de resultar una antigua injusticia —Serranito planteó el asunto a los flamencólogos y críticos el primer día de los debates, sin obtener apenas una explicación convincente— es hoy una inaceptable parcialidad. Yo le llamo a eso la HEMIPLEJIA DEL FLAMENCOLOGO.

Viénesse todo esto a mis mientes, a propósito de algunos comentarios y críticas que se siguen haciendo todavía sobre el concertismo flamenco y en particular con las que ha desmerecido, para algún cronista de Madrid, la actuación de Manolo Sanlúcar, por citar sólo la más desdeñosa muestra hacia los solistas de guitarra flamenca. Manolo Sanlúcar es un talento natural, que en otro país menos caligulesco y con mejor cultura musical —Alemania, Hungría, Ingra-

terra, Canadá...— habría podido optar a ser concertista de violín, director de sinfónica, compositor... lo que le hubiera dado la gana y teniendo aquí, con su guitarra, tanta técnica como el que más, prefirió una actuación sin ganga exhibicionista de cien fusas por frase —en la que cae frecuentemente el gremio guitarrístico— pero con un apacible calado poético, que fue lo más profundo de la noche flamenca. El sólo de Sanlúcar saltó a los duendes por entre el auditorio, que después de más de tres horas de espectáculo ya no estaban las musas para tafetanes.

Sumario de las demás noches

Imposible contar al detalle como en el anterior epígrafe, lo que sucedió las siguientes cuatro jornadas, por razones de espacio. Solamente un apunte para lo más destacado, teniendo en cuenta que desfilaron casi un centenar de artistas. La segunda jornada llamada **Noche Gitana**, empezó por fiesta con la familia Montoya. Siete miembros para cantar, tocar y bailar en gitano. Bulerías por palos diversos. Carmelilla al final sin micrófono... eso era arte y lo demás electrónica. Después Chocolate no tuvo su noche. Seguiriyas, soleares, malagueñas con Marote a la guitarra. A continuación El portugués demostró ser grande para los tangos y jaleos extremeños. Carlos Habichuela le apoyó con la guitarra. Luego salió El Güito con un baile de efectismos gitano-madrileños, ganándose al público. En la segunda parte Fernanda de Utrera, soleara sin rival femenina, acabó cantando, a petición, una folía canaria por bulerías. Marote le sirvió el compás al que agarrase con la ocurrencia. Cerró noche —la de los gitanos— Agustín Castellón Sabicas con el concierto flamenco más clásico de su conocido repertorio discográfico.

La tercera noche denominada **Casa del Sur** —para sevillanos, granadinos y gaditanos básicamente— resultó muy desigual, desde un José Domínguez El Cabrero con un chorro de voz inflexible, sin matices, hasta un Juan Villar que dialogando con la guitarra de Paco Cepero —el mejor acompañante de toda la Cumbre— fueron los triunfadores de la jornada. Por en medio, Chaquetón y Luis Habichuela, éste con la guitarra, subieron los grados de sensibilidad que no había dejado «El Cabrero», a cuyo acompañante José Luis Postigo, no le dió motivos para entusiasmarse. Volvió a salir Cepero para acompañar esta vez a Pepe de Lucía que se mostró voluntarioso a pesar de problemas nasales. El concierto corrió a cargo de otro Habichuela —Pepe— cuyos solos mostraron siempre seguridad técnica, si bien en conjunto, con Juan a la otra guitarra y Carles Benavent al bajo eléctrico, resultó más confuso y de musicalidad menos lograda. Cantó también «El Sordera» con muchos amigos por el auditorio, a los que brindó, más otros en los periódicos, que le han proclamado el triunfador del evento, y por lo oído también en Jerez donde le acaban de otorgar el último Premio Nacional de Cante Flamenco... y es que el paisanaje del barrio de San-

tiago jerezano, tiene mucho. Seguiriyas, fandangos, bulerías... acompañadas por el buen hacer guitarrístico de Luis Habichuela. Manuela Carrasco y grupo, acompañada por su marido Joaquín Amador, hicieron una representación con un candil por toda luz y un taranto en los oídos. Buena alegoría minera, así como el número de los bastones en ritmo de amalgama con el taconeo, que gustó más a la afición.

Cuarta jornada: **Contrastes**. Tradición cantaora y experimentación instrumental. Por la tradición oímos a Manolo Heras, Joselero y Rafael Romero, aportando cada uno su memoria del flamenco y los ecos de los viejos maestros ya desaparecidos. Viene bien escuchar las matrices del cante, para comprobar que el fondo permanece pero la forma cambia... y ello debe estar sucediendo desde que los moriscos —los verdaderos andaluces de principios del XVII, cuando el Duque de Lerma, en medio de una corrupción extrema, por el trasiego de bienes, llevó a cabo su expulsión— tuvieron que camuflarse entre la raza nómada, los gitanos, originándose la elaboración del flamenco. Las guitarras de esta función, corrieron a cargo de Perico el del Lunar o la enciclopedia del toque antiguo, heredada de su padre, y de Tomatito que, alumno aventajado de Paco de Lucía, supo adaptarse a la revisión del cante histórico. La fiesta la dió Negra de Badajoz, hija de Porrina, con mucho ritmo que ella se inventa en cantes sin compás. En la segunda parte vimos a Carmen Cortés acompañada por un conjunto, con José Antonio Galicia a la batería. Buena escuela de bailaora en ella. En cuanto a la colaboración instrumental, solo una observación: el jazz no tiene rítmicamente nada que aportar al flamenco, salvo una cosa: libertad. Es por ahí, por donde está el difícil trabajo de Galicia. Salió también otro grupo experimental MUY EXPERIMENTADO: Al-Yamia. Lo mejor que he oído, en la actual etapa de cruzamiento flamenco con otros géneros. Un logro totalmente bien coronado. Enhorabuena al responsable de ello, Joaquín Losada. El colofón de la noche lo marcó Farruco y su cuadro de baile. Bien rodeado por su propia hija La Farruca y otro bailaor El Mistela, así como las gargantas de El Moreno y Curro Fernández, además de tres elegantísimas esculturas femeninas, cuyo anonimato sentimos. Todo este espléndido tinglado fue sostenido por una sola guitarra que sonó mejor que una orquesta sinfónica: la de Ramón Amador.

Y por fin la última noche: **Tradición Flamenca**.

Y esto fue todo. Concluimos con una propuesta: si el Ministerio de Cultura quisiera verse de la noche a la mañana, con las mieles de un éxito internacional, que no se han imaginado nunca los gobernantes precedentes, todo lo que tendrían que hacer es exportar esta «Cumbre» por el mundo entero. Ni el Bolshoi de Moscú, ni la Opera de Pekín, ni las Danzas Nacionales Balinesas, ni el teatro Kabuki de Japón, ni el histórico «Jazz at the Philharmonic...» nada, nadie tiene en la cultura popular de ningún país, lo que España tiene en Andalucía. Organícese una embajada artística y mostrémosla para absombrar de propios y extraños.

IV CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO "JOSE ITURBI"

Valencia-October 1984

ORGANIZA: EXMA. DIPUTACIO DE VALENCIA
PATROCINADO POR CONSELLERIA DE CULTURA,
EDUCACIO I CIENCIA DE LA GENERALITAT
VALENCIANA, EXM. AJUNTAMENT DE VALENCIA
I EXMA. DIPUTACIO DE VALENCIA

MINISTERIO DE CULTURA
CAIXA D'ESTALVIS DE VALENCIA
UNION MUSICAL ESPAÑOLA
HAZEN, S.A.
PIANOS KAWAI G.M.B.H.
CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA
JOVENTUTS MUSICALS DE VALENCIA
CONSERVATORIO SUP. DE MUSICA DE VALENCIA
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA
"OSCAR ESPLA" D'ALACANT
SOCIETAT FILARMONICA DE VALENCIA
SOCIETAT FILARMONICA DE CASTELLO
EDITORIAL DE MUSICA PILES
INSTITUT VALENCIA DE MUSICOLOGIA
INSTITUCIO ALFONS EL MAGNANIM
TEATRE PRINCIPAL DE VALENCIA
PRO-MUSICA DE MURCIA
AMICS DE LA COSTERA DE XATIVA

PREMIOS

Primer Gran Premio

700.000 pesetas, del Ministerio de Cultura
2 recitales (Soc. Filarmónica de Valencia y Castellón)
Recital en Alicante
Concierto con la Orquesta Municipal de Valencia
Gira de 5 recitales en España (Conciertos Daniel)
Grabación de un disco LP

Segundo Premio

300.000 pesetas, de la Diputación de Valencia
Recitales en los Conservatorios Superiores de Música de
Valencia y Alicante

Tercer Premio

200.000 pesetas, del Ayuntamiento de Valencia

Cuarto Premio

150.000 pesetas, de la Caja de Ahorros de Valencia
Dos recitales por la Caja de Ahorros de Valencia

Premio **Unión Musical Española** a la mejor
interpretación de la obra obligada 75.000 Ptas.

Premio **Rosa Sabater** a la mejor interpreta
ción de música española, ofrecido por **Hazen** . 75.000 Ptas.

Premio **Yamaha** a la mejor interpretación
de música contemporánea 75.000 Ptas.

Premio "**Ernesto de Quesada**" a la mejor
interpretación de música francesa 75.000 Ptas.

Premio **Especial de la Crítica**, ofrecido por
Pianos Kawai 75.000 Ptas.

IV CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI»

La Excm. Diputación de Valencia organiza por
cuarto año el Concurso Internacional de Piano José
Iturbi con el fin de honrar la memoria y perpetuar el
nombre y obra, de este ilustre músico valenciano.

El Concurso tendrá lugar en la ciudad de Valencia
los días 22, 23, 24, 25, 26 y 27 del próximo mes de
octubre de 1984.

BASES DEL CONCURSO

1) Podrán tomar parte en este concurso los pianistas
de cualquier nacionalidad con edad máxima de 35
años inclusive.

2) Las solicitudes de inscripción deberán enviarse a:
José Domenech Part - Secretario Ejecutivo
Concurs JOSE ITURBI
Institució Alfons el Magnanim
Plaza Alfonso el Magnánimo, 1 - VALENCIA 3
(España)

3) Se adjuntará el **curriculum vitae** del concursante,
títulos académicos, certificados oficiales o privados,
tres fotografías tamaño carnet, justificante de la
edad, dirección completa, teléfono y títulos de las
obras a interpretar en cada una de las pruebas del
Concurso. Todo ello deberá estar en poder de la
organización del Concurso **antes del 30 de sep-**
tiembre de 1984.

4) Se abonarán 1.000 pesetas por derechos de ins-
cripción, efectivas a la presentación de cada candi-
dato el 22 de octubre de 1984.

5) El Concurso constará de 2 pruebas eliminatorias y
una final.

Primera prueba eliminatoria: Duración máxima 25
minutos aproximadamente.

Todos los concursantes interpretarán:

- Un preludio y fuga de J.S.Bach
- Una sonata de Antonio Soler o de Vicente
Rodríguez
- Un estudio de Fr. Chopin

- La obra obligada. La duración aproximada de la
obra es de 3'
- Un estudio de Debussy, Scriabin o
Rachmaninoff.

Segunda prueba eliminatoria: Duración máxima 50
minutos aproximadamente.

Los seleccionados en la prueba anterior interpreta-
rán:

- Una sonata a elegir entre las de Haydn, Beetho-
ven, Mozart o Schubert.
- Una obra de la **Suite Iberia** (excluida Evocación)
o **Navarra** (I. Albéniz), o de **Goyescas** o **El**
Pelele (Granados) o una obra de importancia
pianística de Falla, Turina, E. Halffter, Monpou o
Montsalvatge.
- Una obra a elegir entre las de: Prokofiev, Stra-
vinsky, Bartók, Ginastera, Chavez, Villalobos,
Antonio Estevez, Aaron Copland, Bén-Haim,
Frank Martin, Zoltan Kodaly, Arthur Honegger,
Gershwin o Hindemith.
- Un estudio de Fr. Listz.

Prueba final: Duración aproximada 55 minutos.
Los seleccionados en la segunda eliminatoria
interpretarán:

- Una obra de importancia pianística entre las de:
Chopin, Brahms, Listz, Mendelssohn, Schu-
mann, Franck o Mussorsky.
- Una obra a elegir entre: **Dances de les llaurado-**
res valencianes (Eduardo López-Chavarri), **Pre-**
ludio al gallo mañanero (J. Rodrigo), **Sonata**
española (O. Esplá), **Algemesiense** (Moreno
Gans), **Albada i dansa** (Vicent Asencio), **Toc-**
catta (M. Palau) o **Preludi canço i dansa**
Francesc Cuesta.
- Una obra a elegir entre las de: Debussy, Ravel,
Fauré, Poulenc o Roussel.
- Una obra a elegir entre las de: Schoenberg,
Berg, Webern, Charles Ives, Werner Henze,
Xenaquis, Tomás Marco, Stockhausen,
Martinu, José Evangelista, Luciano Berio, Luigi
Nono, Manuel Castillo, Luis de Pablo, John
Cage, Pierre Boulez, Fco. Llácer, Dallapiccola,
Takemitsu, Skalkotas, Amand Blanquer, Mes-
siaen u Ohana.

En todas las pruebas el repertorio se interpretará de
memoria.

6) Los concursantes deberán presentar al Jurado un
ejemplar, al menos, de las obras a interpretar.

7) Los ganadores interpretarán un recital gratuito la
noche del 27 de octubre, fecha de entrega de los
premios.

8) El Jurado será seleccionado por la Excm. Diputa-
ción y estará compuesto por importantes pianistas y
músicos españoles y extranjeros. Su dedisión será
inapelable.

9) El Jurado queda facultado para resolver cualquier
duda que pueda suscitarse en la interpretación de la
presentes bases.

10) Las solicitudes de los concursantes serán some-
tidas al Comité Organizador quien en última instan-
cia decidirá su aceptación.

11) Los concursantes que pasen a la segunda elimi-
natoria y a la prueba final y no obtengan premio
alguno recibirán una ayuda económica para gastos
de viaje y estancia.

12) Los concursantes deberán presentarse el día 22
de octubre de 1984, a las 10 de la mañana en la
Excm. Diputación de Valencia (Plaza de Manises)
para acreditar su identidad y recibir las últimas
instrucciones.

13) El orden de actuación quedará fijado por medio
de sorteo delante del Jurado, los concursantes y
representantes de la Excm. Diputación.

14) La Excm. Diputación de Valencia se reserva el
derecho de grabación (audio y video) de las pruebas
y concierto final.

Las pruebas tendrán lugar en el Centro Cultural de
la Caja de Ahorros (Pl. Tetuán, 23) y en el Teatro
Principal de Valencia los días 22, 23, 24, 25, 26 y 27
de octubre.

VALENCIA, ENERO DE 1984

Bases aprobadas en sesión plenaria de la Excm. Diputación
de Valencia, el día 8 de Febrero de 1984.

Iberdisco 84



Por Javier Monjas

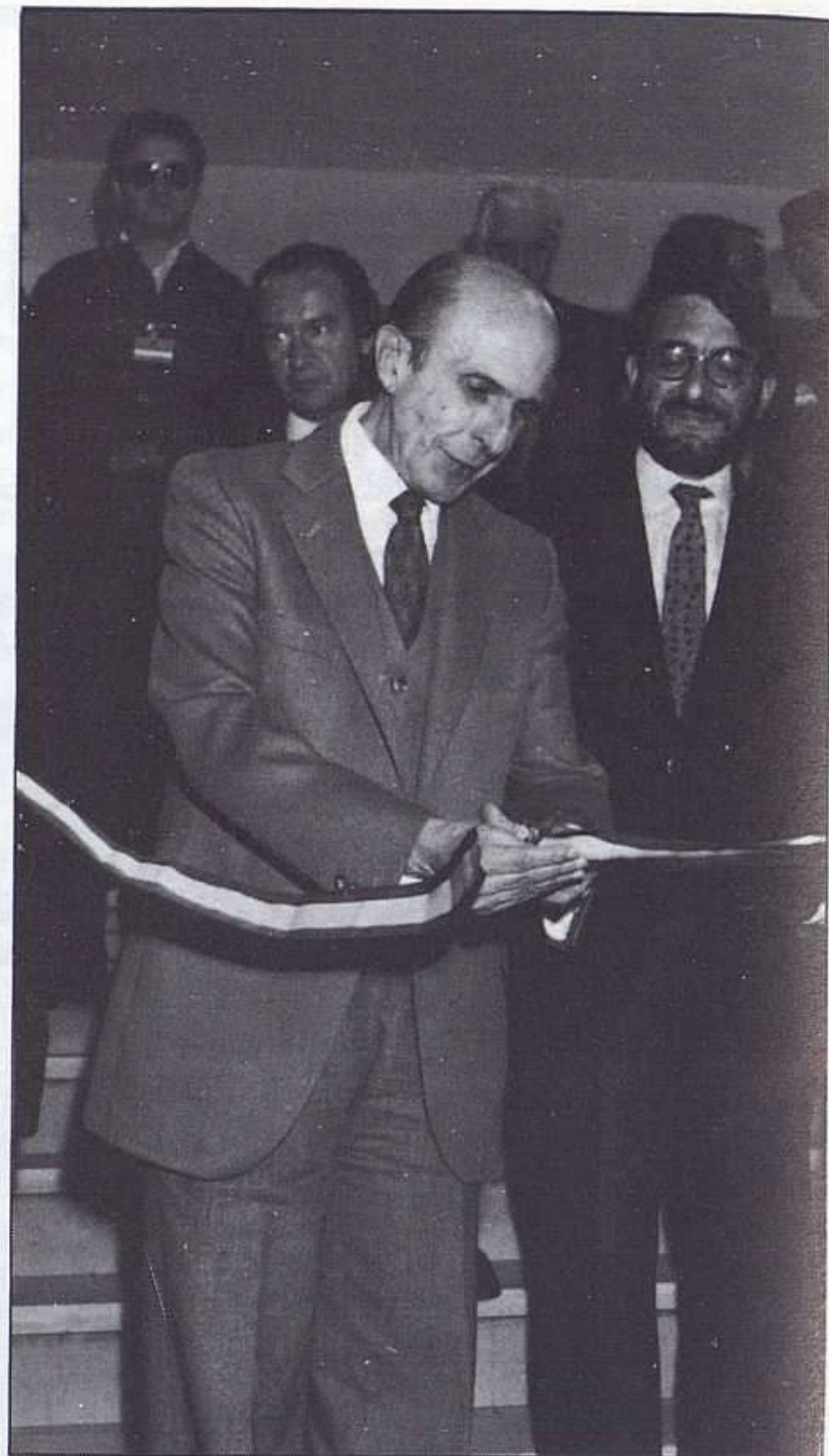
Pocas veces un tema tan sugerente ha sido desaprovechado con esa clase de impunidad que recuerda al boicoteo. Una participación ferial muy reducida en una muestra aún más desahuciada de interés es el resumen para un Iberdisco 84 que, a pesar de ser primera edición, puede pasar a la historia de los certámenes feriales como un agravio al visitante en su doble calidad de contribuyente y consumidor.

Planteamiento erróneo y desarrollo apático de ese error eran las acusaciones que se cruzaban mutuamente organizadores y participantes, dato que mueve a la perplejidad toda vez que ambas competencias coinciden en sólo colectivo responsable de quien partió la idea de la muestra: las compañías discográficas. Para un certamen que se constituía con voluntad de servicio público como «uno de los más efectivos instrumentos de difusión del fenómeno cultural y social de la música grabada, de su industria y de los equipos y sistemas de grabación y de reproducción», los resultados no pueden mover más que al sarcasmo.

Un alto responsable de IFEMA (Institución Ferial de Madrid), creadora de Iberdisco 84, reconoció a este redactor que «esto se nos ha escapado de las manos». Con aspecto visiblemente irritado, este miembro de IFEMA, que prefirió no ser identificado públicamente, abogó por

una información crítica que separara nítidamente la parte de responsabilidad que correspondía a la institución ferial, y por otra parte, la que se debía otorgar, según su opinión, a las compañías discográficas, verdaderas responsables del fracaso de una buena idea. «Habiendo sido quienes han propuesto la celebración de la feria, las compañías han equivocado su estrategia, trayendo únicamente títulos del catálogo medio-bajo», para añadir su malestar porque «no han ofrecido al público lo que quiere; aquí sólo han venido a buscar salidas para sus mercados».

Iberdisco 84 se celebró en el recinto de IFEMA del Paseo de la Castellana entre el 11 y el 15 de mayo. Es la primera entrega de lo que pretende constituirse en manifestación ferial para el futuro. Creación de IFEMA, este Primer Salón Nacional de la Industria del Disco fue patrocinado por la Asociación Fonográfica y Videográfica Española (AFYVE), y promovida por el Ministerio de Cultura.



Jaime Salinas, Director General del Libro y Bibliotecas, y el Director General de Música y Teatro, José Manuel Garrido.

Contó con la colaboración de la Comunidad Autónoma madrileña, Ayuntamiento, Asociación de Emisoras de Radiodifusión Privadas, Asociación Nacional de Empresas de Registro de Sonido, Sociedad General de Autores y Sociedad Española de Ediciones Musicales.

Concebido con la inquietante idea de que la promoción del disco pasa por su venta, Iberdisco 84 no llegó ni a promocionar ni a vender. En efecto, el escaso catálogo que se mostraba no podía ser más desmoralizador. No ya la llamada música culta se encontraba reducida a un repertorio vergonzante —cuando no escondida—; sino que la misma música de consumo se encontraba representada por unos títulos que, sin ninguna pretensión de falsa intelectualidad, se situaban en la frontera de la vulgaridad, aquellos cuya promoción se escapa incluso a la ancha manga de los medios de comunicación de masas.

Aparte de la escasez y calidad en la elección de títulos, la pregunta inmediata surgía al cuestionar el tipo de promoción que realizaban las compañías discográficas vendiendo discos a un precio superior al de muchas tiendas, y ofreciendo, por toda recompensa ferial, un vale de descuento en la compra de un nuevo ejemplar. Por añadidura, la entrada al recinto imponía el pago de otras doscientas pesetas supletorias. En otro sentido, las tiendas de venta al público no acudieron a la muestra, explicando este hecho unos por supuesto boicot de las empresas discográficas y otros por un simple desinterés. El único «stand» de estas características, a nombre en el catálogo de firmas expositoras de unos grandes almacenes, optó a última hora por no acudir a la cita.

En otras palabras, Iberdisco se manifestó incapaz de satisfacer al aficionado que sólo buscaba familiarizarse con las novedades y rebuscar en el catálogo de fondo —no ya a intentar el hallazgo de

títulos raros o descatalogados—; tampoco podía contentar al comprador potencial que se desanimaba al chocarse con precios más elevados que los ofrecidos por los minoristas y, además, deber hipotecarse en la adquisición de un nuevo disco; ni, en fin, el hipotético melómano que pudo estar tentado a dejarse caer por la Feria para degustar alguna de las conferencias o audiciones musicales comentadas que el Ministerio de Cultura organizó en el salón de actos, por cierto, con muy reducida asistencia de público. Y es que, también, doscientas pesetas son un precio exagerado para el único aliciente de una conferencia.

Pero no se agotan aquí la serie de despropósitos. Por ejemplo, las fechas en las que Iberdisco se celebró no podían ser más inoportunas. Coincidiendo con la Feria valenciana de instrumentos musicales y cuando los importadores aún no habían tenido casi tiempo de desmontar sus puestos en la macroferia de Frankfurt, la representación empresarial en el sector de instrumentos se reducía a una sola firma mientras que el de equipos de sonido se encontraba simplemente ausente. Dos de los objetivos de este Primer Salón Nacional de la Industria del Disco se vieron así abortados en entrada. Por otra parte, la asistencia de público tenía que ser necesariamente reducida por cuanto Iberdisco coincidió con la eclosión de las fiestas isidrilas en Madrid, las cuales disponían de una oferta sin duda más imaginativa para ocupar el ocio de los madrileños. Tampoco, pues, ningún interés empresarial, cultural o social.

Pero la manipulación de los fondos del contribuyente no se redujo a la mixtificación de una idea por parte de las compañías discográficas a base de un

«marketing» de problemática efectividad (el director de promoción de música clásica en un conocido sello llegó a admitir que fueron allí «a la fuerza» y sin ningún deseo de vender, en un acontecimiento que tuvieron que preparar en sólo dos días). Las emisoras privadas de radio también aprovecharon la ocasión para olvidar el contenido «cultural y social de la música grabada» e intentar su promoción a base de «disc jockey» famoso. El error organizativo consistió en un hecho tan elemental como disponer juntas a cuatro emisoras mutuamente empeñadas en una dura competencia: el resultado fue un dantesco afán por sobreponerse al volumen acústico de las emisoras vecinas, afán peligroso por cuanto la potencia de los equipos trasladados podría bastar para sonorizar el desierto de Gobi. Unase al estrépito radiofónico el de los restantes «stands», empeñados también en su particular duelo herziano, y se comprenderá que el auténtico protagonista que debiera haber sido el sonido fue lisamente asesinado por el ruido. Eso sí, las frecuencias moduladas fueron las únicas que consiguieron atraer algún público, en su mayoría femenino y adolescente.

Por lo demás, las actividades paralelas pasaron tan desapercibidas como el Iberdisco en su conjunto. Para las actuaciones en directo, no se regatearon medios y, así, se alquiló el famoso escenario en el que actuó Julio Iglesias en el no menos famoso recital del Estadio Bernabeu, un equipo de élite para una feria aldeana. El Ministerio de Cultura instaló una pequeña fonoteca en el recinto ferial. Asimismo, se hicieron entrega de los Premios Nacionales de Empresas Fonográficas y Editoras Musicales.

EL IBERDISCO QUE PODRIA SER

Desde el mismo momento en que el primer Iberdisco abrió sus puertas de la Castellana al público madrileño, los responsables, tanto organizadores como promotores, sabían que el año próximo el planteamiento debía ser distinto. Una fuente solvente de IFEMA dijo a RITMO que para el año próximo el ámbito de la feria será potenciado hacia Iberoamérica, con vista a la penetración del mercado español en el subcontinente.

De alguna forma, Iberdisco 85 intentará encontrar un espacio propio entre los certámenes de este tipo que se celebran en España, especialmente frente al Sonimag barcelonés. Desde esta misma revista se recogía hace unos meses, a la conclusión del Sonimag de este año, el malestar entre los fabricantes de alta fidelidad de élite al no reunir la muestra catalana las condiciones para que sus supersofisticados ingenios puedan ser apreciados en su justa medida. Iberdisco 85 intentará recoger a estos empresarios que en el presente año optaron por celebrar su propio Sonimag paralelo e independiente en un hotel de Barcelona.

Las compañías discográficas independientes tendrán facilitado el camino para la próxima edición. Conscien-

tes de que constituyen en la actualidad la única alternativa posible a que la música pop no degenera en monogolismo, los organizadores del próximo Iberdisco intentarán que la debilidad económica de sus estructuras no impida su promoción. Sólo un par de sellos independientes pudieron acudir en la cita del pasado mes de mayo. La diferencia principal respecto a las grandes empresas y multinacionales no sólo está en entender la venta y promoción de discos como un acto humano y cultural, sino en su búsqueda constante de una calidad que, haciéndose moda a través de los «mass-media», dignifique la música popular.

La inclusión de empresas dedicadas al instrumento, como eslabón de enganche con el músico profesional; una actitud preferente hacia el mundo del vídeo —casi olvidado en la primera edición de Iberdisco—, y el cambio de fechas y lugar hacia junio y el recinto de IFEMA en la Casa de Campo respectivamente pueden configurar un Iberdisco 85 que vaya ganando posiciones entre las ferias de su clase y haga olvidar el sonrojante espectáculo de esta primera feria que a fuerza de mediocridad casi no llegó a constituirse.— **J.M.**

VII CURSO INTERNACIONAL DE CANTO GREGORIANO 17-28 julio 1984

MONASTERIO DE SANTES CREUS (Tarragona)

Con la Colaboración del DEPARTAMENT DE CULTURA de la Generalitat de Catalunya

PROGRAMA DE MATERIAS

CANTO GREGORIANO: Notación gregoriana. Tonos. Ritmo. Quiro-nimia. Notación antigua. Semiología. Historia.

Profesor: Michel Levron.

CANTO POLIFONICO: Canto coral. Dirección coral. Historia de la Música. Audiciones musicales comentadas. Ejercicios prácticos de lectura musical.

Profesores: Armand Fischer. Instructor Movimiento A. Couer Joie y Miembro de "AREFAC" de Alsacia y Luis Virgili Farrá.

TECNICA VOCAL Y EXPRESION CORPORAL:

Profesores: Mónica Fischer y M.^a dels Angels Civit.

NORMAS PARA CURSILLISTAS:

Edad mínima: 17 años.

Final información: 30 de junio.

Importe del curso: Pensión completa

hostal (habitación doble): 18.000 ptas.

Casa-residencia sin pensión: 2.000 ptas.

Importe del curso: Pensión completa

hostal (habitación doble): 18.000 ptas.

Casa-residencia sin pensión: 2.000 ptas.

Inauguración del curso: 17 julio a las 18 h.

Conclusión 28 julio a las 18 h.

Niveles: Iniciación. Medio. Perfeccionamiento.

INFORMACION e INSCRIPCION:

Secretaria de la Obra Cultural Santes Creus.

Teléfonos: 977/63 83 28 - 977/30 35 55.

Plaça de l'Església, 2 — SANTES CREUS (Tarragona)

Matrícula: 5.000 ptas.

X CICLO DE CONCIERTOS DE MUSICA CLASICA

Sábados Musicales
julio-agosto 1984

Con la Colaboración del DEPARTAMENT DE CULTURA de la Generalitat de Catalunya

julio 21 TRIO DE BARCELONA. L. Claret. G. Claret y Alb. Jiménez Atenelle

28 MAITRISE DE LA CATHEDRALE D'ANGERS. (Canto Gregoriano y Polifónico)

agosto 4 Orquesta de Cámara THE LONDON VIRTUOSI.

5 CORO MADRIGAL DE PRAGA

11 Orquesta de Cámara STUDIO CONCERTANTE KAMMERORCHESTER SOFIA

16 ORQUESTA SINFONICA PLOVDIV, de Rumanía.

25 SOLISTAS DE LA FILARMONICA DE VIENA.

INFORMACION:

Obra Cultural Santes Creus. Distrito

Cursos, becas y concursos

«**Música Riva**» es un **encuentro internacional de músicos jóvenes** que consiste en una serie de cursos, conciertos, representaciones operísticas, etc., que tendrán lugar del 8 al 22 de julio en Riva del Garda (Italia). Los cursos serán impartidos por Bruno Mezzena (piano), Valery Gradow (violín), Markus Stocker (violoncelo), Conrad Klemm (flauta), Hans Elhorst (oboe), Karl Lei Leister (clarinete), Janos Meszaros (fagot) y Edwards H. Tarr (conjunto de viento). El plazo de admisión de participantes, que además pueden asistir al resto de las manifestaciones musicales, acaba el 15 de junio. Información en la Secretaría de Música Riva, Palazzo dei Congressi, 28066 Riva del Garda (TN). Teléfono: (0464) 5144 44. Télex 400278.

El **VIII Curso de Música Coral y Pedagogía Musical de las Baleares** se desarrollará en Palma de Mallorca del 1 al 10 de agosto. El último día de inscripción es el 15 de junio y el Curso está dividido en varios niveles para cada especialidad (dirección coral, técnica vocal, pedagogía musical, introducción a la música del siglo XX y un curso piloto para directores de coro). Información: miércoles, jueves y viernes, de 19 a 20 horas, en el teléfono (971) 29 91 80. Inscripciones: Escola de Pedagogía Musical del ICE. Universidad de Palma de Mallorca.

El Aula de Música Contemporánea de Barcelona organiza dos cursos del 15 al 30 de julio: **Curso de Conjunto Instrumental Contemporáneo**, bajo la dirección de Jean Pierre Dupuy y otro sobre **La flauta hoy**, impartido por Gerard Garcin. Información e inscripciones: Aula de Música Contemporánea de Barcelona, Diagonal, 327, 2º-1ª, Barcelona 9.

En el Real Monasterio de Santes Creus (Tarragona), la Obra Cultural Santes Creus, organiza, con el Patrocinio del Departament de Cultura de la Generalitat, de Catalunya, el **VII Curso Internacional de Canto Gregoriano**, del 16 al 27 de julio. El Curso esta impartido por el Director del mismo, M. l'Abbé Michel Levron, Licenciado en Canto

Gregoriano y Composición, y colaborador de la Abadía de Solesmes, y los Profesores Mr. y Md. Fischer (Polifonía y Técnica Vocal, respectivamente), María Angels Civit (Expresión corporal). Niveles: iniciación, medio y superior. Información: Secretaría de «Obra Cultural Santes Creus», Plaza de la Iglesia, 2. Teléfono (977) 30 35 55 y (977) 63 83 28. Santes Creus (Tarragona).

En la anterior edición del **Curso sobre la Moderna Ejecución Pianística** (basado en el método de Leimer-Gieseking), que impartió Humberto Quagliata en Zaragoza hubo cerca de doscientos asistentes, por eso ahora este pianista convoca una nueva edición durante los meses de junio, julio y agosto. Interesados en recibir información dirigirse al secretario del curso, Alvaro Varela Turini, c/Doctor Esquerdo, 28, Madrid 28, Teléfono (91) 402 21 19.

La **Joven Orquesta Nacional de España organiza un curso de verano para jóvenes instrumentistas** menores de veinticinco años. El curso se llevará a cabo entre los días 4 y 12 de agosto en el Colegio Universitario María Cristina de El Escorial (cuerda) y en el castillo-palacio de Magalia, en Navas del Marqués (viento). Las plazas son limitadas por curriculum y los admitidos tendrán condición de becarios. Un punto importante es la posibilidad de que los cursillistas sean admitidos a participar posteriormente en la J.O.N.D.E. La fecha límite de inscripción es el 15 de junio. Los profesores provienen de diversos países, y hay uno para cada especialidad orquestal. Inscripciones en la Joven Orquesta Nacional de España, Teatro Real, Plaza de Isabel II, s/n. Teléfono: (91) 248 14 05 (ext. 23). Madrid 13.

La Cátedra de Música Emili Pujol organiza el **III Curso Internacional de Música** con varias secciones: **Curso de Guitarra y Música Antigua**, impartido por los profesores: Josep M. Sierra, Ricard Chic y Javier Hinojosa, con tres grupos: elemental, superior y música antigua. El **Curso de**

Violín y Violoncelo, por los profesores Josep M. Alpiste, Joan Olivé y Richard Talkowsky, para grado elemental y superior. **Curso de Flauta Travesera**, por los profesores Salvador Gratacós y Elisabet Ribera, también en dos grados. Información e inscripciones: Escola Municipal de Música, Conservatori Elemental, Carrer Major, 79. Cervera (Lleida). Teléfono (973) 53 11 02.

El **VIII Curso Internacional de Música de Vila-seca i Salou** (Tarragona) tiene el patrocinio de la Generalitat de Catalunya. Los profesores son los siguientes: Willy Freivogel (flauta travesera), José Tomás (guitarra), Cristian Florea (música de cámara), Cecilio Tieleles (piano), Evelio Tieleles (Violín), Zvi Livschitz (viola), Cristian Florea (violoncelo), Francesc Bonastre (musicología), Angel Recasens (pedagogía musical), Evelio y Cecilio Tieleles (elementos de pedagogía musical dedicados al instrumento). Los alumnos inscritos en un instrumento pueden participar también en los cursos de música de cámara y musicología. Información: Joaquim Vives, teléfono (977) 38 55 58. Inscripciones: Curs Internacional de Música, Apartat 69, Vila-seca i Salou (Tarragona)

En el Conservatorio de Sevilla tendrán lugar las **VI Jornadas de Educación Musical** que comprenden los siguientes cursos: Educación Musical I (Preescolar y ciclo inicial de E.G.B.), Educación Musical II (Ciclo Medio de E.G.B.), Pedagogía del Canto Escolar (Curso primero). Están dirigidos al profesorado de música de Preescolar y E.G.B.. Los profesores pertenecen a la Escuela Superior de Música de Madrid, cuyo departamento dirige Rafael Martínez. Información: Conservatorio Superior de Música de Sevilla, c/Jesús del Gran Poder, 49, Sevilla 2.

En el **III Campus Musical de Planoles** (Ripolles), del 11 al 22 de julio, habrá diversos cursos con los profesores Joan Casals, Marçal Gols, María Dolores Cortés, Montserrat Calmet, Raimon Cervera, Félix Plantalech y Celestí Vall. El Campus está abierto a

jóvenes de 16 a 22 años con intereses musicales. El último día de inscripción es el 22 de junio. Información e inscripciones: Generalitat de Catalunya. Servei de Musica. Palau Marc. Rbla. Santa Mònica, 8, Barcelona2. Teléfono: (93) 318 50 04.

XIII Curso Internacional de Guitarra «José Luis Lopategui». El programa del Curso es el siguiente: mecanismo y técnica de la guitarra; técnica de estudio; interpretación musical y pedagogía de la guitarra (para estos últimos niveles es necesario un nivel alto de preparación del alumno). La matrícula podrá hacerse como oyente o como participante activo, y la fecha límite de inscripción es el 1 de julio. Información en el Aula de Música 7, Diagonal, 327, 2º-1ª. Barcelona 9. Teléfono: (93) 207 40 22. La Sede del curso está en el Centro Borja, c/Llaseres, 30. Sant Cugat del Valles (Barcelona). Teléfono: (93) 674 11 50.

Dedicado a la memoria de Rosa Sabater ha sido convocado el **XV Curso Manuel de Falla** del 19 de junio al 7 de julio y coincidiendo con el Festival de Granada. Los profesores son los siguientes: Ismael Fernández de la Cuesta (canto gregoriano), Rafael Puyana (clave), Carmelo Bernaola (composición), Manuel Clavero (construcción y afinación del piano), Oriol Martorell (dirección de coro), Ramón Gómez de Amezuá (órgano, su mecánica), Félix Lavilla (estética vocal-pianística), José Luis Rodrigo (guitarra), Antonio Martín Moreno (musicología española), Manuel Angulo (pedagogía musical), Manuel Carra (piano), Agustín León-Ara (violín) y Pedro Corostola (violoncelo). Al mismo tiempo se realizan una serie de coloquios bajo el título **Conversaciones en torno a Manuel de Falla** en las que participarán Antonio Gallego, Juan Alfonso García, José García Román, Antonio Iglesias y Antonio Martín Moreno. Se puede asistir como alumno becario y como oyente, para los primeros habrá un examen de admisión. Información e inscripciones en la Dirección General de Música y Teatro, Teatro Real, Plaza de Isabel II, s/n, Madrid 13.

Cartelera

ESPAÑA

XXXIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA.

19 de junio.— Obras de Mendelssohn, Mozart y Strauss. English Chamber Orchestra. Director, Charles Mackerras. Palacio de Carlos V.

20 de junio.— Obras de Rossini, Britten, Bottesini y Schubert. English Chamber Orchestra. Director, Charles Mackerras. Palacio de Carlos V.

21, 22 y 23 de junio.— Orquesta del Concertgebouw. Director, Bernard Haitink. Palacio de Carlos V.

24 de junio.— In memoriam Rosa Sabater. Alexis Weissenberg (piano). Palacio de Carlos V.

25 y 26 de junio.— Ballet de Basilea. Jardines del Generalife.

27 de junio.— Obras de Schubert, Mompou, Toldrá y Schumann. Recital de Manuel Cid. Breda Zakotnik (piano). Patio de los Arrayanes.

28 de junio.— Obras de Arriaga y Mozart. Solistas: Alison Hargan, Brigitte Balleys, Werner Hollweg y Harald Stamm. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos. Palacio de Carlos V.

29 de junio.— Falla: **La Vida Breve**. Solistas: Montserrat Caballé, Santiago Sánchez, Paloma Pérez Iñigo, Isabel Rivas, Jesús Sanz Remiro, Francisco Matilla, Gabriel Moreno y Carmelo Martínez. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos. Palacio de Carlos V.

30 de junio.— Falla: **Psyché**, «Pantomima» y «Danza del Fuego» de **El Amor Brujo**, **Noches en los Jardines de España**, **El Sombrero de Tres Picos**. Enrique Pérez de Guzmán (piano). Orquesta de Cámara. Director, Jesús López Cobos. Centro Manuel de Falla.

1 de julio.— Obras de Guerrero, Nakabayashi y Stravinsky. Solista: Atsumasa Nakabayashi. Orquesta Nacional de España. Director, Maximiliano Valdés. Palacio de Carlos V.

2 de julio.— Obras de Haendel, Beethoven, Dvorak y Sarasate. Uto Ughi (violín). Eugenio Bagnoli (piano). Centro Manuel de Falla.

3 y 4 de julio.— Ballet Nacional Clásico. Directora, María de Avila. Jardines del Generalife.

4 de julio.— Obras de Beethoven, Debussy y Brahms. Dúo Pedro Corostola (violoncelo), Manuel Carra (piano). Centro Manuel de Falla.

5 de julio.— Obras de Schumann, Brahms, Ferdinand y Strauss. Recital Edda Moser. Edelmiro Arnaltes (piano). Patio de los Arrayanes.

6 de julio.— Honneger: **El Rey David**. Solistas: Aldo Baldin, Beatrice Haldas y Glenys Linos. Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Director, Miguel Angel Gómez Martínez. Palacio de Carlos V.

7 de julio.— Mahler: **Sinfonía núm. 3**. Solista: Glenys Linos. Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Director, Miguel Angel Gómez Martínez. Palacio de Carlos V.

Del 19 de junio al 7 de julio.— Exposición: Granada, Historia de un Festival. Centro Manuel de Falla.

IV FESTIVAL DE OPERA DE PROMUSICA (Liceo de Barcelona)

10, 13 y 16 de junio.— Donizetti: **La fille du regiment**. Kraus, Welting, Laghezza, Corviello, Tosi. Producción,

Gran Teatro del Liceo. Escena, Giuseppe de Tomasi. Director, Alain Guingal.

14, 17 y 20 de junio.— Strauss: **Die Fledermaus**. Brell, Janowitz, Martin, Minton, Jerusalem, Karszykowsky, Schoene, Holliday. Producción, Opera Royal de Valonie. Escena, Edgard Kelling. Director, Leopold Hager.

MUSICA ALS QUATRE VENTS

8 de junio.— Obras de Bach. María Teresa Martínez (órgano). Iglesia del Monasterio. Vallbona de les Monges (Urgell).

15 de junio.— Obras de Mendelssohn y Dvorak. Cuarteto Sonor. Iglesia Parroquial de Viella (Vall d'Aran).

22 de junio.— Obras de Kodály, Hindemith, Poulenc, Oltra y Taltabull. Coral Bellas Artes de Juventudes Musicales de Sabadell. Iglesia Parroquial de Gelida (Alto Penedés).

29 de junio.— Obras de Danzi, Vivaldi, Reiche e Ibert. Quinteto de Viento Ciutat de Barcelona. Centro de Llorenç del Penedés (Bajo Penedés).

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE TORROELLA DE MONTGRI

26 de junio.— Escolanía de Montserrat.

6 de julio.— Gabriel Banat (violín), Diana Stevenson (violín), Bicci Petit (viola de gamba), Lynda Copeland (clavicordio y órgano), Angel Soler (piano).

13 de julio.— Coblá Els Montgrins.

14 de julio.— Gregori Estrada (órgano).

20 de julio.— Orquesta de Cámara Franz Listz. Jean Pierre Rampal (flauta).

27 de julio.— Orquesta de Cámara Franz Liszt. Radu Aldulescu (violoncelo).

3 de agosto.— Victoria de los Angeles (soprano), Miguel Zanetti (piano).

10 de agosto.— Ensemble Instrumental de Grenoble. Gonçal Comellas (violín).

17 de agosto.— Radu Aldulescu (violoncelo), Julian Jacobson (piano).

24 de agosto.— Elsbeth Fehlmann (soprano), Bernard Czulowski (guitarra).

31 de agosto.— Concierto con una selección de alumnos participantes en el Curso Internacional de Interpretación Musical.

REAL COLISEO DE CARLOS III (San Lorenzo de El Escorial)

8 de junio.— Folklore andino. Grupo Parcharcaya.

23 de junio.— Orquesta de Cámara Española. Director, Víctor Martín.

VII CICLO DE MUSICA AL CARRER MONTCADA I AL BARRI DE RIBERA

13 de junio.— Obras de Telemann y Haendel. Eulalia Salvanya (mezzo), Claudi Arimany (flauta travesera), Jordi Reguant (clave). Galeria Maeght.

LA EVOLUCION DEL QUINTETO CON PIANO (Programa Cultural Albacete)

11 de junio.— Schumann: **Quinteto Op. 44 en Mi bemol**. Brahms: **Quinteto Op. 34**. Quinteto Español.

18 de junio.— Turina: **Quinteto en Sol**. Chostakovich: **Quinteto Op. 57**. Quinteto Español.

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

8 de junio.— Vivaldi, **el redescubrimiento de un compositor olvidado**. Audición a cargo de Xavier Massagué.

16 de junio.— Villalobos: **Preludios núms. 1, 3 y 4**. Sors: **Tema y variaciones**. Barrios: **Vals**. Catalá: **Impresiones tristes**. Falla: **Homenaje**. Sáinz de la Maza: **Petenera**. Malats: **Serenata española**. Granados: **Danza núm. 5**. Díaz-Cano: **Lamentos de Andalucía**. Albéniz: **Rumores de La Caleta**. José Muñoz Coca (guitarra). Centre Cultural de la Caixa de Terresa.

22 de junio.— **El comte Arnau**, ciclo de canciones tradicionales catalanas. Rafael Subirachs i Esquirols (canto).

30 de junio.— Primer Maratón Musical de Fiesta Mayor. Intérpretes de Tarrasa.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Junio.— Obras de Xenallis, Morán, Lage. Dúo de Percusión Xavier Joaquín. Concierto de Clausura de Curso por los alumnos del Conservatorio.

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA

8 de junio.— Verdi: «**Obertura**» de **La Forza del Destino**. Laló: **Sinfonía Española para violín y orquesta**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 6 «Patética»**. Solista, Victor Ardelean. Director, José María Cervera.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

13, 14 y 15 de junio: Haydn: **Sinfonía núm. 6 «Le Matin»**, **Sinfonía núm. 7 «Le Midi»**, **Sinfonía núm. 8 «Le Soir»**. (día 13, Oviedo; día 14, Nava; día 15, Gijón).

ORQUESTA BETICA FILARMONICA DE SEVILLA

8 de junio.— Bach: **Cantata 140**. Fauré: **Requiem**. Beatriz Melero (soprano), José A. García Quijada (barítono). Coro San Felipe Neri de la Universidad de Sevilla. Director del Coro, Fernando España. Director, Enrique García Asensio.

20 de junio.— Beethoven: **Novena Sinfonía**. Ana Higuera (soprano), Pilar Aragón (contralto), Tomás Cabrera (tenor), Manuel Bermúdez (bajo). Coro Nacional de España. Director artístico, Sabas Calvillo. Director, Luis Izquierdo.

FUNDACION JUAN MARCH (Madrid)

11 de junio.— Obras de Chopin, Schumann, Albéniz y Bartók. Julia Díaz Yanes (piano). Conciertos del Mediodía.

18 de junio.— Obras de C.M. von Webern, Carulli, Diabelli, Rodrigo y Guerrero Carabantes. Manuel Guerrero Carabantes (guitarra), Carlos Villalvazo-Kabarovski (piano). Conciertos del Mediodía.

25 de junio.— Obras de Brahms, Chopin, Berg, Carrascho y Villalobos. María Teresa Naranjo (piano). Conciertos del Mediodía.

I JORNADAS DE CULTURA GALLEGA (Madrid)

18 de junio.— López de Saa: «**Lieder**» sobre versos de **Rosalía de Castro** (primera audición). Dolores Cava (soprano), Emilio López de Saa (piano). Centro Cultural Conde Duque.

ASOCIACION CULTURAL VALENTIN RUIZ AZNAR (Madrid)

8 de junio.— Conferencia-audición. Dámaso García Fraile: **Nacionalismo musical en España: Albéniz, Granados y Falla**.

9 de junio.— Conferencia-audición. Antonio Gualda Jiménez: **Creatividad musical actual**.

10 de junio.— Conferencia-audición. Ricardo Rodríguez Palacios: **El Canto Gregoriano**.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

16, 19, 21, 24 y 28 de junio.— Puccini: **Tosca**. Escena, Francisco Nieva. Director, Luis Antonio García Navarro.

22, 25 y 27 de junio y 1 y 4 de julio.— Haendel: **Julio Cesar**. Director, Georg Alexander Albrecht.

FESTIVALES DE VERANO

Por Rafael Banús

ALEMANIA

Bayreuth (25 julio- 29 agosto). Festival de Richard Wagner. Reposición de las producciones de **Der Ring des Nibelungen**, dirigida escénicamente por Hall, y musicalmente por Solti, estrenada el pasado año; **El Holandés errante**, debida a Kupfer, bajo la batuta de Schneider; **Parsifal**, montaje de Friedrich, dirección musical de Levine (sin la presencia de Rysanek, sustituida por Meier); y **Los Maestros Cantores de Nuremberg**, producción de Wolfgang Wagner, con dirección musical de Stein. Todos estos montajes han sido comentados por RITMO. Información: Festspielleitung Bayreuth, Postfach 2320, D-8580 Bayreuth.

Berlín Occidental (4 septiembre-1 octubre). Tema Berlín alrededor de 1900. Destacan los estrenos mundiales del **Concierto para violonchelo y orquesta** (U. Zimmermann, dirigido por Bertini; solista, Teusch); el **Concierto para violín núm. 4**, de Alfred Schnittke (director, von Donanyi; solista Kremer); **Canciones con texto de Nietzsche**, de Wolfgang Rihm (por Fischer-Dieskau), y de dos composiciones de Aribert Reimann, la obra coral **Nunc dimittis**, y la ópera **La sonata de los espectros**. Igualmente presentan gran interés las actuaciones de Ozawa al frente de la Sinfónica de Boston (en dos programas: el primero, la **Primera serenata** de Brahms y **Don Quijote** de Strauss —con Yo Yo Ma—; en el segundo, la **Sinfonía concertante Op. 84** de Haydn y la **Décima** de Shostakovich), de Leinsdorf con la **Tercera sinfonía** de Mahler, de Kubelik con la **Praga** de Mozart y la **Novena** de Schubert, de Karajan con la **Misa en Si menor** de Bach y de Donanyi con **Así hablaba Zarathustra** de Strauss, todos ellos con la Filarmónica de Berlín; Celebidache acudirá con la Filarmónica de Munich en dos apasionantes programas: obras de Milhaud, Strauss (**Till**) y Chaikovsky (**Sexta**), en uno; en otro, la **Octava** de Bruckner. Además, recitales de Fassbaender, Schiff, Dúo Labeque, Sollischer, Pollini. En el terreno de la ópera, las nuevas producciones de **El Oro del Rin** y **La Valquiria**, de Wagner, con dirección musical de López Cobos, y escénica de Friedrich, y una versión de concierto de **Arlecchino**, de Busoni, dirigida por Bertini. Información:

Berliner Festspiele GmbH, Budapest-Strasse 50, D-1000 Berlin 30).

Munich (4 a 31 julio): Festival de Opera. Destaca la nueva puesta en escena de la ópera cómica romántica **El Barbero de Bagdad** de Peter Cornelius, montada por Schenk, dirigida musicalmente por Sawallisch, con cantantes de la talla de Popp, Schreier y Moll. Además, **Caballero de la rosa**, **Reinzi**, **Juana de Arco en la Hoguera** (Honegger), **Adriana Lecouvreur**, **Fidelio**, **La clemenza di Tito**, **Palestrina**, **The turn of the screw**, **Le nozze di Figaro**, **Arabella**, **La flauta mágica**, **Ariadne auf Naxos** y **Los Maestros Cantores**, así como conciertos de música de cámara y sinfónico-coral (**Elias**). Otros intérpretes, además de los citados, son: Fischer-Dieskau, Price, Fassbaender, Varnay, Orth, Ahnsjö, Behrens, Adam, Kollo, Plowright, Hollweg, Beckmann, Sotin, Murray, McLaughlin, Prey, Brendel, Araiza, Jungwirth, Blegen, Miltcheva, Shicoff, Vaness, Gruberova, Mathis, King, Schmidt, Nöcker. Entre los directores, la presencia casi permanente del magnífico Sawallisch, como la del genial Carlos Kleiber. Información: Bayerische Staatsoper. Max-Joseph-Platz 2, 8000 München 22.

AUSTRIA

Bregenz (20 julio-23 agosto): Representaciones de **Der Vogelhändler** de Zeller y **Tosca** de Puccini (esta última con Zampieri, Aragall y Wixell, dirigidos por García Navarro). Conciertos de la Sinfónica de Viena y Filarmónica Checa. Directores: Rozhdestvensky, Graf y Eschenbach. Solistas: Bumbry, Reigel, Soffel, Gruberova. Información: Bregenzer Festspiele. Postfach 119, A-6901 Bregenz.

Hohenems (21 junio-1 julio): Festival Schubert. Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Viena (dirigida por Harnoncourt, de Turkovic y Heinrich Schiff). Recitales de Lied por Kollo, Fischer-Dieskau, Schreier, Scharinger, Mathis, Thomas Moser, Holl, Shirai, Janowitz, Araiza. Destacan los ciclos schubertianos **Winterreise**, a interpretar por Fischer-Dieskau y Alfred Brendel, y **La bella molinera**, por Francisco Araiza. Información: Schubertiade Hohenems. A-6845 Hohenems, Postfach 100, Schweizer Strasse 1. Hohenems.

Salzburgo (26 julio-31 agosto): El célebre festival presentará el estreno mundial de la ópera de Luciano Berio **Un re in ascolto**, dirigida musicalmente por Maazel y escénicamente por Friedrich, con los cantantes Adam, Armstrong y Kuhlman; también, la nueva producción de **Macbeth** (Verdi) realizada por Faggioni, con dirección musical de Chailly, cantando Dimitrova, Cappuccilli, Ghiaurov y Lima. Reposiciones de **Caballero de la rosa**, **Idomeneo**, **Così fan tutte** y **La flauta mágica**. Versión coreográfica de la **Pasión según San Mateo** de Bach, realizada por Nuemeier. Conciertos de las Filarmónica de Viena (Abbado, Chailly, Karajan, Levine, Maazel, Muti), Filarmónica de Berlín (Karajan), Sinfónica de Boston (Ozawa), Sinfónica de la Radio Austríaca (Albrecht, Zagrosek), Academy of St. Martin-in-the-Fields. Recitales: Gruberova, Horne, Fischer-Dieskau, Schreier, Ludwig, Leontyne Price. Información: Salzburger Festspiele. Postfach 140, A-5010 Salzburg.

BELGICA

Brujas (28 julio-12 agosto): 21 Festival de Música Antigua (integrado en el Festival de Flandes). **L'Orfeo** de Monteverdi, por el Taverner Consort, dirigido por Parrott. **Visperas**, del mismo autor, por el Coro del King's College de Cambridge y el Collegium Aureum, dirigidos por Cleo-

bury. También de Monteverdi, **Lamenti**, por The Consort of Musicke, dirigido por Rooley. Otros intérpretes: The London Baroque, Junghanel, Partridge, Pro Cantione Antiqua de Londres, Huelgas-Ensemble, Hans-Martin Linde, Pere Ros, Jacobs, Clemencic Consort, Nelson, The Tallis Scholars, Kuijken Consort, Brüggén, Leonhardt, Bijlsma, La Chapelle Royale, Herreweghe: un muestrario de los mejores especialistas en la materia. Información: Secretariat Festival van Vlaanderen-Brugge. C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge.

ESTADOS UNIDOS

Los Angeles. De la Olimpiada Cultural, destacan multitud de acontecimientos, como la visita de la Royal Opera House-Covent Garden de Londres, con una producción de **Turandot** realizada por Gian Carlo del Monaco (hijo del famoso tenor y polémico director escénico) expresamente para esta efeméride. La dirección musical será de Colin Davis, y cantarán Domingo, Jones, Mitchell y Lloyd. Igualmente acudirá con representaciones de **La flauta mágica** y **Peter Grimes**. El Hollywood Bowl celebrará la semana previa a la Olimpiada (22-27 julio) con gran esplendor: un marathon de jazz con Wynton Marsalis (entre otros); una versión del **Mesías** de Haendel dirigida por Hogwood; una velada de opereta británica, con solistas de la talla de Carol Neblett; y la **Novena Sinfonía** de Beethoven, dirigida por Tilson Thomas, con un lujoso cuarteto solista (Valente, Quivar, Domingo y Plishka). Y muchas más cosas, desde el 1 de julio al 22 de septiembre, siempre con la Filarmónica de Los Angeles, dirigida por personalidades como Ormandy, Eschenbach, Sletkin, Groves, o los autores de música de cine Mancini y Williams. Mehta dirigirá la Filarmónica de Israel en dos conciertos. Los solistas serán Harrell, Istomin, Davidovich, Cho-Liang Lin, Mintz, Alicia de Larrocha —asidua del festival—, Esther Gray, Progorelich, Rampal, Ax, Pavarotti, Zukermann, Ortiz, Romero, etc. A destacar igualmente el esperado debut en el Bowl de Caballé. Información: Hollywood Bowl Box Office. P.O. Box 1951. Hollywood, CA 90078.

FRANCIA

Aix-en-Provence (13 julio-1 agosto): Representaciones del **El Barbero de Sevilla** (Rossini), con Valentini Terrani, Van Dam, Bastin y Gambill, dirigidos por Gelmetti, en una producción de Roberto de Simone; **La finta giardiniera** (Mozart), con Anne Sophie von Otter, Rodgers, Aler y Rolfe-Johnson. Entre los conciertos destacan los dedicados a los grandes oratorios (**Mesías** de Haendel, dirigido por Gardiner, **Pasión según San Juan** de Bach, por Corboz y **La Creación** de Haydn, por John Nelson), los recitales de María-Joao Pires y Jessye Norman. Información: Festival d'Aix. Ancien Palais de l'Archevêché. 13100 Aix-en-Provence.

Orange (13 julio-4 agosto): Operas: **Don Carlo** (Verdi), con Caballé, Bumbry, Estes, Aragall, Bruson, Roni; director musical, James Conlon; director escénico, Jean-Claude Auvray; y **Carmen** (Bizet), con Toczyska, Hendricks, Carreras, Van Dam; director musical, Jean-Claude Casadesu; director escénico, Terrason. Conciertos: **Requiem alemán** (Brahms), dirigido también por Conlon, con Hendricks y Bruson como solistas. Danza: Actuación de Luciana Savignano, Paolo Bortoluzzi y Jorge Donn. Todo ello, en el Teatro Antiguo Nacional. En la Iglesia de San Luis, recitales de canto de Castro-Alberty, Ludwig, Barbaux, Carreras, Zelis-Gara y Ricciarelli. Información: Choregies d'Orange. BP AZ-84100 Orange.

París (12 junio-12 julio): Festival Mozart, organizado por la Orquesta de París con participación de Barenboim dirigiendo **Las Bodas de Figaro** (con Battle, Buchanan, Valente, Groenroos, Rintzler, Furlanetto; montaje, Ponnelle), los **Conciertos para violín** (con Perlman), el **Requiem** (con Battle, Murray, Rendall y Salminen) y **Conciertos para piano** (en los que intervendrá como solista), así como acompañando a Perlman en las **Sonatas para violín y piano**. También, música de cámara por los miembros de la propia orquesta.

GRAN GRETAÑA

Edimburgo (12 agosto-1 septiembre): Fuerte influencia norteamericana. La Opera de Washington presenta **La médium** y **El teléfono**, de Menotti; la Opera Escocesa, **L'Orione**, de Cavalli, dirigida musicalmente por Leppard, y escénicamente por Peter Wood. Ballet: La Opera de París presenta un programa de coreografías sobre la commedia dell'arte, con su director Nureyev; La Compañía de la Opera Cómica de Berlín Oriental, la coreografía de Schilling de **El lago de los cisnes** de Chaikovsky; y la presentación del Ballet Real de Tailandia. Conciertos: destacan el **Stabat Mater** de Rossini dirigido por Muti (con Gaddia, Murray, Araiza y Morris), la **Novena Sinfonía** de Dvorak por Ozawa y la Sinfónica de Boston, **El Castillo de Barba Azul** de Bartók dirigido por Weller —con Fischer-Dieskau— y **Alexander Nevsky** de Prokofiev por Temirkanov, ambos con la Royal Philharmonic Orchestra; Boulez dirigirá al Sinfónica de la BBC con obras propias, Mackerras la Orquesta Juvenil Australiana (con el trompista Barry Tuckwell), Kubelik la Sinfónica de Londres en un programa Mozart, etc. Solistas: Accardo, Berman, Harper, Landridge, Krause, Yo-Yo-Ma, Mathis, Norman, Watkinson. Recitales: English Chamber Orchestra con Perahia, Orlando Quartet, Virtuosos de Moscú, Irina Arkhipova, Krystian Zimerman, Jill Gómez, Holliger, John Williams, Musica Antiqua Köln. Información: The Publicity Office. 21 Market Street. Edimburgo EHI IBH.

Glyndebourne (28 mayo-17 agosto): Festival de Opera. Haitink, director musical, dirigirá en algunas representaciones de **Las Bodas de Figaro**, **Arabella** y **Sueño de una noche de verano**. También se ofrecerán **Così fan tutte** y **L'Incoronazione di Poppea**. Otros directores: Kuhn, Leppard, Barlow, Glover. Productores: Hall, Williams, Cox. Cantantes: Stilwell, Buchanan, Esham, Watkinson, Benelli, Desderi, Vaness, Ewing, Lloyd, von Stade, Gale, Bowman. Información: Glyndebourne Festival Opera, Glyndebourne, Lewes, East Sussex, BN8 5UU.

HOLANDA

Festival de Holanda (1-28 junio): Amsterdam (1-28 junio): Festival de Holanda. Opera: **Così fan tutte**, **The Beggars Opera** (Gay, arreglada por Britten), **Samstag** (sábado), del ciclo **Lich** (Stockhausen). Teatro musical: **Pierrot lunaire** e **Historia del soldado**. Conciertos: Orquesta Concertgebouw dirigida por Harnoncourt y Lucas Vis, Conjunto Reinbert de Leew, Coro NOS, Conjunto de viento holandés, Caecilia Consort, Quinteto de piano Radu Lupu. Música étnica de la India: Conjunto Soufiana Kalam, de Kashmir, Conjunto de Lamas del Monasterio de Sikkim, Ceremonia de boda de Ladakh, Música y danza de Kinnaur, Opera Lhamo de Katmandu. Algunas representaciones se repiten en La Haya, Rotterdam, Utrecht. Danza: Ballet Nacional Holandés, Teatro coreográfico Holandés (con una versión de Kilian de **El niño y los sortilegios**

de Ravel), Ballet del siglo XX de Maurice Béjart, Monk, Carlson, Brown, Dubois.

Utrecht (24 agosto-2 septiembre): Festival de Música Antigua. Conciertos por intérpretes de la calidad de Leonhardt, Christie y Les Arts Florissants, Hilliard Ensemble, Taverner Consort, The Clerkes of Oxenford, Conjunto medieval de Londres, Savall, Koopman, Rogers, The Tallis Scholars, Hesperion XX, Orquesta Barroca de Amsterdam. Información: Amsterdam: Holland Festival. Paulus Pottersstraat 1071 CZ Amsterdam./Utrecht: bien en Amsterdam, en las señas anteriores, o en: Pratum Musicum, Obrechtstraat 63. 3572 ED Utrecht.

ITALIA

Pesaro (a partir del 10 agosto): Festival Rossini. Estreno mundial de la ópera de Rossini **Le voyage a Reims (El viaje a Reims)**, cuya partitura ha sido encontrada en el Conservatorio de París. La dirección musical estará a cargo de Abbado, la escénica, de Ronconi, y el brillante reparto estará encabezado por Ricciarelli, Valentini Terrani, Cuberli, Raffanti, Araiza, Raimondi y Ramey. Tendrá lugar el día 18. El 10, comenzarán las representaciones de **Mosé in Egitto**, dirigidas por Pizzi en la parte escénica y por Scimone en la musical. Y el 7 de septiembre, las de **La comte Ory**, también en montaje de Pizzi.

Verona (4 julio-2 septiembre): Representaciones en la famosa Arena de Verona. Entre las óperas destacan **Tosca**, dirigida por Oren, con producción de Bussotti, cantando Marton, Dimitrova y Verrett el papel de Flórida Tosca, Aragall y Carreras el de Cavaradossi; **Carmen**, dirigida por Gelmetti en lo musical y Bolognini en lo escénico, cantando Carreras y Verrett, entre otros; **Aida** con Giuseppe Patané en el foso, e **I Lombardi alla prima crociata**, con Ricciarelli, Luchetti y Raimondi. Información: Ente Lirico Arena di Verona. Piazza Brá. 28. 37100 Verona.

SUECIA

Drottningholm (16 mayo-29 septiembre): Representaciones de ópera en el bellísimo marco del teatro barroco del palacio real. Los títulos son **La Cenerentola**, **Così fan tutte**, **Medea** (de Benda), **Il Maestro de capella** y el título recientemente editado de Martín y Soler **El árbol de Diana**. Entre los intérpretes destacan Yakar, Nafé, Winbergh, Krause y Lindenstrand.

SUIZA

Lucerna (15 agosto-8 septiembre): Semanas internacionales de música, dedicadas a los compositores checos Smetana, Dvorak, Janáček y Martinu, y al suizo Frank Martin. Conciertos sinfónicos: Orquesta Suiza del Festival (Kubelik), Juvenil de la CEE (Dorati), Filarmónica Checa (Neumann) Academy of St. Martin-in-the-Fields (Marriner), Filarmónica de Berlín (Karajan), Sinfónica de Boston (Ozawa), Filarmónica de Viena (Abbado), Inglesa de Cámara (Perahia), Sinfónica de la Radio de Baviera (Davis). Solistas: Argerich, Gelber, Firkusny, Schneiderhan, Suk, Mathis, Hermann, Widmer, Popp, Lott, Rolfe-Johnson, Kremer, Kashkasian, Furi, Menuhin, Lysy, Mutter, Pollini, Barenboim, Horszowski, Fischer-Dieskau, Ashkenazy, Fraeger. Agrupaciones de cámara: Beaux Arts Trio, Cuarteto Talich, Camerata de Berna, Camerata Lysy de Gstaad, Festival Strinds Lucerna. Información: Internazionale Musikwochen. Pilatusstrasse 14. AP. 424, CH-6002 Luzern.



Radio 2
(Selección de programas para el mes de junio).

Día 7

12,00.— Nuevo concierto: disco compacto. R. Strauss: **Till Eulenspiegel**. O. de Cleveland. Maazel. Mozart: **Concierto para piano núm. 12**. Serkin. Sinfónica de Londres. Abbado. Ravel: **Rapsodia española**. Sinfónica de Montreal. Dutoit.
19,20.— Concierto desde Salzburgo. Semana Mozart. **Seis contradanzas K. 462. Concierto para piano y orquesta en Mi bemol mayor**, y en **Fa mayor. Sinfonía en Do mayor K. 338**. Fowke. Mozarteum. Weikert.

Día 8

8,30.— Antología. Beethoven: **Oberatura Leonora III**. Filarmónica de Munich. Kempe. Schubert: **Sinfonía núm. 1 en Re mayor**. Filarmónica de Israel. Mehta. Debussy: **Rapsodia para clarinete y piano núm. 1**. Garcés, Lías.
14,00.— La vida en música. **Romanes Históricos y Cantos Episódicos núm. 2**. Malasia.
19,00.— Grandes formas. Haendel: **Israel en Egipto**. Watson, Gale, Bowman, Macdonell, Watt, Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. O. de Cámara Inglesa. Preston.

Día 9

8,00.— Solistas: Bourdin (flauta), Vasary (piano).
8,45.— Polifonías. Monteverdi: **Lagreme d'amante al sepulcro dell'amata. Lamento d'Arianna. Salve Regina, Santa María**.
9,35.— Grandes formas. Mahler: **Sinfonía núm. 3**. Thomas. Coro femenino de la Radiodifusión Bávara. Coro de niños de Tolz. O. de la Radiodifusión de Baviera. Kubelik.
22,20.— Biografía: Tomás Breton.

Día 10

8,00.— Música de opereta.
11,00.— Biografía de orquesta: Filarmónica de Budapest.
14,00.— Iberomérica, cinco siglos. Ginastera: **Cuarteto de viento núm. 3**. The Washington Quartet. **Serenata Op. 42**. Chausson, Natola. Fleisher. Grandes intérpretes iberoamericanos. Recital de Martha Argerich. Guastavino: **Encantamiento. Se equivocó la paloma**. Martin, Elcoro.
15,35.— Música coral. El simbolismo en las canciones folklóricas rusas.
16,00.— Diálogo con Carmelo Bernaola.

Día 11

19,00.— Lunes musicales de RNE. El violín clásico. Los Cuartetos de Beethoven. El piano de Schumann.
20,30.— Músicos españoles. Recital de Jordi Codina (guitarra).
21,00.— Temas de Música. Polifonistas españoles del Renacimiento.

Día 12

12,00.— Clásicos contemporáneos. Alban Berg: **Suite de Lulu. Tres piezas para orquesta, Op. 6**. Sinfónica de Londres. Abbado.
16,00.— Grandes voces: Nicolai Ghiaurov.
21,00.— Conversaciones con Andrés Segovia.

Día 13

11,40.— Los otros instrumentos. Música italiana renacentista para flauta de pico.
12,00.— Música argumental. Vaughan-Williams: **Sinfonía Antártica**. Burrowes. Coro y Orq. Filarmónica de Londres. Boult. **La alondra elevándose**. Bean. New Philharmonic Orchestra. Boult.
13,00.— La zarzuela y sus autores. Recuerdos del Teatro Apolo.

20,50.— IV Festival de Opera de Primavera. Trasmisión desde el Liceo de Barcelona. Donizetti: **La fille du regiment**. Kraus, Laghezza, Coviello, Tosi. O. Teatro del Liceo. Guingal.

Día 14

12,00.— Nuevo concierto. Técnicas digitales. Ravel: **Daphnis y Cloé**. Coro y Orq. Sinfónica de Montreal. Dutoit.
19,20.— Concierto desde Salzburgo. Semana Mozart. Velada líederística. Wiens, Moser, Werba, Peter.

Día 15

11,40.— Los otros instrumentos. Organos del Detuschen Museum de Munich.
17,05.— Grabaciones de ayer. Beethoven: **Sonata para violoncelo y piano núm. 5**. Fournier, Schnabel. Chopin: **Nocturnos**. Novaes.
19,00.— Falla/Halfpeter: **La Atlántida**. Tarrés, Ricci, Sardinero, Jiménez, Pérez Iñigo. Escolanía Ntra.Sra. del Recuerdo. Coro y Orq. Nacional de España. Frühbeck.

Día 16

8,00.— Solistas: Zabaleta (arpa), Bourge (oboe).
16,30.— Nombres de oro en la música del cine: Irving Berlin (II).
19,05.— Estudio de la música antigua. Música cortesana de los siglos XIII y XIV.
22,00.— Biografía: Henry Purcell.

Día 17

11,00.— Biografía de orquestas: Sinfónica de Bournemouth.
18,00.— Música y palabra. Música de los mandinga (II).
21,00.— La ópera. Britten: **La muerte en Venecia**. Pears, Shirley-Quirk. Coro de la Opera Inglesa. Orquesta de Cámara Inglesa. Graham.

Día 18

16,00.— Las escuelas pianísticas Mozart: **Sonatas K. 311. y 330**. Gould. Beethoven: **Sonata núm. 32**. Pogorelich.
19,00.— Lunes musicales de RNE. (Archivo). La música de cámara de Falla. La tonadilla escénica. Granados: **Goyescas**.
20,30.— Músicos españoles. Recital de José Rada (organo).

Día 19

9,35.— Selecciones de Radio 2. Brahms: **Sinfonía núm. 3, Op. 90**. Concertgebouw de Amsterdam. Haitink. Mozart: **Concierto para piano núm. 2**. Engel. Mozarteum de Salzburgo. Hager.
16,00.— Grandes voces: Kathleen Ferrier.
20,00.— Concierto por la Sinfónica de Berlín. Trasmisión desde Berlín. Berg: **Suite Lírica**. Zemlinsky: **Cánticos sinfónicos, Op. 20**. Gundheber. Brahms: **Sinfonía núm. 1**. Ozawa.

Día 20

1,01.— Jazz Internacional.
19,00.— Miércoles musicales de RNE (Archivo). El órgano romántico. El violoncelo transcrito. El gran repertorio.
20,30.— Músicos españoles. Música de Pedro Sanjuán.

Día 21

8,00.— Pequeño concierto. Milhaud: **La creación del mundo**. Sinfónica de Praga. Smetacek. Mompou: **Paisajes**. Olaya.
10,00.— Las Cantatas de Bach.
16,00.— Música y palabra. Rimsky-Korsakov: **Snegurochka**.

Día 22

14,00.— La vida en música. Cantos de cuna núm. 2.
17,05.— Grabaciones de ayer. Brahms: **Cuarteto con piano**. Festival Quartet.
22,10.— Intercambio internacional. Grabación SDR de Stuttgart. Verdi: **Requiem**. Benackova, Fassbaender, Lewis, Rydl, Coros de la WDR y la SDR. Sinfónica de SDR. Sinopoli.

Día 23

8,00.— Solistas Goodman (clarinete), Zukerman (viola).
14,35.— Nuevo concierto (disco compacto). Wagner: **Las Hadas**. Concertgebouw. Waart. Mozart: **Cuarteto K. 458**. Cuarteto Smetana. Chopin: **Concierto para piano núm. 2**. Davidovich. Sinfónica de Londres. Marriner. Beethoven: **Sinfonía núm. 7**. Staatskapelle de Berlín. Suitner.
18,35.— Encuentro Juvenil de Polifonía. Trasmisión diferida desde la Antigua Iglesia de San Pablo (Cuenca).

Día 24

11,00.— Biografía de orquestas: Sinfónica de la Radio Berlín Oeste.
16,00.— Diálogo con Miguel Angel Gómez Martínez.
17,00.— Música infrecuente. Poulenc: **Les biches**. Sociedad de Concursos del Conservatorio de París. Prête. Hindemith: **Sinfonía serenata para orquesta**. Filarmónica de Londres. Director, el autor.

Día 25

12,00.— Música argumental. Stravinsky: **«Suite» de El Pájaro de Fuego**. Sinfónica de Dallas. Mata. **Petruchka**. Howard. Sinfónica de Londres. Abbado.
19,00.— Lunes musicales de RNE (Archivo). 250 aniversario de Haydn. Las canciones de Mignon. Violinistas compositores.
20,30.— Músicos españoles. Recital de ECO, grupo instrumental.

Día 26

16,00.— Grandes voces: Kiri Te Kanawa.
19,00.— Opera breve. Falla: **El Retablo de Maese Pedro**. Penagos, Farrés. Scala de Milán. O. Alonso.
19,30.— Selección de los **Morike-Lieder** de Wolf. Fischer-Dieskau, S. Richter.

Día 27

19,00.— Miércoles musicales de RNE (Archivo). El violoncelo americano del siglo XX. El órgano en América. La flauta virtuosa.
20,30.— Músicos españoles. Música de Ruperto Chapí.
23,10.— Intercambio internacional. Grabación Radio Francia. XXV Concurso Internacional de Guitarra.

Día 28

9,35.— Selecciones de Radio 2. Ravel: **Minuet antique**. Sinfónica de Boston. Ozawa. Katchaturian: **Concierto para piano y orquesta**. Katz. Filarmónica de Londres. Boult. Enesco: **Rapsodia rumana**. O. de Filadelfia. Ormandy.
11,40.— Los otros instrumentos. Mozart: **Sonata para violín y piano K. 304**. Leonhardt, Kuijken.
19,20.— Concierto desde Berlín. Haydn: **Sinfonía núm. 100. Concierto para piano y orquesta núm. 11. Sinfonía núm. 11. Sinfonía núm. 104**. Hierholzer. Filarmónica de Berlín. Hager.

Día 29

17,05.— Grabaciones de ayer. Brahms: **Sinfonía núm. 4**. Filarmónica de Berlín. Furtwängler.
19,00.— Grandes formas. Bruckner: **Misa en Re menor**. Mathis, Schiml, Ridderbusch. Coro y O. Sinfónica de la Radio de Baviera. Jochum. Brahms: **Requiem Alemán**. Prey, Cotrubas. Coro y Orquesta New Philharmonia. Maazel.

Día 30

8,00.— Solistas: Helmut Walcha (órgano); Segovia (guitarra).
14,35.— Nuevo concierto: disco compacto. Mozart: **Concierto para piano núm. 22**. Alicia de Larrocha. Sinfónica de Viena. Segal. Verdi: **La Traviata**. Sutherland, Pavarotti, Manu-guerra. Filarmónica Nacional. Bonyng-e.
22,00.— Biografía: Fauré.

DISCOS CRITICADOS

BARBER: Adagio para cuerdas. IVES: Sinfonía núm. 30 Págs.	
COPLAND: Ciudad silenciosa. COWELL: Himno y melodía fugada núm. 10. CRESTON: Un Rumor (Academy of St. Martin-in-the-Fields, Marriner)	34
BARTOK: El Mandarin maravilloso. Dos retratos, Op. 5 (Coro Ambrosian, Mintz, Abbado)	34
BARTOK: Concierto para violín núm. 2 (Brown, Rattle)	34
BIZET: Suites 1 y 2 de La Arlesiana. Juegos de Niños (Maazel). Suites núm. 1 de Carmen. Suites 1 y 2 de La Arlesiana (Beecham)	34
BRUCKNER: Sinfonías núms. 8 y 9 (Haitink)	35
BRUCKNER: Sinfonía núm. 9 (Mehta)	35
CANTELOUBE: Cantos de Auvernia (Kanawa, Tate)	35
CHAIKOVSKY: Canciones, vol. 1 (Södeström, Askhenazy)	36
CHAUSSON: Concierto para violín, piano y cuarteto de cuerda, Op. 21 (Perlman, Bolet, Cuarteto Juillard)	36
CHOSTAKOVICH: Concierto para violoncelo núm. 1. KABALEVSKY: Concierto para violoncelo núm. 1 (Yo Yo Ma, Ormandy)	36
CHOSTAKOVICH: Sinfonías 2 y 3 (Haitink). Sinfonía núm. 14 (Varády, Fischer-Dieskau, Haitink)	36
HAENDEL: El Mesías (Quirke, Marshall, Robbin, Brett, Rolfe-Johnson, Hale, Gardiner)	37
HAENDEL: El Mesías (versión reinstrumentada por Mozart) (Mathis, Finilae, Schreier, Adam, Mackerras)	37
HAYDN: Stabat Mater (Armstrong, Murray, Hill, Huttenlocher, Corboz)	38
LISZT: Transcripciones de óperas de Wagner. ZOLTAN KOCSIS: Transcripciones de óperas de Wagner (Kocsis)	38
MAHLER: Sinfonías núms. 5 y 6 (Maazel)	38
MOZART: Les petits riens. Oberturas. (Academy of St. Martin-in-the-Fields, Marriner)	39
PUCCINI: La Rondine (Kanawa, Nicolescu, Domingo, Rendell, Nucci, Maazel)	39
PUCCINI: Música orquestal (Chailly)	40

RECITALES

«CANTO GREGORIANO» Vísperas y Completas (Claire)	39
MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA: Vols. 1, 2, 3 y 5 (varios autores e intérpretes)	40
«EN FOLIA» (Seminario de Estudios de Música Antigua)	41
«MARISA ROBLES AND FRIENDS» (Robles, Hyde-Smith, King)	41

Noticias

Homenaje a Enrique Franco

En los salones del Casino de Madrid, la noche del 29 de mayo, se celebró una cena-homenaje a Enrique Franco, con motivo del cese, por jubilación, en su labor durante más de treinta años al frente de la dirección de los Programas Musicales de la Radiodifusión española. La personalidad de Enrique Franco y una tan dilatada labor profesional al servicio de la Música en el campo de la radiodifusión era lógico que tuvieran el poder de convocatoria que llevó a los amplios salones del Casino madrileño, que casi resultaron insuficientes para acogerla, a la mayor representación del mundo musical, no sólo local, sino nacional, que recordamos haber contemplado en estos últimos años. A los postres, los discursos: el ofrecimiento del homenaje por Cristóbal Halffter, circunstancial y magnífico maestro de ceremonias del acto; palabras del Director de Radio Nacional, con la semblanza humana y profesional del homenajeado, y las que, cerrando el acto, difícilmente pudo pronunciar el propio Enrique Franco, emocionado —y nunca mejor utilizado este participio— por el auténtico testimonio de adhesión, admiración y afecto que representaron los prolongados aplausos —en «fortissimo» y en pie— que le fueron dedicados en el momento de su intervención: una síntesis de casi cuatro décadas de actividad, vocacional, profesional en la Radiodifusión española, la historia —salpicada de constantes, importantes y simpáticas anécdotas— de la música en la Radio, desde los pioneros años en Unión Radio pasando por Radio Madrid, hasta la emisora del Estado, Radio Nacional de España, y en la que tuvo como antecesores al Padre Otaño, a Leopoldo Querol, a Roberto Plá y a Joaquín Rodrigo.

Concurso de Composición Coral sobre Música Tradicional zamorana

Este certamen, convocado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora y sobre temas del cancionero del folklore zamorano, ha sido fallado con el siguiente resultado: Premio

«Tratamiento del tema folklórico en forma libre», a la obra **A la luna le falta un lucero**, de Jordi Alcaraz Solé; accesit, desierto. Premio «Tratamiento del tema tradicional», a la obra de Jesús Legido González **Arriba el limón**; accesit, a la obra **Dicen que la sal del mundo**, de Jesús María Sargana. Premio «Tratamiento del tema popular» a Vicent Acuña i Requejo, **Manzanita colorada**; accesit, **Vente conmigo, nena**, de Luis Blanes Arqués. Premio «Tratamiento en forma de fantasía coral», a Angel Barja Iglesias por su **Suite de canciones**; accesit, **Debajo del puente llora**, de Manuel Dimbwadyo García. Mención especial a la obra de ocho voces mixtas, (cuando el certamen lo era para cuatro), **Cantus firmus núm. 2**, de Alejandro Yagüe Llorente. Constituyeron el Jurado: Tomás Cabrera, Director del Coro Nacional; Leoncio Diéguez, Director de la Escolanía de Covadonga; Lynne Kurzeknabe, Directora de la Coral de Santander; Marcos Vega Mata, organista y profesor del Conservatorio de Madrid. Actuó de Secretario el Director del Orfeón de Castilla, Miguel Manzano. Se presentaron cuarenta y ocho composiciones bajo treinta y ocho lemas, que proporcionaron al certamen un alto nivel.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El Cuarteto Tomás Luis de Victoria ha dado un recital en el Kennedy Center en Washington con obras de polifonía española de los siglos XV y XVI. Este Cuarteto está formado por **Elvira Padín** (soprano), **Angeles Nistal** (mezzo), **Alfonso Ferrer** (tenor) y **Jesús Zazo** (barítono).



El Cuarteto Tomás Luis de Victoria.

FOTO: GYENES

ESTRENOS

ALVARO SALAZAR: Palimpsestos I. Claude Helffer (piano). Orquesta Gulbenkian. Director, Alvaro Salazar. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 5 de mayo.

FILIPE PIRES: Monólogos. Oficina Musical. Director, Alvaro Salazar. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea, Lisboa, 6 de mayo.

C CAPDEVILLE: Solo a 3. Oficina Musical. Director, Alvaro Salazar. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 6 de mayo.

I DUMITRESCU: Scylla and Carybda. Ensemble Hyperión. Director, Iancu Dumitrescu. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea, Lisboa, 7 de mayo.

H. RADULESCU: Starri-nes. Carybda. Ensemble Hy-

perión. Director, Iancu Dumitrescu. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 7 de mayo.

MIGUEL ANGEL CORIA: Verra la morte. Pura Martínez (soprano). Conjunto instrumental. Director, Cristóbal Halffter. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Teatro Real, Madrid, 2 de mayo.

JORGE FERNANDEZ-GUERRA: Concierto para violín. Polina Kotliarskaia (violín), V. Martínez (flauta), Revert (flauta), Manuel Carra (piano). Conjunto Instrumental. Director, Cristóbal Halffter. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Teatro Real, Madrid, 2 de mayo.

CRISTOBAL HALFFTER: Dona Nobis Pacem (cantata para coro, metal y percusión). Formaciones corales. Grupo de metales y percusión de la Orquesta de RTVE. Director, Cristóbal Halffter. Semana de Música Religiosa. Cuenca, 29 de mayo.

LLEONARD BALADA: Minis. Jordi Codina (guitarra), Xavier Joaquin (percusión). Teatro-Museo Dalí. Figueres, 8 de abril.

TOM JOHNSON: Solo para sopranos (ópera). Escena, Henry Pillsbury. Centro Americano. París, marzo.

TOMAS MARCO: Espacio sagrado (para piano, coro y orquesta). Humberto Quagliata (piano). Coro y Orquesta Gulbenkian. Director, Luca Pfaff. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 10 de mayo.

JORGE PEIXINHO: Concierto de Otoño. (para oboe y orquesta). León Biriotti (oboe). Coro y Orquesta Gulbenkian. Director Luca Pfaff. VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea. Lisboa, 10 de mayo.

ENRIQUE TRUAN: Canciones de dentro (sobre textos de Miguel de Unamuno). Isabel Rivas (mezzosoprano), Ramona Sanuy (piano). Gra-

La Coral de Santander, dirigida por su titular y fundadora **Lynne Kurzeknabe** viajaron a Gran Bretaña para ofrecer cinco conciertos en las ciudades de Shipley, Beildon, Bradford y Settle. La visita fue organizada a modo de intercambio con la coral The Aire Valley Singers, que actuó en Santander en el pasado verano. El programa ofrecido fue de polifonía renacentista y barroca española. Ofrecieron también la primera audición de una obra del compositor contemporáneo **Manuel Seco**.

Javier Rivera, pianista bilbaíno, junto con el violinista belga Maurice Raskin, actuaron en Bruselas con un programa de música contemporánea, con obras de **Montsalvatge, Turull, Mompou, Villalobos** y **Granados**. Asistieron al concierto diversas personalidades de la vida musical de Bruselas.

En Baden (Suiza) se organizará del 26 de septiembre al 6 de octubre un Curso de Interpretación de Música Española que será impartido por **María Luisa Cantos (pianista)**, **Montserrat Torrent (organista)** y **Enriqueta Tarrés (cantante)**.

bación de Radio 2. Emitido el 14 de mayo.

LEONORAMILA: Concierto para piano y orquesta de cámara núm. 3. Leonora Milá (piano). Kammerorchester Leinfelden-Echterdingen. Director, Schneider. Fillerhalle de Stuttgart (Alemania Federal), 11 de marzo.

GONZALO DE OLAVIDE: Estigma. Sobre textos de Santa Teresa. Coro y Orquesta de RTVE. Director Arturo Tamayo. Teatro Real. Madrid, 22 de marzo.

JORGE DOMINGO: Primavera (suite). Sobre poemas de Agustí Reverter. Veinte agrupaciones corales. XV Trobada de Grups Corals Intermedis de Catalunya. Directora, María Teresa Giménez. Palau de la Música Catalana Barcelona, 1 de abril.

ROMAN ALIS: Jesús en el desierto: primera tentación. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director, Víctor Pablo Pérez. VII Semana de Música de Avilés. Avilés, 16 de abril.

La Fillerhalle, sede oficial de la Kammerorchester Leinfelden-Echterdingen de Stuttgart registró un lleno para escuchar el **Concierto para piano y orquesta de cámara núm. 3, Op. 46**, que la propia pianista y compositora **Leonora Milá** estrenó el pasado 11 de marzo. Esta pianista dio una serie de conciertos en la República Federal Alemana con gran éxito.

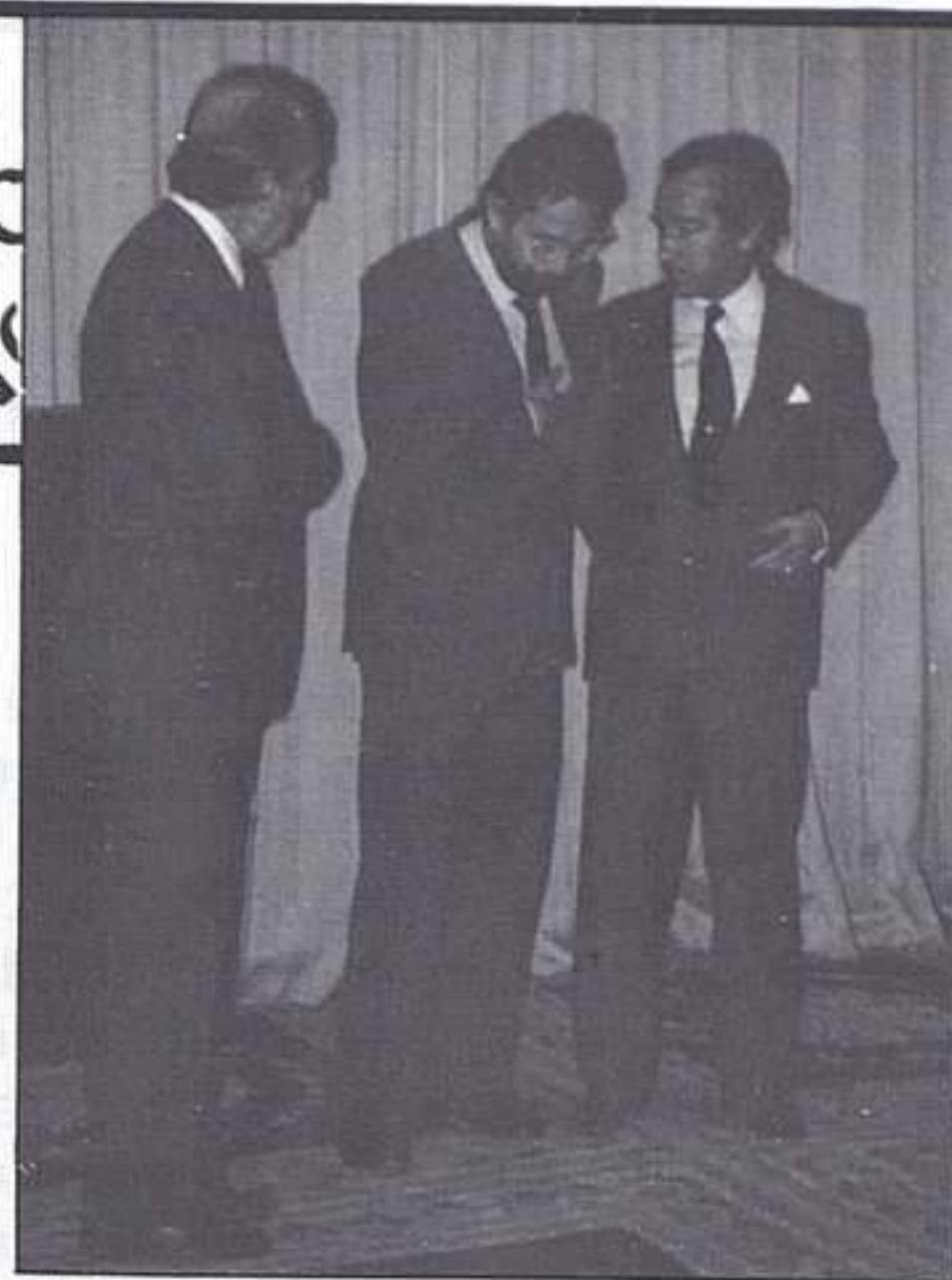
Pedro Carboné, pianista de veinticuatro años, ha debutado en el Kennedy Center de Washington, con un programa dedicado a Mozart, Albéniz y Chopín. **Carboné** estudia actualmente en Estados Unidos con Leon Fleisher y Herbert Stessin.

Con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro el pianista **Miguel Baró** ha ofrecido una serie de conciertos en Checoslovaquia. El día 18, en el Conservatorio de Música de Rousinov; el 19, en la Sala de conciertos del Orfeón Foersten y el 20, en el Conservatorio de Música de Jihlava. En el programa incluyó obras de **Mateo Albéniz, José Gallés, Padre Soler, Isaac Albéniz, Mozart, Agüera, Medina** y **Turina**.

Luis Antonio García Navarro obtiene numerosos triunfos fuera de nuestras fronteras. En la Lyric Opera de Chicago dirigió **La Bohème**, con la Sinfónica de esta ciudad. En Montecarlo, **Werther**, con **Kraus** en el papel protagonista. Otras formaciones dirigidas recientemente por **García Navarro** han sido la St. Louis Symphony y la Halle Orchestra de Manchester.

A raíz de un concierto de gran éxito que ofreció **Antonio Baciero** en Atenas, con obras de Soler y Falla, declaró el pianista burgalés: *«Ya es hora de que se sepa en el mundo que en España se ha hecho una música de gran talla»*.

El músico valenciano Josep **María Cervera** ha sido nombrado director musical de la Opera de Karlsruhe. Tomará posesión de su cargo en septiembre de 1895, año en el que se programará la temporada operística.



Jaime Salinas, Javier Solana y Mariano Zúñiga.

Premios Nacionales a empresas fonográficas y Editoras Musicales

Dentro de los actos programados en el Iberdisco-84, se celebró la entrega de los Premios Nacionales a Empresas Fonográficas y Editoras Musicales, en la nueva sede del Ministerio de Cultura de la Plaza del Rey, de Madrid, siendo el primero de los actos oficiales celebrados en esta nueva sede. Obtuvieron el galardón, de manos del ministro de Cultura, Javier Solana, las siguientes empresas: Discos Belter, Empresa Fonográfica Tic-Tac, Discos Columbia, Hispavox, Ariola Eurodisc, Movieplay, Dial Discos, Serdisco, Notas Mágicas y Editorial Alpuerto.

Entrega de los Premios Nacionales de Música y Teatro

El pasado 17 de mayo fueron entregados los Premios Nacionales de Música y Teatro en el Auditorio del Ministerio de Cultura. Los correspondientes a Música, dotados con un millón de pesetas, fueron otorgados, como ya informamos en su día, a Ernesto Halffter (modalidad «Composición musical») y a Eduardo del Pueyo («Otros campos de la actividad musical»). En la modalidad de «Creación teatral» obtuvo el galardón Jose Carlos Plaza y en «Otros campos de la actividad teatral», el Grupo Els Comediants. Ernesto Halffter recogió el premio de manos del Ministro de Cultura, Javier Solana, y José Peris, de la Cátedra de Música de la Universidad Autónoma de Madrid lo recogió en nombre de Eduardo del Pueyo. El Ministro de Cultura pronunció unas palabras, y agradeció los premios Jose Carlos Plaza en nombre de todos los galardonados.

Nueva Orquesta de la Universidad Autónoma de Barcelona

En el Hall de la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Barcelona ha hecho su presentación la nueva Orquesta de la UAB, formación sinfónica que nació a finales de 1983 y que ahora está subvencionada directamente por la Universidad. El grupo está integrado por sesenta y dos estudiantes de música y actualmente hay un patronato encargado de su gestión. Su director titular es Xavier Iribarren. Además de la Orquesta se han creado dos coros de distintos niveles y varios grupos de música de cámara, todos ellos dependientes de la Universidad. El concierto de presentación estuvo formado por obras de Mozart y la segunda formación coral interpretó piezas renacentistas.

Pezonaga realizará los Festivales de Olite

La adjudicación de la puesta en marcha de los Festivales de Olite (Navarra) ha sido decidida en favor de la propuesta que presentó Tako Pezonaga por una cuantía de treinta millones novecientos noventa mil pesetas. Fue rechazada la oferta del Orfeón Pamplonés que ascendía a treinta y un millones justos. Según el Gabinete de Prensa del Gobierno Foral de Navarra, la elección de esta propuesta fue decidida porque Pezonaga programa la descentralización de los Festivales en más de cuarenta localidades navarras, mientras que la del Orfeón sólo lo programaba en seis. Esta es la primera vez que la programación de un Festival musical se adjudica por concurso público. El programa previsto incluye numerosas representaciones de danza, entre las que destacan las actuaciones de estrellas de la Opera de París, Stuttgart, Munich, Basilea, Gran Theatre de Ginebra, Ballet Teatre Français, Ballet del Siglo XX y Dagoll Dagom.

FOTO: CORTESIA DE TELERADIO



VIIIe. CURS INTERNACIONAL DE MUSICA

del 8 al 28 de Julio de 1984

VILA-SECA I SALOU

Flauta travesera:
Willy Freivogel

Guitarra:
José Tomás

Música de Cámara:
Cristian Florea

Piano:
Cecilio Tiele

Violín:
Evelio Tiele

Viola:
Zvi Livschitz

Violoncello:
Cristian Florea

Musicología:
Francesc Bonastre

(Tema: «Impressionisme fins contemporanis»)

Pedagogía musical:
Angel Recasens

Elementos de pedagogía musical dedicados al instrumento (del 23 al 27):

Evelio Tiele
Cecilio Tiele

Comienzo del Curso el día 8 de julio, a las 18 h., en la Sala de Actos del Conservatorio (c/. Sant Pere, 25. Vila-Seca).

INFORMACION: ● Senyor Joaquim Vives
Tel. 977 - 38 55 58
● Dirección postal:
Curs Internacional de Música
Apartat 69. Vila-Seca i Salou
(Tarragona)

Dos Hermanos ganaron el Concurso de Piano «Infanta Cristina»

Bernardo Martínez Mehner y su hermano Claudio resultaron vencedores del Concurso de Piano Infanta Cristina, en las dos modalidades respectivas de «Juvenil» e «Infantil». Carmen María Pérez Osorio obtuvo el segundo premio «Juvenil», mientras que el tercero de esta modalidad quedó desierto. Eleuterio Domínguez Acevedo se alzó

con el segundo premio «Infantil» y el tercero fue concedido «ex aequo» a Gustavo Mozart Díaz Jerez y María José Vidal Manzano. El Jurado estaba formado por Antón García Abril, Pedro Lerma, Rosa María Kucharsky, Carmen Bravo de Mompou, Isidro Barrios y Carmen Ledesma (secretaria). Bernardo y Claudio Martínez Mehner tienen 16 y 13 años, respectivamente, y recibieron su premio de manos de la Infanta Cristina. El Concurso estuvo organizado por ISME-España y patrocinado por la firma Loewe.



En primer término, los ganadores del Concurso. Detrás, los miembros del Jurado con S.A.R. la Infanta Cristina. De izquierda a derecha, Isidro Barrio, Pedro, Lerma, Rafael Pérez Sierra, la Infanta Cristina, Rosa María Kucharski y Enrique Loewe.

CON NOMBRE PROPIO



Aclaraciones:

En el número de RITMO 542, de marzo-abril, en la entrevista de Alfredo Kraus, (pág. 10, primer párrafo) quedó, por error, una respuesta de Kraus incompleta. El texto correcto es el siguiente: A.K.— Cada uno tiene su manera de estudiar y de preparar una ópera o un personaje; yo no siempre lo preparo de la misma forma. Lo importante para mí es estudiar la obra musicalmente. Y mucho más importante que leer la obra literaria en la que está basada la ópera es la lectura detenida del libreto. Porque yo al público no le voy a interpretar el *Fausto* de Goethe, le voy a interpretar el de Gounod, que es distinto. Recuerdo que discutí sobre esto con un director de escena que me dijo: «Señor Kraus, le voy a explicar a usted *MI Werther*. No pude contenerme y le repliqué: «Este no es *SU Werther*, no es *MI Werther* y ni siquiera es el *Werther* de Goethe, es el de Massenet y ese es el que yo quisiera que me explicara». No creo que la lectura de

la obra literaria original ayude a concebir mejor el personaje, al contrario, lo complicaría. Si acaso leerla mucho antes de preparar la ópera, como referencia.

En el número 543, de mayo, en la sección de Noticias (pág. 92, Con nombre propio) se daba cuenta de los premios de música que la Generalitat de Catalunya había otorgado a Eduardo Pérez Maseda y Josep Valls. Hemos de aclarar que el segundo de los compositores ha recibido este premio por su obra *Humoresca* y no por el conjunto de su producción como se decía en la información.

En este mismo número, en la sección de Mercado se omitieron, por error, los pies de fotos. Los dos aparatos eran dos pletinas marca Denon. En la fotografía que ilustraba la información sobre la editorial Salvat, habrán podido reconocer a José Luis Pérez de Arteaga y Jesús López Cobos, que aparecen acompañados de Enrique Llacer Régoli, Francisco Cano y un representante de la editorial Salvat.

RAFAEL SEBASTIA ofreció un ciclo pianístico en Alcalá de Henares bajo el título *La música para piano a través de todos los tiempos*. Su repertorio abarcaba desde los compositores del Barroco hasta Joaquín Rodrigo, estructurados en cuatro programas. El amplísimo ciclo tuvo lugar en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros.

RICCARDO MUTI ha sido nombrado nuevo director de la orquesta de la Scala de Milán, en sustitución de Claudio Abbado, que en los últimos veinte años fue director orquestal y artístico de la Scala.

JOSEP CARRERAS ha sido galardonado con la medalla de oro de la Generalitat de Catalunya. La medalla ha sido otorgada igualmente al pintor Antoni Clavé. Josep Carreras ha recibido este galardón por «su prestigio y éxito consolidados a través de las múltiples y celebradísimas intervenciones en el mundo de la ópera hasta conseguir un relieve indiscutible y de carácter internacional».

EL CUARTETO RENACIMIENTO ha finalizado la grabación de la obra *Milenario*, de Tomás Marco. La obra, estrenada con ocasión de la Semana de Música Sacra de Burgos, del pasado año, fue encargo del Ayuntamiento

burgalés para conmemorar el MC aniversario de la fundación de la ciudad.

ANDRE PREVIN sucederá a **Giulini** al frente de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles. **Giulini** dirigió su última actuación con la Orquesta el pasado 15 de abril. Previn tomará posesión de su cargo en octubre de 1986, cuando haya expirado su contrato con la Pittsburgh Symphony.

JOAQUINA LABAJO ha leído su tesina de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. La tesina versa sobre el tema **Aproximación al fenómeno orfeonístico en España: Valladolid 1890-1923**.

ALEXANDER SCHISCHLICK ha sido nombrado secretario general de Juventudes Musicales Internacional, en la XXXIX Asamblea General que de este organismo se ha celebrado recientemente

en Luxemburgo. Sustituye a **Hadelin Donnet** en este cargo. **Schischlick** es vienés y actualmente trabaja en el International Musik Zentrum de su ciudad natal.

VICTORIA DE LOS ANGELES ha cumplido sus cuarenta años de vida en los escenarios. El 19 de mayo de 1944 realizó su primer recital en el Palau de la Música Catalana cuando tenía veinte años, en un concierto que organizó la extinta Asociación de Cultura Musical.

CLAUDIO ARRAU, pianista chileno, ha actuado en su país natal, a pesar de que prometió no hacerlo mientras Pinochet fuera presidente. **Arrau** ha considerado que lo avanzado de su edad y el deseo de llegar a la nueva generación de chilenos eran razones suficientes para abandonar su idea. Efectivamente, al recital de **Arrau** asistieron seis mil estudiantes y otros tres mil lo siguie-

ron desde fuera, a pesar de la lluvia, y su recital consiguió, por un momento, apaciguar las tensiones políticas de Chile. La retransmisión de su concierto consiguió además un record de televidentes. **Arrau** se ha distinguido siempre por su aversión a las dictaduras.

AUGUSTO VALERA CASAS, crítico musical y profesor del Conservatorio de Barcelona ha presentado una tesis de licenciatura en la Universidad Autónoma de su ciudad en la que afirma que la profesión musical está atravesando el período más conflictivo de su historia. La tesis, titulada **La música en la información** sugiere para el futuro una serie de soluciones a los problemas de la música.

FEDERICO SOPEÑA ha obtenido la Medalla de la Asociación Gustav Mahler española, por mandato de su central alemana. **Sopeña** ha

recibido este galardón por sus libros sobre este compositor, siendo el primer escritor lengua latina que publicó estudios sobre Mahler. Sólo tres personas han recibido este galardón en el mundo, y entre ellas se encuentra Leonard Bernstein.

EDO DE WAART, actual director musical de la Opera de San Francisco se trasladará a Holanda en 1985 para dirigir la Nederlandse Opera Amsterdam y La Haya.

ZUBIN MEHTA continuará durante cuatro temporadas más como director titular de la New York Philharmonic Orchestra, ya que ha prolongado su contrato hasta 1990. Esta temporada, **Mehta** dirigirá dieciséis conciertos y actuarán como principales directores invitados **Rafael Kubelik, Leonard Bernstein, Anthony Davis, Lukas Foss, Lazzy Newland** y **Klaus Tennstedt**.

Discos editados

(Entre el 20 de abril y el 5 de junio de 1984)

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: Los 5 Conciertos para piano. A. Brendel. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, J. Levine. Philips 411189-1.2, 4 discos. Digital. Importado.

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Orquesta Nacional de Francia. Director, J. Conlon. Erato 88028. Digital. Importado.

BRAHMS: Concierto para violín. A.S. Mutter. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 032.4. Digital.

CHOPIN: Concierto para piano núm. 2. Polonesa núm. 5, Op. 44. I. Pogorelich. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410 507-1.7. Digital.

DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo». Orquesta Filarmónica de Londres. Director, J. Conlon. Erato 88036. Digital. Importado.

FRANCK: Sinfonía. Orquesta Sinfónica de Houston. Director, S. Comissiona. Hispavox 190 145. Digital.

HAENDEL: Música Acuática. The English Concert. Cémbalo y director: T. Pinnock. Archiv 410 525-1.3. Digital.

LISZT: Conciertos para piano núms. 1 y 2. Fantasía Húngara. F.R. Duchable. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, J. Conlon. Erato 88035. Digital. Importado.

MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Mathis, Soffel. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Tennstedt. EMI 167-1431413 T, 2 discos. Digital. Oferta.

II. CAMARA

BEETHOVEN: las 10 Sonatas para violín y piano. I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca 9-90024.6, 5 discos. Importado.

CHOSTAKOVICH: los 15 Cuartetos de cuerda. Cuarteto Fitzwilliam. Decca 9-90025.3, 7 discos. Importado.

III. INSTRUMENTAL

SANZ: Obra completa para guitarra. E. Bitetti. Hispavox 197 302, 3 discos.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: La Pasión según San Mateo. Garrison, Ahrens, Laki, Murray, Britton, Stamm. Coro de Niños de Hannover. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana del Norte, Hamburgo. Director, R. Leppard. EMI 167-143 40 63 T, 4 discos. Digital. Oferta.

V. OPERA

BRITTEN: Billy Budd. Pears, Shirley-Quirk, Glossop, Brannigan, Tear, Langdon. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, B. Britten. Decca 9-90020.8, 3 discos. Importado.

JANACEK: El Caso Makropoulos. Söderström, Dvorsky, Krejcik, Czakova, Zitek, Jedlicka, Svehla, Blachut. Coro de La Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 9-90021.5, 2 discos. Importado.

MASSENET: Manon. Cotrubas, Kraus, Quilico, Van Dam, Burles. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, M. Plasson. EMI 167-1731 413 T, 3 discos. Digital. Oferta.

MOZART: Così fan tutte. Marshall, Baltsa, Araiza, Morris, Battle, Van Dam. Coro de La Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, R. Muti. EMI 167-1435 163, 3 discos. Digital. Oferta.

R. STRAUSS: Arabella. Della Casa, Rothenberger, Fischer-Dieskau, Malaniuk, Paskuda, Kohn. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director, J. Keilberth. Deutsche Grammophon 27 21 163.7, 3 discos. Importado.

VERDI: Ernani. Domingo, Freni, Bruson, Ghiaurov. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, R. Muti. EMI 167-14 35 843 T, 3 discos. Digital. Oferta.

Músicos del siglo XX

HANS PFITZNER



Por Gonzalo Badenes

VIDA Y OBRA

El nacimiento en Moscú de Hans Pfitzner (5 de mayo de 1869) fue ocasional. Descendiente de una familia sajona, su padre, Robert Pfitzner, era director de la orquesta del Teatro del Estado, en Franckfurt am Main. Allí estudió Hans Pfitzner. Sus profesores fueron el pianista James Kwast (1853-1916), discípulo de Moscheless y Reinecke y amigo de Brahms, y el célebre Hugo Reimann (1849-1919). De éste último heredaría, junto a una sólida formación musicológica, su amor por las VERDADES ABSOLUTAS y en gran medida su fanatismo.

Se sentía atraído por la poesía de Joseph von Eichendorff (1788-1857) y pronto puso en música muchos de sus poemas. La comunión del alma con la Naturaleza y búsqueda de un paraíso, a menudo infantil, en el cual el crepúsculo y la eternidad se ofrecen a aquél «a quien la vida ha armado caballero; quien ha de alumbrar las celosas cuevas de la belleza». He aquí el nudo de la relación espiritual entre el poeta y el músico. Pero Ibsen y Kleist también sirvieron de inspiración para las primeras composiciones vocales de Pfitzner (Goethe lo sería en la madurez del artista). El bosque alemán, protagonista del **Freischütz** weberiano, la can-

dorosa truculencia de las óperas de Marschner —de quien revisaría **El vampiro** y **El Templario y la Judía**— y, naturalmente, la fascinación por Wagner irían conformando la naturaleza sencilla y luminosa de la música de Pfitzner, que pronto abandonaría la senda del simple epigonismo.

En su primera ópera, **Der arme Heinrich** (1895) dominaba el pesimismo, encarnado en la noche y en la renuncia. En **Die Rose vom Liebesgarten**, el despertar de la primavera, el perfume de las canciones del hada **Minneleide** y el éxtasis casi parsifalesco del héroe **Siegnot** conformaban un mundo que agonizaba ya en la pluma de Mahler, Schoenberg, Zamlinsky y el propio Pfitzner. Pero éste no alcanzó a comprender que la parábola romántica había alcanzado su tramo descendente y que el inexorable reloj de la Historia señalaba una nueva era. Pfitzner creyó ver en Busoni y en la escuela formada en torno a Schoenberg la manifestación de una impotencia creadora, una suerte de FUTURISMO ajeno a la esencia misma del Arte. Es conocida su polémica con Alban Berg a propósito del POR QUE de la poesía contenida en la **Rêverie** de Schumann. En realidad, aquella «maravillosa y no analizable intuición» ante la cual cedía toda tentativa de análisis, no se hallaba lejos de la percepción y contemplación «en un más allá de los sentidos y hasta del sentimiento, en estado espiritual puro», tal y como expresa el imaginario profesor Kretzchen el **Doktor Faustus** de Thomas Mann. La respuesta de Pfitzner a la paradoja del nuevo arte consistió en

transformar su propia incompreensión del «significado del tiempo» en un colosal edificio de pedantería, tanto más peligrosa por cuanto una apreciación superficial de su credo artístico pudo conducir a identificar su innata dicotomía con las más abyectas teorías de una supuesta CULTURA MILENARIA, en manos de una banda de simples delincuentes.

La DICOTOMIA INNATA se verifica a cada paso en la vida y en la obra de Pfitzner. Profesor en Coblenza (1892), Berlín (Conservatorio Stern, 1897) (Akademie, 1920-29) y Munich (1930-33), ejerció como director del Conservatorio y de la Opera en Estrasburgo (1908-16). Tuvo entre sus alumnos a Otto Klemperer quien, a despecho de su compromiso con la música moderna, permaneció fiel a su admiración por Pfitzner. Este, apoyado por algunos de los más célebres directores de su tiempo —Fritz Busch, Wilhelm Furtwaengler, Hans Knappertsbusch— despreciaba empero en términos generales, a los directores de orquesta, «unos tontos incapaces de comprender las bellezas de mi música». Se sentía como un director excelente y defendía un tipo de interpretación lo más objetiva posible. Sin embargo, se tomaba libertades cuando acompañaba al piano sus propios **Lieder**. Los testimonios existentes no revelan nada extraordinario en su manera de dirigir. Richard Osborne, en **Grammophone** (abril 1982) habló de «dirección amanerada» en la versión de la **Octava Sinfonía**, de Beethoven, con la Filarmónica de Berlín (1933), mientras los fragmentos instrumentales de **Palestrina** y **Das Herz**,

con la Orquesta de la Opera de Berlín, muestran cierta ampulosidad y gusto por lo grandilocuente.

Es interesante subrayar cómo Pfitzner pudo escribir en los más diversos estilos, dentro de una innegable unidad conceptual. Así, hallamos canciones próximas al expresionismo, momentos mendelssohianos (el «Scherzo» del **Concierto para piano en Mi bemol mayor**), climax de aliento mahleriano (en el final de **Von deutscher Seele**), atmósferas neo-wagnerianas («Marcha fúnebre» de **Die Rose vom Liebesgarten**) y una escritura no lejana al primer Schoenberg (a este respecto, el «Hombre de los pantanos» de su ópera **Die Rose vom Liebesgarten** equidista del «Mime» wagneriano y del «Bufón» de los **Gurre-Lieder**). No olvidemos cómo Pfitzner casi llega a parodiar a Schoenberg en la cantinela de «Silla» «Schönste, ungnäd'ge Dame» (**Palestrina**, Acto 1 escena segunda, con la cual simboliza el ARTE NUEVO de la célebre **Camerata Fiorentina** del conde Bardi).

Esta ópera, estrenada en el Prinzregententheater de Munich el 12 de junio de 1917, bajo la dirección de Bruno Walter y con Karl Erb encarnando a «Palestrina», representa la «summa» del pensamiento pfitzneriano y es, con toda seguridad, su producción más lograda. El libreto se debe al propio Pfitzner, quien dedicó mucho tiempo al estudio de la figura de Palestrina y del marco histórico del Concilio de Trento. El poema alcanza momentos de extraordinaria belleza, si bien la acción escénica, prácticamente inexistente, convierte la pieza en un inmenso y estático discurso. La célula básica se encuentra en las palabras finales del protagonista «última gema de uno de tus mil anillos, salvador de la música». El inigualable final, en que las voces lejanas del pueblo «Evviva Palestrina» se yuxtaponen a los sencillos y solemnes acordes del órgano, «como un baño purificador del alma» (Thomas Mann) nos muestra a Palestrina-Pfitzner en «la cima de la estructura», habiéndose completado el «armonioso acorde», cuyo último sonido acaba de tañer el com-

positor, lejos del éxito mundano, en ese «misterio de amor» (**Liebes-Mysterium**) en el cual «el milagro es posible» (**Wunder ist Möglichkeit**).

Naturalmente, Pfitzner se identifica con su héroe, del mismo modo que su música simboliza esa continuidad del Arte verdadero frente al filisteísmo de la nueva música, representado por Busoni, Schoenberg, Berg y toda su escuela. El inmenso error de Pfitzner radica en quebrar la cadena por uno de sus anillos. La suya no era la ÚLTIMA GEMA posible. La cadena se prolongaba, más allá del fin de una época. La Escuela de Viena no era sino un nuevo eslabón, producto y consecuencia de los anteriores.

Pero Pfitzner no sabía que el problema suscitado por la necesidad de interponer la MATERIA MUSICAL entre la IDEA (el estado puro, abstracto) y los SENTIDOS, la percepción que posibilita en nosotros la APREHENSION de esa IDEA, no quedaba ni con mucho resuelto en su **Palestrina**. Ante la plasmación de la PALABRA en IMAGEN iba a detenerse, años después Arnold Schoenberg en su **Moises y Aaron**. Con el aterrador silencio que sigue al «O Wort, du Wort, das mir fehlt» con la NO puesta en música de su tercer acto, Schoenberg-Aaron planteaba al músico del futuro un interrogante más angustioso que la agónica creación de **Palestrina**. «In Bildern sollte ich reden» («en imágenes tuve que hablar»), nos dice Aaron. La de Pfitzner no era sino UNA, pero no la ÚNICA, de las imágenes posibles.

Hans Pfitzner agonizó lentamente, hasta su muerte física acaecida en Salzburgo el 22 de mayo de 1949, curiosamente en el aniversario del nacimiento de Richard Wagner. Atrás quedaban años de complacencia ante la dictadura nazi, que en nada correspondió a su actitud colaboracionista. También quedaban los años negros de hambre, en los que el anciano Pfitzner subsistió gracias a los donativos de algunos amigos. Aquel ser que expiraba en un pobre lecho de un asilo para ancianos en Salzburgo dejaba abierta una necesaria recuperación, para el futuro, de la riqueza sumergida bajo un océano de inútil retórica.

OBRA

OPERAS:

Der arme Heinrich, Die Rose vom Liebesgarten, Palestrina, Christelflein, Das Herz.

MUSICA VOCAL:

Lieder Op. 2, 5, 7, 9, 10, 11, 15, 21, 22, 24, 25, 40, 41.

Baladas Op. 12

Der Blumen Rache, Von deutscher Seele, Das dunkle Reich, Fons Salutaris, Urworte orphisch, etc.

MUSICA ORQUESTAL:

Sinfonías Op. 36a y Op. 46.

Conciertos para piano, para violín, para violoncello núms. 1 y 2, para violín y violoncello.

Pequeña Sinfonía, Op. 44.

MUSICA INSTRUMENTAL:

5 Piezas, Op. 47 y 6 Estudios, Op. 51 (piano).

Sonatas para violín y piano, para violoncello y piano.

Trío, Op. 8.

4 Cuartetos de cuerda.

Quinteto con piano.

Sexteto con piano.

ESCRITOS:

Futuristengefahrt (1917).

Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz (1919).

Ueber musikalische Inspiration (1940).

Eindrücke und Bilder meines Lebens (1947).

Reden, Schriften und Briefe (publicado en 1955).

BIBLIOGRAFIA

W. ABENDROTH: Hans Pfitzner. Munich, 1935.

E. VALENTIN: Hans Pfitzner. Ratisbona, 1939.

J. BAHLE: Hans Pfitzner und der geniale Mensch. Constanza, 1949.

J.L. SOTOCA: Los románticos alemanes. Montsalvat, 1973.

J.M. INFIESTA: Un compositor marginado. Montsalvat, marzo 1974.

J.L.P. DE ARTEAGA: Saga de la ópera que quiso escapar del tiempo RITMO, diciembre 1974.

Estudios de la Sociedad Pfitzner. En particular los firmados por Helmut Grohe.

DISCOGRAFIA

Die Rose vom Liebesgarten. Aldenhoff, Eipperle, Proebstl, Orq. Filarmónica de Munich, Heger. Rococo 1020.

PALESTRINA. Gedda, Fischer-Dieskau, Weikl, Donath, Coro y Orq. de Radio Baviera, Kubelik. Deutsche Grammophon 2711013.

3 Preludios de Palestrina.

—Orq. Opera de Berlín, Pfitzner (grabación histórica).

—Orq. Filarmónica de Viena, Furtwaengler (Wiesbaden, 10-6-1949). Furtwaengler Edition FE 26.

—Orq. Filarmónica de Berlín, Leitner. Deutsche Grammophon SLPM 1360 22 (reedición DG 2543817 de 1983).

Das Herz (Melodía de Amor)

—Orq. Filarmónica de Berlín, Pfitzner (grabación histórica).

Sinfonía en Do mayor, Op. 46.

—Orq. Filarmónica de Viena, Furtwaengler (Salzburgo, 7-8-1949) Furtwaengler Edition FE 26.

—Orq. Filarmónica de Berlín, Leitner. Deutsche Grammophon SLPM 2543822.

Sonata para violoncello y piano. Op. 1. —Hoelscher, Rapf. BASF 37 53 736 (2135-0).

Lieder.

—Fischer-Dieskau, Engel. EMI- Electrola 1C 065-29036.

Concierto en Mi bemol mayor, Op. 31 para piano y orquesta. Giesecking, Orq. Filarmónica de Hamburgo, Witmer (grabación histórica).

Das Christelflein. Donath, Perry, Ahnsjo, Coro y Orq. de Radio Baviera, Eichorn (grabación privada de un concierto, 18-12-1977).

Existen asimismo gran número de grabaciones «pirata», hoy en día comercializadas en su gran mayoría, con diversas versiones de **Palestrina**. Por su carácter de documento histórico, destacaremos la grabación de una transmisión de radio, en 1952, con Julius Patzak, D. Fischer-Dieskau y Hans Hotter, bajo la dirección de Clemens Krauss, así como las dos versiones dirigidas por Robert Heger (Viena, 1965, con Fritz Wunderlich) y Leopold Hager (Viena, 1975, con Anton Dermota).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

intrumentos
musicales
Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Tifs.: 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.



ROIG - SEDILES
Instrumentos de música y partituras.
C/ de los Reyes - 5
Teléfono: 232 29 95
MADRID-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.
Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

intrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

intrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretera, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

Instrumentos musicales

Garijo

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS

DISCOS COLUMBIA, S. A.
Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.
Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf.: 942 - 370 816/239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La música no puede vivir sin FOX.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES

MAXPER, S. A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

- ADAGIO 99
- BILBAO TRADING 100
- CASA DAMAS 70
- HAZEN2, 22
- HISPAVOX 43
- JOYTEL 25
- POLYGRAM 6,16,52,53
- SCHILLER 19
- T. GONZALEZ 65

FESTIVALES • CURSOS • CONCURSOS

- ABAO 79
- ITURBI 83
- RIVA 41
- TORROELLA 33
- U.M. PELAYO 21, 37
- SANTES CREUS 85
- VILA-SECA, SALOU 42



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein

Dietmann

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

Pearl River

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

CASIO®

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

 viscount®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.

Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA. Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: **BILBAO TRADING S.A.**,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.