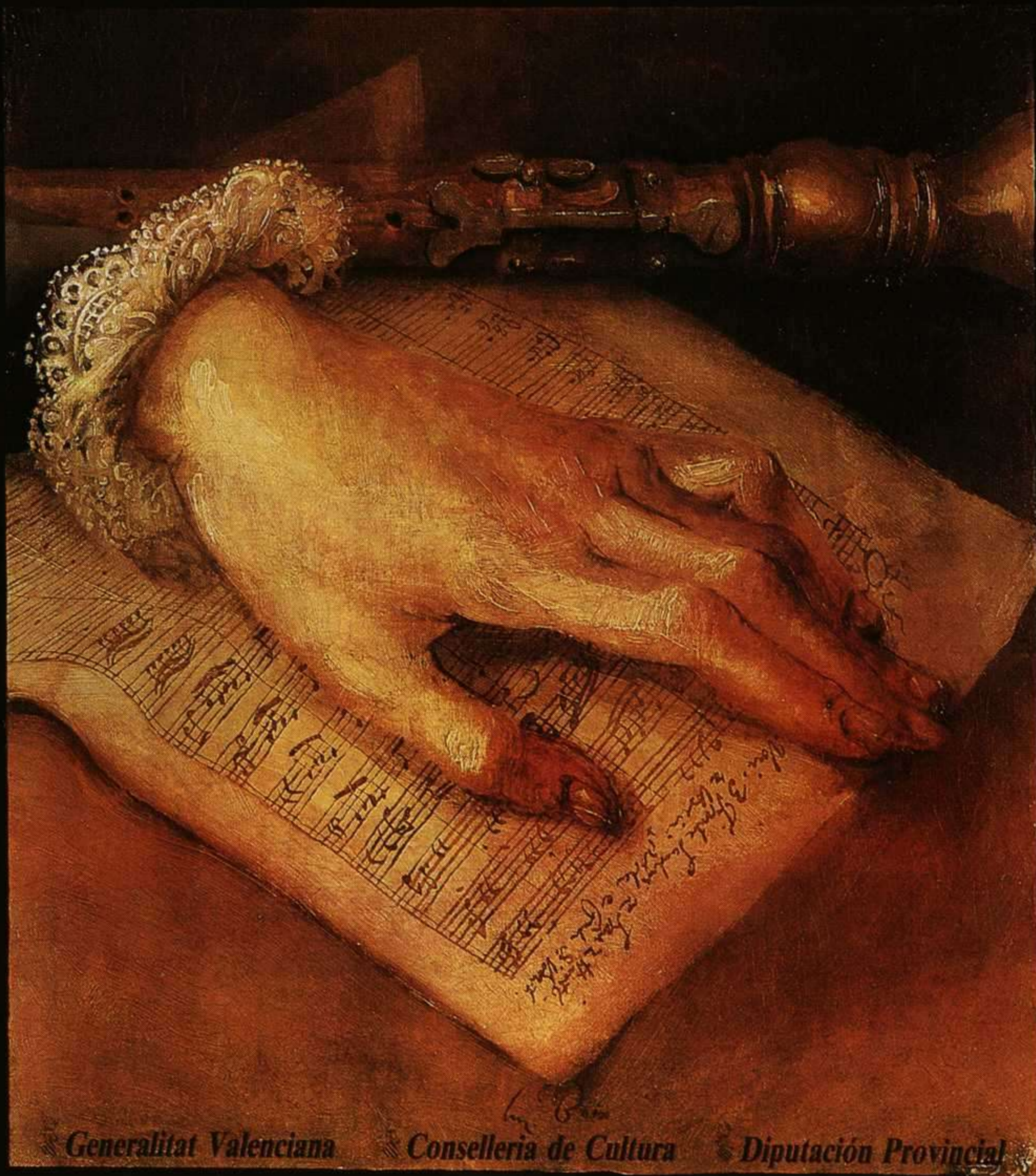


RITMO

AÑO LVII • NUM. 568 • SEPTIEMBRE, 1986 • PRECIO: 475 PTAS.

CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDES DE MÚSICA *Ciutat de València, Juliol 1986*



1886 - 1986

 - Excm. Ajuntament de València 

GRANADA 86

Ensayo discográfico: EL "FALSTAFF" DE SALIERI

Entrevista: EDMON COLOMER

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

CERTAMEN INTERNACIONAL
DE BANDAS DE MÚSICA
Ciudad de Valencia, julio 1986



1886 - 1986

Excm. Ayuntamiento de Valencia

GRANADA 86

Ensayo discográfico: EL "FALSTAFF" DE SALIERI

Entrevista: EDMON COLOMER

Sumario

Nuestra portada:

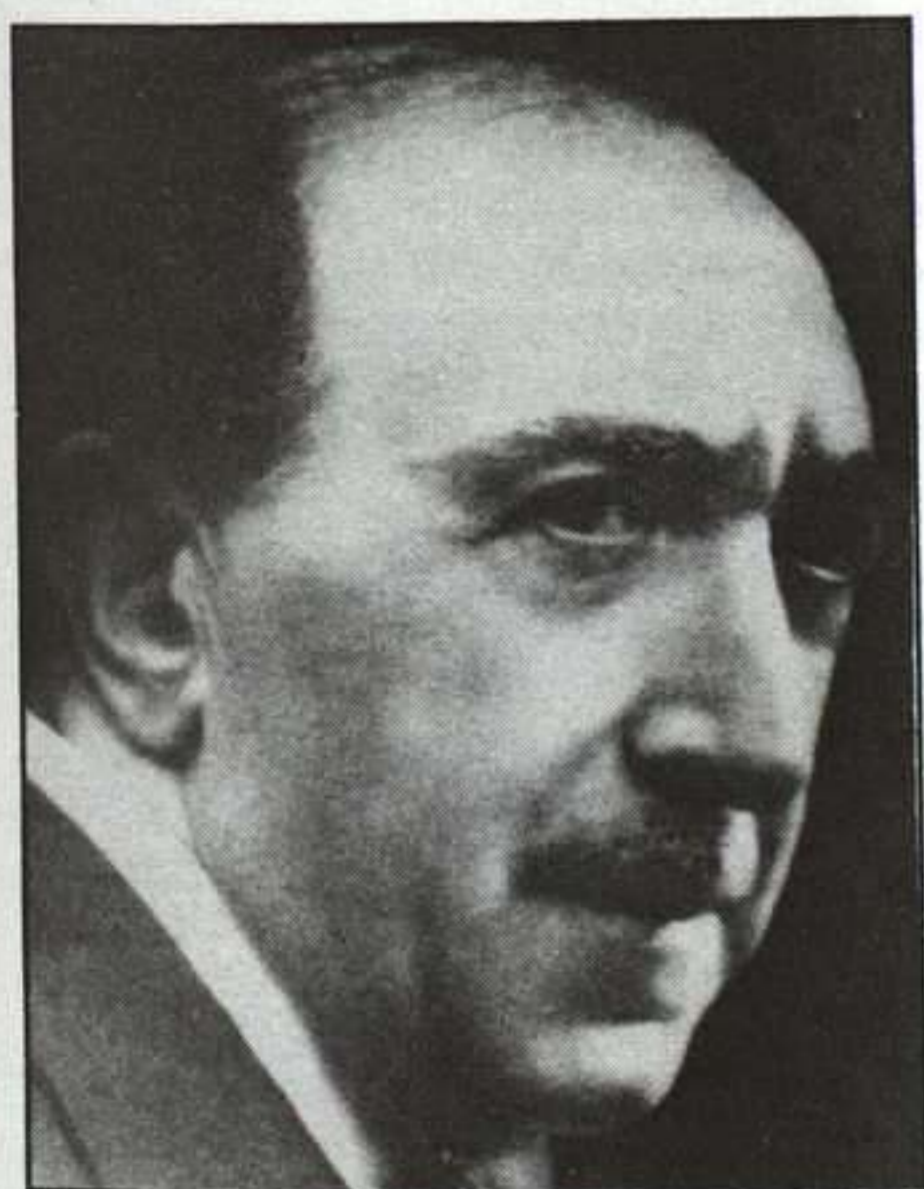
Este número se inicia con el cartel del Certamen Internacional de Bandas de Valencia, que tuvo lugar en el mes de julio, y que este año celebraba precisamente su centenario. Con este motivo ofrecemos un amplio reportaje en páginas interiores de nuestra revista.

Opera:

Información del cierre de la temporada en Madrid y Barcelona.

Centenario:

Un breve recuerdo a Jesús Guridi, del que este año se celebra el centenario de su nacimiento.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

- Estudio monográfico Orquesta Sinfónica de Asturias.
- Ensayo discográfico: Tres formas de aproximarse a los cuartetos de Mozart.
- Entrevista con Leo Brower.

	Págs.
Cartas	4
Editorial: Festivales de verano	5
Noticias	6
Reportaje: Certamen Internacional de Bandas de Música "Ciudad de Valencia" 1986	8
Música Contemporánea: Novedades y tradición en el II Festival de Música Contemporánea de Alicante	13
Opera: Teatro de la Zarzuela, clausura de la temporada de Opera	14
Danza: Madrid, el Nederland Dans Theater en los "Veranos de la Villa"	18
Centenario: Jesús Guridi	20
Entrevista: Edmon Colomer, director de la J.O.N.D.E.	22
Ensayo Discográfico: "Falstall", primera ópera completa de Salieri en disco	26
Crítica discográfica	29
Internacional	54
Festivales: Granada 86 (I)	64
Barcelona	67
País Musical	72
Cursos, becas y concursos	78
Músicos del siglo XX: Antón Larrauri	79
Viejas fotos de mi álbum: Amalia de Isaura.	81
Directorio Comercial	82

Cartas

Sr. Director de RITMO:

Comienzo esta carta con la exposición del siguiente relato, ficción que muy bien podría darse en nuestros días:

SI MOZART CUMPLIESE DOCE AÑOS EN 1986...

Wolfgang Amadeus Mozart, niño de doce años de edad, se acercó a la ventanilla en donde se recibían las inscripciones para un curso de Composición Musical de verano. La acción transcurría en 1986.

—¿Tiene usted dieciocho años?
—le preguntó la funcionaria.

—Pues no. Acabo de cumplir doce.

—¿Cuál es su nivel académico?
¿Es superior, demostrable con un certificado de estudios? ¿Tiene aprobados los cuatro cursos de armonía? ¿Y los de Contrapunto y Fuga? ¿Y los de Composición?

—Pues no. Mire: Yo estudio, fundamentalmente, con mi padre Leopoldo. El me busca profesores particulares de composición, con los que amplió mis conocimientos.

—Entonces lo tiene usted difícil. Sería mejor que cumpliera usted dieciocho años, siguiera los cursos académicos que le he citado, en un Conservatorio oficial y, después, podría volver por aquí.

Wolfgang Amadeus se retira de la ventanilla visiblemente fastidiado, sin comprender muy bien.

FIN DEL CUENTO

Estas dificultades que le ponen al niño Mozart en el cuento son las que, en general, se encontraría cualquier niño de doce años al intentar hacer un Curso de Composición de verano (o de cualquier otra época del año, siempre que se tratase de un curso de composición no académico).

Esto, según mi opinión, es una actitud, por parte de los organizadores de este tipo de cursos, que protege en exceso el academicismo. Si un niño quiere componer música se tiene que familiarizar con el medio cuanto antes. Como ocurre con el que tiene deseos de pintar al óleo o de escribir cuentos o poesías.

La práctica, según vemos en las actividades de la Escuela-Taller de Composición "Valentín Ruiz Aznar", en la que me desenvuelvo habitualmente, nos demuestra cómo un niño, desde los nueve años, y siempre que tenga unos conocimientos previos de Solfeo (nivel de 2º curso) puede empezar a escribir música por procedimientos, digamos, cultos. En la citada escuela-taller más de una decena de niños escriben ya música por esos procedimientos, tanto tonal-tradicional, como atonal-contemporánea. Muchos de ellos tienen obras estrenadas, publicadas gráficamente y fonográficamente. Igualmente, han

ingresado en la Sociedad General de Autores de España como autores musicales, lo que representa un reconocimiento oficial de su condición de compositores musicales. Por supuesto que un niño ha de escribir obras ingenuas. Pero es mejor que lo haga en esa temprana edad, no posponiendo las ingenuidades al momento de, ya adulto, haber terminado sus estudios académicos. Eso sería —y es lo que viene sucediendo en muchos casos— truncar la creatividad del artista, mediatizarla.

Los niños de que hablo, dentro de las actividades de la escuela-taller, han seguido ya cursos de: Instrumentación y Orquestación (impartido por Francisco Guerrero), Armonía Básica (por Alberto de la Oliva), Composición a diferentes niveles (varios cursos impartidos por mí) Composición de Música de Órgano (impartido por Reynaldo Fernández Manzano), etc...

Asimismo, han asistido, con regularidad, a todos los Seminarios de Composición Contemporánea organizados en Granada desde 1981: los tres organizados por Tomás Marco en el Festival de Granada, los organizados por el Conservatorio, y los de la Asociación Cultural "Valentín Ruiz Aznar". De hecho, los niños de la escuela-taller constituyen, en Granada, el único público seguro y estable de los seminarios de composición.

Hace pocos meses, cuando Claudio Prieto vino a dar un curso sobre Música Contemporánea, dentro del Ciclo organizado por el Conservatorio de Granada, por gentileza del director del Conservatorio, Carmelo Martínez y del propio Claudio Prieto, algunos de estos niños entraron en la última clase del curso. No solamente siguieron con facilidad la clase (trataba de explicación de nuevas grafías, conocidas y utilizadas ya con solvencia por los niños) sino que el resto del alumnado, adulto y con estudios académicos a un alto nivel, en general, era la primera vez que estudiaban la citada materia. Lo que no es demérito para el resto del alumnado, pues sus especialidades musicales son otras.

Igualmente en el recién terminado Curso de Composición "Manuel de Falla" en el Festival de Granada, Josep Soler admitió a las clases a una de las niñas compositoras (se trata de M^a Olivia Gualda, de doce años, e hija mía). Además de admitirla al curso la trató al igual que al resto de alumnos (esto sí, jóvenes compositores de toda España y parte del extranjero, con edades comprendidas entre los veinte y treinta años). Escuchó la grabación, en clase, de una de las obritas de la niña, y no tuvo reparo en extender un certificado que avala la asistencia al curso y

comentando la obra y posibilidades de la niña.

Esta actitud de Claudio Prieto, Carmelo Martínez y Josep Soler sí me parecen positivas. Lo que me reafirma en la tesis de que se puede comenzar a componer desde niño.

Sabido es que las instituciones siempre van retrasadas con respecto a la experiencia. Por todo ello hago este llamamiento para que los organizadores de estos cursos revisen sus criterios de admisión de alumnado y faciliten el camino a quienes realmente tienen deseos de aprender y de relacionarse pronto con el mundo de la composición.—A. GUALDA.

* * *

Fernando Pérez Herrera, Director del Conservatorio Superior de Música de Sevilla y Juan Antonio Pedrosa Muñoz, profesor de dicho Centro, quieren hacer las siguientes consideraciones a una encuesta publicada acerca del Proyecto de Reforma de las Enseñanzas Musicales.

En dicha encuesta se puede apreciar una cierta oposición a incluir en el Grado Superior de la Enseñanza ciertas asignaturas que aparecen en el Proyecto: Dictado, Lectura y Teoría de la Música.

Por supuesto, no estamos de acuerdo con la infravaloración que se hace de estas asignaturas, máxime teniendo en cuenta que se trata de opiniones de personas que no están directamente vinculadas con la enseñanza de estas disciplinas, por lo cual es probable que no conozcan los enormes esfuerzos de renovación pedagógica llevados a cabo, durante los últimos años, por los profesores de las mismas así como las perspectivas de mejora de la enseñanza de éstas en el futuro, según se recoge en el Proyecto.

Como es sabido, junto a las asignaturas propias de cada especialidad existen otras, mal llamadas COMPLEMENTARIAS, que pueden ser teóricas o prácticas. Precisamente, se pretende dotar la enseñanza Superior de abundantes contenidos teóricos (como sería propio de una enseñanza universitaria), por lo cual es lógico que se imparta la más TEORICA de las asignaturas, esto es, la Teoría de la Música.

Por supuesto, es evidente que la Teoría que se impartirá no es la que hoy día se da junto al Solfeo, por lo menos, no será la misma en cuanto a profundidad y metodología didáctica.

Muchas veces nos hemos lamentados de la falta de uno o varios cursos superiores de Teoría Musical, en los que poder desarrollar adecuadamente temas que se dan de una forma

muy simplificada en la actualidad (evolución de la notación musical, estudio profundo de la modalidad gregoriana, la Teoría Musical en la Edad Media, etc...) a pesar de la evidente importancia de los mismos. Esta carencia es suplida en la actualidad en los Grados Medio y Superior por otras disciplinas, pero esto debe ser entendido como una solución provisional, ya que su auténtico lugar está dentro de unos cursos superiores de Teoría de la Música, como es habitual en muchos Centros Superiores del extranjero.

En cuanto a las asignaturas de tipo práctico (dictado, lectura, canto coral, música de cámara, práctica orquestal, etc...) se entienden hoy día como una GIMNASIA, una práctica auditiva necesaria para la formación integral del alumno y para desarrollar las cualidades musicales del mismo.

Actualmente, hay asignaturas de este tipo que continúan en Grado Medio y Superior mientras que la Lectura y el Dictado (englobados hoy día en el Solfeo) se dejan de practicar demasiado pronto, lo cual ha sido considerado siempre una incongruencia. Y ahora, que parece que esto va a ser tenido en cuenta se alzan voces que se oponen a ello, sin suficiente fundamento, a nuestro entender. Porque si un alumno de Musicología o Composición no necesita hacer prácticas de dictado o lectura, ¿por qué, en cambio, sí necesita cantar en coro? ¿o tocar en una orquesta? ¿Por qué hacer una práctica y no otras, si todas se dirigen a un mismo fin, y son complementarias?

Pero no se trata de un mero problema de descriminación de un cierto sector del profesorado, sino que realmente existe una apremiante necesidad de cubrir un sector educativo desatendido en la actualidad, y cuyos efectos estamos apreciando constantemente. Y si no contestemos con sinceridad: ¿cuántos alumnos de grados superiores son capaces de tomar al dictado (o de una grabación) un fragmento de una fuga a 4 voces o de un cuarteto? ¿No es notoria la falta de capacidad de la inmensa mayoría de los alumnos, incluso de armonía y composición, para reconocer AUDITIVAMENTE acordes y sonoridades, sin verlas escritas sobre el papel? ¿No es verdad que a muchos de ellos, incluso una sola melodía de una cierta complejidad les puede desorientar?

Las respuestas a las anteriores cuestiones nos marcarán inequívocamente el camino a seguir a la hora de elaborar un nuevo plan de estudios que sea lógico y efectivo. A tal fin, deberían respetarse las experiencias adquiridas en cada área docente por los profesionales que tengan a su cargo la enseñanza de las mismas.—FERNANDO PEREZ HERRERA.



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



Fundador:
Fernando Rodríguez del Río**Director:**
Antonio Rodríguez Moreno**Subdirector:**
Ramón Barce**Adjuntos a la Dirección:**
Angel Carrascosa, Manuel Chapa Brunet y Ana M.^a Vega Toscano**Director Comercial:**
Fernando Rodríguez Polo**Colaboran en este número:**
Salustio Alvarado, Rafael Banús, Manuel Cuevas, Francisco Chacón, Pedro González Mira, Luciano González Sarmiento, F. Hernández Girbal, Francisco Javier Lara, Alvaro Marías, Juan Vicente Mas Quiles, Antonio Moya jr., Francesc de Paula Soler, Rosa Paz, Juan Ignacio de la Peña, Gemma Pérez Zalduondo, Mercedes Rosón, Carlos Ruiz Silva y Angel Sagardía.**Corresponsales:**
José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero (**Asturias**), Enrique Molina Serna (**Badajoz**), I Taddei (Roger Aliet, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Enrique Gámez Ortega (**Granada**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Carlos Villanueva y Francisco F. Rico (**Santiago de Compostela**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domémech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanado (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asin Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).**Edita:**
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID**Redacción:**
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
Telex: 45490**Distribución:**
S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID. Apartado 151036. 28080 MADRID. Tls. (91) 315 74 77 - 315 68 48 - 315 68 49.
Telex: 45490
Telefax: (91) 315 68 49**Suscripciones:**
España: Año 5.375 ptas. número suelto 475 ptas., atrasado 500 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA, vía aérea 65 dólares USA.**Imprime:**
Pentacrom, S. L. Hachero, 4.
28018 MADRID

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

Editorial

FESTIVALES DE VERANO

La idea de reunir durante unos días un apretado programa de conciertos no es nueva. Hace ya cerca de siglo y medio que Schumann y Brahms estrenaban sus obras en los Festivales del Rin. Lo que sí ocurre es que la idea originaria de presentar novedades o de concentrar en un punto acontecimientos de otra manera inasequibles ha ido poco a poco degenerando hasta convertirse en la pura exhibición de divos que van desfilando de festival en festival ante un público que, en parte, es el mismo.

No todos los festivales son así, por supuesto. Pero esta característica suele darse precisamente en los que disponen de mayores sumas de dinero y poseen un mayor prestigio. Se da así el caso desdichado de que, en una ciudad desasistida de música durante todo el año, llega el festival de verano y, frente a lo que podría esperarse si dicho acontecimiento cumpliera su papel previsto, el público acude masivamente sólo a los conciertos donde actúan los divos o las orquestas con grandes efectivos (mejor si hay obras sinfónico-corales muy conocidas), en tanto que se retrae de los restantes conciertos. No es que los festivales tengan la culpa de tan penosa situación, ni tampoco el público; sino que ambos han sido víctimas de la frenética publicidad de las "grandes figuras" y del "éxito apoteósico".

En las páginas de Información Internacional de este número podrán ustedes leer que, en Praga y durante el Festival, se celebró precisamente un amplio debate sobre los problemas, rentabilidad cultural y económica, oportunidad y sentido de los festivales. Nosotros pensamos que si esas actividades musicales sirven a una necesidad esperada todo el año (¡sólo como sustitutivo de una actividad regular!), todo va bien en principio. Más aún cuando se trata de festivales especializados, sea en música antigua, contemporánea o monográficos —Varsovia o Zagreb, Bayreuth o Halle, y ahora en España nuestro reciente Alicante—, que apenas tienen nada que ver con el tema que nos ocupa. Pero el gran festival deslumbrante y muy costoso ¿sirve realmente para algo? Por supuesto es un buen negocio para algunos de los participantes. Pero el público que atraen no es mayor que el que iría a esas mismas sesiones a lo largo del curso. La única rentabilidad cierta parece ser la aureola del prestigio político o local; en muchos casos, pues, correspondería a unos "gastos de representación" o, como se dice ahora, de imagen. Pero, independientemente de esa rentabilidad, importa su eficacia cultural, directa o indirecta. Que no estaría de más que, algún día, se sometiera a examen en España, exponiéndose públicamente todos los datos y sus pros y contras. No importa tanto el resultado —que no presupone— como el hecho de reflexionar a fondo sobre una parcela importante de nuestra problemática musical.

HOMENAJE A JOAQUIN RODRIGO DE LA SOCIEDAD DE AUTORES

Para el próximo año acordó el Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de España celebrar un homenaje a Joaquín Rodrigo por su labor ya muy dilatada como compositor y ser uno de los españoles que más derechos de autor cobra. Según informa el boletín de dicha Sociedad, el **Concierto de Aranjuez** figura a la cabeza de los fonogramas de autores españoles que han obtenido mayor recaudación en el extranjero, y de esa misma lista la **Fantasia para un gentilhombre** ocupa el decimotercer puesto.

Joaquín Rodrigo, que ha cumplido ochenta y cinco años recientemente, ha recibido un gran homenaje en Londres, así como otro tributado en Aranjuez por el Ayuntamiento de dicha ciudad.

DE NUEVO CLAUDIO PRIETO

El compositor palentino, después de los éxitos del **Concierto Imaginante** para violín y orquesta, Premio Reina Sofía de composición 1984 y de la presentación de su **Fandango de Soler**, por la Orquesta Sinfónica de Chicago, es de nuevo noticia.

Por iniciativa de la familia Corral-López-Dóriga y para la celebración del cincuentenario de unas bodas, se ha encar-

gado a Claudio Prieto una obra sacra asentada en textos bíblicos relacionados con la pareja y que provienen del Génesis, Eclesiástico y Salmos.

La composición, dividida en cuatro partes diferenciadas, plasma transparentemente el mensaje de emoción que conlleva, sin olvidar —como afirma el propio Prieto— la intimidad y la elocuencia.



Claudio Prieto en Chicago en la presentación de su "Fandango de Soler".

Perteneciente a las últimas inquietudes del compositor, posee un lenguaje directo de sabia textura musical tradicional, aunque decididamente contemporánea.

El precioso marco de la basílica de San Miguel fue escenario de su estreno, en la tarde del 6 de julio.

Cantata para un aniversario,

con más de veinte minutos de duración, está escrita para soprano, barítono, narrador, cuarteto vocal, cuarteto de cuerda y órgano.

La interpretación estuvo a cargo de Catalina Moncloa (soprano), Alfonso Echeverría (barítono), Rufino Fernández (narrador), Coro de Cámara Ars Nova, Pilar Ocaña (violín primero), Alicia Lorenzo (violín segundo), Teresa Gómez (viola), María Luisa Parrilla (cello), Miguel Angel Tallante (órgano), todos ellos bajo la dirección de Luis Aguirre Colón.

LA MUSICA EN BOLIVIA

Durante las Jornadas Culturales Iberoamericanas que tuvieron lugar en mayo pasado

en Plasencia, Extremadura, y en las que participaron Embajadores y Agregados Culturales de los países Iberoamericanos, M^a Teresa Rivera de Stahlie en representación de Bolivia ofreció una Conferencia sobre el Panorama Musical de Bolivia.

Esta Conferencia que fue repetida por la Sra. Stahlie en Madrid en el Salón de Actos del Colegio Mayor Guadalupe el 13 de junio pasado, tocó facetas desconocidas de la música de ese país andino, como por ejemplo la música del Renacimiento y del Barroco Boliviano; la de los primeros compositores republicanos en el siglo XIX, y la música del siglo XX, con interesantes ilustraciones grabadas que dieron a conocer no sólo a los compositores bolivianos más representativos, sino también a sus intérpretes.



M.^a Teresa Rivera de Stahlie en las Jornadas Culturales Iberoamericanas en Plasencia.

ESPAÑÓLES EN EL EXTRANJERO



El tenor **Plácido Domingo** participó en Tel Aviv en el concierto conmemorativo del L Aniversario de la fundación de la Orquesta Fi-

larmónica de Israel, actuando con dicha orquesta bajo la batuta de Zubin Metha y en compañía del violinista israelí Isaac Perlman.

Octav Calleya, el director rumano-español titular de la Orquesta Sinfónica de Málaga, después de haber dirigido la Orquesta Sinfónica de Bari, sigue una intensa actividad en Italia: dirigirá en Roma la ópera **El empresario**, de Mozart; en el Festival de Taormina la **Missa en Do mayor** de Beethoven, para continuar luego toda la tem-

porada entrante como principal director invitado del Teatro Comunale "V. Bellini" de Catania.

También dirigirá en agosto, la Orquesta Nacional de Penang (Malasia), siendo a la vez miembro del Jurado Internacional del XIII Concurso Internacional de violín "W.A. Mozart".

Josep Carreras cantó la nueva versión de **Carmen** en el Festival de Salzburgo, junto a Helga Müller Molinari. Dicha versión estuvo dirigida por Herbert von Karajan.



CON NOMBRE PROPIO

Miguel Angel Gómez Martínez, director de la Orquesta de RTVE, ha recibido el encargo por parte de la Caja Provincial de Ahorros de Granada de una sinfonía que perpetúe el V Centenario del Descubrimiento de América, y que debe de estrenarse en 1992. Según Gómez Martínez el tema central será probablemente Colón, y tratará de contar los avatares sucedidos antes y durante el descubrimiento.

Rosa María Krucharsky ha aceptado la Presidencia Honoraria de una asociación profesional específica centrada en tres importantes temas para la expansión musical española actual: difusión de la técnica de piano, difusión de la música española y asesoramiento y ayuda a los jóvenes que deseen seguir estudios musicales en el extranjero. Esta asociación se llama Intercambio Musical

Internacional, y tiene su sede provisional en Conde de Aranda, 17. 28001 Madrid.

Roque Cordero, compositor panameño, profesor Distinguido de la Universidad Estatal de Illinois (USA) recibió en el pasado mes de julio un Concierto-Homenaje para celebrar de forma anticipada su setenta aniversario, interpretándose diversas obras del compositor, alguna de ellas estreno en Europa. El acto estuvo organizado por Intercambio Musical Internacional, con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

El concertista de guitarra **Javier Calderón**, nacido en La Paz, Bolivia, está actualmente trabajando en la elaboración de un disco con obras de compositores de su país y de otros países sudamericanos, en transcripciones para la guitarra hechas por él mismo, en home-



naje a las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América. Asimismo, estrenará en agosto próximo con la Orquesta Sinfónica de Dallas que dirige el maestro mexicano Eduardo Mata, un concierto para guitarra y orquesta de Lawrence Weiner, especialmente escrito para este intérprete.

El tenor **Plácido Domingo** ha recibido el premio a la Universalidad Turística de Sevilla, premio que anualmente concede el Patronato Provincial de Turismo de dicha ciudad. El cantante afirmó que la capital hispalense necesita un teatro de ópera *para seguir su tradición musical*, y anunció asimismo que cantará el **Misere-re** de Eslava en la próxima Semana Santa sevillana.

El pianista **Pedro Espinosa** realizó en los cursos de verano en Jaca de la Universidad de Zaragoza un concierto homenaje en recuerdo de la gran pianista aragonesa Pilar Bayona, vinculada durante muchos años a dichos cursos. En el programa figuraban dos obras a ella dedicadas, así como las cuatro piezas de Ricardo Viñes, otra de las figuras del piano español que más honda huella nos han dejado.

TELEX • TELEX • TELEX • TELEX • TELEX

La Asociación Cultural "Valentín Ruiz Aznar" (Granada) ha creado un Centro de Documentación de Música de la segunda mitad del siglo XX, en el que se organizará un archivo de obras, partituras y grabaciones, sin limitar la nacionalidad de las mismas. Alberto de la Oliva y María Olivia Gualda han sido nombrados directores responsables del "Centro". Aquellas personas o entidades que lo deseen pueden enviar obras (partituras y grabaciones), así como datos biográficos de los autores a: Asociación cultural "Valentín Ruiz Aznar", Centro de Documentación de Música de la segunda mitad del siglo XX. Colonia de San Sebastián. 18006 Granada.

Se llevó a cabo la selección en la octava audición del programa Invitación a la Música, celebrado en la sala cultural de Caja Madrid en Barcelona. El Consejo Asesor, formado por Victoria de los Angeles, María Canals, José María Escribano y Gonzalo Comellas, seleccionó a los siguientes intérpretes: Trío Saxia (Josep María Llorens, flauta; Ferran Torrens, oboe; Ramón Aragall, fagot), David Nello (flauta tra-

vesera), María Teresa Folqué (guitarra), Vol ad Libitum (Xavier Esteve, flauta; Jep Nuix, flauta y electroacústica; Jordi Russinyol, guitarra; Oriol Russinyol, contrabajo) y Eduard Guardiola Trío (Eduard Resina, guitarra; Pau Martínez, percusión; Eduard Guardiola, guitarra).

Se ha creado en Torremolinos la Fundación Villa Chopin, con el objetivo de difundir al máximo la obra del músico polaco en toda la provincia de Málaga. Los fondos económicos serán financiados por la familia Boguslawski, cuyo fundador es doctor ingeniero de Telecomunicación Espacial, estando ya nacionalizado español. La fundación realizará recitales durante cinco meses al año y ayudará a los músicos necesitados.

La Joven Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Málaga, creada y promovida por el Profesor Octav Calleya actuó en Italia del tres al nueve de agosto, en su primera gira de conciertos fuera de España. En Catania, Caltanissetta, Etna, Caltagirone, Acireale, Siracusa y Gela, interpretó obras de J. Christian

Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Bartok, Falla, J. Strauss y Offenbach.

La revista *Dansa 79* llegó al número 50, y con ese motivo en dicho número, aparecido en el mes de julio, la revista incluyó un dossier especial que constituía un índice, con inclusión de fotografías, de las entrevistas, críticas, artículos, etcétera, publicados hasta hoy. *Dansa 79* inició su andadura en 1979, siendo a partir de 1980 de periodicidad bimensual.

Lluís Portabella, fundador del Patronato Pro Música y hombre de gran actividad en la vida musical catalana de Barcelona, ha dimitido como gerente en el Consorci del Gran Teatre del Liceu. En la nueva etapa del Teatro formarán parte del Consorci el Ministerio de Cultura y la Diputación de Barcelona. Lluís Portabella abandona la gerencia por voluntad propia, tras una difícil etapa de cinco años en los que se produjo el paso de un sistema privado de gestión a otro público a cargo de las instituciones, primero únicamente catalanas y últimamente con la incorporación del Ministerio de Cultura.

SALON DEL PRADO
KORNS

CAFE
CONCIERTO

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

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

PROGRAMA

4 Septiembre

María Villa, Soprano
Juan Carlos Mulder, Laúd
Música Italiana de los s. XVI y XVII,
Gabrielli, Stradella

11 Septiembre

Trío Syrnix
Obras de Hayden - Weber

18 Septiembre

Cuarteto de Trombones
Obras de Mozart - Haendel
Telemann - Bruckner

23 Septiembre

Grupo Orfeo
Obras del Renacimiento Español
y Europeo

24 Septiembre

Manuel Gaya, Trompa
José Ignacio Martínez, Piano
Obras de Mozart - Schumann
Saint-Saens

25 Septiembre

Trío Aureo, Guitarras
Obras de Vivaldi - Haydn - Falla
Albéniz - Granados

Reportaje

CERTAMEN INTERNACIONAL
DE BANDAS DE MÚSICA
Ciudad de Valencia, Julio 1986



1886 - 1986

Excm. Ajuntament de València

CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MÚSICA «CIUDAD DE VALENCIA» 1986

—CERTAMEN DEL CENTENARIO—

Por Juan Vicente Mas Quiles

El pasado día 20 de julio, con el acto de entrega de los respectivos premios, que tuvo lugar en los Viveros municipales, se dio por terminado el Certamen de Bandas de Música que este año ha cumplido los 100 años de su primera edición.

Fue, pues, en 1886 cuando, por iniciativa del entonces Concejal-delegado de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, tuvo lugar la primera convocatoria de este "Concurso musical" como se le denominó en esa fecha.

Pensar que esta idea nacida con el afán de incrementar los atractivos de la Feria de Julio ha llegado a cumplir nada menos que cien años da una imagen de lo arraigado que ha tenido siempre el pueblo valenciano su afición a la música, porque no cabe duda que si en aquel entonces se pudo pensar en organizar un concurso para las Bandas valencianas era por la sencilla razón de que existían muchas agrupaciones bandísticas en los diferentes pueblos de la geografía valenciana.

Luego, su continuada existencia, las famosas Bandas que asistieron invitadas, tales como la Banda de la Guardia Republicana de París, con Pares a su frente, la del cuerpo de Alabarderos del Rey, con Vega, Banda Municipal de Madrid, etc., demuestran el acierto de la creación de este Certamen que, con la lógica transformación que han sufrido estas agrupaciones con el devenir del tiempo, han convertido este festejo musical en algo extraordinario que atrae poderosamente la atención de todos cuantos acuden a su cita. Incluso su ubicación en la Plaza de Toros, (en un principio había sido en el mismo recinto ferial, en la Alameda), da un sello especial, característico al mismo, a pesar de los inconvenientes de los ruidos o el peligro de alguna tormenta veraniega.

En fin, así es y así se acepta con verdadero agrado por todos cuantos acu-

dimos a esta llamada anual del Certamen de Bandas de Música de Valencia, bien seamos de casa, bien seamos foráneos.

Refiriéndonos en concreto a este Certá-

men 1986 hemos de manifestar la magnífica aceptación de convocatoria y la perfecta realización que ha tenido. El comité organizador del mismo, presidido por el



El Certamen de Bandas de Música de Valencia se desarrolló en la Plaza de Toros.

Concejal Enrique Real Martínez, con su activo secretario general Vicente Vera y los vocales, Sres. González Baldovi, Casal Novoa, Galduf Verdeguer, Garcés Queralt, Gimeno Viñas, Alcañiz Climent, Ferrer Llorens y Alvarez Rubio ha desarrollado una gran labor y nada menos que cincuenta y cuatro Bandas se inscribieron para tomar parte en el concurso, de la que siete eran extranjeras. Para la actuación de todas estas Bandas se programaron diez audiciones que tuvieron lugar entre los días 8 al 19 de julio con dos fechas de descanso, el 10 y el 15.

Una decisión que tomó el comité organizador y que ha dado pie a diferentes apreciaciones, fue la de conceder primero, segundo y tercer premios, según el mérito absoluto apreciado por el jurado correspondiente en la actuación de cada Banda y no por el mérito relativo, y de acuerdo con un baremo establecido, según el cual, de un total de 240 puntos que se podían otorgar, las Bandas que obtuvieran un mínimo de 220, 200 ó 180 puntos, conseguían un primero, un segundo o un tercer premio, respectivamente. Desde mi punto de vista esta norma, que no es la tradicional del Certámen, era la más adecuada para esta ocasión, no sólo por el gran número de Bandas actuantes en cada Sección, sino porque el precisar de dos audiciones para la actuación de las Bandas de la misma categoría hubiera hecho más difícil, todavía, la labor de enjuiciamiento del jurado. Aunque bien es verdad, la "honrilla" de querer alcanzar al máximo galardón estaba, esta vez, reflejado en la Mención de Honor concedida a la Banda que lograba en cada una de las Secciones la mayor puntuación. O sea, que esa particularidad que caracteriza este apasionado Certámen también se daba en esta ocasión, si bien un poco difuminada con la concesión de varios primeros premios.

El hecho de haber formado parte en los jurados calificadores de las Secciones Juvenil, Tercera y Especial B, me impiden dar una opinión sobre los fallos emitidos por los distintos jurados habidos, ya que para las Secciones Juvenil y Tercera estuvo compuesto por los vocales calificadores Sres. Perelló Doménech, catedrático del Conservatorio, Blanes Arqués, catedrático del Conservatorio y compositor y Mas Quiles, director de música militar. Para las Secciones Segunda y Primera los vocales fueron, Serge Lancen, compositor francés, Asins Arbó, compositor y director de música militar y Taléns Pello, catedrático del Conservatorio y compositor. En la sección Especial B, fueron Jean Pierre Laro, coronel Inspector de Músicas Militares de Holanda, Agustín Bertomeu, compositor y director de música militar y Mas Quiles, quien sustituía al compositor Carmelo A. Bernaola que por motivos de fuerza mayor no pudo desplazarse para la fecha señalada y que formó parte con los ya citados Señores Laro y Bertomeu para calificar a las Bandas de la Especial A. Todos estos jurados calificadores fueron presididos por el Presidente del comité organizador, Sr. Real Martínez y en los que figuraron como Secretarios Adela Baragaño y Vicente Gimeno. Como viene siendo tradicional la Presidencia del Jurado se hace acompañar del Presidente de la Federación Regional Valenciana de Sociedades

Banda de Carlet, que porta el estandarte de hace 100 años, actuó en el Centenario como Banda Invitada.



Musicales, Angel Aunción, como reconocimiento a la gran labor que presta la Federación a la organización del Certámen.

Si bien como he dicho antes o sería ético por mi parte enjuiciar el fallo de los jurados, sí pienso que puedo manifestar o hacer unas reflexiones sobre los resultados habidos. Pero por el mayor interés general, y que me perdonen el resto de las bandas, me referiré solamente a los primeros premios de la Especial A. Al fin y al cabo esta máxima categoría en la meta que todos ansían alcanzar y su resultado es el que de un modo general acapara la atención del mundo musical de Valencia e incluso de fuera de Valencia.

En esta ocasión la Banda que alcanzó la máxima puntuación, repito en la Sección Especial A, fue la Banda Primitiva de Liria, que consigue inscribir otro primer premio extraordinario, el del Certámen del Centenario, en su palmarés, como ya lo hiciera en otra ocasión también notable, el Certámen de la Exposición Internacional de Barcelona, en el año 1929. Enhorabuena, pues, a esta Banda extraordinaria. Aunque, en verdad, todas las Bandas merecen nuestras felicitaciones, debo señalar desde un punto de vista puramente de oyente, la magnífica actuación de la Banda "La Armónica" de Buñol, los "litros", como familiarmente se les conoce que confirmaba así la brillante intervención del año anterior. Señalemos también la buena actuación de "Santa Cecilia" de Cullera que alcanzó un tercer puesto en la clasificación general. El director de "La Artística" de Buñol vería confirmada con su cuarto puesto la particular impresión que personalmente le habían manifestado al finalizar su actuación. Buen éxito para "los feos" buñoleros.

Comentario aparte merece el quinto y último primer premio obtenido por la Unión Musical de Liria, triunfadora en otras muchas ocasiones y que este año se ha visto relegada a una modesta posición. Aunque para muchos resulta difícil "justificar" esta situación, creo que no debe olvidarse que ya en 1985 tuvo que compartir ex aequo el primer premio con "La Armónica" de Buñol y que posteriormente, en abril del corriente año, perdió al titular de la misma y que la había dirigido unos 15 años, por lo que era verdaderamente y desde un punto de vista artístico muy difícil conseguir el nivel preciso para una actuación tan comprometida como es la confrontación en el Certámen. Honra-

damente pienso que los responsables de la Sociedad debieron estudiar sin apasionamientos, la conveniencia o no de su inscripción para tomar parte en el Certámen con un nuevo director.

Punto a destacar es el que las obras de obligada interpretación fueran encargadas a varios compositores valencianos. Así, para la Sección Especial A, fue **Concierto mediterráneo**, de Agustín Bertomeu Salazar; para la Sección Especial B, **Iridiscencias sinfónicas**, de Amado Blanquer Ponsoda; para la Sección Primera, **Semblances de la meua terra**, de Luis Blanes Arqués; para la Sección Segunda, **Anem**, de Miguel Asins Arbó; para la Sección Tercera, **Festivoles**, de Rafael Taléns Pello; y para la Sección Juvenil, **Imatges de la mar**, de Ramón Pastor Gimeno.

No puedo terminar esta información sin expresar mi disconformidad con las Sociedades que mostraron su no aceptación del fallo del jurado con su ausencia en el acto de entrega de los premios. Considero que las Sociedades tienen un representante válido ante el Ayuntamiento, la Federación y que es a través de esa vía por donde deben manifestarse. Pero no considero correcto hacer el vacío ante su mismo Presidente federativo y, lo que es más lamentable, ante representantes de organismos y Entidades que no sólo patrocinan el Certámen sino otras muchas actividades bandísticas y que, en mi opinión, no son merecedoras de mostrarles esas "rabetas" un poco fuera de lugar.

Antes de terminar con la relación de los premios destacaré la magnífica intervención de varias Bandas extranjeras, algunas alcanzando la Mención de Honor de su respectiva Sección, así como la intervención fuera de concurso de la Banda Juvenil de Holanda, director, Jan Cober; Unión Musical de Carlet, director, Manuel Campos Vivó, heredera de aquella Primitiva o "Vella", de Carlet que obtuvo en 1886 el primer premio; la Banda del Ejército Popular Húngaro, con la que intervinieron varios directores; Banda Municipal de Madrid, director, Pablo Sánchez Torrella; Banda Municipal de Le Havre; y cerrando tanto las audiciones como el acto de entrega de premios, la Banda Municipal de Valencia, bajo la dirección del titular de la Orquesta Municipal, Manuel Galduf, quien para esta especial ocasión estrenó una obra original para Banda del compositor americano Vincent Persichetti, titulada **Parablè for Band, Opus 121**.

SECCION ESPECIAL A

		Puntos
Primer premio y Mención de Honor	ATENEO MUSICAL "BANDA PRIMITIVA", de Llíria Director: Francisco Hernández Guirado	234,60
Primer premio	CENTRO INSTRUCTIVO MUSICAL "LA ARMONICA", de Buñol Director: Francisco Roberto Forés Asensi	233,14
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL INSTRUCTIVA "SANTA CECILIA", de Cullera Director: Luis Sanjaime Meseguer	227,70
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL "LA ARTISTICA", de Buñol Director: Francisco Fort Fenollosa	227,40
Primer premio	UNION MUSICAL, de Llíria Director: Manuel Enguïdanos Cotanda	224,39
Segundo premio	ATENEO MUSICAL, de Cullera Director: Gerardo Pérez Busquier	210,65
Segundo premio	CENTRO INSTRUCTIVO MUSICAL "UNION MUSICAL", de Benaguacil Director: José Onofre Diez Monzó	204,44
Tercer premio	SOCIEDAD INSTRUCTIVA "UNION ARTISTICO MUSICAL", de Tavernes de Valldigna Director: Eduardo Arnáu Moreno	192,45
Tercer premio	LIRA CASTELLONENSE, de Villanueva de Castelló Director: Nicanor Sanz Sifre	182,40

SECCION PRIMERA

Primer premio y Mención de Honor	SOCIEDAD MUSICAL "LA PRIMITIVA SETABENSE", de Xàtiva Director: Ramón Ramírez Beneyto	237,05
Primer premio	AGRUPACION ARTISTICO MUSICAL, de Tavernes Blanques Director: Manuel Tomás Gil	234,70
Primer premio	BANDA DE MUSICA CIRCULO CATOLICO, de Torrent Director: Vicente Alonso Brull	230,45
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL "LA LIRA SAGUNTINA", de Sagunto Director: Ramón Herrero García	225,25
Primer premio	SOCIEDAD JUVENTUD MUSICAL, de Faura Director: Joaquín Mechó Nebot	223,35
Primer premio	BANDA PRIMITIVA, de Paiporta Director: Leopoldo Vidal Estrems	220,50
Segundo premio	AGRUPACION MUSICAL "LA LIRICA", de Silla Director: José Luis Peris	207,75
Tercer premio	CENTRO INSTRUCTIVO DE ARTE Y CULTURA, de Vall d'Uixó Director: Jaime Rebollar Cueco	199,40
Tercer premio	UNION MUSICAL, de Dolores (Alicante) Director: Manuel Castelló Rizo	199,55

SECCION SEGUNDA

Primer premio y Mención de Honor	BANDA REAL CONSERVATORIO DE BRUSELAS, Bélgica Director: Jean Segers	238,00
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL "LA PRIMITIVA", de Alborache Director: Segismundo Hurtado Juanes	236,15
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL "LA ARMONICA", de San Antonio Director: Jesús Perelló Fuster	225,00
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL, de Algemesí Director: Amando Blanquer Ponsoda	223,60
Primer premio	UNION MUSICAL, de Picaña Director: Enrique Villalba Puig	222,75
Primer premio	SOCIEDAD CASINO MUSICAL, de Godella Director: Vicente Gómez Pons	221,70
Primer premio	CENTRO INSTRUCTIVO MUSICAL, de Benimaclet Director: Francisco Carreño Garrido	220,75
Segundo premio	UNION MUSICAL "SAN FRANCISCO DE BORJA", de Gandía Director: Miguel Vercher Talens	214,75

		Puntos
SECCION ESPECIAL B		
Primer premio y Mención de Honor	REAL HARMONIA, de Thorn (Holanda) Director: Jan Cober	237,80
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL "LA ARTISTICA MANISENSE", de Manises Director: José Miguel Micó Castellanos	236,40
Primer premio	BANDA SINFONICA "LIRA CARCAIXENTINA", de Carcaixent Director: Francisco Tamarit Fayos	227,88
Primer premio	UNION MUSICAL, de Torrent Director: Francisco Idilio Gimeno Martínez	224,39
Segundo premio	SOCIEDAD BANDA UNION MUSICAL, de Alberique Director: Miguel Gorrea Garrigues	217,28
Segundo premio	SOCIEDAD "LA ENTUSIASTA", de Benifairó de Valldigna Director: Francisco Moral Ferri	216,30
Segundo premio	CENTRO INSTRUCTIVO MUSICAL, de Mislata Director: Francisco Chornet Mena	214,89
Segundo premio	ATENEOS MUSICAL SCHOLA CANTORUM, de Vall d'Uixó Director: Miguel Arnáu Abad	200,80
Tercer premio	SOCIEDAD CULTURAL MUSICAL, de Miraflores de los Angeles (Málaga) Director: José M. ^a Puyane Guerrero	196,00

Tercer premio	CENTRO MUSICAL PATERNENSE, de Paterna Director: Miguel Llopis Bernat	199,00
Tercer premio	UNION MUSICAL CASINENSE, de Casinos Director: Joaquín Civera Marz	192,50
Tercer premio	SOCIEDAD ARTISTICO MUSICAL "EL VALLE", de Cárcer Director: Amadeo Mateu Nadal	190,50

SECCION TERCERA

Primer premio y Mención de Honor	"LA LIRA FONTIGUERENSE", de Font de la Figuera Director: Jaime Belda Cantavella	236,75
Primer premio	CENTRO INSTRUCTIVO UNION MUSICAL, de Bugarra Director: Camilo Gómez Romero	228,90
Primer premio	UNION MUSICAL, de Poliñá del Júcar Director: Juan Gonzalo Gómez Deval	225,35
Primer premio	SOCIEDAD MUSICAL "UNION MUSICAL", de Yátova Director: Marcelo Clemente Antón	224,65
Primer premio	STUTTGARTER MUSIKSCHULE, de Stuttgart (Alemania) Director: Leon J. Bly	223,70
Primer premio	AGRUPACION MUSICAL "LA ARTISTICA", de Carlet Director: Pascal Balaguer Echevarría	223,45
Segundo premio	UNION MUSICAL "EL JUCAR", de Sumacarcer Director: Luis Alventosa Cerdá	211,35
Segundo premio	SOCIEDAD UNION MUSICAL, de Simat de Valldigna Director: Pilar Ruiz Bueno	204,40
Segundo premio	SOCIEDAD PROTECTORA MUSICAL, de Antella Director: José Teruel Vidal	203,95
Segundo premio	SOCIEDAD JUVENTUD MUSICAL, de Albal Director: Pascual Peris Chirivella	201,20
Segundo premio	LA BANDE MUSICALE DE PONT SAINT MARTIN, del Vallée de Aosta (Italia) Director: Pietro Bozonin	201,20
Tercer premio	L'HARMONIE LES AMIS REUNIS DE MONT CHANIN, Francia Director: Joaquín Balaguer	180,00

SECCION JUVENIL

Segundo premio y Mención de Honor	AGRUPACION ARTISTICO MUSICAL "SANTA BARBARA", de Piles Director: Agustín Martínez Caballero	218,50
Segundo premio	BANDA JUVENIL "LA ARTESANA", de Catarroja Director: Eduardo Tarín Ruiz	207,00

EL CERTAMEN DE BANDAS DE VALENCIA EN 8 DISCOS

Por José Domenech Part

Con motivo de celebrarse en 1986 el Centenario del Certamen de Bandas de Música que durante la Feria de Julio tiene lugar cada verano en Valencia, el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad ha puesto en el mercado una edición limitada de 8 discos que se venden conjuntamente en una caja-álbum por la cantidad de 7.800 pesetas.

En esta colección de música de banda se incluyen grabaciones realizadas por el equipo móvil de Estudios Pertegas de Valencia entre 1979 y 1985 con las siguientes sociedades musicales: Unión Musical de Picaña, Soc. Musical Sta. Cecilia de Alcácer, Centro Instructivo Musical Esclava de Albuixech, Agrupación Artístico-Musical de Tavernes Blanques, Unión Musical de Carlet, Soc. Musical Instructiva Santa Cecilia de Cullera, Banda Primitiva de Paiporta, Soc. Musical el Valle de Carcer, Centro Artístico Musical de Foyos, La Artística de Manises, Unión Musical de Bugarra, Soc. Musical Santa Cecilia de Guadasuar, La Entusiasta de Benifairó de Valldigna, Sociedad Artístico Musical de Picassent, Banda Primitiva de Llíria, Unión Alacuense de Alacuas, Lira Carcaixentina de Cancaixent, Unión Musical de Utiel, La Artesana de Catarroja, La Primitiva de Alborache, Lira Castellonense de Vilanova de Castelló, Unió Musical de Torrent, Unió Musical de Tavernes de Valldigna, La Armónica de Buñol, y la Unió Musical de Llíria. Todas ellas de la provincia de Valencia.

El repertorio incluido por estas agrupaciones musicales es de lo más variopinto: desde obras originales de Serge Lancen, P. Scheffer, Jef Penders, Kees Vlack, R. Talens, Morton Gould, Roger Nixon, Howard Hansson, Barnes Change y Bernardo Adam. Igualmente se incluyen arreglos sobre partituras originales de Janacek, Mahler, Prokofieff, Enescu, Bartok, Groffe, Kodály, Shostakovich, Chaikowsky y Offenbach.

Las grabaciones son muy desiguales al haber sido registradas en vivo durante las audiciones que se celebran en la Plaza de Toros de Valencia. El prensado realizado por CBS en Madrid resulta bastante correcto y en cuanto a la ecualización podría haberse mejorado para equilibrar defectos de grabación. Una colección-documento de la más multitudinaria manifestación musical de la Comunidad Valenciana.

Se echa en falta un folleto informativo del contenido musical, de las bandas par-

ticipantes, directores, años de grabación, compositores seleccionados, repertorio incluido, etc., por lo que hay que remitirse a cada disco a la hora de buscar tal o cual obra.

La aparición de esta colección discográfica pone, una vez más, sobre el tapete la problemática del repertorio. ¿Obras originales o transcripciones? Durante decenas de años el catálogo de compositores interpretados por nuestras bandas estaba repleto de arreglos de composiciones sinfónicas, de ballets e incluso de conciertos para piano u obras con coro. Algunas de estas transcripciones han sido trabajadas con criterios bastante solventes mientras que la mayoría de estos supuestos arreglos no han sido más que apaños en los que el resultado sonoro era de vergüenza ajena. Es verdad que hay partituras que soportan mejor que otras las versiones de banda: Chaikowsky o Beethoven. Pero imponer a Mahler o a Shostakovich todo un entramado de clarinetes en donde el compositor escribió violines es algo tan antinatural como molesto. Aquí en la tierra de la música, se ha interpretado **Noches en los jardines de España** con total impunidad para solista y director. Esta misma colección incluye una obra soviética sin los coros creados por el compositor. Uno de los puntos clave del asunto radica en los Conservatorios de Música donde la mayoría (por no decir la totalidad) de los profesores de dirección de orquesta procede del terreno bandístico y al igual que los docentes de composición se empeñan en que sus alumnos se ejerciten en la transcripción de banda y ya no sólo desde originales de orquesta sinfónica sino con piezas para piano e incluso órgano... Y uno se pregunta: ¿Por qué no se encauzan esos estudiantes de

composición hacia trabajos puramente bandísticos? Pero los compositores valencianos han destinado muy escasos esfuerzos a componer para sus bandas y sólo lo han hecho cuando se les encarga alguna pieza y saben de antemano que dicha obra va a ser debidamente remunerada por alguna entidad oficial o que posteriormente será incluida en algún disco.

De las más de trescientas agrupaciones de banda de la Comunidad Valenciana únicamente unas diez pueden alcanzar una perfección técnica de altura con la que enfrentarse a composiciones originales de músicos de hoy que en Alemania, Estados Unidos, Francia, etc., escriben para este tipo de formación. El ánimo ha llegado —con otras motivaciones, por supuesto— a algunos compositores valencianos de mediana edad, mientras que los más jóvenes aún ven a las bandas como vehículo poco apropiado para su sensibilidad.

De momento, éste es el panorama y no se vislumbran vestigios de cambio. Al menos por ahora.

NOTICIAS DE LA W.A.S.B.E.

La junta directiva de la World Association for Symphonic Bands and Ensembles decidió celebrar una de sus reuniones en Valencia con ocasión del Certamen Internacional de Bandas.

La Consellería de Cultura, Educación y Ciencia les facilitó una de sus salas e incluso el Sr. Conseller titular, Cipriano Ciscar, les dirigió unas palabras de salutación y bienvenida.

Esta Asociación tiene por fin la promoción de la Banda y de los conjuntos de instrumentos de viento, el desarrollo de su literatura y el mejoramiento de su nivel musical. Es una Asociación mundial de compositores, directores y editores de música para Bandas y fanfarrias procedentes de 34 países diferentes.

En las reuniones habidas en Valencia sabemos que trataron sobre la próxima conferencia que tendrá lugar en Boston (EE.UU.) el mes de julio de 1987. También sabemos que se estudiaba la señalización del país para la futura conferencia de 1989, figurando como candidatos Japón, Holanda y, quizá, España, ya que todos los componentes de la junta, invitados de honor del Ayuntamiento de Valencia, quedaron sorprendidos del despliegue bandístico que suponía poner en pie un Certamen como el de Valencia, no sólo por el número, sino por la calidad artística de las Bandas participantes.—

JUAN VICENTE MAS QUILES.

Música Contemporánea

VICENTE VERA Y EDUARDO LOPEZ-CHAVARRI

o el éxito del
Certamen Internacional
de Bandas de Música
"Ciudad de Valencia"

Con motivo de la celebración del Centenario del Certamen Internacional de Bandas de Música el Ayuntamiento valenciano ha editado un atractivo volumen con el excelente trabajo realizado por el musicólogo y crítico valenciano Eduardo López-Chávarri Andújar, sobre los **Cien años del Certamen**, y en donde se recogen datos, anécdotas, premios, carteles de la época, biografías, etcétera, relacionadas con la evolución de esta magna celebración musical de la ciudad de Valencia. López-Chávarri resume de admirable manera un enorme caudal de datos que ahora salen a la luz reunidos en esta edición magníficamente trabajada por Estudio Gráfico de Valencia, con calidad en la reproducción de colores y en la composición tipográfica.

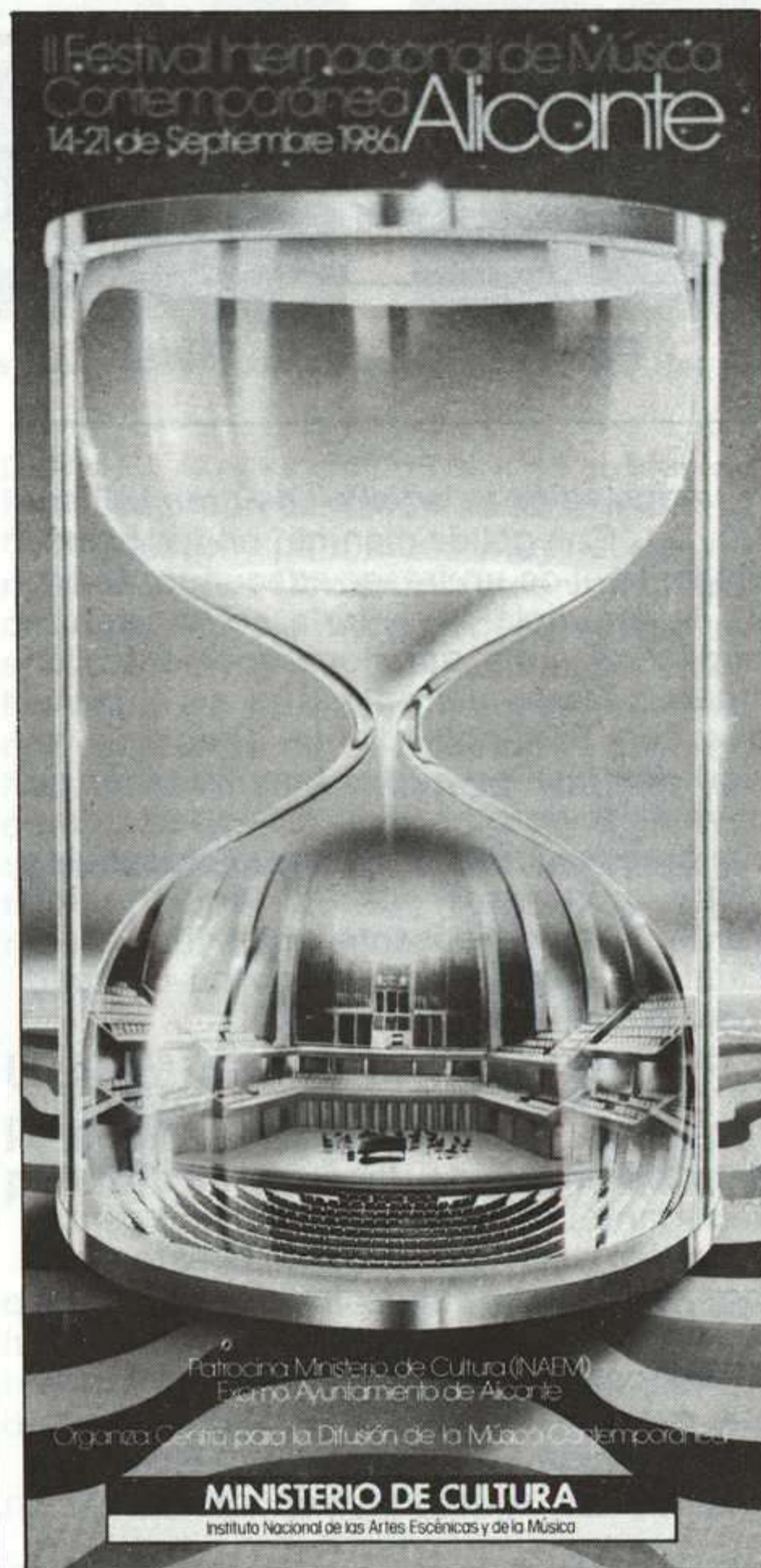
Este Centenario ha sido posible gracias a la colaboración establecida entre el Ayuntamiento de Valencia, la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Comunidad Valenciana y la Diputación de Valencia sin olvidar el apoyo de la Caja de Ahorros de Valencia.

Elemento indispensable del Certamen y motor de toda esta alucinante actividad ha sido Vicente Vera Chanqués, quien durante meses ha estado en contacto personal con las agrupaciones extranjeras, con los compositores a los que se han encargado las obras obligadas y con los responsables de la Federación Valenciana de Sociedades Musicales, logrando sacar a flote un programa de actos que a priori harían dimitir a más de uno. Vera conoce el intrincado mundo de las bandas como nadie y no hay actividad musical de este tipo que pueda organizarse sin su consejo o aprobación.

En resumen: un gran éxito de público, organización y crítica al cumplirse 100 años de música de Bandas en Valencia.



NOVEDADES Y TRADICION EN EL II FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE ALICANTE



Se celebra por segunda vez el Festival Internacional de Música Contemporánea que organiza —en Alicante, como el año pasado— el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del INAEM del Ministerio de Cultura, con la colaboración del Ayuntamiento de Alicante. Tendrá lugar los días 14 al 21 (ambos inclusive) de septiembre. Y, también como el año pasado, los conciertos se reparten entre el Teatro Municipal, las excelentes salas del Aula de Cultura de la Caja de Alicante y Murcia, y de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, y el Castillo de Santa Bárbara.

En general, la programación ha tendido a presentar obras de autores que no estuvieron en el Festival de 1985, con el loable propósito de que la representación española sea lo más variada posible. Esta representación no es este año proporcionalmente tan amplia como en el anterior; la mayor participación de música extranjera, no obstante, parece necesaria si se quiere dar al Festival un interés internacional. Están presentes, sin embargo, buen número de compositores españoles:

un notable grupo catalán, otro valenciano —desde el joven Rafael Mira a Francisco Llácer Plá—; y hay muchos nombres programados en los conciertos del Cuarteto Sonor, Grupo Koan y Coro Ars Nova, Agrupación Lucentum y Grupo Solars Vortices.

Algunos aspectos de la vanguardia (electrónica, voz y gesto, música mínima) aparecen en tres conciertos: Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, Orquesta de las Nubes y Esperanza Abad con José Iges. En el extremo tradicional



Esperanza Abad hará junto a José Iges "Ritual".

habría que señalar el homenaje a Oscar Esplá en su centenario, concierto dirigido por Manuel Galduf con la Orquesta Municipal de Valencia, que inaugura el Festival y en el que se escuchará la **Sinfonía Aitiana**.

Hay una notable participación italiana: el grupo Musica D'Oggi presenta dos sesiones completas de música italiana, en un apretado, interesante y variado panorama, de Petrassi a Scelsi y Sciarrino. La Orquesta Sinfónica de la RAI de Milán actúa en tres conciertos, dirigidos por José Luis Temes, Armando Krieger y Krzysztof Penderecki. Este último, que cierra el Festival el domingo 21, es el de menor interés. Finalmente, importa recordar cómo el año pasado —lo recogimos es su momento— fue importante la adhesión del público alicantino. Este año con una mayor amplitud de criterio en la programación, puede esperarse una mayor afluencia de oyentes: obras como **Descubrimiento del Brasil**, de Villa Lobos; la **Quinta sinfonía** de Chostakovich, la **Sinfonía** de Stravinsky o **La pájara Pinta**, de Esplá (y, en cierto modo, el **Pierrot Lunaire**, de Schonberg), pertenecen por su estética (o por su prestigio) a ese REPERTORIO IMAGINARIO del gran público. En todo caso, se trata de una empresa importante para la actividad musical de hoy en España; hay, pues, que desearle el mejor éxito.

Madrid

TEATRO DE LA ZARZUELA

LA BOHÈME CLAUSURA LA TEMPORADA DE OPERA

Una de las óperas más populares del repertorio sirvió de título final para la temporada de 1986 en el Teatro de la Zarzuela: **La Bohème**. Gran expectación por contemplar y escuchar a uno de los máximos divos del mundo: Plácido Domingo, para quien se había montado la ópera. No creo, sin embargo, que este melodrama pucciniano sea el más idóneo para la voz y el temperamento del tenor madrileño quien, a estas alturas de su carrera, se encuentra mejor en papeles de mayor envergadura vocal y dramática. Para cantar "Rodolfo" se necesita una voz más lírica y flexible que la de Domingo, una voz del tipo de la de Aragall o Pavarotti —probablemente los dos mejores intérpretes de este papel en los últimos veinte años—, una voz que permita una mayor matización, un intimismo más mesurado y un lirismo más poético. Domingo hizo un "Rodolfo" en exceso heroico, con raras incursiones en el canto piano y con bastante pobreza en la emisión que se mantuvo, casi siempre, en el forte y con excesiva tensión. Como bazas a su favor, Domingo ofreció su hermosísimo timbre, de gran igualdad en casi todo el registro —hasta el *Si bemol*— y que además apareció en esta ocasión (21 de julio) en buena forma vocal, con excelen-

Por Carlos Ruiz Silva

te impostación y "squillo" de gran brillantez. Su "Che gelida manina" no fue ni muy elegante ni de un fraseo adecuado, aparte de la renuncia a cantarla en la tesitura original. Tuvo sus mejores momentos en algunas frases del acto III y en el breve dúo con Sardinero del IV. Creo que ha sido una lástima que el famoso tenor no haya ofrecido otro título más adecuado a sus grandes virtudes vocales: **Forza, Luisa Miller** o **Visperas** por indicar sólo tres Verdis —autor ausente este año en la Zarzuela— que Domingo no ha cantado todavía en Madrid.

La soprano checa Gabriela Benckova se había presentado en la Zarzuela en 1975, interpretando **Rusalka**, de Dvorák y **Kata Kabanova**, de Janacek. Es una voz importante, de buen volumen, con centro y agudos poderosos —aunque estos últimos se emitan algo forzados— y un timbre de excelente calidad aunque tiene pasajeros problemas de fiato y un fraseo que debe mejorar. Desgraciadamente su inadecuación al personaje de "Mimi" fue casi total por su carencia de intimismo, la

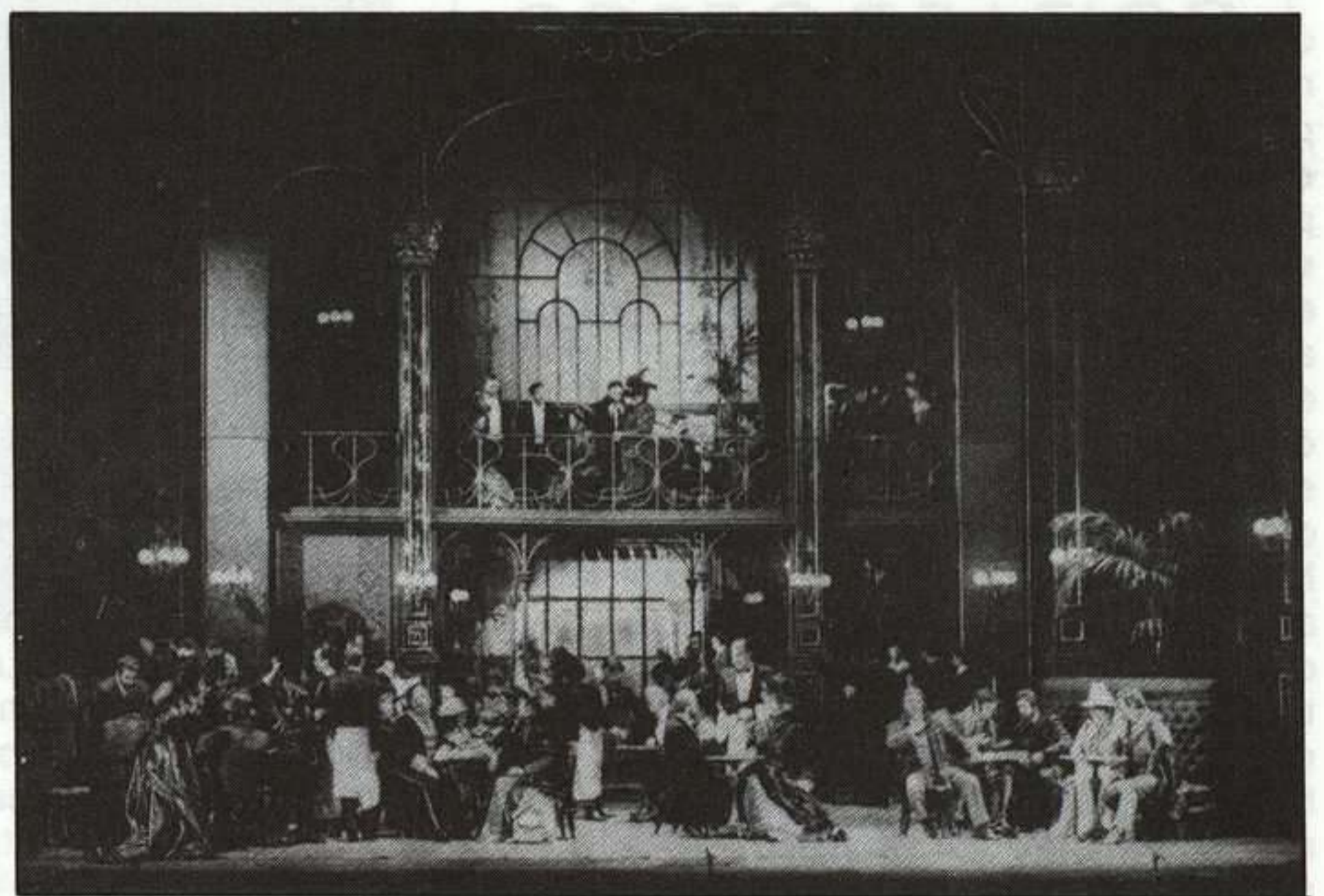
falta de una emisión cálida y al mismo tiempo frágil, y una general inexpresividad. Ni su "Mi chiamano Mimi" ni "Dove lieta usci" tuvieron mucho encanto, emoción o introspección psicológica. Su momento vocal más comprometido, el Do sobreagudo con el que se cierra el primer acto, lo salvó con ciertas dificultades, que se notaron más al renunciar Domingo al agudo opcional. La escena de la muerte con el precioso "Sono andati" no pasó de lo meramente aceptable, mientras que su labor como actriz se movió en los esquemas rutinarios. Fue pues una pareja protagonista con mejores voces que resultados prácticos debido a la señalada falta de adecuación a sus respectivos papeles.

El resto del reparto tuvo, en general, un nivel muy aceptable. Eneida Lloris hizo una "Musetta" llena de vida, con dominio escénico en su prestación en el acto II y una positiva intervención vocal en su famoso vals al que dotó de las necesarias dosis de sensualidad y coqueteo sin caer en la exageración. Sardinero volvió a mostrarse como un competente "Marcello" personaje que ha desempeñado en la Zarzuela en los tres últimos montajes de **La Bohème** en el que se encuentran mucho más a gusto que en el doble papel de "Prólogo-Silvio" que tuvimos ocasión de escucharle hace unas semanas— y al que presta su excelente centro que es su mejor registro. Flojo el "Colline" de Agostino Ferrin que cantó mal su "Vecchia zimarra" con voz poco firme y un fraseo sin la menor emoción amén de una entonación no siempre exacta. Muy eficaz, como siempre, tanto vocal como escénicamente, Carlos Chausson en "Schaunard" y pasable, sin más, Alfredo Mariotti en el doble papel de "Benoît" y "Alcindoro".

El coro de la Zarzuela tuvo una de sus habituales actuaciones en la zona media, con ciertas dificultades en el segundo acto en el que hubo alguna confusión. No sé hasta qué punto deban achacarse por completo al coro o si García Navarro no fue lo suficientemente hábil en su labor concertante. El maestro valenciano condujo una **Bohème** sin especial inspiración, con desajustes en el acto II y con unas dosis bastante parcas de contenido poético. La orquesta Arbós necesita una mayor depuración sonora para poder hacer justicia a la melodía pucciniana, una claridad en los detalles que la batuta no logró, aunque su actuación durante los actos III y IV tuvo mejores momentos que los habidos en los dos primeros. Quizá García Navarro deba plantearse una mayor



"Rodolfo" (Plácido Domingo) y "Mimi" (Gabriela Beňackova). "Che gelida manina".



El exterior del café Momus a la llegada de los bohemios. A la derecha, el interior del café, durante la fiesta de Nochebuena.

exigencia en cuanto al sonido y a la interiorización de la parte dramática que en él resulta siempre algo superficial; con ello mejoraría mucho su labor de maestro de foso al que no faltan méritos.

Resta hablar de la puesta en escena. Como siempre en Hugo de Ana hay una reconocida calidad media en el diseño de los decorados, luces y vestuario. Realizó el necesario contraste entre la pobreza intimista del I acto, el barullo variopinto y espectacular del II y la lírica desolación del III. La puesta en escena más interesante fue sin duda la del II, el interior del café Momus, en el que hubo unas excelentes cualidades plásticas, con una conjunción de espacios, volúmenes, formas y colores admirable; muy bellos los trajes en este segundo acto. La dirección escénica no fue, sin embargo, confiada a Hugo de Ana sino a Horacio Rodríguez Aragón que resolvió aceptablemente los problemas que plantea la ópera componiendo con adecuación los diversos cuadros, aunque la idea de hacer pasar a la banda de música que recorre las calles por el interior del café no puede calificarse precisamente de brillante. En este mismo segundo acto —sin duda el más difícil escénicamente— se puso una vez más en evidencia la pequeñez del escenario de la Zarzuela y al alzarse el telón —que representa la calle y la parte exterior del café, antes de transformarse en el interior del mismo— se tuvo una sensación de agobio al acumular demasiada gente en muy poco espacio. Por otra parte, se descuidaron algunos detalles teatrales que hubiesen podido ser fácilmente corregibles, como el que tanto "Rodolfo" como "Mimi" cuando se cuentan sus vidas el uno al otro, se volvieron sin el menor recato al público olvidándose de a quién se estaban dirigiendo; o, en la escena final, cuando "Rodolfo" exclama: "quel guardarmi così", ningún miembro del reparto lo estuviese mirando en ese momento.

El público de la representación consignada tuvo variedad de criterios para los diversos intérpretes. Apenas unos fríos aplausos para Gabriela Benackova tras su aria del acto I y absoluto silencio luego de la del III; bastantes bravos aunque sin mucha duración para Domingo en la suya y de nuevo silencio para Ferrin en su solo del IV; García Navarro recibió algunas

protestas en sus salidas al foso si bien al final de la representación todo se calmó y hubo aplausos para todos y grandes aclamaciones para Domingo a quien un grupo de "fans" arrojó flores en su salida en solitario con gritos de ¡Plácido, Plácido! No fue pues ni mucho menos, una gran representación de **La Bohème** lo que nos hace lamentar, una vez más, el que esta ópera haya sido programada de nuevo en detrimento de otros títulos tan injustamente preteridos en las pequeñas temporadas de la Zarzuela.

Una mirada al próximo pasado, una mirada al próximo futuro.

A modo de resumen podríamos decir que la temporada de ópera en el Teatro de la Zarzuela correspondiente al 86 ha tenido un muy aceptable nivel de calidad dentro de la modestia.

En general, los espectáculos ofrecidos por el histórico teatro han tenido un

indudable cuidado en su presentación, repartos bastantes completos y un comportamiento digno en los elementos estables —coro y orquesta—, todo ello al margen del mayor o menor acierto de los diversos componentes de cada título. La Zarzuela dispone de un presupuesto de ochocientos millones —presupuesto total, no sólo para ópera sino también para zarzuela— que es aproximadamente la mitad del que dispone el Liceo de Barcelona. No vamos aquí a comparar —sería injusto— el pequeño teatro madrileño, que es un centro pensado y realizado para zarzuela, con el gran coliseo catalán, una de las salas más amplias y hermosas del mundo; pero dentro de las características de cada uno hay que consignar p. ej. que la **Valquiria** de Madrid resultó un espectáculo de bastante más categoría que los dos montajes wagnerianos ofrecidos en Barcelona esta temporada: **Lohengrin** y **El oro del Rhin** a los que tuve ocasión de asistir.

Lo que condiciona la modestia de las temporadas de ópera de la Zarzuela es, además de las limitaciones del escenario tanto en espacio como en medios técni-



De los siete espectáculos de la temporada finalizada, el mejor fue "La Valquiria" (Caballé, Jerusalem).

cos, el escaso número de representaciones, treinta y cinco, lo cual, unido al pequeño aforo hace que el número de espectadores totales en relación a la población, la de Madrid, sea probablemente el más bajo de todos los teatros europeos. En la Temporada 86-87 vuelven a ser treinta y cinco los espectáculos de ópera —no habrá zarzuela debido a las obras de varios meses a los que será sometido el teatro— por lo que, desgraciadamente, hay que, en este sentido, hablar de continuidad. Si el Teatro Real se abre en el 91 esperamos que las temporadas sean mucho más amplias tanto en títulos como en número de representaciones. El que las funciones de este año hayan estado llenas al ciento por ciento no indica sino un saludable deseo por parte del público de tener más ópera. Y si hay demanda social el deber de los responsables es atenderla.

De los siete espectáculos de la temporada propiamente dicha sin duda el mejor globalmente ha sido **La Valquiria** que tuvo un montaje original y polémico pero dentro de una decidida dignidad, con un reparto de grandes nombres y una dirección meritoria. Entre los cantantes destacaron a un buen nivel —no entro aquí en matizaciones— Agnes Baltsa en **La Cenerentola**, Hildegard Behrens en **Salomé**, Ruggero Raimondi en **Boris**, todo el reparto de **La Valquiria** —Caballé, Jerusalem, Meier, Sotin, Dernesh, Fassbaender, Moll y Tschammer— y Carreras y Nucci en **I Pagliacci**. Es de destacar asimismo la regularidad, el buen hacer vocal y escénico de Carlos Chausson que en los papeles que le fueron encomendados en **Il Campanello**, **I Pagliacci** y **La Boheme** realizó siempre intervenciones de excelente factura así como la calidad y eficacia de José Ruiz y Mabel Perelstein, dos notables comprimarios. En las direccio-

nes de orquesta, la más importante fue la de Ros Marbá que para **Salomé** consiguió de la Orquesta Arbós el mejor rendimiento y la calidad de sonido de mayor depuración. También cabe mencionar el trabajo de Gustav Kuhn por **La Valquiria**. De las puestas en escena hay que señalar la ya mencionada obra de Wagner que en manos de Hugo de Ana tuvo interés y algunos momentos de gran belleza y ciertos aspectos de **La Boheme** también de Hugo de Ana y del **Boris Gudonov** de Faggioni que logró dignidad para una ópera muy poco adecuada para las características de la Zarzuela. Es justo destacar asimismo la alta calidad general de los programas de mano.

Entre lo menos acertado de la temporada figuran los montajes de **Salomé** y **La Sonnambula**, el resultado global de **Il Campanello**, la dirección de Robert Paternostro en la ópera de Bellini, la actuación de Enzo Dara en **La Cenerentola**, la inadecuación de las excelentes voces protagonistas en **La Boheme** y la importación de algunos cantantes extranjeros para papeles secundarios que debieron haber sido confiados a profesionales españoles. Esto y naturalmente la ausencia de algún título de compositor español, verdadero punto negro de los actuales responsables de la Zarzuela.

Para la temporada próxima se han programado definitivamente siete títulos **Mefistofele** (Nesterenko, Caballé), **Orfeo ed Euridice** (Tocyska, Blegen), **Wozzeck** (Boesch, Habereeder, Riddersbuch, Winkler), **Don Pasquale** (Dara, Lloris), **Il Trittico** (Zampieri, Soviero, Vergara, Pons, Atlantov), **Così fan tutte** (Cuberli, Walther, Lloris, Bruscantini, Aler, Ebbecke) y **Romeo et Juliette** (González, Kraus). De nuevo hay que insistir en que difícilmente puede hacerse una temporada algo completa con tan exiguo número de títu-

los. Dos de ellos son novedad en la Zarzuela: El **Orfeo** de Gluck, una de las obras clave de la ópera del siglo XVIII, y el **Romeo** de Gounod, una ópera muy agradable cuyo montaje bien merece la pena. Por fin se nos obsequia con un Mozart, **Così**, (al parecer la Zarzuela programará cada año un título mozartiano) y se podrá contemplar por vez primera el tríptico pucciniano conjuntamente, aunque las tres óperas habían sido ya ofrecidas separadamente. Se repone **Don Pasquale** que ya se había montado en 1982; no creo que sea un acierto ya que esta vez ni siquiera el reparto —el protagonista Enzo Dara tuvo este año, como ya dijimos, una floja actuación en **La Cenerentola**— lo justifica como obra impuesta por un divo. En cambio tampoco esta temporada habrá ningún Verdi.

No puede haber temporadas realmente serias que prescindan con frecuencia de Verdi (ni de Mozart, ni de Wagner, ni de Strauss, ni de Puccini). Pero, de nuevo, el fatídico núm. 7 (tan mágico para otras cosas) impide cualquier intento de presentar un panorama mínimamente completo. Supongo que **Wozzeck** será considerada como el ejemplo de ópera contemporánea pese a haberse estrenado hace más de sesenta años. Hay que programar también títulos de hoy, escritos en la segunda mitad del siglo, por no referirme a los siempre necesarios estrenos absolutos que todo teatro que se precie debe ofrecer y que es signo de vitalidad y renovación. Este último aspecto enlaza con el ya mencionado punto negro de las programaciones de la Zarzuela en estos años: la ausencia de óperas de autores españoles que, una vez más, se escatiman sin que se haya ofrecido explicación alguna. Como paliativo se harán en febrero del 87 dos audiciones de **Las golondrinas** de Usandizaga, en versión de concierto, para cele-



Gluck, presente en la próxima temporada con su "Orfeo".

"Wozzeck" de Alban Berg, en el montaje de los Festivales de Salzburgo de 1971-72.



Miguel Ángel Gómez Martínez dirigirá en la próxima temporada "Don Pasquale" y "Trittico".

brar el centenario del malogrado compositor, es decir tarde y mal ya que lo lógico hubiese sido poner sobre la escena este melodrama español en su montaje bien cuidado y dentro de 1986. Algo semejante se hará con Guridi del que en diciembre se celebraran dos conciertos en la Zarzuela. Estas conmemoraciones serán dirigidas por Gómez Martínez.

¿Por qué no se ofrece el montaje de **Edipo y locasta** de Soler, estrenado este año en el Liceo con buen éxito? ¿Es que los responsables de la Zarzuela desconocen los nombres de Martín y Soler, Pablo Sorozábal, José Melchor Gomis o Roberto Gerhard por poner sólo unos ejemplos? Al parecer consideran más importante reponer el **Don Pasquale**. Habría que recordarles que la Zarzuela lleva en su título completo la palabra Nacional.

Por lo demás, la próxima temporada ofrece unos repartos con nombres interesantes —es lástima que Montserrat Caballé no cante también el papel de Elena en el **Mefistofele** y se contente con el muy breve de Margarita— aunque en conjunto resulten menos espectaculares que los de ésta. Destacan, entre otros nombres, la presentación de Lella Cuberli, una de las sopranos revelación de estos últimos años, de Mara Zampieri voz poderosa y de las escasas sopranos que dominan el repertorio *spinto* y Ana María González, una joven asturiana educada en la Argentina, de buena voz lírico-ligera que ya ha cantado el papel de "Julietta" en París y Barcelona junto a Alfredo Kraus. Otra novedad importante es el debut de Evgeni Nesterenko, uno de los bajos más cotizados del mundo. Otros nombres de interés que podremos escuchar son los de Judith Blegen, Karl Ridderbusch, Vladimir Atlantov, Juan Pons, el veteranísimo Sesto Bruscantini —que debe andar por los setenta— Enequina Lloris, tan vinculada a la Zarzuela, y el siempre joven Alfredo Kraus. Algunas presencias habituales como los divos José Carreras y Plácido Domingo no cantarán la próxima temporada en la Zarzuela aunque es posible que el tenor madrileño actúe en un montaje de **Carmen** a celebrar en la Plaza Mayor si bien en el momento de cerrar este número todavía no estaban las cosas ultimadas. Carreras inaugurará la temporada del 88 cantando por vez primera en su carrera **Sanson y Dalila**, de Saint-Saens.

En las direcciones de orquesta figuran Antoni Ros Marbá (**Orfeo** y **Così**) del que esperamos mucho dado su habitual buen hacer, Gómez Martínez (**Don Pasquale** y

Trittico), Alain Guingal (**Romeo**), Edmon Colomer (**Wozzeck**) y Romano Gandolfi (**Mefistofele**) quien, además, se hará cargo del coro —aunque siga siendo preparado por José Perera. Esperemos que la contratación de Gandolfi —preparador del coro de la Scala y el Liceo— haga mejorar la prestación, siempre discreta, nunca brillante, del coro de la Zarzuela. Los montajes alternan las producciones del teatro con las foráneas: **Mefistofele**, **Don Pasquale**, **Wozzeck** e **Il Trittico** pertenecen al primer grupo, sobre escenografías de Toni Businger, Emilio Galán, Gerardo Vera y Ezio Frigerio respectivamente, y serán dirigidas por Emilio Sagi las dos primeras, José Carlos Plaza la tercera y Lluís Pasqual la cuarta. **Orfeo** es una co-producción con la ópera de Montecarlo, **Così** se alquilará a la Opera Nacional de Gales y **Romeo** al Teatro Regio de Parma. De estos tres últimos títulos no se ha hecho público quién será su director escénico. Confiemos en que las conversaciones con Hugo de Ana que se están llevando a cabo cristalicen en que el escenógrafo y regista argentino dirija alguno de ellos.

Dentro de la temporada, el 22 de mayo, se celebrará un recital con la presentación de la veterana Marilyn Horne, a la que hubiese preferido ver en algún papel operístico p. ej. en algún título con Joan Sutherland, artista esta última que acaba de cantar **Norma** en Barcelona y que volverá allí en la temporada 87-88, oportunidad que debería aprovechar el teatro madrileño para intentar traer a una de las más famosas cantantes de este siglo ya muy al final de su prolongada carrera. Pero al menos podremos escuchar a la famosa señora Horne en concierto. Es también interesante, al menos a priori, el encargo realizado a Jorge Fernández Guerra de un espectáculo sobre **Fausto** que se celebrará en la sala Olimpia y en co-producción con el Centro para la difusión de la música contemporánea y el Centro de nuevas tendencias escénicas.

En resumen, la Temporada 86 ha tenido un nivel digno y deseamos que de la 87 podamos decir lo mismo. Naturalmente, dentro de la modestia de unas temporadas llenas de lagunas que algunos empecinados se niegan en reconocer. Madrid, pese a la propaganda oficial y triunfalista, sigue siendo, en el ámbito cultural, una capital europea de muy segundo orden. La Opera no es una excepción. Todas las esperanzas están ahora puestas en el nuevo y anhelado Teatro Real.

CENTRO
COREOGRAFICO

MARIEMMA

Abre
sus puertas
para
el curso
86/87

Matrícula
desde:
8 de septiembre

— DANZA
CLASICA

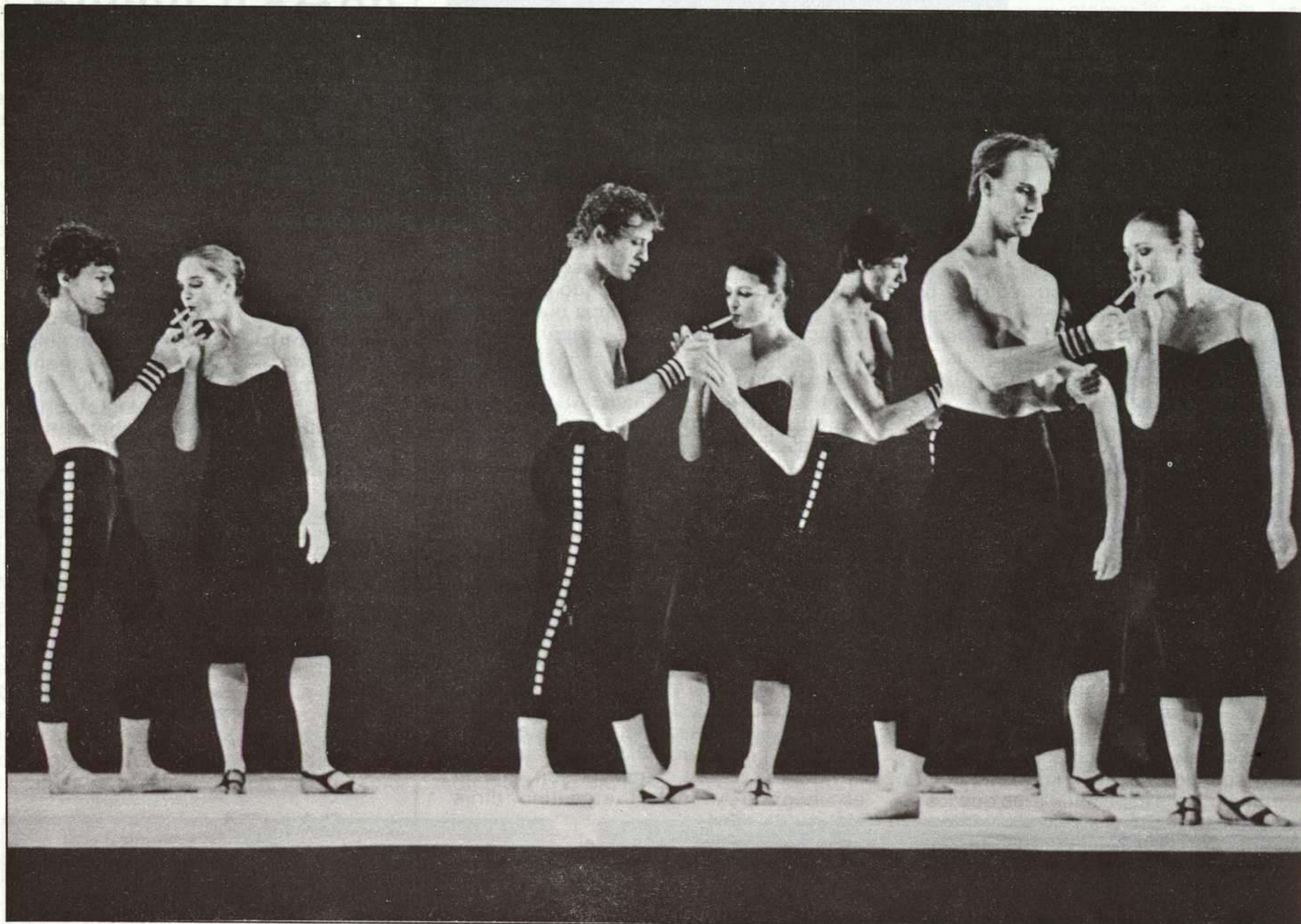
— FORMAS
ESPAÑOLAS:

Folklore
Escuela bolera
Flamenco
Estilización

C/ Gabriel Díaz, 10
28020 Madrid
Telfs.: 233 43 33
233 41 21

Danza

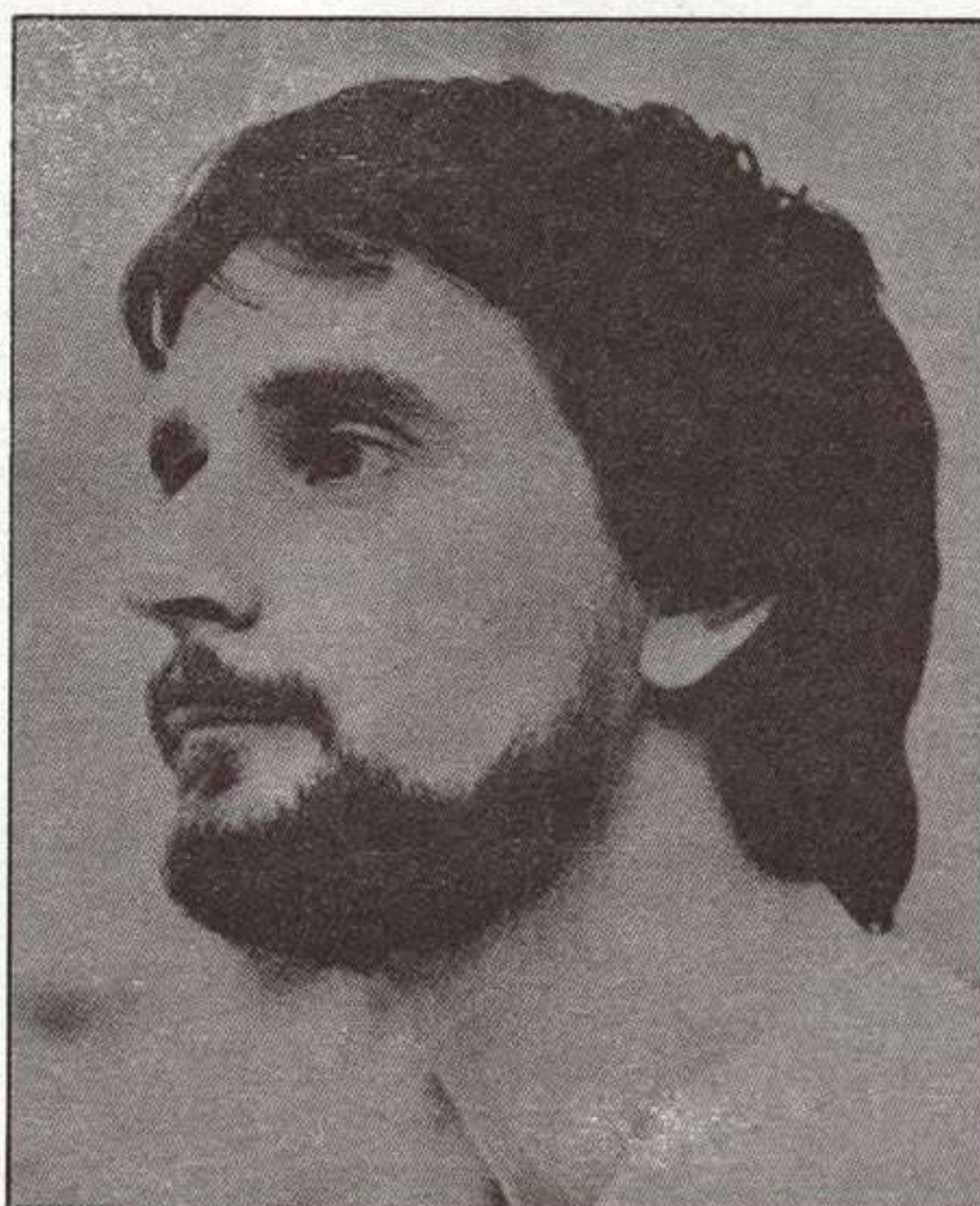
MADRID: EL NEDERLANDS DANS THEATER EN LOS "VERANOS DE LA VILLA"



"Balletscenes": música de Igor Stravinsky y coreografía de Hans van Manen.

Los madrileños hemos tenido esta vez un verdadero privilegio por poder admirar a uno de los más importantes grupos de baile en la actualidad, dentro del programa de los «Veranos de la Villa» que organiza el Ayuntamiento de Madrid, y en el marco del Centro Cultural Conde Duque los días 4, 5 y 6 de julio.

El N.D.T. tiene su origen en el año 1959 cuando un grupo de bailarines y coreógrafos ansiosos de liberarse de la danza tradicional decidió explorar la estructura de las formas contemporáneas. La iniciativa de fundar esta compañía fue de Aart Verstegen, Carel Birnei y Benjamin Harkavy, y les llevó muy poco tiempo establecer un grupo pequeño, que hoy en día es uno de los más importantes del mundo. Su celebridad se podría explicar por la fuerza juvenil y la vitalidad de sus componentes, y sobre todas por la originalidad y estilo de sus creaciones. El Nederlands propone una feliz mezcla del clasicismo tradicional y de lo moderno (básicamente el vocabulario americano, enri-



Jiri Kylian, actual director artístico del Nederlands Dans Theater.

quecido por el baile contemporáneo). 1962 es una fecha muy importante en este ballet, desde el punto de vista artístico: John Butler, Glen Tetley, John Sanders, Anna Sokoluu, y otros bailarines y coreógrafos de la escuela moderna americana vinieron a la compañía; su influencia fue la mayor aportación de nuevo espíritu y técnica en ella. Mientras, el talento de Hans van Manen y Glen Tetley como coreógrafos fue infiltrándose, enriqueciendo aún más las características del N.D.T. Hoy en día son 32 bailarines de una calidad inigualable los que forman el grupo, no hay estrellas ni solistas, todos comparten la misma categoría.

La tradicional marca del Nederlands ha sido siempre la fusión de coreografía, música y escenario formando una absoluta unidad. Su actual director artístico es el checo Jiri Kylian. Nacido en Praga en 1947, estudió en el Conservatorio de Praga y más tarde en el Royal Ballet School de Londres; en el 68 empezó a bailar con el Stuttgart Ballet y en el 70 a

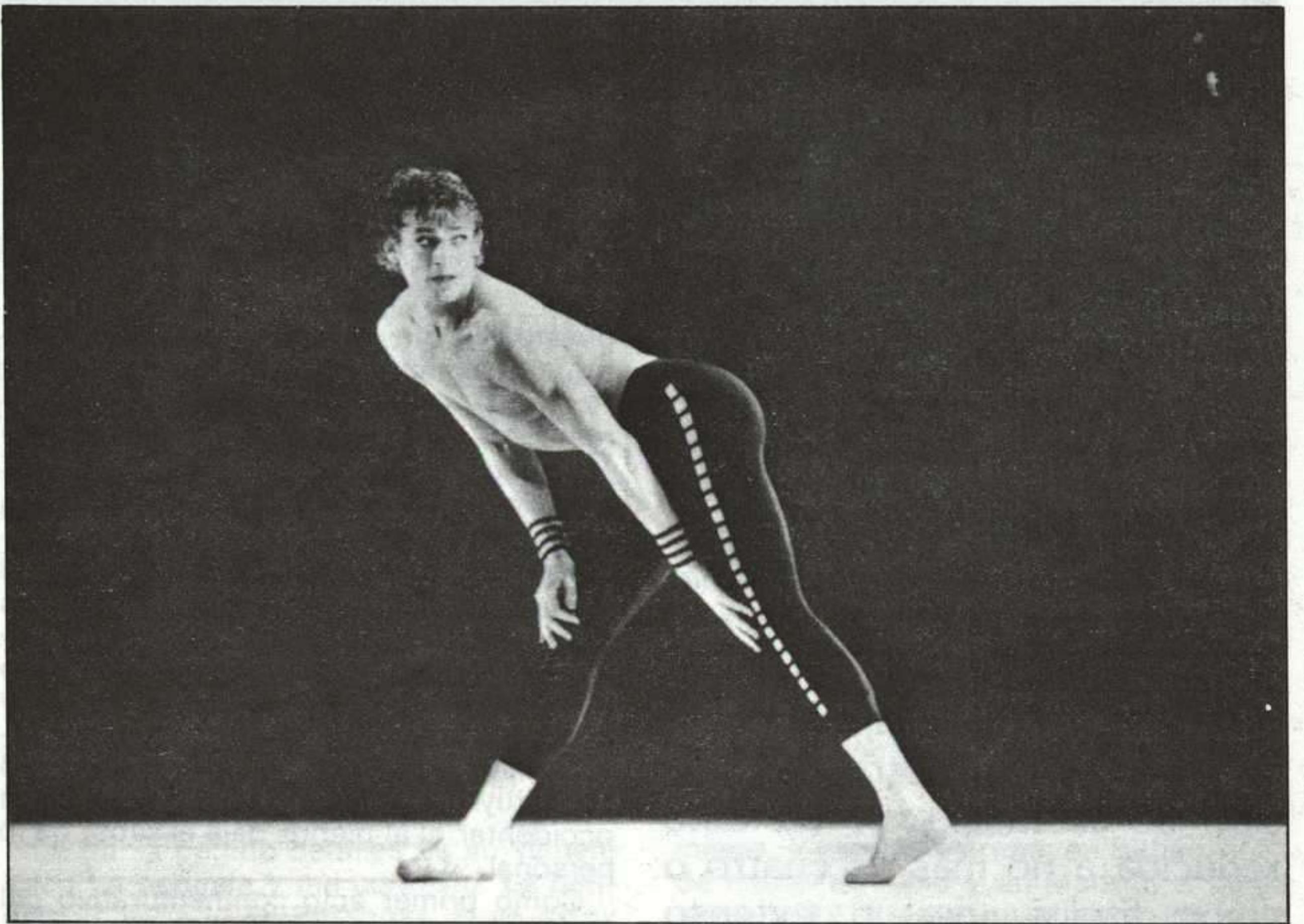
coreografiar, después de trabajar ocasionalmente para el Nederlands fue nombrado en 1976 director artístico, ganando desde este momento la compañía una enorme reputación internacional.

En Madrid hemos tenido la ocasión de ver una pequeña muestra de trabajo del Nederlands. El primer programa se componía de tres obras de distintos coreógrafos: **Moves** del maestro indiscutible Jerome Robbins, **Lieder Eines Fahrenden Gesellen**, sobre la música de Mahler y coreografía del propio Kilyan y **Jardi Tancat**, del joven valenciano Nacho Duato.

Moves: Nada se puede decir a estas alturas del genio coreográfico de Jerome Robbins; nacido en 1918 en New York, estudió ballet con Degannova, Loring y Anthony Tudor, bailes españoles, orientales y danzas contemporáneas. Sus inicios fueron en el mundo teatral y posteriormente en musicales de Broadway. Su primer ballet fue en 1944 para el American Ballet **Fancy Free**, con música de Leonard Bernstein. A partir de aquí y con más de 60 ballets en su haber es considerado el más importante coreógrafo americano en la actualidad. En 1958 creó su propia Compañía de Ballet para la que ideó **Moves**. Es éste un ballet donde lo fundamental es la coreografía y no, como es usual, la música, pues carece de ella. Robbins describe a través de los movimientos los sentimientos y relaciones humanas de una manera muy estilizada, pero sin mermar la fuerza expresiva. Emplea fundamentalmente un vocabulario de danza académica aunque con un tratamiento muy especial, incorporando movimientos de danza moderna y oriental; los bailarines en seis parejas realizan continuos cambios y variaciones de formación. **Moves** requiere una gran concertación de los bailarines pues tiene que comunicar al público sólo con su cuerpo y sin la apoyatura de la música. EL PODER DEL GESTO y todos sin excepción lograron llegar al público de Madrid con la perfección de su trabajo.

Lieder Eines Fahrenden Gesellen: Estamos acostumbrados a que la música de Mahler sea coreografiada de múltiples maneras, pero pocas veces son las que un coreógrafo consigue una calidad acorde con la música; la belleza tan singular de la obra de Mahler que nos envuelve, sometiéndonos a cambios constantes de ánimo, ha sabido entenderla Kilyan a la perfección, coreografiando la historia del joven e infeliz caminante en armonía con la música y el texto, añadiéndole una tercera dimensión, la danza. No podemos olvidarnos de los responsables de vestuarios y luces, muy importantes en todas las obras del Nederlands, John Macfrlane y Jennifer Tpton respectivamente.

Jardi Tancat: Con esta obra llegamos a la revelación del talento del español Nacho Duato; nacido en Valencia en 1957, formó parte del Ballet Clásico de España, marchando posteriormente a Nueva York a la compañía de Alvin Ailey y después formó parte del Cullberg Ballet de Suecia, integrándose en 1981 al Nederlands. A parte de ser un extraordinario bailarín ha demostrado su calidad como coreógrafo en ésta su primera obra. Sobre las canciones de María del Mar Bonet ha creado un ballet lleno de fuerza, poesía y belleza, reflejando con tres parejas toda la dureza del agricultor que trabaja con la aridez de



En "Balletscenes" Manen refleja episodios sueltos, cada uno con su propio carácter.

la tierra, esperando la lluvia que nunca llega, "Agua, nosotros te pedimos agua y Tú, Oh, Señor, nos das viento..."

Aunque la influencia de Kilyan está patente en esta obra, Jardi Tancat emana frescura, dinamismo y expresividad.

El segundo programa del Nederlands lo componían dos obras de Kilyan y una de Hans Van Manen; de éste último era la magnífica **Balletscenes**, con música de Strawinsky, estrenada en 1983. Maner, contrario a contar historia o dar mensajes, se preocupa por las relaciones personales y da cierto toque de erotismo a su obras. En **Balletscenes** se reflejan estas características, episodios unidos unos con otros sin relacionarse que tienen cada uno su propio carácter. Muy importante dentro de este divertido y sorprendente ballet es el vestuario y las luces de Keso Dekker y Joop Caboort respectivamente.

Overgrown Path, de 1980, con música de Leos Janacek: Kilyan ha basado su coreografía en el trasfondo de la música de su compatriota; la vida y la muerte son

protagonistas principales, dos elementos que no pueden existir el uno sin el otro, y ha hecho una coreografía circular en donde la belleza y la musicalidad son protagonistas fundamentales.

Sinfonietta cerró el programa, siendo la expresión más vital del programa. Basada como la anterior en música de Janacek y en los sentimientos de libertad y alegría que emanan de la obra, Kilyan, con la colaboración de sus bailarines, elabora un himno a la alegría de vivir, conquistando el espacio con el "Grand Jéte", paso fundamental de la obra.

Si hay un nexo de unión en toda la obra del Nederlands es la Belleza y Musicalidad que envuelven al espectador. Gran éxito, pues, este grupo que sorprendió a los madrileños por la calidad de sus intérpretes y sus obras.

En los Veranos de la Villa hemos tenido la ocasión de volver a ver el trabajo del Ballet Nacional en su sector español y al grupo de Gades con Carmen, ya comentados anteriormente en RITMO.



"Sinfonietta", coreografía de Jiri Kylian con música del compositor checo Leos Janacek.

JESUS GURIDI, SIN IR MAS LEJOS

Por Carlos Villasol

Transcurridos ya veinticinco años desde su muerte, la figura de Jesús Guridi no parece haber encontrado aún su sentido pleno. Exageradamente exaltado por unos, como injustamente infravalorado por otros, la difusión de su música se ha visto reducida a no más de cuatro o cinco títulos, de un extenso catálogo que sobrepasa ampliamente el centenar.

Se ha hablado reiteradamente de anacronismo en la obra del maestro vitoriano. Aún aceptando sin discusión que Guridi no pertenece al «primum agmen» de los compositores europeos de su tiempo —recordemos que es estrictamente coetáneo de Stravinsky, Webern, Varese, Berg, Frank Martin o Prokofiev—, asimilarse a la generación de nacionalistas del XIX, como se ha hecho en más de una ocasión, es cuando menos un error de fondo. Guridi no practica un nacionalismo de *síntesis*, pero tampoco sigue de lleno el modelo decimonónico, aunque haya firmado partituras que se acerquen a uno y otro estilos. Su música dista tanto de la de Janacek, Bartok o Falla, como de la de Grieg, Dvorak o los Cinco rusos. No es tampoco el único compositor que transita por este camino, y su concepto de nacionalismo musical no se aleja sustancialmente del que en algunas de sus obras practicaron un Enesco o un Ernst Bloch.

Guridi llevará toda su vida una pesada carga: la tradición postromántica, el wagnerismo a la francesa de la Schola Cantorum, de la que nunca, en mayor o menor medida, conseguirá zafarse. Pero a pesar de ello, no será insensible a los hallazgos de la vanguardia de su época, y así en su obra aparecerán desde ciertos guiños neoclásicos —en las propias **Melodías vascas**— hasta nada desdeñables audacias, armónicas, rítmicas y tímbricas no muy ajenas al gusto stravinskiano (**Tríptico del Buen Pastor**).

El problema más grave que plantea la personalidad musical de Guridi es el de una clara falta de voluntad de estilo, que le llevará a ser blanco de influencias demasiado directas —Richard Strauss, el wagnerismo a la francesa, e incluso Debussy—, y que en su producción se refleja por la alternancia de títulos decididamente regresivos (**Cuadros vascos**) con otros ciertamente audaces (**Tríptico**). Es achacable esto en parte —y sólo en parte,

puesto que otros compositores lo superaron ampliamente; tal es el caso de Albert Roussel— a su paso por la Schola Cantorum de Vincent d'Indy. Pero también, y sobre todo, al propio carácter del músico vasco, que no parecía muy dado a posturas de inquietud crítica. En cualquier caso, no se puede negar a Guridi el puesto que debe ocupar en la música española, no sólo como maestro de importantes generaciones de músicos, sino como uno de los más indiscutibles compositores españoles de nuestro siglo, cuyo gusto armónico y tímbrico, si no constituye una aportación a la música occidental, sí al menos deja el sabor de lo personal.

Como primer acto conmemorativo del centenario de su nacimiento, la Orquesta Sinfónica de Euskadi presentó recientemente en las capitales vascas un programa dedicado a su obra, bajo la dirección de Manuel Galduf. Si exceptuamos la inclusión de los **Cuadros vascos** —uno de los trabajos más débiles del maestro, y

La Orquesta Sinfónica de Euskadi le rinde homenaje en este año de su nacimiento.

curiosamente uno de los más interpretados—, programados sin duda en un guiño de complicidad fácil con el oyente, la elección de los títulos no careció de interés. Por un lado, se repasaba la producción para la escena; se recupera, por otro, el primero de sus poemas sinfónicos, y, por fin, se mostraban tres ejemplos de partituras para canto con orquesta, coral y solista. Géneros todos ellos imprescindibles a la hora de valorar la aportación del músico vitoriano.

No fue, sin embargo, feliz la interpretación. La Orquesta de Euskadi —todavía muy inmadura— sonó, sobre todo en las obras sin coro, desencajada, confusa y con peligrosos desequilibrios entre los grupos, a pesar de las buenas intenciones de la batuta rectora.

A modo de repaso de la música para la escena compuesta por Guridi, se agruparon arbitrariamente y se unieron con dudoso gusto en una sola partitura la **Espatadantza** y el **Plenilunio**, de la ópera **Amaya**, junto al prelude del segundo acto de **El caserío**, bajo el título de **Tres piezas líricas. Amaya** (1920) fue el mayor sueño del Guridi joven y el mayor intento de creación de la ópera nacional vasca. El proyecto, como tal, no llegó a buen puerto, pero queda una partitura sólida, bien construida y con indudables hallazgos, aunque la sombra de Wagner —tamizada por la escuela francesa de sus



seguidores— se haga por momentos bastante evidente.

Exhumados en fechas no muy lejanas por la Orquesta de Radiotelevisión. **En un barco fenicio** y **Una aventura de don Quijote**, y por la Sinfonía de Bilbao, la **Leyenda vasca**, los tres poemas sinfónicos guridianos van recuperando por fin —queremos creer— el lugar que en el repertorio merecen. En esta oportunidad se puso en atriles el segundo de los citados, que, escrito siguiendo el modelo de Strauss, se basa en una hábil y creativa orquestación y en una factura formal impecable.

Como muestra representativa de los géneros sinfónico-vocales, se programaron tres composiciones: la juvenil y difundida **Así cantan los chicos** (1909), sin duda una de las partituras más logradas de su autor, los **Cuadros vascos**, y el estreno de un breve y delicado poema titulado **La siembra**. En él, la joven mezzosoprano Elena Pérez Zapirain apenas pudo lucir su voz, sepultada literalmente por la masa orquestal. La Sociedad Coral de Bilbao —desdoblada en dos coros, infan-

Estreno de la «Siembra», breve poema del autor.

til y mixto— tuvo una actuación más que aceptable.

Tampoco parece que el año de la conmemoración del centenario de Jesús Guridi vaya a servir para paliar el desconocimiento de su obra. No existe, que sepamos, el más leve proyecto de recuperación de partituras olvidadas, de ediciones críticas de su música, o de grabaciones discográficas; ni tan siquiera de conciertos monográficos serios más allá del que nos ha ocupado. Para muestra un botón: el acto de homenaje más sonado consistió en una autocomplaciente y provinciana —y costosísima!— puesta en escena de fragmentos líricos pomposamente titulada «Antología de Jesús Guridi». Un espectáculo realmente penoso.

DOS CARTAS DEL MAESTRO GURIDI

Recuerdo en su centenario

Por Angel Sagardia



ras, letra de Trueba, que no conservo. Este concierto tuvo lugar, como usted dice, en 1907.

Le había pedido detalles de su sainete lírico **La bengala** y me contestó: **La bengala se estrenó en Zaragoza, si no estoy completamente trascordado. De todas maneras, no creo deba usted conceder demasiada importancia a esta obra, pues no la tiene, y sólo hay que considerarla como un pasatiempo dentro de mi producción musical.** No estaba equivocado el maestro; se estrenó en Zaragoza el 1 de enero de 1939. El libro es de Luis Tejesor y José Huecas. En la capital del Ebro logró una decena de representaciones y después pasó a San Sebastián y a otras poblaciones norteñas. Fue el primero y único sainete lírico compuesto por Guridi y, a pesar de la poca importancia que le dio, es partitura, ni que decir tiene, perfectamente escrita y con varios números musicales que se destacan: el de la salida de las modistas del taller, garboso, fresco y de fina melodía; una habanera, un cuarteto, un alegre pasacalle, un dúo de triple y barítono y el intermedio, basado en una tonada popular madrileña.

En la carta de referencia me informaba acerca de otra obra suya, la titulada **Nacimiento**. Se estrenó —escribió el maestro— en San Sebastián. El poema, sobre una idea de Víctor Espinós, lo escenificó José M^a de Arozamena. Sus tres cuadros tienen cada uno un autor distinto. El primero, Cotarelo, el segundo, Torroba y el tercero Guridi. Se ha repre-

sentado en Madrid, por cierto, en pésimas condiciones, hace unos años con ocasión de una fiesta organizada por el Colegio Alemán.

Finalizaba la carta que comento, para mí inestimable, los siguientes párrafos: *Hacia mediados del mes próximos, daré por terminado el veraneo. Creo tendré que trasladarme a San Sebastián, a dirigir unas representaciones de **Mirentxu**, juntamente con **Así cantan los chicos** y la espatadanza de **Amaya**, que completan el espectáculo. También tengo a fin de septiembre la inauguración del órgano de la Catedral de Pamplona y el de El Espinar y, por si fuera poco, estoy metido en una película que tendré que dar cima para esos mismos días. Así que, un mes de miedo. Hasta que nos veamos, con un afectuoso saludo, queda a su disposición su buen amigo J. Guridi.*

Como hemos leído, hacia el final de la carta anterior, nombre su «idilio vasco» **Mirentxu**, que merece se le evoque. Lo compuso sobre libro de Alfredo Echave, a los 24 años de edad, en poco más de seis meses, y tuvo su estreno: en Bilbao, el 31 de marzo de 1910 y en Madrid, el 30 de abril de 1915, éste, en el curso de unas magnas temporadas de género lírico de las que fue empresa y director, con Arturo Serrano, el maestro Pablo Luna, ya famoso por su operete **Molinos de viento**. Estas campañas se desarrollaron entre los años 1914 y 1915 y en ellas Pablo Luna dirigió en sus estrenos, además de la obra de Guridi: **Maruxa**, de Vives; **La flor del agua**, de Conrado del Campo; **Margot**, de Turina, y **La vida breve**, de Manuel de Falla, producciones todas de mérito excepcional.

Mirentxu, verdadera joya lírica, junto con **Mendi-Mendiyan**, de Usandizaga, señala un reconocimiento del teatro lírico vasco, en el que en el año 1910, fecha de la composición de ambas creaciones, existían, entre otras, las óperas: **Amboto** y **Chanton Piperri**, de Zapirain; **Maitena**, de Colín; **Marcia** y **Las hijas del pescador**, de Zabala; **Ontzuri**, de Azkue y **Lide ta ixidor**, de Inchausti. En **Mirentxu**, Guridi transforma los temas populares vascos en propios, dotándolos de armonía moderna, desarrollándolos, resaltando sus ritmos y enriqueciendo, melodías y técnica, con brillante y colorista orquestación. Esta obra se ha repuesto y representado diversas veces en las capitales españolas, como producción imperecedera de Jesús Guridi.

Nada más fijar su residencia en Madrid Jesús Guridi, tuve la oportunidad de empezar una sincera amistad con él, que se prolongó hasta el fin de su vida, el 7 de abril de 1961.

En el estío del año 1946, en el que el maestro veraneaba en Las Navas del Marqués (Ávila), le escribí dos cartas solicitándole datos para el libro **Jesús Guridi**, que entonces preparaba y me editó el escritor Antonio Las Heras Hervás, en su colección «Ediciones de Conferencias y Ensayos», el año 1950. Guridi me contestó extensa y afablemente a las dos misivas y en la primera, fechada el 17 de agosto de 1946 en la localidad veraniega citada, me suministraba los nombres y apellidos de varios familiares suyos, desde su bisabuelo, el famoso Nicolás Ledesma, organista y compositor aragonés (Grisel 1791 - Bilbao 1883) hasta dos hermanos mayores que Guridi, Luis, violonchelista, y José, catedrático, que era compositor y cultivaba la música ligera con gran desenvoltura y gracia, recordando a la de Chueca. En esta carta, el autor de **El Caserío** nombraba al profesor Sautu, amigo suyo, al que calificaba —y con razón, pues lo traté— de ser una de las personas más agradables y cultas que se pueda conocer.

En la segunda parte, fechada el 31 de agosto de 1946, Guridi se refirió detalladamente a varias obras suyas de las que le había pedido noticias. Una era **Chalupan**, melodía para canto y piano, que compuso antes de cumplir 14 años. Guridi escribió: *Con **Chalupan** gané el primer premio en unos Juegos Florales que se celebraron en Bilbao allá por el año 1902. Recuerdo que estuvo de mantenedor Unamuno, y que su discurso promovió enorme revuelo en el público. El premio de referencia llevaba el nombre de «Plácido Allende» buena aficionado a la música y excelente bilbaíno.*

Evocó el maestro que, apenas regresó del extranjero, se organizó en la Filarmónica un concierto compuesto exclusivamente de obras mías. Hubo un cuarteto, hoy día arrinconado, algo de violonchelo y piano, creo que algunas composiciones de órgano y piano, a mi cargo, y la melodía **Paisaje**, con otras tres **Miniatur**

que completan el espectáculo. También tengo, a fin de Septiembre, la inauguración del órgano de la Catedral de Pamplona y la de El Espinar, y, por si fuera poco, estoy metido en una película que tendré que dar cima para esos mismos días. Así que, un mes de miedo. Hasta que nos veamos, con un afectuoso saludo, queda a su disposición su buen amigo

J. Guridi

Fragmento de una
carta de Guridi
dirigida al autor
de este artículo.

LA J.O.N.D.E.: TRES AÑOS DE ÉXITOS Y BUENA LABOR, NO EXENTA DE PROBLEMAS

Edmon Colomer, director de la Joven Orquesta

Cuando ya se van a cumplir los tres años de existencia de la J.O.N.D.E. desde su fundación, tuvimos la ocasión de charlar con Edmon Colomer, director

ANTONIO MOYA Jr.—Según mi opinión, ¿qué lugar ocupa la J.O.N.D.E. en el panorama orquestal español?

EDMON COLOMER.—La Joven Orquesta no es, ni más ni menos, que una orquesta de formación, de momento la única orquesta sinfónica que lleva el nombre de NACIONAL. Pero, sin duda, éste debe ser el incentivo para que orquestas de este tipo se formen y, en este sentido, podamos cubrir esta parcela que es tan importante, la parcela de formación dentro del campo sinfónico, que hasta hace pocos años en España no se había cubierto y no existía.

A.M.—¿Cómo ha evolucionado la J.O.N.D.E. desde su fundación?

E.C.—La Joven Orquesta ya lleva casi tres años de existencia. Se puede decir que ha ido cubriendo los objetivos a corto

titular y artístico de dicha agrupación, que amablemente contestó a todas nuestras preguntas acerca del funcionamiento, evolución, proyectos y problemas

plazo que se propuso, y que estamos en camino de cubrir los que nos hemos propuesto más a largo plazo, que, en el fondo, son los objetivos que permitirán que este proyecto, esta empresa que ya es realidad, se consolide definitivamente. La Joven Orquesta empezó con cuarenta y tantos miembros y ahora tiene noventa y cinco. Este es prácticamente el tope máximo, puesto que corresponde a la plantilla de una orquesta sinfónica. A partir de estos números, la Joven Orquesta va a fluctuar según el programa, la época del año en que se reúna y los objetivos de tipo no solamente artístico sino pedagógico.

A.M.—¿Hay algunas perspectivas de ampliación de repertorio?

E.C.—La ampliación de repertorio es intrínseca al mismo desarrollo de la Joven Orquesta. Al ir organizando encuentros

de la joven orquesta. Del mismo modo, también recabamos sus opiniones sobre el estado de la educación musical española en la actualidad.

de trabajo como los que se realizan habitualmente cada año, que no son más de cuatro o cinco, en cada uno de ellos se accede a nuevas obras. Por tanto, esta ampliación de repertorio se realiza de una forma natural.

A.M.—¿Cree que la J.O.N.D.E. es un reflejo del panorama estudiantil musical español o que más bien se trata de una agrupación para "fuera de serie"?

E.C.—Yo creo que es exagerado hablar de FUERAS DE SERIE. Te puedo asegurar que la Joven Orquesta responde en parte al nivel de los estudiantes españoles mejor preparados. El hecho de que en la Joven Orquesta se integren los estudiantes de este nivel quiere demostrar que ellos existen y que a la vez, al haber sólo una orquesta, y ser nacional, esta orquesta debe estar integrada por estos estudiantes.

A.M.—¿Hay déficit o superávit de instrumentistas por cuerdas, por familias orquestales?

E.C.—Evidentemente que sí. Hay escasez de violas y de contrabajos, especialmente. Es un tópico, pero es la verdad. En los demás instrumentos hay un cierto equilibrio. Se puede decir que en todos los demás hay un número suficiente de estudiantes para que respondan a las exigencias de preparación y de calidad de la Joven Orquesta.

A.M.—La madera, ¿está, por ejemplo, cubierta, de a tres o más?

E.C.—Bueno, la madera está de a cuatro, incluso de seis. En este momento, el último programa que la Joven Orquesta preparó era un programa que incluía obras con una participación muy nutrida del viento, es decir, con las maderas dobladas a cuatro e incluso con las trompas a ocho, etc. O sea, que en este sentido hemos podido incluir a más gente de la que normalmente se incluiría en el programa.

A.M.—He observado que la mayoría de los profesores que preparan a los miembros de la J.O.N.D.E. son extranjeros, sobre todo los de viento. ¿A qué se debe este hecho, contando España con buenos instrumentistas, más que nada en viento?

E.C.—Yo creo que España tiene evidentemente buenos instrumentistas, pero nosotros hemos querido ir más allá. Cree-



mos que el nivel de calidad de cualquier país, no solamente España, no se supera si no se accede a otras experiencias y a otras técnicas, a otras formas de enseñar la música, a otras escuelas. Entonces, yo no creo en este tópico de que en España falta cuerda y sobra viento. Esto no es verdad. Que haya mucha cantidad de viento localizada en Valencia no quiere decir que ello responda a unos niveles de calidad tales como los que debemos exigir profesionalmente. Esto responde a una tradición popular muy extendida y muy válida, pero de la cual salen muy pocos instrumentistas de viento con realmente nivel, muy pocos. En cambio, de cuerda, desde siempre ha habido algunos profesores importantes (algunos de ellos han realizado su labor en España, otros fuera de España). Pero, claro, en una orquesta sinfónica, la proporción de instrumentistas de cuerda y de viento hace parecer que los instrumentos de cuerda escasean, que es verdad también, porque de hecho escasea todo, pero no más en la proporción de la cuerda que del viento.

«Pido a la Administración una comprensión en profundidad de lo que significa esta empresa docente»

A.M.—¿Cuál es su opinión sobre el funcionamiento de otras entidades musicales juveniles en Europa paralelas a la española?

E.C.—Cada comunidad europea tiene sus organizaciones juveniles, sus orquestas, sus campos de trabajo, etc., que responden a la realidad cultural de esos países. Así, en Alemania, hay varias orquestas de jóvenes, y al haber varias, las dos mejores son excelentes. En Inglaterra pasa otro tanto. Otros países más pequeños como Holanda o Suiza tienen una orquesta nacional de jóvenes y después otras orquestas. Es decir, yo creo que sencillamente responden a la realidad cultural, a la tradición y a la cantidad de instrumentistas. España, en este sentido, está naciendo.

A.M.—¿Qué opina Edmon Colomer sobre la Joven Orquesta de la Comunidad Europea y su reciente gira por España.

E.C.—La Orquesta de la Comunidad Europea es una iniciativa más que se añade a tantas iniciativas nacionales. Creo que en principio es positivo que exista, porque agrupa a algunos de los mejores instrumentistas de cada país. Ello permite, en este caso en España a algunos instrumentistas, muy pocos, acceder a esta orquesta, acceder a unos niveles de calidad muy altos y a la posibilidad de trabajar con directores de mucha importancia. La idea, en principio, me parece excelente.

A.M.—Cambiando un poco de tema, ¿qué opinión le merece el momento musical español juvenil de hoy en día?

E.C.—No cabe duda de que en muy pocos años el interés por la práctica de la música ha crecido muy notablemente. Esto ha hecho que haya una gran canti-

dad de gente joven que acceda a los estudios musicales especializados, los que se imparten en los conservatorios. Como consecuencia se han creado pequeños núcleos instrumentales, tanto grupos de naturaleza camerística, pequeña, como orquestas un poco más nutridas. Todo esto lleva a pensar que el futuro es prometedor y sólo hay que pensar que todas estas iniciativas y esta efervescencia deben ser debidamente encauzadas.

A.M.—¿Cómo ve el panorama de la educación musical en España actualmente?

E.C.—Creo que hablar de este tema es ya prácticamente un tópico. Sabemos que la educación musical en España adolece de lastres, de unas estructuras que ya están desfasadas y por tanto no acabamos de levantar la cabeza si nos comparamos con el resto de los países a los cuales miramos con admiración y consideramos bien preparados para ello. Pero por otro lado hay que admitir también que hay un núcleo de profesores cuyo trabajo individual es altamente recomendable y que gracias a estos profesores, que trabajan ya sea en los conservatorios, ya sea particularmente, estos niveles que pretendemos que la enseñanza de la música debe tener, se están logrando, pero, claro, parcialmente.

E.M.—Entonces, obviamente ¿cree necesaria la institucionalización de los estudios musicales en un programa oficial?

E.C.—Sí, desde luego que sí. No estoy seguro si debería ser un programa oficial. Lo primero es que existe un programa oficial, pero debería ser revisado a fondo y reestructurado.

A.M.—¿Cree favorable la definitiva asimilación a esferas universitarias de la música?

E.C.—Sí y no. Yo creo que cuando hablamos de la educación musical, hablamos siempre muy parcialmente, lo que aparenta ser más problemático. Creo que

todo lo es. Lo es la enseñanza desde sus comienzos, que no está bien orientada (siempre, que quede claro, salvando núcleos que trabajan muy bien como escuelas o profesores). Empezando por la base

«Salvando unos pocos núcleos que trabajan muy bien, la enseñanza musical no está bien orientada desde sus comienzos. Debería estar a nivel para incluirla en la Universidad».

de la enseñanza de la música en las escuelas, siguiendo por lo que llamamos el nivel elemental de los conservatorios que debería ser un nivel medio o superior en una escuela de enseñanza media y luego pasando a la enseñanza superior, que podría ser equiparable a la universitaria, yo creo que todo este proceso adolece de una verdadera conexión e interrelación. Y claro, hablamos de enseñanza universitaria, pero yo creo que la enseñanza de la música (y lo siento, porque los profesionales de la música se van a molestar conmigo) no está a nivel de lo que quisiéramos que fuera una enseñanza universitaria; por tanto no podemos incluirla en programas universitarios. Evidentemente, debe estar a nivel para incluirla en ellos.

A.M.—Generalmente, se le atribuye a la Universidad Española la cualidad de ser demasiado teórica y poco práctica, sobre todo en comparación con la Americana. ¿Sucede paralelamente esto en la ense-



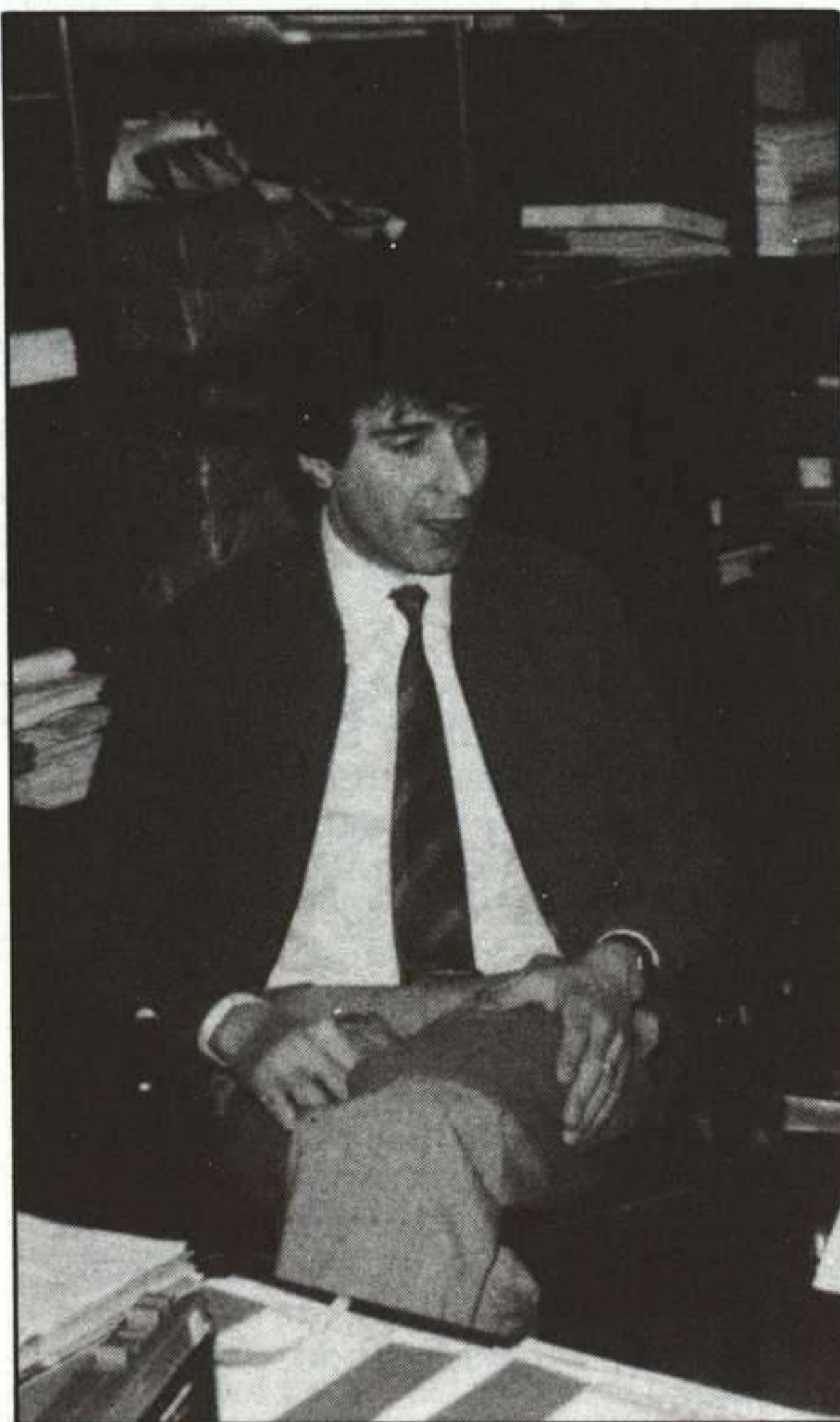
ñanza musical en nuestro país? ¿Peca de poco práctica cuando le llega al estudiante el momento de ocupar su puesto en la orquesta o en la agrupación de cámara y empezar a hacer música?

E.C.—Sí, te doy la razón en un tanto por ciento bastante elevado. Yo creo que parte de lo que falta en los programas de estudio es pasar racionalmente a la práctica, es decir, que esta TEORICA vaya acompañada del hecho más elemental de la música, que es... hacerla. Por tanto, hace falta mucha práctica; hace falta potenciar especialmente la música de cámara y el trabajo de conjunto, lo que llamamos el trabajo de orquesta.

A.M.—Volviendo a la J.O.N.D.E., ¿cuáles son los próximos proyectos de su orquesta?

E.C.—Bueno, la Joven Orquesta tiene como proyecto fundamental e inamovible el de realizar encuentros que tengan un carácter eminentemente pedagógico. En estos encuentros la Joven Orquesta tiene un profesorado para que imparta no solamente lección individual (ya que evidentemente el trabajo que se hace aquí es complementario al que ellos realizan en su propio centro), sino que también potencie la música de cámara y luego que se prepare adecuadamente la música sinfónica con ensayos al detalle, lo que llamamos ensayos parciales, y luego muchos ensayos para preparar el programa. Yo creo que no podemos tomar ejemplo de los grandes grupos sinfónicos internacionales que en dos ensayos pueden preparar un programa, primero, porque ellos lo pueden hacer, ya que antes, en algún momento de su evolución pedagógica, cada uno de estos instrumentistas ha pasado por una etapa de trabajo de este tipo, ha adquirido una experiencia, y segundo, porque aunque sean grandes formaciones orquestales, yo no creo que se pueda hacer música sin ensayar, porque la música (y sobre todo la música de conjunto) es un trabajo que hay que elaborar poco a poco y que es complejo, y por tanto los resultados no se adivinan sino que se deben preparar. Te he hablado del programa pedagógico, pero es evidente que paralelamente a él, la orquesta debe manifestar públicamente el resultado de este programa y estos son los conciertos, que hemos intentado que sean por diversas áreas de España, para de verdad —no como políticamente se nos puede decir— descentralizar, y para acceder a todo tipo de sitios en España. Vamos a seguir luchando para que esto sea así. Luego, también haremos alguna gira por el extranjero. Por suerte o por desgracia, esta orquesta ha tenido aceptación a nivel artístico. Por tanto, se nos ha pedido desde diversos centros y países (incluso desde la misma España) que realicemos alguna gira por el extranjero y esto es lo que vamos a hacer este próximo año. De momento, tenemos prevista una gira por Rusia en el 87, otra gira por Alemania en el 88 y posiblemente en este mismo año a Norteamérica.

A.M.—La J.O.N.D.E. ha obtenido en los últimos años buenas críticas y grandes éxitos (sólo cabe recordar el del pasado marzo en el Teatro Real con obras de Bernstein, Beethoven, Turina y Strauss); no así otros conjuntos españoles incluso profesionales, que pueden llegar a haber sido mal considerados. ¿A que atribuye esto Edmon Colomer?



Edmon Colomer

E.C.—No cabe duda de que es una pregunta que me compromete mucho, pero primero, yo no quisiera establecer comparaciones. Yo creo que cada artista, cada grupo artístico, tiene éxitos y tiene fracasos, depende del momento que esté pasando y depende de cómo plantea su aparición en público. Nosotros hemos intentado que nuestra aparición en público responda a unos determinados niveles de exigencia. No creemos que hayamos llegado todo lo lejos que hay que llegar. Estamos satisfechos de haber tenido éxitos, lo cual quiere decir que quizá el programa pedagógico tiene justificación y por tanto, si hemos tenido estos éxitos, no sirven para apoltronarnos y decir: ¡QUE BIEN QUE LO HACEMOS! sino para seguir luchando para hacerlo mejor, porque hay que reconocer que no hay nunca un fin. Quienes crean que ya lo hacen bien, quizá sea este el problema que puedan tener. Yo simplemente no creo ni más ni menos que en estar siempre en la brecha y siempre luchando por hacerlo mejor.

«Tenemos el instrumental amontonado en un cuarto con humedad».

A.M.—¿Tiene la Joven Orquesta algún problema en la actualidad?

E.C.—No cabe duda de que toda empresa tiene problemas. Sí, hay problemas importantes. Te puedo decir, (por un lado me gusta ser muy justo) que económicamente no tenemos el presupuesto que deberíamos tener de acuerdo con el programa ideal que hemos trazado, pero tam-

bién te debo responder que tenemos un presupuesto que nos permite acceder mínimamente a los objetivos que nos hemos planteado. En este sentido, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y en su persona, José Manuel Garrido, hasta el momento ha apoyado todas nuestras iniciativas y no nos ha puesto trabas, es decir, no ha condicionado nuestras actuaciones. Evidentemente, siempre hay que llegar a puntos de entendimiento y no te puedo negar que hay fricciones a veces, pero la realidad es ésta, económicamente. La realidad en cuanto a infraestructura es más problemática. No tenemos espacio suficiente y sufrimos de los males de la Administración, del acondicionamiento que nosotros llevamos pidiendo desde hace dos años, de los locales que necesitamos para los instrumentos. Te puedo decir que tenemos todos nuestros instrumentos con un valor de quizá treinta millones de pesetas amontonados en un cuarto con humedad aquí, en el Teatro Real, y que por negligencia de quien sea no los hemos podido traspasar a los locales que ya hemos pedido que se nos adecúen.

A.M.—¿Hay algún problema con algún instrumento que falte, difícil de conseguir (un contrafagot, un clarinete bajo...)?

E.C.—N, te puedo decir que precisamente lo que hemos cuidado es ir adquiriendo los instrumentos que son fundamentales en una orquesta sinfónica del siglo XX y que sorprendentemente, algunas sinfónicas profesionales no poseen; precisamente nos los han pedido a nosotros. Has hablado de contrafagot: precisamente lo hemos dejado a la Orquesta Sinfónica Arbós en alguna ocasión. Después hemos comprado una celesta, la mejor que existe en el mercado; tenemos clarinete bajo, que has mencionado, y tenemos otros proyectos.

A.M.—La percusión, ¿está bastante completa en este sentido?

E.C.—En este momento hemos procurado tenerla lo más completa posible. Aquí nos faltan algunos instrumentos; pero creo que tenemos un equipo bastante completo de instrumental de percusión, partiendo de los timbales, con todo lo que es la gama completa de láminas y sonidos indeterminados.

A.M.—Finalmente, ¿qué pediría Edmon Colomer para la Joven Orquesta Nacional de España?

E.C.—Sinceramente, yo pido para la Joven Orquesta a la Administración Central, al Ministerio de Cultura, que es quien la ha creado, una comprensión en profundidad de lo que significa esta empresa docente, para que en su consolidación no tenga que sufrir de falta de medios, no medios económicos solamente, sino de infraestructura, y pido al país que entienda que no es fácil el proceso evolutivo de esta orquesta. Este proceso evolutivo es también paralelo a un proceso crítico de la situación actual de la música en el país. Para hacer música hay que luchar y hay que comprometerse mucho y esto es lo que intentamos con la Joven Orquesta. Y pido, pues, que se entienda que el compromiso con la música debe ser verdadero, con lo cual hay que dedicarle mucho tiempo, mucho esfuerzo y nunca estar contento con el nivel de calidad adquirido.

Entrevista: ANTONIO MOYA JR.
Fotos: MONICA NOMBELA



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID



250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

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

Visite nuestra 2.^a planta, su

Casa del Disco

Teléfs: 221 19 88 - 221 66 57

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

ESPASA
CALPE

espasa-calpe

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número

Fecha de caducidad

Titular

CASA del LIBRO

Gran Vía, 29 • MADRID-13

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERÍA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería

Ensayo discográfico

J. Gregor, M. Zempléni, D. Gulyás, I. Gáti, E. Pánczél, T. Csurja. Coro y Orquesta de Cámara Salieri. Director: Tamás Pál. Hungaroton SLPD 12789-91, 3 discos. Digital. Import. Interpretación: ★★★ Sonido: ★★★★★

Parece ser que el hasta hace bien poco casi desconocido compositor italiano está resurgiendo de entre las cenizas del olvido. Este mismo año se representaba el nuevo montaje de **Prima la musica e poi le parole** en Metz, y la propia Montserrat Caballé ha acrecentado su ya larguísimo repertorio con otra ópera de Salieri, **Les Danaïdes**, que en su estreno en París en 1784 fue aclamada como una obra digna del mejor Gluck. Supongo que en esta recuperación del músico italiano ha influido el éxito de la película «Amadeus» de Milos Forman, basada en la obra teatral de Peter Schaffer que, a su vez, está inspirada —de hecho algunas frases están literalmente copiadas— en la pieza de Puchkin “Mozart y Salieri” (sobre la que Rimsky-Korsakov compuso la ópera del mismo título). Sea como fuere, por la obra de Shaffer, la película de Forman o por razones exclusivamente musicales damos la bienvenida a este **Falstaff** que nos ofrece Hungaroton y que nos permite reconocer, al menos en su faceta bufa, el arte de Antonio Salieri.

Falstaff ossia le tre burle es una ópera cómica en dos actos con libreto de Carlo Prospero DeFranceschi que fue estrenada en Viena el 3 de enero de 1799, es decir ocho años después de la muerte de Mozart. No era ésta la primera vez que la comedia de Shakespeare “Las alegres comadres de Windsor” era transformada en ópera. Ya en 1761 un compositor y violinista francés llamado Papavoine (del que se desconoce incluso el nombre propio) había estrenado una ópera titulada **Le vieux coquet**, hoy perdida; en 1974 Peter Ritter llevaba a la escena su singspiel **Die lustigen Weiber von Windsor**

«FALSTAFF»

PRIMERA OPERA COMPLETA DE SALIERI EN DISCO



Antonio Salieri.

y sólo dos años después Carl Ditters von Dittersdorf estrenaba, con el mismo libreto, (de G. C. Romer) otra ópera de igual nombre. Luego vendrían algunos otros títulos, no muchos, que dejarían su estela durante el siglo XIX: los **Falstaff** de Michael Balfe y Adolphe Adam (en 1838 y 1856) —ambos olvidados—, **Las alegres comadres de Windsor** de Nicolai en 1843 —que se mantienen, más o menos, en el repertorio alemán— y sobre todo el gran **Falstaff** de Verdi en 1893. En nuestro siglo Ralph Vaughan Williams nos dio su versión operística de la comedia Shakespeariana con **Sir John in love** (Sir John enamorado) estrenada en 1929, pero que no ha logrado establecerse en el repertorio ni siquiera en Inglaterra.

La ópera de Salieri constituye una sorpresa bastante agradable. No se trata de una gran obra maestra que, de pronto, surja de la oscuridad de los siglos y nos deslumbrase, pero sí de una ópera que se sigue con gusto, que está bien construida en su libreto —con lógicas libertades sobre el original de Shakespeare— y que ofrece una inspiración melódica de aceptable calidad. Desde luego el influjo de Mozart es muy notorio y de vez en cuando apreciamos un estilo, un ámbito a lo **Figaro**, a lo **Così** o a lo **Don Giovanni**. No es Mozart, desgraciadamente, ni por genialidad vocal, orquestal ni dramática pero tampoco merecía Salieri que su **Falstaff** haya estado doscientos años

esperando una nueva oportunidad. Algunas arias dan una idea cabal de las facultades compositivas de Salieri, tanto en los aspectos cómicos como en los más serios. A este respecto son paradigmáticas las arias “Venga pure...” que canta el personaje de “Mr. Slender” en el primer acto, que de una comicidad original muy adecuado a la situación escénica, y la de la “Vendetta” que también en el acto I tiene a su cargo a “Mrs. Slender” y que inmediatamente nos recuerda el “Come scoglio” de **Così fan tutte**. Desde una perspectiva puramente melódica son notables algunas páginas en modo menor como la cavatina-duetto entre “Betty” y “Falstaff” en el acto II o el también muy bello duetto entre “Mrs. Ford” y “Falstaff” en el mismo acto. Tal vez para nuestros oídos actuales los recitativos resulten excesivamente numerosos y en algún momento llegan a fatigar. Por otra parte, la orquestación, casi siempre dominada por la cuerda, carece de la variedad y de la complejidad o sutileza mozartianas y resulta a veces un tanto pobre, si bien en otros pasajes demuestra Salieri un innegable dominio de los recursos rítmicos y contrapuntísticos.

Lo primero que sorprende al oyente de **Falstaff** es que el tema central de la obertura es muy semejante al de la Marcha Real —el actual Himno Nacional de España— y que un segundo tema parece un claro precedente del que Grieg emplea en el cuarto número de la Suite núm. 1 de **Peer Gynt** (“En la cueva del rey de la montaña”). En general, los diversos personajes —que no coinciden por completo con los creados por Shakespeare— están bien reflejados musicalmente y Salieri logra con el protagonista —un bajo— un buen retrato psicológico del obeso, ga-





Tamás Csúrja ("Bardolf")

Tamás Pál.

lante y fatuo caballero, apoyado por un libreto más que aceptable desde un punto de vista literario y teatral. También es interesante el tratamiento de Ford, un tenor con mayor potencialidad dramática de lo habitual en las óperas de esta clase. Los personajes femeninos están asimismo bien contrastados —el más serio de "Mrs. Slender" frente al más cómico y travieso de "Mrs. Ford"— y, en general, muestra Salieri un buen conocimiento de los recursos vocales. Es muy probable que una representación bien dirigida escénicamente realzase la calidad de la música con el juego teatral en el que aparecen cambios de personalidad, engaños, travestismos y otras situaciones abiertamente divertidas y que en el disco no pueden apreciarse debidamente.

La interpretación global de este **Falstaff** es bastante positiva. József Gregor es un bajo cantante —de muy buenos graves— y cierto color baritonal en los agudos que dice excelentemente su texto y canta con variedad e intención, componiendo un protagonista lleno de humor pero sin caer en la pincelada grotesca; la voz suena fresca y vigorosa y tiene casi siempre, una buena dicción. El tenor Dénes Gulyás hace un "Ford" con una adecuada mezcla de lirismo y sentido dramático y vence con fortuna las dificultades de sus arias "Or gli affannosi palpiti" y "Furie, che mágitate", dando acaso al personaje un cierto tono declamatorio y romántico algo excesivo para una ópera cómica, aunque las dificultades vocales que Salieri puso en este personaje lo hacen en algunos pasajes casi un tenor verdiano. Muy positivo asimismo el "Slender" de István Gáti, al que da comicidad y buena línea; en su citada aria, "Venga pure il cavaliere", se muestra un barítono de muy apreciables dotes interpretativas.

La parte femenina es algo inferior. La mezzo-soprano Eva Pánczél no parece excesivamente sobrada de facultades en el difícil papel de "Mrs. Slender" y su aria "Vendetta, si, vendetta" le resulta un poco tirante. La soprano Mária Zempléni

muestra buenas cualidades para la comedia en sus intervenciones y se maneja con soltura en su aria "O! die Männer Kenn'ich schon!" —en la que se hace pasar por alemana ("travestita alla tedesca") ante el ridículo "Falstaff", aunque la zona aguda no parece ser su fuerte y resulta algo dura. Ambas cantan con gusto y musicalidad su duettino "La stessa, la stessissima" cuando comprueban que han recibido la misma carta de "Falstaff" (página, por cierto, que sirvió a Beethoven como tema para sus **Diez Variaciones** para piano WoO 73). La soprano Eva Vámosy cumple dignamente con su breve papel de Betty. Las tres cantantes húngaras hacen con buen sentido del humor el delicioso terceto "Nell'acqua il buzzone". Pero todos realizan una apreciable labor de conjunto y parecen cantar y actuar en un trabajo de equipo bien planificado. El maestro Tamás Pál conduce con eficacia a la "Orquesta de Cámara de Salieri", y logra dar vitalidad a una partitura no siempre fácil de animar y parece siempre atento a las intervenciones de los cantantes demostrando un buen sentido de la

dimensión teatral de la ópera. Las breves intervenciones del coro son también positivas.

La toma sonora es buena, aunque favorece a las voces sobre la orquesta (lo que hace más comprensible el texto) presentando la última cara algunas imperfecciones que espero afecten sólo al ejemplar escuchado. Los niveles de ruido de fondo son fácilmente soportables y, en general, el sonido aparece nítido y con cuerpo. El álbum se presenta con el libreto en el original italiano y la traducción al húngaro, francés, inglés y alemán, además de un estudio sobre la obra y su autor de aceptable, aunque no extraordinaria calidad y también en los idiomas citados.

En conjunto, esta grabación del **Falstaff** de Salieri viene a cubrir una de las múltiples lagunas en la discografía operística actual y rescata de un injusto olvido a una agradable ópera cómica y a un compositor de talento. Para los verdaderos aficionados a la ópera es un álbum perfectamente recomendable. (Ha sido importado, así mismo, en Compact Disc).—**CARLOS RUIZ SILVA.**

Eva Pánczél y József Gregor ("Mistress Slender" y "Sir John Falstaff").



Nimbus Digital Compact Disc Catalogue and Review 1986

Solicite catálogo e información en su establecimiento especializado



COMPACT
CD
DIGITAL AUDIO

NIM 50
Stereo
Ambisc
UHJ enc
DIGIT

Crítica discográfica

BACH: La Pasión según San Juan.

Arleen Augér, Julia Hamari, Peter Schreier, Philippe Hüttenlocher y Dietrich Fischer-Dieskau. Gächinger Kantorei y Bach-Collegium Stuttgart. Director: Helmuth Rilling. CBS 13M 39694, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hoy no es muy abundante la discografía disponible de esta **Pasión según San Juan**. Hubo en el pasado versiones de corte «tradicional» como las de Karl Foster (EMI, con un «reparto» increíble, encabezado por Grümmer, Fischer-Dieskau, Wunderlich, Ludwig), Karl Richter (Archiv, con Haefliger, Prey, Lear, Töpfer), Britten (Decca, con Harper, Pears, Shirley-Quirk), Münchinger (Decca, con Ameling, Hollweg, Hamari, Berry) y Jochum (Philips, con Haefliger, Giebel, Crass y Höffgen). Repasando algunas de estas versiones —de seguro hoy denostadas por los puristas— encuentro un nivel vocal medio de alta calidad, que contrasta con la aridez de las voces involucradas en los registros de carácter «historicista». Aparte de la de Corboz (Erato, con Palmer, Finnilä, Equiluz, y Hüttenlocher) ya descatalogada, se pueden adquirir hoy la de Hanns-Martin Schneidt dentro de la Nueva Edición Bach de Archiv), versión de una disciplinada grisura que no recomendaría sino a los antropófagos del coleccionismo, y sobre todo, la de Harnoncourt (Telefunken 6.35046-1/2). A esta última me referiré como punto de comparación.

La grabación de Rilling continúa una serie de versiones bachianas que, sin soslayar los criterios actuales para este repertorio, establecen un «punto medio» —más o menos logrado, según casos— entre la, a veces excesiva, sequedad de Harnoncourt y las veleidades neorrománticas de algunos de sus ilustres predecesores. Cuatro notas definen básicamente la propuesta de Rilling: a) elección de solistas, escogidos entre lo mejorcito que se da hoy; y por supuesto, cantantes adultos, con técnica segura (lejos de los desafinados niños que tanto prodiga Harnoncourt); b) realización del bajo continuo a cargo del clavicémbalo, instrumento «da chiesa»; c) impostación dramatizante, que aproxima el recitativo de oratorio, estático, al más movido y variado de la ópera; d) gran flexibilidad de los «tempi», que acentúan el carácter dramático de ciertas secuencias. A este respecto, será la comparación de las versiones que Rilling y Harnoncourt dan del número inicial de la partitura la que señale mejor este contraste de concepciones. Para Rilling, el gran coro «Herr, unser Herrschen» tiene un carácter agitado, yo diría que casi combativo, destacando como mazazos, los acordes del clave y las figuraciones de la cuerda, en tono angustiado, todo ello en contraposición a la línea melódica del oboe, que «flota» como envuelta por esa atmósfera opresiva. El súbito piano sobre las palabras «grössten Niedrigkeit» es de gran efectividad dramática. En Harnoncourt, es la línea del oboe la

más destacada, prescindiendo de la armonía del clave y haciendo las figuraciones de la cuerda más ondulantes, menos «agresivas». El resultado, desde luego bellísimo, es el de una cósmica desolación, frente al tono más punzante de Rilling. Otro momento clave es el de las negaciones de Pedro. El Evangelista de Harnoncourt (el magnífico Equiluz) desgrana las frases «Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krahete der Hahn» con ascética contención, no yendo en la declamación más allá del puro sonido de las palabras. En cambio, Schreier acentúa y colorea la emisión, con un «sentido» dramático electrizante. Por supuesto, el Evangelista de Harnoncourt no prolonga su larga cadencia sobre la palabra «bitterlich» (núm. 12C) más allá del acorde final del continuo, mientras que Schreier mantiene el sonido varios segundos más.

La calidad de las voces es varia: Equiluz se hallaba en óptimas condiciones vocales en la época de la grabación de Harnoncourt, mientras que Schreier —que nunca fue una «bella» voz, y siempre abusó de una emisión nasal y gangosa— es hoy un extraordinario actor-cantante, pese al deterioro de su instrumento. Entre el Jesús de Max von Egmond y el de Hüttenlocher, la elección no es dudosa (el primero, claro). En las arias, es superior el equipo de Rilling. Augér y Hamari sacan un partido infinitamente superior al de los niños de Harnoncourt. Fischer-Dieskau, algo estentóreo e incluso nasal, tiene algunos problemas por la alta tesitura de ciertos números (como su aria con coro, núm. 24), pero sigue siendo un maestro del decir y en su voz todavía encontramos resonancias insospechadas. Las partes breves (Sierva, Pedro, etc.) están cubiertas adecuadamente. Los solistas instrumentales y el coro de Gächinger (salvo las sopranos, en el registro agudo), excelentes. La toma de sonido, nítida, espaciosa, superior a la de Harnoncourt, y el prensado, muy bueno. La presentación es adecuada, con un magnífico «Ecce homo» de Guido Reni en la portada de la caja, y un comentario sucinto —inferior a los del álbum de Harnoncourt— pero orientativo. El libreto se sirve en alemán, con traducción al inglés y al francés. En resumen: una versión digna, apasionante en muchos aspectos, y que puede convivir perfectamente con la de Harnoncourt en nuestra discoteca.—**GONZALO BADENES.**



BELLINI: I Capuleti e i Montecchi.

Agnes Baltsa, Edita Gruberova, Dano Raffanti, Gwynne Howell, John Tomlinson. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Riccardo Muti. EMI 27 0192 3, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Uno de los más fuertes recuerdos que guardo de una representación de ópera fue la de **I Capuleti e i Montecchi** que tuve la oportunidad de presenciar el 16 de abril de 1984. En la bellísima y austera producción de Pier Luigi Pizzi y con una arrebatadora dirección musical de Riccardo Muti, y unas prestaciones escénicas y vocales de muy alto nivel en casi todos los cantantes volvía al prestigioso coliseo londinense uno de los títulos menos frecuentes de la producción de Bellini, que no se representaba allí desde su estreno de 1848, con Pauline Viardot-García como «Romeo».



Por ello me resultaba muy interesante ver cómo esta apasionante interpretación podría hacer transmitir la emoción experimentada al ser pasada al disco. La grabación fue realizada paralelamente a las siete representaciones ofrecidas en el Covent Garden. La toma sonora es muy brillante, y tiende a resaltar (casi excesivamente) la orquesta frente a las voces, que aparecen un tanto lejanas, aunque envueltas en la tan personal y extraordinaria dirección musical de Riccardo Muti, que da a la orquesta de Bellini una importancia absolutamente nueva, enormemente cuidada en el fraseo y el sonido, y sacando un gran partido de la magnífica orquesta del teatro. La versión se convertiría inmediatamente en la de referencia si no existiera la única grabación completa realizada anteriormente (sin contar las piratas), curiosamente de la misma firma discográfica: la dirigida por Giuseppe Patané a la New Philharmonia, protagonizada por Janet Baker, Beverly Sills y Nicolai Gedda.

Hagamos una breve comparación de ambas. La dirección de Muti es más fiel al estilo de Bellini, a su «cantabilidad», y resulta más elegante y emotiva que la muy buena de Patané, que cuenta con una orquesta aún mejor, pero no llega a extraer tanta música de la partitura, aunque tenga momentos asombrosos, como la última escena. Muti se entrega a fondo en cada momento, haciendo propia la historia que está cantando, y de ahí el gran nivel emocional que comunica a los cantantes, en particular a la pareja femenina. Agnes Baltsa y Edita Gruberova forman el dúo bel-

cantista de hoy. Ambas poseen una técnica muy depurada y una personalidad vocal e interpretativa muy definida. Se complementan perfectamente, porque el belcanto irremprochable aunque en ocasiones algo frío de Gruberova contraste con la pasión no siempre dominada de Baltsa. La soprano checa hace una «Giulietta» juvenil y ensoñadora, muy matizada en lo vocal, aunque no posee aún ese íntimo secreto de las más grandes divas. Beverly Sills, en EMI, sí los domina, y apiana mejor que Gruberova, aunque la voz se encuentra ya en un mal momento vocal, por lo que cuesta bastante imaginársela como la joven de Verona, lo que no ocurre con Gruberova. La mezzo-soprano griega es un impulsivo «Romeo» que canta con el corazón y hace casi físico su sentimiento amoroso y su consiguiente dolor. Claro que eso también lo hacía Janet Baker de modo más interiorizado y reflexivo, si bien con un instrumento vocal menos atractivo (a mi juicio, la voz de la Baltsa es una de las más hermosas de la actualidad, aunque no es excesivamente grande y bastante limitada en los registros extremos, sobre todo en el grave).

El tenor Dano Raffanti hace un «Tebaldo» sorprendentemente adecuado en la línea estilística (es muy difícil hallar tenores adecuados al bel canto), y vigoroso y flexible en su interpretación. Nicolai Gedda, en la versión anterior, resultaba muy suficiente, aunque algo inferior al italiano. Los dos bajos británicos son lo más flojo de la producción, sobre todo John Tomlinson como «Lorenzo» muy poco admisible, frente a un algo más entonado «Capellio» de Gwynne Howell. La actuación del Coro del Covent Garden es sensacional, plenamente entregado a la fuerza expresiva de la dirección de Muti, de verdadera antología.

En resumen, esta edición me parece algo superior, pues logra extraer de la partitura rasgos que en la otra versión pasaban inadvertidos, y dar a la orquesta belliniana una importancia inusual; aunque la anterior, grabada en estudio (y, por tanto, con una toma sonora superior, aunque también sin la calidez que da el teatro en vivo), tiene grandes alicientes.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



BRUCKNER: Misa núm. 3, en Fa menor.

Maria Stader, soprano; Claudia Hellmann, contralto; Ernst Haefliger, tenor. Kim Borg, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Eugen Jochum. Deutsche Grammophon «Collector's Series» 2543 815. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Desde la temprana edad de 18 años se inició Bruckner en este tipo de composición religiosa, llegando a componer un total de 7 misas, que se pueden dividir en 3 diferentes períodos. La **Misa en Fa menor** constituye

la tercera del último período, la última entre las llamadas «Grandes Misas», y con diferencia la de mayor trascendencia de todas las que compuso. En su forma original, que es la versión escogida para esta grabación, fue publicada por Robert Haas en 1944, a la que siguió una segunda edición de 1960, revisada por Leopold Novak, en base a manuscritos del propio Bruckner. Es esta última la elegida, por ejemplo, para la versión dirigida por Daniel Barenboim (EMI 063-02.218), aunque las diferencias que se aprecian son mínimas, simplemente detalles menores y alteraciones académicas. La visión de Jochum, que data en 1963, es de mucho interés, caracterizada por su interioridad, seriedad, profundidad y trascendencia religiosa, de gran nobleza en su forma, que podría describirse como «sin aristas». Este enfoque contrasta con el de Barenboim, de 1973, que encierra más tensión y dramatismo.

En cuanto a los solistas, la soprano Maria Stader, de justificado renombre en su época, es excelente tanto vocal como musicalmente, de atractivo timbre, sólido e incisivo, con tendencia a oscurecer los agudos. En cuanto al tenor, Ernst Haefliger, que ha sido uno de los grandes solistas de oratorio alemanes de mediados de siglo, resulta muy musical, de excelente línea y depurado estilo, de timbre fresco, aunque excesivamente cubierto y con tendencia al engolamiento. El bajo danés Kim Borg, voz noble y pastosa, musicalmente correcto. Finalmente, la mezzo Claudia Hellmann, en el cometido más modesto, es una voz cálida y ancha y de buen estilo. Los solistas en la versión de Barenboim son Heather Harper, Anna Reynolds, Robert Tear y Marius Rintzler, de buena calidad en su conjunto.

El sonido del disco es pobre y de poco volumen, aunque sin distorsiones. Resumidamente, una versión —la única encontrable ahora mismo en España— interesante, y necesaria de conocer, de una obra impresionante. —**FRANCICO CHACON MARIN.**



DVORAK: Serenatas, op. 22 y op. 24.

Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 415 364-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

En este nuevo disco dedicado a las dos **Serenatas** de Dvorak se han confirmado las excelentes expectativas que teníamos —a través de otras grabaciones— respecto de esta orquesta de cámara neoyorkina integrada por casi una treintena de jovencísimos elementos de primerísima categoría, a los que podremos escuchar, por cierto, próximamente en Madrid, en el marco del Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma.

Sus versiones de Dvorak destacan primordialmente por la calidad inigualable de ejecución, por la perfección instrumental alcanzada, con una suerte de individualización de cada elemento sonoro que la hace particularmente próxima a la música

de cámara, a diferencia de otras versiones camerísticas, como por ejemplo, las de Marriner/Academy of St. Martin o la de Kubelik/English Chamber (para la **op. 22** solamente) en la que las sonoridades resultan más sinfónicas. Y luego habría que hablar del criterio interpretativo tan firme y sólido tratándose de una agrupación que actúa sin director y tan maduro para un conjunto de músicos excepcionalmente joven.

En la **Serenata para cuerda, op. 22** me quedaría con la calidez expresiva desplegada en la «reprise» de la sección intermedia de ese mismo movimiento; con la elegancia y la fluidez del segundo movimiento, en cuyo trío, suavemente diferenciadas (la claridad es una de las cualidades más destacables de esta orquesta), con un momento turbador en la obstinada figura de los cellos en fortissimo, donde se destaca la dialéctica instrumental; del scherzo destacaría el prodigio de ligereza de espíritu y levedad sonora, donde la calidad de cada ejecutante queda patente; por su parte el Larghetto muestra la sistemática huida de la rutina por parte de los Orpheus, que dicen cada frase con intención y con admirable variedad de matices.

En la **Serenata para viento, op. 44** destaca nuevamente la calidad extraordinaria de los instrumentistas. Predominan las sonoridades cálidas y suavemente perfiladas, digamos «maderosas», y la claridad de voces de antes sigue siendo norte, pudiéndose individualizar perfectamente cada una de ellas. En el orden interpretativo, muy bien el talante pomposo y desenvuelto del movimiento inicial de marcha; o la calidad individualizada de diversos solos de oboe, clarinete y fagot en el segundo movimiento; o el gran lucimiento de las trompas en el tercero, en la sección más turbadora de este Andante, mientras que en el resto pudiera surgir una cierta impresión de frialdad o de asepsia expresiva, con menos ardor del que se pudiera desarrollar en este movimiento; una impresión acentuada por las especiales características propias de la orquesta, su perfeccionismo y su belleza sonora que casi me atrevería a calificar de distanciadores.

Interpretaciones exquisitas, en cualquier caso, y de una perfección apenas creíble. Eso sí, los responsables técnicos tendrán también buena «culpa» de que oír en disco a la Orpheus Chamber Orchestra resulte un ejercicio sensual que va más allá del oído. Esta música, tocada y grabada así, casi se puede oler y tocar... —**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**



FALLA: El Amor Brujo (Banda original de la película «El Amor Brujo»). **Canciones y piezas instrumentales de la película.** Rocío Jurado. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. EMI, 2704161.

Interpretación: ★★★

Sonido: ★★

A veces las bandas originales de films, extraídas de su contexto cine-

matográfico, funcionan musicalmente. Otras, las más, no. Esta que ahora se comenta, perteneciente a **El Amor Brujo** de Carlos Saura/Antonio Gades, última película de la trilogía gitana del director oscense, cuenta con todos los tics y defectos de una deficiente banda sonora; por contenido artístico y por realización técnica. En realidad, y para quien esto escribe, no ha habido sorpresa alguna al respecto: lo que esperaba de la misma se ha cumplido con creces, salvo en algún aspecto aislado.

Primero: las versiones que presenta este disco no resultan mal como apoyadura de las imágenes de la película, pero en sí mismas valen poco.

Segundo: valen poco porque, por un lado, López Cobos (a favor del cual se puede argumentar que su versión es como es por estar atada a una determinada concepción coreográfica) dirige con desgana y sin creerse lo que hace (su interpretación está elaborada de cara a la galería y descuidando los matices sonoros e intenciones dramáticas más determinantes de la obra) y, por otro, la cara B del disco, que recoge las canciones y fragmentos instrumentales del film que no son propiamente la música de Falla, es floja: un flamenco muy descafeinado, mecánico y comercialoide.

Tercero: pero es que si López Cobos decepciona con su versión ¿cómo se podía esperar lo contrario del mismo teniendo enfrente un instrumento en tal mal estado como lo está la Orquesta Nacional de España? Difícil. La verdad es que siento una enorme vergüenza (y mucha pena, claro) al decir esto, pero... no hay manera; por mucho que oigo y vuelvo a oír no logro extraer nada positivo de nuestra primera orquesta. Cada una de sus secciones toca mal e interpreta peor: las maderas, blandas, desvaídas; los metales, raquícos, de sonido pobre y frecuentemente desafinado; la percusión anodina, sin brillantez; y la cuerda... ¡la cuerda!... sonido gatuno, entrando cada uno por su lado, articulando muy deficientemente, etc., etc. Lamentable.

Cuarto: ¡impresionante Rocío Jurado! Lo mejor del disco, sin duda. Esta señora demuestra que es una gran «cantaora», amén de estar en posesión de una preciosa voz, timbrada, sugerente y hasta seductora. «Dice», además, su papel como es debido; con alma gitana y no plegándose, como suele suceder, a la carga cultista de la obra.

Quinto: los defectos más arriba descritos vienen por desgracia acentuados por una impresentable grabación. Tiene mucho volumen, pero suena dura; la voz de Rocío Jurado, registrada con un innecesario eco, nunca está integrada en la orquesta (evidentemente se ha grabado aparte y ni siquiera se ha cuidado que las respectivas acústicas se parezcan); y lo que ya es increíble en una grabación realizada hoy: los canales están cambiados. Una pena; máxime si se tiene en cuenta que el disco se venderá como churros.

En conclusión: un disco no dirigido al aficionado habitual; más bien a un tipo de público al que no interesa la música pero que, vaya, no llega a molestarle en casa. Está bien, pero aficionados a la música, abstenerse. —**P.G.M.**

FAURE: Requiem. Lucia Popp, soprano; Simon Estes, bajo. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir Colin Davis. Philips 412 743-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Muy alejado del carácter de los **Requiem** de Verdi y de Berlioz, el de Gabriel Fauré es seguramente el más adecuado a la liturgia y alejado de la teatralidad, dentro de una gran sencillez y autenticidad religiosa, en el carácter de cuya concepción seguramente influyó el hecho de que la idea de componerlo le surgió a Fauré a partir de la muerte de su padre, en 1885.

El presente registro, que data de 1985, es de una calidad musical elevada. La dirección de Colin Davis es fluida y de hermosa línea. Está impregnada de comunicatividad expresiva y de un profundo y auténtico sentido religioso, siendo especialmente destacables los excelentes crescendos graduales del «Agnus Dei». Las sonoridades están muy sabiamente empastadas.



En cuanto a las voces se refiere, resalta la musicalidad y noble línea de canto de Lucia Popp, de bello y homogéneo timbre, intimista en la expresión, dominando los tonos en piano de manera que la voz, sin convertirse en etérea y apagada, refleja la dulzura más adecuada manteniendo su presecia tímbrica. Simon Estes hace gala de su recia y generosa columna vocal, aunque se muestra algo afectado en el fraseo, con tendencia a enmascarar las vocales, y por otra parte resulta brusco en el «Libera me». El coro adulto que se emplea resulta muy empastado, de bello timbre y fraseo amable, con un pequeño problema de pronunciación, al confundir las «tes» con las «ches».

Se compara este registro favorablemente con la versión de Philip Ledger (EMI 1982), con la Orquesta Inglesa de Cámara, Arleen Augér y Benjamin Luxon, más cuidadosa y recogida, con más acento litúrgico, así como con la de André Cluytens, con la Orquesta del Conservatorio de París (EMI 1963), más brillante, dinámica y grandiosa que la anterior

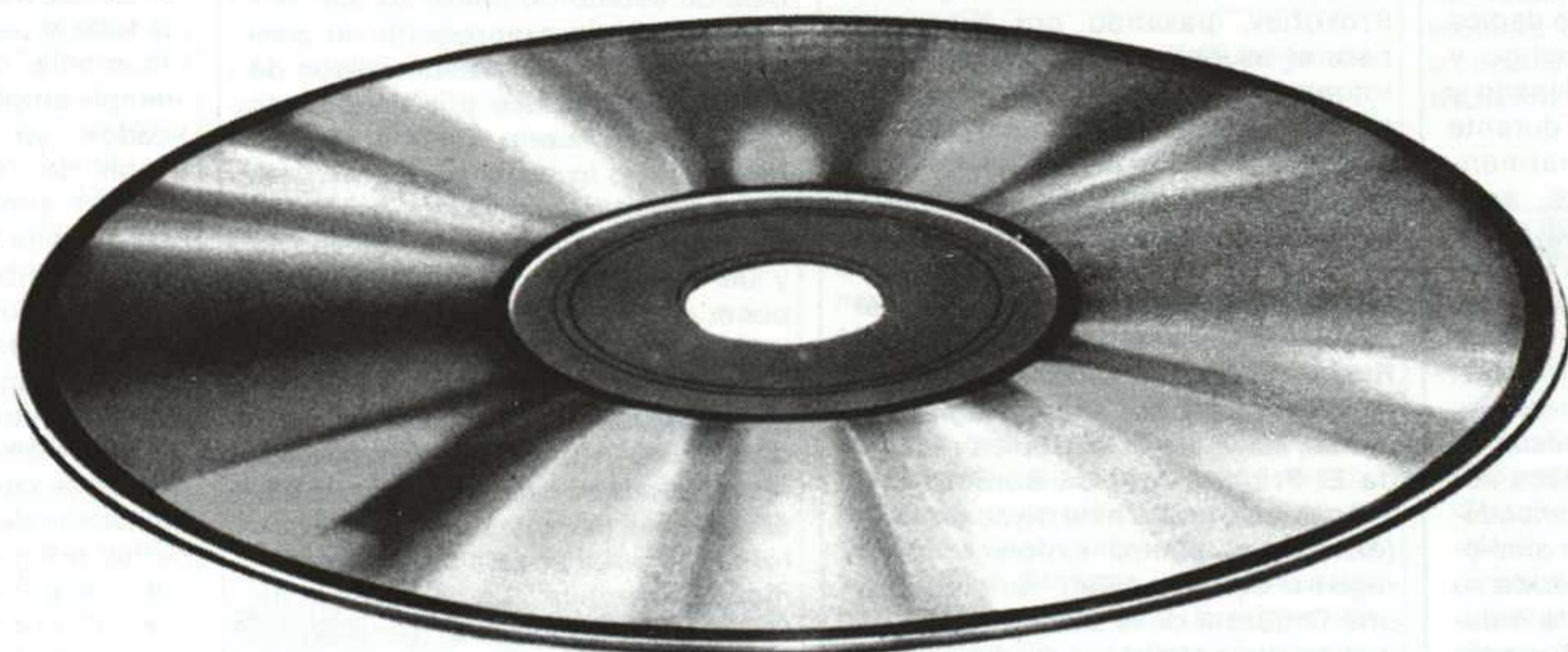
DENON

Compact Disc General Catalogue

1986

1987

Solicite catálogo e información en su establecimiento especializado



citada, pero no superior a la comentada, salvo en lo que se refiere a los solistas (Victoria de los Angeles y Fischer-Dieskau).

Desde el punto de vista técnico, la grabación es irreprochable. Conviene señalar, por otra parte, su poca duración, pudiéndose haber aprovechado para incluir algo más, como en el caso de la versión de Ledger, que se acompaña con la **Messe Basse**. En cuanto a la presentación, la portada no es nada atractiva, lo cual es una lástima, ya que el contenido es excelente.—**FRANCISCO CHACON MARIN**.



FRANCK: Psyché. El Cazador Maldito. Nocturno. Christa Ludwig, contralto. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon «Collector's Series», 2543821. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Contiene este disco tres interesantísimas composiciones de última época de César Franck, que, a pesar de su calidad musical, son poco conocidas. La primera cara se destina íntegramente al poema sinfónico **Psyché**, compuesto en 1888, dos años antes de la muerte del compositor. De carácter intimista, contiene algunos de los pasajes orquestales más extraordinarios del compositor, y se divide en cuatro tiempos cuyos títulos ilustran la narración: «El sueño de Psyché», conteniendo una sutil alusión al **Tristán** de Wagner; «Psyché raptada por los zéfiros» (para llevarla a Eros); «El jardín de Eros» y «Psyché y Eros».

En la segunda cara se incluye, en primer lugar, el poema sinfónico **El Cazador Maldito**, compuesto en 1882, basado en el tema de una balada dieciochesca del poeta alemán G.A. Bürger, sobre un noble que se dedica a cazar cruelmente en domingo y como consecuencia es condenado y perseguido por demonios durante toda la eternidad. Originalmente, la obra incluye coros, aunque su intervención es sólo esporádica y secundaria, y en esta versión —como es habitual— se omiten. La obra, de un carácter muy diferente de la anterior, es luminosa, brillante, descriptiva y épica.

En ambos poemas sinfónicos la dirección de Barenboim destaca por su sensibilidad, claridad y delicadeza, revelando un gran sentido analítico y mostrando las obras en toda su belleza, a lo que contribuye la indudable profesionalidad de la Orquesta de París y sus excelentes cualidades tímbricas. En **El Cazador Maldito** destaca la nobleza del metal y el calor de la cuerda.

El **Nocturno**, canción para contralto y orquesta, finalmente, es una breve composición (cuatro minutos), que se cuenta entre las más atractivas de las canciones compuestas por César Franck. Los versos, en francés, son de L. de Fourcaud y se refieren al misterio y solemnidad de la noche. La interpretación de Christa Ludwig es inefable: exquisito el fraseo, correcta la pronunciación del francés, la

voz es al tiempo vibrante y aterciopelada, perfecta su musicalidad e inteligentísima su interpretación.

La grabación data de 1976, y aunque no es digital, su sonido es espléndido, dotado de equilibrio, profundidad y claridad.

En suma, es un registro de mucho interés, que hace justicia a unas obras que merecen ser conocidas.—**FRANCISCO CHACON MARIN**.



GLAZUNOV: Las Estaciones; Valses de concierto núm. 1 y 2; Stenka Razin. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. Decca London Enterprise» 414 662 -1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★ (Stenka Razin)
★★★★ (resto).

Para los que no dispongan en su discoteca de una versión de **Las Estaciones** de Glazunov, cosa lógica por otro lado, pues no es una obra frecuente ni tampoco muy grabada, ésta que aparece ahora en la serie media de importación «Enterprise» constituye una buena opción de compra. No es una obra fundamental, pero sí lo suficientemente interesante como para hacerse con ella. Particularmente en el caso de aquellos aficionados que sientan debilidad por el ballet ruso de finales del XIX. Escrita bajo la onda y el peso de las músicas para danza de Tchaikovsky, es una pieza excelentemente orquestada y de un melodismo que raya en todo momento a gran altura. Es cierto que su discurso general se ve a veces ensombrecido por aislados toques de eclecticismo (no siempre demasiado justificado (desde Berlioz a un futuro o imaginado Prokofiev, pasando por Wagner), pero el asunto, aunque algo molesto, no llega a perturbar su valor global, que en cualquier caso no conduce más que al entretenimiento y el goce de la música en sus aspectos más lúdicos. El disco se completa con **2 Valses de concierto**, muy sinfónico el primero, más tenue y vienes el otro, y el poema sinfónico **Stenka Razin**, música bien construida dramáticamente, cuya atmósfera épica recuerda **El Príncipe Igor** de Borodin.

Ansermet grabó este disco en 1967 (excepto el poema sinfónico, cuyo registro data de 1954), dirigiendo a una Orquesta de la Suisse Romande que se encontraba en su mejor momento. Como en otras ocasiones, demostró estar muy puesto en el repertorio ruso, realizando unas magníficas versiones de las respectivas obras; muy sinceras y sentidas en los momentos de mayor intensidad expresiva, pero quizás algo parcas en cuanto a sutilezas y matices sonoros. El disco, pues, es recomendable, aunque a aficionados más exigentes les diría que adquirieran en el extranjero la versión de **Las Estaciones** por Svetlanov con la Orquesta Filarmónica (EMI), registro hoy por hoy de auténtica referencia.—**P.G.M.**

HAENDEL: 4 Cantatas italianas. Emma Kirkby, soprano. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau Lyre 414 473-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

En su estancia en Italia entre 1706 y 1710, Haendel entró en contacto con la tradición de las cantatas italianas. Muchas de las que compuso con texto italiano pertenecen a este período, y otras las escribió en los que pasó en Hannover y Londres. Las cuatro aquí incluidas (**Tu fedel? tu costante?, Mi palpita il cor, Alpestre monte y Tra le fiamme**) se ajustan al esquema de alternancia entre recitativo y aria, con el contraste ante la queja amorosa en el primero de ellos y la reflexión lírica sobre el amor perdido o no correspondido en la segunda (un esquema que no es sólo propio de la música barroca). En cada una de ellas un instrumento solista «obligato» dialoga con la voz para tratar de consolarla (en las aquí incluidas, respectivamente, son el oboe, la flauta, el violín y la viola da gamba). Algunas de las partes de estas cantatas escritas para amenizar las veladas en los palacios nobiliarios como el del marqués Ruspoli fueron incluidas en obras posteriores de Haendel, como **Rodrigo, Alexander's Feast, Samson, La Resurrezione, Partenope, Ottone y Tamerlano**. Su ambiente pastoril y bucólico, que enlaza con el tratamiento dado por los autores barrocos a los temas de la mitología clásica, aparece también en otras composiciones de Haendel, como **Acis y Galatea y Apolo e Dafne**.

Los intérpretes de esta grabación han sabido comprender perfectamente este clima pastoril lleno de serena expresividad y de un importante contenido dramático. Emma Kirkby hace gala de un auténtico temperamento teatral, ya que sabe reflejar con la más adecuada matización los cambios de estado de ánimo de los personajes a los que representa: las quejas doloridas de los enamorados de Fileno, Clori y Nice y la historia de Icaro en la cuarta cantata (**Tra le fiamme**). En lo vocal se adecúa irremediablemente al estilo, cosa que realiza con gran preparación técnica y un modo de cantar espontáneo y poco efectista. Los instrumentistas que la acompañan (Michel Pignatelli, oboe y flauta de pico; Rachel Beckett, flauta de pico; Charles Medlam, viola da gamba) y la Academy of Ancient Music realizan una labor extraordinaria, perfectamente adaptados a una forma de enfocar esta música plenamente atractiva. La dirección de Christopher Hogwood, también al clave continuo, aprovecha los contrastes y la rica imaginería del lenguaje haendeliano y la expresa de modo plenamente satisfactorio. La grabación técnica es excelente, y se incluyen unos documentados comentarios además de los textos de las cantatas en italiano, inglés, francés y alemán.—**RAFAEL BANUS IRUSTA**.



HAENDEL: Antifonas de la Coronación. Judas Mcabeo: (fragmentos). Joan Rodgers, soprano. Catherine Denley, mezzo-soprano. Anthony Rolfe-Johnson, tenor. Robert Dean, bajo. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner. Philips 412 733-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Haendel escribió las 4 **Antifonas de la Coronación** con motivo de una ceremonia de la máxima brillantez, la coronación del rey Jorge II y la reina Carolina de la Abadía de Westminster londinense, el 11 de octubre de 1727. Los textos que tomó fueron «Zadok the priest», «The King shall rejoice», «Let thy hand be strengthened» y «My heart is inditing» (éste es el orden en el que aparecen en el disco), todos ellos procedentes de la tradición anglicana y destinados a acontecimientos reales. Haendel contó para su interpretación con más de doscientos intérpretes, principalmente miembros de la Capilla Real inglesa. El compositor aprovechó al máximo el amplio contingente y escribió una brillante música de circunstancias que se ha convertido en uno de los máximos ejemplos dentro de su producción coral.

Haendel ya era entonces un músico plenamente reconocido en Inglaterra (en el mismo año había obtenido la nacionalidad británica) y se mostró seguro de su posición y deseoso de lograr una música que siguiera la tradición coral de aquel país. El resultado combina acertadamente tradición y renovación en el juego polifónico, y presenta también una sabia combinación de música social y de investigación personal sobre el lenguaje de la liturgia.

Antes de que apareciera esta versión de Marriner contaba el catálogo con dos excelentes versiones, en las que se utilizaban voces infantiles para las partes de soprano y contralto, aunque con resultados muy diferentes. David Willcocks (Decca) ofrecía toda la pompa y el esplendor de la ceremonia de la coronación, con «tempo» amplios pero muy bien dosificados, ya que no había ningún atisbo de retórica. Simon Preston (Archiv) proponía una muy interesante vuelta a Inglaterra de Jorge II con los instrumentos originales del magnífico conjunto The English Concert, una versión muy ágil y flexible y también algo menos grandiosa, aunque igualmente magnífica.

La versión de Marriner posee algo menos de personalidad que éstas. La utilización de voces femeninas en vez de las infantiles resta frescura a las interpretaciones, aunque hay que reconocer que el Coro de St. Martin-in-the-Fields ha mejorado considerablemente (recordemos su simplemente correcta intervención en la **Misa en Si menor** de Bach con Marriner, para Philips), y hoy en día, a juzgar por su participación en estas **Antifonas**, no tiene que envidiar a las mejores agrupaciones británicas. La dirección de Marriner parece que teme caer en el exceso de grandilocuencia, y para ello opta por una vía intermedia muy plausible, aunque menos decidida que las de los anteriores directores. La Academy responde siempre con su habitual belleza sonora a las exigencias de Marriner. Los dos coros

del oratorio **Judas Maccabeus** que se incluyen para completar el disco están excelentemente resueltos, con un brío y un cuidado verdaderamente espectaculares. La participación del cuarteto solista es muy valiosa, en especial en las dos voces femeninas. La toma sonora es magnífica. También existe en disco compacto.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



HAENDEL: Conciertos para órgano Op. 4 núms. 4, 2 & 5 y Op. 7 núm. 4. Gábor Lehotka, órgano. Orquesta de Cuerda de Budapest. Director: Károly Botvay. Hungaroton SLPD 124870. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

¡Qué contraste tan marcado el de la vida musical española en comparación con la de países del Este de Europa, como Hungría, Checoslovaquia o Alemania Oriental! Así, España, con un ambiente musical más bien precario, es capaz de dar intérpretes de talla internacional como un Casals, un Andrés Segovia, un Zabalaleta, un Iturbi (que sería todo lo discutible que se quiera, pero fue un gran pianista), un Plácido Domingo, una Montserrat Caballé o un José Carreras, que, exagerando la metáfora, se pueden comparar a esos álamos que se alzan enhiestos en medio de la paramera castellana. Por el contrario, en países de una vida musical tan intensa como Hungría o Checoslovaquia, apenas suelen aparecer divos de fama mundial y, sin embargo, cada año salen de sus conservatorios auténticas legiones de excelentes cantantes e instrumentistas, algunos de ellos de extraordinaria calidad. Uno de éstos es el organista Gábor Lehotka, Artista de Mérito de la República Popular Húngara y ganador del Premio Liszt. En la actualidad es profesor de órgano en el Conservatorio Ferenc Liszt de Budapest y, entre la escasísima discografía que de él ha llegado a España, se cuenta un interesantísimo álbum titulado «Antiguos órganos húngaros» en el cual, junto al organista István Barótil, interpreta obras de maestros de los siglos XVII y XVIII que ejercieron su actividad en el antiguo Reino de Hungría.

Como los **Conciertos para órgano** de Haendel no deben faltar del fondo de catálogo de ningún sello discográfico que se precie, de nuevo tenemos a Gábor Lehotka interpretando cuatro de estos conciertos en el precioso instrumento barroco de la Iglesia de los Franciscanos de la localidad de Vác (llamada también Waitzen en tiempo de los Habsburgo).

Se trata de una versión muy digna de encomio, con un cierto desequilibrio en favor del solista, si bien la Orquesta de Cuerda de Budapest, reforzada por un clavicémbalo y sendas parejas de oboes y fagotes, suena magníficamente y muy en el estilo de la época, aunque no parezca tratarse de una orquesta barroca con instrumentos originales. De todos modos, parece muy relativo el interés que pueda tener esta grabación para el

discófilo español, dado que no se trata de una integral, sino de cuatro conciertos sueltos y, en nuestro mercado, donde a veces falta música de otros estilos o épocas, abundan, por fortuna, las versiones buenas, mejores y óptimas de estos conciertos, y, entre estas últimas, las de Simon Preston y The English Concert, Herbert Tachezi y Concentus Musicus Wien, o la más reciente de Ton Koopman y la Orquesta Barroca de Amsterdam, todas ellas además disponibles en «Compact Disc».

Por todo lo antes apuntado y aun tratándose de una muy buena versión, es de prever que quede eclipsada por otras aún mejores y más completas disponibles en el mercado español.—**SALUSTIO ALVARADO.**



HAYDN: Te Deum de Utrecht. Jubilate. Emma Kirkby y Judith Nelson, sopranos. Charles Brett, contratenor. Rogers Covey-Crump y Paul Elliott, tenores. David Thomas, bajo. Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. Academy of Ancient Music. Director: Simon Preston. Decca L'Oiseau Lyre 9-51021 (DSLO 582). Import.

Interpretación: *****
Sonido: ****

Este disco complementa a otro recientemente comentado, con la **Oda para el cumpleaños de la Reina Ana y la Antífona para el Foundling Hospital**, también de Haendel (RITMO, núm. 565 mayo 1986). Junto a éstas, supusieron la plena aceptación del compositor en la vida musical de Londres. Escritas para celebrar el tratado de paz de Utrecht, que puso fin a la Guerra de Sucesión Española, fueron estrenadas en 7 de julio de 1713. Aparte de la toma de postura por parte de Haendel en un momento álgido de de política mundial, estas obras, separadas en su composición por apenas semanas, muestran la asimilación de la música coral inglesa por parte de Haendel, con la introducción de nuevos elementos. El **Te Deum** resulta más austero que el **Te Deum de Dettingen**, que Haendel compondrá en 1743 para una solemnidad semejante, pero ya presenta el germen básico de esta partitura. Incluye nada menos que once números corales, de diferente extensión, algunos de ellos introducidos por las voces solistas, y es posiblemente la obra que denota más clara-



mente la influencia de la solemne y brillante música religiosa de Purcell. El **Jubilate** ofrece la posibilidad de escuchar con mayor definición la auténtica naturaleza de la música de Haendel. Es muy interesante, pues, ver este giro que supone la autoafirmación del compositor alemán como músico integrado plenamente en la tradición británica.

La interpretación tiene el mismo excelente nivel que el disco anteriormente citado. El Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford vuelve a hacer gala de su perfecta preparación, su conocimiento de lenguaje de Haendel, su inmaculada afinación, su calidez de expresión y su entusiasmo. La Academy of Ancient Music, que cada vez se afirma más como uno de los mejores conjuntos haendelianos, sigue con gran interés las flexibles, entusiastas, musicales y espontáneas órdenes de Simón Preston. Los solistas son excelentes, desde las sopranos Emma Kirkby y Judith Nelson (modélicas en los dúos), el magnífico contratenor Charles Brett, los inteligentes tenores Rogers Covey-Crump y Paul Elliott, hasta el notable bajo David Thomas. La toma sonora es de gran calidad, como los completos comentarios de Donald Burrows.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



HAYDN: Misa núm. 7, en Do mayor, «Paukenmesse» (Misa con timbales) o «Missa in tempore belli». Hob. XXII: 9. Judith Blegen, soprano. Brigitte Fassbaender, mezzo-soprano. Claes H. Ahnsjo, tenor. Hans Sotin, bajo. Werner Thomas, violonchelo. Elmar Schloter, órgano. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Leonard Bernstein. Philips 412 734-1. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

La **Missa in tempore belli** (segunda de las 6 últimas misas de Joseph Haydn), fue compuesta entre 1796 y 1797, con el trasfondo de la Guerra franco-austríaca a la que alude el nombre. Con las otras cinco misas que forman el grupo de misas de madurez de Haydn, escritas entre 1796 y 1802 claramente diferenciadas de las siete misas compuestas entre 1749 y 1782, y con los dos grandes oratorios **La Creación** y **Las Estaciones**, supone la cima de la producción coral y también de la sinfónica, que había terminado en 1795 con la **Sinfonía núm. 104**. Leonard Bernstein da en esta grabación otra prueba de su calidad de director haydniano, ya mostrada en otra versión de esta misma obra en CBS (a la que la nueva versión supera), en las excelentes de la **Theresienmesse** y la **Harmoniemesse**, también en CBS, y las magníficas **Sinfonías núms. 88 y 92**, en D.G. Utiliza unos *tempi* particularmente adecuados, conjugando ligereza y solemnidad, un rico y variado juego de contrastes, una espontaneidad y una elegancia verdaderamente modélicas. Con una perfección de estilo, una alegría contagiosa y un gran cuidado instrumental, que permite dar particular realce

a las intervenciones tan destacadas de los instrumentos de viento y a la decisiva aportación del órgano, perfectamente asimilado a los conjuntos coral y orquestal. El balance entre solistas, coro y orquesta está muy adecuadamente equilibrado. Con un coro plenamente entregado y magníficamente preparado, y una orquesta de la que extrae un sonido de gran calidad, Bernstein elabora un discurso musical lógico y natural, sin artificios ni pérdida de la concepción global. Contiene también su versión un muy elevado grado de inspiración y un entusiasmo que podríamos caracterizar como mediterráneo por su calidez y su comunicatividad. No falta tampoco la profundidad latente en la introducción y que anuncia la solemnidad de **La Creación**, el dramatismo reflejado en el «Et incarnatus est», la trascendencia del «Suscipe deprecationem nostram», verdaderamente emocionante, y también es acentuado el carácter amenazador del timbal en el «Agnus Dei» (al que la **Misa** debe uno de sus nombres), número que anuncia ya las **Misas** de Beethoven.

En este sonido y este espíritu haydnianos se integra el cuarteto solista, verdaderamente redondo. Judith Blegen está excelente, en especial en su primera intervención y en «Ex Maria Virgine», haciendo gala de su encanto vocal, su buen gusto y su adecuación a esta música, si bien el timbre ha perdido algo de su brillo. Brigitte Fassbaender muestra su autoridad y su magnífico instrumento, con un «Sanctus» espléndido. Claes H. Ahnsjo prueba su musicalidad en el «Hosanna», y Hans Sotin su nobleza de acento en el «Quitollis», presentado por una galante aparición del violonchelo solista, realizada con verdadera unción por Werner Thomas. El cuarteto sabe dialogar y conjuntarse, sin descomponerse en cuatro voces solistas aisladas. La grabación es excelente, siendo de destacar que haya sido realizada en un concierto en vivo y con público. Es muy posible que en el estudio no se hubiera podido alcanzar una atmósfera tan verdaderamente mágica y comunicativa.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



HAYDN: Misa No. 9 en Re menor, «Nelsson» (Missa in Angustiis). Barbara Bonney, soprano. Anne Howells, mezzo-soprano. Anthony Rolfe-Johnson, tenor. Stephen Roberts, bajo. London Symphony Chorus. City of London Sinfonía. Director: Richard Hickox. Decca Argo 414464-1. Digital. Import.

Interpretación: ***
Sonido: ****

La **Misa «Nelsson»** pertenece a la colección de las seis últimas misas compuestas por Haydn (como la recientemente comentada **Paukenmesse**), es contemporánea de la derrota de la flota napoleónica por el almirante Nelson en la Batalla de Abukir, en 1798, y fue interpretada en 1800 en Eisenstadt bajo la dirección del propio compositor, en presencia de Nelson y Lady Hamilton. La partitura,

como ya se dijo respecto a la **Paukenmesse**, con la que comparte —como con el resto de las últimas misas— características comunes, presenta los rasgos de las grandes obras sinfónico-corales de Haydn, un evidente sentido dramático, una instrumentación de amplia plantilla, con incorporación de instrumentos en modo dialogante con las voces solistas y también la ampliación del metal para otorgar a la partitura una especial brillantez. En cuanto a su estructura, está evidentemente influida por el esquema de las grandes **Sinfonías Londinenses**.

Ciertamente, esta versión se queda corta en reflejar la importancia de la obra. La dirección de Richard Hichox, al frente de unos conjuntos coral y orquestal estimables pero no de los mejores que hay en Londres, no tiene la flexibilidad, el sentido rítmico, la vivacidad, la elegancia ni el carácter monumental necesarios (ciertamente, al haber escuchado hace poco la dirección de Bernstein en una obra de muy parecidas características, como la **Paukenmesse**, la versión de Hickox queda bastante malparada en todos los aspectos). Destacaríamos únicamente un competente cuarteto solista, que presenta el debut discográfico de una joven y atractiva soprano, la americana Barbara Bonney, poseedora de una bella y segura voz lírica. Junto a ella, unos entonados Anne Howells (con voz interesante aunque algo merma), Anthony Rolfe-Johnson (buen cantante, aunque con voz ya bastante empobrecida) y Stephen Roberts (en la línea de esos bajo-baritonos británicos indefinidos). La grabación es correcta.—**RAFAEL BANUS IRUSTA**.



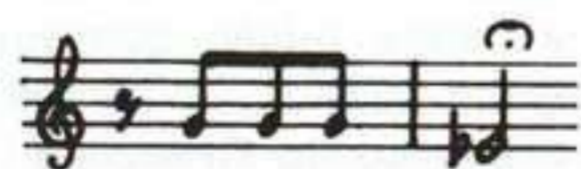
HAYDN: Sinfonías núm. 94, «Sorpresa» y 96, «Milagro». The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau-Lyre 414 330-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Después de sus grabaciones de Vivaldi, Haendel y la integral sinfónica de Mozart, parece que Hogwood se propone llevar al disco Sinfonías de Haydn, Schubert y Beethoven. En cuanto a Haydn, todo parece indicar que nos dirigimos a un auténtico «boom» discográfico: además de la ya comentada grabación de L'Estro Armonico (CBS), Ton Koopman ha iniciado en Erato una serie de registros, al parecer dentro de una línea muy camerística —espero a escuchar el primer volumen, con las **Sinfonías 44, 45 y 49**— y con éste de Hogwood serán tres las ediciones «originales», hechas con criterios musicológicos y sobre instrumentos de época. Aunque los discos de L'Estro Armonico tan sólo contemplan, por el momento, un segmento juvenil del ciclo haydniano, lo escuchado me permite aventurar una ligera superioridad técnica en Hogwood sobre Solomons.

Las dos **Sinfonías** del presente disco cuentan con amplia discografía. Por diversos motivos, son las versiones de

Szell y Beecham las más cercanas a nuestra sensibilidad, si bien no responden —stricto sensu— a las particularidades de la sintaxis original haydniana. No quiero pecar de iconoclasta, ni mucho menos, pero entiendo que la audición del registro de Hogwood si no las invalida, al menos altera fundamentalmente nuestra apreciación de aquellas versiones, tenidas como de referencia por varias generaciones de haydnianos. La propia disposición instrumental revela la incongruencia de esas versiones neorrománticas. Hogwood plantea una orquesta numerosa, aunque todavía lejana a lo que será la futura orquesta romántica (8 violines I y II, 4 violas, 3 violoncelos, 2 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 trompetas, timbales y piano-forte). La inclusión de piano-forte era normal en la época, ya que Haydn dirigía desde el teclado (ver las críticas del «Morning Chronicle» londinense, a propósito de las primeras audiciones de estas obras). Su presencia es audible en contadas ocasiones (como en el andante de la **Sinfonía núm. 94**). Sin embargo, es evidente que Hogwood no se ha limitado a «marcar» al principio y final de cada movimiento, como se hacía en la época. Antes al contrario: su batuta disecciona la estructura formal y nos devuelve el colorido prístino de las texturas. La inclusión de las repeticiones es especialmente gratificante (así, en el maravilloso primer movimiento de la **Sinfonía núm. 96**). Los puentes de una a otra sección son simplemente eso, sin darles una relevancia especial (ejemplo, la cadencia de oboe que lleva al Allegro en la **núm. 96**). Los andantes son medidos como tales, sin «rallentandi». Los minuets oponen nítidamente la sección primera (en el tono fundamental) a la segunda (en el de la dominante), sin recurrir a refuerzos en la dinámica o en el fraseo. La articulación podrá sorprender a los oídos educados en versiones como las anteriormente citadas. Hay cierta agresividad en los «tutti», donde trompetas y timbales destacan mucho más de lo habitual. Pero la coherencia, objetividad y persuasión de estas versiones son innegables. Unase a ello la magnífica toma sonora y la excelente presentación. La conclusión ha de ser recomendabilidad total, tanto para quienes se inicien en Haydn como para quienes ya posean alguna de aquellas legendarias versiones.—**GONZALO BADENES**.



HINDEMITH: Requiem for those we love (Requiem por aquéllos a los que amamos). Annelies Burmeister, mezzo-soprano. Günther Leib, barítono. Agrupación de solistas y Gran Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Helmut Koch. Deutsche Grammophon, «Collector's Series», 2543825. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Uno de los más interesantes discos de la serie «Coleccionistas» de D.G. es el que incluye el **Requiem** de Paul Hindemith, un compositor mucho más importante de lo que su escasa disco-

grafía permite conocer. Hindemith escribió el **Requiem** en 1946, al término de la Segunda Guerra Mundial. Para ello utilizó una traducción propia de la colección de poemas «When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd», de Walt Whitman, autor del que ya en 1919 Hindemith había utilizado tres himnos para su Op. 14. Whitman había escrito sus versos poco después de la muerte de Lincoln, y en ello recordaba la visión poética de unos Estados Unidos antes de entrar en la conflagración bélica. Hindemith pensó durante la composición en la Europa anterior a la guerra, esa Europa que había abandonado a causa de la ascensión del nazismo, trasladándose a América. Hindemith captó el enorme contenido expresivo de las estrofas de Whitman y con ellas esbozó una de sus composiciones más inspiradas, llena de imágenes y de símbolos, que llega al oyente con extremada facilidad y logra conmover profundamente. Hindemith



elabora la obra basándose en los símbolos poéticos, a los que da una estructura musical recurrente a lo largo de la obra (la mezzo-soprano solista personifica al pájaro, el barítono al soldado). La muerte y la guerra enlazan con el contenido poético y se funden en la globalidad del mismo. La formulación que hace de este sobreabundante material expresivo recurre a la adaptación moderna de las formas tradicionales, muy especialmente del contrapunto y la fuga barrocos.

La interpretación consigue captar este sutil y emotivo mensaje y plasmarlo con buen criterio musical. El director Helmut Koch, al que sólo conocía por unas discretas versiones de algunas **Cantatas** de Bach en la antigua «Edición Bach» de Archiv, se muestra aquí como un adecuado traductor de los pentagramas de Hindemith, inspirado a la vez que coherente y firme en la construcción. Consigue buenas prestaciones del Coro y de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín Oriental. Los dos solistas tienen actuaciones muy destacadas. Annelies Burmeister, magnífica cantante e intérprete (recordemos su excelente «Fricka» en la **Tetralogía** de Böhm), con un cálido instrumento que recuerda por su color el de Christa Ludwig, y Günther Leib, barítono lírico de atractiva voz y buen estilo, exponen con gusto y sentimiento los hermosísimos versos de Whitman. La grabación, de 1966, posee la corrección de la época. Se incluyen los textos en inglés y alemán.—**RAFAEL BANUS IRUSTA**.

HOLST: Los Planetas. Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Seiji Ozawa. Philips Classics 416 242-1. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Se entiende con relativa facilidad que Philips Internacional haya pasado tan pronto estos **Planetas** (registro de 1980) a su serie económica media Classics; son bien flojos y presumo que las cifras de ventas del disco no habrán sido las deseables.

Ozawa parece no creer en esta música, que en general dirige como por compromiso y con poca fe. En los poemas sinfónicos de mayor volumen sonoro se muestra precipitado, excesivamente nervioso y con pocas ganas de querer «decir» algo personal; y en los más líricos o de textura sonora más tenue no pasa de realizar una lectura superficial y exenta de ilusión. En pocos casos atiende a las transiciones, casi siempre dosifica las gamas dinámicas de forma elemental y a veces incluso no llega a conseguir que la Orquesta funcione a pleno rendimiento (**Marte** o **Neptuno**). Es cierto que la versión está llena de estupendos detalles aislados, propios del gran director que es, pero globalmente a su interpretación le falta transparencia, agilidad, plasticidad, cuando no un cierto toque de necesaria ironía (**Mercurio** o **Júpiter**). No me ha gustado, por otro lado, la tendencia de Ozawa a dirigir ciertos poemas (**Júpiter**, por ejemplo) como si estuviera haciendo un Elgar a lo grande, o, como en **Saturno** y **Urano**, cual si de sendas malas bandas sonoras de película se tratara.

En definitiva, una versión de **Los Planetas** muy poco recomendable, a pesar de que se publica en serie económica. De las versiones discográficas existentes en nuestro mercado la más completa (incluso magnífica) es la de Karajan (Deutsche Grammophon, igualmente disponible en disco compacto).—**PEDRO GONZALEZ MIRA**.



ISAAC: 10 Chansons, 7 Frottole y 9 Lieder. The Medieval Ensemble of London. Directores: Peter Davies y Timothy Davies. Decca L'Oiseau-Lyre 410 107-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hace algo más de un año apareció en RITMO (Nº 555, mayo 1985) una crítica acerca de los **Grandes Motetes** de Heinrich Isaac, posiblemente la primera mera grabación dedicada, en su totalidad, a la obra de este gran maestro flamenco (1450-1517). A aquel comentario remito a los interesados por la nota biográfica de dicho autor.

Este disco contempla una generosa selección (62 minutos) de piezas profanas de Isaac. Desde una doble perspectiva cronológica y estilística es preciso distinguir entre las **Chansons**, **Frottole** y **Lieder**.

Se corresponde con la triple per-

sonalidad creativa de Isaac: la confluencia de las escuelas flamenca (franco-holandesa), italiana (florencia) y alemana. De las 26 obras grabadas, doce son instrumentales (basadas en composiciones atribuidas a músicos anteriores, como Du Fay, Busnois, Barbireau, Caron, Martini, etc.; o reelaboraciones de piezas de origen popular). Los instrumentos empleados (a una o varias voces) son el rabel, la viella, el tímpano, el órgano positivo, el regal, la flauta travesera, el arpa, la flauta de pico y el laúd. El conjunto vocal lo forman soprano, contralto, contratenor, dos tenores y barítono.

Particular interés ofrecen las **Frottole**, canciones cortas a tres o cuatro partes, cuya melodía va confiada a la voz superior, siguiendo la frase musical la puntuación del texto, e incluyendo cadenzas al final de cada verso. Su estructura armónica es muy sencilla y en ellas se manifiesta el arte de la improvisación. Mani Bridgman considera la **Frottole** como un temprano despertar de la música popular italiana. Dentro de este grupo hallamos ejemplos de «canzoni a ballo» «canti carnascialeschi», para el «calendimaggio», etc. En todas ellas resplandece el supremo arte de Isaac, hecho de concisión y rico en melodismo.

Respecto a la interpretación, cabe felicitar por la excelente prueba del Medieval Ensemble of London. Sólo añadiría —y este razonamiento lo considero válido para este tipo de interpretaciones— una seria reserva acerca de la técnica vocal de los contratenores. Esta práctica de las «voci finte», tan de moda actualmente, resulta cada vez más difícil de soportar para el oyente «sin prejuicios» y puede llegar a contradecir seriamente la pretendida verosimilitud historicista, máxime cuando estos grupos ingleses aplican dicha técnica de emisión artificial incluso al repertorio latino (Monteverdi, Caccini, Cavalli). En el caso concreto de Isaac, la artificialidad podría ajustarse «históricamente», pero uno se pregunta por cómo sonarían en realidad estas piezas en voces impostadas de manera «habitual». En todo caso, tenemos pocas posibilidades de escuchar música tan hermosa como la del presente disco y por ello creo que queda más que justificada la recomendabilidad de su audición.—**GONZALO BADENES.**

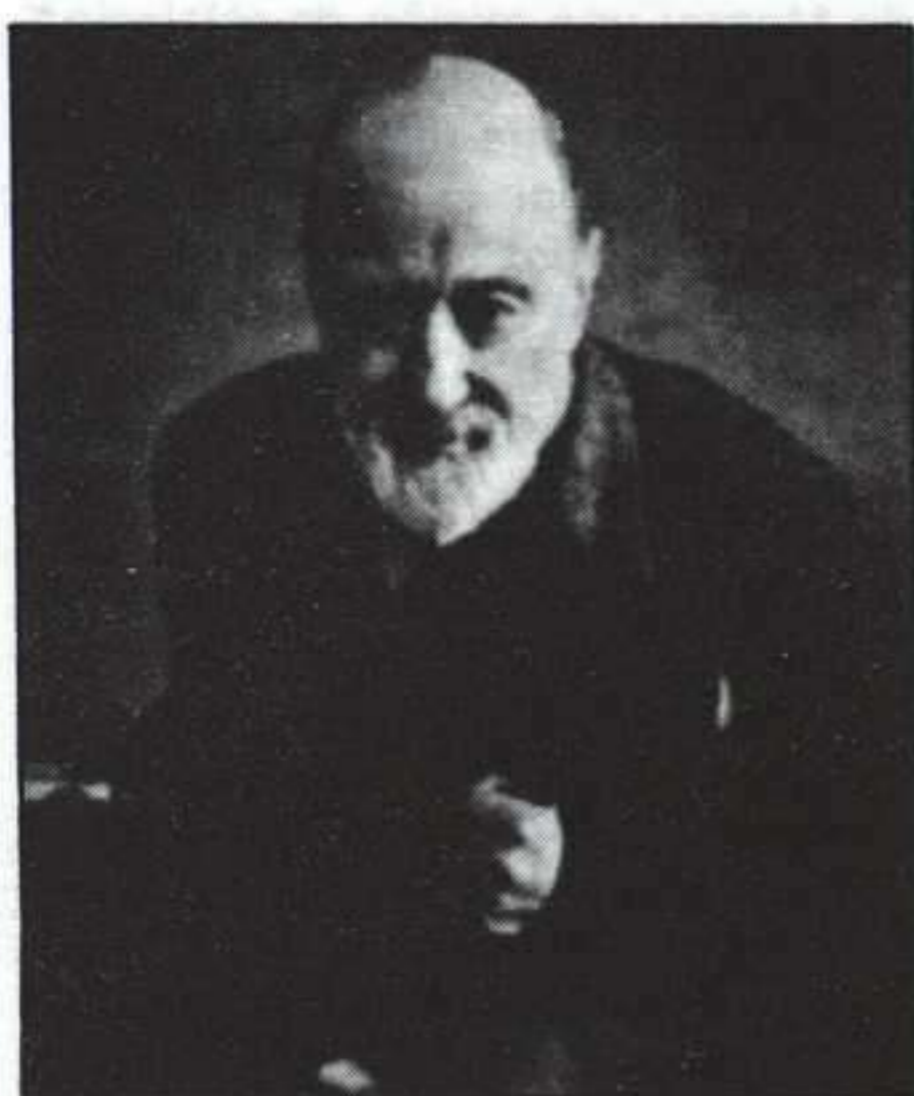


IVES: Sinfonías núms. 1 y 2. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Zubin Mehta. Decca «London Enterprise» 414 661-1. Import.

IVES: Sinfonía núm. 4. Central Park in the Dark. Three Places in New England. Coro del Festival de Tanglewood y Orquesta Sinfónica de Boston. Directores: Seiji Ozawa y Michael Tilson Thomas. Deutsche Grammophon «Collector's Series» 410 933-1. Import.

Interpretación: Entre ★★★ y ★★★★★
Sonido: Entre ★★★ y ★★★★★

Mediado el ciclo Ives de Michael Tilson Thomas con la Orquesta del



Concertgebouw (CBS: **Sinfonía núm. 1**, 37300 y **núm. 3**, IM 37823) y descatalogada la antigua integral de Farbeman, nos llegan estas reediciones, en serie económica, dentro de un nivel razonable de interpretación y sonido. Los «masters» originales, procedentes de los años setenta, han sido reagrupados para ofrecer, sin merma de la calidad técnica, unas caras generosas en duración (por ejemplo, la **Sinfonía núm. 2**, con sus 37'20", ha sido comprimida en una sola cara).

La versión de Zubin Mehta es inequívocamente romántica, con una formidable respuesta técnica de la Filarmónica de Los Angeles. Es cierto que Ives tiene un lado incorformista e innovador, que se manifiesta en su temprano empleo de la polirritmia y de la polirritmia, en los «collages», en las superposiciones de planos sonoros a menudo «discordantes», en los «clusters» (o racimos de notas), en sus ensayos de cuarto de tono, etc. Sin embargo, la **Sinfonía núm. 1** (1986) es todavía tributaria de la tradición europea, que en el joven Ives intentaba sedimentar su profesor en Yale, Horatio Parker. Claro que Ives ya había sido «contaminado» por heterodoxias como la disonancia y la polirritmia, gracias al gusto de su padre, un humilde director de banda, por la experimentación. En la **Sinfonía núm. 2** (compuesta entre 1897 y 1901) aparecen algunas características lingüísticas propias. En particular, la alambicada asociación de novedad y tradición, que se hace llamativa en las citas de la **Quinta** de Beethoven (cuya célula inicial resulta aquí misteriosa y apagada), de la **Primera** de Brahms (yuxtapuesta en el **Adagio** a «America, the beautiful»), y de la **Novena** de Dvorak (en el **Allegro molto vivace**). También la mezcla de músicas seculares y religiosas americanas (desde *Turkey in the Straw* hasta *I behold the wondrous Cross*). Una interpretación factible de esta obra sería cuadrangular los elementos propios del «pastiche» —así lo hizo Bernard Herrmann, Decca PFS 4251— o bien buscar su integración en un todo de raigambre centroeuropea y romántica. No olvidemos que la componente innovadora de esta **Sinfonía** habrá quedado muy diluida para los oyentes en la época de su estreno —muy tardío, en 1951, con Bernstein— los cuales quizá conocían las experiencias de la Escuela de Viena y los primeros balbuceos de la música electrónica. Hoy es considerado Ives más un romántico que un revolucionario. Tilson Thomas lo entiende como una permanente evocación del «humor» y la «nobleza» que para Ives eran parte fundamental de

una América (la romántica de su juventud) que se le escapaba conforme avanzaba el siglo. Por otra parte, la alusión de Ives a lo «popular» incide más en lo paródico que en el sentido dado a ese término en Europa (por un Bartók).

Semejante lenguaje es, en principio remunerador de cara al oyente, quien fácilmente «reconoce» músicas con las que se halla familiarizado. Pero pronto le desconcierta la tremenda complejidad de la textura, en donde se abandona la noción tradicional del contrapunto en favor de una escritura pluriestratificada. Ives no facilitó las cosas a sus intérpretes, dado que sus manuscritos ofrecen soluciones múltiples y hasta encontradas. Por ejemplo, el último tiempo de la **Sinfonía núm. 4** desafía todas las interpretaciones y cabe esperar que la edición expurgada de la Ives Society permita, al fin, una versión aceptable. Recordemos que esta **Sinfonía** —junto con la **Concord Sonata**— se erige como la cima de la producción ivesiana, pero su montaje y ejecución presentan escollos tan fuertes que Leopold Stokowsky precisó de tres meses de ensayos (con la American Symphony Orchestra) para su estreno, en 1965, seguido de su grabación un año más tarde (CBS Portrait 60502; en muchos aspectos, la versión de referencia). Seiji Ozawa, que fue ayudante de Stokowsky en la época del estreno —la **Sinfonía** requiere, idealmente, cuatro directores— no acertó en su versión de 1977 (con una magnífica Sinfónica de Boston) sino a darnos un ejemplo de «brillantez» en la ejecución, pero sin alcanzar el equilibrio necesario para no desvirtuar la encontrada simultaneidad de líneas y de ritmos y que ésta no degenera en simple estruendo. En especial, el segundo tiempo cae en estentación. No se me escapa el riesgo de la ejecución y de la grabación —que requiere una toma sonora más detallada y nítida. En **Central Park in the Dark**, Ozawa consigue transmitir el clima irreal, la increíble calma de los **Adagios** extremos, pero nuevamente cae en lo ruidoso y poco nítido en el **Allegro** central. La excelente lectura de **Three Places in New England** a cargo de Tilson Thomas anticipa (es una grabación de 1970) la idoneidad de su comprensión de esta música. La presentación es correcta, aunque no se incluyen los textos cantados por el coro en la **Sinfonía núm. 4**. Vale la pena esperar a que Tilson Thomas complete su ciclo Ives.—**GONZALO BADENES.**



KHACHATURIAN: Sinfonía núm. 2, «La Campana». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Aram Khachaturian. Decca «London Enterprise» 414 169-1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Aram Khachaturian (1903-1978) aparece históricamente encuadrado en el grupo de compositores soviéticos que tradicionalmente ha sido calificado de «oficialista». Este dato es cada día más irrelevante, por su carga tópica y muchas veces al me-

nos dudosa realidad (caso de Shostakovich, por ejemplo). De manera que hacer valoraciones de la música de «esta gente» a partir de su presunto carnet de identidad político es falaz, cuando no aventurado. Mucho más sencillo y aleccionador es escuchar aquélla, olvidándose de etiquetas y marcas de clase, y ver qué pasa.

Partiendo de esta actitud previa, la **Segunda Sinfonía** de Khachaturian me ha parecido una obra mediocre y bastante superficial. Compuesta en 1943, más de una vez ha sido situada al lado de la **Sinfonía «Leningrado»** de Shostakovich, con la que efectivamente guarda algún paralelismo, pero de la que, a mi entender, se encuentra bastante alejada; tanto por la forma de utilizar los medios sonoros, cuanto por su débil estructura sinfónica. La **Segunda** de Khachaturian, mucho más «orientalista» que la **«Leningrado»**, «habla» también de las virtudes de un pueblo que se resiste a la opresión, pero de manera tan retórica como poco convincente. En mi opinión, sólo el primer movimiento tiene la suficiente solidez dramática; el resto, un segundo excesivamente «folclorista» y tercero y cuarto con música de muy poca sustancia, parece de relleno: si Khachaturian hubiera hecho del primer tiempo de esta **Sinfonía** un poema sinfónico y se hubiera olvidado del resto, habría obtenido más credibilidad para la obra.

La interpretación, debida al propio Khachaturian, al frente de una exultante y pletórica Filarmónica de Viena, es sensacional. Una excelente versión de una música poco interesante, pero una gran versión. El lector decidirá si lo trae cuenta adquirir el disco, que aparece en nuestro país en la serie económica de importación Enterprise.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



LISZT: Primer Año de Peregrinación (Suiza). Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon 415 670-1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Aparece ahora esta grabación que fue realizada en Berlín en Noviembre de 1979, poco antes de que Barenboim interpretara esta misma colección lisztiana en el Teatro Real de Madrid, en recital tal vez imperfecto pero «touchant» por su intensidad expresiva y su capacidad de abstracción y sublimación poética. Este disco, en todo caso, deja como pálido reflejo aquel concierto que algunos recordarán: mayor concentración aún, mayor búsqueda de la esencia musical y del estado de ánimo que la música quiere describir —más aún que las meras sensaciones pictóricas— y, sobre todo, un despliegue técnico sobre el instrumento incomparable, en una de las demostraciones más grandes escuchadas en los últimos años dentro del piano de Liszt.

Este disco —que ha tardado tanto tiempo en aparecer— debe este retraso al intento por parte de la firma alemana de que Barenboim completara los tres cuadernos de **Años de**

Peregrinación. A la vista de la no conclusión del proyecto y de que los caminos del artista argentino y la Deutsche Grammophon se han separado, han optado finalmente por la publicación por separado de este primer cuaderno; y créanme ustedes que tal vez no lleguemos a agradecerlo bastante.

Para Barenboim el núm. 1, «La Capilla de Guillermo Tell», es una auténtica especialidad, como quedó demostrado en el citado concierto (tal vez lo mejor de él). A mí se me ocurre destacar el ambiente creado por él, absolutamente único, de una solemnidad y grandeza anímica cercanas al éxtasis. ¿Cómo lo logra? Pues con máxima concentración, con un sonido de una redondez insuperable, especialmente en los amplísimos acordes del tema de coral, y con unos silencios que también son capaces de hablar.

Los tres números siguientes nos hablan del sutilísimo juego pianístico de Barenboim, que incluso nos hace vislumbrar el genial impresionismo lisztiano de sus postreras páginas sobre la Villa de Este pertenecientes al **Tercer Año de Peregrinación**; la transparencia de su pulsación y los diferentes juegos de luces (podríamos hablar hasta de colores e intensidades) son una verdadera maravilla.

«Orage», núm. 5, pieza de exigencia virtuosista anormal (próxima a algunos Estudios de Ejecución trascendente) es abordada aquí con un despliegue pianístico intensísimo, sin desmayo, como tampoco lo hay para la alucinación que provoca ese exacerbado cromatismo suyo que nunca encuentra reposo; intensidad que podríamos describir como ciclópea, y que no se queda en lo meramente descriptivo, sino que trasciende a una categoría superior.

El núm. 6, «Valle de Obermann», puede ser —junto al núm. 1— la gran joya interpretativa del disco. Se trata de una lección maravillosa de abstracción tal y como preconizaba el propio Liszt cuando afirmaba que la música debe idealizar la imagen y expresar (más aún que la poesía) las profundidades más insondables. El desolado ambiente inicial, con silencios que podríamos calificar de depresivos, da paso a un arco expresivo inigualable que parece escapar del mismo instrumento y que conduce a una sección Presto pasional y exaltada, verdadero paradigma de la expresión del alma romántica lisztiana. El despliegue técnico, inusitado.

En «Egloga», núm. 7 de la colección, el toque delicado da paso a una expresión, a una capacidad de DECIR, que no puede dejar de recordar a Arrau (el pianista más admirado por Barenboim, en sentimiento que resulta recíproco, según palabras del intérprete chileno). El núm. 8, «Le Mal du Pays», supone otro inmenso ejercicio de introspección, que destila como una amargura entre contenida y resignada; como en los núms. 1 y 6 la abstracción deja de ser un proceso para convertirse en estado. Y por último en el núm. 9, «Las Campanas de Ginebra», encontramos un pianismo de nobleza sin par, sin concesiones al preciosismo, pero infinitamente bello, con un sonido riquísimo consecuencia de una pulsación llena de matices, y una expresividad serena y natural, nada forzada.

Lección interpretativa extraordinaria, en suma. Un Liszt absolutamente revelador y nada estereotipado, a través del cual podremos llegar a conocer mejor la verdadera grandeza de su música, liberada como está de toda suerte de impurezas. Enorme ejercicio de introspección escudriñadora de los rincones del alma romántica y de la esencia musical que pocas veces aflora —por defecto del intérprete— en la música de Liszt. Un disco genial y una grabación del piano, a pesar de no ser digital, como pocas veces se ha escuchado. Existe también en compact-disc.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**



MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. CBS I2M 39860, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

De las **Séptimas** de Mahler que he tenido la oportunidad de comentar desde estas páginas (Abravanel, Kubelik, Abbado, Haitink y la presente de Maazel), esta última es la que más me ha gustado. Una vez más, a mi entender, me encuentro ante una versión irrecomendable, aunque valorada en relación a las alternativas discográficas existentes en España me parezca la mejor. Hago, pues, una nueva llamada a EMI española para que publique en su serie económica Acorde la extraordinaria e irreplicable versión de Otto Klemperer con la Orquesta Nueva Filarmonía (1969), hoy por hoy, y quizás ya para siempre, la versión discográfica de absoluta referencia.

Maazel cumple con la obra, y eso es ya mucho, pues ésta es una música «maldita» para los directores de orquesta, por su enorme complejidad estructural y magnitud sonora. Complejidad y magnitud sonora cuya cuantificación va desde lo grandilocuente y rimbombante hasta la sutileza tímbrica más elaborada. Maazel cumple, sí, mas sólo hasta donde sus ganas de enfrentarse a la obra con sinceridad, sus intenciones recreadoras de intérprete y su paciencia se lo permiten, lo que sucede, más o menos, hasta el cuarto movimiento inclusive; del quinto, y como hacen casi todos, «pasa» ampliamente, planteado como si de una obligación se tratase y en absoluto por «devoción». El primero lo dirige con mucha credibilidad y sentido, porque, a diferencia de otros, Maazel sabe lo que quiere «decir» con esta música. Su criterio interpretativo se basa en una concepción discursiva en la que se entremezclan de forma inteligente lo decadente y ese ardor amargo que subyace en el mundo expresivo mahleriano. Sin embargo, los continuos cambios de estado de ánimo (muy acusados, e incluso exagerados mediante el uso de una agógica agresiva y descarnada) llegan a crear espacios musicales muertos, con la consiguiente pérdida de lógica dramática que ello conlleva. La primera **Música Nocturna**, espléndidamente conseguida en el aspecto sonoro, cumple en la versión

de Maazel una misión de relajación. En principio, nada que objetar. Ahora bien, quizás sería más deseable que el factor tímbrico cumpliera aquí otro tipo de función: más que buscar la expresión de lo delicioso, en mi opinión crear una cierta atmósfera emocional desestabilizadora (por ejemplo, los cencerros aparecen integrados en la textura sonora y no se usan como elemento tímbrico distanciador). Con el Scherzo Maazel vuelve a demostrar que está dispuesto a realizar una aproximación interpretativa bien válida. Estupendamente planteadas las atmósferas sonoras, la ironía y decadencia son contestadas desde la propia estructura de la pieza, lo cual implica un distanciamiento crítico de la misma que, a mi juicio, más que interesante es necesario después de que durante más de 40 minutos (duración de los tiempos anteriores) se haya estado dando vueltas y vueltas al asunto. En la *Nachtmusik II*, maravillosamente fraseada, Maazel toma al pie de la letra su calificación, *Andante amoroso*, trazando un movimiento cuyo componente nocturno lo es más como vehículo para el «amor terreno» que para transgredir la propia realidad amorosa, situándola en un plano onírico. Nada que objetar tampoco, pero personalmente preferiría lo segundo. Y aquí se acaba la historia. Una vez Maazel situado ante el quinto movimiento parece querer decir: esto es muy malo y me lo voy a quitar de encima lo más rápidamente posible. Lógicamente tal presunta opinión es, al menos, discutible. Lo único que se me ocurre decir al respecto es: hubo al menos un director de orquesta que no pensaba así; escúchese lo que hace Klemperer en este último tiempo y probablemente se llegará a la conclusión de que la cuestión no es tan simple.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



MARTIN: 6 Monólogos de «Jedermann». 3 fragmentos de la ópera «La Tempestad». Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Frank Martin. Deutsche Grammophon «Collector's Series», 2543 819. Importación.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Son bastante infrecuentes las grabaciones de obras del excelente compositor suizo Frank Martin (1890-1974), curioso epígono del posromántico y el expresionismo, que combina con la estética dodecafónica y los procedimientos de ciertos movimientos vanguardistas, siguiendo siempre una vía de enorme personalidad propia, relacionada con la tradición literaria alemana. En su producción destacan el oratorio profano **Le vin herbé**, versión idílica y arcaizante de la leyenda de Tristán e Isolda, los oratorios **Le Mystère de la Nativité**, **Golgotha** e **In terra pax** (de este último existió una magnífica versión dirigida por Ansermet) y la original **Pequeña sinfonía concertante**, además de las dos aquí incluidas.

La primera de ellas es un comentario musical al magno auto sacramen-

tal escrito en 1903 por Hugo von Hofmannsthal, que desde 1920 se ha convertido en símbolo del Festival de Salzburgo. Los **6 Monólogos**, compuestos en 1943 y orquestados en 1949, con el terrible trasfondo de la Segunda Guerra Mundial, con conmovedores. En ellos, el hombre (cada cual, todo el mundo, como reza el título alemán) analiza su vida ante la presencia de la muerte igualadora, intentando eludir en vano la intervención del destino. La música es impresionante, aterradora, y está en perfecta conexión con el rico texto de Hofmannsthal, barroquista y lleno de imágenes poéticas. Además, propone una caracterización musical muy elaborada y compleja, llena de contrastes, desde la lucha violenta inicial hasta la resignación y la aceptación finales.

La música para **La Tempestad**, ópera basada en el texto de Shakespeare en la bella traducción al alemán de A.W. Schlegel, es de signo muy diferente. El carácter etéreo que la domina sugiere de modo perfecto el carácter del misterioso personaje de Ariel. Aquí se incluyen la espléndida obertura y dos invocaciones de Próspero, que reflejan la serena profundidad y la nobleza del personaje. La paleta orquestal de Martin adquiere aquí una riqueza y una transparencia enormemente atractivas. Elabora unas escenas de gran efectismo dramático con la inteligente utilización de elementos emparentados con el melódico canto popular, y logra con ellos una música verdaderamente sugestiva y fascinante.

La interpretación es absolutamente insuperable. Fischer-Dieskau, en su mejor momento, sabe plasmar de modo ideal las contradicciones y la violencia contenidas en **Jedermann** y la enorme calidad humana y riqueza de valores de Próspero. La Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección del propio compositor —excelente intérprete de su música—, está espléndida, totalmente entregada a una versión irreplicable. Muy buena grabación de 1963 y textos en alemán, inglés y francés.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



MENDELSSOHN: El Sueño de una noche de verano: Obertura, Op. 21 y Música incidental, Op. 61 (Selección). Magda Kalmar, soprano; Jutta Bokor, mezzo-soprano. Orquesta del Estado Húngaro y Coro femenino de las Juventudes Musicales. Director: Adam Fischer. Hungaroton SLPD 12510. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Contaba Mendelssohn sólo 17 años cuando compuso la **Obertura de El Sueño de una noche de verano**, que data de 1826, y habrían de transcurrir otros tantos años hasta que en 1843, por encargo del Rey Federico Guillermo IV, compusiera una segunda parte, mucho más larga, bajo el título de «música incidental para una pieza teatral de Shakespeare». Pero a pesar de la importantísima evolución y proceso de maduración que Mendelssohn experimentó en



este lapso de tiempo, al reemprender la obra mantuvo el carácter de la inspiración original, y no precisó retocar la **Obertura**, sino que antes bien entrelazó el resto en torno a la misma, tomando el segundo tema de la **Obertura** para desarrollar la **Danza de los Payasos**, y en el Finale elaboró una recapitulación de la coda, de la misma **Obertura**, otorgando a todo el conjunto una singular uniformidad.

La dirección de Adam Fischer en esta selección expone con sobriedad y eficacia el contenido de esta obra ejemplar, evitando especialmente las afectaciones y manierismos que con frecuencia se observan en otras interpretaciones. La dirección es, además, cuidadosa, clara y matizada, con mucho contraste dinámico, especialmente en la **Obertura**, observándose cierta aspereza en el sonido de las cuerdas. Por otra parte, la conocida **Marcha Nupcial** reúne el brillo y la solemnidad adecuados.

En lo que respecta a los fragmentos cantados, hay que destacar que el idioma escogido es el alemán, lo que le imprime un carácter sonoro diferente, frente a la versión tradicional en inglés. En cuanto a los cantantes, la soprano Magda Kalmar cumple correctamente, mostrando un registro uniforme, con picados precisos y brillantes. El timbre es uniforme aunque algo metálico, en la interpretación resulta excesivamente sobria y la pronunciación del alemán no es depurada. La mezzo-soprano Jutta Bokor está musicalmente centrada y acertada, y muestra un timbre agradable. El coro femenino, finalmente, está suficientemente empastado y suena bien.

Técnicamente, el disco está conseguido, con un sonido bien equilibrado y contrastado. Los comentarios de la funda están sólo en húngaro, pero se acompaña un encarte con comentarios en inglés, francés y alemán, y además con los textos cantados. En suma, una versión ajustada e interesante. Más recomendables son, en todo caso, las de Klemperer y Previn (EMI), e incluso la de Frühbeck (Decca, Ace of Diamonds).—**FRANCISCO CHACON MARIN.**



MOZART: Divertimento núm. 11 en Re mayor, K. 251. Marcha núm. 8 en Re mayor, K. 290. Divertimento núm. 7 en Re mayor, K. 205. Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest. Director: János Rolla.

Hungaroton SLPD 12387. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial vieron el florecimiento de las orquestas de cámara y la divulgación entre el público del repertorio barroco, en una interesante y aún no convenientemente estudiada relación causa-efecto. De este tiempo data la aparición de agrupaciones que llenarían toda una época, como, por ejemplo, I Musici o I Virtuosi di Roma.

La evolución de los gustos ha hecho que, en la actualidad, las orquestas de cámara se puedan dividir en dos grandes grupos: por un lado las dedicadas a la interpretación de la música barroca con criterios historicistas y con instrumentos de época, que tuvieron su precursora en el Concentus Musicus de Viena, y, por otro lado, las orquestas de cámara que se podían definir como "polivalentes", pues, centrandose principalmente su repertorio también en el barroco, interpretado del modo que llamaríamos "tradicional", lo amplían con música de otros períodos, desde el clasicismo hasta nuestro siglo.

Desaparecidos ya I Virtuosi di Roma, con unos I Musici y unos Solistas de Zagreb en franca decadencia, e incluso con unos Solisti Veneti que ya no son lo que eran, hay dos agrupaciones que se sitúan en estos momentos en el pináculo de la fama: The Academy of St. Martin-in-the-Fields y la Orquesta Inglesa de Cámara. Pero, "surgida del frío", como dirían en los noveloncios de espías, la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest, con un altísimo nivel de calidad y un importante palmarés discográfico, ha venido, en los últimos años, a disputar la supremacía a las dos orquestas antes citadas.

La Orquesta de Cámara F. Liszt nos ofrece aquí tres luminosas partituras de Mozart: la **Marcha K 290**, el **Divertimento K 205** y el célebre **K 251**, en el que brilla como solista ese gran virtuoso del oboe que es Péter Pongrácz.

Ocioso parece, a estas alturas, encomiar el perfecto ajuste de la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest, pero hay algo que, en especial, llama la atención en este disco: la chispa, la fogosidad y el entusiasmo con que están interpretadas estas obras, entusiasmo que, por otro lado, suele caracterizar las actuaciones de este tipo de conjuntos provenientes de las países del Este, como, por ejemplo, las de una agrupación de características similares, aunque no de tantas campanillas, que es la Orquesta de Cámara Eslovaca.

Ante tan excelentes versiones al cometa sólo le queda el hacer esta consideración de discófilo empedernido: ¡Lástima que la firma Hungaroton no publique, en versión de esta orquesta (y aún mejor en disco compacto) una integral de las Sereñatas y Divertimentos de Mozart.—**SALUSTIO ALVARADO.**



MOZART: Concierto para clarinete, K 622. Concierto para oboe, K. 314. Antony Pay, clarinete di bassetto; Michel Piguet, oboe. Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 414-339-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Cada vez con mayor frecuencia se interpreta la música de Mozart y sus contemporáneos con instrumentos antiguos y criterios historicistas, en una extensión de lo que bajo el inexacto título de "música antigua" había quedado relegado hasta hace poco a la música anterior al período clásico. Para resumir en unas líneas lo que necesitaría muchos folios, diré que a mi juicio lo que en música barroca —y más aún en la renacentista o medieval— es una *necesidad*, en el campo de la música del clasicismo es tan sólo una *posibilidad* que bajo ningún concepto puede desplazar a las interpretaciones "modernas", aunque sí, probablemente, ejercer un influjo indirecto sobre ellas.

La interpretación "con instrumentos originales" de la música barroca ha supuesto una colosal revolución —una de las más fructíferas de la música de nuestro tiempo— porque suponía la recuperación de un estilo perdido —lo que es en sí mucho más importante que el empleo de instrumentos antiguos o modernos. Por ello, lo que ha sucedido en la música barroca en los últimos decenios va a tener unas consecuencias definitivas en el futuro, ha conmocionado nuestra vida musical hasta crearse una situación de guerra civil, y son todavía muchos los músicos y melómanos que no han conseguido deglutir, ni mucho menos asimilar, las aportaciones de tan novedoso movimiento. La situación es claramente distinta cuando se emplean instrumentos antiguos para tocar el repertorio clásico. El estilo de la música de Mozart no se puede descubrir, porque todos lo conocemos y porque la tradición interpretativa nunca ha desaparecido. Así pues, el estilo se puede modificar dentro de los límites que el propio estilo permite, pero no se le puede dar la vuelta. Esto quiere decir que frente a la aportación *esencial* llevada a cabo por los intérpretes históricos de música barroca, presenciamos ahora una modificación *accidental* de la interpretación de la música clásica. Por esta razón, el modesto cambio que supone la interpretación de la música de Mozart con instrumentos antiguos ha sido mucho más entusiastamente acogido, incluso por los más acerbos detractores de la nueva interpretación barroca, de lo que fuera en su día —y aún hoy— la genial revolución llevada a cabo con la música barroca por los Leonhardt o los Harnoncourt. ¿Por qué? Sencillamente porque el Mozart de Hogwood sigue siendo a grandes rasgos el Mozart de siempre, y por tanto no hace falta cambiar de mentalidad ni llevar a cabo esfuerzo alguno para corearlo y aclamarlo con el efímero entusiasmo propio de los neófitos de toda laya.

Christopher Hogwood es nombre clave —junto a los de Sigiswald Kuijken, Frans Brüggen y J.E. Gardiner— en la interpretación historicista de la música del clasicismo. El haber gra-

bado —con desigual acierto y excesiva premura— la totalidad de las **Sinfonías** de Mozart lo coloca en una posición privilegiada entre los mozartianos del momento. Hogwood ha tenido siempre el buen criterio de modificar mucho más la forma —el sonido, fundamentalmente— que el contenido, a la hora de interpretar la música del salzburgués, y puesto que su orquesta posee una calidad técnica prodigiosa y un sonido de particular belleza, a menudo los resultados son, como en el caso del disco que comentamos, sencillamente óptimos.

La interpretación del **Concierto de clarinete** ofrece además el interés de darnos a conocer la obra en su versión original, destinada al parecer al *clarinete de bassetto*, sin los cambios y transposiciones de octava de la transcripción para clarinete moderno que se interpreta habitualmente. Lo cierto es que el sonido aterciopelado y profundo del registro grave del *clarinete de bassetto* es de una enorme belleza, y que la calidad tanto técnica como musical lograda por Antony Pay es sencillamente deslumbrante —y no olvidemos la gran dificultad que ofrecen en el plano técnico los instrumentos de viento dieciochesco. Pero además de todo esto, hemos de decir que la interpretación de la obra es de una inspiración, un buen gusto y un refinamiento capaces de competir —cosa nada fácil— con las grandes versiones existentes en el disco de este concierto.

Otro tanto cabría decir del **Concierto para oboe**, ejecutado en su versión original previa a la transcripción para flauta, más conocida y más interesante. Michel Piguet hace gala una vez más de su enorme maestría y nos ofrece una interpretación técnicamente perfecta y de una belleza musical prodigiosa. Junto a ellos, The Academy of Ancient Music realiza un acompañamiento de filigrana, dentro de una saludable actitud "camerística" en la cada músico "escucha" el conjunto, dejando tocar cómodamente al solista, que verdaderamente se siente acompañado —no perseguido ni avasallado— por la orquesta. Un disco, pues, excepcional, que podrá hacer las delicias de todo amante de la música independientemente de su ideología interpretativa.—**ALVARO MARIAS.**



NONO: Fragmente-Stille, An Diotima. Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon 415 513-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Fragmente - Stille, An Diotima es una obra que resulta doblemente excepcional. En primer lugar por sí misma, en cuanto obra musical plena de originalidad y belleza. En segundo lugar por el puesto que ocupa en el contexto al que pertenece, esto es, dentro de la obra total de Luigi Nono.

Se trata de la primera obra para el 30 Festival de Beethoven en Bonn. En contraste con las demás obras anteriores de Nono, de carácter eminentemente dramático todas ellas y

en las que la voz asumía papel fundamental, en contraste asimismo, con la comprometida postura social que preside sus composiciones previas, es ésta una partitura subjetiva e intimista de principio a fin. Si bien en su obra Nono ha logrado conjugar las características anteriormente señaladas dentro de un lenguaje plenamente vanguardista y con un sentido absolutamente poético, hay que decir que con la presente obra Nono trasciende esta poesía.

Como el mismo título sugiere, el autor trata el silencio de forma que sugiere un estado anímico de profunda concentración, a través del cual se alzan los sonidos del cuarteto de cuerda, que en ningún momento rompen esta sensación de introspección. El discurso sonoro discurre a través de un «tejido armónico» de gran sutileza, dando a veces la sensación para el oyente de suma fragilidad.

Sin embargo, tampoco en esta ocasión Nono ha dejado de estimular su imaginación, al igual que en sus obras anteriores, por la presencia de un texto que en esta ocasión pertenece al poeta Hoelderlin.

El lirismo dramático de sus producciones previas se transforma ahora en una meditación musical enormemente sugerente. No deja de ser significativo que a la hora de realizar una obra para un cuarteto de cuerdas, ya que esta obra le fue solicitada por el Cuarteto LaSalle, Nono se haya distanciado de la finalidad siempre social de su música. Para esta formación de cámara, cuyo ideal de escritura ha sido siempre la limpidez de textura, la claridad de pensamiento, el refinamiento de expresión y la sutileza del efecto, Nono ha dejado una partitura sutil en apariencia, introspectiva y sobre todo, muy personal.

Otra cuestión a destacar es la utilización que el compositor hace de una melodía renacentista atribuida a Ockeghem. Este hecho nos recuerda a la tendencia observada en algunos compositores «post-webernianos» que, tras haber estudiado la música de inicios del Renacimiento, intentaron unificar la música antigua y el nuevo lenguaje musical. Este es el caso de Maderna cuando compuso su obra **Música para Orquesta núm. 2**. Hay que recordar que Nono estudió con Maderna y quizás el empleo de este arcaísmo habría que tomarlo como un homenaje a su maestro.

La grabación de esta obra ha sido realizada por LaSalle Quartet, a quien está dedicada la obra que ellos mismos encargaron. Este conjunto, frecuentador de los Festivales de Darmstadt, es quizá una de las pocas agrupaciones capaces no sólo de enfrentarse con esta partitura sino de hacerlo con total maestría, superando las acusadísimas dificultades técnicas que contiene y que provienen de la exhaustiva utilización que Nono hace de los instrumentos. Sin embargo se desenvuelven con soltura, ya que este es un conjunto veterano en la interpretación de música contemporánea. Hay que recordar que fue él el que, también para la D.G. grabó el **Cuarteto para Cuerdas núm. 4** de Schoenberg y la **Suite Lírica** de Alban Berg (en 1974), obra esta última en la que podríamos encontrar los antecedentes de ésta de Nono.—**GEMMA PEREZ ZALDUONDO.**

PERGOLESI: La serva padrona. Renata Scotto, soprano. Sesto Bruscantini, baritono. Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum. I Virtuosi di Roma. Director: Renato Fasano. Ricordi «Orizzonte» OCL 16033. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Regresa a nuestro mercado LA versión por antonomasia de **La serva padrona**. Este «intermezzo» insertado entre los actos de la ópera sería **Il prigionier superbo**, del propio Pergolesi, consiguió hacer palidecer la ópera y dar al subgénero cómico su autonomía teatral y musical. Para comprender las características de la ópera cómica napolitana, basta con escuchar la interpretación de **La serva padrona** que hace Fasano. Una dirección ágil, brillante, salpicada de humor, y a la vez refinada en el sonido (los Virtuosi di Roma estaban en 1960 en un momento espléndido, tanto técnica como estilísticamente). El entrañable Renato Fasano está todo el tiempo haciendo teatro, un teatro muy difícil de representar musicalmente por sus alusiones sociales, históricas, políticas e incluso locales, y con sus propios esquemas cómicos, muy acentuados aunque nunca vulgares ni chabacanos, ya que la refinada música de 1733 había alcanzado una perfección formal muy sólida. La comicidad debe recaer en la intención, tanto en el recitativo como en el aria. Fasano no olvida nunca que está dirigiendo una farsa, y tampoco lo hacen una Renata Scotto absolutamente impagable, vocalmente impecable y segura, intencionada hasta en sus menores insinuaciones, y que es una auténtica «serva padrona», ni Sesto Bruscantini, heredero de la mejor tradición de bajos bufos italianos, y que encarna con verdadera entereza al viejo señor dominado por su criada. Si bien la toma sonora es simplemente discreta, esta versión de **La serva padrona** es, a mi juicio, la de referencia, por la ya citada adecuación al estilo y al espíritu del género, aunque no se pueden olvidar la magnífica dirección de Antoni Ros-Marbá (English Chamber y unos entonados Carmen Bustamante y Sesto Bruscantini, Ensayo), ni la intención de Siegmund Nimsgern (con Maddalena Bonifacio y el Collegium Aureum, Harmonia Mundi) o de Anna Moffo (con Paolo Montarsolo y Franco Ferrara, RCA), todas ellas versiones hoy difíciles de encontrar, en especial las dos últimas.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



ROSSINI: La Cambiale di Matrimonio. R. Scotto, N. Monti, R. Panerai y R. Capecchi. Piccolo Teatro Musicale del Collegium Italicum. Director: Renato Fasano. Ricordi-Orizzonte AOCL 216009. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★

Otra desafortunada reedición de la serie Orizzonte, que nos castiga con un prensado infame sobre registros

envejecidos, tanto musical como técnicamente.

Le toca el turno a esta grabación, «anti-rossiniana» como pocas, de la primera ópera estrenada por Rossini (recordemos que su primera composición teatral, la ópera **Demetrio e Polibio**, no se estrenaría hasta 1812, en el teatro Valle de Roma. **La Cambiale** lo fue en el San Moisé, de Venecia, durante la temporada de otoño de 1810. Fue cantada por Rosa Morandi—soprano que llegaría a ser una de las más conspicuas intérpretes rossinianas—Luigi Raffanelli, Nicola de Grecis y Tommaso Ricci). Como acertadamente señala Rosella Bertolazzi, esta farsa cómica en un acto descubre, como en esbozo, la originalidad del estilo rossiniano, donde se funden los elementos cómicos con los sentimentales. Tendencia que ya encontramos en **La Buona Figliola** (1760) de Piccini y que conducirá a un género semiserio (o de medio carácter), cuyo último y ganado fruto será **La Sonnambula** (1831) de Bellini. En **La Cambiale** conviven lo bufo (cavatina de Mill «Chi mai trova il fritto», dueto de Mill y Slook «Dite presto, dove sta», con un irresistible crescendo final, típicamente rossiniano) y lo sentimental (dueto de Fanny y Edoardo, «Tornami a dir che m'ami», sorprendente anticipación de la página homónima en el donizzetiano **Don Pasquale**, o la primera sección del aria del Fanny «Vorrei spiegarvi il giubilo»). La sinfonía introductoria—escrita como ejercicio escolar cuando Rossini estudiaba en el conservatorio y que utilizaría nuevamente, en 1817, como obertura de una ópera seria, **Adelaide di Borgogna**—es un ejemplo notable de la riqueza que el pesarese aportaba a la ópera italiana del momento. Un lenguaje armónico mucho más sofisticado del habitual, que llevaría a ciertos reproches de «germanismo» (recordemos que Rossini recibió el apelativo de «Tedeschino»). Otro punto de interés viene dado por la habilidad—impropia de un principiante—desplegada por Rossini en los pasajes concertados (el terceto «Quell'amabile visino» y el sexteto final «Vi prego un momento»).

Pero no hay en esta ópera anticipaciones extemporáneas de sabor romántico, sino la amable levedad de la comedia burguesa, donde la pincelada elegante y fina impide cualquier exceso. Tal necesidad de levedad y elegancia condicionan la interpretación. Cuando ésta no la recoge—caso presente—lo que escuchamos no es sino un Rossini «filtrado»—y por ende, deformado—en el que la *sfo-matura*, las *diminuzioni*, son reemplazadas por el sonido grueso, metronómico, de una orquesta nada sutil y, lo que es peor, por un canto amazotado y fatigoso. De él se salva la protagonista (Renata Scotto), por mor de su línea depurada y de su musicalidad innata. El tenor Nicola Monti, en buen momento vocal, ofrece un «Edoardo» creíble. Lo peor viene de las voces graves (Capecchi y Panerai) y de la increíblemente mala dirección de Fasano, que ignora el sentido del «rubato», prohíbe cualquier interpolación, sujeta la ópera con mano férrea y alcanza a destrozar el peculiarísimo ritmo rossiniano, gracias a sus reminiscencias «toscaninianas».

Grabación fallida, pero que no demos dejar pasar, dado que se trata

de la única versión disponible de esta deliciosa ópera. El álbum incluye un encarte, con el texto cantado en italiano. Por cierto, el de los recitativos ha sido resumido, en forma de sinopsis. ¿Por qué?—**GONZALO BADENES.**



ROSSINI: Petite Messe Solennelle.

Renata Scotto, Fiorenza Cossotto, Alfredo Kraus, Ivo Vinco. F. Veiganti y G. Franz, pianos. L. Benedetti, armonio. Coro Polifónico de Milán. Director: Giulio Bertola. Ricordi-Orizzonte. AOCL 216010, 2 discos. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★

El aficionado veterano conoce, sin duda, las virtudes y los defectos de este añoso registro, cuya reedición nos llega en unas condiciones técnicas francamente deplorables: sonido pálido, abundantes distorsiones, prensado deficiente, con crujidos, precos, etc. Tampoco la presentación del álbum es modélica: tan sólo unas notas—anónimas, pero orientativas—y ningún texto. Seguramente se trata de una reedición en serie económica.

Lo más interesante de esta versión—y que, a mi modo de ver, puede justificar su adquisición—es la presencia de Alfredo Kraus. Aun cuando por aquella época (1960) nuestro tenor estaba por alcanzar el nivel altísimo (en el que, por fortuna, se mantiene hoy), no hay casi nada que objetar a su primorosa interpretación. No hallamos en él los problemas de *tessitura* que afean la prestación de un Carreras—Philips 412 124, de 1984—o de un Gedda—EMI, EX270316-3, de 1985—. Tampoco la artificiosidad de un Schreier (RCA SER 5693/4, de 1973, ahora disponible en CD) y sabe conservar el equilibrio entre lo operístico y lo religioso que, por ejemplo, escapa a un Pavarotti (Decca SDD 567, de 1980). La «latinidad» de la dicción y la pureza de línea de Kraus están a años luz de un Robert Tear (Decca-Argo 29140/1, de 1979).

Mirella Freni (Decca) puede ofrecer una buena contrapartida a Renata Scotto, cantante precisa, segura por arriba, con un timbre fresco, pero un tanto gélida como intérprete. Cossotto, en buen momento vocal, tampoco llega a prender en nuestra sensibilidad—y ello pese a la increíble belleza de su gran solo, en el «Agnus Dei»—. Vinco se muestra como un cantante tosco, vocalmente correcto, pero sin punto de comparación con un Fischer-Dieskau (versión RCA) o un Ramey (Philips).

La parte instrumental es cubierta sin especial brillantez. El coro milanés es un conjunto modesto y la dirección de Giulio Bertola, un tanto insípida. Desde luego, no es éste el Rossini que hoy deseamos escuchar. Por todo ello, recomendable sólo a los fans de Kraus.—**GONZALO BADENES.**

ROSSINI: Semiramide. Joan Sutherland, Marilyn Horne, Joseph Rouleau, John Serge. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Bonyngue. Decca 9-90045 (SET 317/9), 3 discos. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Quizá sea **Semiramide**, estrenada en Venecia en 1823, entre todas las «óperas serias» rossinianas aquella que con mayor urgencia precisa una moderna versión discográfica, conforme a la edición de A. Zedda. De siempre fue ésta la «bestia negra» del catálogo de Rossini, desde la censura de un Stendhal —quien la juzgaba excesivamente larga y afecta de una orquestación recargada, «germánica»— el exabrupto de un Wagner— «Semiramide contiene todos los defectos que distinguen a la ópera italiana»— para llegar, todavía hoy, a increíbles vituperios por parte de cierta crítica anglosajona —«Semiramide es un dinosaurio que existe primariamente para un público obsesionado por la ornitología o para los criadores de pájaros; es imposible tomarla en serio»—. Incluso en España ha habido, aunque ligeramente enmascaradas, críticas recientes que



apuntaban en parecida dirección. Luigi Bellinguardi, mucho más objetivo, advierte las exigencias técnicas y expresivas que plantea esta obra. El que éstas se vean sólo muy raramente —y hasta ahora, nunca en su totalidad— satisfechas debilita toda presentación de la ópera y desnaturaliza su lenguaje. En realidad, éste es un problema común a la práctica usual del repertorio rossiniano, servido en versiones por debajo de mínimos y que por consiguiente no hacen justicia a una música en la cual debería estar proscrita toda tentación de exhibicionismo vocal «per se», a la vez que excluida toda sensación de «esfuerzo» (la tan manida «facilidad» del lenguaje rossiniano debería darse, precisamente, en sus intérpretes. Cantantes de facultades mermadas y técnica defectuosa son aquí los mayores enemigos de estas obras).

La grabación que comentamos, datada en 1966, ofrece aspectos con-

tradictorios y, en buena medida, es representativa de lo positivo y de lo negativo producido en Rossini en los tiempos modernos. A lo primero corresponde la prestación de Joan Sutherland («Semiramide») y Marilyn Horne («Arsace»). Conozco pocos ejemplos de «bel canto» tan genuinos como los servidos por estas cantantes, tanto por separado —fantástica la Horne en «Eccomi alfine in Babilonia», soberbia la Sutherland en su cabaletta «Dolce pensiero»— como en sus espléndidos dúos —«Serbami ognor», en el primer acto, pero sobre todo, «Ebben, a te... Giorno d'orrore», en el segundo. La «facilidad» de ambas en el canto «spianato» y en el de «agilita» es inatacable. Las «fioriture», los trinos, las escalas ascendentes y descendentes, ligadas o ad stacco, el buen uso del «portamento», el dominio de las «sfumature»... Un auténtico compendio de técnica que, en el caso de la Horne, está al servicio de una perfecta expresividad dramática. En este aspecto, la Sutherland —siempre limitada por su imperfecta dicción italiana— no alcanza a traducir con entera propiedad la compleja personalidad de «Semiramide». Tan sólo el lado elegíaco se ve reflejado, careciendo la Sutherland de la majestuosa potencia exigida por ciertos recitativos —en especial, la escena del juramento, «I vostri voti omai», Acto 1—. Caballé, en su reciente interpretación en el Liceo, a pesar de los severos recortes sufridos por su voz en los últimos años, alcanzó a traducir esa dualidad del personaje y supo hallar acentos imperiosos donde eran necesarios. Además, la Sutherland se resiente, en algunos momentos, de cierta debilidad en el registro grave (recordemos que la creadora de este papel, la famosa Colbran, poseía un amplio registro de «contralto»; en realidad no estaba por aquel tiempo delimitada la actual diferenciación tímbrica y de carácter entre «soprano» y «mezzo-soprano», tan marcada a partir de Verdi). Es curioso anotar cómo la «Semiramide» que interpretaban Colbran, Pisoni, Mariani, Pasta, Grisi, Alboni, etc., era una ópera en la que, según decía Stendhal, «la cólera y el terror se disputan todas sus notas». Y aún añadía: «¿No podría el gran maestro componer un aria que fuera de la cuerda de Pasta y en la que hubiera un poco de canto?». Comprenderá el lector nuestra disconformidad con las interpretaciones linfáticas, exclusivamente elegíacas.

También rechazamos el «canto agrio» y el «stentato» (fatigoso, débil) que, por desgracia, campea en los demás protagonistas de esta versión. El bajo Rouleau («Assur») y el tenor Serge («Idreno») «salvan» simplemente sus «particellas», y aun sólo en los pasajes que no requieren una elevada dosis de virtuosismo (son, por otra parte, contadísimos). La dirección de Bonyngue, segura, eficaz, me parece poco personal, incluso rutinaria, a mucha distancia de, por ejemplo, su «Norma». La Sinfónica de Londres, espléndida. La grabación, bien equilibrada, acusa los años transcurridos. Por ello, pronto, una nueva «Semiramide». Pero... ¿por quién?—**GONZALO BADENES.**



SCARLATTI: 15 Sonatas. Alexis Weissenberg, piano. Deutsche Grammophon 415 511-1. Digital. Import.

Interpretación: ★
Sonido: ★★★

Resulta muy triste para un enamorado de las **Sonatas** de Domenico Scarlatti escuchar discos como éste. Y cuando se tiene en cuenta la celebridad de un pianista como Weissenberg, avalada por una casa tan prestigiosa como la Deutsche Grammophon, la tristeza se convierte en desesperación, al considerar que el simple aficionado no dudará en comprar semejante producto.

Alexis Weissenberg hace gala a lo largo de todo el disco de un mal gusto, cursilería y amaneramiento —sazonado todo ello, además, de imperfecciones técnicas— que sólo pueden dar lugar a confusiones, dado que no se puede disponer apenas de términos de comparación. De las pocas versiones de las **Sonatas** de Scarlatti en piano publicadas, sólo se encuentra el magnífico disco de Alicia de Larrocha (Decca 9-41016). Afortunadamente, el panorama de las versiones para clave ha cambiado algo con el centenario de Scarlatti celebrado el año pasado. Se han vuelto a publicar dos versiones insuperables: el doble LP de Blandine Verlet en Philips y el famoso de Ralph Kirkpatrick reeditado en la serie económica Privilege, ambos imprescindibles y con la ventaja de que entre ellos no se repiten sonatas. Tampoco hay que olvidar la «serie» que Radio 2 ha estado ofreciendo los sábados y domingos, a las 5 de la tarde, de la integral de las **Sonatas** de Scarlatti maravillosamente interpretadas por Scott Ross y comentadas por Javier Elías Martinena.—**TARTESSOS.**



SCHOENBERG: Pelleas y Melisande. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, «Collector's Series», 410 934-1. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Mi versión ideal de **Pelleas y Melisande** de Schoenberg es la que grabara Barbirolli para EMI el año 1970. Dicho en pocas palabras, porque me parece perfecta; porque no tiene los defectos de, por ejemplo, ésta que ahora se va a comentar, siendo la misma una excelente versión. Se trata de una cuestión de coherencia; la que el director debe conseguir que se produzca entre el programa del poema sinfónico y el lenguaje que Schoenberg utiliza para ponerlo de manifiesto. Es decir, con una obra como ésta no se puede nadar entre dos aguas. O se interpreta a la romántica con todas las consecuencias (algo a mi entender no deseable pero posible) o se la lleva a un terreno más crudo y descarnado, exento de redondeces sonoras. Karajan no hace ni lo uno ni lo otro; a veces parece que esté dirigiendo Brahms, otras, fundamentalmente cuando hay que

abrir la caja de los truenos, se muestra muy en la onda de la obra, y algunas más, al borde de lo intrascendente. Desde luego es una versión que se goza, porque está ejecutada de forma prodigiosa, pero personalmente opino que Karajan no logró en esta grabación (1974) captar el espíritu, el mensaje último, de la pieza. Básicamente porque se dejó llevar por sus propios gustos personales (me atrevería a decir manías), olvidándose de que la dulzura sonora y los contrastes dinámicos bruscos no pueden ser buenos aliados de una música que como el **Pelleas** de Schoenberg no necesita aditivos de ningún tipo. Se pierden en su versión las tensiones y hay tiempos dramáticamente muertos, porque se empeñó en hacer lo lírico mucho más lírico y contemplativo que nadie y lo brutal también más que ningún otro. En medio de estos extremos, pasajes externos «dichos» a la vienesa, como si de un bonito juego de sonidos se tratara, cuando no otros, con los papeles ya muy perdidos, a modo de rabieta. En fin, no deja de ser la mía una aproximación crítica bastante exigente, pero ya lo dije al principio: hay considerables diferencias entre una buena versión, como es la de Karajan, y otra magistral, como hasta el día de hoy sigue siendo la de Barbirolli (por desgracia, casi inencontrable). A veces no se llega a distinguir bien entre lo bueno y lo genial. Las recomendaciones sobran.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



SCHUBERT: Coros románticos. Lucia Popp, soprano. Ernesto Palacio, tenor. Antonio Beltrami, piano. Coro del Teatro alla Scala de Milán. Director: Romano Gandolfi. Fonit Cetra LIC 9002. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Romano Gandolfi es un magnífico director de coros, que ha logrado hacer de los del Teatro alla Scala de Milán y del Gran Teatro del Liceo de Barcelona unos excelentes coros de ópera, que destacan por su empaste, su sentido coral, su adecuación dramática y su cuidada sonoridad. En el campo de la música coral que no es operística, y centrándonos en el del Teatro alla Scala, protagonista de este disco, los resultados no son tan buenos. Siguen estando, eso sí, el cuidado formal y el sentido del canto, pero no aparece la entrega y la



variedad de acentos que se pueden apreciar en las óperas. Las canciones estróficas de Schubert resultan aburridas, y sin ese peculiar sentido de «Tafellied» que les saben dar los coros alemanes, mucho más cercanos a este repertorio. **Nachtgesang im Walde, Das Dörfchen y Gebet**, aunque no pertenecen a lo mejor de la producción coral de Schubert, resultan aquí aún menos interesantes. En **Nachthelle** tampoco resulta adecuada en el estilo la interpretación de Ernesto Palacio, poseedor de una hermosa voz de tenor lírico. Lo más interesante del disco es la intervención de Lucia Popp, que canta **Ständchen**, el **Segundo canto de Ellen** y el **Canto de victoria de Mirjam**, y resulta impecable en este repertorio, como acostumbra. Los solistas instrumentales son poco relevantes, y la grabación adolece de cierta pobreza sonora y de opacidad. Para escuchar la música coral de Schubert, hay que acudir al integral de Sawallisch (EMI) o a un disco actualmente descatalogado, cantado por el Coro de la ORF de Viena (DG).—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



SCHUBERT: Lieder. Elisabeth Schwarzkopf, soprano. Edwin Fischer, piano. EMI "Références" C 051-00404. Mono. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Como indica André Tubeuf en las interesantes notas al disco, no era frecuente —salvo algunas excepciones— acudir a grandes pianistas para acompañar a los artistas en sus recitales y grabaciones (y actualmente, también se ha dado el caso, no tan aislado, de un mediocre pianista que estropea un recital o un disco de Lied, si bien el caso inverso, aunque en menor proporción, también se produce). Elisabeth Schwarzkopf eligió nombres muy concretos para cantar junto a ellos: Gerald Moore, Geoffrey Parsons, Walter Gieseking, Wilhelm Furtwängler (en una de sus rarisimas actuaciones al piano, para ofrecer un extraordinario recital con obras de Wolf) y Edwin Fischer. Con este último proyectó dos grabaciones, dedicadas a Schubert y a Brahms. La muerte de Fischer redujo su colaboración discográfica al primer autor, pero el grado de penetración entre ambos artistas llegó a tal profundidad que consiguieron uno de los más logrados discos de Lied de todos los tiempos. Fischer desgrana las notas con su estilo relajado, aunque de gran tensión interior, lleno de poesía y de cantabilidad, sirviendo de marco inmejorable a una Schwarzkopf transida, en estado de gracia. El resultado son unas interpretaciones de **An die Musik, Im Frühling, Wehmut, Ganymed, Das Lied im Grünen, Gretchen am Spinnrade, Nähe des Geliebten, Die junge Nonne, An Sylvia, Auf dem Wasser zu singen, Nachtviolen y Der Musensohn** que han hecho historia. La poesía en su sentido más puro, apoyada en un canto sincero y apasionado y en un artista que sabe dialogar con naturalidad y una inmensa sensibilidad, que

cuida al máximo la línea pianística de los Lieder. Un clásico de la fonografía.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



SCHUBERT: Rosamunda (Música incidental completa, D. 797). Elly Ameling, soprano; Coro de la Radiodifusión de Leipzig; Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Kurt Masur. Philips 412432-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★ (Obertura)
★★★★ (resto)
Sonido: ★★★★★

La presente versión se abre con la tradicional **Obertura "Die Zauberharfe"** ("El Arpa encantada"), D. 644, conocida habitualmente como "**Obertura de Rosamunda**" desde que, tras la muerte de Schubert en 1828, se optó por incluir esta obertura compuesta en 1820 para un cuento de hadas, en lugar de la Obertura para la ópera **Alfonso y Estrella** (1822), que era la elegida por Schubert para abrir **Rosamunda**, toda vez que no tuvo tiempo para escribir una obertura enteramente nueva antes del estreno; y a ella se encadenan 10 números: 3 entreactos, 2 músicas de ballet, 3 fragmentos corales, una romanza a cargo de una soprano y un breve interludio instrumental.

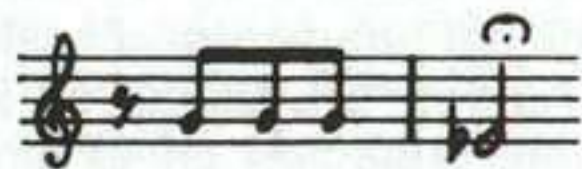
La versión que nos ocupa tiene su punto más bajo en la célebre obertura, donde Masur se muestra muy poco refinado (lo que por desgracia le ocurre con bastante frecuencia). El sonido orquestal resulta muy grueso, la exposición algo confusa (sin hacer justicia a esa maravillosa orquestación, rica en alternancias, y sin la deseada transparencia de texturas), mientras que al discurso le falta algo de tersura y de fluidez —hay cierta precipitación y poca recreación melódica. En fin, desde luego nada que ver con la reciente y memorable versión de Sir Colin Davis/Boston Symphony (Philips, aunque no con todos los números de la música incidental).

El nivel se eleva a continuación, donde el director parece controlar mejor los elementos que conforman esta música, aparte de disponer, tanto por parte del coro y de la orquesta como de la soprano, de colaboradores de primera categoría. Pese a cierta oscuridades que persisten en el Entreacto núm. 1 y la Música de Ballet núm. 1 (ésta, en su primera sección —mucho menos conocida que la segunda— emparentada temáticamente con el anterior), la atmósfera se aclara, surge con más naturalidad una expresión más rica y variada.

Tras el Entreacto núm. 2, que vuelve a los tonos sombríos y graves del inicio, encontramos una de las joyas de la colección: la Romanza, donde asistimos a una actuación preciosa de la eminente Elly Ameling, que conserva aquí no sólo su sensibilidad y sentido artístico, sino también una voz fresca y timbrada. Admirable también la pieza siguiente, Coro de Espíritus, que junto al núm. 10, Coro de Cazadores, (dos fragmentos que no pueden dejar de hacernos pensar en el **Freischütz** de Weber) están

perfectamente cantados por el Coro de Leipzig y muy bien planteados por la batuta rectora, con el necesario ambiente de irrealidad, como legendario (el primero de ellos misterioso y el segundo caballeresco). El celebrísimo Entreacto núm. 3, cuya melodía Andantino podría ser como la patente del inigualable melodismo schubertiano (es explotada también en uno de los Impromptus y en uno de los movimientos del **Cuarteto en La menor, D. 804**) sorprende en manos de Masur por su buen talante, fino y delicado, suavemente nostálgico, y delineado con sumo cuidado. Hay estupendas prestaciones de flauta, clarinete y oboe (especialmente de éste último) en cada uno de los dos tríos. El último número, la Música de ballet núm. 2, otra pieza bien conocida, encuentra una satisfactoria traducción en lo que concierne a la levedad y al carácter de cierta ingravidez de la música, aunque la acentuación resulta un punto plana.

Versión, en cualquier caso, más que digna, con actuaciones estupendas por momentos de soprano y coro, y orquesta de buena calidad. La grabación hubiera quedado mejor con algo más de relieve y definición.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**



SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 en Do mayor, "La Grande". Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Philips Classics 416 245-1. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Con ésta son dos las grabaciones disponibles en nuestro país a precio módico de la monumental y maravillosa **Novena Sinfonía** de Schubert: la otra es la de Kertesz con la Filarmónica de Viena (Ace of Diamonds). Pero, por motivos bien distintos, ninguna de las dos es recomendable sin graves reservas. Si la de Kertesz es una versión inmadura y desigual, pese a ciertos aislados y el bellísimo sonido de la Orquesta (no siempre mantenido por la batuta), la de Haitink es de una corrección absolutamente irreprochable: cuidada en su realización, musical, equilibrada, elegante, fluida (o sea bastante a diferencia de la anterior) y de muy hermosa sonoridad orquestal.

Pero resulta bastante insípida, aséptica, inexpressiva, no dejando asomar apenas los conflictos encerrados en esta partitura y que afloran con diversas pero perceptibles turbulencias en las grandes recreaciones de esta obra: las de Furtwängler/Berlin (D.G., disponible sólo en disco compacto), Klemperer/Philharmonia (EMI: estaría muy bien que se publicase en Acorde) o Giulini/Chicago (D.G., descatalogada).

La grabación, de 1976, está muy conseguida.—**T.**



SCHUBERT: Sinfonías núms. 3 y 5. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim. CBS IM 39671. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Segunda entrega de la nueva integral de las **Sinfonías** de Schubert por Barenboim y la Filarmónica de Berlín, para CBS, que se afianza como plenamente acertada, incluso reveladora, de las **Sinfonías** juveniles —obras que, salvo raras excepciones, carecían de versiones grabadas que les hicieran justicia.

En el pasado núm. 565 de RITMO, al comentar el primer disco de la serie, apreciaba en la interpretación de la **Segunda** un modo de acercarse a ella mucho más admirativo, contemplándola como la obra maestra que —en contra de lo que se suele pensar— es. Esa misma actitud parece darse, afortunadamente, en las dos **Sinfonías** de este disco (que, como el anterior, también existe en Compact Disc), aunque el enfoque es algo diferente, dado que la **Segunda** es una Sinfonía de mayor envergadura y pretensiones que estas otras dos.

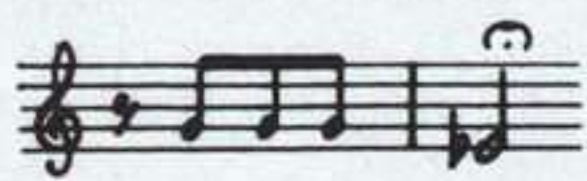
La **Tercera** suele ser minimizada (C. Kleiber, Menuhin, etc.) o postizamente enfatizada e hinchada (Sawallisch, por ejemplo). Barenboim, sin embargo, da en el clavo al mantenerla en un tono externo de levedad (orquesta bastante reducida, además), pero hondamente transida de melancolía, de ansiedad y, en general, de expresividad ya romántica. Así, la maravillosa introducción, sin exageraciones de ningún tipo, pero muy inquietante. Las secciones rápidas (1ª y 4ª movs.) son vivas, limpias y transparentes, y comunican una singular sensación de naturalidad —eso tan difícil— a lo que contribuyen la fluida respiración, la plena lógica de las transiciones y la extraordinaria nitidez de las texturas instrumentales. Por fortuna, Barenboim huye de la retórica como del diablo. El segundo movimiento es visto más bien como «Andante», «tempo» mucho más propio que el extrañamente prescrito por el compositor «Allegretto» (que, cuando se lleva así, conduce a resultados tan desafortunados como los de C. Kleiber, quizá el único que no se atreve a variarlo). Merecen cita expresa el admirable clarinetista, así como, en el trío del Minueto, el oboe (¡y el fagot, que casi nunca se distingue bien!). En la coda del Presto final, Barenboim pone de manifiesto cómo Schubert anuncia aquí la de su última Sinfonía.

En la **Quinta** (de la que ya existía una maravillosa versión de Böhm con la Filarmónica de Viena, D.G., alcanzada por ésta), Barenboim consigue como nadie una sutil variedad de matices en las sucesivas apariciones de los temas y secciones del primer movimiento —caer aquí en monótona reiteración es frecuente— y una gama de expresión desde la mayor dulzura (¡sin asomo de las blanduras tan de moda hoy!) a la insólita exaltación de la coda. Y, en el Andante, esa increíble simbiosis entre Mozart y Schubert, logra ese cuasi-milagro de un aspecto apolíneo —ondulante elegancia e inalterada belleza— con un contenido de profundo dolor, una indefinible pero palpable melancolía que lo empapa de principio a fin.

Música de este tipo no le oíamos a la

Filarmónica de Berlín tan excelentemente tocada y sentida desde los tiempos de Karl Böhm.

Las grabaciones no poseen todo el brillo deseable, pero no impiden la rotunda recomendabilidad de este disco.—TARTESSOS.



SCHUBERT: Sonata para piano núm. 15 en Do mayor, D 840 (incompleta), «La Reliquia». Sviatoslav Richter. Philips 416292-1. Import.

Interpretaciones: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Schubert dejó sin completar, por muy diversas razones, un buen número de sus Sonatas para piano, sobre todo entre las primeras —búsquedas, intentos, experimentos sobre tan ardua forma, y acomplejado ante Beethoven. Esta, compuesta en 1825 y numerada por lo general como la decimoquinta de las 21 que compuso, es cronológicamente la última de las que dejó sin acabar, y los motivos son en este caso muy difíciles de precisar. Los dos primeros movimientos —*Moderato* y *Andante*—, los únicos acabados, son en cualquier caso de lo mejor de toda la serie sonatística de su autor. El *Minueto* se interrumpe en el compás 80, y el *rondo* final bruscamente en el 120. Tanto Kempff como Brendel y Barenboim han grabado tan sólo los dos primeros movimientos —que, como en el caso de la *Sinfonía «Inacabada»*, tienen una entidad por sí solos— mientras que Badura-Skoda registró la *Sonata* íntegra, completada por él mismo (versión que no conozco). Richter, en cambio, opta por tocar todo lo escrito por Schubert, pero dejando de tocar exactamente donde el compositor terminó de escribir. Aún así, la presente *Sonata* dura en este disco algo más de 45 minutos.

Sviatoslav Richter es, en mi opinión, el primerísimo intérprete actual de Schubert y el que más ha contribuido en los últimos tiempos con sus interpretaciones —tanto como Fischer-Dieskau— a devolver al compositor la inmensa estatura que tiene —y que, por desgracia, sigue siendo ignorada por gran parte de músicos y amantes de la música. El lugar común de Schubert como un compositor amable y melódico, pero con muy graves defectos formales y superficial hace tiempo que viene siendo desmontado más por intérpretes —Edwin Fischer, Arthur Schnabel, más recientemente Gilels, Brendel, Barenboim y Arrau— que por musicólogos. Pero nadie tan lúcido y tan valiente como Richter para hacer valer un Schubert inconfundiblemente personal, hondo, tremendamente desgraciado y hasta desgarradoramente trágico —más que ningún otro compositor antes o después de él.

Esta visión suya de esta *Sonata* —grabada en público en Leverkusen, Alemania, el 17 de diciembre de 1979— es reveladora, en especial en el *Moderato* inicial, llevado con asombrosa lentitud, pero cantado de modo inenarrable, de una intensidad y concentración interna impresionantes y con un prodigioso sentido de la construcción. El *Andante* es admirable, pero en ningún aspecto le va a la

zaga el de Barenboim (D.G., 1978, descatalogado), más desesperado aún.

La música de los 5 minutos que quedan del *Minueto* es muy bella y original, mientras que los 7 y pico del *rondo* final parecen no alcanzar el grado de todo lo que le precede y tampoco permiten vislumbrar su sentido último.

El sonido es muy satisfactorio y el público asistente permaneció en un impresionante silencio (existe también en compact disc). En resumen: una obra maestra casi desconocida, grabada íntegramente y sin añadidos por primera vez, e interpretada de modo memorable.—TARTESSOS.



SCHUMANN: Frauenliebe und Leben, Op. 42. Tragödie, Op. 64 núm. 3. Liederkreis Op. 24. Tres Lieder con texto de Heine, Op. 45/3, Op. 142/2 y Op. 142/4. Brigitte Fassbaender, mezzo-soprano. Irwin Gage, piano. Deutsche Grammophon 415 519-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Op. 42)
★★★★★ (resto)
Sonido: ★★★★★

SCHUMANN: Frauenliebe und Leben, Op. 42. SCHUBERT: 6 Lieder. BRAHMS: 4 Lieder. Kathleen Ferrrier, contralto. Bruno Walter, piano. Decca Gradi Voci 414611-11. Mono.

Interpretación: entre ★★★★★ y ★★★★★
Sonido: ★★

Dos versiones del ciclo *Amor y vida de mujer* de Robert Schumann, una de ellas (la de Fassbaender) como absoluta novedad y la otra (la de Ferrrier) una grabación antológica, han aparecido casi a la vez en el catálogo discográfico nacional. La versión de la mezzosoprano Brigitte Fassbaender, sin duda una de las más prestigiosas liederistas del presente, destaca entre las grandes grabaciones del disco por su fuerte sentido dramático. Los versos de Chamisso pierden cualquier atisbo de blandura o incluso de ñoñería para alcanzar una tensión que la cantante convierte casi en teatral. Apoyada en una voz de sugerente belleza y en una técnica muy sólida, su visión puede pecar en ciertas ocasiones de ser un tanto efectista o dejar a un lado el componente intimista presente en la partitura. A mi juicio, no alcanza la misma altura que el resto del disco, que contiene Lieder basados en Heine. El *Liederkreis Op. 24*, y, sobre todo, las joyas contenidas en esas miniaturas que son las *Tragedias, Op. 64* y también en *Abends am Strand, Lehn deine Wang' an meine Wang'* y *Mein Wagen rollet langsam*, alcanzan un nivel sensacional, verdaderamente arrebatador en la interpretación y en la versión musical, apoyado en el piano seguro y lleno de color de Irwin Gage (que, curiosamente, en ciertos momentos no logra igualar el grado de inspiración que consigue en sus interpretaciones en vivo), uno de los mejores pianistas acompañantes de la actualidad, y en una grabación de auténtico lujo.

El disco de la serie «Grandi Voci» contiene el famoso recital ofrecido por Kathleen Ferrrier y Bruno Walter en el

Festival de Edimburgo de 1949, recogido por la BBC (la toma sonora, a partir de la grabación radiofónica, es bastante deficiente analizada desde los actuales patrones). La propia cantante explica al comienzo del disco lo que supuso para ella la colaboración con Bruno Walter. La participación de éste, desde luego, no puede compararse con las de grandes pianistas, ya que su digitación no tiene la suficiente soltura y presenta algunos sonoros fallos de pulsación. Pero el sentido musical que transmite es verdaderamente memorable. Destaca, sobre todo, en su planteamiento del ciclo *Amor y vida de mujer*, hecho con enorme inteligencia y solidez. La preciosa voz de Kathleen Ferrrier y sus emocionados acentos se pliegan para conseguir una interpretación absolutamente antológica, quizá la más honda y sentida que haya alcanzado el ciclo. Del resto del fascinante concierto destacaría el misterioso estatismo de la romanza de *Rosamunde* y *Du bist die Ruh*, el halo trágico de *Die junge Nonne* y *Der Tod und das Mädchen*, de Schubert, y la particular adecuación del temperamento de la cantante al mundo de Brahms



(*Immer leiser wird mein Schulummer, Der Tod, das ist die kühle Nacht, Botschaft* y *Von ewiger Liebe*).

Dos versiones, pues, muy distintas de uno de los ciclos capitales del repertorio liederístico: *Amor y vida de mujer*. Cada una posee la suficiente personalidad para destacar en la abundante discografía, entre la que podríamos citar la mágica unión de Janet Barker y Daniel Barenboim (EMI), la inteligencia y experiencia de Elisabeth Schwarzkopf y Geoffrey Parsons (EMI), el encanto y la originalidad de planteamiento de Edith Mathis y Christoph Eschenbach (D.G.) y la poesía y la sencillez de Elly Ameling y Dalton Baldwin (Philips).—RAFAEL BANUS IRUSTA.



SCHÜTZ: Motetes para doble coro. Coro Heinrich Schütz. Conjunto de Cámara «Symphoniae Sacrae». Charles Spinks, órgano positivo. Christopher Hogwood, regal. Director: Roger Norrington. Decca Argo 414 532-1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Bajo el título del disco se agrupan los *Salmos 8, 6, 96, 122 y 84*, pertenecientes a los *Salmos de David*; el motete *Unser Herr Jesus Christus* y el *Magnificat Alemán*. En la colección de los *Salmos*, publicada en 1619, hay un abundante empleo de la policoralidad o separación de varios conjuntos corales. Los instrumentos de viento tienen la función de doblar las líneas vocales (excepto en el *Salmo núm. 8*, en el que tienen una parte independiente). En la presente grabación, los coros están sostenidos por un bajo continuo formado por órgano positivo, regal, chitarrones y violones, además de los instrumentos de viento (cornetas, sacabuches, cromornos y fagot). El núm. 96 (*Cantata Domino canticum novum*) ha sido atribuido a Schütz, aunque es casi seguro que pertenezca a su maestro Giovanni Gabrieli, ya que además es prácticamente idéntico a una obra póstuma de éste.

La interpretación de Roger Norrington, al que hay que agradecer su gran interés por la espléndida producción de Schütz, al frente del Coro Schütz de Londres y un extraordinario conjunto de metales, data de 1970, y se notan los dieciséis años transcurridos desde entonces, que han dado un giro copernicano a la interpretación del barroco musical. La versión es de gran nivel, con un excelente grupo vocal, perfectamente vinculado con el lenguaje de Schütz, y un empaste entre los distintos conjuntos verdaderamente asombroso. Pero la participación del conjunto de metal en los *Salmos* no corresponde plenamente al gusto actual: la brillantez de entonces se ha sustituido por una mayor naturalidad, no hay tanto deseo de impresionar al oyente. Por ello me gustan más las obras sin metal, como la espléndida interpretación del *Magnificat Alemán*, última obra compuesta por Schütz, y la del *Salmo 84 (Wie lieblich sind deine Wohnungen)*, composiciones «a cappella». La grabación es magnífica, y tiende a resaltar los juegos de contrastes entre los distintos grupos corales.—RAFAEL BANUS IRUSTA.



SCRIABIN: Sonatas números 7 al 10. Roberto Szidon, piano. Deutsche Grammophon, «Collector's Series», 2543816. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Las once *Sonatas para piano* de Scriabin se despliegan entre 1886 (año de la muerte de Liszt y de publicación de «Las Iluminaciones», de Rimbaud) y 1913 (estreno de *La Consagración de la Primavera* e inicio de «A la recherche du temps perdu», de Proust) y resumen el proceso creativo del autor ruso, desde un primer romanticismo epigonal, bebido en las fuentes de Chopin y Liszt, hasta esa particular «tierra de nadie», desde un punto de vista tonal, que le sitúa prácticamente a las puertas del método serial. Se ha insistido —y conviene hacerlo, por su presencia en la *Séptima Sonata*— acerca de ese acorde formado por dos terceras menores, separadas por una cuarta,

en cuyo interior los sonidos ya no se gobiernan por las clásicas relaciones de atracción o tónica. Marina Scriabin emparenta dicho principio organizativo más con la «serie» que con el verdadero «modo». Además, y esto aparece claramente en las **Sonatas** aquí recogidas, Scriabin contrae y volatiliza la forma, en obras integradas en un único tiempo, con indicaciones dinámicas y rítmicas precisas —véase la **Octava Sonata**, que viaja desde el Lento al Presto en poco más de catorce minutos— pero totalmente dispares de la disposición, o convención, de la sonata clásica. Hay en esta música un indudable contenido emocional —explicado en términos como «trágico», «radiante», etc.— pero lo que realmente impresiona hoy es la lógica «musical», la transparencia del tejido pianístico y el juego de tensiones dinámicas y armónicas, donde lo meramente «literario» —filosófico, egoísta, extramusical— cede, aun a pesar del propio Scriabin, siempre empeñado en incursiones en territorios alejados del que le era tan propio. Afortunadamente, el intérprete no ha de seguir la vía filosófica y sí, en cambio, la que subraya los múltiples elementos integradores —y, por qué no, desintegradores— de esta música. A estos últimos se encamina más bien la versión de Roberto Szidon, prestigioso instrumentista que cuenta con una brillante integral de las **Rapsodias Húngaras** de Liszt. Szidon pone de manifiesto cosas tan aparentemente dispares como son el puntillismo y la evanescencia impresionistas, el cálido lirismo romántico y la fuerza casi motórica de ciertas páginas. Carece de la enorme tensión que genera Ashkenazy, en su «auténtica» lectura para Decca o del preciosismo virtuoso de Horowitz (capaz de desplegar, como contraste, una furia casi «diabólica»). Pero, qué duda cabe, Szidon es un músico serio, coherente, preciso, y su versión merece una escucha atenta. Máxime cuando se da la circunstancia de ser estas versiones las únicas disponibles en el mercado. Sonido más que aceptable para la época de edición original (1971) y buen prensado.—

GONZALO BADENES.



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 13 «Babi Yar»; 6 Poemas de Marina Tsvetayeva, Op. 143a; Poesías populares judías, Op. 79. Ortrun Wenkel (**Poemas y Poesías**), Elisabeth Söderström, Ryszard Karcykowski (**Poesías**). Marius Rintzler (**Sinfonía**). Coro masculino y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Decca 414 410-1. 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Con la **Décimotercera Sinfonía** de Shostakovich, compuesta en 1962, las autoridades soviéticas reciben un nuevo «mazazo» crítico de «su» compositor, un músico querido y odiado a la vez dentro, demasiado reconocido ya fuera como para infligirle algún «castigo» ejemplar. Es tiempo de revisionismo histórico (Kruschev

se está encargando de «enterrar» para el ciudadano soviético la figura de Stalin); las **Sinfonías Undécima y Duodécima**, con sendos programas «revolucionarios», parecían haber devuelto a Shostakovich al «buen camino»; y la maldita **Lady Macbeth** había sido repuesta en Moscú y Leningrado (aunque con el eufemístico título de **Katerina Ismailova**). ¿Por dónde podría salir Shostakovich ahora? La respuesta está en las **Sinfonías Decimotercera, Decimocuarta y Decimoquinta**, las dos primeras verdaderos monumentos a la angustia, el miedo, la marginación y la muerte, la tercera un impresionante ejercicio de abstracción musical con algún que otro toque simbólico de casi imposible traducción. Es probable que Shostakovich pensara que los nuevos aires políticos que comenzaban a recorrer el país romperían la beligerancia a que en otros tiempos se vieron sometidas sus más «difíciles» obras. Se embarca así en un proyecto sinfónico, la **Sinfonía núm. 13**, cuyo motor genérico quiso que fuera la defensa de los grupos oprimidos de la sociedad que vivía. Basada en textos del poeta Yevgeny Yevtushenko, la pieza resultante, un enorme fresco y sinfónico cuyo valor principal reside en su extraordinario poder comunicativo y de denuncia directa, se recibe mal en el Kremlin por la ambigüedad («calculada», como ahora está de moda decir) con que los textos tratan la matanza de judíos por parte de los nazis en la barranca Babi Yar, enclave cercano a la capital de Ucrania. Por supuesto, se trataba de que en el poema no quedaba claro si el antisemitismo era una cuestión exclusiva de los nazis o si los mismos medios oficiales soviéticos no entraban también de alguna manera en el «problema judío». El texto original tuvo que ser reformado, para dejar claro que en Babi Yar yacían tanto judíos como ucranianos. La obra, modificada, pudo oírse de nuevo (fue estrenada el 18 de diciembre de 1962 por Kyril Kondrashin) en 1963 y 1965, pero pronto, y después de que Pravda mostrara su poco entusiasmo hacia la misma, desapareció de las salas de concierto. En todo caso, como hace ver Timothy Day, no deja de ser curioso que no se suprimieran las partes del poema (primer movimiento, que es el que da nombre a la **Sinfonía**) que hacen más clara referencia al antisemitismo de los dirigentes soviéticos. El texto del primer movimiento es el que da nombre a la **Sinfonía**, pero sus otros cuatro movimientos «hablan» de cuestiones no menos ácidas y puntiagudas. El segundo («El humor») supone una mordaz, satírica y desencajada burla al despotismo burocrático y la tiranía política. El tercero («En el almacén») se ocupa de describir el papel de la abnegada clase femenina soviética, siempre tan voluntariosa y trabajadora, pero en fin, al servicio del hombre dirigente. En el cuarto («temores», único de la **Sinfonía** de texto expresamente escrito para ella), una música terriblemente opresora, el pensamiento del oyente se dirige indefectiblemente hacia las purgas stalinianas. La **Sinfonía** termina con un quinto tiempo («Carrera») que constituye toda una profesión de fe en el hombre, ante la arbitrariedad y el dogmatismo del poder político.

Los **6 Poemas de Marina Tsvetae-**

va, poetisa rusa cuya intrincada vida de exilios y continua defensa de los derechos humanos acabó en suicidio, fueron puestos en música por Shostakovich en 1973 y orquestados el año siguiente, uno antes de su muerte. Son seis piezas de textura tímbrica sencilla e introvertida, pero muy atractiva. Como sucede con todo el último Shostakovich, sorprende que con tal economía de medios se pueda alcanzar un tan alto grado de expresividad (las **Canciones** segunda y tercera recuerdan al Richard Strauss de **Metamorfosis**). El presente álbum se completa con otra obra maldita, las **Poesías populares judías**, escrita en 1948 en versión de acompañamiento pianístico y orquestada 16 años más tarde. Las razones de la «incomodidad» con que fue recibida vuelven a ser obvias; en pleno auge de la era staliniana, todo lo que fuera alinearse al lado de cualquier postura reivindicativa de la libertad de expresión, era ponerse fuera y frente al régimen establecido; y aunque estas canciones son de una inocencia muy considerable (nada que ver con el peligroso formalismo de que por aquel entonces Shostakovich fue acusado por los «directores artísticos» del país), tampoco pudieron ser escuchadas hasta dos años después de su composición, una vez desaparecido Stalin.

Del Shostakovich de Haitink ya me queda poco por decir (desde estas mismas páginas he podido expresar mi opinión al respecto al valorar todas las demás interpretaciones del ciclo que con ésta acaba); recordar solamente otra vez a qué clase de transfiguración se ve sometido Haitink cada vez que se coloca al frente de una partitura del autor soviético. Si con las obras menos interesantes de éste Haitink cumple bien, sus versiones discográficas de las grandes (a excepción de **Décima y Decimoquinta**, las dos primeros que grabó) son de referencia. Así, pues, y para no extenderme más, diré que con la **Décimotercera**, la obra más ferozmente crítica de Shostakovich, según su hijo Maxim, Haitink se sitúa por lo menos a la misma altura interpretativa que en sus magistrales versiones de **Quinta, Sexta, Séptima, Octava, Undécima y Decimocuarta**. El resto del álbum es igualmente impresionante tanto en cuanto a dirección de orquesta como a la intervención de los respectivos cantantes. Discos, pues, de obligadísima adquisición. Con esta grabación se termina este formidable ciclo sinfónico de Shostakovich por Haitink.—

PEDRO GONZALEZ MIRA.



SIBELIUS: Sinfonía núm. 2. El Cisne de Tuonela. Orquesta Hallé. Director: Sir John Barbirolli. EMI Acorde 1003221.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Disco esperadísimo; versión discográfica de la **Segunda** de Sibelius por cuya existencia más de un aficionado ha prescindido de cualquier otra en su discoteca hasta poder conseguirla; disco, en fin, «encargadísimo» al ami-



guete que va a Londres; porque sí, hay algunas **Segundas** de Sibelius interesantes, pero ésta es «la que hay que tener», la mejor. Al fin EMI española la publica en su serie económica Acorde, dando unas muestras de sensatez que hasta hace poco tiempo la filial española parecía haber perdido. Enhorabuena, pero si la edición de este disco supone un éxito en la política de publicaciones que últimamente ejerce la casa discográfica en España, tendría ahora ésta que redondearlo, poniendo al servicio del aficionado de nuestro país el resto de las **Sinfonías** de Sibelius por Barbirolli, versiones todas ellas de referencia, y, salvo algún caso aislado (probablemente la **Cuarta**), no inferiores a la que se va a comentar.

Efectivamente hay **Segundas** de Sibelius buenas y hasta magníficas (Colin Davis, porejemplo), pero no tan impresionantes y «verdaderas» como ésta, una interpretación de las que hacen historia y que difícilmente se podrá superar. A veces, particularmente cuando las cosas son demasiado obvias, no es fácil expresar con palabras la valoración que se quiere hacer. Tal es el caso de esta **Segunda** de Sibelius, una versión que he procurado escuchar como si fuera la primera vez y que me ha dejado anonadado como siempre. El asunto se hace demasiado evidente, sí; todo, absolutamente todo, lenguaje, sonido, soluciones técnicas aportadas a cada uno de los pasajes más «peligrosos», elaboración de texturas tímbricas, progresiones tensionales y dramáticas, transiciones, elaboración de atmósferas, matización, fraseo, etc., etc., es como debe ser; cada nota, pasaje, sección o movimiento «dice» lo justo, sin excesos o parquedades expresivas... Esto es la música y si no se le parece mucho... Bueno, y después está lo de **El Cisne de Tuonela**, que no se queda atrás. Desde que la Orquesta emite el primer acorde, a uno se le pone el corazón en un puño... ¡magia pura!

La grabación, del año 1967, es aceptable, pero la edición española le ha hecho poca justicia. Es éste un inconveniente por el que hay que pasar, porque evidentemente el disco es de obligadísima adquisición.—

PEDRO GONZALEZ MIRA.

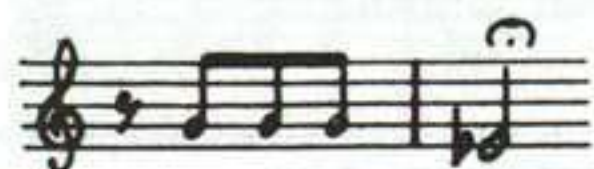


STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera (versión piano a cuatro manos). Güher y Süher Pekinel, piano. Deutsche Grammophon, 413 314-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Hace dos años que las hermanas Pekinel, Güher y Süher, grabaron **La Consagración de la Primavera** en versión del autor para piano a cuatro manos, una obra que tienen en repertorio desde hace tiempo y que pasean con éxito por las salas de concierto europeas.

No sé cómo puede funcionarles en vivo, pero en disco los resultados son de una pobreza considerable. En todo caso, pienso que su versión discográfica es bastante reveladora de lo que pueden hacer con la partitura: una interpretación cuyo valor principal habría que buscarlo en una pretendida originalidad y que es insuficiente en cuanto a envergadura sonora y organización del discurso. ¿Es un valor en sí la originalidad? Lo supongo, siempre y cuando no sea gratuita e incurra en la arbitrariedad, lo que precisamente está lejos de suceder en esta versión. Vamos, que si lo original consiste en tocar flojo cuando hay que hacerlo fuerte; echar a correr para aumentar la fuerza expresiva de los pasajes más densos; «mirar» las secciones más desoladas desde un ángulo impresionista; otras desde la perspectiva del piano romántico; y algunas como si se estuviera tocando **El Carnaval de los animales**, a mí personalmente tales «hallazgos» me interesan poco, porque creo que **La Sacre** es otra cosa bien distinta; algo que las Pekinel no pueden alcanzar, pues responden con excesiva timidez —por otro lado— a la cantidad de sonido y compacidad del mismo que emana de **La Consagración**. Claro está, puestas así las cosas ¿no será que hacen lo que hacen porque no pueden hacer otra cosa? Pienso que sí; creo sencillamente que al no poder realizar una aproximación técnica de la obra que se base en un mensaje de poder y rotundidad, las Pekinel llevan aquella a un terreno de nadie, a unos resultados interpretativos con los que algún aficionado snob (con perdón) se sentirá muy feliz, pero que a la postre no dejan de constituir una clara traición al espíritu de la pieza; por lo menos al que quien esto escribe entiende tiene en realidad.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



VERDI: Requiem. Elisabeth Schwarzkopf, Oralia Domínguez, Giuseppe di Stefano, Cesare Siepi. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Victor de Sabata. EMI-Referencias 1009373, 2 discos. Mono. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Sin duda, una de las mayores frustraciones del microsuro ha sido la escasez de grabaciones conservadas del gran Victor de Sabata. En la discografía «oficial» de la EMI tan sólo figura, además del álbum que comentamos, una legendaria **Tosca**, con Callas, Di Stefano y Gobbi (actualmente reprocesada y disponible en Compact Disc).

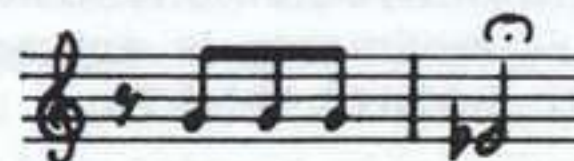
Señala Herzfeld que De Sabata poseía una gama dinámica asombrosamente amplia, en la cual el ppp se

obtenía por una singular «tensión espiritual» y el fff desataba las fuerzas elementales de la naturaleza con una libertad que nadie por entonces osaba alcanzar, en Alemania (y esto se escribió cuando Karajan era ya un maestro totalmente consagrado, y eran famosos sus ppp). También, el sentido rítmico, la sonoridad clara y ligera de su orquesta (dice el mismo Herzfeld que De Sabata dotaba de una fisonomía «latina y romana» a las obras alemanas, y recuerda la transparencia que sabía imprimir a una «nebulosa y nórdica» sinfonía brahmiana).

Estas virtudes — y otras, como la ductilidad, la fantasía y la renuncia a cualquier exceso de languidez— rezuman en esta lectura del **Requiem** verdiano. Cabe hablar de interpretación anti-sentimental, de perfiles cortantes y enérgicos, de inusitada riqueza tímbrica. Pero, por encima incluso de la perfección técnica de la realización —De Sabata era un maestro exigente: se cuenta que, en Berlín, repitió hasta cincuenta veces los primeros compases de la **Cuarta** de Brahms— por encima del calor de la interpretación vocal —con un Di Stefano entregado en el «Ingemisco», pese a lo forzado del Si bemol agudo— hay en la visión de la obra un aspecto recurrente, si se quiere de raíz teatral, que refleja a la perfección la postura del agnóstico Verdi ante el misterio de la muerte. Este **Requiem** es un mensaje humano, en el sentido del «Dasein»: el hombre «arrojado» al mundo y enfrentado a un destino incierto, en el que la luz de la fe es un ideal perseguido, mas no alcanzado. De Sabata concluye el **Requiem** de manera desesperanzada: las últimas palabras de la soprano, «Liberá me Domine de morte eterna», son musitadas por la Schwarzkopf, como «al borde del abismo», con temerosa incertidumbre. La propia soprano, al inicio de la parte final de la obra, pronuncia aquellas palabras con una intensidad y «sentido» que no hallamos en intérpretes posteriores. Schwarzkopf, que por tipo de voz e incluso de emisión parecería poco apropiada para Verdi, nos han dejado en este disco la interpretación definitiva de su parte. Caballé, Freni, Ricciarelli podrán aportar mayor «belleza» vocal o dicción más genuina. Pero ninguna de ellas iguala a la Schwarzkopf en tensión, vibración y dramatismo (de la mejor ley). Además, su línea vocal es irreprochable y es capaz de emitir, por ejemplo, ese difícilísimo Si bemol agudo en pppp con una perfección que en nada tiene que envidiar a una Caballé.

Otra baza importante es la prestación de la Domínguez —una cantante injustamente olvidada— y la tremenda convicción que Cesare Siepi —glorioso «Don Giovanni», por aquellos años (1954), en Salzburgo, con Furtwaengler— imprime a páginas como el «Confutatis». Los coros y la orquesta de la Scala, todavía por debajo del nivel que alcanzarían posteriormente con un Abbado, se pliegan maravillosamente a la batuta del maestro. Y para que nada falte, la toma de sonido de Robert Beckett es admirable por su profundidad y claridad. Detrás estaba, claro, el genial Walter Legge, que con ésta nos legó la versión posiblemente más redonda de la partitura verdiana. Y esto lo afirmo teniendo a la vista versiones tan ilustres como las de Giulini,

Abbado, Barbirolli, Karajan, etc., todas ellas servidas por tomas sonoras estereofónicas y por conjuntos superiores al de La Scala. Pero nadie, repito, ha igualado la intensidad, la convicción y la «verdad» estilística y ética de la presente. Album, por tanto, de adquisición obligada. La presentación técnica es algo imperfecta, dado que el prensado no es inmaculado y, por supuesto, hay ruido de fondo. Con todo, versión indispensable de esta obra genial.—**GONZALO BADENES.**



VIVALDI: Conciertos y sinfonías para cuerda R 117, 157, 146, 169, 130, 163, 119, 149 y 114. Capella Savaria (con instrumentos originales). Director y clavicémbalo: Nicholas McGegan. Hungaroton Antiqua SLPD 12547. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hará cerca de veinte años que Nikolaus Harnoncourt al frente del Concentus Musicus de Viena se embarcó en el empeño de interpretar la música barroca con criterios históricos de manera que sonara, en la medida de lo posible, del modo más parecido a como lo habría hecho en la época de Bach, Haendel o Vivaldi. Este experimento fue, al principio, acogido con bastantes reservas y escepticismo, y, aún hoy día hay mucha gente a la que esto no le acaba de convencer, pero, con todo, se acabaron imponiendo las concepciones musicales del Concentus Musicus y esto quedó reflejado en la célebre frase de aquel crítico: "Harnoncourt hatte doch Recht". Y, puesto que, a pesar de todo, Harnoncourt tenía razón, no tardaron en aparecer otras orquestas que tocaban con instrumentos antiguos y ateniéndose a las reglas de los tratados de la época, como, por ejemplo, La Petite Bande, The English Baroque Soloists, etcétera, etcétera. Sin embargo, en los países de detrás del "Telón de Acero", contando con excelentes formaciones camerísticas, tales como, en primer lugar, la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest, y también la Orquesta de Cámara Eslovaca o la Orquesta de Cámara de Posnania, éstas seguían tocando a la manera "tradicional", es decir, al estilo de I Musici (en sus buenos tiempos, cuando estaban Félix Ayo y Enzo Altobelli) o de The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Hasta que, en 1981, el flautista Pál Németh fundó en la ciudad de Szombathely la Capella Savaria, que toca con instrumentos originales, a la manera barroca, y con la que colaboran músicos venidos de Occidente, como el violinista Jaap Schröder en el disco **5 Conciertos para violín** (Hungaroton Antiqua 12684) o como el clavicembalista Nicholas McGegan en el disco que aquí toca comentar.

Si bien es posible que la Capella Savaria no haya alcanzado aún el altísimo nivel de calidad del Concentus Musicus o de otras agrupaciones que llevan ya muchos años en cartel, se trata de una orquesta de primera

fila (ya nos gustaría contar en España con un conjunto de estas características) que, en esta ocasión nos ofrece un interesante programa de Vivaldi. Alguna de estas obras, como, por ejemplo, las **R 117, 119, 149** parecen inéditas en el mercado español, en tanto que las otras ya nos son conocidas en grabaciones de I Musici e I Solisti Veneti. Y qué experiencia tan interesante el comparar estas concepciones opuestas en la interpretación de las mismas obras. Así, la Capella Savaria presenta unas versiones totalmente nuevas (o habría que decir mejor totalmente «antiguas») y, sobre todo, diferentes, de las composiciones del «Prete Rosso», en las que resalta ese gusto agríndice de la cuerda tocada a la barroca, frente al sonido terso, pulido y un tanto acaramelado del modelo tradicional. Es esta interpretación a la barroca la que pone de relieve la personalidad diferenciada de cada una de estas obras que, tocadas de otro modo, dan la falsa impresión de ser productos de churrería, y propician el manido chiste de que Vivaldi compuso el mismo concierto quinientas veces.

Por último, un consejo para los incondicionales del rayo láser: esta grabación también existe en disco compacto. Vale la pena esperar.—**SALUSTIO ALVARADO.**

RECITALES

«**A LA RECHERCHE DE LA MUSIQUE PERDUE**». Cathy Berberian, mezzo-soprano. Bruno Canino, piano. RNE APR 002.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

En la primera serie de discos producidos por Radio 2 de Radio Nacional de España figura esta auténtica joya, que recoge el primero de los dos conciertos que ofreció la excelsa artista que fue la cantante Cathy Berberian (1925-1983) dentro de la serie «Lunes Musicales», en concreto el programa con el proustiano título «A la recherche de la musique perdue», interpretado el 25 de noviembre de 1974 (regresaría en 1980 con sus «Canciones de segunda mano», acompañada por Harold Lester, y un año más tarde junto a su esposo, el compositor Luciano Berio, para cantar dos obras de éste, **Calmo** y **Folk songs**, en el ciclo de la Sinfónica de RTVE). Este disco, además de hacer posible el recuerdo de un concierto memorable, enriquece positivamente una discografía no excesivamente amplia de la imprevisible e incomparable artista, dentro de la cual se podrían citar sus interpretaciones de Monteverdi con Harnoncourt, la grabación de su concierto «De Monteverdi a The Beatles», en Frankfurt, y buena parte de la producción vocal de Berio, compuesta expresamente para las excepcionales dotes de su mujer. La Berberian fue un auténtico

fenómeno vocal e interpretativo, apoyada en una voz no demasiado bella ni intrínsecamente interesante por su naturaleza, que supo utilizar con una técnica muy importante y una inteligencia poco común. Sus inquietudes artísticas le llevaron a desempeñar una importante labor en los movimientos más audaces de la música contemporánea sin dejar su dedicación por el repertorio tradicional, muy en concreto del período barroco. Buscó, desempolvó y dio vida a las canciones de salón, esas piezas alcanforadas ya desahuciadas por los intérpretes y que estaban llamando a voces a una persona con un talento tan arrollador para que les diera nueva vida. Cathy las incluyó en unos recitales que, sin dejar de pertenecer a un pasado de naftalina, gracias a la labor teatral (absolutamente fundamental en ella) se convirtieron en precedentes de las «performances» de nuestros días.

En este recital recordado hoy en esta grabación hallamos interpreta-



ciones verdaderamente deliciosas de **Offrendes** de Reynaldo Hahn, **Maman, dites moi** de J. B. Weckerlin, **El carbonero y el panadero** y el aria «Ah, quel diner» de **La Périchole** de Offenbach, así como melodías de Delibes, Cui, Rimski-Korsakov, Sullivan, Purcell, Parnhurst, y otras con unos textos increíbles a partir de la **Danza macabra** de Saint-Saëns, el **Preludio Op. 28 núm. 2** de Chopin, las **Sonatas núms. 3 y 14** y la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, entrelazados entre sí por la jugosa, animada y divertida presentación que la propia artista hace de ellas (una excelente anfitriona para una fiesta, sin duda), salpicada con las carcajadas del público que había acudido en aquella ocasión a la Sala Fénix de Madrid. Cuenta la Berberian con un acompañante a su medida en la labor pianística de Bruno Canino, otro gran defensor de los nuevos pentagramas, que aquí teclea las notas abandonadas por el polvo de los años. Canino es un excelente artista, que sabe también hallar el humor requerido para la ocasión, y canta con su voz destemplada el famoso **Duetto buffo di due Gatti** de Rossini (había olvidado señalar qué bien sabe desafinar la Berberian en **Nymphs and shepherds** de Purcell, imitando a una cierta dama americana que canta en sus ratos libres). El pianista interpreta en solitario el **Pequeño Capricho a la Offenbach** de Rossini y la no menos inenarrable **Paráfrasis a la manera de Chabrier del «Fausto» de Gounod**, una humorada de Ravel, y sabe extraer de ellas esa ironía soterrada.

La producción ha sido realizada con gran cuidado, como demuestran la cálida toma sonora, el impecable prensado, los textos de Miguel Alonso, José Manuel Berea y la propia Berberian, la firma de éste estampada junto a sus ardientes labios, la fotografía de portada de Clive Barda y el atractivo diseño gráfico de Ana Granados. Únicamente hay que señalar que no se incluyen los textos, supongo que por la dificultad de encontrar las fuentes de las que han sido extraídos, aunque la clarísima dicción y la sinopsis que hace la cantante antes de entonarlos ayudan a seguir fácilmente la actuación.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



«ARIAS DE OPERA FRANCESA».

Barbara Hendricks, soprano. Orquesta Filarmónica de Monte-Carlo. Director: Jeffrey Tate. Philips 410 446-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

La soprano norteamericana Barbara Hendricks centra sus actividades en la interpretación de la música de Mozart y del repertorio operístico francés. En este disco incluye las arias más famosas de algunos papeles que ya ha interpretado en la escena (la Julieta de Gounod, Léila en **Los pescadores de perlas**), y que corresponden más adecuadamente a sus medios que el resto de los contenidos (**Louise**, Antonia de **Los Cuentos de Hoffmann**, **Thais**, **Manon**, Teresa en **Benvenuto Cellini** de Berlioz). Se apoya la Hendricks en la belleza de su limpio instrumento de lírico-ligero, muy timbrado, en una dicción irreprochable y una técnica bastante cuidada aunque no espectacular (de lo que se resiente el brillante vals «Ah! Je veux vivre» de **Roméo et Juliette**, con problemas en agilidades y coloratura, aunque bien comprendido). La interpretación es interesante, aunque sin la necesaria variedad. En este aspecto se puede destacar la picardía que otorga a la bellísima e infrecuente aria «Entre l'amour et le devoir» de **Benvenuto Cellini**, el encanto francés que da a la siempre difícil **Manon** de Massenet (aunque algo falta de malicia en «Je marche sur tous le chemins») y la emoción del aria de Antonia «Elle a fui, la tourterelle» de **Los Cuentos de Hoffmann**. En cambio, no sabe plasmar adecuadamente la mezcla de hechizo y de sensualidad de «Depuis le jour» de **Louise**, ni la carnalidad del aria del espejo de **Thais**, aunque sí la desolación de «Adieu, notre petite table» de **Manon**.

La labor de Jeffrey Tate al frente de una magnífica Orquesta Filarmónica de Monte-Carlo es una auténtica revelación en el campo de la ópera francesa. Mantiene siempre un clima de teatralidad, y a la vez sabe exponer con perfecta definición los estilos más personales y diversos, encontrando el auténtico sonido berliozano para el **Benvenuto Cellini**, la calidad de la labor orquestal de Massenet, el fascinante amanecer parisino en Char-

pentier y el elegante ritmo de Gounod. Es de esperar que grabe alguna ópera francesa completa, pues su afinidad con el género está aquí demostrada sin ninguna duda. La excelente grabación hace posible disfrutar del cuidado orquestal.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



BIZET: Sinfonía en Do mayor. LALO: Sinfonía en Sol menor. Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: Sir Thomas Beecham. EMI "Références" 1001751. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Esta crítica podría fácilmente sintetizarse en una frase de Nietzsche, emitida a propósito de la **Carmen** de Bizet: «Todo lo divino camina con pies ligeros».

Ligereza, sí, pero como chispa divina, define la música y la interpretación de este disco. Un Beecham particularmente inspirado —estamos en 1959; la grabación es, por tanto, contemporánea de la integral de **Carmen** y de las suites de **L'Arlesienne**, ambas para EMI. El «jardín francés» —así lo denomina André Tubeuf— florece bajo la mirada maliciosa, irónica, sutil y humanísima de Sir Thomas. Esos cuatro adjetivos convienen a su versión de la **Sinfonía** de Bizet. Página de un adolescente —genial, pero adolescente—, la cual durmió un olvido de setenta años hasta ser rescatada por D.C. Parker y Jean Chantavoine, en los archivos del Conservatorio parisiense, siendo estrenada por Weingartner, en Basilea, el 26 de febrero de 1935. Ignoro cómo entendió Weingartner la obra. Beecham la vio como una brisa primaveral, que sacude los ritmos pujantes del Allegro vivo, se remansa dulcemente en el sublime Adagio —con cita premonitrice de la serenata de «Nadir», de **Les Pêcheurs de Perles**, cantada exóticamente por el oboe, atmósferas de la futura «Micaela», de **Carmen**, y un impecable fugato para cuerdas— la elegante rusticidad del tercer tiempo, con estructura muy clásica (manos de Schubert en el tono del Scherzo) y sobre todo, el mágico final, pieza maestra que nos descubre la riqueza y el colorido de la orquesta de Bizet. Todo ello es puesto en evidencia por la batuta de Beecham con tal grado de convicción y de «facilidad», que es preciso otorgar a su lectura la máxima calificación.

La **Sinfonía** de Lalo, obra menos espontánea pero no carente de atractivo, recibe idéntico tratamiento por parte del director inglés. Si aquí hay que anotar alguna imprecisión en la ejecución orquestal —vgr., los metales en el primer tiempo— la fuerza y la naturalidad del resultado obvian cualquier reserva. Unase a ello la claridad de los registros, tan sólo enturbiada por un prensado no ejemplar. Disco para gozar y de obligada escucha. No en vano es una «referencia».—**GONZALO BADENES.**

BORIS CHRISTOFF, bajo: «Romanzas y Cantos Folkloricos Rusos». Orquesta de Balalaikas D. Liakoff. Deutsche Grammophon «Privilege» 415 819-1.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Se incluye en este disco una atractiva colección de doce melodías rusas, de diferente carácter, que van desde sencillas canciones folklóricas, alegres y movidas, de fácil retención, por una parte, a nostálgicas y románticas romanzas zingaras, por otra, todas escritas por compositores anónimos sobre textos de diferentes poetas rusos.

Es un verdadero goce escuchar a Boris Christoff a sus anchas en estas canciones, cuya voz suena como una violonchelo, ancha y aterciopelada. La riqueza y luminosidad de su timbre es fuente de continuo asombro, y su quehacer musical es de una inteligencia y sensibilidad increíbles, doblando la voz para expresar, a veces en fortísimo, con su poderoso volumen y brillante sonoridad, y otras veces con etéreos pianísimos, haciendo uso de los más variados y válidos recursos, incluidos los admirables reguladores, el falsete y las expresiones declamadas, y revelando su animado sentido rítmico.

Los arreglos de las canciones son de Tiefert y Streha, variados y coloristas, alternándose distintos instrumentos solistas —aparte de las balalaikas— como violines, piano, flauta, oboe, corno inglés y violonchelos.

El sonido es correcto, con presencia y brillantez. Un disco, en suma, muy atractivo, dentro de su carácter folklórico, y de una calidad interpretativa, por parte de Christoff, única y extraordinaria.—**FRANCISCO CHACON MARIN.**



«CANTO GREGORIANO DE HUNGRÍA: Epifanía». Schola Hungarica. Directores: László Dobszay y Janka Szendrei. Hungaroton, SLPD 12559. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

La casa Hungaroton nos ofrece un nuevo disco de Canto Gregoriano de Hungría, seleccionando en esta ocasión piezas del día de la fiesta de la Epifanía. Hemos de advertir, antes de nada, al oyente, que se trata de obras más bien tardías dentro del repertorio general gregoriano. Únicamente son del repertorio primitivo las piezas elegidas del Ordinario de la Misa: Kyrie, que es el XVI de la edición Vaticana, el Gloria (núm. XV de la misma ed. Vaticana), el Sanctus y Agnus (núm. XVIII de la ed. del Graduale). El resto de las piezas tienen, casi todas, una línea general parecida al gregoriano de los manuscritos primitivos, pero con muchísimas variantes propias de la evolución que ha seguido éste en Hungría. Hay algunas que tienen hasta texto distinto y otras son de composición totalmente nueva, como pueden ser las secuencias. Pensemos que muchas de las piezas grabadas están

tomadas del «Missale Notatum» de Esztergom, del siglo XVI, y de algunos manuscritos del siglo XIII. Incluso hay una pieza, el **Te Deum**, que está sacada de un manuscrito de comienzos del siglo XVI. Nos encontramos, pues, ante un repertorio muy variado, por lo que se refiere a fechas, fuentes y formas.

Se trata de unas melodías que son el testimonio concreto e interesantísimo de la evolución que ha seguido la monodía gregoriana en Hungría. Un ejemplo que podría seguirse, sin duda, en España, ya que ha habido una tradición mucho más continuada, empezando por el canto mozárabe y continuando hasta el Códice Calixtino, donde nos encontramos ya con la primera obra polifónica que se conoce a tres voces.

En la selección de piezas que nos ofrece este disco nos encontramos con todo tipo de formas dentro del repertorio gregoriano: antifonas, himnos, responsorios, tractos, introitos, graduales, alleluias, ofertorios, comuniones, secuencias y piezas del Ordinario de la Misa, que ya mencionamos anteriormente.

En cuanto a la interpretación habría que hacer una serie de observaciones, a mi modo de ver. En general las voces blancas cantan con muy poca vida y hacen las finales secas, casi bruscas. En algunos momentos dan la impresión de estar midiendo la pieza (en el **Gloria**, concretamente). Les falta gracia, profundidad, en definitiva. En cambio las voces graves le dan mucho más sentido al texto y se ve que viven más lo que están cantando. Y hay una cosa muy a su favor: las entradas precisas, que suele ser uno de los mayores problemas en los coros que cantan monodía gregoriana.

Respecto a la grabación, debemos decir que es buena y que no hemos encontrado ningún tipo de distorsión.

En el interior trae unas hojas con un comentario general en inglés, francés, alemán y húngaro, y también con el texto latino y su traducción húngara de todas las obras.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**



CHAUSSON: Poema del amor y del mar, Op. 19. MASSENET: Arias de Werther, Hérodiade y Manon. Shirley Verrett, mezzo-soprano. Coro y Orquesta de la Radiotelevisión Italiana de Turín. Director: Gabriele Ferro. Fonit Cetra LIC 9006. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ***

La excelente cantante Shirley Verrett retorna a la discografía, tras varios años de ausencia, con este registro, grabado en 1981. Aparece en él en plenitud de sus medios interpretativos, haciendo gala de una madurez expresiva absolutamente emocionante. En el plano vocal, su muy completa técnica hace pasar a segundo plano que su voz, tan cálida y sugerente, ya no esté en su momento más brillante, a lo que tampoco es ajeno el hecho de que la cantante haya frecuentado cada vez con mayor regularidad en los últimos años la tesitura de soprano, ocasionándole un indu-

dable perjuicio, aunque también le ha dado la posibilidad de expandir su potencial dramático en los grandes papeles del repertorio operístico. Este disco da una buena muestra de todo ello. En la primera parte, dedicada a arias de óperas de Massenet, la Verrett sólo se ciñe a su verdadera tesitura en el aria de la carta de **Werther**, dando al personaje de «Charlotte» un sentido trágico, bien lejos de la blandura con que en ocasiones se aborda, expresionista casi, desesperado y pesimista, con un resultado conmovedor, una especie de «Tatiana» de **Eugenio Oneguín** francesa. Después pasa al repertorio de soprano, con el aria de Salomé «Il est doux, il est bon», de **Hérodiade**, ese gran fresco bíblico y sensual en el que brillan arias como ésta, que Verrett exprime con su gran intensidad, dotando de cierta personalidad a un personaje bastante plano, al que Caballé supo hacer justicia recientemente. Y dos fragmentos de **Manon**, «Adieu notre petite table» y «Je marche sur tous les chemins», en una muy original interpretación, en la que la frivolidad a la que estamos acostumbrados ha desaparecido sustituida por una sensualidad mucho más carnal, ardiente, de mujer madura conocedora de la vida, en absoluto una simple coqueta.

En la segunda cara, Verrett interpreta el **Poema del amor y del mar** de Chausson. Recientemente habían aparecido las versiones de Ferrier/Barbirolli (Decca) y Norman/Jordan (Erato), a las que habría que añadir la de Baker/Previn (EMI) y la de De los Angeles/Jacquillat (EMI). La de Verrett tiene suficiente personalidad, aunque no alcance el nivel de las tres primeras. Sigue la línea de la versión de Norman, aunque allí donde aquella era más etérea y refinada, Verrett es la más apasionada de todas, trascendiendo el íntimo dolor y la profunda desolación de la música hasta hacerla casi físicamente palpable. La dirección de Gabriele Ferro, al frente de una entonada Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín, se muestra muy inspirada y sensible en la partitura de Chausson, superando la linealidad de Jordan (aunque no, claro, el misterio de Previn ni la magia de Barbirolli). En las óperas de Massenet, la dirección tiene gran interés —como en el caso de Jeffrey Tate, otra revelación en ópera francesa—, tanto por la unidad que consigue con la cantante como por su cuidado formal y expresivo. La grabación es correcta, aunque el prensado tiene abundantes ruidos de fondo, de aquéllos de los que ya nos estábamos olvidando.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



«CONCIERTOS PARA MANDOLINA».

PAISIELLO: Conciertos en Mi bemol mayor y Do mayor. LECCE: Concierto en Sol mayor. GIULIANI: Concierto en Mi mayor. Ugo Orlandi y Dorina Frati, mandolinas; Jodi Levitz, viola. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Erato. 75248. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

La mandolina, de timbre «penetrante y gangoso, con cierta cualidad picante» (son palabras de Berlioz) pudo, según Cercós, haber sido introducida en España por los árabes, a partir del kobuz (tipo de laúd turco) y estaría emparentada con aquella «guitarra morisca» mencionada por el Arcipreste. Tal y como nos la restituyen los testimonios pictóricos de un Watteau o los literarios de un Saint Foix —sin olvidar a Verlaine— se impuso a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en Nápoles —si bien la mandolina napolitana no es única, existiendo las venecianas, florentinas, genovesas, milanesas, ésta ya casi guitarra. Con una extensión real de tres octavas, el mordiente y la calidad «erótica» de su sonido la hacen acompañante ideal para serenatas amorosas. Recuérdese, en la ópera, las de Grétry (**El amante celoso**), Paisiello (**El Barbero de Sevilla**), Mozart (**Don Juan**), Bizet (**Don Procopio**), etc. Y el importante papel de solista que le otorgaron Vivaldi, Albrechtsberger, Beethoven, Hummel, etc., y el melancólico contrapunto que aporta al adiós al mundo romántico, en **Das Lied von der Erde**, para ser empleada después en la Escuela de Viena (**Serenata Op. 24, Variaciones Op. 31**, ambas de Schoenberg, etcétera).

Los dos **Conciertos para mandolina** atribuidos a Giovanni Paisiello nos recuerdan que éste, amén de prolífico operista—más de cien títulos en su haber— fue un interesante autor en el campo instrumental, en donde se han catalogado 12 **Sinfonías**, 16 **Cuartetos**, 6 **Conciertos para clave**, **Sonatas**, **Caprichos**, etc. En los ejemplos de este disco se confirma su doble adscripción a los moldes del concierto barroco (clara distinción entre los pasajes a «tutti» y a «solo») y al estilo galante imperante en los salones europeos. La mandolina es tratada con virtuosismo —hay importantes cadenzas— y no se reniega en absoluto de la filiación operística de Paisiello.

Los otros conciertos presentan un típico ejemplo barroco, en la composición de Francesco Lecce, y una interesante aproximación al estilo concertante de la escuela de Mannheim en el firmado por Antonio Maria Giuliani. Este no es, razonablemente, el famoso Giuliani tan conocido por los buenos aficionados a la guitarra. Tal apellido lo ostentan un buen número de músicos italianos de finales del XVIII, entre los que cabe recordar a un Giovanni Francesco Giuliani (1760-1820), quien precisamente destacó en la música de cámara, con aportaciones muy valiosas entre las que figura una colección de **Cuartetos para mandolina, violín, violoncelo y laúd**. La carpeta del disco no aclara quién fue el Giuliani autor del delicioso concierto para mandolina, viola y cuerda. No importa, ya que la versión que de él nos ofrecen los solistas y el conjunto veneciano es realmente antológico. En general, el disco está muy bien interpretado y cuenta con una excelente toma de sonido y un cuidado prensaje. La carpeta se engalana con una preciosa reproducción de Tiepolo. ¿Hace falta más para recomendar su escucha?—**GONZALO BADENES.**



HORNE, Marilyn: «Marilyn Horne alla Scala». Con Martin Katz, piano. Fonit Cetra LIC 9004, 2 discos. Import.

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

Este álbum doble recoge íntegro el recital ofrecido por la gran cantante americana Marilyn Horne en el teatro alla Scala de Milán el 15 de junio de 1981. CBS había publicado anteriormente en nuestro país parte de este concierto en un solo disco. El programa, muy ambicioso y difícil, ofrece una panorámica muy extensa del repertorio que cultiva la Horne.

Comienza con los autores barrocos (recordemos sus excelentes versiones de Haendel). De este autor interpreta el recitativo «Awake, Saturnia» y el aria «Iris, hence away», de la ópera **Semele**. También incluye al aria **Gloris sighed**, de autor anónimo, y **Sweeter than roses**, de Purcell. A pesar de lo poco apropiado que resulta este repertorio en recital con acompañamiento de piano, la cantante está irrefragable en el estilo y espectacular en el caso concreto de Haendel, en el que puede mostrar su gran dominio de la coloratura. Le siguen cuatro Lieder de Beethoven en una interesante traducción, muy buena en el caso de **In questa tomba oscura**, cuyo italianismo cuadra mejor con sus dotes interpretativas.

La segunda cara ofrece cinco ejemplos de música española (Alvarez, Turina, Montsalvatge, Granados y Obradors), que resultan mucho mejor de lo esperado —sobre todo, si se recuerda su inadecuada intervención en **El amor brujo** dirigido por Bernstein—, y, pese a ciertos problemas de acento y pronunciación, logra una majestuosa y doliente **Maja dolorosa núm. 1**, un **Vito** con cierta gracia y una **Canción de cuna para dormir a un negrito** dicha con emoción. Pero el plato fuerte de la cara es el recitativo y aria de Arsace de **Semiramide** de Rossini, que demuestra que la Horne es la primera mezzo-soprano rossiniana de la actualidad, aunque la voz no corra siempre con la deseada fluidez. Su dominio del lenguaje, el virtuosismo técnico y la realización de la coloratura, así como el conocimiento de las variaciones hacen que pueda cantar una parte tan terrible como ésta, más en un momento en el que las voces de este tipo son tan poco comunes. Luego plasma adecuadamente el clima estático de las melodías de Duparc, sobre todo en **L'invitation au voyage**, aunque sin la voluptuosidad que sabe darle una Norman. Bien planteada su interpretación del breve ciclo **Le bœuf** de Poulenc, aunque quizá no llegue a sacar el jugo que de él extrae Souzay (pero, por otra parte, resulta mucho más agradable oírsele a la Horne). Espléndida en las cuatro canciones de Copland, que van desde lo mejor (**At the river**) a lo peor de su autor (**Ching a ring chaw**), y hacen que recordemos a aquella Horne que puso su jovencísima voz en la película de Preminger «**Carmen Jones**» y que, ahora, demuestra que junto a un estilo mucho más depurado, no ha perdido la garra racial. Para responder a los enfervorecidos aplausos del público, una auténtica especialidad de la casa (un arrebatador brindis de **Lucrezia Borgia**) y dos canciones «otoñales» muy hermosas del com-

positor estadounidense Stephen Foster (1826-1864).

La labor del pianista Martin Katz es excelente, en especial en las obras de Beethoven, Duparc, Poulenc y los compositores americanos. Se desenvuelve con bastante garbo en la música española, y también sabe ofrecer un animado acompañamiento a las arias de ópera, sin duda por la costumbre de frecuentarlas junto a la Horne (es su acompañante habitual en recitales y grabaciones). Vemos, pues, a una artista en plenitud de facultades técnicas, musicales y expresivas, que con una voz muy importante aunque no particularmente bella ha logrado realizar una de las carreras más coherentes y serias de los últimos tiempos. El concierto es una verdadera fiesta: aplausos, espontáneas intervenciones de la cantante... La grabación es bastante buena, máxime para ser de la casa Cetra, que no siempre alcanza unos niveles elogiados en este aspecto. Un magnífico recital.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



«BRENDDEL A BENEFICIO DE AMNISTIA INTERNACIONAL».

LISZT: Valle de Obermann; Funerales; Sposalizio; Bagatela. BERG: Sonata Op. 1. BUSONI: Toccata. Alfred Brendel, piano. Philips 416 319-1. Import.

Interpretación: *** (*Funerales*)
***** (*Resto*)
Sonido: ****

Se trata de una recopilación de fragmentos de recitales grabados por organismos musicales europeos, con los que se ha elaborado un disco a beneficio de Amnistía Internacional. Tal generosidad por parte de aquéllos, Alfred Brendel y su compañía discográfica, al servicio de una idea tan noble, implicaría, de entrada, la recomendación sin reservas del mismo. Lo hago, antes de enjuiciar su valor artístico, e independientemente del mismo.

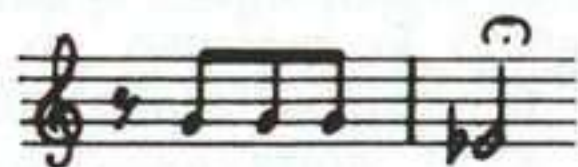
Pero es que, además, con su adquisición se mata dos pájaros de un tiro, porque es un magnífico disco; no todo de la misma altura interpretativa, que en la mayoría de las piezas es altísima, pero globalmente estu-



pendo. Las respectivas grabaciones son de los años 1972 (**Sposalizio y Bagatela**), 1979 (**Toccata**), 1981 (**Valle de Obermann y Funerales**) y 1982 (**Sonata** de Berg, en registro digital). Siguiendo este orden cronológico, las versiones de **Sposalizio y Bagatelle** están la una maravillosamente «dicha» y la segunda concebida sobre presupuestos distendidos, irónicos y graciosos. Muy contrastada la interpretación de **Sposalizio**, probablemente a veces un punto enloquecida y crispada, la pequeña **Bagatelle** se convierte en manos de Brendel en una divertida «gamberrada» pianística. La retórica **Toccata** de Busoni es «salvada» por aquél a base de un trabajo de recreación propio del gran artista que es. El tono misterioso que le da y las muchas intenciones escondidas que logra extraer de ella, la hacen por momentos disfrutable. De todas las maneras, en la ferozmente formalista Ciaccona, última de las tres partes que componen la obra, Brendel se muestra algo inseguro y no todo lo claro que sería deseable.

Perfecto conocedor de sus propias posibilidades técnicas (especialmente en lo que a potencia digital se refiere), Brendel enfoca el incommensurable **Valle de Obermann** de Liszt de una manera más bella (en sentido puro del término) que conflictiva. Así su versión, un gran lamento, resulta hermoso y llena de vuelo romántico; pero también algo desprovista de ansiedad fáustica y modernidad, carencias salvadas con musicalidad y limpieza expresiva.

No diría lo mismo de su interpretación de **Funerales**, mal resuelta en la progresión de tensiones, y aunque con frases sueltas de gran presencia sonora, una versión pobre y embarullada. Por último la de la **Sonata Op. 1** de Alban Berg se puede calificar de magistral. Es una interpretación de corte muy post-romántico en la que al angustia y el tormento expresionista aparecen dosificados inteligentemente. Su sinceridad y entrega a la música le confieren una exultante comunicatividad. En mi opinión, la versión de la **Sonata** de Berg sería suficiente motivo para la recomendación plena de este disco. Además de las razones expuestas al principio del comentario.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



LUCIANA SERRA: Arias de ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI, VERDI, THOMAS y MEYERBEER. Orquesta Sinfónica de la RAI de Milán. Director: Alberto Zedda. Fonit-Cetra LICD 9008. Digital. Import.

Interpretación: *****
Sonido: *****

La nuestra es una época de penuria vocal, incluso más que por la escasez de grandes voces, por la inquietante falta de sentido común que lleva a cantantes, en principio bien dotados, a carreras suicidas donde encontramos voces prematuramente arruinadas. En la mente de todos están ciertos nombres —vgr., una Ricciarelli— hoy en irrecuperable declive. De ahí la agradable sor-

presa que me ha producido la audición de este disco, en el que Luciana Serra —cantante joven, pero ya experimentada— demuestra conocimiento de sus posibilidades y de sus limitaciones en un tipo de repertorio para el cual parece predestinada su voz. Las cualidades físicas de ésta —volumen, timbre, extensión— convienen a la soprano coloratura de **Hamlet, Dinorah, La Flauta Mágica** (Reina de la Noche), **La Sonámbula, I Puritani**, etc., títulos que constituyen el fuerte de la Serra. Hay más: la soprano italiana conoce la técnica exigida por los pasajes de bravura —escúchense sus vocalizaciones *staccati*, embellecimientos— pero sabe poner esa técnica al servicio de la expresión dramática y no cae en el fácil exhibicionismo «per se». La punzante melancolía que imprime al «Qui la voce» belliniano, magníficamente traducido por un canto *spianato*, el sentido jubiloso que adorna el aria de Fanny en **La Cambiale di Matrimonio**, de Rossini, o la perfumada sensualidad de la gran escena de la locura, en **Hamlet**; todo ello apoyado en una línea de canto sin fisuras, capaz de *sforzature* increíbles, y en una emisión aérea, flotante. He aquí a la gran cantante y a la intérprete sensible. Luciana Serra no podía haber entrado mejor en el mundo del disco. Su tarjeta de presentación es esperanzadora. Sólo es deseable que aquilate su repertorio, que no incurra en esfuerzos excesivos —como algún que otro denotado en el aria de **I Masnadieri**— y que mantenga esa musicalidad intachable demostrada en el presente recital. Para quienes profesamos como belcantistas constituye una alegría y un placer indescriptibles escuchar esos *da capo* de las *cabalettas* con interpolaciones de *fioriture*, y a este respecto cabe felicitar al maestro Zedda por el cuidado puesto en las repeticiones, donde sabe introducir variaciones sutiles de *tempo*. Presentación y grabación, excelentes.—**GONZALO BADENES.**



MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 «Italiana». SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 Inacabada. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, Galleria 415 848-1. Import.

Interpretación: *** (*Italiana*)
***** (*Inacabada*)
Sonido: ***

Disco interesante a medias éste que aparece en la serie media de Deutsche Grammophon «Galleria». Se acopla en él una «**Inacabada**» de Schubert registrada en 1965 y la versión discográfica de la «**Italiana**» de Mendelssohn que Karajan grabó en 1973. Para aficionados que cuentan ya en su discoteca con una buena versión de la primera, este disco es poco recomendable. Lo es, por el contrario, si lo que buscan es precisamente eso, ya que la interpretación karajaniana de la «**Italiana**» no pasa de discreta, con sólo momentos aislados de verdadero interés.

Karajan construye una **Octava** de

Schubert espléndida. Su versión está muy bien resuelta, tanto en el aspecto sonoro puro como el dramático. Personalmente, en todo caso, me ha interesado más cómo están tratados las secciones de contenido angustioso —«dichas» con sinceridad, fuerza y mucha entrega— que las partes preponderantemente «cantables», donde Karajan llega a pecar ligeramente de un cierto manierismo sonoro que, lejos de descargar tensión, descentra. Con la **Cuarta** de Mendelssohn las cosas no van tan bien. Aquí Karajan, haciendo uso de exagerados contrastes, parece buscar más el resultado rápido y fácil que la propia «verdad» de la obra; primero y cuarto tiempos son desmesurados, algo machacones y discursivamente poco matizados, mientras que los centrales quedan dibujados sobre un concepto que más que emoción lo que comunica es unas irreprimibles ganas de «echar la lágrima».

Para la «**Inacabada**» de Schubert recomendaría la irrepetible versión de Karl Böhm (Deutsche Grammophon), y en cuanto a la «**Italiana**» de Mendelssohn, la no menos «histórica» de Klemperer (EMI «Acorde»).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



«MUSICA ORQUESTAL ESLAVA». **SMETANA: El Moldava. LISZT: Los Preludios. BORODIN: Danzas Polovtsianas. BRAHMS: Danzas Húngaras núms. 1, 3 y 10. DVORAK: Danzas Eslavas núms. 1 y 8.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, «Galleria», 415851-1. Digital remastering. Import.

Interpretación: **** (Borodin, Dvorak)
***** (resto)
Sonido: *****

Aparece en la serie «Galleria», de precio módico e importada de Alemania (pero con comentarios en castellano como cuarta lengua), un disco que contiene todo lo que otro que ya estuvo editado (D.G. 2531054), más las famosas **Danzas Polovtsianas** de **El Príncipe Igor**, con lo que su duración se eleva a unos 58'. Recopilación, pues, generosa de obras orquestales célebres (y musicalmente de valor) que tienen como denominación común su carácter y origen eslavo: Hungría, Checoslovaquia y Rusia.

Popurri de piezas famosas, sí, pero dentro de un orden, y con los mismos intérpretes en todas ellas. Este es otro de los puntos fuertes de esta publicación: Barenboim, al frente de una de las orquestas más prodigiosas del orbe, manifiesta su versatilidad y una musicalidad que rara vez yerra. Así, **El Moldava** conoce en sus manos una versión de extraordinaria belleza melódica y brillantez —raramente superadas: uno de estos casos, el de Karajan en su recentísima grabación con la Filarmónica de Viena, con la **Sinfonía del Nuevo Mundo. Los Preludios** ta vez nunca se han escuchado en disco con tal poesía, tal fuego y tal arrolladora perfección y fulgor: una versión antológica. Las **Danzas Polovtsianas** destacan por su



riqueza de colorido y voluptuosidad, con pasajes además brillantísimos, pero pecan de excesiva languidez en algunos momentos.

Las **Danzas Eslavas** escogidas, primera y última del primer libro, están muy cuidadas, pero su sonoridad me parece excesivamente densa y carecen del ímpetu que les imprime Kubelik. Por último, las **Danzas Húngaras** seleccionadas son justamente las tres únicas que orquestase el propio Brahms. Son versiones impecables en su realización y que denotan entusiasmo —cualidades ambas muy infrecuentes por desgracia en las grabaciones, incluso de los más famosos directores, como Abbado.

El tercer punto fuerte es la excepcional calidad de las grabaciones, de 1977 (Borodin) y 1978, al más alto nivel competitivo incluso entre las de hoy mismo. Y el último, aunque menos importante, es su esmerada y preciosa presentación.

Disco, pues, pensado para un público mayoritario y, desde este ángulo, difícilmente mejorable. ¡Y con unos **Preludios** de Liszt únicos!—**TARTESSOS.**



MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. RAVEL: La Valse. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: André Previn. Philips 416 296-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Lo he dicho ya tantas veces que se me hace muy cuesta arriba tener que repetirlo: probar suerte con una obra tan grabada como los **Cuadros** de Mussorgsky, de la que tantas buenas versiones se ha conseguido, tiene sólo sentido si el director en cuestión está dispuesto a aportar algo nuevo en su interpretación. O si, claro, la firma discográfica patrocinadora únicamente se plantea la cuestión desde el punto de vista comercial. Sea como fuere, y desde la perspectiva de aficionado de a pie, a uno le llega a aburrir, e incluso a molestar, tanta sobreabundancia de grabaciones "populares", cuando todavía más de una obra maestra de más de un olvidado compositor duerme en los archivos musicales.

La versión de los **Cuadros de una Exposición** de Previn dice poco: mejor dicho es una versión con detalles y momentos aislados de buena factura, pero en general una poco interesante versión. Grabada en directo, se trata de una desigual interpretación, con defectos de concepción considerables y piezas aisladas espléndidamente "dichas"; por ejemplo un «Viejo castillo» estupendamente fraseado, y tocado por una Filarmónica de Viena en verdadero estado de gracia, o unas "Catacumbas" tremendas, de sonido prieto, pesado e impresionante... Pero poco más. El resto, cuando no soso, blando o gradiloucentemente hinchado.

Floja versión, pues, como igualmente lo es la de su compañera de disco, una **La Valse** lavada en lo sonoro, exenta de empuje, bastante amanerada y un tanto rebuscada en el planteamiento general.

Mis opciones discográficas favoritas para estas obras son: para los **Cuadros**, Giulini (D.G. Galleria) y Solti (Decca); para **La Valse**, Barenboim (D.G.).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



PALESTRINA: Missa Papae Marcelli. Tu es Petrus. ALLEGRI: Miserere. ANERIO, GIOVANNELLI, NANINO: Motetes. Coro de la Abadía de Westminster. Director: Simon Preston. Archiv 415517-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El Concilio de Trento, en las últimas sesiones, entre 1562 y 1563, discute los problemas litúrgicos y musicales. En este contexto de la Roma conciliar y post-conciliar es como hay que entender a los músicos representados en el disco que comentamos: Palestrina, claro está, pero también sus émulos y sucesores como Ruggiero Giovannelli, Felice Anerio, Giovanni Bernardino Nanino y Gregorio Allegri. Todos estos músicos, cantores y maestros de capilla al servicio de la Iglesia, frecuentaron los mismos lugares, ocuparon los mismos puestos, altos cargos de la música y de la Contrarreforma romanos.

La obra más importante del disco es, sin duda, la famosa **Missa Papae Marcelli**, sobre la que no parecen estar las cosas muy claras. Comenzando por su título, puesto que sabemos que el Cardenal Marcello Cervini solamente gobernó como Papa durante tres semanas en abril de 1555. Y justamente en esta fecha aún no se habían tratado las cuestiones musicales en las asambleas del Concilio de Trento. Pero por otra parte se sabe que el papa Marcelo tuvo la ocasión de charlar con los cantores de la Capilla Sixtina, el viernes santo de 1555, sobre la música litúrgica, aconsejándoles adaptar su canto a las circunstancias y hacerlo de tal forma que el texto se haga comprensible. Sea de esto lo que fuere, la **Missa Papae Marcelli** se presenta como una aplicación de las directrices musicales del concilio.

La escritura de Palestrina, en esta misa, no es la misma en los textos cortos (Kyrie, Sanctus, Agnus) del ordinario, que en los textos largos (Gloria, Credo). En los primeros se permite una polifonía compleja, mientras que en los segundos pone todo al servicio de una sobria declamación del texto.

En cuanto a la escritura del motete **Tu es Petrus**, de 1573, se puede decir que es básicamente la misma.

Otra de las obras que incluye el disco es el famoso **Miserere** de Allegri. Se trata de una salmodia polifónica adornada, alternada con los versos monódicos para dos coros, el uno a cinco y el otro a cuatro voces.

En el motete **Venite ad me**, cuyo texto está inspirado en el evangelio de San Mateo, Felice Anerio emplea también la técnica policoral. Lo mismo hay que decir del **lubilate Deo** de Ruggiero Giovannelli, donde se ve claramente el diálogo antifonal de los dos coros, tratado de forma lúdica, en consonancia con el texto. En cuanto al motete **Haec dies**, de Nanino, señalar únicamente que está escrito en una polifonía más tradicional.

Sobre la interpretación hablaremos de un modo general. Lo que más hay que destacar es la proporción de las voces, que es lo que peor suele funcionar en los coros. Aparte de esto hay una conjunción casi perfecta, una transparencia en las distintas líneas melódicas muy bien conseguida. Se cuida mucho la pronunciación del texto, que es, como se sabe, una de las preocupaciones de Trento con relación a la música. Hay que destacar también la afinación tan extraordinaria conseguida en todas las obras. Únicamente señalaría un aspecto no tan bien logrado: a los contratenores hay momentos en que prácticamente no se les oye, y sin duda se debe al poco timbre que tienen sus voces. Pero es el único punto, no propiamente negativo, sino menos positivo de la interpretación. Simon Preston ha sabido conseguir un ambiente musical, religioso y artístico de un nivel muy alto. A ello colabora, cómo no, el buen sonido a que nos tiene acostumbrados el sello Archiv Produktion. Un disco, pues, francamente interesante y muy bueno.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**



«**PIERRE DE RONSARD ET LA MUSIQUE**». Choeur de Chambre Kühn, Pavel Kühn. Symposium Musicum, Miloslav Klement. Supraphon, 1112 3883 G. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Pierre de Ronsard es uno de los mejores poetas del Renacimiento. A los 18 años, al quedarse ciego, deja la carrera diplomática y militar para dedicarse exclusivamente a la poesía. Ronsard permaneció desconocido en la época clásica y su poesía lírica es redescubierta por los románticos. Sus versos musicales y la temática lírica inspiraron a muchos compositores. Este disco que comentamos ve la luz con ocasión del cuarto centenario de

la muerte del poeta (27 diciembre 1585). En él se recogen una selección de poesías cuyas puestas en música por compositores bien conocidos por el melómano: Orlando di Lasso, Philippe de Monte, Juan de Castro, Jan Pieterszoon Sweelinck, Clément Janequin, Guillaume Costeley, Marc-Antoine de Muret, Francois Regnard, Pierre Certon y Claude Gaudimel.

Acompaña al disco el texto de todas las obras en francés y en traducción checoslovaca. Lo cual es muy de agradecer, porque, ya de por sí, el francés es difícil de seguir cuando es cantado, pero en esta ocasión esta dificultad aumenta al estar cantado por un coro de checoslovacos.

El acompañamiento que se hace con los distintos tipos de viola (soprano, alto, tenor y bajo) no favorece, en absoluto, la sonoridad clara y nitida del coro. La viola da gamba produce una resonancia de fondo que hace que las voces resulten un poco confusas en ocasiones. En general hay que decir que es una interpretación muy seria, poco graciosa. Le falta, quizá, el tono «picante», «jocoso» que exige el texto. Da la impresión de estar escuchando unas obras de tipo religioso más que unos madrigales con textos poético-amorosos. Resulta una interpretación más bien monótona; todas las obras están tratadas con el mismo estilo y ritmo. En la última obra de la cara B, Roland de Lassus: Dialogue a 8 «Que dis tu, que fais tu», se resalta muy poco ese diálogo; no hay apenas contraste sonoro.

En contrapartida, hay que destacar la buena fusión de las voces en el pequeño coro de cámara. El disco nos da a conocer bastantes obras casi olvidadas; una selección, en todo caso, muy interesante.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**



SCHUBERT: 10 Lieder. WEBER: 9 Lieder. Pura María Martínez, soprano. Nicolás Daza, guitarra. Radio Nacional de España, Radio 2. APR 001.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

En la carpeta de este disco apunta como acierto Arturo Reverter la finalidad perseguida con la publicación de éste y otros por parte de Radio Nacional. Es claro que la «indelibilidad de algunas señaladas manifestaciones artísticas» se verá favorecida por la impresión de este tipo de publicaciones, que recogen señalados conciertos transmitidos por radio o, como en el caso que nos ocupa, poseen el doble atractivo de un repertorio infrecuente (lieder románticos con acompañamiento guitarrístico) y de una interpretación por artistas españoles.

Es muy positiva la recuperación para el disco de las nueve canciones de Weber, en este año conmemorativo del bicentenario del nacimiento del autor alemán. Son páginas de gran belleza y de una exigencia vocal nada corta. Los lieder schubertianos, algunos popularísimos (**Heidenröslein**,

Schäfers Klage lied, etc.) han sido, qué duda cabe, servidos con mayor propiedad en las legendarias grabaciones de un Fischer-Dieskau. Pero la oportunidad de escucharlos en esta versión «original», ajena a cualquier veleidad comparativa, resulta francamente grata. Como lo es la prestación de los intérpretes. El guitarrista Nicolás Daza, atento a su quizá ingrata misión de acompañamiento —no todos los lieder presentan una escritura lucida para la guitarra. La soprano Pura María Martínez encuentra una respuesta siempre cuidadosa y musical en Daza, al tiempo que la expresividad contenida de algunas páginas schubertianas convienen mejor a su voz que la expansión más «teatral» de las weberianas. Esta soprano exhibe un timbre homogéneo, buena cuadratura, eficacia en el canto legato y comunica bien la esencia puramente «vocal» de piezas como el **Meeres Stille, D. 216**. Cualidad ésta, de índole más «instrumental», contrapuesta a la exigencia de una más completa depuración en el fraseo, que siempre habrá de apoyarse en una pronunciación clara y distinta del complejo vocalismo germano, sin duda decisiva a la hora de transmitir la esencia poética del canto. La traducción escrita, servida con propiedad por nuestros compañeros Luis Carlos Gago y Rafael Banús, ofrece un buen ejemplo de compromiso entre la mera literalidad —a veces, imposible— y la «sugerecia» poética del propio traductor. Un disco interesante, que no debería pasar inadvertido.—**GONZALO BADENES**.



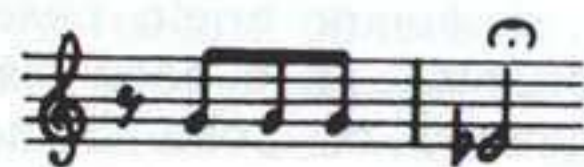
SCHUBERT: 7 Lieder. LISZT: Transcripciones de estos 7 Lieder de Schubert. István Gáti, barítono. Jenó Jandó, piano. Hungaroton SLPX 12311. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Este disco de Hungaroton presenta un programa muy interesante, ya que permite escuchar en el mismo registro siete **Lieder** de Schubert y las correspondientes transcripciones pianísticas realizadas por Liszt a partir de los mismos, pudiendo así contemplar muy directamente el fenómeno de la transcripción pianística, un fenómeno relacionado muy estrechamente con el virtuosismo pianístico romántico. A partir de las melodías de Schubert, Liszt elabora unos densos y dramáticos poemas pianísticos, llenos de variedad y de recursos técnicos para el lucimiento del intérprete, apropiándose ciertamente del carácter de la obra. Surgen así unas páginas muy valiosas, que unen a dos genios musicales, si bien el protagonismo es de quien realiza la transcripción (y que, además, era el que triunfaba en los salones al interpretarla).

Aquí se incluyen **Der Wanderer (El Caminante)**, D. 493; **Kriegers Ahnung (Presentimiento del guerrero)**, del **Canto del Cisne**, D. 957, y cinco **Lieder del Viaje de invierno**, D. 911. La versión, debida a dos solventes intérpretes húngaros, el barítono István Gáti y el pianista Jenó Jandó, es digna, aunque el cantante no posea la abundancia de recursos de otros cantantes, como Fischer-Dieskau, Schreier, Prey o Haefliger, por más que su línea vocal sea cuidada y escrupulosa, y el pianista se encuen-

tre más a gusto en los arabescos pianísticos de Liszt —que resuelve con bastante limpieza y cierta intensidad de ejecutante— que en la lírica introspección schubertiana. La grabación es opaca y pobre, reflejando al piano sin la suficiente sonoridad y de manera plana, captando algo mejor la voz del cantante. Se incluyen los textos en húngaro y alemán.—**RAFAEL BANUS IRUSTA**.



WAVERLY CONSORT: Obras de MORLEY, BYRD, DE LASSUS, SENFL, VASQUEZ, DESPREZ y otros. Waverly Consort. Director: Michael Jaffe. CBS Masterworks IM 37845, Digital. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★★

Una combinación instrumental típica del tardío siglo XVI, en la corte inglesa, es el «Consort». Se trata de un grupo de músicos (generalmente seis) de una misma familia («Whole Consort») o de distintos tipos («Broken Consort»). El primero, integrado por violas, era el preferido para la interpretación de música religiosa. El «Broken Consort» (formado por viola alto y bajo, flauta travesera o de pico, laúd, cistre y pandero) convenía a un género de composiciones más cortesanas. También era el utilizado como acompañamiento a las canciones intercaladas en las obras de teatro

(recordemos que, según las convenciones de la época, las voces masculinas entonaban los cantos de los personajes, o «characters», mientras que las de los adolescentes sugerían los «cantos de atmósfera». El contratenor podía asumir ambos géneros, como señala Desmond Dupré). Naturalmente, los compositores escribieron piezas destinadas a este tipo de combinación y ya en 1599 Thomas Morley dio a la imprenta su Libro I de «Consort Lessons».

En nuestra época, el interés creciente por la recuperación musicológica ha llevado a formar grupos como el Deller Consort, el Morley Consort, y el más famoso de ellos, el Clemencic Consort. Ahora nos llega una primera grabación de Waverly Consort. Lo forman dos sopranos, un contratenor, tenor, barítono y bajo, en la parte vocal; dulzaina, flautas de pico, arpa, laúd y viola, en la instrumental. Y el programa que nos ofrecen es realmente sugestivo. Dada la variedad del repertorio recogido y el excelente nivel de las interpretaciones, creo que este disco podrá hacer bastantes adeptos para la causa de la música «antigua». El Waverly Consort ofrece un panorama de la música europea en el siglo XVI, desde Josquin Desprez a William Byrd. Hay dos piezas que interesan al oyente español: el Villancico anónimo **Riu, riu, chiu** (del Cancionero de Upsala, 1556) y la celeberrima **De los álamos vengo, madre**, en elaboración de Juan Vasquez. Perdonamos la imperfecta dicción hispana de los intérpretes por mor de la alta calidad global de su trabajo, realizada por una toma sonora transparente. Un disco para escuchar y para regalar. Presentación correcta (con textos).—**GONZALO BADENES**.

Crítica de Compact Disc

BACH: Las seis Suites para violoncelo solo, BWV 1007-1012. Mari Fujiwara, violoncelo. Compact Disc Denon 90C37-7373-75, 3 discos. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Si nos referimos a Jean Jacques Kantorow como el violinista-comodín de la firma Denon, otro tanto podríamos decir de la violoncelista japonesa Mari Fujiwara que, al igual también que su compañero del Trío Mozart —que ha registrado las **Sonatas y Partitas para violín solo** de Bach—, ha decidido grabar las **Suites para violoncelo solo** del músico de Eisenach, empresa difícil y comprometida donde las haya y que aquélla supera con muy desiguales resultados.

En el Preludio de la **Suite núm. 1** comenzamos a advertir buenas maneras, pero también se sospecha de algún modo que tales maneras van a resultar insuficientes en páginas más comprometidas que este Preludio; así, ya en la Allemande se arpegian en exceso los —contados— acordes

y a veces con muy poco acierto, como en el caso del que pone fin a la Courante, un acorde de octava de sólo dos notas. Los armónicos también hacen desgraciadamente su aparición aquí y allá rompiendo, como siempre, la línea melódica y la dinámica de la frase (¿por qué ese amor desmedido de los violoncelistas a los armónicos en cuanto se presenta la más mínima ocasión?); acentos no escritos quiebran también la construcción de las frases (Menuetto I de la **Suite núm. 2**) y en los pasajes polifónicos no se traduce con claridad la progresión melódica (compases 61-4 de la Giga de esta última **Suite**). Junto a esto, encontramos notas falsas (que no suenan o suenan poco o mal), una articulación no excesivamente definida (a veces es demasiado pimpante, pero sin llegar a ser clara y precisa, como en la Giga de la **núm. 3**), pseudoportamentos en los cambios de posición largos (Preludio de la **núm. 4**), cambios de timbre demasiado marcados entre los diferentes registros (Preludio de la **núm. 6** y Giga de la **núm. 5**) y una traducción de la polifónica que es en no pocos momentos de escasa

claridad (toda la **Suite núm. 6**, la más comprometida de la colección).

Con todo, y a pesar de lo que pueda parecer tras esta enumeración, estamos ante una versión digna: Mari Fujiwara tiene un sonido agradable, quizás algo entubado en las zonas grave y media, y una técnica notable. Su musicalidad queda bien probada en otros registros, pero aquí —y sobre todo a partir de la **Suite núm. 4**— la superación de los escollos que plantean las partituras parece ya un reto de suficiente entidad como para permitirse malabarismos adicionales. Se trata en suma, de una versión correcta, sosa, bien hecha, aunque por los pelos, pero carente de la genialidad, la emoción, la comunicatividad y la poesía de un Gendron, un Ma, un Tortelier, un Bylsma o, por qué no, un Lluís Claret, un instrumentista, para mí, de más talla que la Fujiwara.

El sonido de la grabación adolece de una excesiva resonancia, que hace que las últimas notas se escuchen durante 5 o 6 segundos después de que desaparece el contacto con la cuerda. Asimismo, los excesivos ruidos de fondo —provenientes princi-

palmente del contacto de los dedos con el diapason, demasiado percetivo— están muy presentes, resultando francamente molestos en no pocas ocasiones (Courante de la **Suite núm. 1**, por ejemplo).

En disco compacto, Ma y Tortelier II (CBS y EMI, respectivamente) son, indudablemente, las versiones más recomendables. La aquí comentada es perfectamente prescindible.—**LUIS CARLOS GAGO**.



BACH: Sonatas completas para flauta: BWV 1030, 1032, 1034 y 1035. Partita: BWV 1013. Aurélie Nicolet flauta; Christiane Jaccottet, clave; Mari Fujiwara, violonchelo. Compact Disc Denon 33C37-7331. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

El disco que comentamos reúne las cuatro **Sonatas para flauta** de

Bach consideradas como auténticas por la Nueva Edición Bach, que desecha como apócrifas las **Sonatas en Mi bemol BWV 1031, la en Do mayor BWV 1033 y en Sol menor BWV 1031**. Es posible que Hans Eppstein tenga razón y estas tres Sonatas sean apócrifas, pero en cualquier caso son bellísimas, son muy bachianas (si no son de Bach serían al menos de «taller», escritas por hijos o alumnos, acaso en colaboración con Bach padre) y es una lástima que las grabaciones cada vez más frecuentemente prescindan de ellas. En su deseo de «fidelidad» al texto, los intérpretes ni siquiera han completado ni han empleado cualquiera de las reconstrucciones —los compases perdidos del primer movimiento de la **Sonata en La mayor BWV 1032**, lo que es una verdadera bobada, ya que se interrumpe así bruscamente la obra.

Nicolet es sin duda un gran flautista, aunque no un intérprete arrebatador; su sonido parece poco adecuado para ser grabado, y sus discos dan una imagen de este músico siempre más gris que sus actuaciones en concierto. Aunque la toma de sonido del disco que comentamos parece excelente, sigue dando una impresión de Nicolet como de un flautista de sonido levemente opaco —sobre todo en el registro grave— y de articulación no muy definida, impresión que Nicolet no da en concierto. Esto, unido a un vibrato un punto nervioso y de amplitud a veces excesiva, son los únicos «peros» que se pueden poner a su por lo demás excelente técnica.

Desde un punto de vista interpretativo, la versión de Nicolet es siempre musical y dominada a grandes rasgos por el buen gusto. Sin embargo,

planos y a poner de manifiesto la función que ocupan las notas dentro de la frase, y las frases dentro de la obra. Constantemente el oyente echa en falta tener la evidencia de que una apoyatura no es lo mismo que su resolución, que una anacrusa no tiene el mismo peso que una nota acentuada, etc., etc. Todo eso no pertenece en modo alguno al plano de la subjetividad, sino que está en la música y es obligación del intérprete dárselo al oyente «interpretado» y ahorrarle un trabajo que no le corresponde.

A su lado, la clavecinista Christiane Jaccottet realiza un excelente trabajo, que sitúa esta grabación muy por encima del mediocre registro realizado por Nicolet para Archiv al lado de Karl Richter. Lástima que también la Jaccottet adolezca en alguna medida de una articulación poco diferenciada, que da lugar a frases demasiado largas cuyos elementos están insuficientemente contrastados, porque por lo demás su técnica y su sonido son tan flexibles como refinados.

La excelente violonchelista Mari Fujiwara realiza el continuo de las **Sonatas BWV 1035 y 1034** con gran justeza sonora y con una discreción poco común entre los de su gremio, aunque no siempre muy ajustada con el clave ni del todo cómoda en el fraseo; y es que la labor del continuo es muy diferente a la solista y no siempre son los grandes concertistas los más aptos para penetrar en su compleja a la par que sutil sintaxis.—**ALVARO MARIAS.**



BACH: 15 corales para órgano. Helmut Rilling, órgano. Compact Disc Denon 33C37-7809. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Se incluyen en este atractivo compacto de la casa Denon 15 corales para órgano de J.S. Bach, ordenados según el esquema del año litúrgico (Adviento, Navidad, Pasión, Pascua, Pentecostés y Trinidad y Fin del año litúrgico). Se han escogido piezas pertenecientes al **Orgelbüchlein** (los **BWV 605, 622, 628, 629 y 630**), a los **Corales Schübler** (los **BWV 645 y 648**), a los **Corales de Leipzig** (los **BWV 655, 659, 661, 667**), al **Clavierübung** (los **BWV 686 y 688**) y a distintas procedencias (los **BWV 701 y 729**).

La interpretación que de este amplio espectro de corales de Bach hace Helmut Rilling es muy interesante y atractiva. Rilling es un magnífico conocedor de la producción de Bach, y debe su renombre precisamente a las interpretaciones de los grandes oratorios y las cantatas, al frente del Bach Collegium de Stuttgart por él fundado, y a su labor docente en la Academia Bach, también de Stuttgart. En esta ciudad ha grabado también este disco, en el órgano de la Gedächtniskirche, un magnífico instrumento que, aun sin la más bella sonoridad de los órganos barrocos, posee un amplio registro, que da colorido y contraste a las versiones. Rilling se muestra al órga-

no ciertamente más personal y menos discutible que como director, y ofrece también unas interpretaciones con mayor comunicatividad. Expone una línea intimista, muy cuidada, camerística (a pesar de la gran resonancia del instrumento). En ella hay un claro predominio de la frase melódica frente al bajo armónico, que es el único punto flojo en la versión —y esto es quizá más achacable a la propia sonoridad del instrumento, incluso aún más que a la clara y homogénea toma sonora—. Pero el sentido de la construcción, el conocimiento estilístico y el adecuado esquema de las proporciones sitúan a Rilling en un destacado plano dentro de los intérpretes de la música para órgano de Bach.

La grabación es calificada como digital de origen aunque, curiosamente, está fechada en 1974, cuando aún no se utilizaba este sistema. Supongo que se tratará de una confusión. En cualquier caso, tiene un nivel excelente.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



BACH: Tríos BWV 1079 (de la Ofrenda Musical), BWV 1037 (original para dos violines), **BWV 539 y 530** (original para órgano). Aurele Nicolet, flauta; Koljia Blacher, violín; Michio Kobayashi, clave; Mari Fujiwara, violoncelo. Compact Disc Denon 33C37-7953. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Escaso interés el del programa de este disco de grata audición: la única obra incluida en su estado original es el trío de la **Ofrenda Musical**, que aparece desglosado del contexto de la obra, puesto que el **Trio BWV 1037** es una obra para dos violines —no para flauta y violín— que indudablemente es apócrifa, ya que fue compuesta con toda probabilidad por el discípulo del Cantor de Leipzig Johann Gottlieb Goldberg, y las dos obras restantes no son sino transcripciones de dos de los tríos para órgano, realizadas en la forma de sonata para flauta y clave obligado, transcripción admisible —¿por qué no?— aunque me habría parecido preferible la disposición de sonata en trío para flauta, violín y continuo, que suena más equilibrada y que habría permitido que tocaran los cuatro intérpretes a lo largo de todo el disco. Así pues, con respecto al repertorio, el disco no aporta ninguna novedad. El trío de la **Ofrenda Musical** ha sido grabado multitud de veces, con dos versiones de total referencia —Leonhardt (Seony RL 30420) y Música Antigua Köln (Archiv 2533422). La **Sonata BWV 1037** figura en su versión original y excelentemente interpretada por Música Antigua Köln (Archiv 2533448), mientras que los seis tríos para órgano —aparte las numerosas versiones organísticas— fueron grabados en versión de flauta y clave por Rampal y Veyron-Lacroix (Erato STU 71203).

Hechas estas salvedades, digamos que el disco no está mal interpretado, siendo un buen exponente de una interpretación con instrumentos mo-

dernos civilizada. Para ser franco, lo que menos me gusta del disco es la labor de Nicolet, protagonista absoluto del registro, que dentro de su habitual buen hacer muestra un sonido un punto forzado y opaco.

El continuo, en cambio, funciona verdaderamente bien, con sentido melódico y eficacia expresiva: es una de tantas cosas que los intérpretes inteligentes de instrumentos modernos han aprendido de los «especialistas», ¡bendito sea Dios! Michio Kobayashi es un buen clavecinista, y la excelente Mari Fujiwara está a su lado como pez en el agua, haciendo ambos un continuo perfectamente cómodo y coherente. Sin embargo, lo mejor del disco es la espléndida labor del (¿la?) violinista Koljia Blacher, que acusa un conocimiento profundo del violín barroco, cuyas peculiaridades aplica, hasta donde es posible y tiene sentido, al violín moderno; por la naturalidad del sonido, por la moderación del vibrato, por la nitidez de la articulación, por la realización de los ornamentos, por la flexibilidad del fraseo, por la expresividad netamente barroca, estamos ante un intérprete importante de la música de Bach.

Al lado de sus compañeros musicales, Nicolet resulta un poco gris, un poco rígido, un poco plano, evocando en algún momento la ya obsoleta «escuela germánica bachiana».—**ALVARO MARIAS.**



BEETHOVEN: Serenata Op. 8. Trío Op. 9 núm. 3. Trío de Cuerdas de Viena. Compact Disc Calig 50835. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

No es muy frecuente encontrar obras escritas para trío de cuerda y, excepción hecha del extraordinario **Divertimento K 563** de Mozart, son contados los registros discográficos en los que se recogen grabaciones de este peculiar conjunto camerístico. Ahora nos llega desde Alemania un disco que recoge dos obras de la primera época de Beethoven, uno de los compositores más fecundos para esta formación instrumental: su **Serenata Op. 8** y su **Trío Op. 9/3**. Es la primera una obra de lenguaje clásico y encuadrada dentro de los moldes más tradicionales de la Serenata, mientras que la segunda se ha considerado con toda justicia como una de las partituras de primera época más importantes del músico de Bonn; escrita en Do menor, guarda cierta semejanza con la casi contemporánea **Sonata «Patética»**, también en Do menor, y anticipa ciertos rasgos del característico lenguaje beethoveniano de madurez.

El Trío de cuerdas de Viena, integrado por tres destacados miembros de la Orquesta Sinfónica de la ciudad austríaca, es una excelente agrupación, poseedora de una admirable homogeneidad sonora (para la que la utilización de tres absolutamente dispares no parece suponer ningún obstáculo) y un envidiable conocimiento del estilo; quizás les falte únicamente un punto de «chispa», de genialidad en algunos momentos, pero su comprensión de



es curioso que a pesar de tocar una flauta moderna, su interpretación resulte muy plana desde un punto de vista dinámico, mucho más que la de los buenos flautistas de traveso barroco, a pesar de las grandes limitaciones que la flauta de una llave ofrece al intérprete sobre el plano dinámico. Esto, unido a una articulación poco diferenciada, da lugar a una interpretación un punto monótona en la que domina la yuxtaposición de las secciones por encima de la subordinación. Un flautista como Nicolet debería aprender de los buenos intérpretes «especializados» en música antigua a diversificar los

una partitura tan «vienes» como la **Serenata** o de una música tan personal como la contenida en el primer movimiento del **Trio** pueden ser objeto de muy pocos reparos.

El peso de la interpretación recae principalmente sobre Jan Pospichal, concertino de la Sinfónica de Viena, que se nos aparece como un instrumentista de gran seguridad (óigase, por ejemplo, la limpieza en la subida final del violín del segundo movimiento de la **Op. 8**), adecuadísima técnica para este repertorio y muy bello sonido. No le andan a la zaga, sin embargo, sus compañeros Wolfgang Klos y Wilfried Rehm, pues mal podría conseguirse, de lo contrario, el empaste sonoro y la unidad de concepto interpretativo que se aprecia en ambas versiones. Único punto negro es una ostensible desafinación de Rehm en el arpeggio final del tercer movimiento de la **Serenata**, que bien podría haberse corregido al tratarse de una grabación realizada en estudio.

Versión, en suma, fresca, espontánea, contrastada e idiomática de dos infrecuentes y poco conocidas partituras beethovenianas. Versión alternativa es la también magnífica del Trio Grumiaux, recogida en la integral que publicara Philips en 1978. Firmas como Calig, apenas distribuida en nuestro país, que apuestan por artistas y repertorios poco frecuentados por las multinacionales, son merecedoras de todos los elogios. El sonido, de gran presencia, es espléndido.—**LUIS CARLOS GAGO.**



COUPERIN: Las Naciones. Hespérion XX. Director: Jordi Savall. Compact Disc Astrée E 7701 y 7702. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Poco se han prodigado en el mercado del disco español las versiones de estas «Sonates et Suites de Symphonies en Trio», verdaderas «alfa» y «omega» de la producción camerística de Francois Couperin, pues provienen de sonatas en trío que, en la década de 1690, su autor pretendió componer al estilo de Corelli, circunstancia en verdad asombrosa, ya que nada hay más exquisitamente francés que estas supuestamente italianizantes obras de Couperin, el cual en 1726, ya casi sesentón, revisó y amplió para convertirlas en **Las Naciones**.

La primera edición discográfica de **Las Naciones** apareció, que recordemos, en 1970, publicada por Hispavox, a partir de discos Erato, que circulaban por Francia un tiempo antes. Se trataba de la versión orquestal de estas obras, a cargo de la Orquesta de Cámara de Jean-Francois Paillard, versión realmente poco afortunada, ya rancia desde el primer día de su publicación, a pesar de la temprana fecha de ésta. Por esto, la versión del Quadro Amsterdam del sello Telefunken, publicada en España en 1975, constituyó toda una revelación, si bien sus criterios estéticos y musicológicos han quedado, para los planteamientos actuales, un tanto superados.

Y por último, con apenas dos años

de diferencia, han irrumpido en nuestro mercado dos versiones magníficas y ambas dentro de la más pura ortodoxia barroca (o, por lo menos, de lo que en hoy día se tiene por ortodoxia barroca): las del Conjunto Musica Antiqua Köln y la del conjunto «Hespérion XX» que aquí comentamos.

En contraste con la versión de los de Colonia, estrictamente planteada en trío (dos violines y continuo, o dos flautas y continuo), y que podríamos calificar de «austera», la presentada por Hespérion XX es susceptible de ser definida como «festiva» y, en algunos momentos, casi «exuberante», con una instrumentación mucho más rica y variada, en la que destaca el arrebatador sonido de los oboes barrocos. Intervienen en la interpretación de estas cuatro obras destacados especialistas de la interpretación del barroco con criterios históricos: Monica Huggett y Chiara Bianchini, violines; Stephen Preston, flauta; Ku Ebbinge y Michel Henry, oboes; Claude Wassmer, fagot; Jordi Savall, viola da gamba; Ton Koopman, clavicémbalo, y Hopkinson Smith, tiorba.

La interpretación es prodigiosa, llena de fuego, vigor y fantasía, con una muy atrayente manera de exponer al oyente estas joyas del barroco francés que, por sus propias características, no son composiciones que, a diferencia del barroco italiano o alemán, «lleguen» con facilidad al gran público.

A todo lo antes expuesto hay que añadir una grabación excelente que queda realizada por esta maravilla de la técnica que es el disco compacto. En resumidas cuentas... a comprarlos, que se acaban.—**SALUSTIO ALVARADO.**



DEVIENCE: Concerto para flauta núm. 7 en Mi menor. MOLIQUE: Concerto para flauta en Re menor. IBERT: Concerto para flauta y orquesta. Alain Marion, flauta. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Niza. Director: Maximiano Valdés. Compact Disc Denon 33C37-7923. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hemos de saludar con alegría este disco porque sin lugar a dudas Alain Marion es uno de los más geniales flautistas de nuestro tiempo, a pesar de lo cual su discografía —que incluye obras tan importantes como los **Conciertos** de Mozart y las **Sonatas** de Bach —está desperdigada por firmas de segunda o tercera fila y hoy es prácticamente inencontrable. Enhorabuena, pues, a la casa Denon por este fichaje: ¡ya era hora que el siempre despistado mundo del disco se fijara en artista de tan alta talla!

Si no me falla la memoria, en cierta ocasión Poulenc comentó en el sonido de Marion había algo de la luz del sol. No es mala definición para su sonido, de tan arrebatadora belleza, precioso en todos los registros; uno de esos sonidos un poco delgados, transparentes, que sin ser potentes se escuchan maravillosamente, tienen la capacidad de caminar, de avanzar en el espacio, porque están en el centro

mismo del sonido, quizá la cualidad más envidiable de un instrumentista o un cantante. Marion es seguramente el mejor discípulo de Rampal, maestro a su vez de toda una generación de flautistas, tanto como profesor del Conservatorio de París como a través de los célebres cursos estivales de Niza. Y Marion es el legítimo heredero de Rampal: a su lado, el sonido de Marion es un poco más delgado, sin alcanzar ese milagroso punto de aterciopelada blandura, de increíble relajación de Rampal que nadie ha podido igualar jamás; pero como contrapartida, el sonido de Marion posee un lirismo, una fuerza expresiva que procede de su transparencia, de su fragilidad, una sensibilidad a flor de piel ciertamente apasionantes. Todo es perfecto en su técnica: mecanismo, afinación, articulación, vibrato, afinación dinámica... Cada nota tocada por Marion es una auténtica lección de lo que puede llegar a lograrse con una flauta.

A lo largo de los tres conciertos del disco Marion recorre todas las dificultades técnicas imaginables, salvadas con perfección insuperable: ¡qué legato en Molique, qué doble picado en Devienne! ¡qué alarde de embocadura en las octavas y en los pasajes de picado en el registro grave del rondó de Molique! ¡Qué locura de tímbrica en el **andante** de Ibert que nos evoca la increíble **Siesta del Fauno** grabada por Martinon, con Marion de solista de superlujó!

En cuanto al repertorio, la selección de los tres conciertos es un tanto caprichosa, con obras de los siglos XVIII, XIX y XX, pero hemos de agradecer otra grabación, una obra menor pero curiosa y que se deja oír con agrado. El **Concierto núm. 7** de Devienne había sido grabado ya de manera insuperable por Rampal (STU 70 543) y el de Ibert gozaba ya de muy buenas versiones de Rampal con Martinon (EPR 15527), Galway con Dutoit (RL 25109), etc. En cualquier caso, se trata de tres obras ideales para poner de manifiesto la categoría flautística de Marion, que hace gala de una exquisita musicalidad a lo largo de todo el disco, y de una sensibilidad tímbrica de primerísima categoría. Junto a él, la Orquesta de la Ciudad de Niza, dirigida por Maximiano Valdés, realiza un trabajo muy digno y cuidado.

Un espléndido disco por tanto, que hará las delicias de todo entusiasta de la flauta y que presenta tres obras poco frecuentes del repertorio de este instrumento así como a uno de los más grandes flautistas de la actualidad, cuya fama y prestigio están mucho menos difundidos de lo que tan formidable instrumentista merece.—**ALVARO MARIAS.**



MOZART: Los 4 Cuartetos para flauta y cuerda. Aurele Nicolet, flauta. Trio Mozart. Compact Disc Denon 38C37-7157. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

El Trío «oficial» de Denon, integrado a su vez por sus instrumentistas de

cuerda «comodines», nos ofrecen en este registro, junto al no menos «oficial» flautista de la firma japonesa, Aurele Nicolet, los cuatro **Cuartetos para flauta y cuerda** de Mozart. Aun tratándose de una versión muy digna, no estamos ante una interpretación de referencia. La causa principal radica, a mi entender, en la no excesivamente afortunada intervención del conocido flautista, o mejor, en la escasa idoneidad de su sonido para trascuir estas partituras, ya que su estilo, sin ser ideal, sí resulta adecuado: adornado de un continuo vibrato en las notas tenidas y de un excesivo soplo de fondo, supone un obstáculo casi insalvable para disfrutar de unas obras de sencilla factura en las que la cohesión sonora resulta decisiva. Tal cohesión no se consigue casi nunca debido a los defectos recién apuntados. Aunque el empaste sonoro es mejor entre la cuerda, tampoco se produce ese sonido límpido y cristalino que requieren, en mi opinión, estos **Cuartetos**: el sonido de Nicolet y un quizá insuficiente número de ensayos han impedido probablemente la obtención de esa necesaria transparencia.

Estilísticamente, la versión es correcta, pero dista mucho de ser modélica. Así, en un movimiento tan genial como el **Andantino del Cuarteto núm. 3** —transcripción literal del sexto tiempo de la sublime **Serenata K 361** para instrumentos de viento— existe un contraste insuficiente entre las diversas variaciones: todo está correctamente dicho, pero falta todo aquello que diferencia una buena versión de una versión genial. El respeto de todas las indicaciones de repetición comporta, asimismo, que, dada la sencillez lingüística de las obras, el tedio aflore en más de un momento, ya que Nicolet y el Trío Mozart tampoco se caracterizan por un contagioso sentido del humor.

Más recomendables son las versiones de Bennett y el trío Grumiaux (Philips) o de Blau con miembros del Cuarteto Amadeus (DG), de un mozartianismo mucho más acusado. A falta de la versión soñada, que tendría por flautista al mítico Gareth Morris —flauta solista en la época dorada de la Philharmonia— y a primeros atriles de la orquesta londinense, las citadas más arriba o, en último extremo, la aquí comentada —la única disponible en disco compacto y, como se ha señalado, una opción válida— constituyen lo más interesante de un panorama discográfico que no permite mucho margen de elección.—**L.C.G.**



MOZART: Conciertos para flauta y orquesta. K 313 y K 314; Andante para flauta y orquesta K 315; Rondó para flauta y orquesta K 184. Peter Lukas Graf, flauta. English Chamber Orchestra. Director: Raymond Leppard. Compact Disc Claves CD 50-8505. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

En el número 562 de RITMO, publicado este mismo año, «Tartessos» realizaba un elogioso comentario del disco (en formato convencional) que

ahora Ferysa pone a disposición del aficionado español en compact disc. Estoy tan de acuerdo con todo lo que en aquél se decía que con remitir al lector la mismo sería suficiente. Sin embargo, creo que no estaría de más el insistir en algunos aspectos concretos de estas interpretaciones, particularmente en aquéllos que determinan de forma más clara la recomendación del registro.

En primer lugar, Peter-Lukas Graf, tan poco conocido como extraordinario instrumentista, se revela como intérprete idóneo para este repertorio. Técnica, fraseo, articulación y dosificación de matices sonoros del instrumento por un lado, y conocimiento y dominio del estilo por otro, son facultades que Graf pone al servicio de unas obras menores, elevando las correspondientes versiones a categoría de recreación grande. Recreación organizada, desde luego, desde el podio por un Leppard que está simplemente fantástico. Es impresionante lo reveladoras que resultan estas interpretaciones en lo que a dirección orquestal se refiere, ya que casi siempre se suelen presentar como piezas «para solista», en las que el conductor se dedica a acompañar en el sentido menos creativo del término.

Por otro lado, el paso de la grabación de disco negro a compacto ha multiplicado la calidad de aquélla, ya bastante grande en su presentación convencional. El registro gana ahora en brillantez tímbrica, claridad de planos y presencia sonora. Por consiguiente, estamos ante la más recomendable alternativa discográfica para estas obras; piezas que no se encuentran entre lo más representativo de su autor, pero que tocadas e interpretadas de esta manera se convierten en un verdadero placer para el oído.—P.G.M.



MOZART: Concerto para 3 claves K 242. 2 Conciertos K 107, según J.C. Bach. Huguette Dreyfus, Olivier Baumont, George Kiss, clavicémbalos. Capella Academica de Viena. Director: Eduard Melkus. Compact Disc Denon, 33C37-7600. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Una grabación, en principio, muy interesante, pues en ella figuran tres obras de Mozart que pudiéramos considerar como «marginales» dentro del catálogo de sus composiciones y que, con frecuencia, suelen ser omitidas en las ediciones integrales de los Conciertos para piano del maestro salzburgués: el **Concierto en Fa mayor** para tres instrumentos de teclado y orquesta K 242, y los **Conciertos K 107 núm. 1 en Re mayor y núm. 3 en Mi bemol mayor**, arreglos respectivos de las Sonatas para teclado Op. 5 núms. 2 y 4 de Johann Christian Bach.

Y el motivo de que no suelen figurar en las integrales es que, al contrario de los grandes Conciertos mozartianos, éstas son obras de circunstancia. Así, el **Concierto K 242**, compuesto en febrero de 1776 en Salzburgo, es conocido como concierto «Lodron», por el hecho de



llevar, en italiano, esta rimbombante dedicatoria... «al incomparable mérito de Su Excelencia la Señora Condesa de Lodron, nacida Condesa d'Arco, y de sus hijas las Señoras Condesas Aloisia y Josefa...». Y, naturalmente, este Concierto, a diferencia de los que Mozart escribía para sí mismo, está adaptado a las posibilidades técnicas y artísticas, apreciables sin duda, pero limitadas de sus aristocráticas dedicatorias.

En cuanto a los **Conciertos K 107**, se trata del arreglo y la orquestación, práctica habitual en la época, de tres de las Sonatas para clavicémbalo de J.C. Bach, y que Mozart adaptó, se calcula que hacia 1772, como piezas tanto de exhibición como de estudio.

La interpretación se puede calificar de «correcta», con una Capella Academica de Viena en su línea habitual en este tipo de repertorio (recuérdese la integral de los **Conciertos para teclado Op. 1, 7 y 13**, de J.C. Bach) y unos solistas que «cumplen con sus toros», empezando por Huguette Dreyfus, clavicembalista de muy estimables cualidades que, sin alcanzar nunca las cotas sublimes de los astros actuales de este instrumento, como por ejemplo un Gustav Leonhardt, un Ton Koopman o un Scott Ross, siempre sus actuaciones son dignas de consideración, brillando especialmente en la interpretación de esta clase de obras, un tanto intrascendentes, del período rococó.

Con todo, este disco adolece de un fallo fundamental: tratándose de un registro con pretensiones historicistas, ya que el instrumento empleado por los solistas es el clavicémbalo, y no el piano ¿por qué, entonces, utilizan los malhadados clavicémbalos Neupert, irónicamente conocidos entre los aficionados como «claves de campanitas» y que, a estas alturas (la grabación es de 1984) creíamos ya definitivamente transferidos al desván?—**SALUSTIO ALVARADO.**



MOZART: Concertone para dos violines, K 190. Serenata núm. 13, K 525, «Pequeña Música Nocturna». Thomas Furi y Karen Turpie, violines. Thomas Demenga, violoncelo. Louise Pellerin, oboe. Camerata de Berna. Director: Thomas Furi. Compact Disc Ex Libris, CD 6004. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Raro emparejamiento el de estos dos títulos mozartianos: uno poco conocido y no de los más valiosos de su autor —el **Concertone**, por supuesto— con otro de los más admirables y también de los más famosos, casi hasta la saciedad.

Y otra rareza en cuanto que tenía por exclusiva de D.G./Archiv a la Camerata de Berna, una de las primerísimas orquestas de cámaras de la actualidad —a pesar de no situarse quizá entre las más conocidas y reconocidas—. Situación de privilegio que manifiesta una vez más en el presente disco, máxime si se tiene en cuenta que los solistas del **Concertone**, de tan difíciles cometidos, pertenecen a la plantilla del conjunto. Pero no me sorprenden en absoluto: ya sabía que Thomas Furi, el director, es uno de los mejores intérpretes de la música para violín del siglo XVIII, y no digamos el violoncelista Thomas Demenga, de belleza y redondez sonoras, e incluso de musicalidad, que ya quisieran para sí buena parte de los solistas que más discos graban hoy. Su actuación en este disco, como la de los dos restantes instrumentistas, puede confrontarse sin temor con la de nombres de fama mundial, pero menos centrados estilísticamente, que han grabado esta obra.

En cuanto a la **Serenata K 525**, de la que hay decenas de versiones, la ejecución es exquisita, de una perfección extrema que hace parecer todo fácil y «natural», así como de una suprema elegancia. Mi único reparo es una excesiva sobriedad, una cierta falta de entusiasmo o embriaguez.

Resumiendo: una interpretación plenamente recomendable del **Concertone**. De la «**Pequeña Música Nocturna**» ésta es, sobre todo desde un determinado ángulo, una versión irreprochable, pero me parecen preferibles las de Klemperer (un auténtico milagro) y Barenboim (ambas EMI, esta última en Acorde). En CD, esta de Furi puede no resultar tan atractiva como la espléndida de Leppard (Erato, con **Les Petits riens** y las **6 Danzas K 571**).—**TARTESSOS.**



PONCHIELLI: La Gioconda, Maria Callas, Gianni Poggi, Fedora Barbieri, Paolo Silveri, Giulio Neri, Maria Amadini. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Director: Antonino Votto. Fonit Cetra CDC 9, 3 Compact Disc. Mono. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (Callas)
★★★ (resto)
Sonido: ★★

He aquí editada en disco compacto la primera ópera completa que grabara la Callas (septiembre de 1952) en el centenario de la muerte de Almicare Ponchielli. **La Gioconda** fue una ópera con especial significación en la carrera de la Callas: con ella debutó (Arena de Verona, 1947), la interpretó en numerosas ocasiones y volvería a grabarla en 1959. Siempre fue éste un personaje muy acorde a sus características, con la vehemen-

cia y hasta fiereza de sus pasiones: de entre los dramáticos (y éste es quizá el más dramático, también vocalmente hablando, de cuantos cantara), fue para muchos (para mí también) el que encarnó con más propiedad y de forma más arrolladora a un tiempo. Su estado vocal era mejor cuanto más atrás, y así aquí la encontramos en su mejor momento —por supuesto, ya desde joven con toda su garra interpretativa y su capacidad para hacer creíbles los personajes que más le iban— y sin los problemas que luego irían agravándosele. En efecto, en esta **Gioconda** sólo buscando y rebuscando se le podrían encontrar leves defectos vocales: algún agudo un poco estridente o no del todo expandido y algún piano, que debiera ser pianísimo, derivado hacia forte (el Si natural en la célebre frase «Enzo adorato ¡Ah, come t'amo!», especialidad de la Caballé). Pero, por encima de estos pequeños problemas, Callas ha sido la más propia y completa «**Gioconda**» del disco y, probablemente, de todos los tiempos. (Curiosamente, en grabaciones sólo Caballé puede equipararse en cuanto a expresividad y a fuerza de caracterización, por no hablar de belleza vocal; y digo «curiosamente», claro está, porque este es un papel que en lo vocal le viene bastante grande a la soprano catalana y que sólo ha cantado una vez en público, por cierto mejor aún que en su grabación comercial: Ginebra, 1979, conservada en registro «pirata»).

La presente interpretación, sin embargo, poco tiene de aprovechable aparte de la Callas: Fedora Barbieri, gran voz de considerable envergadura y de intensa comunicatividad en algún episodio: el dúo «E un anate-ma!». Más plana en lo demás y con serios problemas en el registro más agudo.

El resto del reparto apenas merece la pena, sobre todo el tenor Gianni Poggi, voz desagradable, cantante tosco, de escaso gusto y de tonillo tan monocorde que llega a hecerse enojoso y hasta irritante. Paolo Silveri, barítono de color demasiado claro para «Barnaba», canta e interpreta sin relieve. Giulio Neri («Alvise») era un bajo grave de excelente materia prima, pero con un dominio muy primario de su voz —inaceptables desafinaciones, sobre todo. E irrelatante Maria Amadini («la Ciega»), cuya única virtud aquí es la calidad del centro de su voz.

La dirección de Votto poco bueno tiene de resaltable, a no ser su discreción. Carece de personalidad, de matices y de temperatura (lo cual es grave en este enredo de pasiones tremebundas) y no siempre concierta con corrección a los medianos coros y orquesta. Queda en desventaja con respecto a las de Gavazzeni (con Cerquetti), a la suya misma de 1959 (Callas II) y a la de Gardelli (Tebaldi), pero la comparación con la sensacional dirección de Bartoletti es realmente cruel.

La grabación es aceptable, pero, pese al reprocesado de 1984, conserva diversas distorsiones.

En resumen: sólo para conocer la tremenda encarnación que Callas hacía de «**Gioconda**». Pero, para disfrutar de esta ópera como un todo, no hay duda: Caballé, Pavarotti, Baltsa, Milnes, Ghiaurov, Hodgson/Bartoletti (Decca digital 1981, también en CD).—**TARTESSOS.**

RAVEL: Canciones. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Hartmut Höll, piano. Compact Disc. Orfeo C 061-831 A. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El acercamiento de Fischer-Dieskau a las canciones de Ravel ha supuesto una auténtica revelación. Si la voz no le perdona ya en varias ocasiones, la inteligencia y el talento resultan verdaderamente sobrecogedores. El disco contiene **Un grand sommeil noir**, **Dos epigramas**, **Historias naturales**, **Cinco melodías populares griegas**, **Ronsard á son ame**, **Reves**, **Don Quichotte á Dulcinée** y los **Cantos populares** (éstos, desgraciadamente, cantados en francés, y no en gallego, italiano y yídico, como en el álbum EMI que contiene todas las canciones; además, no se incluye la **Canción escocesa**, que pertenece a la misma colección).

Fischer-Dieskau expresa los poemas puestos en música con tal intención que logra convencer en todo momento por la autenticidad con la que desgrana la música, siempre en contacto con unos textos con dobles sentidos (**Epigramas**, **Historias naturales**), con un fuerte y auténtico sentido popular o de una enorme complejidad efectiva (**Ronsard**, **D. Quichotte**). La labor pianística de Hartmut Höll es del máximo interés, y resulta de mayor modernidad que la excelente de Dalton Baldwin en el álbum citado. Algunas de las interpretaciones de Fischer-Dieskau se convierten inmediatamente en versiones de referencia. Su interpretación es más profunda, por ejemplo, que la de Van Dam o Bacquier en el mencionado álbum (interpretaciones, en cualquier caso, de muy alto nivel), y comparable a los mejores intérpretes de sus canciones (a mi juicio, Mesplé, Norman y De los Angeles). La grabación cuenta con una magnífica toma sonora.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



SCHUBERT: Schwanengesang (Canto del Cisne), D. 957. Ernst Haefliger, tenor. Jorg Ewald Dähler, pianoforte. Claves, Compact Disc CD 50-8506. Digital. Importador: Ferysa

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

SCHUBERT: Schwanengesang (Canto del Cisne), D. 957. Herbst (Otoño), D. 945. Hermann Prey, barítono. Philippe Bianconi, piano. Denon, Compact Disc 33C37-7906. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★ (Heine, Seidl)
★★ (Rellstab)
Sonido: ★★★★★

En la crítica a la versión del **Canto del Cisne** de Schubert realizada por Ernst Haefliger y Jorg Ewald Dähler, comentada en el núm. 562 de RITMO, ya señalaba las principales virtudes de esta original interpretación: enorme

musicalidad de ambos intérpretes, modélica comprensión liederística por parte del tenor suizo (que, como recalca, sigue poseyendo aún unos medios vocales muy estimables, consecuencia de una inteligencia poco común y de una técnica muy importante) y gran interés en escuchar el acompañamiento ejecutado en un pianoforte (y de manera excelente por Jorg Ewald Dähler), todo ello apoyado en una grabación espléndida. La audición en disco compacto no ha hecho más que corroborar la virtud de esta interpretación poco común, que es un ejemplo de musicalidad por encima del paso del tiempo.

Casi paralelamente ha aparecido en el mercado otra interpretación del mismo ciclo, con el atractivo de la inclusión del lied **Herbst (Otoño), D. 945**, que algunos expertos consideran que podría formar parte de la obra al haber sido compuesta en 1828, poco antes de comenzar a escribir la colección, y llevar un texto de Ludwig Rellstab, autor de los poemas de los siete primeros números del ciclo (incluso en la edición de la partitura por la prestigiosa casa Peters aparecía este lied al final del ciclo). Hermann Prey ya había grabado el **Canto del Cisne** en varias ocasiones. Parece que los lieder de este ciclo se prestan menos a su estilo y a sus características vocales (indudables, aunque no adecuadas a cierto tipo de música excesivamente melancólico, pues tiene el peligro de caer en una excesiva blandura) que **La Bella Molinera**, de la que ha conseguido magníficos testimonios discográficos, o del **Viaje de Invierno**, del que se podría señalar su reciente y correcta interpretación madrileña. El **Canto del Cisne**, como es sabido, no presenta la misma homogeneidad de estos dos ciclos, al estar formado por lieder basados en textos de distintos autores (Rellstab, Heine y Seidl), reunidos a la muerte del compositor por el editor. La grabación (excelente desde el plano técnico sonoro) ha sido realizada en abril de 1984 y agosto de 1985, y las diferencias son demasiado perceptibles. Las canciones de Rellstab son posiblemente el peor ejemplo discográfico de Prey: parte de una interpretación errónea, poco convenida, y encuentra grandes dificultades en lo musical (afinación no siempre perfecta, pobreza de "fiato", respiración poco natural y justeza y cambios de color en los registros extremos). Ciertamente, pensé lo peor al escuchar las primeras canciones. Afortunadamente, al llegar a los Lieder con textos de Heine, el resultado cambia considerablemente: la interpretación es intensa y coherente, con algunos momentos extraordinarios (**Der Doppelgänger**), y resulta casi siempre adecuada al dramatismo de la música y los poemas. Aquí se puede apreciar al magnífico cantante que es Prey, aunque no esté en su mejor momento vocal y tenga ciertas dificultades vocales, que consigue paliar en parte con una buena interpretación. El estimable pianista Philippe Bianconi no es un acompañante especialmente adecuado al lied schubertiano. No concuerda su interpretación con la de Prey, ya que en los lieder de Rellstab ofrece sus mejores momentos, dentro de un lirismo un tanto impersonal, frente a su incapacidad para reflejar la fuerza de los de Heine. Haciendo una breve valoración de las versiones del **Canto del Cisne** actualmente disponible en disco compacto, la mejor sigue

siendo la de Fischer-Dieskau y Moore (DG), seguida por las de Fischer-Dieskau y Brendel (Philips) y Haefliger (Claves), las dos últimas con una toma de sonido más espectacular que la primera. La de Prey y Bianconi es poco recomendable.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



SCHUBERT: Winterreise (Viaje de Invierno). D 911. Martti Talvela, bajo. Ralf Gothóni, piano. Compact Disc BIS CD 253/4. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Contenido en un solo compacto (como las versiones de Fischer-Dieskau y Moore, en DG; Hagergard y Schuback, en RCA, y Prey y Bianconi, en Denon, frente a las de Haefliger y Dähler, en Claves, y Moll y Garben, en Orfeo), con duración de setenta y dos minutos, aparece la versión del más impresionante de los ciclos de Lieder de Schubert, el **Viaje de Invierno**, interpretado por el bajo Martti Talvela y el pianista Ralf Gothóni, ambos de nacionalidad finlandesa, que ya nos habían ofrecido en 1981 su visión de la obra en un recital celebrado en el Teatro de la Zarzuela. En aquella ocasión, su versión no pasó de discreta, pese a la gran musicalidad y nobleza de fraseo del cantante. La interpretación contenida en este registro de la firma sueca BIS es bastante superior. Si Talvela ya ha perdido la robustez y la rotundidad de sus mejores años (sin duda, una de las mejores y más auténticas voces de bajo de los últimos años), mantiene aún un color bastante homogéneo y, sobre todo, canta muy bien. La interpretación y el fraseo no poseen la suficiente variedad que requiere la obra, pero se mantiene en gran parte la profundidad que también necesita. No termina de acomodarse a una tesitura más ligera de lo que sería ideal para su voz, y esto le presenta graves problemas en los títulos **Der stürmische Morgen**, **Täuschung** y **Mut**, en los que no consigue superar estas dificultades. El pianista ha madurado considerablemente, tanto en lo técnico como en lo expresivo, y su traducción de la parte pianística tiene ahora cierto interés. La buena grabación no consigue por sí sola que la versión se convierta en la mejor del **Viaje de Invierno** en compacto, que sigue siendo la clásica de Fischer-Dieskau y Moore, a la que habría que añadir la «arqueológica» de Haefliger y Dähler. Es, en cualquier caso, bastante superior al frustrado intento de Kurt Moll, el otro bajo que lo ha grabado, con muy escasa fortuna.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



STANLEY: Los 6 Conciertos para órgano y cuerda, Op. 10. Gerald Gifford, órgano y director. Northern Sinfonia Orchestra. Compact Disc CRD, 3409. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Disco compacto muy interesante, puesto que contiene una colección completa de obras muy infrecuentes —única grabación en este formato— de notable valor y en una satisfactoria interpretación.

John Stanley (1713-1786) es un compositor inglés de segundo orden que, sin embargo, merece ser conocido. Al parecer, esta **Op. 10**, su segunda (y última) serie de Conciertos para órgano y cuerda, se encuentra entre lo más logrado de su producción. Son —a diferencia de las de su primera serie— obras originales para esta combinación. Muestran, más bien que unidad, variedad en diversos aspectos, como la que proviene de haber sido compuestos (se supone) en épocas distintas —aunque los 6 fuesen publicados juntos en 1775—, con sus consiguientes influencias según los casos: desde Boyce a Haydn (!), pasando por Haendel y la música instrumental italiana. Y también difieren entre sí por su forma: los dos primeros y el último constan de sólo dos movimientos, ambos movidos pero contrastados; el **Tercero** siguen básicamente este esquema, pero se ve precedido de una introducción Adagio. Por último, el **Cuarto** y el **Quinto** se componen de un movimiento lento enclavado entre dos extremos rápidos, pero en el caso del **Quinto** esta estructura se queda, por la brevedad del Adagio, a medio camino.

El **Cuarto**, único de la serie en modo menor (Do), es, con diferencia, el más extenso, elaborado y perfecto de ellos, hasta el punto de que para el conocido estudioso Charles Cudworth es «probablemente el mejor de todos los conciertos ingleses para órgano» (incluye, es de suponer, a Haendel, lo cual hace quizá exagerada su afirmación).

Gerald Gifford, al que no recuerdo haber escuchado antes, se revela aquí como un organista admirable en todos los sentidos, incluyendo su talento como improvisador —hermosas y ricas las sonoridades del órgano de la Abadía de Hexham—, pero, como director, carece quizá de la suficiente imaginación o técnica como para dotar de toda la vida y diversidad necesarias a estas partituras, aunque su labor al frente de la espléndida Northern Sinfonia es siempre muy musical y estilísticamente intachable.

La grabación, de la última época analógica (1979), es correcta.—**TARTESSOS.**

RECITALES

«PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE: Lollipops». Piezas de diversos autores. Compact Disc Claves CD 50-8503. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Disco compacto grabado a la mayor gloria de los Philip Jones Brass Ensemble y disfrute de sus muchísi-

mos (con razón) admiradores. Su título genérico, «Lollipops», viene más o menos a significar que lo importante cuando se escucha el mismo no es lo que se escucha sino cómo se escucha. Es decir, un conjunto de piezas menores, compuestas en algunos casos para el grupo, y otras no tan pequeñas, pero debidamente arreglas a fin de que Philip Jones y sus compañeros de grupo puedan alcanzar el lucimiento técnico e interpretativo que siempre se espera de ellos.

Efectivamente, las respectivas interpretaciones son, sin excepción, sorprendentes. Las **London Miniatures** (Gordon Langford, n. 1930), **Kleiner Zirkusmarsch** (Jan Koetsier, n. 1910) y **A Londoner in New York** (Jim Parker, n. 1934), escrita para el grupo, son sendas piezas compuestas en tono ligero, bastante funcionales, que cumplen bien su objetivo. Amable y distendida la primera; «graciosa», la segunda; y algo más sustanciosa la tercera, sirven para que el receptor pase un rato relajado al escucharlas, sin poder evitar a veces, eso sí, esbozar una cierta sonrisa de sorpresa en los pasajes de mayor virtuosismo. Virtuosismo que en el caso de **El vuelo del moscardón** de Rimsky-Kosrakov (sólo por comprobar de qué cosa es capaz el tuba John Fletcher en esta pieza merece la pena comprar este compacto) o las **Variaciones sobre un tema tirolés** (curioso ver cómo un trompa imita las típicas coloraturas de las canciones tirolesas) raya en lo inverosímil. Menos interesante me ha parecido **Hamabe no uta**, un arreglo basado en un tema tradicional japonés, y particularmente resaltables **Bethena**, una preciosa danza de Scott Joplin, sen-

cilla y de mucho vuelo, y la versión de la **Danza Noruega Op. 35, núm. 2** de Grieg, donde el trompetista Philip Jones luce su inimitable sonido y el grupo un empaste de puro terciopelo.

En definitiva, un concepto curioso para los aficionados a la música culta y muy recomendable al oyente asiduo de música ligera. La grabación es excelente, lo que naturalmente se pone de manifiesto con mayor claridad por el hecho de servirse en disco compacto. El registro es digital en origen, aunque la firma Claves no lo exponga en la carátula haciendo uso de las normas que se utilizan para ello.—P.G.M.



RAVEL: Cuarteto de cuerda. DEBUSSY: Cuarteto de cuerda. Il Nuovo Quartetto. Compact Disc Denon 33C37-7830. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

A poco de su aún hoy extraña separación del Cuarteto Italiano —en el que fue sustituido por Dino Asciolla—, el violinista Piero Farulli consagró su tiempo a la creación de la ya hoy prestigiosísima Escuela de Música de Fiesole, población situada en una de las colinas que rodean la bella Florencia. Y fue también allí donde decidió retomar su actividad cuartetística, que había desarrollado triunfalmente durante 30 años junto a los ya míticos Borciani, Pegreff y Rossi. Esta vez eligió a músicos

mucho más jóvenes que él y fundó Il Nuovo Quartetto (lo de Italiano se sobreentiende como también parecen claras las causas de su inclusión), que se presentó en el Maggio Musicale Fiorentino de 1984 y cuyo prestigio se ha visto consolidado con su aparición en el ciclo "L'Arte del Quartetto" celebrado en la ciudad de los Medici en los pasados meses de marzo y abril de este 1986.

El disco aquí comentado y otro que contiene obras de Boccherini y Verdi han supuesto la presentación discográfica de la agrupación italiana. La primera sensación que se tiene tras escuchar los compases iniciales del bellissimo **Cuarteto** de Ravel es que estamos ante una interpretación que es el fruto de largos y fructíferos ensayos. Sin pecar en ningún momento de rigidez o automatismo, Il Nuovo Quartetto nos ofrece una versión muy meditada y tremendamente lógica de los **Cuartetos** de Debussy y Ravel, inseparables compañeros fonográficos. Excepción hecha quizá en algún momento aislado del empaste, los italianos parecen haber superado todas las dificultades que hay que sortear para conseguir que Cuarteto sea, como dicen los miembros del Melos, un instrumento ejecutado por cuatro personas: no cabe duda que el papel del "viejo" Farulli en este rápido e infrecuente logro habrá sido absolutamente decisivo, ya que de hecho son muchas las semejanzas entre el "Nuevo" y el "Antiguo". Cada uno parece conocer perfectamente no sólo su parte, sino también la de sus compañeros, porque el entendimiento —y suponemos que también los guiños— entre ellos es realmente admirable.

El enfoque interpretativo adoptado es, para entendernos, clásico. Aquí no

encontramos la fiereza, la intensidad a veces alarmante, la furia del Orlando. Sí hay rotundidad y energía, pero éstas son mucho más interiores que exteriores. Escuchadas después de las del Orlando, pueden dar quizá la sensación de ser versiones blandas, pero una atenta audición desmiente completamente esta primera y falsa impresión (óiganse, por ejemplo, los extraordinarios pizzicati del segundo movimiento del Debussy o el ritmo contenido pero firme del "Assez vif" raveliano). Los italianos no parecen perseguir especialmente —como si creo que hace el Orlando— la obtención de timbres y sonoridades "nuevos", por decirlo así, pero éstos surgen continuamente, aunque quizá pasen más inadvertidos. Un minucioso examen del "tempo" revela, asimismo, que éste es absolutamente flexible, que hay muchos "tempi" muy cercanos entre sí, pero es imposible percibir el más mínimo tirón; fluidez y naturalidad caracterizan también la dinámica que, aquí sí, puede ser criticada por algunos por sus límites algo reducidos: en cualquier caso, pocas veces podemos escuchar unos p y pp de la nitidez y la belleza de los que aquí nos obsequian los italianos. La afinación de todos ellos —incluido el ya maduro Farulli, que demuestra seguir estando en plena forma— es asombrosa.

Versión, pues, muy alejada estéticamente de la del Orlando (Philips, también en CD) y más cercana a la del Tokyo (CBS), y que pasa a formar parte junto con éstas de la trilogía de alternativas más recomendables para hacerse con estas dos obras maestras. El sonido es magnífico, aunque peca, como muchas otras grabaciones de la firma japonesa, de una resonancia para mi gusto excesiva.—L.C.G.

Consulta discográfica

Hace relativamente poco tiempo descubrí su revista RITMO, y desde entonces la sigo fielmente, y he de confesar que sólo tengo palabras de elogio para su/nuestra revista y para ustedes, que tan gran labor desempeñan en favor de la música y de la cultura en nuestro país.

Desearía me indicasen las versiones de referencia de las obras que a continuación les detallo:

Beethoven: Concierto Violín.
Bruckner: Todas sus sinfonías.
Mahler: Sinfonías 2, 7 y 8.
Puccini: La Bohème.
Rachmaninov: Conciertos Piano y Rapsodia sobre un tema de Paganini.
Schumann: Sinfonía 2.
Sibelius: Sinfonías 1, 3, 6 y 7.
Tchaikovsky: Cascanueces, Concierto Piano, Concierto Violín y La Bella Durmiente.
Verdi: Aida y Requiem.

Y sin nada más que rogarles me despido pidiéndoles, por último, que disculpen las molestias que les pueda causar. Atentamente.—F. JAVIER LOPEZ PUERTAS.

CONTESTACION

- Beethoven: Concierto para violín: Menuhin/O. New Philharmonia/Klemperer (EMI). Zukerman/O.S. Chicago/Barenboim (D.G.). Perlman/O. Philharmonia/Giulini (EMI).
- Bruckner: Las 10 Sinfonías: O.S. Chicago/Barenboim (D.G., 12 discos oferta) es la única integral disponible, de muy alto nivel. Existen algunas versiones aisladas de mayor valor:
 - 4ª: O.F. Viena/Bohm (Decca).
 - 5ª: O.S. Chicago/Solti (Decca).
 - 7ª: O.F. Viena/Bohm (D.G.). O.F. Berlín/Karajan (D.G.). O. Philharmonia/Klemperer (EMI Acorde).
 - 9ª: O.S. Chicago/Giulini (EMI). O. New Philharmonia/Klemperer (EMI). Pero de ellas, sólo es encontrable ahora en España la 7ª por Karajan y por Klemperer.
- Mahler: Sinfonía núm. 2. Schwarzkopf, Roessel-Majdan/C. y O. Philharmonia/Klemperer (EMI Acorde); Armstrong, Baker/C. y O.S. Londres/Bernstein (CBS);

- Buchanan, Zakai/C. y O.S. Chicago/Solti (Decca).
- Puccini: La Bohème: Freni, Pavarotti, Panerai, Harwood, Ghiaurov/C. y O.F. Berlín/Karajan (Decca); Caballé, Domingo, Milnes, Blegen, Raimondi/C. y O.F. Londres/Solti (RCA).
- Rachmaninov: Conciertos y Rapsodia: Ashkenazy/O. Concertgebouw/Haitink (Decca, a punto de publicarse).
- Schumann: Sinfonía núm. 2: O.S. Chicago/Barenboim (D.G., sólo en álbum de 3 discos con las restantes Sinfonías). No podemos recomendarle ninguna otra versión.
- Sibelius: Sinfonías núms. 1, 3, 6 y 7: Grabaciones completas de O. Hallé/Barbirolli (EMI); O.S. Boston/C. Davis (Philips), ninguna hoy en España.
- Tchaikovsky: Cascanueces: O. National Philharmonic/Bonyngé (Decca); O. Concertgebouw/Dorati (Philips); O.S. Londres/Previn (EMI).
- Tchaikovsky: Concierto piano núm. 1:

- Gavrilov/O. Philharmonia/Muti (EMI); S. Richter/O.S. Viena/Karajan (D.G.); Postnikova/O.S. Viena/Rhosdestvensky (Decca, + Conc. Núm. 3).
- Tchaikovsky: Concierto violín: Zukerman/O.F. Israel/Meh-ta (CBS); Perlman/O. Filadelfia/Ormandy (EMI). Milstein/O.F. Viena/Abbado (D.G. Privilege, + Mendelsshon).
- Tchaikovsky: La Bella Durmiente: O.S. Londres/Previn (EMI); O. Concertgebouw/Dorati (Philips).
- Verdi: Aida: Caballé, Domingo, Cossotto, Cappucilli, Ghiaurov/C. y O. New Phil./Muti (EMI); Ricciarelli, Domingo, Obratzsova, Nucci, Ghiaurov/C. y O. Scala/Abbado (D.G.).
- Verdi: Requiem: Caballé, Cossotto, Vickers, Raimondi/C. y O. New Philharmonia/Barbirolli (EMI Acorde); Ricciarelli, Verrett, Domingo, Ghiaurov/C. y O. Scala/Abbado (D.G.); Caballé, Berini, Domingo, Plishka/C. y O.F. Nueva York/Mehta (CBS); Freni, Ludwig, Cossutta, Ghiaurov/C. y O.F. Berlín/Karajan (D.G. Privilege).

VIENA

(Austria)

FESTIVAL DE VIENA 86:

A la búsqueda de un nuevo enfoque mozartiano

Por Gerardo Antonio Leyser

Mozart, o mejor dicho su creación operística, fue uno de los temas del Festival de Viena 1986. En el ambiente musical vienés se sabe que uno de los sitios en los que se está cultivando el estilo operístico mozartiano es la Opera de Zurich, gracias al ejemplar ciclo producido conjuntamente por Nicolaus Harnoncourt y Jean Pierre Ponnelle. Unos años atrás el festival de Viena ya le había brindado al público vienés la oportunidad de ver una muestra de dicho ciclo a través de representaciones de Idomeneo y Lucio Silla importadas de Zurich a tales efectos. Este año la dirección del Festival quiso presentar otros enfoques operísticos mozartianos invitando, a tales efectos, a cuatro compañías procedentes de Bruselas, Berlín Oriental, Hamburgo y

Kent (Reino Unido), a presentar producciones de óperas de Mozart en Viena.

Hacia tiempo que se venía hablando de Bruselas y de sus ejemplares producciones mozartianas. Resultó por tanto muy oportuno poder satisfacer la curiosidad del público invitando a la "Opéra National de Bruxelles" a que presente dos de sus producciones en el "Theater an der Wien". Es así que este ciclo Mozart se inauguró con un montaje de **Così fan tutte** bajo la dirección escénica de Luc Bondy, con decorados de Karl-Ernst Hermann.

Apenas iniciado el espectáculo se fue destacando la notable labor teatral de Bondy, quien resuelve con gran solvencia los problemas formales planteados por el libreto, penetrando además sin dificultad en el meollo de esta comedia que presenta enormes escollos debido a su descabellado argumento (por lo menos para el espectador del siglo XX), sin caer en la tentación de tratar de interpretar o modificar la acción para que se vuelva más plausible. Su interpretación escénica es resultante de un pródigo análisis de cada uno de los momentos psicológicos y humanos del libreto que se resume de la siguiente manera: la apuesta, motor inicial de esta comedia; la despedida de los amantes; la fidelidad inicial de las dos mujeres; la trampa en la cual caen las dos hermanas; la curiosidad (provocada por la presencia de los dos extranjeros; la seducción); los celos y, finalmente, la desilusión al revelarse la perfidia de la trama inventada por "Don Alfonso". Es éste el esqueleto sobre el cual Bondy arma su genial puesta llena de detalles jocosos y acertadas observaciones respecto de la conducta y condición humanas y en la que evita escrupulosamente las simetrías tan típicas en la mayoría de las realizaciones de **Così**. Pero Bondy no sólo se contenta con tener buen gusto y buenas ideas sino que demuestra haber trabajado muy intensamente con los

cantantes a juzgar por su excelente nivel en materia de actuación. La escenografía de Karl-Ernst Hermann, por su parte, se amoldó perfectamente al concepto de Bondy. Al comienzo de la ópera, «Don Alfonso», «Guglielmo» y «Ferrando» se hallan en un palco de proscenio del teatro tal como si acabasen de ver alguna representación cuyo tema bien podría haber sido el de la infidelidad femenina. De allí surge la discusión que culmina con la famosa apuesta que será catalizadora de toda la acción. El escenario, prácticamente vacío, presenta como principal decorado un telón de fondo (horizonte), abundantemente pintado, que va evolucionando paulatinamente en torno a invisibles rodillos laterales, provocando cada vez que avanza un cambio de personaje. El movimiento del telón no es constante sino que se lleva a cabo, con gran lentitud, cada vez que la acción evoluciona hacia una de las nuevas situaciones básicas que se han descrito más arriba. En el telón pintado pueden apreciarse primero una playa, un mar sereno y algunas rocas al amanecer, luego un frondoso parque, volviendo luego a verse un mar algo más tormentoso, y finalmente las grises nubes de un aguacero de verano («la celosía») antes de caer la noche y concluir la acción. Uno de los aspectos más positivos de esta producción es que logra brindar un espectáculo operístico de altísimo nivel conformándose con la presencia de buenos cantantes que no son los «divos» del gran escenario operístico internacional. Aquí Barbara Madra e Ilse Gramatzki, Jerome Pruet y Marcel Vanaud cantan y actúan con total entrega los personajes de «Fiordiligi», «Dorabella», «Ferrando» y «Guglielmo», respectivamente. Apenas más conocido en Viena es el nombre de Claudio Desderi, quien cantó el papel de «Don Alfonso concebido por Bondy como un personaje cínico y sumamente repulsivo, mientras el descubrimiento vocal de la noche fue la encantadora «Despina» de Elzbieta Szymka. Muy correcta, además, la actuación de la orquesta bajo la dirección de Sir John Pritchard.

El Festival también presentó al binomio Bondy-Hermann desde el punto de vista de su labor puramente teatral a través de su maravilloso montaje de la comedia de Marivaux **El triunfo del Amor** en una producción del Teatro «Schaubühne» de Berlín Occidental: UN TRIUNFO DEL TEATRO cuyo contenido e interpretación presentaron un interesante contrapunto al tema del amor engañado tratado en la ópera de Mozart y Da Ponte.

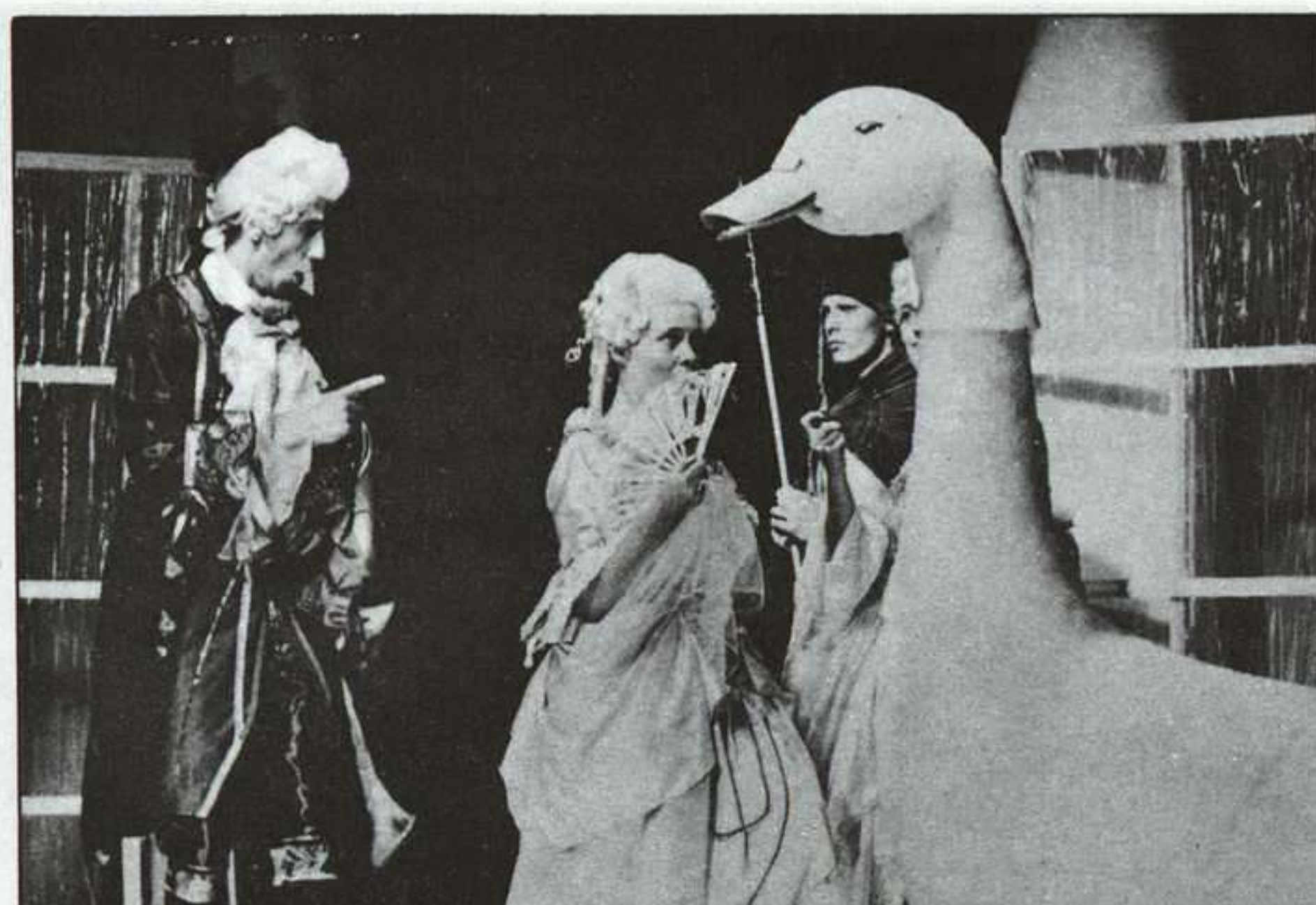
Pero no fue sólo con **Così** con lo que la Opera de Bruselas sorprendió al público. Pocos días más tarde presentó su versión de **La finta giardiniera**, una de las más acabadas y exquisitas (en el mejor sentido de la palabra) producciones que he jamás podido disfrutar en éste género de teatro musical. Esta vez tanto la escenografía como la dirección escénica llevaban la firma de Karl-Ernst Hermann. Toda la acción transcurre en el jardín, lleno de jóvenes abedules, de la casa de Podesta. Mientras en **Così** Hermann trabaja con un escenario casi vacío dominado por un telón de fondo abundantemente pintado, utiliza



Opéra National de Bruxelles: "Così fan tutte".



Gastspiel Opéra National Bruxelles presentaron la ópera mozartiana "La finta giardiniera".



Los jóvenes estudiantes del Studio Milletre de Hamburgo presentaron "La Oca del Cairo".

aquí exactamente lo contrario: un escenario lleno con un fondo prácticamente blanco que no tiene virtualmente ninguna participación directa en la escenografía. Montar una obra tan larga y llena de juvenil inmadurez, aunque no exenta de genialidad y premoniciones de todo lo que le iba a seguir, como lo es **La finta giardiniera** y lograr un espectáculo tan ágil, tan entretenido y a la vez tan gracioso y tan serio como lo hizo Hermann denota más que mero talento. Nos hallamos aquí en presencia de un director-escenógrafo de descomunal calibre, y con la mayor impaciencia esperamos su nuevo montaje de **Idomeneo** en el transcurso de la próxima temporada en la Opera de Viena. También para esta representación de **La finta**, la Opera de Bruselas reunió a un grupo de cantantes de parejo nivel, capaces de integrarse a una labor de conjunto, elemento que es lo que tantas veces falta en los grandes y más famosos teatros europeos. En esta oportunidad, la dirección musical de la obra le fue confiada al joven y talentoso director de orquesta belga Sylvain Cambreling quien aportó su importante grano de arena musical que sirvió para demostrar que también en esa parte de Europa se sabe lo que es un buen estilo mozartiano.

La idea de presentar escénicamente los fragmentos de la incompleta ópera de Mozart intitulada **La oca del Cairo** podría

haber sido muy buena de no ser que la versión presentada por los jóvenes (estudiantes) del «Studio Milletre» de Hamburgo fue tan diletante que debería haber permanecido en el marco de una fiesta de fin de cursos de alguna escuela o conservatorio, no teniendo nada que hacer en el marco de un festival internacional.

De **La Flauta Mágica** presentada por la Opera Cómica de Berlín (Oriental) sólo fue realmente interesante la parte escénica, obra del genial director alemán oriental Harry Kupfer. Efectivamente ni la orquesta, ni el director, ni los solistas de esta **Zauberflöte** se destacaron, quedando sumida la obra en una zona musical gris, casi al borde de la mediocridad. Es justo mencionar que probablemente ocurriría lo mismo si esta obra fuera presentada en un montaje de la «Volkoper» de Viena en el marco de un festival. (¡Berlín Oriental también tiene su Opera del Estado!) Si bien no entiendo por qué se le confió la dirección musical a un músico tan poco inspirado como Rolf Reuter, por lo menos los berlineses se dan el lujo de tener a uno de los más interesantes (y controvertidos) directores de escena al servicio de ópera popular. Que Kupfer haya montado **La Flauta Mágica** a la luz de interpretaciones políticas era de esperar. Pero lo hizo con nivel, utilizando elementos históricos contemporáneos de la época de Mozart:

revolución francesa, absolutismo, masonería... Kupfer concibió su versión de **La Flauta Mágica** en el seno de una ciudad barroca (que bien podría ser la Viena de la época) y contó con el interesante sistema de decorados creado por Hans Schavernoch para crear la ilusión de casco de ciudad sobre el escenario. Utilizando elementos modulares que se desplazan casi constantemente sobre un escenario giratorio que también se mueve con gran frecuencia, logró crear la ilusión de constante desplazamiento a través de las diversas callejuelas y plazas de una ciudad. Un unicornio, símbolo del amor por el cual «Tamino» deberá decidirse al final de la obra en detrimento de la acción política (y otros animales imaginarios) aportan el único elemento fantástico a este cuento relatado aquí de la manera más realista y sobria posible. Así, los tres niños son integrantes de una simpática pandilla de barrio mientras «Papageno» es un representante del proletariado. A pesar de la oscuridad y tristeza reinante en el escenario durante gran parte de la representación, Kupfer logra un espectáculo ágil e interesante: una versión alternativa, politizada y muy atendida de esta incomparable obra de arte musical.

La Opera Cómica también presentó unos días más tarde una excelente versión de **Lear** de Aribert Reimann, una ópera cuya



La Opera Cómica de Berlín presentó "La Flauta Mágica".



"Lear", la Opera Cómica de Berlín (DDR).



La Opera de Kent en "Las Bodas de Figaro".

composición fue incitada por Dietrich Fischer-Dieskau, quien cantó la parte principal al estrenarse en Munich en 1975 (versión de la que existe una grabación de la DG) y cuyo libreto se basa en la obra de Shakespeare. Esta vez no sólo la parte escénica, igualmente obra de Kupfer, estuvo espléndidamente realizada sino también la difícil parte musical bajo la dirección de la muy segura y musical mano de Hartmut Haenchen. **Lear** es una obra de difícil audición, esencialmente atonal, que justo al final presenta una marcha fúnebre de orientación tonal. Es una ópera de gran intensidad y fuerza dramática que merece ser objeto de una nota más detallada. Pero no queriendo alejarme demasiado del

tenor principal de la presente, vuelvo a Mozart cuyas **Bodas de Figaro** fueron presentadas en una producción de la Opera de Kent. Se trató de un montaje de aceptable gusto, dotado de unas pocas ideas originales y muchas más convencionales por parte del director escénico Nicholas Hytner quien por lo menos evitó las peores banalidades en la que fácilmente podría haber caído. La dirección musical de estas **Bodas** estuvo a cargo de Ivan Fischer (hermano de Adam Fischer que dirigió la **Gioconda** en la Opera de Viena), un talentoso pero aún muy joven director de orquesta que aprendió su Mozart en Viena y en Zurich en calidad de asistente de Harnoncourt. Lo más destacable de la

Opera de Kent es su elenco íntegramente compuesto por cantantes locales: ¡ni un apellido que no fuera británico! En la isla no formarán grandes divos, pero por lo menos debe existir una muy sólida escuela de formación vocal si un teatro tan provincial puede llegar a ofrecer semejante homogeneidad. Quizá sea éste un ejemplo que otros teatros provinciales deberían de seguir.

A manera de resumen puede decirse que el único «Mozart» realmente sobresaliente de esta mínima muestra fue el procedente de Bruselas y obra del ingenioso director artístico de la «Opéra National de Bruxelles», Gérard Mortier, quien supo reunir un apropiado equipo internacional para sus realizaciones. Si de ello en Viena se puede aprender algo, es que se haría bien en seguir este ejemplo ya que en la Opera del Estado no existe en la actualidad ni un montaje de óperas de Mozart del que emanen impulsos novedosos o al menos realmente interesantes. Sería preciso volver a plantear, sobre todo en el caso de Mozart, la importancia real que tienen los cantantes estelares. El público les debe grandes momentos operísticos, pero Bruselas nos demostró que resulta posible hacer ópera a muy elevado nivel internacional juntando un buen equipo (internacional) dispuesta a trabajar de manera estable por largo período de tiempo. Mozart necesita continuidad y labor de conjunto, aquello que los vieneses recuerdan con nostalgia de los años cincuenta, cuando su propia Opera del Estado actuaba en el «Theater an der Wien», y que denominaban «Wiener Mozart Ensemble».

OPERA DEL ESTADO DE VIENA

Ultimas producciones de la era Seefehlner

Por Gerardo Antonio Leyser

El Dr. Egon Seefehlner, a la vez antecesor de Lorin Maazel en la dirección de la Opera del Estado de Viena, se retira definitivamente a fines de la presente temporada. En guisa de despedida y como aporte de la Opera del Estado al **Festival de Viena**, el director saliente decidió legar un nuevo montaje de **La Gioconda**, única ópera sobreviviente de Ponchielli que faltaba en el repertorio de la casa desde hacía varios decenios.



"La Gioconda", Marton, Semtschuk, Domingo.

El Dr. Seefehlner debe ser un hombre de gran lealtad porque le encomendó la parte escénica de la producción a Filippo Sanjust quien años atrás había fracasado de manera tan rotunda en su intento de montar la **Tetralogía**

de Wagner en la Opera de Viena, que el proyecto quedó truncado después de **La Valquiria**. No obstante Seefehlner no dudó en encomendarle a Sanjust la última nueva producción bajo su responsabilidad. El resultado volvió a ser deficiente

y **La Gioconda** terminó saliendo a escena en medio de decorados de cartulina pintada que intentaban recrear, con gusto más que dudoso, la atmósfera escénica de la obra cuando fue estrenada el siglo pasado. Pero han transcurrido demasiados años y los gustos cambian, y lo que presentó Sanjust ya no cabe en absoluto en el gusto de nuestra época. De los cuatro cuadros que nos brinda, el peor es sin lugar a dudas el segundo con un barco como para niños, con velamen casi color rosa, y una disposición tan desgraciada del escenario que no satisfizo en absoluto las exigencias dramáticas del acto. No se sabe de dónde los personajes vienen ni hacia dónde van, hecho que representa el peor fracaso de una puesta en escena que pretende ser realista. Y aquí tocamos ya de pleno el tema de la dirección escénica, o más bien de su casi total ausencia, que fue igualmente (des)obra de Sanjust. No vale la pena perder el tiempo tratando de describir la inexistencia de conceptos escénicos y el sin fin de "clichés" en materia de gesto y movimiento a los que sometió tanto a los solistas como a los integrantes del coro.

La parte musical fue netamente superior sin llegar a alcanzar los altos niveles que deberían ser habituales en todo estreno de una nueva producción en la Opera del estado de Viena. Aquí cabe señalar que el director de orquesta originalmente previsto, Gianandrea Gavazzeni, canceló su actuación pocas semanas antes de iniciarse los ensayos por razones de salud. La dirección musical le fue confiada al joven talentoso director de origen húngaro y nacionalidad austríaca, Adam Fischer, quien a pesar de no haber nunca dirigido anteriormente **La Gioconda**, logró dirigirla de memoria a pesar del poco tiempo disponible. Fischer posee una sólida experiencia operística, a pesar de no haber cumplido aún 40 años de edad, y ya había dirigido muchas veces, con éxito, en este teatro. No obstante, su **Gioconda** careció de la intensidad dramática y del empuje que necesitaría para contrarrestar sus debilidades inherentes. El enfoque dado resultó un tanto falto de personalidad, careciendo de perspectiva musical profunda: el nivel fue simplemente aceptable. Tampoco los solistas lograron satisfacer plenamente en su interpretación musical. La «Gioconda» de Eva Marton fue intachable a pesar de que su voz es casi demasiado dramática y pesada para dicha parte. El «héroe» de la noche, Plácido Domingo, se presentó con notorios problemas de cansancio que se evidenciaron en varios inseguridades vocales y en ardidés para evitar las notas más agudas. Domingo sigue teniendo una voz grande y hermosa y no ha perdido nada de su carisma escénico, pero deberá comenzar a cuidarse seriamente si quiere evitar un abrupto decaimiento. En la parte de «Laura Adorno», la cantante soviética Ludmilla Semtschuk hizo gala de excelente escuela vocal y buena presencia escénica. El resto del elenco integrado por Mariana Lipovsek, Matteo Manuguerra, Alfred Sramek y Kurt Rydl, entre varios otros, fue entre excelente y sólido.

Quisiera brevemente mencionar las dos nuevas producciones inmediatamente anteriores a **La Gioconda**. En primer lugar,

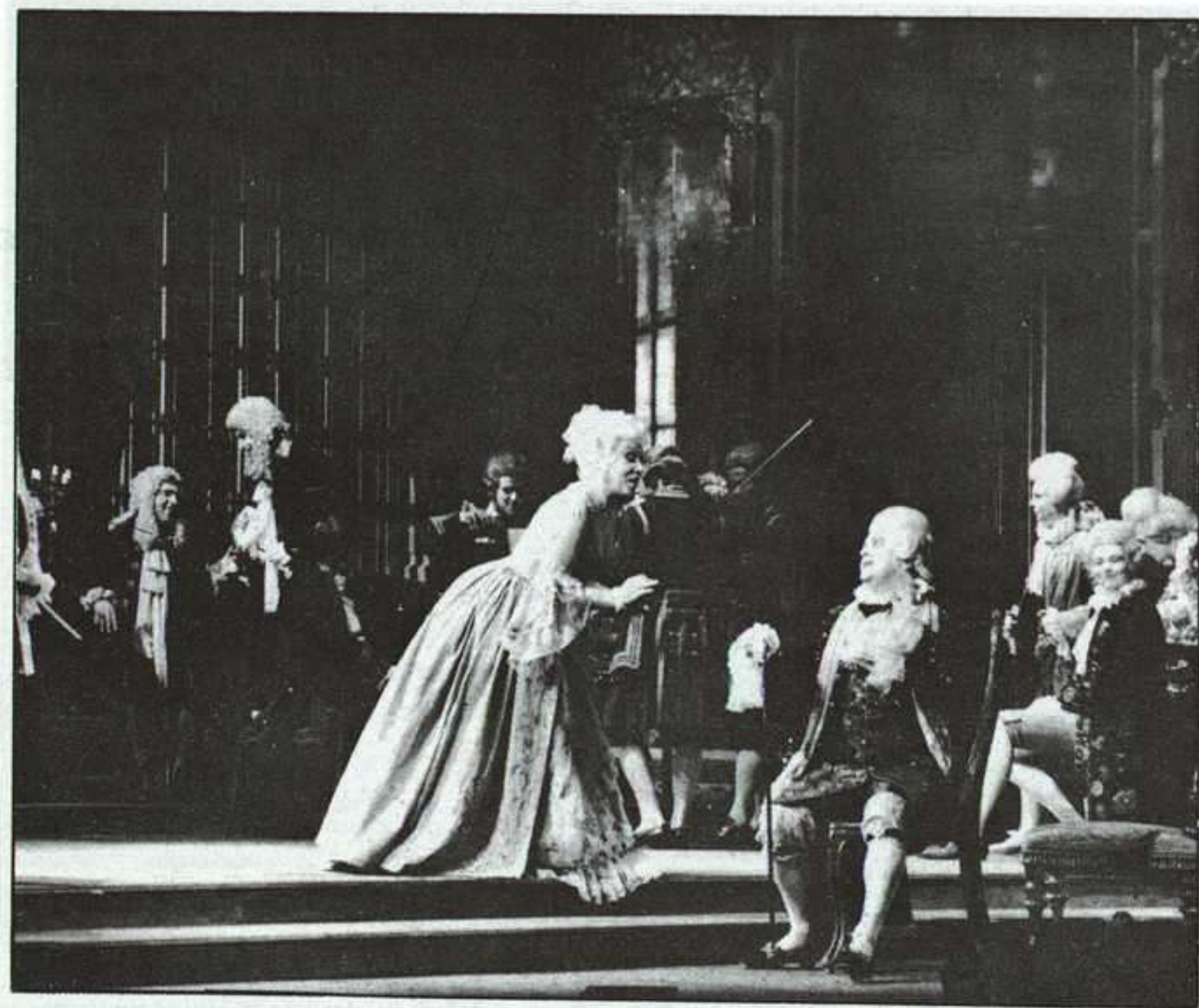


"A Quiet place" de Bernstein.

el estreno europeo de la ópera **A Quiet Place (Un lugar tranquilo)** de Leonard Bernstein bajo la dirección del propio compositor, que se llevó a cabo en abril. Se trata de un acontecimiento singular para la Opera del Estado de Viena por varias razones: en primer lugar porque obras extraeuropeas contemporáneas se hallan casi totalmente ausentes del repertorio de la casa, en segundo lugar porque Bernstein trajo consigo, desde EE.UU., a la totalidad del elenco solístico, y finalmente porque contrariamente a lo usual en la Opera del Estado, no fue la orquesta de la casa (Filarmónica de Viena) la que tocó, ya que se hallaba de gira por Japón, sino la Orquesta Sinfónica de Radio Austria. **A Quiet Place** es una obra típicamente norteamericana que describe y denuncia la falsa placidez del mundo pequeño burgués de los suburbios. Desde este punto de vista la obra critica con vehemencia la típica «American way of life», rescatando algunos de los aspectos positivos. Bernstein utiliza partes enteras de una anterior ópera suya intitulada **Trouble in Tahiti** (del año 1953), incorporándolas a la manera de escenas retrospectivas a la acción de **A Quiet Place** que transcurre en la actualidad. "Sam", personaje central del argumento, acaba de perder a su mujer en un accidente de auto. La primera escena nos muestra el salón de una empresa fúnebre en la que se está velando a la muerta. Paulatinamente van entrando los familiares e hijos de "Sam" y de la difunta y poco a poco se van cristalizando todos los conflictos acumulados en el seno de la familia en transcurso de los últimos 30 años. Bernstein maneja con maestría ese vaivén entre dos épocas y dos estilos de composición. Cada sección retrospectiva, esto es, cada vez que retorna a la vieja ópera (**Trouble in Tahiti**), la música cambia totalmente de estilo volviendo, cargada de nostalgia, hacia los años cincuenta. El libreto, obra de Stephen Wadsworth, creado en estrecha colaboración con Bernstein, apunta hacia la creación de una auténtica ópera norteamericana y

como tal debe juzgarse la obra. Es por ello que Bernstein insistió en traer a los cantantes de los EE.UU. de Norteamérica porque considera que la dicción y el estilo son elementos importantísimos para crear la atmósfera necesaria para la obra. Un factor fundamental para el éxito de la ópera fue la presencia y dedicación del propio Bernstein, cuya vitalidad es francamente descomunal. **A Quiet Place** seguramente no llegará a arraigarse en el repertorio de la casa. Pero su presentación aportó una nota diferente en la vida operística y satisfizo la curiosidad de todo un sector del público interesado en saber lo que ocurre en otras latitudes.

El mejor estreno de la presente temporada, por lo menos en lo que atañe a lo musical, fue el de una nueva producción de **Manon Lescaut**, de Puccini, obra que venía faltando desde hace años en el repertorio estable de la casa. Lamentablemente, fiel a una ya casi tradición en dicho teatro, la parte escénica distó mucho de marcar rumbos en materia de originalidad y profundidad teatral. Los decorados anodinos creados por Rolf Langenfass, y la débil (en parte muy esquemáticas) dirección escénica de Otto Schenk dejaron bastante que desear. Por lo menos la parte musical fue sobresaliente, empezando con la actuación de Giuseppe Sinopoli quien se ha definitivamente consagrado (en Viena por lo menos) como uno de los más interesantes directores de orquesta operísticos de la joven generación. La interpretación de Sinopoli es acertada, dinámica e interesante. Sabe hurgar en la partitura en búsqueda de apropiados acentos, de líneas secundarias de apoyo, de estructuras rítmicas que puedan estar al servicio del desarrollo dramático, no conformándose con una mera lectura correcta y superficial como desgraciadamente lo hacen tantos directores de orquesta. Sinopoli es una verdadera fuente de energía musical capaz de insuflar todo el entusiasmo necesario a instrumentistas y cantantes sin perder de vista la labor de detalle. Le rindió plena-



“Manon Lescaut”: dos escenas del montaje, a la izquierda Freny y Kurt Rydl, a la derecha Peter Dvorsky (“Des Grieux”).

mente justicia a la obra, desde la alegre y despreocupada atmósfera callejera del comienzo hasta el místico y triste final en que «Manon» perece en brazos de su amado en el medio de un desierto norteamericano. Sinopoli contó con un elenco de altísimo nivel encabezado por la inigualable «Manon» de Mirella Freni y por el asombroso «Des Grieux» de Peter Dvorsky. La admirable actuación de Mirella Freni, su espléndida cultura vocal e impecable técnica, su seriedad musical y maravillosa presencia escénica ya son conocidos del público vienés que venera a la cantante con justa razón. Nadie en cambio esperaba de Dvorsky una actuación equiparable a la de los más grandes tenores de la actualidad: una verdadera y agradable sorpresa en un mundo en el cual escasen los grandes tenores. Es de esperar que este cantante checo, que reside en Bratislava a unos pocos kilómetros de Viena, le siga proporcionando tan excelsos momentos musicales al público de la Opera del Estado —y de otros teatros en el mundo. Aquí también se destacó la actuación Kurt Rydl —uno de los pocos cantantes que pertenecen al elenco estable de la casa— en el papel de «Géronte de Ravoir». El punto más débil entre partes principales fue el «Lescaut» cantado por Bernd Weikl quien sin llegar a ser deficiente no se destacó mayormente.

Para terminar con el tema **Manon** quisiera recordarle al que quiera comprobar por sí mismo la excelencia de la interpretación de Sinopoli la existencia de su magnífica versión discográfica de la obra realizada para la Deutsche Grammophon (DG 413 893) en la que igualmente actuaron Mirella Freni y Kurt Rydl, además de Plácido Domingo y Renato Bruson en las partes que cantaron Dvorsky y Weikl en la Opera del Estado.

Un teatro de la importancia de la Opera del Estado de Viena no sólo debe destacarse cada vez que presenta un nuevo montaje. También ocurre que funciones de repertorio llegan a ser puntos culminantes de la temporada. A título de ejemplo me referiré a continuación a una representación de **Luisa Miller**, de Verdi, en una puesta de Günther Schneider-Siemssen (decorados) y Elmar Ottenthal (dirección escénica) estrenada varios años atrás. No fue, en

este caso, la presencia de un decente director de orquesta —Anton Guadagno— lo que le dio brillo musical a la velada, sino un impresionante elenco vocal, sobre todo en lo que se refiere a los integrantes masculinos. Para comenzar, habrá que mencionar al «Conte di Walter» cantado por el bajo georgiano (Unión Soviética) Paata Burdzuladse, uno de los bajos más impresionantes que he tenido la oportunidad de escuchar hasta el presente. Su actuación fue tan fenomenal que llegó a competir en aplausos con la estrella absoluta de la noche, el tenor Luciano Pavarotti, quien cantó con total maestría, la parte de «Rodolfo» (hijo del Conte di Walter). Resulta innecesario hacer hincapié en la excelencia vocal de Pavarotti, tenor verdiano insuperable en la actualidad y que se encuentra en el cenit de sus facultades vocales: un «Rodolfo» virtualmente perfecto. A estos dos soberbios cantantes se añadieron además las excelentes voces de

Renato Bruson, cuya actuación siempre refleja su gran inteligencia y sensibilidad musical, en la parte de «Miller» (padre de Luisa), y de Kurt Rydl quien puso su magnífica voz de bajo característico al servicio del malvado personaje «Wurm», secretario del Conde. En la parte epónima cantó por primera vez en Viena la joven soprano italiana Cecilia Gasdia quien salvo algunas pequeñas inseguridades (en particular en lo que atañe a lo escénico) tuvo una destacada actuación que permite vaticinarle un gran futuro. Esta serie de representaciones de **Luisa Miller**, una de las óperas menos conocidas del período central de creación verdiana, fue prueba de que no siempre son necesarios estrenos de nuevos montajes para reunir en el máximo escenario vienés un elenco de tan alto nivel. El público vienés espera que hechos como éstos se vuelvan a producir con mayor frecuencia durante la venidera dirección del binomio Drese-Abbado.



Cecilia Gasdia es “Luisa” y Renato Bruson es “Miller”, en el montaje de la ópera de Verdi.

LA HABANA

(Cuba)

Por Francesc de Paula Soler

De los días 22 al 25 de abril, se desarrolló en el Palacio de las Convenciones de La Habana, Cuba, este Primer Encuentro sobre Enseñanza Artística, que se dividió en cinco Comisiones de Trabajo: Música; Danza-Ballet; Artes Plásticas; Teatro y Arte, Educación y Sociedad. Cada una de estas comisiones estaba presidida por destacadas personalidades de la especialidad de Latinoamérica.

El encuentro se inició con una conferencia de la Decana de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de La Habana, Dra. Graciela Pogolotti, que versó sobre Enseñanza Artística y Revolución. La Rectora del mismo centro, Dra. Nuria Nuiry ofreció otra que con el título, "El sistema de Enseñanza Artística", abordó la sistemática metodología.

Comisión de música:

En la primera sesión intervino Argeliers León (Cuba), con el tema "Trayectoria de la Enseñanza Musical en Cuba". Olavo Alén, con la "Enseñanza de la Música en los niveles medio y superior" y acabó la sesión con el tema libre, "Hacia una formación científica en la enseñanza de la música". Otras ponencias presentadas por Cuba fueron "La enseñanza de la composición en Cuba" y "El desarrollo de la independencia creadora". La argentina Hamsy de Gainza abordó el tema "¿En qué consiste y cómo se desarrolla la creatividad musical? Elementos para una ideología pedagógica". Pedro Paulo Saller de Brasil, expuso "La reinención de la música por los niños", con una interesante visión de este planteamiento. Caracterización y análisis crítico del programa de la asignatura Taller Musical, fue el tema libre de Prisca Martínez, de Cuba. También de este país Teresita Juncó ofreció una clase demostrativa sobre la experiencia sobre la enseñanza de la música cubana para piano. Rosa María Tolón y Gonzalo Fidel disertaron sobre "La planificación de la clase de instrumento en los tres niveles de enseñanza". De Argentina, María Teresa Rezzano, dio el tema libre "Un enfoque de trabajo para el primer año de estudio de piano". Interesante la conferencia de Elena Ichikawa y Lidia Hung, del Perú que se titulaba "La música

I ENCUENTRO LATINOAMERICANO SOBRE ENSEÑANZA ARTÍSTICA

contemporánea del piano, nivel inicial", por lo de inhabitual de este tipo de música al empezar el estudio de un instrumento. Con una clase magistral de Frank Fernández, acabó la sesión del día, exponiendo este pianista su particular visión de Beethoven.

Violeta Hemsy de Gainza, trató "El desarrollo del oído musical. Fundamentos y práctica", con una exposición de experiencias profesionales. Silvia Galberg, también de Argentina, como experiencia personal, ofreció el tema libre sobre "El laboratorio de sonido al alcance de los niños. Un nuevo enfoque pedagógico con nuevos medios sonoros". El mundo de la música: Creatividad e imaginación fue el tema de los cubanos José Amer y Hamilé Losada. Como fruto de su estudio, la argentina Judith Akowsky disertó sobre "El sonido en la educación musical del niño pequeño en el aula y en los medios masivos". Lidia García, de Brasil, abordó el tema libre "Sobre creación musical" con criterios muy personales sobre lo expuesto. La escritura analógica en el jardín de infancia y la escuela primaria", estuvo a cargo de Haydee Ana Gamba de Argentina. Por Ecuador intervino Margarita Villamarín, que con "La práctica musical en la escuela" dio a conocer su quehacer en este sentido. Una mesa redonda, con el tema "Estudio y medición de las capacidades musicales del individuo cubano" presentada por Cuba, acabó la sesión.

El viernes 25, fue el último día de trabajo de las diferentes comisiones y se inició con el representante de Bolivia, Antonio Roberto Borda, con "La Iniciativa de proyecto para una educación musical nacional". "La música invisible", fue la ponencia del brasileño Pedro Paulo Selles.

Francesc de Paula Soler, en representación de España, ofreció una conferencia sobre "Análisis crítico de la problemática pedagógica musical en España". Una personal visión de la metodología violinística fue expuesta por el cubano Armando Toledo. Con dos clases demostrativas presentadas por Cuba, dedicadas al canto coral y a la percusión, finalizaron las sesiones de trabajo del Encuentro.

La Comisión de Danza-Ballet, aportó interesantes experiencias, sobre todo por parte cubana, que tiene un reconocido prestigio internacional. También Norma Castaño de México, Evelyn Torres de Venezuela, Miriam Dascal de Brasil y otros aportaron sus conocimientos y experiencias, contribuyendo a enriquecer el manifiesto final que se hizo de la Comisión.

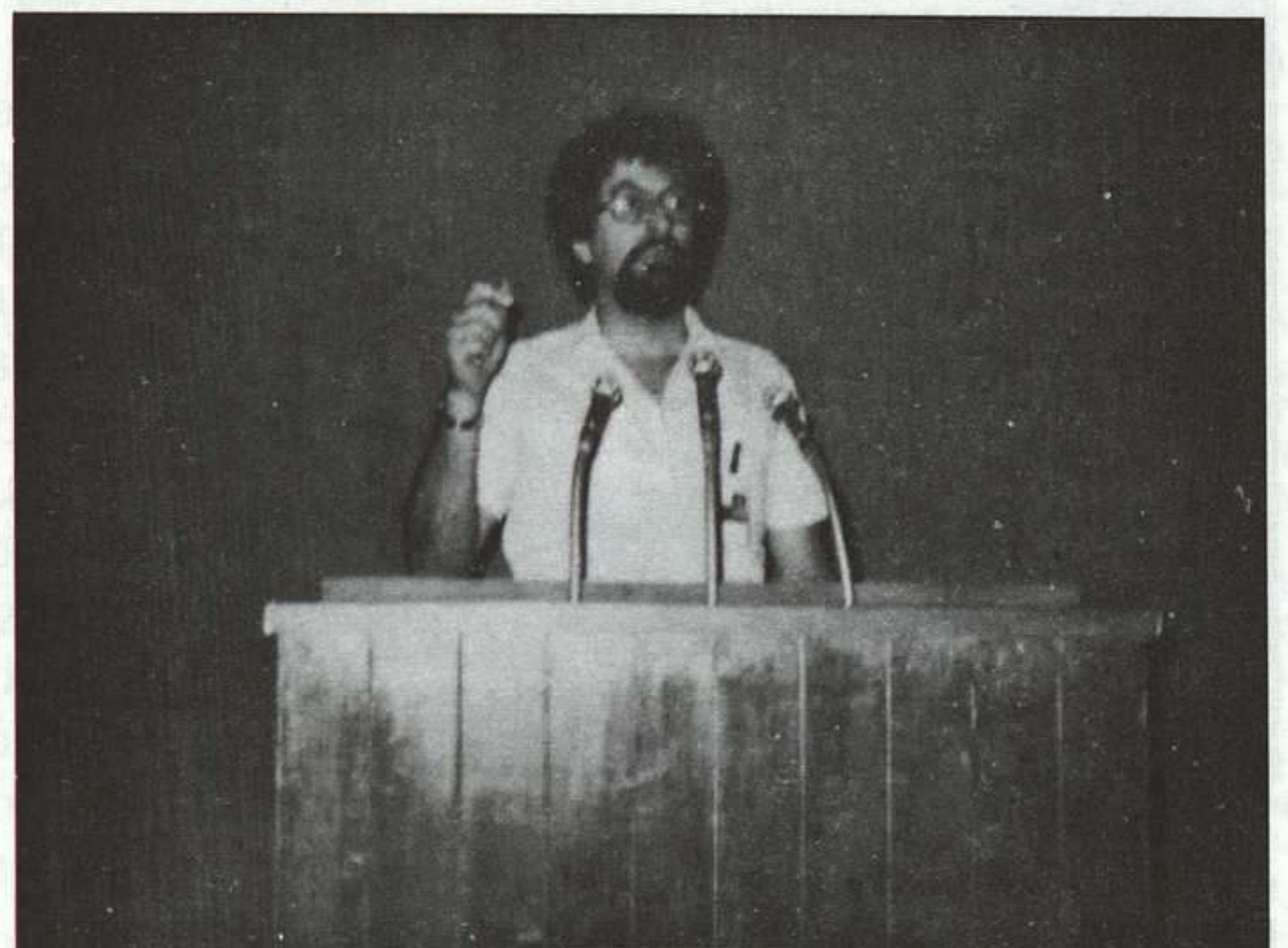
Artes Plásticas, Teatro y la Comisión de Arte, Educación y Sociedad tuvieron asimismo una numerosa participación internacional y se ofrecieron conferencias a cargo de profesionales muy cualificados, destacando de la última Comisión, Ezequiel Ander Egg, de la UNESCO, con la temática "La metodología de la investigación social y la promoción cultural".

Lo mejor que cabe destacar del Encuentro, es la celebración del mismo, o sea la oportunidad que se dio a todo el mundo artístico latinoamericano de conocerse, de conocer mutuas experiencias, de enriquecerse con el fruto del trabajo realizado individual o colectivamente.

Completaron este Encuentro, actividades colaterales, como conciertos, función de danza, de ballet, cine, etc.

Finalmente es obligado señalar que el magnífico Palacio de las Convenciones fue un marco magnífico para este evento, que tuvo una impecable organización.

Francesc de Paula Soler, que en representación de España, ofreció la conferencia "Análisis crítico de la problemática pedagógica musical en España".



IX JORNADA DE MUSICA CUBANA CONTEMPORANEA

Por Francesc de Paula Soler

Organizada por la Sección de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Ministerio de Cultura, se celebró esta manifestación musical del 1 al 10 de abril.

Bajo la presidencia del Comité Organizador del Maestro Jorge Gómez Labraña, el evento se desarrolló en atractivos marcos de la Cuba colonial, como la Plaza de la Catedral, el Museo Napoleónico o el de la Ciudad y también en modernos auditorios como el Teatro Nacional o el Museo Nacional de Bellas Artes.

La pretensión de los organizadores de estas jornadas, es la de ofrecer una muestra lo más amplia posible, de la realidad musical cubana en la actualidad. Cabría decir al respecto, que si bien la mayoría de las obras interpretadas eran de autores CONTEMPORANEOS, muchas otras no pueden bajo ningún concepto integrarse en el mismo estilo musical, pues sus autores, como García Caturla, estética y temporalmente están fuera de la idea musical que refleja el título del evento. En todo caso sería discutible lo que se entiende, a nivel popular, a nivel del público

que asiste a los conciertos, por CONTEMPORANEO. Quizá la idea del público no corresponda exactamente a la misma de los organizadores. Dentro de la Jornada, había un capítulo dedicado a la música popular que, si bien objetivamente es del todo acertado incluirla en la citada Jornada, desvirtúa algo el carácter de manifestación musical CULTA, como malamente se llama a la mal llamada música clásica...

El concierto inaugural lo ofreció la Orquesta Sinfónica Nacional, que bajo la dirección de su titular interpretó obras de Aurea Suárez, María Álvarez Ríos, Juan Blanco y los **Tropos** de Leo Brouwer obra de su primera época compuesta en el 67 y el **Concierto para la paz** de Roberto Valera, que junto a la obra de Brouwer, fue lo mejor del programa.

El siguiente concierto, fue de música coral a cargo de los coros del ICRT y Nacional. El primero con obras de Harold Gramatges, uno de los compositores más prestigiosos de la realidad musical cubana, basadas en textos de Nicolás Guillén y Rafaela Chacón. Con Héctor Angulo y el joven compositor Carlos Malcolm acabó la primera parte. En la segunda, el Coro Nacional, interpretó obras de Frank Fernández, Jorge García Porrúa, Harold Gramatges, Guido López Gavilán e **Iré a Santiago** de Roberto Valera, obra muy bien estructurada y de interesantes ideas musicales, finalizando con **Variaciones Folklóricas** de José Loyola, en la que se evidencia la influencia "afro" que tal como reza su título tiene el folklore cubano. Meritosa la aportación de instrumentos de percusión, que con su ritmo, intelligen-

temente contrastado con el coro, crearon un gran ambiente rico en ideas musicales.

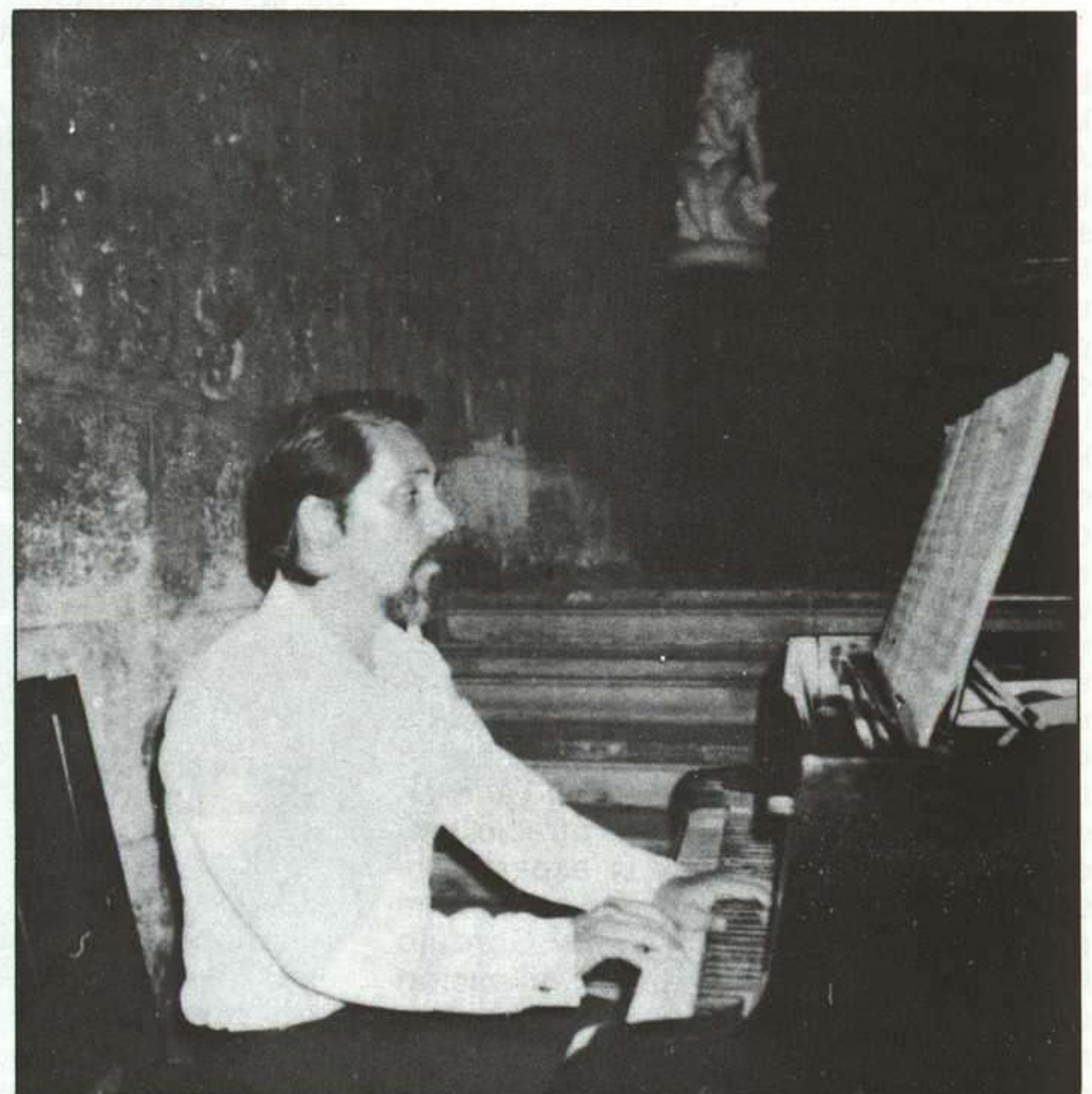
Otro concierto fue el del pianista Frank Fernández, que en la primera parte interpretó obras suyas, con banda magnética y en la segunda obras de Ernesto Lecuona. De las ocho danzas interpretadas, las mejores, **La Comparsa, A la Antigua, En tres por cuatro** y la archiconocida **Malagueña**, que ofreció con acertado enfoque estilístico.

La Sinfónica de Matanzas ofreció un concierto con obras de Tomás Fortín, que es el director titular; García Caturla, sus **Tres danzas cubanas** y en la segunda parte la **Sinfonietta** de Gramatges y el **Primer Concierto para Orquesta** de Jorge López Martín. El Programa tuvo momentos de evidente interés musical, pero en otros, la Orquesta no estaba al nivel deseado.

En el patio del Museo de la Ciudad, se celebró un concierto electroacústico que se inició con **Aguas Territoriales**, de Carlos Fariñas, obra muy monótona y pobre de ideas. **Quinta Esencia** de Julio Roloff, que contó con la colaboración del pianista Jorge Gómez Labraña, fue una justificación de la electrónica aplicada a la música, entreteñendo entre ambas una interesante experiencia. Magnífica la intervención de Gómez Labraña. **Invocación por la Paz Mundial**, de Jesús Ortega, obra de "tape" solamente, puso de manifiesto la exploración que este autor ha realizado por el mundo de la ciencia electrónica. Con Juan Blanco, acabó el concierto del que se interpretó **Contrapunto Especial núm. 6**, para cuatro percusionistas, "tape" y per-



"Staff" directivo de la UNEAC. De izquierda a derecha, Roberto Valera, Vicepresidente. Jorge Gómez, Vicepresidente. José Loyola, Presidente. Rosendo Ruiz, Vicepresidente.



El pianista Jorge Gómez Labraña, concertista cubano nacido en Barcelona, es uno de los solistas de más prestigio internacional.

cusión, distribuidos en forma de cruz con el director en el centro, logrando un efecto CUADROFONICO muy sugestivo. Excelente la labor del director, Gonzalo Romeu.

El Quinteto de La Habana tuvo a su cargo el siguiente concierto, interpretando **Diseño**, de Gramatges; **Raíces y Convergencias**, de García Porrúa; **Diálogo concertante**, de Nilo Rodríguez, para viola y piano con una gran inspiración en la técnica del dúo; **Tocata** de Fabio Ilanda, con Hilda Melis al piano; **Quintillos para cinco**, de López Marín y el **Quinteto de viento** de Díez Nieto. Hay que destacar del concierto la conjunción y afinación del Quinteto de la Habana.

En la Casa de la Música "Alejandro García Caturla", el Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán que es también el director titular de la Sinfónica Nacional, interpretó del compositor José Ardévol, de origen barcelonés, **Música de Cámara para 6 instrumentos**; la original **Música Viva para percusión**, de José Loyola; el **Tempo Reggiato della sincope**, de López Marín y el estreno en Cuba de **Discursos de la América Antigua**, de Harold Gramatges, obra de un sensible diseño musical y una apreciable calidad armónica.

Con un escogido repertorio, las Bandas Provincial y Nacional de Conciertos, con la colaboración del Coro del ICRT, interpretaron a Forneiro, Valera, Loyola, Ramos, Malcolm finalizando con la Suite Africana de Francisco Rojas, de neto colorido ZARZUELERO. Rojas nació en 1887 y falleció en el 43; vivió por tanto en época de influencia española de este género tan netamente español.

Uno de los mejores conciertos de la Jornada lo ofreció la Camerata Brindis de Salas, que lleva el nombre del gran violinista cubano Claudio Brindis de Salas. Iniciaron el concierto con **Música para cuerdas** de Roberto Valera, excelente de fuerza y equilibrio sonoro, dejando entrever el buen oficio del autor. La **Música para flauta y cuerdas** de José Loyola, constituyó otra agradable sorpresa de la velada, destacando la maestría del flautista Luis Bayard. El Tributo de Jorge López Marín, de buena contextura, sirvió para enlazar con **Balada** de Leo Brouwer y **Canciones Remotas**, del mismo autor. Si bien este compositor es más conocido por su obra guitarrística, su inteligencia, sensibilidad y cultura musical, quedaron de relieve en estas obras.

El siguiente concierto, estuvo dedicado a la música de cámara, con variadas formaciones, interviniendo el dúo de laúd y piano Efraín Amador y Doris Oropesa, que interpretaron **Suite Campesina**, del mismo Amador, basada en temas guajiros cubanos. Otro joven compositor que está demostrando su talento, es Julio Roloff, del que se interpretó su **Metalea**, para percusión, de excelente factura rítmica y sorprendentes hallazgos sonoros. Con Eduardo Ramos, Magaly Ruiz y Carlos Fariñas, acabó la primera parte.

En la segunda, la Orquesta de Guitarras de la Escuela Nacional de Música, interpretó de José Angel Pérez Puentes, **Estimulación núm. 2** y de Leo Brouwer, **Acerca del Cielo, el Aire y la Sonrisa**. Si bien la afinación no fue todo lo correcta, sí que lo resultó la conjunción, gracias al trabajo de su Director José A. Pérez.

Otro concierto dedicado a la música de cámara, con el Cuarteto de Cuerdas de La Habana, dedicó el programa a Alvarez Sanabria, talentoso joven compositor, Guillermo Fragoso, Carlos Fariñas, Félix Guerrero y Juan Piñera.

También se dedicó uno de los conciertos de la Jornada a los jóvenes intérpretes cubanos, que se celebró en el Aula Magna de la Universidad de La Habana.

El lied estuvo representado por Raúl Iglesias, Héctor Angulo, Carlos Malcolm y Olga de Blanck. La soprano Alina Sánchez, tuvo momentos de gran inspiración que aunada a su bonita voz, consiguió cautivar al público.

La Sinfónica Nacional, clausuró la IX Jornada de Música Cubana Contemporánea, interpretando **Variante Coral y Leyenda I**, de Guido López Gavilán, interviniendo como solista el saxofonista Miguel Villafruela, con un sonido, afinación e interpretación perfectos. De Félix Guerrero, el **Homenaje a Sóngoro Cosongo**, de estética más bien convencional y tratada correctamente por la orquesta. Con la

intervención del clarinetista Roberto Sánchez en el **Concierto para clarinete y orquesta** del mismo autor anterior finalizó el concierto y la Jornada.

Tal como queda reseñado anteriormente, hubo otros conciertos dedicados a la música popular, que tanta riqueza tiene en Cuba, con actuaciones de los mejores solistas y agrupaciones orquestales.

En resumen, la Jornada resultó ser una muestra de música cubana, abarcando un amplio abanico de estilos y conceptos musicales de indudable interés pero que podría ofrecerse al público de una manera más atractiva, dando más homogeneidad al concepto estético del concierto o dedicado a una determinada formación musical, etc.

En otro orden de cosas, hay que mencionar que el promedio de asistencia de público a los conciertos, no compensaba el enorme esfuerzo hecho por los organizadores que con su entusiasta trabajo organizó esta IX Jornada de Música Cubana Contemporánea.

PRAGA

(Checoslovaquia)

Por Luciano González Sarmiento

Como cada año, desde hace cuarenta y uno, la ciudad de Praga, capital de un país rico en historia e inquietudes de futuro, recibe a la primavera con música, dando así la bienvenida a la excitante bohemia que se alimenta de violines y azadones, y alterna vestida de frac en las cortes europeas para diluirse en las épocas de labranza en sus hermosos campos de avena y de trigo. Junto a esta bohemia, hoy más simbólica que real, el turista procedente especialmente de los países vecinos se incorpora al consumo de un Festival que, aunque europeo y prestigioso, no duda en fomentar la autocrítica, poniendo sobre la mesa los problemas económicos, políticos y sociales que hoy cuestionan la bondad e incluso la necesidad de acontecimientos de tal índole.

PRAGA 86:

La autocrítica de un festival

Mientras en la Sala Smetana y en el Salón de Congresos del enorme Palacio de Cultura se daban cita las grandes Orquestas europeas, y en las bellísimas salas de Dvořák o del Palacio de Wallenstein, entre tantas otras, los solistas y los grupos de cámara realizaban sus ofrendas musicales siempre ante un público inundado de fervor, un reducido número de musicólogos, sociólogos, críticos, políticos, funcionarios y demás... se reunían en la Sala de conferencias del Palacio de Cultura tratando de lograr alguna claridad en torno a la controversia que sume a los Festivales en una problemática tan diversa como confusa.

¿Son los Festivales una necesidad política o cultural? O bien, ¿una política cultural obliga inexorablemente a desarrollar una serie de acontecimientos cuya carga pesa sobre los presupuestos generales de las instituciones oficiales, mientras los ciudadanos observan escépticos el NECESARIO espectáculo?... ¿Responden los Festivales a necesidades históricas o a necesidades de un presente exigente? ¿Es un Festival un hecho al servicio del pueblo, o del músico, o es un elemento de valor político?

Sobre tales referencias se desarrollaron sendas conferencias y reuniones bajo el título de «Interrelaciones de los Festivales de Música». Y a decir verdad, los participantes abordaron el tema con tanto entusiasmo como competencia, desde la problemática histórica de la consideración «festiva» de tales acontecimientos, hasta la observación de la realidad festi-



La primavera musical en Praga.

valera como un montaje entre lo económico y lo cultural. Había una postura claramente unánime ante la consideración del «Festival» como una MALDITA necesidad cultural que, a pesar de las mejores intenciones de la mayoría, no puede sustraerse al valor que el político de turno le aplique.

La asistencia de público a los Festivales: Un valor en baja

Naturalmente que en tales reuniones se abordaron fundamentalmente los aspectos económicos de los Festivales, sus elevados costos y la consideración de rentabilidad del gasto CULTURAL. Los Festivales son cada vez más costosos y deficitarios, pero esto, aún siendo un problema de consideración, no parece preocupar en exceso a los organizadores, sobre todo si estos MANEJAN los dineros del erario público. La consideración del déficit forma parte de toda política y todo político que se precie. Lo que ya es más difícil de tolerar es la baja que experimenta su consumo, es decir, la existencia de público a los acontecimientos festivaleros es alarmantemente baja en líneas generales y en, prácticamente, todos los Festivales del mundo. La respuesta del público es más una respuesta al espectáculo en sí mismo que al hecho musical o cultural, y esto cuestiona inevitablemente la calidad de la propuesta o la oferta.

Pero los sesudos conferenciantes y participantes a tal reunión praguense no pueden evitar lo que en cualquier conversación inteligente y animada surge: La oferta festivalera no sirve si no forma parte de una oferta de amplio espectro educativo y sociocultural, en la que el Festival puede, sí, sobresalir como un hecho de valor extraordinario, más siempre como consecuencia de una planificación coherente.

Cuestionar, como en esta importante reunión se hizo, una nueva producción de **El anillo de los Nibelungos** no sólo desde perspectivas de costo o de valor artístico, sino desde la óptica de su proyección

cultural, me pareció un hallazgo importante para encauzar la controversia. Y aún más, según la insistencia del Dr. J. Maehder, de la Universidad de Berna, otorgar a esta proyección cultural (social) un valor que repercuta en la economía de la nueva producción (extensible la referencia a la producción global de un Festival o acontecimiento análogo), significaría ampliar extraordinariamente el contexto desde el que abordar la coherencia de cualquier acontecimiento musical que se desee realizar en el ámbito significativo de un Festival.

Mientras tales consideraciones y otras de no menor talante surgían y se desarrollaban en aquella escrupulosamente moderna Sala de Conferencias del Palacio de Cultura de Praga, el que esto escribe, observador presente por obra y gracia de una amable invitación de las autoridades de Checoslovaquia, no podía resistir el innoble impulso de la comparación, o al menos el de la referencia interna a nuestros grandes, espectaculares y costosos Festivales españoles. En realidad ¿preocupará a alguien con autoridad para GASTAR y ORGANIZAR nuestros Festivales, el valor de proyección cultural que suponga, por ejemplo, la actuación de la Orquesta de la Sudwestfunk de Alemania (Baden-Baden) con Cristobal Halffter como Director y Rostropovitch como solista, estrenando en el Festival de Granada el **Concierto núm. 2 para violoncello y orquesta** de C. Halffter? ¿Habría calculado alguien el valor económico de tal acontecimiento? Y aún alguna cosa más me preguntaba yo por dentro. ¿Habrás ocupado alguien en promover y estimular los factores básicos para que esa proyección cultural fuera viable?... Estas y otras conjeturas me hacía yo entre tanto... Pero no es este el lugar para exponerlas y mucho menos para desarrollarlas.

La primavera musical de Praga

No sólo observé reuniones y conferencias, sino disfruté ampliamente de la

hermosa oferta musical de esta Primavera praguense. Las Orquestas nacionales de Checoslovaquia (entre otras la Filarmónica Checa, la Sinfónica de Praga, la Sinfónica de la Radio de Checoslovaquia, la Sinfónica del Conservatorio de Praga, la Filarmónica eslovaca, la Orquesta del Teatro Nacional de Praga), eran protagonistas no sólo en la exposición del gran repertorio universal, sino en un alarde de la rica producción de los compositores checoslovacos. He aquí de nuevo otra dimensión fundamental para revalorizar permanentemente la naturaleza de un Festival Internacional; el cincuenta por ciento de las obras programadas pertenecían a compositores checoslovacos. De éstas, muchas habían sido estrenadas durante la temporada de conciertos precedente y otras habían sido incorporadas a las sesiones regulares de conciertos para conmemorar o resaltar alguna efemérides. De esta forma el Festival se presenta como una forma de recopilación o síntesis de aquellos actos que tuvieron una cierta singularidad durante el año, ahora expuestos en el marco de una asistencia tan heterogénea como es la de un Festival.

Y junto a las Orquestas checoslovacas, de gran tradición europea y de una profesionalidad envidiable, otros conjuntos sinfónicos de primera línea como la Orquesta de París bajo la dirección de Barenboim, con un repertorio de gran categoría cultural: 2 obras de P. Boulez, (**Ritual y Notaciones para orquesta**), la **Consagración**, de Strawinski; la **Rapsodia española** de Ravel y la **Séptima** de Bruckner. El comentario sería ocioso en estas latitudes. El espectáculo festivalero se convierte así en acontecimiento cultural que no elude la obligación educativa y de divulgación de aquellos que no se consume con regularidad. Pero si la oferta sinfónica es atractiva, no lo es menos la referida al ámbito de la música de cámara y de los solistas vocales e instrumentales. La referencia sería interminable, pero digamos que el ocio proporcionado por Szeryng, Marilyn Horne, el violinista y director Spiwakow, el extraordinario y omnipresente Josef Suk con su Cuarteto Smetana y el Kocian y el Bartók y el Medici del Reino Unido, y el Kroft, y el Janáček, y el Martinu con piano, amén de Quintetos de viento, orquestas de cámara, coros y demás..., fundamenta el NEGOCIO de uno de los Festivales más atractivos de Europa.

No he citado a todos los protagonistas (sería tan interminables como insensato), aún siendo la mayor parte de primera línea internacional, al igual que no me detengo en el comentario acerca de las producciones operísticas (valía la pena el **Pelléas y Melisande** debussyano en el Teatro Nacional) o de Ballet, pero sí quiero dejar constancia de que asistí a una sesión de mediodía en la hermosa Sala Dvorák en la que la Orquesta Sinfónica del Teatro Musical para niños de Moscú interpretó el cuento de Prokofieff **Pedro y el lobo** y una Suite del Ballet **Doktor Tutmirweh** de Morozow, ante un público ensoñado en la magia de la música y protagonista de una de las más bellas estampas que hoy puedan describirse: cerca de mil niños expresando en su mirada el placer indescriptible de la música.

JERUSALEM

(Israel)

FESTIVAL DE ISRAEL

Por Manuel Cuevas

Causa una extraña sensación el hecho de encontrarse en un país geográficamente situado en el Oriente Medio, y poder estar en un abigarrado zoco musulmán por la mañana, y por la tarde asistir a la representación de **Las Bodas de Figaro**, de Mozart, de la **Novena Sinfonía** de Beethoven o del Ballet **Giselle**. Pero no hay que olvidar que el pueblo israelí está formado en un 80 por ciento por personas de avanzada educación cultural occidental y que, quizás, precisamente por hallarse rodeado de otras culturas que lo aíslan bastante, está ávido de recibir manifestaciones culturales por las que tiene una gran inclinación.

Así, no es de extrañar que se pueda dar un Festival de Música, Danza y Teatro como el Festival de Israel, y que en un país que cuenta con cuatro millones de habitantes, de los que un 20 por ciento pertenecen culturalmente a civilizaciones orientales, puedan existir cinco buenas Orquestas sinfónicas, una Compañía estable de Opera, un enorme número de Galerías de Artes Plásticas, de Editoriales Bibliográficas, de Museos, y esté a la cabeza de los países con mayor interés por el Teatro.

Por ejemplo, la enseñanza de música clásica es algo habitual en ese país y bastantes de los excelentes jóvenes compositores o intérpretes israelitas, surgen de las escuelas de música de Tel-Aviv, de Jerusalem o de cualquier kibbutz. Otros son judíos de la Diáspora, que provienen de los Conservatorios y Universidades de otros países occidentales, como Alemania, Inglaterra, Francia o los Estados Unidos, y que posteriormente se establecen en Israel. También sucede a la inversa y algunos de los mejores violinistas del momento, como por ejemplo Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman y Shlomo Mintz, comenzaron sus estudios en Israel para perfeccionarlos más tarde en los Estados Unidos.



El Festival de Israel ha tenido lugar este año desde el 24 de Mayo al 15 de Junio, sobre todo en Jerusalem, debido a que el 30 por ciento del presupuesto del Festival lo ha sufragado el Ayuntamiento de dicha ciudad, de la que es Alcalde el gran mecenas Tedy Kolelk. Durante esos veintitrés días, han actuado alrededor de cuarenta agrupaciones, ya sea del mundo de la música, del teatro, y de la danza, con una asistencia de público estimada en el 80 por ciento de la capacidad total y con un nivel de calidad más que aceptable. Esta ha sido la XXIV edición, aunque su nueva etapa comenzó hace cuatro años con la fusión del antiguo Festival de Música de Israel y el nuevo Festival de Primavera de Jerusalem. Y por primera vez, el Festival ha contado oficialmente con presencia española.

En esta primera ocasión han sido tres Compañías teatrales las que nos han representado con un enorme éxito, llevando tres obras de García Lorca en conmemoración del cincuenta aniversario de su muerte: **Yerma**, representada por la Compañía de Nuria Espert, **Torero**, obra basada en el **Lamento por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías** por la Compañía "Teatro Gitano" y **Bodas de Sangre**, por la Compañía de José Luis Gómez. En las varias representaciones de las tres obras, el público asistente contó con la ayuda de audifonos, por los que pudo escuchar la traducción simultánea.

Esta ayuda también se dio en la representación de **Las Bodas de Figaro** de Mozart pero, en este caso, a base de un panel de video en la parte superior del escenario, donde (sin molestar para nada la audición y visión del espectáculo) iba surgiendo la traducción. Esta no es una idea nueva entre nosotros, pero se debería de dar con mayor profusión para la mejor comprensión de las obras por parte del público.

Aparte de acontecimientos teatrales o de danza, como las actuaciones de los Ballets del británico "Royal Sadler's Wells"



El grupo Musica Nova, en una de las actuaciones dentro del mundo de la música contemporánea.

y el suizo "Ballet de Basel", de música de Jazz y teatro experimental, la lista de actuaciones de música clásica es lo suficientemente larga para que sólo nombremos algunas, como la del Cuarteto Guarneri, el Trío Yuval, la Nueva Compañía de Opera de Israel; las Orquestas de Cámara de Polonia e Israel, la Orquesta Sinfónica de Jerusalem y la Filarmónica de Israel; Grupos como el vocal e instrumental de Bamberg, el Coro de Cámara de Stuttgart y el grupo de Música Fiata de Colonia, el Grupo Venance Fortunat; solistas como Jean Pierre Rampal, Hermann Baumann, Cho-Liang-lin y directores como Klaus Tennstedt y Gary Bertini.

Posiblemente el Festival prepare para el año que viene una edición especial conmemorativa de su XXV Aniversario, pero sea o no así, ya es destacable que cualquier Festival llegue a esa cifra, pudiendo realizar una amplia oferta dentro de los citados campos culturales.

Una de las ideas de la actual Dirección del Festival de Israel, para futuras ediciones, es la de ofrecer cada año, obras basadas en temas judíos provenientes de cualquier país. Así por ejemplo, tienen el proyecto de montar, en hebreo, la obra de Calderón de la Barca **El Rey Salomón**. Y es que, aunque algo alejado geográficamente y separado políticamente hasta el presente año, el pueblo israelí tiene un gran interés por la cultura hispana en general. Hay que tener presente el gran número de judíos de lengua española que viven en Israel, ya provengan de Sudamérica, ya sean sefardíes con un conocimiento encestal de la lengua de nuestros antepasados, ya sean personas meramente interesadas en nuestra lengua o cultura.

De esta manera se puede explicar, por ejemplo, la existencia de periódicos en castellano y sefardí, y seguramente, a partir de la existencia de relaciones diplomáticas entre ambos Estados, la presencia de un importante volumen de turistas españoles.

Festivales

GRANADA
86



Festival de Granada 86: "El Rapto del Serrallo" (Mozart). Fritz Hübner ("Osmin") y Norbert Orth ("Pedrillo").

Mozart en el patio de los Arrayanes

La atractiva programación del Festival de Granada de 1986 ha permitido reunir en cuatro días consecutivos programas íntegramente dedicados a música de Wolfgang Amadeus Mozart en el bellissimo marco del Patio de los Arrayanes. Este hecho merece el elogio, pues la obra del genio de salzburgo no suele acaparar frecuentemente el protagonismo en la vida filarmónica de nuestro país.

Un título operístico, **El Rapto del Serrallo**, y la casi totalidad de los **Quintetos para cuerda** fueron las partituras elegidas. La presente edición del Festival ha querido hacer hincapié en el género operístico, el más olvidado en las ediciones anteriores (aunque se dieron algunos títulos en versión de concierto, como **La vida breve** y **Orfeo ed Euridice**). Para ello, se invitó a la compañía del prestigioso Teatro Petruzzelli de Bari en dos representaciones del **Barbero de Sevilla** de Giovanni Paisiello, con montaje escénico de Maurizio Scaparro, que no tuvieron la acogida que merecían por parte del público. Al parecer, se pensó que se trataba de una obra menor, y no de un título fundamental en la historia de la ópera cómica del XVIII.

Uno de los conciertos de la orquesta checa de Karlovy Vary incluyó **El retablo de Maese Pedro**, de Falla, con las ya clásicas marionetas de maese Vallarejo.

Pero la máxima atracción operística, tanto por el título como por la utilización del marco tan hermoso y único del patio de los Arrayanes, fueron las dos representaciones de **El Rapto del Serrallo**, de Mozart, en una producción del propio Festival con inclusión de algunos elementos procedentes de la Deutsche Oper de Berlín, como el vestuario de Filippo Sanjust. La acción se desarrolló principalmente en el pórtico que da paso al salón de los Embajadores (que simbolizaba el inaccesible interior del serrallo), y el movimiento escénico se centró en el juego creado con las perspectivas (la colocación del coro al otro extremo del

patio) y con el reflejo de las figuras en el amplio estanque rectangular. Ciertamente, la labor del director de escena Knut Sommer pecó de sobriedad frente a los medios arquitectónicos y decorativos del recinto (al parecer, se vio desbordado por el propio marco y no supo aprovecharlo al máximo). No resultó una representación tan **DISTINTA** de la que se podía haber visto en un teatro de ópera convencional, aunque resultó de indudable belleza visual y, además, obtuvo un alto nivel musical. Por otra parte, Knut Sommer (que también trabajó como actor, interpretando el papel del bajá "Salim") propuso una declamación y una gesticulación demasiado **GERMANICAS**, rizando el rizo en algunos ademanes que resultaron poco naturales y en exceso efectistas. Su retrato de "Selim", en la línea marcada por muchas producciones de los países de lengua alemana fue demasiado violenta y altisonante (no hay que olvidar que debajo subyace el humanismo del protagonista de "Nathan" el sabio, de Lessing).

Los restantes intérpretes fueron adecuados a sus respectivos —y difíciles— cometidos. Se contó con un quinteto vocal de categoría, digno de figurar en cualquier representación de un importante teatro de ópera. En la segunda de las funciones, la soprano Christine Weidinger, "Konstanze", tuvo que luchar contra una importante afección gripal que mantuvo en vilo a los espectadores durante toda la velada. A pesar de ello, que fue particularmente ostensible en el aria de entrada, "Ach, ich liebte, war so glücklich", sorteó admirablemente y con valentía las terribles dificultades de la inclemente tesitura y salvó la representación, haciendo gala de una solvente técnica. Su enamorado "Belmonte" fue interpretado por el joven tenor colombiano, afincado en Alemania. Alejandro Ramírez, que hizo gala de un depurado fraseo, un admirable conocimiento estilístico y una voz muy agradable, utilizada con excelente gusto y gran musicalidad. A la vez, estuvo plenamente entregado en su intervención escénica. Sin duda, es uno de los principales tenores tan escasos hoy, dedicados a este

repertorio, y como tal interviene regularmente en los principales teatros de ópera centroeuropeos. Su versión del aria "Wenn der Freude Tränen fließen" mostró la medida de sus amplias posibilidades. La pareja cómica estuvo formada por Julie Kaufmann y Norbert Orth. La primera hizo una "Blonde" con verdadera gracia, desparpajo y soltura escénicos, y excelente en lo vocal, muy segura en todo el registro agudo, con una voz sugestiva y cálida, de más cuerpo que el de la habitual "soubrette" ligera y un talento que, sin duda, ha de llevarla a los mejores escenarios (suele actuar con frecuencia en Munich, Londres y Hamburgo). El segundo, ya no tan joven como para representar al parlanchín "Pedrillo", demostró aún que ha sido uno de los mejores intérpretes de este simpático personaje. El bajo Fritz Hübner hizo un intencionado "Osmin", al que vinieron mal algunas de las irregularidades de emisión de una voz potente y de un buen color, aunque tosca y algo mate en su proyección.

La Joven Orquesta Nacional de España, relegada a unos de los laterales del escenario, siguió con atención y verdadero entusiasmo las efectivas órdenes de Edmon Colomer, que sustituyó a última hora a Jesús López Cobos. Su labor fue muy meritoria, destacando en ella su talento para dialogar y concertar a las voces que ya se apreciara el pasado año en su **Macbeth** madrileño. Además, conoce a fondo características del conjunto orquestal (reforzado por los miembros del Quinteto de cuerda de Berlín), al que dirige muy a gusto. La disposición orquestal con respecto al público hace difícil valorar la intervención de la JONDE en este **Rapto**, pues la organización de los planos sonoros fue muy distinta de lo habitual en otro tipo de auditorios y no siempre estuvo equilibrada. Otro tanto se puede decir de la también entusiasta participación del Coro Polifónico de la Universidad de La Laguna. En resumen, se puede decir que fue una experiencia interesante y atractiva, que merece ser repetida para cubrir una importante parcela dentro del Festival.

Los Quintetos para cuerda

Enmarcando estas representaciones del **Rapto** se ofrecieron seis **Quintetos para cuerda** de Mozart (en concreto, los **KV 179, 516, 515, 406, 593 y 614**), que, con los **KV 46 y 174**, forman el integral de los compuestos por su autor para una curiosa agrupación instrumental (dos violines, dos violas y violonchelo), al parecer basada en una disposición de Michael Haydn que variaba la cultivada por Boccherini, formada por dos violines, viola y dos violonchelos. En ellos, Mozart consigue algunas de sus más altas cotas como autor de música de cámara. Las obras, que contienen rasgos de la máxima inspiración en toda la producción del genio salzburgués, mantienen relación con algunas de sus composiciones decisivas, como las tres últimas sinfonías (caso del **Quinteto en Sol menor, KV 516**) o los **Cuartetos prusianos** (el **Quinteto en Re mayor, KV 593**). El **Quinteto en Do menor, KV 406** por su parte, es una transcripción de la **Serenata para instrumentos de viento, KV 338**, en la misma tonalidad. Esta magnífica música nos fue sevida muy dignamente por el Quinteto de cuerda de Berlín, formado por miembros de la Orquesta de la Deutsche Oper (Opera Alemana) de Berlín: los violines Detlev Grevesmühl y Juan Pastor, las violas Horst Sprenger y Ralf Kosubek y el violonchelo Michael Hussla. Una agrupación que, creada en 1984, dio muestras de cohesión, saber tocar como instrumentistas de cámara y poseer un sonido más que aceptable, aunque en sus muy coherentes y serias versiones se eche en falta ese ALGO MAS de las grandes (y actualmente escasas) agrupaciones de cámara. Entre sus miembros, se podría destacar la clase y musicalidad del primer viola y, en el aspecto negativo, la tendencia del primer violín a realizar demasiados portamentos.

Concierto del Grupo Lim

Dentro de los interesantes conciertos que cuentan con la magnífica acústica del Auditorium Manuel de Falla, el Grupo del Laboratorio de Investigación Musical (LIM) de Madrid estrenó, en el ciclo de música de cámara, el **Cuarteto de Pascua**, de José García Román. Estructurada en dos partes (una lenta que, después de un desarrollo rápido, alcanza el climax, y otra también lenta, en la que es eje central un dúo para violín y violonchelo), ofrece a los cuatro instrumentos solistas —violín, clarinete, violonchelo y piano— amplios pasajes a solo, entre los que destaca la imaginativa escritura para clarinete. Sobre un "ostinato" del piano (que recordaba la obra que había iniciado el concierto, la versión para violín, clarinete y piano hecha por el propio Stravinsky de su **Historia del soldado**), los otros instrumentos ejecutan unas líneas con rica figuración. En toda la obra se respira la calidez del estilo del compositor granadino. Del resto del programa se puede destacar la interesante improvisación colectiva de todos los miembros del grupo, y **Nosotros**, de Jesús Villa-Rojo, frente a unas versiones bastante esquemáticas de la citada obra de Stravinsky y de uno de los movimientos del **Cuarteto para el fin de los tiempos**, de Messiaen.—**RAFAEL BANUS.**



Festival de Granada 86: "El Rapto del Serrallo". Christine Weidinger ("Konstanze") y Knut Sommer ("Selim").

DANZA EN GRANADA

En esta 35 edición del Festival, el capítulo dedicado a la Danza ha ofrecido la actuación del London Festival Ballet, con los famosos bailarines P. Schaufus y la española Trinidad Sevillano entre otros, con la programación de obras clásicas fundamentales en la historia del Ballet, como **Giselle** y **La Bayadera** (estreno en España).

El Ballet Contemporáneo contó con la presencia de la mítica figura de Martha Graham y su compañía de Danza de Nueva York, con una antología de la aportación de Martha Graham al mundo de la danza y un estreno en Europa. Y el Ballet Español ofreció la actuación del genial granadino

Mario Maya, con su espectáculo **Amargo**, sobre textos de García Lorca, y una segunda parte de Flamenco Libre.

El **London Festival Ballet**, actuó en el Generalife los días 19 y 21 de junio con dos programas diferentes. Su presentación el día 19 fue con el ballet romántico por excelencia de Theophile Gautier y Vernoy de Saint Georges con música de Adam y coreografía de Carelli Perrot, **Giselle**, que desde su estreno en 1841, ha sido, por la dualidad del personaje, piedra de toque de toda gran bailarina. En esta ocasión hemos tenido la oportunidad de comprobar cómo una jovencísima española pasaba por



London Festival Ballet: La "Carmen" de Roland Petit.

primera vez en la historia esta dura prueba con gran brillantez a pesar de la responsabilidad que conlleva esta efeméride. Trinidad Sevillano que con su «Giselle» ha cosechado ya éxitos en Europa, ha vuelto a demostrar, y esta vez en su país, la gran bailarina que lleva dentro, ese algo especial que tiene todo gran artista, demostrándolo en los momentos más difíciles del personaje, como en la escena de la locura, donde se requiere una gran intérprete además de una excelente bailarina; Peter Schaufuss hizo un convincente «Albrecht» y toda la compañía sirvió con un gran nivel a este maravillo-

so ballet que lleva más de un siglo interpretándose por el mundo sin perder su fascinación.

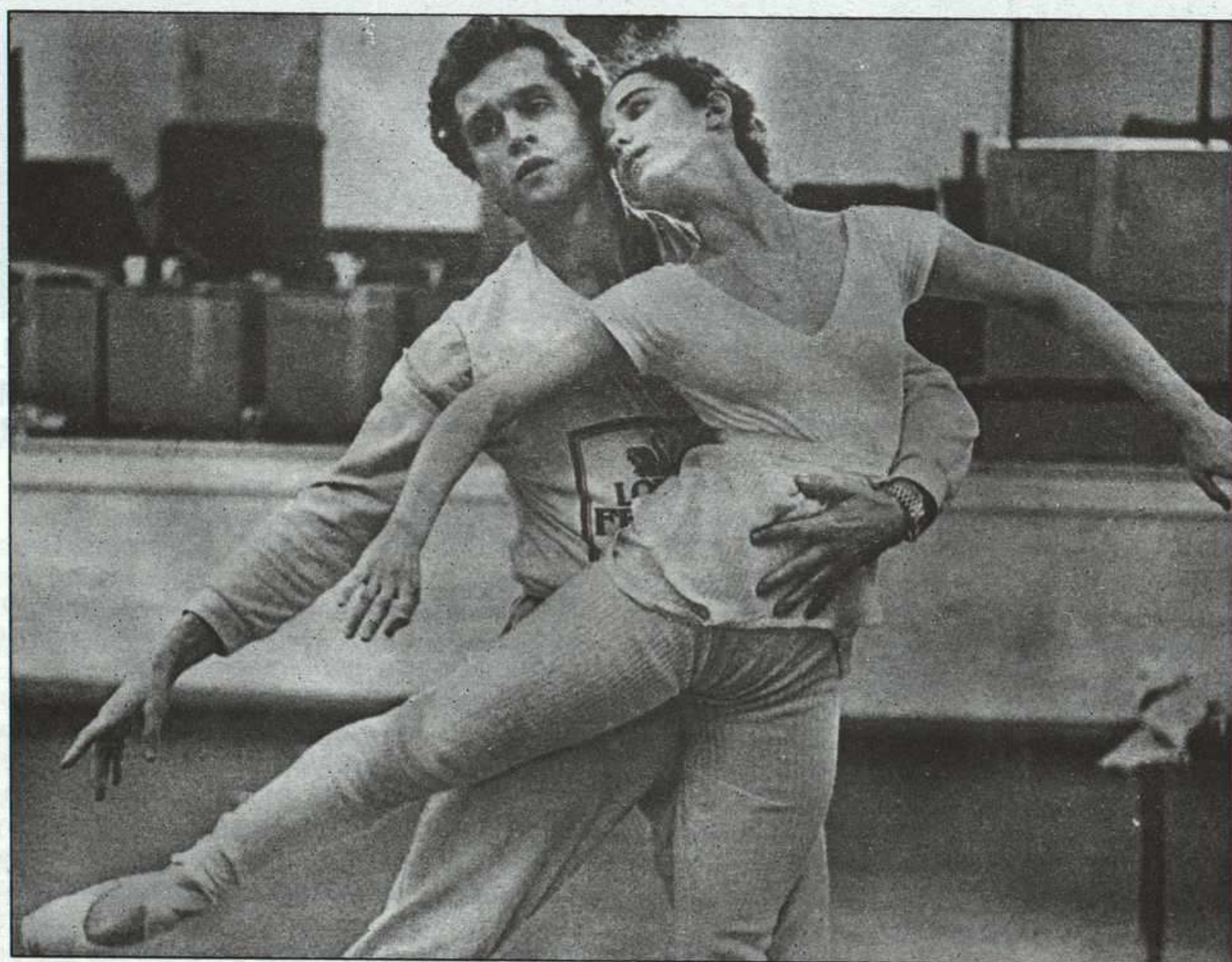
Como segundo programa tuvimos la oportunidad de ver por primera vez en España «El reino de las sombras», de la Bayadera con música de Minkus y coreografía de Petipa, que desde su estreno en 1877 era una gran desconocida fuera de Rusia hasta que el Kirov hizo una gira a Londres y Nueva York en 1961 y se descubrió esta obra maestra de la danza; con una sencillez de pasos («arabesque», «cambré», «port de bras») el escenario se va llenando

de bayaderas, bailarinas del templo, y crean un ambiente mágico que hipnotiza al espectador con la reiteración de sus pasos, hasta la aparición de los solistas con variaciones de gran sencillez pero de un encanto sublime. Este ballet tiene la dificultad de necesitar un cuerpo de baile muy bueno y numeroso, pues en él reside la efectividad de la obra. El London cuenta con uno bastante bueno que supo resolver las dificultades de la obra con gran personalidad, y al mismo tiempo destacaron como solistas entre otros Patrick Armand, Sevillano, Mulligan y Truglia.

Las otras dos obras presentadas en Granada fueron: **Carmen**, con coreografía de Roland Petit y **Symphony in C** de Balanchine.

Carmen es una obra sobradamente conocida por todos a la que Roland Petit ha dotado de una coreografía muy teatral, con decorados y vestuario muy brillantes y una gran sensualidad en todos los movimientos coreográficos. Dominique Khalfouni fue la encargada de dar vida a «Carmen», siendo una bailarina con un técnica excelente y un cuerpo muy apropiado para el personaje, le faltó esa fuerza y sensualidad que requiere el personaje. Schaufuss mostró otra vez más su gran calidad interpretativa con el papel de «Don José» y el cuerpo de baile sirvió con brillantez al conjunto de la obra.

Para cerrar otro clásico dentro de la coreografía, Balanchine y su **Symphony in C**; creada en 1947 para la ópera de París y recreada en el 48 para el New York City Ballet, con música de Bizet; nos encontramos con la genialidad de la sencillez, donde el Baile es el personaje principal, nada se nos cuenta pero toda la grandeza de la Danza, está representada en esta maravillosa obra. El London es un ballet de gran calidad, donde a partir de hace un año brilla con luz propia una española a la que el futuro sin dudarlo deparará grandes triunfos.—**ROSA PAZ.**



London Festival Ballet: Peter Schaufuss y Trinidad Sevillano en un ensayo de «Giselle».



PROTON

“La Alta Fidelidad de excepción ya no está reñida con la belleza”

Nova
systems SA

PRODUCTOS DE EXCEPCION PARA OIDOS EXIGENTES

Casp 78, 3^{er} 1^a - 08010 Barcelona
Tels. 232 52 04 - 232 28 91

PROTON-HEYBROOK-REGA
NYTECH-JECKLIN-CREEK

PALAU DE LA MUSICA

LOS DOS ULTIMOS TRIMESTRES DE LA O.C.B., Y SU INCIERTO PORVENIR

Por Jordi Ribera Bergós

La Orquesta Ciudad de Barcelona, durante el segundo y tercer trimestre de la actual temporada ha conseguido, con una programación interesante y variada que otorgaba especial atención a los compositores catalanes, y con el concurso de notables directores y solistas, mantener el satisfactorio nivel conseguido a lo largo del primer trimestre. Pero el futuro de la primera formación sinfónica barcelonesa sigue siendo oscuro e incierto.

Uno de los motivos que nos empujan a llegar a esta conclusión es la misteriosa suspensión del Ciclo de Conciertos Populares que debía suceder a la temporada que vamos a comentar. En efecto, el día del primer concierto del Ciclo, músicos y público, atónicos, éramos informados de que dicho concierto, que debía dirigir Franz-Paul Decker, había sido suspendido por razones técnicas. Pocos días después se anunciaba en la prensa la suspensión de todo el ciclo, con la consiguiente devolución de los importes de abonos y localidades. ¿Motivos? Se desconocen. Se comenta la posibilidad de una ruptura por parte de Decker —quien debía hacer-

se cargo de la titularidad de la Orquesta a partir de la próxima temporada— con la gestión municipal. Mientras tanto, el Ayuntamiento calla.

Vamos a continuación a comentar, dentro de los límites de espacio permitidos estos dos últimos trimestres de la Orquesta. Dentro de la pléyade de directores destacados debemos mencionar ante todo a Ros-Marbá, vinculado por tantos conceptos a ella. Entre las obras que dirigió está el **Requiem Alemán**, de Brahms, con el coro de RTVE (que después se ofreció en Madrid) y del que nos hablará nuestro compañero Roger Alier. Digamos por nuestra parte que Ros dirigió, con la calidad que le distingue, la poco prodigada y muy agradable **Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis**, de Vaughan Williams, y una suite de **Romeo y Julieta**, de Prokofiev (exquisita la "Danza de las muchachas") así como la **Sinfonía núm. 2 "Resplandor"** del joven compositor y flautista Salvador Brotons, que obtuvo un merecido éxito (suponemos que se trataba de su estreno mundial, pero el programa no lo indicaba). Respecto a su **Primera Sinfonía**, demuestra esta obra los progresos registrados por Brotons en el campo de la composición, puesto que aquella tenía un carácter excesivamente cinematográfico, y ésta

resulta ya mucho más personal, amén de más extensa, beneficiándose de una importante actuación de todas las familias de la orquesta. Dirigió Ros asimismo el bucólico poema sinfónico "**Pastoral**", del destacado compositor catalán Juli Garreta (1875-1925, conocido sobre todo por sus sardanas) y, como buen brahmsiano, una notable **Tercera Sinfonía**; como colofón de la temporada nos ofreció las amables **Variaciones sobre un tema de Chopin**, del decano de los compositores catalanes, Frederic Mompou, y unos excelentes y equilibrados **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky-Ravel. Dentro de los conciertos con solista, dirigió distintas obras que ya tendremos ocasión de comentar cuando hablemos de los solistas.

De los demás directores que han brillado con luz propia, debemos recordar necesariamente al alemán Gabriel Chmura, a nuestro Edmon Colomer y al austríaco Theodor Guschlbauer. El maestro Chmura, al que ya conocíamos por sus actuaciones liceístas y por alguna esporádica con la O.C.B., es un director expresivo y exacto que, entre otras obras, dirigió la **Sinfonía núm. 2** de Beethoven, haciendo así justicia a esta creación que, hasta cierto punto, es por estas lides (y dentro de lo divulgadas que son las sinfonías del músico de Bonn) una ILUSTRE DESCONOCIDA, mostrando especial cuidado en la distinción de los planos sonoros. A la versión que el propio Chmura dirigió de los **Pinos de Roma**, de Respighi, le otorgó todo el empuje y capacidad poética necesarios, resaltando todo el colorido de la paleta orquestal; de su lectura, nosotros nos quedaríamos con los Pini presso una catacomba", debidamente sublimados, y los brillantes "Pini della Via Appia". Por su parte, a Edmon Colomer se le confió la dirección de un concierto en el que evidenció lo mucho que ha mejorado de unos años para acá. Si su versión del **Moviment Simfònic** de nuestro compositor Carles Guinovart tendió a cumplir el cometido con más corrección que refinamiento, la **Renana** de Schumann que dirigió después permitió dibujar con mayor precisión sus cualidades. Optó por una orquesta de unos sesenta profesores, consiguiendo a la vez un flujo sonoro más que suficiente y la debida transparencia. Con este Schumann quedó demostrado que Colomer es una firme promesa, y quizá el indicado para asumir en un día no muy lejano la titularidad de la O.C.D. si no se soluciona el distanciamiento con Ros-Marba o los presuntos problemas que



existen con Decker. En cuanto a Theodor Guschlbauer, es uno de esos directores que convendría tener más a menudo entre nosotros, con el fin de trabajar con mayor profundidad con la Orquesta, puesto que los resultados que obtuvo con ella fueron óptimos: sus versiones de la obertura de **Der Freischütz**, de Weber, del **Concierto para piano núm. 25**, de Mozart —con Emile Naoumoff— y de la **Escocesa**, de Mendelssohn, demuestran que directores como él son los que tendrían que llamar los responsables de la O.C.B. para que dirigieran varios conciertos en una sola temporada.

Caso aparte es el del Salvador Mas, actualmente titular de la Orquesta de Wüttemberg y tanto tiempo ligado a la O.C.B. En el concierto que le fue encomendado, ofreció una discreta lectura del muy interesante **Concerto Grosso** de Jordi Cervelló, que, como su título indica, sigue el modelo del «concertino» opuesto al «ripieno» y la estructura de dicho género barroco, pero renunciando a un lirismo y entidad melódica excesivos. Mejoró por el contrario en la equilibrada **Séptima** de Beethoven que dirigió en la segunda parte, con satisfactorias intervenciones individuales y de conjunto en la orquesta.

Entre los directores de correctos alcances debemos citar al belga Ronald Zollman (que dirigió) la **Sinfonía núm. 5** de Shostakovich), al barcelonés Albert Argudo (que sobresalió en un enfático **Romeo y Julieta** de Tchaikovsky), al griego Alexander Myrat (encargado del anual «Taller» de compositores catalanes, en esta ocasión con obras más interesantes que otros años), Arturo Tamayo (responsable de los estrenos de las **Cinco piezas para cuerda**, de Webern y de las **Siete canciones de juventud**, de Berg, con Heather Harper, y que dirigió también el **Poema del Extasis**, de Scriabin) y el irlandés Colman Pearce (director de una feliz pero desigual **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz).

Por lo que al capítulo de solistas se refiere, debemos extrañar la ausencia de instrumentistas de viento (que de todos modos ya tomaron parte en sendas sinfonías concertantes de Mozart y Haydn interpretadas en el transcurso del primer trimestre) o de percusión (éstos, en verdad, una auténtica rareza debido a la falta de literatura, como no sea en la perteneciente a la música contemporánea). Por contra, podemos destacar un brillante número de pianistas y solistas de cuerda, entre lo que tan sólo ha faltado alguno de viola. De los pianistas es obligado mencionar a Dezso Ránki, gran exponente de la joven escuela pianística húngara, que nos ofreció una encomiable versión del **Emperador** de Beethoven, suma del virtuosismo de la mejor ley adornado con una acentuada expresividad, con la orquesta a las órdenes de Ros-Marbá. Tras comprobar la gran clase del búlgaro Emile Naoumoff para el **Concierto núm. 25** de Mozart (con este mozartiano incondicional que es Guschlbauer de director, como hemos ya indicado), vino pocas semanas después la georgiana Eliso Virsaladse, que ya conocíamos por sus actuaciones en las cada vez más echadas a faltar temporadas de Pro-Música. Interpretó en esta ocasión el **Concierto núm. 1** de



El veterano violinista Henryk Szeryng, admirable intérprete del "Poema Concertante" para violín y orquesta de Montsalvatge.

Beethoven, con estilo y sonoridad recios, acentuando ante todo los aspectos más puramente beethovenianos de la partitura que aquellos de índole clasicista que aún conserva. Toda una lección.

Entre los solistas de cuerda, obligado es ante todo mencionar al veterano e ilustre violinista Henryk Szeryng, admirable traductor del **Poema Concertante** para violín y orquesta de Montsalvatge (pecado de juventud del conocido compositor gerundense, escrito en 1950), y extraordinario intérprete del **Concierto** de Tchaikovsky, que suponemos debe de haber interpretado miles de veces pero que, por lo demostrado, en cada ocasión lo afronta como una nueva obra. Continuando con los violinistas, Agustín León Ara se encargó de interpretar, bajo la dirección de Ros, el melódico y refinado **Poeme** de Chausson y el divertido y hasta cierto punto chabacano **Boeuf sur le toit** de Milhaud, que divirtió y intérpretes y público y con el que dicho solista siguió con inteligencia y con su proverbial calidad el divertido juego hasta el final; Gerard Claret, que se distingue por la belleza de sonido que obtiene de su instrumento, consiguió una notable interpretación del **Concierto** de Stravinsky; por su parte, a Josep Maria Alpiste (que divide a partir de ahora su actividad de «concertino» entre Barcelona y Madrid) se le encomendó el estreno de una de las obras de mayor interés del Taller de este año: el **Divertimento concertante para violín y orquesta**, de Angel Cerdá. Alpiste reflejó con expresividad y plenitud de sonido la evidente tensión que hay en casi toda la obra (creemos que sólo en el tercer movimiento puede hablarse de «divertimento»), en una de las mejores actuaciones que le recordemos.

Nos visitaron también dos dúos instrumentales de cuerda: el formado por Jean-Jacques Kantorow y Duncan McTier, violín y contrabajo respectivamente, y el Dúo de

Munich de violines, Kantorow y McTier interpretaron bajo la dirección de Ros-Marbá el desconocido **Gran Dúo Concertante para violín y contrabajo**, de aquel gran contrabajista y director de orquesta del pasado siglo que fue Giovanni Bottesini. obra en lo orquestal bastante cercana al Bel Canto y con ciertos momentos similares a un dueto operístico, y la parte de violín —muy bien resuelta por Kantorow— bastante cercana a Paganini, siendo la parte de contrabajo más original, con una prestación —por parte de McTier— excelente, de gran virtuosismo y con sonido de alta calidad. Menos interesante fue la presentación del Dúo de Munich, integrado por los argentinos residentes en la capital bávara Luis Michal y Martha Carfi. En las dos obras que interpretaron —el Concierto para dos violines BWV 1043, de Bach, y el de Martinu— mostraron el mismo defecto de afinación, si bien estuvieron mejor en la segunda.

Otros solistas de cuerda destacados fueron los violoncelistas Natalia Gutman (concertista de origen ruso que desempeñó una correcta labor en el muy prodigado concierto de Dvorák) y Herre-Jan Stegenfa (holandés, que tuvo a su cargo el estrenar el importante Concierto de Josep Soler), y el guitarrista Ernesto Bitetti, notable intérprete de los conciertos de Francisco Cano y Castelnuovo-Tedesco.

Exceptuando los solistas para el **Requiem Alemán**, de Brahms, tan sólo nos visitó, en cuanto a cantantes, la citada soprano irlandesa Heather Harper para los **Siete Canciones de juventud**, de Berg. Cantante de exquisita musicalidad, no dudaríamos en calificar su actuación de excelente si no fuera que la edad ha mermado ya bastante sus facultades. ¡Lástima!

Un comentario aparte merece la venida de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, con su titular Maximiano Valdés. El programa

estaba formado por las **Diez melodías vascas**, de Guridi (del que se celebra este año el centenario de su nacimiento), el **Concierto para piano de Ravel** (con el impecable Albert Giménez Attenelle) y la **Quinta** de Sibelius, quedando de manifiesto la mejoría que ha experimentado la orquesta, con una madera y metales homogéneos y disciplinados, una percusión efectiva y una cuerda empastada, si bien carente aún de la transparencia ideal.

Hasta aquí lo que ha sido la presente temporada. La de 1986/87 tiene ya un interesante anteprograma, pero, después de lo sucedido con el Ciclo de Conciertos Populares y el consiguiente mutismo del Ayuntamiento (que persiste en el momento de cerrar estas líneas) no sabemos realmente qué sucederá. ¿La solución? Quizás el próximo curso.—**JORDI RIBERA BERGOS.**

Maximiano Valdés también estuvo presente, al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.



«REQUIEM ALEMAN», de Brahms

Dentro de la temporada oficial de la Orquesta Ciudad de Barcelona, una de las cosas que suele suscitar mayor interés es la programación de estas grandes obras del repertorio sinfónico-vocal que difícilmente pueden escucharse con frecuencia, debido a su complejidad. Por esto esperábamos con interés esta interpretación y hemos de constatar con satisfacción que, en conjunto, fue de lo mejor que se ha oído esta temporada en el ciclo.

La orquesta sonó excelentemente bajo la batuta de Antoni Ros-Marba, quien optó por una versión sumamente discreta, sin excesivas concesiones a los posibles efectismos que la partitura, enfocada de otro modo, consiente sin duda. La sensación que causaba el conjunto, incluyendo también las partes vocales y el coro, era como la de presenciar un cuadro conocido bajo la capa de un barniz protector que le diera un tono levemente otoñal. Se destacaron especialmente en la orquesta los instru-

mentos del grupo de la madera, cuyas intervenciones, especialmente las de las flautas y clarinetes, estuvieron a una altura realmente notable.

Al Coro de RTVE se le ha acusado de tener pocos matices, pero en esta ocasión, sin llegar a dar una interpretación memorable, dio una excelente prueba de versatilidad y de buen gusto, matizando con elegancia y cantando con cierta homogeneidad, que se pierde quizás un poco por la sección de voces femeninas.

Edith Wiens fue una soprano sin especial relieve, y Tom Krause tampoco estuvo exactamente a la altura de su fama como «divo» discográfico, pero intervinieron con toda corrección y contribuyeron, con su elegante fraseo a completar el cuadro de colores ligeramente apastelados que, siguiendo con el casi obligado símil visual, nos deparó la Orquesta Ciudad de Barcelona bajo la eficiente batuta de Antoni Ros-Marba.—**ROGER ALIER.**

ANTE EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

El vigésimo cuarto F.I.M.B. está al caer. Último de los grandes festivales nacionales, como ya es sabido, para abrir la temporada concertística con llave de oro. Tras el F.I.M.B. vendrán las temporadas estables de la O.C.B., de Ibercamera, del G.T. del Liceo, de Euroconcert, así como todas las demás propuestas ocasionales que rellenan cada año con mayor densidad las salas barcelonesas.

Por todas estas razones y por la tradición que el F.I.M.B. ha ido imponiendo, el mes de octubre barcelonés debe ser un momento musical de excepción; a los festivales se va a presenciar lo no habitual, lo distinguido o lo atrevido. El avance de programa de que disponemos en estos momentos nos permite aventurar algunas conclusiones al respecto.

18 conciertos en mes y medio llamarán a los barceloneses al Palau de la Música; nada de descentralización como había sido habitual en otros años. Todo queda concentrado en la, por ahora, mayor sala de conciertos de la ciudad.

Un variado F.I.M.B.

Este F.I.M.B. destaca, a bote pronto, sin duda por lo variado de los motivos que convocan cada una de las audiciones: los dos primeros, el 19 y 20 de septiembre a cargo de la Orquesta de la Radio de Berlín, con un programa festivalero, la **Novena sinfonía** beethoviana y **Ein deutsches Requiem** de Brahms, bajo la advocación de la «Candidatura olímpica 'Barcelona 92'», una de las expectativas que más anuencia está consiguiendo en nuestra ciudad y aún en todo el estado.

El día 6, concierto en homenaje a Joaquín Homs en sus ochenta años, con la presencia del London Oratory Choir, dirigido por John Hoban. El día 8, concierto conmemorativo del Centenario de la Banda Municipal de Barcelona, con la concurrencia de



El «Requiem alemán» de Ros Marbá.

dicha entidad, dirigida por Albert Argudo, del Orfeo Gracienc, otra vieja gloria de la música catalana, y cuatro solistas de categoría, entre ellos Enriqueta Tarrés y Enric Serra, para interpretar a Hindemith Kurt Weill y Ricard Lamote de Grignon.

El último de los conciertos del festival viene avalando por el British Council Institute, la misma entidad que facilitaba el concierto en homenaje a Homs. En esta última ocasión el repertorio estará compuesto de obras de Granados, Gerhard, Falla, Debussy, Richard Rodney Bennett interpretados por The Nash Ensemble of London.

Para seguir con la tónica del último de los F.I.M.B., el de este año dedica también una atención especial de la que ya nos congratulábamos en el comentario de entonces a la música contemporánea de calidad. Este año van a ser cuatro sesiones

monográficas dedicadas al repertorio del momento. En primer lugar, el día 15, el **Requiem polaco** de Krzysztof Penderecki, interpretado por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Cracovia, el coro de la Filarmónica Nacional de Varsovia y un conjunto de solistas polacos dirigidos por el autor. Ocasión única de presenciar en directo y en vivo una de las actuaciones de una de los monstruos de la música contemporánea. El día 17, con un programa todavía desconocido el también célebre equipo de los Percusionistas de Estrasburgo. El día 20 espectáculo musical-cinematográfico y teatral de Elsa de Gabrieli a cargo de Anna Ricci, Angel Soler, Albert Moraleda y Angel Pereira.

Finalmente, el día 23, la Orquesta Filarmónica de Lieja y el Coro Nacional de España interpretarán obras de Luis de Pablo, Guinjoan y Weber. Ha despertado

especial interés la obra de Pablo **Viatges i flors** sobre textos de Merce Rodoreda.

Pero los aficionados al gran repertorio clásico también pueden estar de enhorabuena puesto que, además de las dos obras magnas que abren el F.I.M.B., cabe recordar la presencia de la Orquesta Filarmónica de la Scala dirigida por Carlo Maria Giulini con las **Segundas** y **Cuarta** sinfonías de Brahms y la presencia de The Academy of Saint Martin-in-the-Fields, con Marriner y la violinista Iona Brown, interpretando obras de Rossini, Mozart, Mendelssohn, Vaughan Williams, Walton y Beethoven.

Nos sorprende que, dada la tónica general de los últimos años, no se haya montado ningún especial Franz Liszt, cuyo centenario celebramos este año desapercibidamente. Quizás ha llegado ya la hora de poner las cosas en su sitio.—**XO-SE AVIÑO.**

GRAN TEATRE DEL LICEU

CIERRE DE LA TEMPORADA DE PRIMAVERA

UNA "TRAVIATA" MAS VIENESA QUE VERDIANA (16, 19, 22 y 25-VI-86)

La **Traviata** es de aquellas obras que han tenido en el transcurso del tiempo diversos planteamientos en el desarrollo del «role» de «Violetta», protagonista femenina de la obra, que interpretaron, sobre todo antaño, las grandes sopranos ligeras como María Barrientos o Elvira de Hidalgo entre otras, pero que también lo hicieron sopranos líricas o lírico-dramáticas, como María Caniglia o Renata Tebaldi o Magda Olivero, pasando todo ello por el fenómeno María Callas que unió las posibilidades de la soprano colaratura con la magnitud dramática, que le daba otra dimensión. Este año volvía al Liceu la opción de soprano ligera pura que representa Edita Gruberova, y lo primero que debe decirse es que desde el plano vocal su acentuación fue casi perfecta; nitidez en las duras agilidades del primer acto, registro agudo seguro y firme, un timbre bello y una musicalidad exquisita, acompañada de una cuidada técnica, que le permite mostrar una gran belleza vocal. ¿Cuál fue su pequeño talón de Aquiles? La interpretación del personaje al que faltó una mayor expresividad, una vivencia interna, superando un estilo algo académico en aras de un mayor sentido dramático y de un planteamiento escénico de las situaciones; a ello sin duda coadyuvó el hecho que por tratarse de una soprano ligera su registro grave tiene poca consistencia, y en aquellos momentos del segundo acto, y en el tercero, en que se requiere una mayor fuerza, quedar su expresividad algo pálida, a lo que contribuyó una labor como actriz algo rígida. En resumen se

unieron una gran actuación en el plano vocal, como nunca habíamos oído «en vivo» con una interpretación que por escuela y planteamiento no se adapta perfectamente al estilo italiano.

Algo parecido ocurrió con el baritono Wolfgang Brendel, cantante que posee una bella voz con una muy correcta línea de



Edita Gruberova, una "Violetta" de gran calidad.

canto que le llevan a una interpretación muy acurada, pero a la que falta ese estilo, esa marca que Verdi impone a sus barítonos, que junto a una línea de canto que sin duda Brendel tiene exige un canto más ligado, una mayor grandeza expositiva y un mayor señorío vocal; fue la suya una interpretación interesante. Dennis O'Neill, que cantó los dos primeros días el «Alfredo» es un cantante discreto, con una línea de canto irregular, una voz interesante pero a la que no siempre domina, con un estilo interpretativo bastante inexpresivo con una técnica vocal que no siempre le permite superar las dificultades en el pase de la voz, acompañado de un pésimo trabajo como actor. Completaban el reparto una muy eficaz Cecilia Fondevila, una correcta María Uriz, y discretos el resto de intérpretes.

La dirección orquestal de Friedrich Haider fue poco afortunada; ni supo extraer las posibilidades de la orquesta liceista, ni mantener el clima de la partitura verdiana. Pero es que además a todo ello se unió unos cambios de ritmo inadecuados, desde una rapidez extrema en los momentos corales, por ejemplo, hasta una lentitud exasperante, en el dúo del segundo acto, fuera de contexto, como en el caso de «Dite a la giovame», que aunque marcado por la partitura se exageró de forma inusitada. El coro cumplió, dentro de lo antes señalado, pero demostrando una vez más que su rendimiento resulta superior en las obras poco representadas, que en las clásicas de repertorio ¿Por qué sera?

Una dimensión del «Alfredo», maestría de Alfredo Kraus

En las dos últimas representaciones el «Germont», hijo, estuvo a cargo de Alfredo Kraus, que volvió a mostrarnos su maestría, y su excelso arte, poniendo de relieve la importancia del «role», cuando este es interpretado por un cantante de categoría;

su dúo del primer acto fue de una belleza sensacional, dando unas matizaciones que casi estaban olvidadas, «en vivo», con una dulzura, un romanticismo, un apasionamiento juvenil y un fraseo exquisito, de los que marcan una versión; muy brillante en el segundo acto, con una brillante caballetta, que si cantó dándole fuerza al tercer acto, y pasión y dolor al cuarto. El último día también cambio «Giorgio Germont», que

corrió a cargo de Leo Nucci, el barítono italiano, que una vez mostró sus conocidas características, una voz bellísima, del timbre algo lírico, potente y seguro en el registro agudo, con una interpretación que tuvo lugar desde un dúo con Violetta, excesivamente extrovertido y poco matizado, a una gran brillantez en el aria «Di Provenza», expresada con maestría y ductilidad.—ALBERT VILARDELL.

AMICS DEL'OPERA DE SABADELL

IV FESTIVAL: «Carmen» (5 y 6-VI-86)

El mundo de la ópera es realmente, algo muy especial y sorprendente. Mientras en París centenares de personas se abofetean literalmente en las colas ante el Palais Garnier para conseguir una de las poquísimas entradas que la ley dispone que se vendan libremente en cada función, para poder escuchar a un Pavarotti cincuentón en **La bohème**, para encontrarse finalmente con que ha cancelado su representación del 17 de mayo (y escuchar en su lugar a un principiante, Bruno Beccaria, que no lo hizo mal del todo), en Sabadell estaba al alcance de cualquiera asistir a una **Carmen** en mayúsculas, con uno de los mejores tenores actuales, Pedro Lavirgen, y con una Carmen de primer orden, la colombiana Sofía Salazar, que demostró todas aquellas virtudes que se puedan exigir a una Carmen con una más; la naturalidad y la extremada juventud que dan al papel su definitivo toque de gracia.

Mucho nos sospechamos que las escenas de bofetones que se dieron en París se habrían reproducido también en nuestras latitudes si se hubiese anunciado la aparición del divísimo. Y en cambio, mucha gente deja pasar por su lado representaciones extraordinarias como las que comentamos simplemente porque no están dentro de los grandes circuitos ni permiten a los espectadores electrizarse con un divo que luego a lo mejor ni comparece.

Todas estas reflexiones las hacíamos viendo el magnífico esfuerzo con que la Associació d'Amics de l'Opera de Sabadell ha renacido después del período de obligado reposo a que los condenó la necesaria y perentoria reparación de su local, el Teatro de la Farandula de Sabadell, que apareció excelentemente restaurado. El esfuerzo se ha concretado en una puesta en escena cuidada y, como siempre, producida por la propia institución, con el desdoblamiento de las funciones (indudablemente la base de cualquier iniciativa que pretenda ir a más) y en una atención especial a los ensayos, que esta vez han sido suficientes para lograr en la orquesta una cohesión desconocida y un excelente desempeño de pasajes tan tremendamente difíciles como el Quinteto de los contrabandistas, al que prestaron su profesionalidad y su gracia, además de la propia Sofía Salazar como «Carmen», Rosa María Conesa («Frasquita»), Martha J. Millán («Mer-

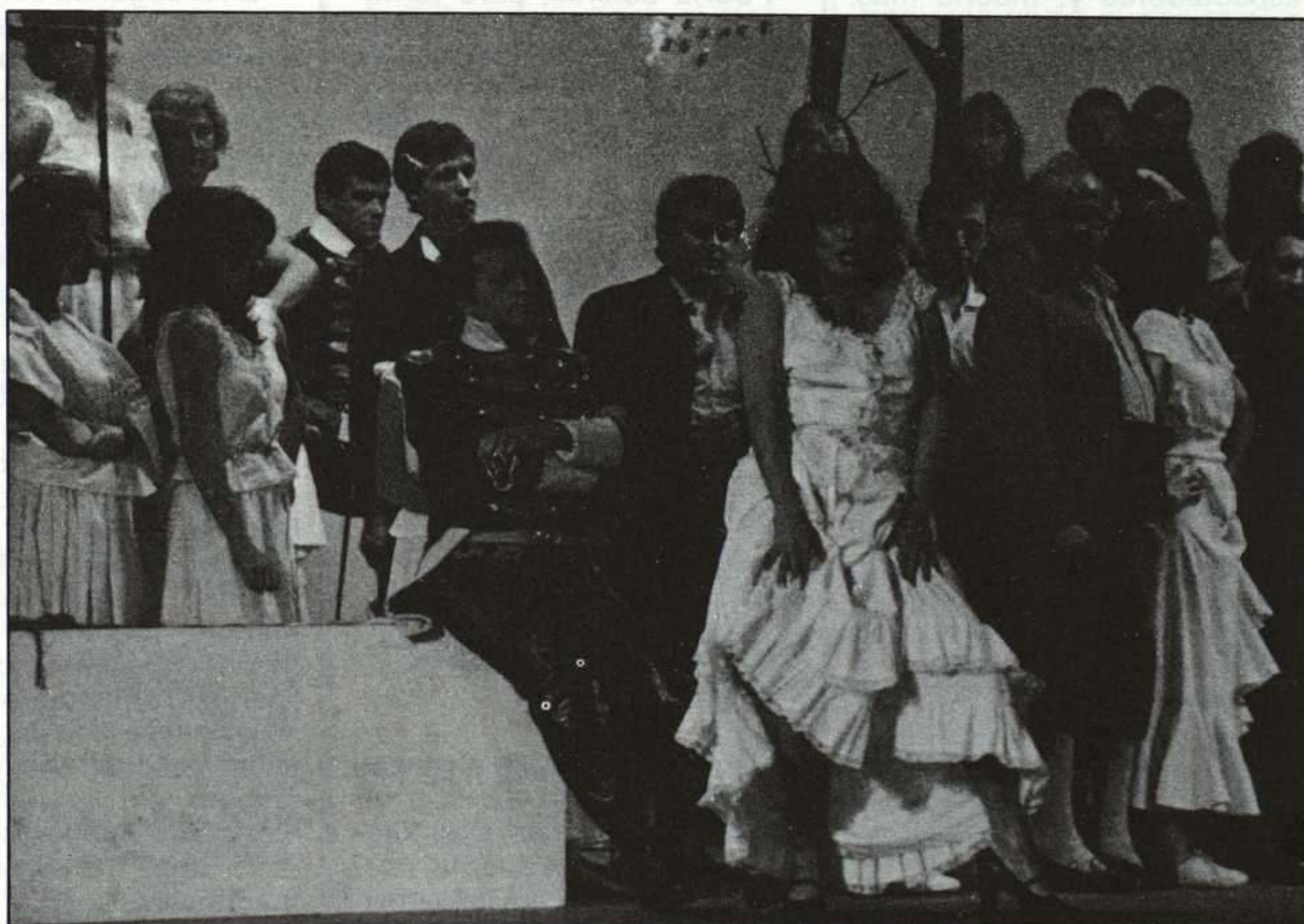
cedes»), Miguel Ortega («Dancairo») y Alfredo Heilbron («Remendado»).

En el reparto hay que mencionar, además, la emotiva y dulce Micaela excelentemente interpretada por María Angels Sarroca (espléndida en su aria «C'est des contrebändiers») y el Escamillo de Alfonso Echevarría, quien substituyó al anunciado Ricardo Yost con mucha premura; el papel es demasiado fuerte para la voz de Echevarría, pero con todo le dio empuje y un cierto vigor. Miguel López Galindo fue un buen Zúñiga de indudable personalidad y Miguel Ortega desdobló su actuación cantando, además del Dancairo, el breve papel de Morales.

El coro funcionó con mayor madurez que en ocasiones pasadas, y va por el camino de ser un buen elemento de estas funciones. Igualmente hay que señalar la eficacia del coro infantil y sobre todo la de los bailarines que interpretaron la danza del segundo acto con coreografía de Rosario Callejas. La cuidadísima dirección escénica de Francesc Ventura (pocas veces hemos

visto tan bien llevada la pelea de las cigarreras) se unió a la escenografía del mismo y a la extraordinaria prestación de la orquesta, que sonó compacta, ajustada y con matices bajo la batuta —que hemos criticado alguna vez, en ocasiones menos afortunadas— de Javier Pérez Batista. Esta vez no nos caben sino elogios.

Debemos, finalmente, un comentario más extenso a la actuación de Pedro Lavirgen, que vivió el papel con intensidad, imponiéndose limpiamente en todas sus intervenciones. Si había algún asomo de fatiga en el centro, colocó, en cambio, unos agudos immaculados y poderosos en su lugar exacto de un modo tan perfecto que llenó a la concurrencia de entusiasmo y admiración. En cuanto a Sofía Salazar, añadamos que el grato timbre vocal y la flexibilidad de la voz, la musicalidad y la intención interpretativa anuncian una artista de primer orden. No dudamos que estamos ante una de las grandes mezzos de los próximos años, si las cosas no se tuercen. Al tiempo.—ROGER ALIER.



«Carmen»: un nuevo esfuerzo de Los Amigos de la Opera de Sabadell.

País musical

ALBACETE

La Orquesta Nacional de España en Albacete

Cultural Albacete nos ha deparado por sorpresa la ocasión muchos años soñada de tener aquí a la Orquesta Nacional. Hay que felicitar a esta entidad cultural y felicitarnos todos por tan brillante cierre de la temporada de conciertos. La enorme expectación estaba más que justificada y el lleno en el Carlos III fue clamoroso.

Nuestra primera agrupación sinfónica llegaba aureolada de una buena cosecha de éxitos acumulados en lo que podemos llamar nueva etapa LOPEZ COBOS, tras la puesta en marcha de un proceso, aún no culminado, de renovación y ampliación. Efectivamente, y esto hemos podido comprobarlo en los conciertos habituales de las dos últimas temporadas, la Nacional SUENA cada vez mejor y está cada vez más cerca de ese nivel europeo —o mundial— que se le ha marcado como meta.

El concierto de Carlos III tenía varios motivos de atracción. Unos se cumplieron sobradamente y otros no tanto. Hubo causas ajenas a la voluntad de todos, músicos y organizadores, que se opusieron a un éxito mucho más alto. En primer término, el calor sofocante que hizo presa de espectadores y, mucho más, de instrumentistas... y hasta de instrumentos. También la insuficiente capacidad del escenario, y hasta tengo mis dudas sobre los resultados de la remodelación llevada a cabo para perfeccionar la acústica, que no sé si está terminada. Evidentemente, sería muy ingenuo culpar a la orquesta del gran desajuste con que se percibió en la sala el «ostinato» rítmico de la cuerda grave que sugiere el susurro del arroyo en el segundo movimiento de la **Pastoral**, y esto es sólo un ejemplo muy palpable que podría extenderse a otros motivos, perceptibles también a lo largo del movimiento inicial de la **Suite Murciana** de Pérez Casas. Yo, aún con ciertas dudas, prefiero arriesgarme a cargar estos ostensibles fallos en la problemática de esa perfección acústica del local, tan insistentemente buscada y aún no hallada aunque, eso sí, en vías de superación.

Dejando ya a un lado la parte negativa, el concierto ofreció aspectos muy brillantes que hay que resaltar. En primer término, el merecido homenaje a Bartolomé Pérez Casas, que con su magnífico resultado evidencia la necesidad de hacer más frecuente la presencia en los programas de los músicos españoles de su generación y las posteriores.

Aspecto fundamental fue la presencia de Narciso Yepes para interpretar su **Concierto de Aranjuez**, casi tan suyo ya como de Rodrigo, de tantas veces que lo ha vivido en directo, sorprendiendo siempre por su amor infinito a la obra casi tanto como por su técnica fabulosa por los nuevos apuntes de su permanente magisterio. Repetir elogios es innecesario por que el repertorio parece agotado, pero es obligado decir sin temor a caer en ingenuidad, que el segundo movimiento SEGUN YEPES debe quedar archivado en el diccionario de la perfección absoluta.

Y la Orquesta, salvadas las enormes molestias del calor, fue a más del principio al final, concentrando sus momentos más brillantes —y por supuesto los de Odón Alonso, cuyo gran oficio, personalidad y calidad no vamos a descubrir nosotros— para los tres movimientos finales encadenados de la **Pastoral**, tan sencillos de leer y entender como difícilísimos de plasmar y transmitir con el realismo necesario para hacerlos convincentes.

Podría decirse, para terminar, que la recepción por parte del público fue fabulosa para orquesta, solista y director, y que la propina largamente solicitada y no concedida podría ser sustituida en la próxima temporada por una nueva presencia en Albacete de la Orquesta Nacional en mejores condiciones generales.—**JOSE MARIA PARRA CUENCA.**

BADAJOS

Brillante ejercicio escolar

La proyección que alcanzan los ejercicios escolares ofrecen varios matices muy dignos de tenerse en cuenta, porque, como en todas las actividades de la vida, no sólo hay que pensar en la realidad ac-

tual, ya que si ésta es fugitiva, alcanza sólo unos años; es preciso contar con otras generaciones que hagan el relevo lógico de aquéllas. Y esto, que es inexorable, cuenta en estos conciertos forjadores del temple de los iniciados, cualidad ésta que sólo se adquiere con el enfrentamiento directo con el público.

Otra aplicación es la de servir de baremo de las enseñanzas impartidas en el Conservatorio Superior de Música de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz y, por tanto, de la dedicación de los profesores, que se ve reflejada en dichas actuaciones. Pero hay otro matiz importante: el público, que tiene libre acceso al auditorium, se familiariza con toda la gama de instrumentos, con lo que también contribuye a una mayor formación musical de la ciudad.

Los días cinco y seis de junio tuvieron lugar unos interesantes conciertos de clausura de curso a cargo de los alumnos del Conservatorio paicense. El día cinco de cursos elementales y el día seis de grados medio y superior. En el primero participaron treinta y ocho intérpretes más un grupo de cámara infantil y la Escolanía dirigida por el profesor Joaquín Fernández Picón. Flautas dulces, clarinetes, guitarras, acordeones, pianistas, canto e instrumentos de cuerda frotada, sonaron en atractiva audición dando evidente prueba de una eficaz preparación en el aspecto técnico.

En el segundo concierto, obviamente, se notó la diferencia de niveles respecto al día anterior. El dúo José M. Serrano-Juan M. Fernández (guitarras); los pianistas Mercedes Caballero, Rosario Mayoral, Francisco Vila, José María Duque y Antonio Cerviño; los cantantes Gloria María Salette, Francisco Paz, María del Sol y Juan José García, acompañados al piano por el profesor Francisco Piñero; un grupo de cámara dirigido por Alfonso Ramos actuando como solista Jerónimo Gordillo (flauta); el mismo grupo con los solistas Juan G. Burgos-Juan M. Fernández (guitarras) y el coro del Conservatorio dirigido por Carmelo Solís, dieron un auténtico concierto más que un ejercicio escolar, con dignidad y decoro sin envidiar algunos conciertos de los escuchados a lo largo de las temporadas habituales.

El Conservatorio de Badajoz cierra así un curso en la misma

línea ascendente de superación ya observada en los últimos años. Cada vez más alto. 25 conciertos programados en el curso más 17 actuaciones del coro, 74 conciertos para escolares en 48 poblaciones y 30 conferencias audiovisuales de divulgación musical, supone una buena estadística-resumen de un intenso trabajo en pro de la cultura extremeña.

III Muestra de Bandas

El día 8 de Junio se celebró en Badajoz la III Muestra de Bandas de Música organizada por el Ayuntamiento local, Junta de Extremadura y Diputación Provincial. Asistieron las bandas de Villafranca de los Barros, Villanueva de la Serena, Don Benito, Almendralejo, Olivenza, Montijo, Fregenal de la Sierra y la de Badajoz.

El acto resultó muy lucido en un encuentro altamente positivo sin carácter de concurso. El público aplaudió con fervor la actuación de cada agrupación poniendo broche de oro a la interpretación del Himno de Extremadura a cargo de miembros de las diferentes bandas.

Los dos últimos conciertos del curso

La soprano madrileña María Pía Moriyón inauguró la Asociación Cultural de Antropología de Badajoz con un bonito concierto, programa amplio y variado con diversas estéticas. Pergolesi, Haendel, Bach, Haydn, Schuman, Brahms, Mozart, Thomas, Fauré, Debussy, Granados, Mompou y Roberto Mosquera, fueron los autores de preciosas páginas oídas en este concierto.

El último autor citado fue el acompañante al piano, seleccionado recientemente en la II Tribuna de jóvenes compositores de la Fundación Juan March. Buena técnica, bella voz apropiada para este tipo de canción, una honda expresión, a veces exquisitamente cálida en la tesitura media y justeza en el acompañamiento fueron los resultados.

La pianista jiennense Teresa Montero ofreció un logrado y aséptico recital en la sede del Conservatorio de Badajoz. Obras de Beethoven, Brahms y Prokofiev fueron expuestas con clara dicción y técnica adecuada. La concepción de estas inmortales páginas, su contenido de ideas melódicas,



El pianista Esteban Sánchez.

ricas y expresivas en matices, dicen mucho a favor de esta joven intérprete, si bien, en ocasiones, brilló más el aspecto técnico que el artístico.

Disco antológico de Esteban Sánchez

La Asamblea de Extremadura ha editado un disco que recoge algunas de las grabaciones efectuadas por el pianista extremeño Esteban Sánchez, académico, pedagogo, director del Conservatorio de Mérida, etc. En la cara A encontramos la **Bagatela en Mi bemol mayor, Op. 33 núm. 1**; dos **Bagatelas («Presto» y «Allegro»)**, **Para Elisa** y **Rondó a capriccio**, de Beethoven y seis piezas breves de Mendelssohn. En la cara B **«Evocación»** (núm. 1 de la **Suite Iberia**), **Triana** (núm. 6 de la **Suite Iberia**), de Albéniz, del que es un

gran especialista, y la **Fantasia Bética**, de M. de Falla.

Veintitantos L.P. con música de los más variados autores justifican sobradamente el lanzamiento de esta obra antológica que pretende dar a conocer, digamos, de forma oficial, a este insigne maestro a aquellos paisanos que todavía no le conocían. Miguel del Barco hace un acertado comentario en el reverso del pulcro y bien presentado L.P. En septiembre, la Asamblea extremeña lanzará una segunda edición de la obra dado el éxito obtenido.

La trayectoria de este pianista extremeño es internacional con varios premios de enorme prestigio. Su interpretación es temperamental, justa, medida, dando a cada nota su valor, tanto en el fraseo lógico e intelectual como en el grado que deba ser destacada.—**ENRIQUE MOLINA SENRA.**

BILBAO

Sociedad Filarmónica de Bilbao

Brillante clausura de la temporada de conciertos, de dicha sociedad con la actuación de la Orquesta de Cámara Polaca, bajo la dirección de Jerzy Maksymiuk y colaboración del gran pianista Christian Zacharias.

Un programa atractivo siendo en primer lugar la **Sinfonía núm. 43, en Mi bemol mayor «Mercur»**, de Haydn, expuesta con calidad y equilibrio. En el **Concierto para piano y orquesta núm. 10, en Mi bemol mayor, KV 271**, de Mozart, destacada actuación del pianista Christian Zacharias, que estuvo a

gran altura en profundidad y sensibilidad, buena pulsación y dinámica.

Después dos obras interesantes para completar el programa **Arias y danzas antiguas suite núm. 3**, de Respighi, y **Variaciones sobre un tema de F. Bridge, Op. 10**, de B. Britten, en las que se resaltó el colorido y finura de la obra.

Cerrando el I Ciclo de Grandes Orquestas del Mundo, la Sociedad Filarmónica, en colaboración con el Patronato «J.C. de Arriaga» y patrocinio de ERT, ha presentado a la Orquesta Filarmónica de Leningrado, dirigida por el joven maestro Morris Jansons. En el programa: **Sinfonía núm. 9, en Mi menor, Op. 95 «Nuevo Mundo»**, de Dvorak.

Esta sinfonía es una buena obra, interesante desde el pun-

to de vista, formal por su empleo del principio cíclico en los dos últimos movimientos.

De P.I. Tchaikovsky, **La Bella Durmiente (suite), Op. 66** y **Capriccio Italiano, Op. 45**. Versiones éstas de gran calidad, vibrantes en ideas y ritmos para destacar la rica armonización.

Orquesta Sinfónica de Euskadi

En su último concierto de abono del curso presente, esta Orquesta ha presentado a la Johann Strauss Sinfonietta de Viena, que nos ha deleitado en la interpretación de la **Sinfonía núm. 8 «Periodic»**, de Pleyel. En el **Concierto para violín núm. 3, en Sol mayor KV 216**, de Mozart, la cosa subió de tono, al observar al solista Dimitris Polyzoides, que con una claridad y excelente sonido conseguía elevar a buena altura artística el concierto. Bien el director Gert Meditz.

En la segunda parte Schubert, con la **Sinfonía núm. 5, en Si bemol mayor**, que se desarrolló sin momentos a destacar, sin embargo, en las dos obras de J. Strauss (hijo), **Cuentos de los bosques de Viena** y **Bajo el trueno y el relámpago** (polka), la orquesta tuvo momentos felices junto con el director que sobresalió como violín solista-director, al lograr unas versiones muy dignas, alegres y refinadas.

Otros conciertos

La Orquesta de Acordeones de Bilbao que dirige el maestro Loroño y el Coro de Niños de la «Sociedad Coral de Bilbao» que dirige Gorka Sierra, han realizado un brillante con-

cierto de clausura del curso, que ha reunido a los buenos aficionados.

El Coro de Niños ha interpretado **Así cantan los chicos**, de Guridi, y **Ceremony of carols**, de C. Britten, actuando como pianista Esther Zillarvide y director Gorka Sierra.

En cuanto a la Orquesta de Acordeones, obras de Haydn, Rossini, Grieg, Demaele, Loroño, Garci-Arceluz y Larregla.

Dentro del circuito Herriz-Herri, recital de Música de Cámara a cargo del Septimino «Beethoven» en la Parroquia San Nicolás de Algorta y organizado por el aula de cultura de Getxo, que viene desplegando infinidad de actos culturales en la localidad.

Se ha estrenado en Bilbao la cantata **Audi Deus** del maestro Josu Soldevilla, joven compositor vasco nacido en Orduña hace 38 años.

Esta obra con textos del Salmo 63, «Castigo de los calumniadores», ha sido la base de la obra interpretada por el coro «Ars Viva», con solistas y orquesta de cámara. La obra es de un buen nivel artístico y ha gustado al auditorio.—**JOSE URQUIJO RESPALDIZA.**

Robert van Sice, percusionista de lujo

El concierto de clausura de la temporada 85-86 de la Orquesta Sinfónica de Bilbao (días 12 y 13 de junio) deparó algunas novedades del mayor interés. Por un lado, el estreno en el País Vasco (y presumiblemente también en España) de dos obras de autores extranjeros vivos y, por otro, al mismo tiempo, la presentación como solista de uno de los más valiosos componentes de la propia orquesta: el percusionista



El percusionista Robert van Sice.

sionista norteamericano Robert van Sice.

Van Sice, que realizó sus estudios musicales en Cleveland, fue uno de los últimos alumnos de Cloyd Duff, el legendario timbalista de la Orquesta de aquella ciudad en los tiempos de George Szell. Especializado luego en la marimba, se perfeccionó con el japonés Keiko Abe y los americanos Leigh Haward Stevens y Michael Rosen, convirtiéndose en uno de los más destacados concertistas de su instrumento que existen en la actualidad. Su técnica deslumbrante y su impecable musicalidad se habían hecho notar desde su incorporación, a comienzos de la temporada, a la plantilla sinfónica bilbaína.

Para su actuación escogió dos composiciones concertantes para marimba bien distintas, cuyo único punto en común es el de estar firmadas por autores prácticamente desconocidos en estas latitudes. Poco sabemos, en efecto, del compositor estadounidense de origen americano-escocés Alan Hovhaness (Massachusetts, 1911), más allá de su pertenencia a la nómina de discípulos de Martinu o su dedicatoria de una sonata al dúo Yepes-Zabaleta. Su **Fantasia sobre grabados japoneses** (1965) no es un concierto según el modelo tradicional de oposición dialéctica entre dos **TODOs**; debería hablarse en su lugar de complementariedad entre las dos partes (solista-orquesta) de un mismo **TODO**. No es pues en ella la marimba instrumento para la exaltación virtuosística, sino que es tratada al modo de los antiguos «obbligati». Tomando como partida una escala japonesa, Hovhaness construye una serie de variaciones —entendidas en un sentido muy amplio— que sirven de pretexto para, en un alarde de eclecticismo muy americano, emplear todo género de procedimientos, desde el melodismo lírico hasta los ritmos salvajes a lo **Consagración de la primavera**, sin excluir secciones aleatorias. En el exotismo —un tanto de tarjeta postal— del color proporcionado por la escala oriental y, sobre todo, en el depurado sentido preciosista del timbre radica el mayor atractivo de la partitura.

Diferente es el caso del **Concierto para marimba y cuerdas** (1985), surgido de la estrecha colaboración del propio Van Sice con el compositor sudafricano Peter Klatzow (1945), y que nos remite en su totalidad a la forma concertística convencional, incluida la estruc-

turación de rigor en tres movimientos. Con Bartók como trasfondo directo —demasiado directo, quizá—, la pieza puede encuadrarse en esa corriente neoexpresionista tan grata por lo general a los creadores vinculados de cerca al mundo académico. Su innegable buena factura impide, sin embargo, que el interés decaiga.

Enrique García Asensio, que dirigía el concierto, fue un atento colaborador en ambas partituras, obteniendo excelentes prestaciones por parte de una orquesta plenamente entregada.

Completaron el programa dos obras de repertorio: la **Tercera Suite de las Antiguas arias y danzas**, de Ottorino Respighi, y las populares **Diez melodías vascas**. Ambas nos llegaron en versiones claras, seguras de planteamiento y ejecución, aunque con el encorsetamiento métrico característico del director valenciano que suele ir en menoscabo de la natural expansión melódica. Esta última consideración no obsta para que se tratara de la más lograda interpretación de las **Melodías** de Guridi escuchada en Bilbao desde hace muchos años.—**CARLOS VILLASOL**.

MALAGA

Siguiendo la tradición de los últimos años, también este verano cuenta con una importante actividad musical en Málaga. La Cátedra «Rafael Mitjana», de la Universidad, comunica que están a punto de ver la luz las publicaciones de los Premios de Musicología «Rafael Mitjana» y Composición «Pablo Picasso», que se fallaron en su primera edición el año pasado, a favor, respectivamente, de María Angeles Martín y Nicanor de las Heras, como informó RITMO en su día. Como saben nuestros lectores, estos Premios ya han sido convocados para 1986, con la novedad, en cuanto al de Musicología, de ampliar la temática a «la Música en España», y en cuanto al de Composición, que será estrenado también en el Festival Picasso, pero, según confirma el Ayuntamiento malagueño, en el rehabilitado Teatro Cervantes. Por otra parte, nos comunica la Cátedra Mitjana que el II Curso de Canto Gregoriano, impartido por F. Javier Lara Lara, tendrá lugar en el próximo mes de septiembre.

La Sociedad Filarmónica tam-



Mario Monreal.

bién repite este año su reciente iniciativa de organizar conciertos durante los meses estivales. Así, el pasado 3 de julio, Mario Monreal ofreció un recital de piano celebrando el centenario de Liszt, en el Colegio de San Agustín. En el momento de escribir estas líneas están anunciados sendos conciertos de M. Rosa Torres Pardo y de Marcelino López Domínguez. En el mismo céntrico lugar, que goza de un amplio y tranquilo patio ideal para conciertos al aire libre, tienen lugar como cada verano además los actos organizados por el Curso de Verano para Extranjeros, de la Universidad, con colaboración asidua de la Cátedra Mitjana.

En agosto, coincidiendo con la semana de Feria, el Ayuntamiento organiza de nuevo unos conciertos que, por las

informaciones de que disponemos, contarán este año con excepcionales intérpretes: los Virtuosos de Londres, los Nuevos Solistas de Viena y la arpista M. Rosa Calvo, entre otros.

Terminamos informando de los conciertos promovidos por la iniciativa privada: también este verano, la Fundación Villa Chopin («alma mater», Henry Boguslawski) organiza cuatro conciertos de piano, caracterizados por lo selecto del ambiente y el contenido eminentemente chopiniano del repertorio. Los pianistas invitados este año son: Marcelino López Domínguez (el 12-7-86), Krzysztof Jablonski (26-7-86), Bogna Halacz (9-8-86) y Piotr Paleczny (23-8-86), quienes tocarán todos en Villa Chopin, Torremolinos, a las 21,30 horas.—**JUAN JOSE PADILLA**.

PALMA DE MALLORCA

Desde la ópera a la opereta

Desde mi última crónica aparecida en la sección de «País Musical» y enviada desde Mallorca, se han producido una serie de actividades musicales de interés, algunas de ellas de mucho interés. Voy, por tanto, a resumir esas actividades, estableciendo crónica de las más significativas.

El Teatro Principal de Palma fue escenario de la representación de la ópera de Verdi **II Trovatore**. Todo un acontecimiento: crítica y público fueron unánimes en pedir el restablecimiento de las temporadas operísticas en la isla. Du-

rante las diferentes representaciones, el aforo del teatro estuvo lleno a rebosar. Lo cual sirve como indicación de que el público mallorquín quiere ópera.

El acontecimiento toma todavía mayor trascendencia si se tiene en cuenta que prácticamente todo el montaje estuvo realizado por personas mallorquinas: Guiem Cabrer en la dirección artística, Silvia Corbacho (en el papel de «Azucena») y Rafael Nadal en la dirección coral, miembros de la Orquesta Ciudad de Palma en la parte instrumental... Solamente la dirección orquestal con el maestro Pérez Busquier y los papeles de «Leonora», «el Conde Luna», «Manrico» y «Ferrando», no tenían ninguna relación con la isla.

En cuanto a la producción, también digamos que fue totalmente mallorquina. El Con-

sell Insular de Mallorca y la Conselleria de Cultura aportaron el dinero suficiente para la realización.

Esperemos que las instancias oficiales promuevan futuras temporadas que el público desea.

También la opereta ha sido noticia últimamente en Palma. Concretamente la obra **El Mikado** de Arthur Sullivan y texto de Gilbert. En el Auditorium de Palma y enmarcado dentro del Festival de teatro que el ayuntamiento de la capital lleva a cabo desde hace unos meses, se estrenó por la compañía catalana de Xavier Bru de Sala (magnífica e irónica por cierto).

La obra en cuestión ha sido recientemente llevada a los escenarios catalanes, después de este estreno mallorquín. Todo un éxito, en todos los sentidos.

Otras actividades

Debemos decir que en el mismo festival de teatro del Ayuntamiento de Palma, también tuvimos ocasión de ver la **Carmen** de Antonio Gades, con Cristina Hoyos en el rol principal. Fascinante el montaje, espléndida la coreografía y excelente todo el trabajo en general. Aunque un poco tarde, Palma ha podido presenciar uno de los espectáculos más interesantes de los últimos años.

Continuando con el festival del Ayuntamiento, el pasado 20 de mayo y también en el Auditorium se presentó la **Antología de la Zarzuela**, de José Tamayo.

Cambiando de estilo, la Conselleria del Govern patrocinó un concierto de Música de Cámara a cargo de la famosa Orquesta de Cámara de Suttgart con Munchinger al frente. El programa: Bach y Mozart.

Tuvimos ocasión de contemplar a un Munchinger ya mayor, pero fuerte y sereno al frente de una formación mítica. Una velada HISTÓRICA.

Instituto de Musicología «Bertrand Bovis»

También debemos anunciar la creación de un instituto de Musicología que llevará el nombre del primer Maestro de Capilla de la Seo de Mallorca: **Bertrand Bovis**. Dicho Instituto, que tiene el apoyo del Centre de Recerca i Documentació Històrica Musical de Mallorca, ha sido promovido por diferentes personas ligadas a

la difusión y divulgación así como al estudio del patrimonio musical mallorquín.—**PERE ESTELRICH i MASSUTI**.

SEVILLA

Diversas actuaciones han puesto punto final a la temporada, que por obvias razones climatológicas, ha de detener sus actividades por estas latitudes cuando menos hasta el próximo septiembre.

Juventudes musicales ha organizado dos recitales, el primero a cargo del pianista Carlos Calamita que lució sus dotes de pianista-artista, con un programa integrado por obras de Chopin, Liszt, Gerswin, Granados y Albéniz, del que destacamos sus versiones, llenas de encanto y sentimiento, de la música española. Mucho público y muchos aplausos para este pianista, profesor de nuestro Conservatorio. El otro recital organizado por esta entidad estuvo a cargo del laudista Juan Carlos Rivera, en homenaje a Silvius Leopold Weiss en conmemoración del 300 aniversario de su nacimiento. Juan Carlos Rivera demostró una vez más su sólida formación técnica y su facilidad para conectar con el público, que supo agradecer con sus aplausos el meritorio trabajo de este instrumentista.

El Coro de la Universidad hispalense ofreció, bajo la dirección de Francisco García Nieto, un programa ecléctico en el Rectorado, mostrándose el coro muy afinado y equilibrado, brindando unas muy buenas versiones de obras de diversas épocas y estilos.

El Ateneo, por su parte, organizó —con el patrocinio de la Dirección General de Música de la Junta de Andalucía— un concierto del grupo noruego de música antigua «Kalenda Maya» que con gran diversidad de instrumentos, sus voces, su atuendo y un singular sentido del humor a la hora de presentar sus obras, supieron mantener viva la atención del auditorio durante el tiempo que duró su extensa actuación, recibiendo el premio de unos calurosos aplausos.

El Conservatorio Superior de Música cerró el curso con un concierto doble a cargo del Coro «Manuel de Falla», que dirige Ricardo Rodríguez Palacios, y la Orquesta del departamento de cuerda, que dirige Juan Calabuig, ambos del propio centro, que con diver-

sos solistas, asimismo alumnos del centro, configuraron sendos programas que pusieron de manifiesto el trabajo efectuado durante el curso.

El Distrito IV del Excmo. Ayuntamiento ha organizado un concierto a cargo del «Cuarteto de cuerda del Ateneo de



El Cuarteto de Cuerda del Ateneo de Sevilla.

Sevilla» que integran José Antonio Campos y Cristina Pérez (violines), Fernando España (viola) y Pastora Domínguez (violoncello). El programa que comenzaron con un **Cuarteto** de Haydn y un **Divertimento** de Mozart, fue cerrado con el **Cuarteto Op. 96 («Americano»)** de A. Dvorak, obra de enormes dificultades de la que el «Cuarteto del Ateneo» supo hacer una versión llena de fuerza, musicalidad y estilo que no dudamos de calificar de magnífica.

El último concierto de la temporada de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla estaba previsto que fuera el que tradicionalmente se ha ofrecido en nuestra ciudad con motivo de la festividad del Corpus Christi, que por dificultades presupuestarias surgidas a última hora en el Área de Cultura del Ayuntamiento (las dificultades económicas parecen ser que siempre las tiene el Ayuntamiento para los grupos locales y nunca para los de fuera) hicieron inviable la audición, teniendo la Orquesta que ofrecer el concierto programado en la vecina localidad de Dos Hermanas. El programa a que nos referimos estaba integrado por el **Te Deum** de M. A. Charpentier y el **Requiem** de G. Fauré, que contaron con el concurso de los solistas Angeles Zanetti y Rosa de Alba (sopranos), Ilca López (mezzo), Rafael Enderiz

(tenor) y Manuel Bermúdez (bajo). Los coros fueron la Coral «Jacinto Guerrero» de Madrid, que dirige Antonio Cantero, y la Coral «San Felipe Neri» del Ateneo de Sevilla, que dirige Antonio Martínez Oliva; la orquesta, la Bética Filarmónica, dirigida por Luis Izquierdo. Esperemos que en años venideros el Ayuntamiento reserve algo de su presupuesto para que estos actos culturales de tanta tradición en nuestra ciudad se puedan seguir celebrando.—**JOSE MANUEL DELGADO**.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Orquesta para Galicia o las «Memorias del Valle del Dubra»

Un país como Galicia, de escasos recursos musicales y más escasos, si cabe, marcos en donde pudieran crecer y desarrollarse protagonistas y proyectos de aventuras serias y de altura, es terreno abonado para que coincidan en un CRUCE DE CAMINOS intereses variados capaces de gestar —de varios padres— una idea única, contundente y aparentemente solidaria. Nuevamente salió a la luz el tema de la Orquesta Nacional Galega, el cual, más que en ocasiones anteriores, distrajo la atención de los gallegos durante unos pocos días (en la medida que esto es posible con los mundiales y el 22-J de fondo). En esta ocasión, quizá por el anuncio de que posiblemente desaparecería la Orquesta de Santiago y la consiguiente consternación del pueblo llano, se encendieron más luces que en la reivindicación «pro orquesta galega» precedente..., no obstante, las luces se apagaron con la misma celeridad que entonces (cuando Ramón Castromil promovía una *Jonde Gallega*, hace un par de años).

No es nuevo decir que el GUIÓN de la película ORQUESTA PARA GALICIA es atractivo y tiene su aquel y su razón de ser. Nadie lo duda. Lo que falta a la hora de centrar esta compleja PRODUCCION es escoger quién va a escribir el guión y quiénes van a ser los lectores; sorprende, eso sí, que el proyecto escogido haya sido **Memorias de África** y no **Memorias del Valle del Dubra...** Es decir, se busca ante todo una orquesta de calidad, cueste lo que cues-

te, con los mejores elementos y que sirva de honra y gloria a nuestra pequeña patria galega. Aunque haya que nacionalizar a todos los músicos.

Porque, aunque no haya ni grupos de base, ni alumnado sólido, ni infraestructura, ni política cultural..., quién se atreve a dudar de que una Orquesta Nacional sería el pistoletazo de una nueva era de gallegos melómanos: marco de trabajo futuro, espejo de un alumnado e instrumento para presentar a esos Rodríguez Losada, Soutillos y Gaos que tan injustamente duermen en los baúles de no sé dónde.

Debate televisivo

Conviviendo equívocamente con el gran proyecto, está una realidad orquestal más objetiva y sórdida: por un lado la Orquesta/banda Municipal de La Coruña. En otro escalón técnico, de objetivos y pretensiones, la de viejas glorias de Vigo. Y ya como arco docente para alumnos inquietos de Conservatorio y profesores pacientes y laboriosos, las orquestas de Santiago y la de Alumnos del Conservatorio de Vigo.

En reciente debate ofrecido por la Televisión Autonómica, se lanzó, el pasado 12 de junio, toda la BABEL de ideas confusas, contradictorias y sin mayor criterio técnico (salvo honrosas excepciones) sobre la Orquesta Nacional Gallega: Orquesta Sí/No, Galicia y la música, nuestros eximios compositores, etc. Vamos, un lío; un lío triste y confuso, consecuencia de sentar en la misma mesa a parlantes que no sólo hablaban distintas lenguas; lo peor es que tampoco coincidían en una terminología básica elemental (difícil adecuar criterios cuando fallan las mismas palabras: cuando coinciden aficionados, profesionales y malos políticos).

Con buena voluntad y mayor atención, podemos establecer de aquel debate unas líneas fundamentales que resumiríamos en las siguientes (en síntesis y poniendo algo de mi parte, ya que allí se cambiaron posturas sobre la marcha): en primer lugar, el planteamiento liso y llano de que Galicia necesita una orquesta nacional: porque la Nacional es de Madrid, ¿por qué si la tiene Euskadi vamos a ser menos?; nuestros jóvenes músicos se mirarán en ella y tendrán un posible puesto de trabajo en el futuro... Vamos, el proyecto consistente en poner dinero sobre la mesa y —¡hop!— ya la tenemos. Una segunda pos-

tura fugaz fue la de considerar aprovechable la base de la Orquesta/Banda de La Coruña, moción retirada en seguida ante el planteamiento que encabezaba aquella reunión: no sólo una orquesta, sino la mejor posible. Y ya se sabe, tras unas oposiciones fiables pocos gallegos quedarían en pie. En fin, que la idea, si bien no casa con la superproducción, es retomable dentro de un marco razonable de ayuda institucional a una orquesta municipal que mejoraría con apoyo y atriles de refuerzo.

Quizá el estado de opinión más claro, y no por eso más comprensible en la euforia de un debate sociológicamente triste, haya sido el de pararse a considerar la realidad gallega antes de construir un magnífico tejado. Es preciso dar pasos en el terreno de la enseñanza para que ese COSMOS MUSICAL sea abono para un terreno que hoy por hoy aún no está sembrado; vamos, que aún no se ha comprado el terreno. También, dentro de esta postura se planteó el ayudar a las formaciones existentes para que no desaparezcan: buscarles profesores para que los chicos no tengan que irse fuera, facilitarles locales, moverlos por Galicia. Ciertamente, no es tan lucida como la primera alternativa, y además da menos votos, qué duda cabe.

La trastienda

Lo que en todo este lío no ha salido a relucir es por qué de cuando en cuando resurgen con fuerza estos temas traídos de la mano de intereses aparentemente electoralistas (al menos los que lo promueven tienen la bendición de aquellos que dictan las normas por aquí). ¿En dónde o quién atiza el fuego de una problemática tan poco matizada?: la Orquesta Nacional Gallega, como discusión EN LA CUMBRE y como proyecto millonario tiene su razón de ser en la ausencia de un LIBRO BLANCO DE LA MUSICA, en una inexistente política de conservatorios en Galicia y en una peor planificación de recursos; lo que facilita que pululeh en la sombra de los despachos personas, escritos e intereses muy concretos, de personas también muy concretas con sus previsiones y sus pequeñas ambiciones (o no tan pequeñas). Lo que podrían ser ideas aceptables y dignas de ser discutidas se acaban convirtiendo en PELMADAS IMPRESENTABLES de la mano de hombres

de paja que tampoco saben muy bien qué se cuece detrás de ideas altisonantes y aparentemente estupendas.

La ligereza en el tratamiento que la propia Xunta de Galicia está dándole a este tema, que empieza a ser enojoso y desgraciadamente PESADO, llevó al que escribe estas líneas a firmar un escrito, junto con los Sres. Groba, López-Calo y Trillo, que planteaba el malestar por el tratamiento ligero que estaba recibiendo un asunto tan complejo y que, por aquellas fechas, había tomado cuerpo en un supuesto encargo para sacar adelante tan ansioso proyecto: *Una idea —decíamos en la conclusión de aquel escrito— en la que Galicia y todos los gallegos nos jugamos mucho dinero, y aún prestigio, parece razonable que, nazca de las consultas, análisis, estudio y discusión, en el seno de una comisión de peritos en la materia. Posteriormente vendrá la decisión política de elegir éste o aquél modelo, de arriesgar por una u otra alternativa. Hacerlo de otro modo, además de resultar una inaceptable ligereza, supone saltarse unas reglas de juego ineludibles en cualquier sistema político de gestión que se precie de inteligente y representativo.*

Dudo, por todo lo dicho, que este revuelo doméstico se merezca una línea más, dado lo anecdótico de un planteamiento sin soporte; no obstante, remover estos temas ayuda a acentuar las deficiencias y contradicciones de un planteamiento así de simple: que-

rer hacer en SUPER 8 **Memorias de Africa** cuando el personal no da mucho más allá de unas **Memorias del Valle del Dubra**, con romería incluida.

«Galicia Cantat»

Tal es el título de la revista y «pregoeiro» (pregonero) de la Federación Coral Gallega, que tiene ya en su haber dos números. Se cuenta en ella con noticias, partituras y «chismorreos» de la actualidad coral gallega así como con la opinión de cerca de una veintena de notables colaboradores.—**CARLOS VILLANUEVA.**

El lenguaje de la desorganización

Muy precipitadamente se inauguraba en Santiago, el 21 de junio, el IV Festival Internacional de Compostela. Y lo hacía con la brillante actuación de una de las cantantes de «lieder» más importante del momento: la soprano holandesa Elly Ameling, acompañada de su compatriota Ruud van der Meer. Fue verdaderamente desconcertante ver casi vacía la Capilla del Hostal de los Reyes Católicos, ante un acontecimiento musical de tales dimensiones. Es cierto que el programa no era de repertorio, ya que **El Cancionero Español**, de Hugo Wolf, es casi desconocido para el GRAN PÚBLICO, pero la sola presencia de estos dos grandes cantantes internacionales encerraba

21 XUÑO / 7 XULLO 1986

CAPELA DO HOSTAL DOS REIS CATÓLICOS

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMPOSTELA



DIRECCION XERAL DE CULTURA E DO PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO
CONCELLO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA E BENESTAR SOCIAL



El Alcalde Bieitez Cortizo presidió la presentación en rueda de prensa del IV Festival Internacional de Compostela.

un grandísimo interés, además de la posibilidad de que los compostelanos conocieran esta obra tan importante del compositor austriaco. Perder la ocasión, como tantos han tenido en Santiago, es, sin duda, responsabilidad del propio Festival y de su organización; pues solamente se hizo este año tres días antes de su comienzo la presentación del IV Festival Internacional de Compostela, sin apenas darle publicidad, ni la importancia que en años pasados se le había concedido, rompiendo así la LEVE dinámica creada en los tres primeros certámenes. Después de ver el resultado de esta IV edición, habría que plantearse el futuro de este festival gallego de una forma mucho más seria y profesional, si realmente interesa seguir con algo que podría consolidarse fácilmente; el método sería, como han hecho en todos los grandes certámenes nacionales e internacionales, crear una especie de patronato, que gestionase independiente y libremente la organización del festival. Y a partir de ahí, ir dotándolo de una buena infraestructura que genere toda la actividad necesaria para elevar, poco a poco, la calidad de las futuras ediciones.

El mundo político gallego debería de tomar ejemplo de los festivales españoles, como el de Canarias, Santander, Granada, el de Otoño de Madrid,... que le han dado, de alguna manera, una proyección diferente e interesantísima a todas estas ciudades, sirviendo realmente de estímulo para su florecimiento cultural. Y es que Galicia, y en concreto Santiago, tiene una necesidad de incrementar la oferta musical,

ya que hay que satisfacer una demanda seria, que crece día a día. Además, recobraría la importancia que una vez consiguiera con Música en Compostela, retomando la tradición existente en nuestra ciudad.

Volviendo un poco a la crónica de lo que ha sido este año el festival, tenemos que decir, una vez más, que es un hecho lamentable el que tan sólo unos cuantos compostelanos se enteraran, casi por casualidad, de la celebración, por otra parte anticipada, de todos estos conciertos. Una desordinación total en la publicidad, falta de información,... ha creado una imagen negativa entre el público asistente, que esperaba con bastante «ansiedad», la edición de este año.

Una programación sin sorpresas

Comenzó con el PLATO FUERTE de la Ameling con van der Meer. Ellos han sido, sin duda alguna, la gran atracción del Festival, ya que casi todos los demás participantes pasaron por la capital de Galicia en otras ocasiones. Cantaron acompañados por el pianista, también holandés, Rudolf Jansen, con quien Elly Ameling ha grabado sus últimos discos. El éxito de este primer concierto fue grande para todos, y la intensidad de las ovaciones compensó en parte la ausencia de unos centenares de personas. De la misma forma respondió el público compostelano ante Joaquín Achúcarro y SUS CASÍ INMEJORABLES VERSIONES de Chopin, Brahms, y sobre todo de **Los Valses Nobles y Sentimentales** y **La Alborada del Gracioso**, de Maurice Ravel. La música de Ravel

se convirtió esa noche en algo precioso y magistral. El tercer concierto corrió a cargo del Cuarteto Hispánico Numen, de Madrid, ofreciendo obra de Canales, Mozart y Beethoven. Al final resultó un poco difícil de escuchar, ya que la gente estaba cansada y el concierto había empezado tarde.

La Orquesta de Cámara Reina Sofía, una vez más con nosotros, con un público ya familiar para ellos, interpretó un variado programa con Haendel, Telemann, Vivaldi, Mozart, y la novedad de un **Concertino** de Xavier Montsalvatge, autor bastante desconocido en Galicia. Siempre muy bien acogidos en Compostela, el Dúo Josep Colom-Gerard Claret, entusiasmó con la **Suite italiana**, de Stravinsky, la **Sonata «Primavera»**, de Beethoven, la **Sonata núm. 3 op. 108** y el **Scherzo**, de Johannes Brahms. En el bis nos ofrecieron «Nana» y «Jota», de Falla. Al día siguiente, el Trío de Barcelona, al que también pertenece Gerard Claret, con su hermano Lluís y Albert Giménez Atteneille, obtuvieron, otra vez más, el calor de la afición santiagouesa. Tocarón el **Trio «Archiduque»**, de Beethoven y el de Mendelssohn en **Re menor, op. 49**.

El 7º concierto fue una especie de encuentro de las tres, probablemente, más importantes agrupaciones corales gallegas: El Coro universitario de Santiago, el Orfeón Terra Nosa, también de esta ciudad, y el Coro de Cámara «Ars Musicae». Asistió bastante gente, ya que en Galicia existe una gran afición a las corales. Cada una de las agrupaciones participantes interpretó obras ya muy trabajadas de sus repertorios particulares. Fue un encuentro interesante, que además los organizadores tenían muchas ganas de realizar, ya que todos eran gallegos, y así se *trataría de fomentar* y



La soprano Elly Ameling.

estimular a los grupos y músicos de este país, tal y como dijeron en su día los representantes del festival. Guillermo González, el pianista canario, fue el siguiente concertista. En Santiago existe un público con mucho interés por el piano, instrumento que González, con obras de Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Falla y Albéniz, tocó con mucha brillantez.

Casi cerrado el festival, el Grupo Universitario de Cámara de Santiago, dirigido por Carlos Villanueva, y acompañados excepcionalmente por el cantautor Amancio Prada, obtuvieron, sin ninguna duda, el mayor éxito de público de todo el certamen. Esa noche sí que estaba repleta toda la capilla del Hostal, y la gente, supongo que debido a varios motivos, se encandiló a lo largo de todo el concierto. Posiblemente la presencia de Amancio Prada atrajera a muchas personas, pero han sido ellos, los músicos del Grupo de Cámara los que han movido y provocado todo aquel APASIONAMIENTO personal. Se clausuró este IV Festival Internacional con un trío también catalán, el Trío Arimany, muy relacionado con los Claret y la Escuela de Música de Barcelona. En este último concierto, se escucharon obras de Telemann, Federico de Prusia, Bach, Benda... Así pasó, sin pena ni gloria, el IV Festival Internacional de Compostela.—**MERCEDES ROSON.**

ZARAGOZA

Recital de Alfredo Kraus

El día 3 de julio, en el Teatro Argensola y organizado por el Área de Cultura y Acción Social del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, tuvo lugar un recital de canto a cargo del tenor Alfredo Kraus, que fue acompañado al piano por José Tordesillas.

Había extraordinaria expectación en torno a este recital, ya que son varios los años en que Alfredo Kraus no nos visitaba, y lo hizo ofreciéndonos un programa "apto para todos los públicos" y hay que reconocer que los aficionados zaragozanos respondieron a la convocatoria de forma masiva, abarrotando el Teatro Argensola.

El concierto comenzó con el aria del **Don Juan** de Mozart, "Il mio tesoro intanto", canta-

da con una perfección increíble, técnica y musicalidad intachables y con un espíritu mozartiano siempre justo y medido. "Una virgine, un angel di Dio" de la ópera de Donizetti **La Favorita**, fue la segunda de las tres arias que Kraus interpretó en la primera parte, aria ésta que domina del todo, al ser **La Favorita** una de las obras de su repertorio habitual y que cantó con gran dulzura y sentimiento. Y finalizó la primera parte, en lo que a canto se refiere, con el fragmento de **La Boheme** de Puccini, "Che gelida manina", en el que Kraus demostró sus excelentes facultades además de su sapiencia musical. Los aficionados a la ópera fuimos felices oyendo al cantante en estas tres arias de la primera parte y así se lo hicimos saber, con los prolongadísimos aplausos que escuchó.

"Con amores la mi madre" y "Del cabello más sutil" de Obradors fueron las dos primeras de la serie de canciones que compusieron la segunda parte del recital, siguió "A Granada" de Alvarez, para

continuar con la composición de Ginastera "Bajo el árbol del olvido", que interpretó con su justo aire porteño. De Guastavino, otro músico que junto con Ginastera, fue muestra del nacionalismo argentino en este concierto, oímos la canción "Pueblito mi pueblo". "Morucha" de Quintero y "En el fondo de la mina" de Ruiz de Luna, con su texto comprometido y casi DE PROTESTA, pusieron punto final al concierto anunciado sobre el papel, pues fueron cuatro los bises que Alfredo Kraus se vió obligado a ofrecer a la vista del entusiasmo del público, que no le permitía abandonar el escenario; el primero de ellos "Ouvre tes yeuz bleus, ma mignonne" de Massenet, fue un prodigio de dicción y musicalidad, continuó la célebre "Quiéreme mucho", siguió la Jota de **El Trust de los Tenorios** y en medio del delirio general, acabó con "La donna e'mobile" del **Rigoletto** de Verdi.

Alfredo Kraus obtuvo un enorme, grandioso éxito en Zaragoza, un éxito como cantante alguno ha cosechado en

muchos años en nuestra ciudad.

José Tordesillas cumplió correctamente su cometido como acompañante, así como en sus intervenciones de solista, interpretando las **Variaciones sobre el dúo "Nel cor piú non mi sento" de La Molinera de Paisiello**, de Beethoven y **Variaciones sobre la marcha de Los Puritanos de Bellini**, de Chopin, en la primera parte y "El Puerto" de la **Iberia** de Albéniz en la segunda.

Actos de la Jornada Inaugural del Mundobasket '86

Igualmente organizado por el área de Cultura y Acción Social del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza se celebraron el 5 de julio en esta ciudad los actos de la inauguración del Mundobasket '86, y se hizo de manera eminentemente musical, de ahí el interés en reseñarlo en esta revista.

Se contó con la presencia, para esta ocasión, de un nutrido grupo de joteritos procedentes de diversos grupos y la Rondalla formada por músicos procedentes de los grupos "Los Baturros" y "Los Mañicos". En primer lugar se interpretó la **Jota de "La Dolores"**, de Bretón, con la actuación de los joteritos antes mencionados, la Polifonía "Miguel Fleita" y como solista en la parte cantada, el excepcional Alfredo Kraus, acompañado de Rondalla.

A continuación el gran grupo mixto interpretó el **Desfile y Jota de "Gigantes y Cabezudos"**, de Fernández Caballero, siendo la jota cantada por M.^a Paz Arana.

Andrés Lester Zapata se encargó de dirigir y coreografiar el gran ballet de joteritos, y la coordinación general y dirección del espectáculo estuvo a cargo de Antonio Amengual. En resumen, fue un gran espectáculo de carácter eminentemente aragonés y que, gracias a la televisión, fue contemplado y escuchado en casi todo el mundo.—**JUANA BONAFE.**

Cursos, becas y concursos

□ Arte Tripharia, en colaboración con el Círculo de Bellas Artes realiza un **Curso de Fagot (interpretación y construcción de cañas)** impartido por **Janos Meszaros**, continuador y principal representante de la tradición fagotística germano-vieneses. Las clases se desarrollarán entre el 29 de septiembre y el 9 de octubre. En los primeros meses del año que viene están anunciados otros dos cursos que impartirá de nuevo el profesor Janos Meszaros. La matrícula cuesta 16.000 pesetas. Para información y matrícula: Arte Tripharia, Apartado 14622.E - 28080 Madrid. Teléf. 234 42 46.

□ Se convoca el Séptimo **Concurso Internacional de Piano Robert Casadesus 1987**, en el que podrán participar todos

los pianistas entre los 17 y los 32 años. Las inscripciones deberán ser remitidas a la Secretaría del Concurso antes del quince de junio de 1987. Información: Secretaría del Concurso Internacional de Piano Robert Casadesus, The Cleveland Institute of Music, 11021 East Boulevard, Cleveland, Ohio 44106 USA.

□ La **Asociación Clara Haskil** convoca el **XII Concurso** en memoria de dicha artista, que se desarrollará entre el 23 de agosto y el 2 de septiembre de 1987. Las pruebas se desarrollarán en Vevey, y están abiertas a los pianistas de 32 años como máximo. El plazo de inscripción finaliza el primero de julio de 1987. Información: Secretaría del Concurso Clara Haskil, 32 rue du Village, CH-1802 Corseaux-Vevey (Suisse).

□ El **XXI Concurso Internacional de violín Marguerite Long-Jacques Thibaud 1987** está abierto a todos los violinistas nacidos entre el 1 de enero de 1957 y el 1 de enero de 1971. Las pruebas se desarrollarán entre el 20 y el 30 de noviembre del año que viene en París.

El plazo de inscripción finalizará el 1 de septiembre de 1987. Información: Secretaría del Concurso Internacional Marguerite Long-Jacques Thibaud, 32 avenue Matignon 75008 Paris (France).

□ En octubre de 1987 se otorgará el **Primer Premio Internacional Glenn Gould**, en recompensa a una contribución excepcional a la música y a la comunicación de la música

ca por la utilización de las tecnologías de las comunicaciones. El premio se otorgará a personas que trabajen en la creación o ejecución musical, cine, video, televisión, radio, grabación, música de teatro, escritos sobre la música, etc. Los candidatos no podrán presentar su propia candidatura, sino que deberán ser propuestos por tres especialistas de su campo de actividad o de una afin. Las propuestas se someterán directamente al Consejo de las Artes del Canadá, antes del 31 de octubre del presente año. Para obtener más información dirigirse a: Moira Johnson, Consejera Cultural Delegación de Ontario. Teléfono 1/45.63.16.34 (en París). Renée Baudoin y Donald Mowat. Agentes artísticos. Consejero de las Artes del Canadá. Tf. 613/237.3400 (en Canadá).



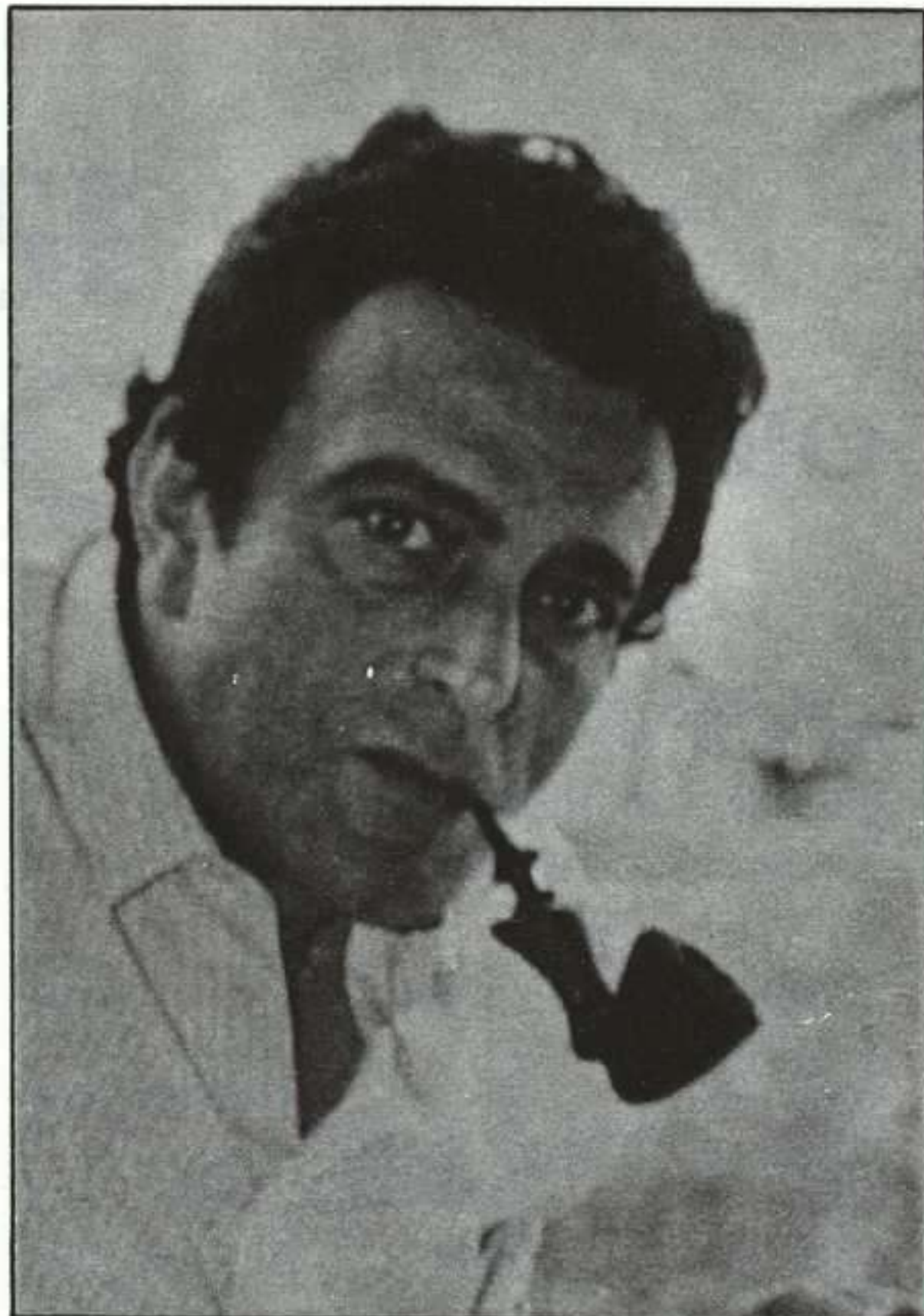
DENON
PCM DIGITAL RECORDING



Músicos del siglo XX

Por Carlos Villasol

ANTON LARRAURI



VIDA Y OBRA

El empleo de materiales de origen folklórico, sublimados en mayor o menor grado, ha sido —aparte el caso prácticamente excepcional de Andrés Isasi (1890-1940)— la constante más acusada de la música vasca en lo que va de siglo. Aunque el método ha dado músicos de incuestionable valor— ahí están los Guridi, Usandizaga, P. Donostia—, la explotación de esa vena derivó en una suerte de estéril autarquía compositiva, con la consiguiente vuelta de espaldas a la evolución de la música occidental. Después de un loable intento de puesta al día por parte del donostiarra Francisco Escudero (n.1913), el problema había quedado obviado en las trayectorias de Luis de Pablo y Carmelo Bernaola. Y es Antón Larrauri quien viene a retomarlo para comunicar a la música vasca un impulso renovador y hacerla participar de las preocupaciones generales de la música actual.

Nacido en Bilbao el 30 de abril de 1932, Larrauri es uno de los vivos ejemplos de músico vocacional, lo que se deja traslucir en su formación exclusivamente autodidacta y en su entrega a la composición desde la primera juventud. Su largo ejercicio como compositor PRIVADO hace que su irrupción en el

panorama musical se relativamente tardía, por lo que no es extraño que, a pesar de pertenecer por edad a la llamada «Generación del 51», haya sido asimilado con frecuencia a promociones más jóvenes.

No es, pues, hasta 1968 —pasados los 35 años— cuando da a conocer por vez primera, de forma casi simultánea, dos partituras orquestales, **Dédalo** y **Apokáptasis**, que inauguran su nómina tras haber descatalogado toda su producción anterior. Pocos años más tarde presenta ya dos de sus composiciones más logradas: **Contingencias**, para orquesta, y **Espatadantza** (basada en el ritmo vasco de tal nombre), esta última para coro a 32 voces mixtas y gran orquesta. Ambas conmocionarían hondamente el ambiente musical bilbaíno y proyectarían con fuerza hacia el exterior la personalidad del músico. A partir de entonces su carrera artística es objeto de reconocimiento nacional e incluso internacional y va dando sus frutos en una cadencia ininterrumpida. Despuntan de entre su hoy casi centenar de títulos: **Diálogos** (1974), un bello «combattimento» entre piano y orquesta, cargado de violencia y apasionamiento y resuelto por una inusitada intervención de un «bertsolari» que improvisa; **De profundis** (1976), la pieza que alcanza el equilibrio de líneas más CLÁSICO entre todas las del autor; **Norabait** (1979), para grupo de percusión, es un crispado desarrollo del conocido ritmo de *zortziko*; **Zan tiretu** (1975), para coro mixto, consigue crear sólo con las voces un intenso espacio mágico de poderoso atavismo; **Aitxa** (1976), para piano y conjunto de cámara, toma una misma nota y sus variaciones a modo de idea fija. Son creaciones que ocupan un lugar propio e insustituible en la historia de la nueva música española.

Junto a ella, el compositor cultiva otro género de producciones —breves en su mayor parte— de sesgo más o menos tradicional, partiendo de melodías y cantos tanto populares como de su propia invención. Sin aspirar a la trascendencia de sus obras mayores, estas otras recogen el añejo sabor de lo autóctono, dentro no sólo de una factura original sino también de modos y giros inequívocamente personales.

A diferencia de no pocos autores de su generación, Larrauri no es, pese a sus inquietudes especulativas, un experimentador nato. A la experimentación antepone una imperiosa necesidad comunicativa, que es también la causa de ese desdoblamiento en las dos vertientes de su tarea compositiva. De ahí que su música sea de expresión directa, por momentos incluso lacerante, y que ante ella quepa toda clase de reacciones excepto la indiferencia. Tal voluntad de expresión toma cuerpo en grandes masas sonoras —perseguidas inclusive en su música de cámara—, en continuos contrastes que quiebran sin relajo, una y otra vez, el discurso musical, planteando y resolviendo tensiones internas. Este sentido del pathos hace que su música esté siempre más cerca de la épica que de la lírica, y suele constituir el germen intencional de la obra, sin que ello vaya en menoscabo de la ulterior elaboración formal.

Antón Larrauri, sin haber abandonado el referente folklórico euskaldún, ha sabido asimilar el bagaje de procedimientos y técnicas de la música de las últimas décadas para ponerlo al servicio de su temperamento esencialmente EXPRESIVO. Músico independiente, ni proviene de una escuela, ni —más allá de la aportación de su ESTILO— es origen de ninguna otra. Se trata, sin más, de un creador personal e intransferible.



OBRAS

La producción de Antón Larrauri se divide en dos grandes apartados, atendiendo a su diferente extracción estética.

- Estética actual
 - Apokatástasis** (1968), orquesta. **Dédalo** (1968), orquesta. **Divagaciones** (1968), conjunto de cámara. **Contingencias** (1970), orquesta. **Espatadantza** (1972), coro y orquesta. **Munduak** (1973), voz y electrónica. **Aldatza** (1974), voz sola. **Beberatzi** (1974), conjunto de cámara. **Diálogos** (1974), piano y orquesta. **Gri-morios** (1974), conjunto de cámara, y otras versiones. **Laguna Negra de Neira** (1974), electrónica. **Omnia** (1975), coro y orquesta. **Zan Tiretu** (1975), coro mixto. **Aitxa** (1976), piano y conjunto de cámara. **Aldatza II** (1976), barítono y orquesta, y otras versiones. **De Profun-**

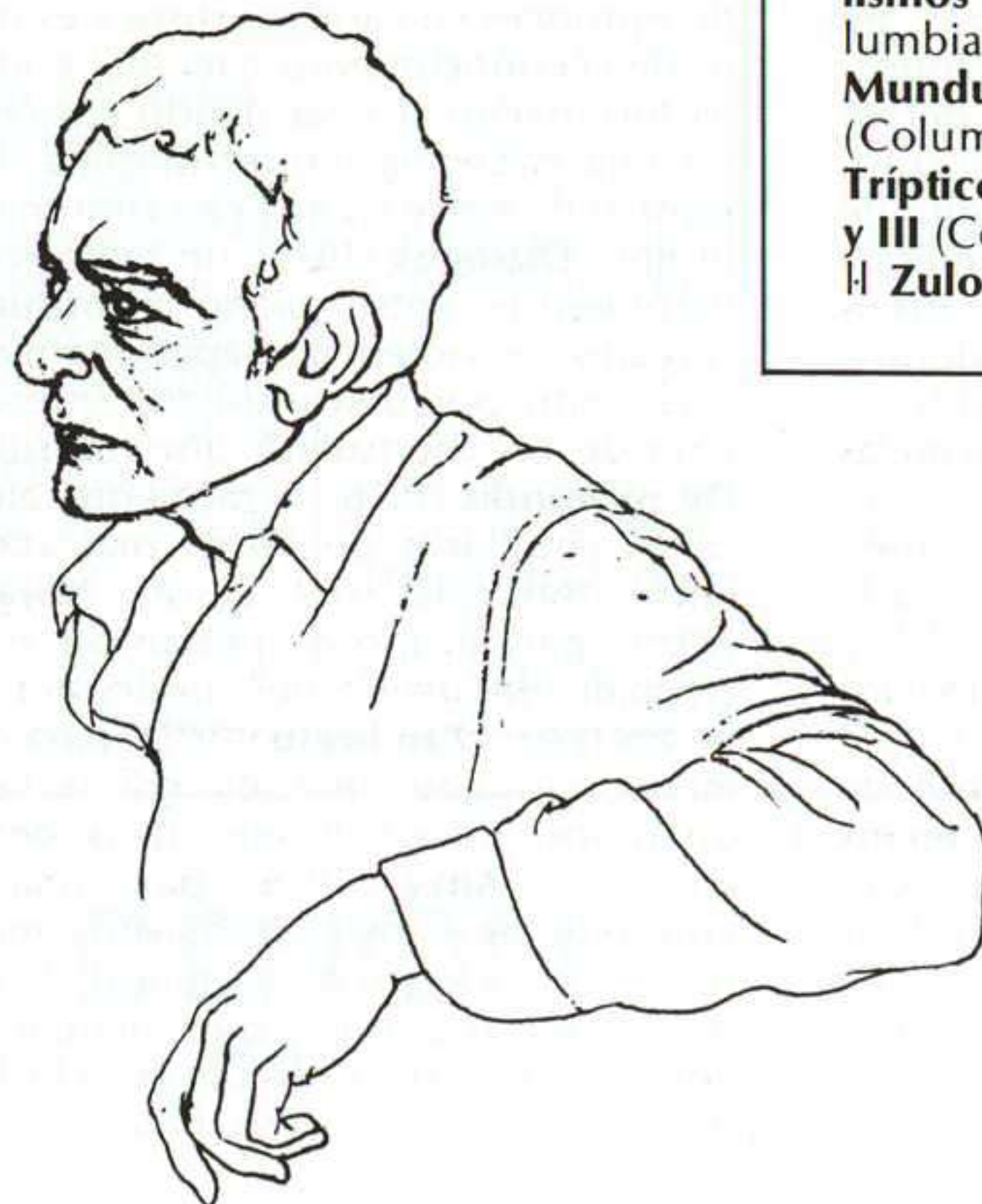
dis (1976), conjunto de cámara. **Dualismos** (1976), piano. **Las Galaxias** (1976), órgano. **Illun** (1977), coro mixto, percusión y electrónica. **Zeruan Bezela** (1977), coro mixto. **Zuloan Bat** (1978), electrónica. **Illun II** (1979), coro mixto. **Norabait** (1979), grupo de percusión. **Deus Ibi Est** (1981), dos sopranos, órgano y electrónica. **Oración al Cosmos** (1985), coro mixto.

- Estética tradicional (*selección*)
 - Balada Gallega** (1973), orquesta. **Gardunak** (1974), orquesta. **Tríptico Vasco** (1975), guitarra. **Zaintsu I, II y III** (1975), coro en distintas versiones. **Itzali Eziña** (1976), coro, y otras versiones. **Orain Eta Beti I y II** (1978), coro mixto. **Cuartetos Beti I y II** (1977), coro, y otras versiones. **Cantigas de Laredo** (1978), coro mixto. **Cuartetos vocales** (1979), cuarteto vocal. **Poesía de Nieblas** (1979), cuarteto vocal, y otras versiones. **Durundu** (1980), coro mixto. **Dos Preludios** (1981), piano. **Loas a Tío Simón** (1981), coro mixto. **Soinua** (1982), violoncello (o tenor) y orquesta. **Fantasia Coral Asturiana** (1983), coro mixto. **Foguera** (1984), coro y orquesta. **Barquereña** (1986), coro mixto. **Maritxu** (1986), tenor y orquesta.

- Música incidental
 - Música para la película de Javier Aguirre **LA MONJA ALFEREZ** (1986).

BIBLIOGRAFIA

Diccionario de la Música, de Manuel Valls (Alianza). **Catorce Compositores Españoles de Hoy** (Ethos-Música). **Músicos Vascos**, de Angel Sagardía (Auñamendi). **Historia de la Música Española** (Tomo 6), de Tomás Marco (Alianza Música). **Música Vasca**, de J.A. Arana Martija (C.A.V.). **Diccionario de la Música y los Músicos**, de Mariano Pérez (Istmo). **La Música Española del Siglo XX**, de Antonio Fernández-Cid. **Músicos Españoles de Todos los Tiempos**, Juan Piñero García (Ed. Tres). **Revista de Estudios Vascos**, vol. XXX, nº 1. **Dictionary of International Biography**, Cambridge. **Cien Vascos de Proyección Universal Actual** (Gran Enciclopedia Vasca). **Catálogo de Obras, 1985 y 1986**, del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea.



DISCOGRAFIA

Aitxa (RCA) || **Cantigas de Laredo** (Columbia) || **Dirdiz** (Columbia) || **Dualismos** (Movieplay) || **Itzali Eziña** (Columbia) || **Mi Pejinuca** (Columbia) || **Munduak** (Edigsa) || **Orain Eta Beti** (Columbia) || **Portu Errota** (Columbia) || **Tríptico Vasco** (Columbia) || **Zaintsu I, II y III** (Columbia) || **Zan Tiretu** (Columbia) || **Zuloan Bat** (RCA) || **Soinua** (Elkar).

Viejas fotografías de mi álbum

JOSE MARDONES

F. Hernández Girbal

Qué hermosísima voz de bajo, señores! No fue este alavés uno de esos que hoy tanto se prodigan, mitad bajo, mitad barítono, pero que en realidad no son ni uno ni lo otro. El llegó a ser, por antonomasia, el bajo auténtico, el bajo profundo; el que requieren **Aida, La fuerza del destino, Norma** y todo el extenso repertorio del «bel canto». Por desgracia, esta clave de voz se ha perdido, así como la de contralto que es su equivalente femenino. No volveréis a deleitarnos con su noble y majestuoso sonido. Se acabaron ¡Paso libre a los mixtificadores!

La voz de José Mardones, ídolo del Metropolitan Opera House, de Nueva York, durante doce temporadas, alcanzaba dos octavas de perfecta igualdad. Su timbre era bellísimo, redondo el volumen y el sonido de una limpieza sorprendente. *Tiene sonoridades de órgano*, opinó de ella Beniamino Gigli. *En él oigo a un arcángel*, dijo Enrico Caruso. Tan maravilloso instrumento Mardones sabía manejarlo con extraordinaria maestría. Por eso su nombre se asoció inmediatamente al del mallorquín Uetam y al del ruso Chaliapine para formar con ellos el trío de *los tres bajos más altos del mundo*, según frase de un crítico.

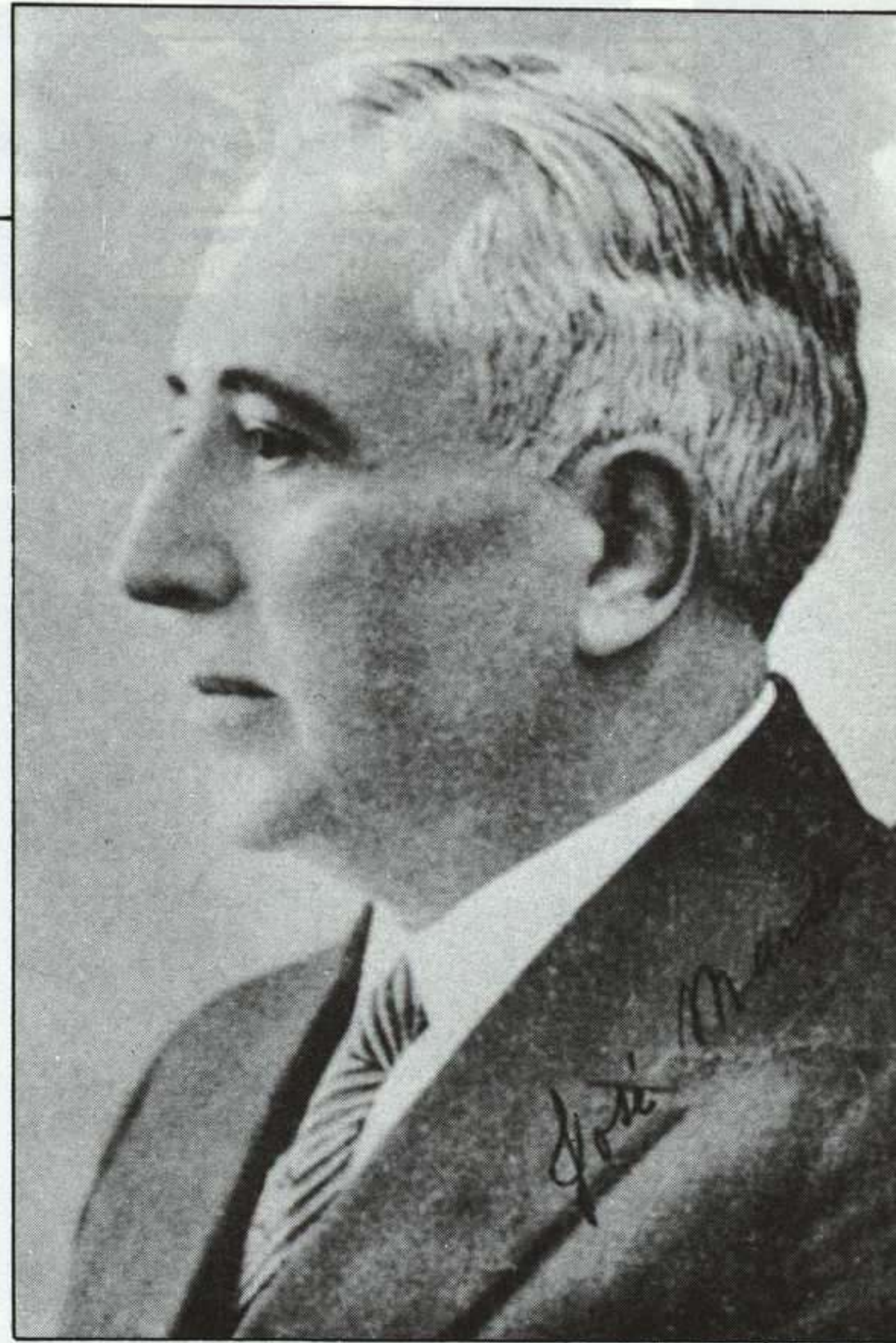
¿De dónde había salido tan excepcional cantante? Pues del pueblo alavés de Fontecha. Hijo de una familia de labradores, pasó muy joven a Burgos donde llevado por su vocación al canto, ya que poseía excelente voz, inició sus estudios musicales. A los dieciséis años gana en la catedral de Palencia una plaza de salmista con el haber de veintinueve duros al mes. A los cuatro de permanecer allí, muestra deseos de volar más alto y se traslada a Madrid. Y en la Corte, empezó su calvario.

Sufrió muchas decepciones capaces de desanimar a cualquiera, pero el vasquito era tenaz y no desmayó. Los hombres de su raza son luchadores. En la iglesia madrileña de San Millán le pagaban tres duros al mes y para aumentar sus ingresos, cantaba sin descanso en otras, lo mismo funerales que funciones solemnes. A la vez asistía a las clases del

Conservatorio. No pasó hambre pero sí rondó la miseria. Solicitó una pensión para estudiar en el extranjero y se la negaron; quiso ingresar como cantor en la Real Capilla y no obtuvo plaza; intentó formar parte del coro del Teatro Real y fue rechazado. Incluso uno de los profesores le dijo con crudeza que no tenía condiciones algunas para el canto. ¡Qué vista y sobre todo qué oído! Igual opinión había sostenido el maestro Gaztambide respecto a Julián Gayarre. Lo más que consiguió fue cantar la zarzuela de Chapí **Música clásica** en un teatrillo de verano. Así fue malviviendo.

Y de pronto, cuando más desesperanzado se encontraba, sucedió lo inesperado. Llegó a Madrid el famoso compositor italiano de música religiosa Lorenzo Perosi, maestro director de la Capilla Sixtina para estrenar su oratorio **Moisés**. No se le regateó nada: buenos cantantes y excelente orquesta; pero ¿dónde estaba el bajo profundo que habría de cantar la parte del protagonista? Los que figuraban en la compañía del Teatro Real no satisficieron al músico, con ser muy notables. Entonces, hablaron al maestro Mascheroni de un joven que cantaba en las iglesias y quiso probarlo. Acudió Mardones a la cita un tanto asustado y realizó una prueba ante Perosi. Este le escuchó atento y decidió en seguida que aquella era la voz que necesitaba por su volumen, extensión, igualdad y pastosidad. No dejó de observar en ella algunas imperfecciones. Entonces le dijo: *No puede decirse que sepas todavía cantar, pero pronto va a saber el mundo quién eres*. El animoso vasquito estudió rápidamente bajo la dirección de Mascheroni su parte en **Moisés** y llegado el concierto triunfó rotundamente.

Contra lo que podía suponerse su éxito no le despejó el horizonte que habría de conducirle a la gloria lírica. Siguió cantando zarzuela grande —**Marina, La tempestad, La bruja, El dominó azul**— por América con la compañía de Emilio Sagi Barba y este eminente barítono le animó para que marchase a Italia y se dedicara a la ópera. No desoyó el consejo. Después de actuar en algunos teatros fue contratado para el Metropolitan Opera House, donde llegó a ser una institución, como otras dos cantantes españolas: María Barrientos y Lucrecia Bori. Alabado por la crítica y aplaudidísi-



mo por el público, hizo un derroche de facultades y de arte en **Los hugonotes, La fuerza del destino, Fausto, Barbero, Rigolletto, Aida** y muchas más. Memorables fueron las representaciones de **Los puritanos**, que cantó con María Barrientos e Hipólito Lázaro, los tres españoles.

Después de actuar en los principales teatros de ópera del mundo, regresó definitivamente a la Patria cuando contaba cincuenta y siete años. En España sólo se le conocía por su fama. Cantó ante los reyes, recibió justísimos homenajes y por este tiempo —no recuerdo la fecha exacta— participó en una representación de **Marina**, creo que a beneficio de la Asociación de la prensa en el Teatro Polo, de Madrid, a la que asistí. El reparto era de gran gala: Dorini di Diso, Miguel Fleta, Emilio Sagi Barba y José Mardones. ¡Casi nada! El mayor éxito fue para estos dos últimos. Sagi, como siempre, dio una lección de bien decir y Mardones cantó la parte de «Pascual» como nadie lo había hecho hasta entonces. Yo, que por aquellos días era un periodista incipiente y brujuleaba por los escenarios, acudí a los camerinos y cambié unas palabras con el gran bajo alavés. Estaba muy contento por el calor con que el público le había acogido. Esta fue la única vez que hablé con él.

Luego supe que un grave ataque reumático había truncado la serie de conciertos que tenía contratados. Con la esperanza de encontrar alivio buscó refugio en Alicante. Después se hizo un gran silencio sobre su nombre. Un día, la prensa trajo la noticia de su muerte. Tuvo efecto el 4 de mayo de 1932, en su casa madrileña de la calle Torrecilla del Leal.

Con él enmudeció para siempre una de las voces de bajo profundo más hermosas que han existido.

Próximo artículo:
AMALIA DE ISAURA

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

DENON

LA MARCA DE REFERENCIA

LECTORES DE COMPACT DISC

DENON en todos los modelos de su gama de reproductores compact disc aplica soluciones propias y exclusivas derivadas de su gran experiencia en grabación digital profesional. Como consecuencia sus resultados acústicos han sido reconocidos como superiores en las pruebas de las revistas especializadas de todo el mundo. Por algo DENON es la marca que inventó la grabación digital de sonido.



DENON PCM AUDIO TECHNOLOGY COMPACT DISC PLAYER



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

DCD-1500



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.