scherzo

REVISTA DE MUSICA
Año IV - n.º 39 - Noviembre 1989 - 425 pts.

dosier:
MUSICA EN CATALUÑA

entrevistas:
MIRELLA FRENI
FRANCISCO GUERRERO

GIUSEPPE SINOPOLI
por primera vez en España

PROYECTO C-2:
EL INVENTOR DEL COMPACT DISC CREA DE NUEVO.

Fue Philips quien revolucionó el mundo con el Compact Disc. ► Y ahora es Philips también quien crea el Proyecto C-2: tres sistemas Hi-Fi perfectos para el Compact Disc que realzan aún más la calidad de su sonido. ► Con sintonizador, amplificador, doble platina, reproductor CD, giradiscos y ecualizador opcional. ► Todo magistralmente integrado. ► Y hasta 90 W. por canal. ► Además, un mando a distancia que controla todas las funciones básicas de los sistemas, así como del Vídeo Philips o del televisor que pueda Vd. tener. ► Proyecto C-2 de Philips. ► Sólo el inventor del Compact Disc podía concebir algo así. ◄◄

TECNOLOGIA Y DISENO

PHILIPS

PHILIPS

Edita
SCHERZO EDITORIAL, S.A.
C/ Marqués de Mondéjar, 11 - 4.° C
28028-Madrid.
Teléf. (91) 246 76 22
Fax (91) 256 18 64

Presidente
Gerardo Queipo de Llano

Director
Antonio Moral

Director Adjunto
Javier Alfaya

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Consejo de Redacción
Javier Alfaya, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Santiago Martín Bermúdez, Antonio Moral, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter, José Luis Téllez.

Secciones
Redacción en Barcelona: *Roger Alier*. Redacción en Valencia: *Blas Cortés*. Actualidad: *Enrique Martínez Miura* y *Javier Alfaya*. Discos: *Enrique Pérez Adrián*. Libros: *Xoan Manuel Carreira*. Alta fidelidad: *Alfredo Orozco*. Jazz: *Ebbe Traberg*. Música contemporánea: *Manuel Rodeiro*. Educación musical: *Víctor Pliego*. Danza: *Jesús Castañar*.

Colaboran en este número:
Montserrat Albet, Javier Alfaya, Roger Alier, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Sansón Carrasco, Luis Fernando Carvajal Blázquez, Jesús Castañar, Miguel Angel Coria, Blas Cortés, Nino Dentici, Pedro Elías, Fernando Fraga, Guillermo García-Alcalde, Tomás Garrido, Florentino Gracia Utrillas, Francisco Gutiérrez, Antonia Hidalgo, Gabriel Jackson, José Antonio Lacárcel, Kenneth Loveland, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Montserrat Martínez Taulé, Francesc Xavier Mata, Blas Matamoro, Antonio Moral, Wolfgang Amadeus Mozart, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Jordi Ribera i Bergós, Eduardo Rincón, Josep Soler, Pilar Tomás, Ebbe Traberg, Claudio Zulián.

Foto de portada: Mavi Cappa Bava
Foto D.G. (POLYGRAM)

Diseño de portada:
Arquetipo.

Administración:
Cristóbal Andújar (Contabilidad), Cristina Millet (distribución y suscripción), Sonia Yuste (secretaría).

Publicidad:
Doble Espacio
General Yagüe, 10'
28020 Madrid
Teléfs. (91) 455 67 67 • 597 11 83
Fax (91) 456 13 07

Imprime:
MOVIEGRAF, S.A.
C/ Estigia, 3 y 5
28037 Madrid
Teléf. (91) 204 95 03

Fotocomposición
Lumimar, S.A.
Albasanz, 48-50
28037-Madrid.
Teléf. (91) 204 30 01
Fax (91) 204 95 48

Depósito legal M-41822-1985
ISSN-0213-4802

SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

scherzo

Año IV n.º 39 - NOVIEMBRE 1989 - 425 ptas.

SUMARIO

OPINION 4
TRIBUNA LIBRE
— Una vida de músico aficionado, *Gabriel Jackson* 8
ACTUALIDAD 10
— Mirella Freni: «Incredibile, ma vero», *Joaquín Martín de Sagarmínaga* 27
ENTREVISTA:
— Giuseppe Sinopoli: La partitura es el síntoma de una esquizofrenia, *José Luis Pérez de Arteaga* 41
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA:
— Más Furtwaengler, *Enrique Pérez Adrián* 51
DISCOS 52
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS:
— Krips: el don de la sencillez, *Arturo Reverter* 70
— Britten: una retrospectiva, *Santiago Martín Bermúdez* 72
LA GUIA 74
DOSIER: La música en Cataluña 75
— Viaje a través de la Cataluña musical, *Montserrat Albet* 76
— La tradición operística, *Roger Alier* 80
— Joaquím Homs: un camino largo y paciente, *Eduardo Rincón* 85
— Los grandes instrumentistas, *Montserrat Martínez Taulé* 88
— Una mina de oro vocal, *Fernando Fraga* 91
— Sobre la creación musical, *Josep Soler* 92
OPERA DEL SIGLO XX:
— Von Einem y la muerte de Danton, *Santiago Martín Bermúdez* 94
MUSICA CONTEMPORANEA:
— Francisco Guerrero: Por la intuición y contra los «neos», *Guillermo García-Alcalde* 98
— Alicante 89: para todos los gustos, *Tomás Garrido* 101
VOCES DE AYER Y HOY:
— Brigitte Fassbaender: entre contralto y mezzosoprano, *Fernando Praga* 104
ALTA FIDELIDAD:
— Un equipo muy apañado, *Francisco Gutiérrez* 106
DANZA:
— La danza en el Festival de Otoño, *Antonia Hidalgo* .....
JAZZ:
— Episodios, *Ebbe Traberg* 112
EFEMERIDES, *Luis Fernando Carvajal Blázquez* 114

Contribución a una dialéctica de mal gusto

Esto es historia (1).—Allá por 1982, inmediatamente antes del Mundial de Fútbol que iba a celebrarse en España, un editorial de un influyente diario madrileño atacaba los detalles de mal gusto de la Administración de entonces, dentro de la pronto triunfal operación de acoso y derribo de UCD. Entre otras cosas criticaba la iniciativa de cierto funcionario (no se le nombraba) que había sugerido, como festejo cultural de apertura, la actuación de Julio Iglesias con la Orquesta Nacional. Qué horterada, ¿verdad?

Esto también es historia (2).—Se cuenta que en algún momento de 1983 o 1984, un músico entonces desconocido llamado Luis Cobos le propuso a algunos miembros destacados de la Orquesta Nacional de España la ejecución de cierto proyecto suyo, consistente en grabar fragmentos de zarzuelas con (digámoslo así) un bajo continuo encargado de la parte rítmica. No se llegó a un acuerdo. Cobos tuvo que grabar su disco con una orquesa londinense... y fue un exitazo comercial. No por ello dejó de actuar más tarde con músicos de la Nacional. En un programa de fin de año apareció dirigiendo a un grupo en que había varios de ellos, que incluso hicieron *play-back* cuando se pasaron determinados fragmentos tocados por sus colegas londinenses. No era cuestión de, además de perder los beneficios del disco no acordado, perder también la oportunidad de percibir algún extra sólo por hacer que se toca mientras otro hace que dirige. ¿Será verdad que algunos de estos músicos se prometieron no dejar pasar en el futuro ninguna otra oportunidad semejante?

Esto, en cambio, es muy reciente.—La síntesis perfecta se ha conseguido ahora, época en la que ya nada es dramático y, por lo tanto, nada es tampoco frívolo. El pasado 12 de octubre, fiesta de la Hispanidad, un numeroso grupo de músicos de la Orquesta Nacional actuó en Sevilla con nombre privado, acompañando a Plácido Domingo en una serie de canciones ligeras con vocación trascendente, en un espectáculo que dice mucho no sólo de sus protagonistas, sino también de las instancias quintocentenarias que lo produjeron. Al final, el plato fuerte: Julio Iglesias y Plácido Domingo cantaron a los *soñadores* de España. Lo que era criticable —aunque sólo fuera rumor— en la época del centrismo en quiebra, ahora no merece —pese a su contundente realidad—, ni el más leve reproche.

Los músicos de la Orquesta Nacional se han negado a menudo, acaso con buen criterio, a ser dirigidos por batutas que no consideran de suficiente nivel, y se permiten en ocasiones actitudes críticas ante directores invitados e incluso con vínculos mayores. En Sevilla, en cambio, fue suficiente el cambio de nombre para aceptar la dirección de un músico de temas comerciales, como Manuel Alejandro. Ha sido necesario que se aproximen los festejos del Descubrimiento para que las contradicciones se resuelvan en una síntesis de orden superior, donde los responsables de la Orquesta Nacional (no ya sus músicos) se han negado una vez más a aplicar un mínimo de la normativa de incompatibilidades que se aplica implacablemente a otras profesiones, sin tanto menoscabo para la dignidad de su ejercicio como en caso tan obvio como el que aquí comentamos; donde el Quinto Centenario ser presenta como el adalid del mal gusto hecho institución, tal vez porque tanto esa Sociedad como la Expo 92 carecen de responsables cualificados en la gestión de temas culturales; donde la vocación de Mario Lanza de un tenor por otra parte pródigo en prestaciones de un nivel superior no se ha parado a poner cierto límite al deterioro a que las somete en los últimos de empresas de servicios (con la consiguiente carestía y tiempos; donde la triste intervención de un vocalista comercial deseoso de sacar los pies del tiesto ha terminado por meter a los demás en su propia, respetable y poco musical maceta.

Crítica de la razón espúrea.—Mucho nos tememos que las celebraciones de Quinto Centenario vayan por ahí, por la horterada populachera disfrazada de servicio a las masas: sería el descubrimiento de la negación de la cultura como arma arrojadiza de la demagogia. A la incuria se uniría la negligencia: ya hay voces que preveen una dosis masiva de empresas de sevicios (con la consiguiente carestía y disparo del gasto establecido), inyectando una programación que no se está haciendo cuando aún es tiempo, y que cuando se hace, se hace mal, sin criterio, por ignorantes aupados irresponsablemente al cargo, ya que no a su servicio.

No olvidemos, además, que el *concierto* de Sevilla fue transmitido en directo por la segunda cadena de TVE y que gozaba de un patrocinio privado. El resultado fue algo que ya ocurre en otros países y que en éste, donde los patrocinios están en mantillas, pretenden ya desde el principio las *generosas* empresas: no tanto patrocinar actividades culturales públicas económicamente deficitarias, como imponer actividades rentables desde el punto de vista publicitario. Aquéllo, digámoslo por si no queda claro, no fue un patrocinio, fue *publicidad* a la que se prestaron unas instancias públicas y unos músicos cuya *profesión principal* es el servicio a instituciones públicas.

Pero una semana antes, la Orquesta Nacional, esta vez con su nombre oficial, había hecho ya algo parecido al programar un Concierto-homenaje al compositor Joaquín Rodrigo, del que se benefició publicitariamente otra firma comercial. ¿De quién partió la iniciativa de homenajear una vez más a Don Joaquín Rodrigo? ¿Qué necesidad tiene de otro homenaje un compositor cuyas obras están siempre presentes en los atriles? ¿Cuándo vamos a intentar descubrir la música española para orquesta sinfónica de los siglos XIX y XX, para averiguar si poseemos un patrimonio de importancia, y nos dejamos de perder el tiempo con horteradas?

UNA BROMA MUSICAL

Revolviendo entre los papeles de mi viejo baúl, trasladado a hurtadillas desde la inmortalidad, he encontrado una carta que dirigí a mi querido padre desde Viena. La fecha no importa, pero su contenido se me antoja útil, ahora que el lector sufrido y paciente de esta sección ya conoce el resultado de las elecciones del pasado día 29 y en las que la Junta Electoral Central me ha impedido votar por razones que no acabo de comprender:

Liber Vater! Me dicen que Colloredo ha convocado elecciones en la imperial codo y que la gente se ha removido buscando la manera de expulsar al tirano. Allí me gustaría estar. El Arzobispo seguramente habrá tejido una maraña que impida cualquier movimiento extraño. Su acólitos y canónigos ya saben de antemano el resultado: el Palacio seguirá ocupado por su actual pomposo dueño. Afirma haberlo hecho casi todo bien y en beneficio de sus ciudadanos, que Salzburgo está como nuca y que el hecho de que un rebelde como yo le haya abandonado es un motivo más para votarle. Desde aquí, me gustaría recordarte cuanto se equivoca y que gente como tú, padre mío, debéis utilizar la cabeza y hasta la música para acabar con el dominio del falaz impostor. ¿Te imaginas Salzburgo regido por la sensatez? Es difícil, pero no imposible. Músicos jóvenes, profesionales, agricultores de la ribera del Salzach, el clero y la corte deben rebelarse contra la opresión del tirano, que con su casulla de oro y seda violeta nos perdona la vida cada minuto de nuestra existencia. Yo desde Viena protesto y me enervo. Pido justicia y el final del sistema. Te envío una partitura del último cuartero que he compuesto y que he apodado *Las Disonancias.* Confío en que lo hagas sonar por todo Salzburgo y que su disonancia aturda los bastos oídos de nuestro odiado arzobispo. Tuyo: Wolfie.

Antes de que llegue algún impertinente de la Guardia Imperial he vuelto a esconder la carta en el baúl de mis recuerdos. Pero airearla de cuando en vez me parece sano.

W.A.M.

EL DISPARATE MUSICAL

El terremoto

Tiemblan los cimientos. Ruge la masa. Los próceres de la cinematografía rasgan sus vestiduras cual sumos sacerdotes en agudo estado de cabreo. Los notables del celuloide arrancan sus cabellos presa del furor y gritan aquello de ¡Anatema, anatema! como si el anticristo hubiera hecho su aparición. El escándalo es mayúsculo, la prensa se llena de dobles páginas de quejas, indignaciones y vergüenzas. Algún iluminado ha discurrido darle a la teclita del computador y colorear los más famosos títulos del cine de blanco y negro. Otro colega suyo, esta vez en el prodigioso, el impenitente, el inefable ente público RTVE, que dirige el exvirtuoso del teléfono (cuya sabia gestión anterior tiene a medio país —entre ellos un servidor— sin el tal invento, confiando en que su jubilación prematura evite a la nación mayores desastres, para los que sin duda se encuentra capacitado), decide que el asunto es del máximo interés y organiza un ciclo de películas coloreadas en el que, por cierto, todos parecen enfermos con meses en las listas de espera, tan preocupante es su aspecto.

El asunto es digno de ser analizado con detalle. ¿Hemos asistido por ventura a tales escándalos cuando los Waldos del pasado o los Luisitos del presente han llevado a cabo atentados de similar magnitud? ¿Si el seísmo que ha asolado la intelectualidad toda tiene su origen en el *coloreo* de películas íntegras, qué hubiera resultado de, por ejemplo, unos minutos de *Una noche en la ópera* con alguna escena de *Casablanca* y dos pinceladas de *Objetivo Birmania?* El vello se me pone de punta al pensar en la catástrofe nuclear que, a no dudarlo, hubiera tenido lugar. Pero, incluso cabe ir más lejos. ¿A cuántos suicidios hubiéramos asistido si además en la tal mezcla disfrazamos a Groucho de punky, a Bogart de macarra o a Flynn de posmoderno? El crack del año 29 hubiera parecido un inocente juego de niños en un jardín de infancia.

Sin embargo, la sorda intelectualidad de este país calla, en culpable silencio, ante las antiestéticas cirugías musicales. La prensa guarda sus ríos de tinta y permanece impertérrita —en el mejor de los casos— o incluso se erige en justiciero defensor de los más feroces tormentos contra los clásicos. Apenas unas voces —pocas— de escasa repercusión se han alzado contra la vergüenza de asistir a los descarados negocios con careta divulgadora. El otro día tuve incluso ocasión de contemplar cómo el pobre Chopin (¡qué lejos estaba de pensar lo que aguardaba a su obra!) servía para el anuncio de... una bayeta. Es probable que más de uno entre quienes ahora claman venganza contra el coloreo y lanzan dardos contra Solana sean admiradores incondicionales de la labor (?) divulgadora (??) de los Luisitos de turno. Cabe incluso una notable probabilidad de que acudan a verle a la casa sinfónica de campo, ese marco sin par de tan arraigado sabor filarmónico, y que hasta le obsequien con florecitas por su magna contribución al saber musical del país.

Algo pasa en nuestra España cañí. Tras sesuda reflexión he llegado a la conclusión de que no es un problema de incoherencia cultural. Ni siquiera es un problema de vergüenza nacional. Es algo mucho más serio: mis queridos lectores, lo que nos pasa aquí es que *estamos sordos.*

Alucinen si quieren, pero por favor,... háganlo en blanco y negro.

Rafael Ortega

Escuela de Danza
SOTO MESA
ballet-danza

• precios interesantes
• inscríbase hoy mismo
• llámenos!

247583 / 248292 7

Costanilla de Santiago 2
San Felipe Neri 4
28013 MADRID

13 años de experiencia nos avalan

BACHILLERIAS

De Unanimitate

Una de las prácticas más saludables que todo humano debe ejercitar para poner en cuestión de vez en cuando las verdades que la mayoría admite como incuestionables. Esas otras verdades que el poder nos vende como si fueran axiomas matemáticos deben, con más motivo, someterse a los estrictos controles del juicio, sobre todo en época de elecciones.

Ejemplo de consenso mayoritario: «La ONE es una mala orquesta». El acuerdo es tan unánime que sirve de muletilla para cualquiera que aspire a ser crítico de esos que la gente gusta leer para decir en voz alta: «Escribe exactamente lo que yo pienso». Muy sospechoso. Vayamos por partes: ¿Está formada por malos músicos o es el aparato burocrático el que impide un buen funcionamiento? ¿Suena mal en cualquier circunstancia o depende del repertorio, el director y la ocasión? ¿Hay responsables con nombres y apellidos o seguimos hablando de impersonal? ¿Existe voluntad de solucionar sus problemas o van a seguir primando intereses personales inamovibles? ¿Es la única orquesta mala en un país de orquestas ejemplares o su nivel es el mismo de las demás?

Esta última cuestión me parece muy significativa, porque se ha hablado mucho de la ONE y muy poco, excesivamente poco, de otras orquestas. ¿Por qué ha pasado tan desatendido el cese del anterior delegado de la ORTVE y la entrada —como mula de cacharrería— del nuevo? ¿Por qué no indaga nadie en las razones del descontento de tantos y tantos músicos de las orquestas de Euzkadi, Valladolid, Valencia, etc., y paralelamente en las razones del descontento de tantos aficionados que se han olvidado de ellas? ¿Por qué la JONDE y la Arbós están al margen de cualquier crítica, como si estuvieran compuestas y dirigidas por ángeles y su mantenimiento no saliera del mismo erario público que la ONE?

La existencia y subsistencia de las orquestas es, sin duda, un tema para hablar, pero antes ¿por qué no quitamos las etiquetas, ponemos los datos sobre la mesa y ampliamos la visión?

Sansón Carrasco

ANGULOS

Los trabajos bien hechos

En el número 35 de SCHERZO Enrique Pérez Adrián citaba largamente una entrevista con Rafael Kubelik aparecida en la revista italiana *Música* en la que el gran director checo se refería amargamente al creciente deterioro de las condiciones de las grabaciones fonográficas. Kubelik se quejaba concretamente de la uniformidad de las grabaciones y de la creciente tiranía de los ingenieros de sonido, verdaderos *autores* de lo que después se oye en el disco.

Es difícil saber si las declaraciones de Kubelik han tenido algún efecto en el mundo de la industria fonográfica. Pero, curiosamente, el director general de una importante firma de la electrónica afincada en USA y comprada hace poco por una multinacional japonesa, en unas recientes declaraciones aparecidas en *Le Monde* le daba la razón implícitamente. Nuestro hombre —procedente de otra importante firma discográfica— manifestaba que una de las condiciones que había puesto para aceptar su cargo era la de que la empresa que iba a dirigir tuviera su sede en Europa y más concretamente en Hamburgo. Finalmente, Günther Breest, que es a la persona a la que nos referimos, hacía dos observaciones que nos parecen capitales: una, que su nueva empresa va a esforzarse por crear «un sonido menos agresivo, y mucha más sutileza en los matices piano»; y otra que la empresa que rige pretende «aunar la tecnología de punta del número uno japonés con las costumbres discográficas humanizadas a la antigua, como no se practican ni se practicarán más que en Europa».

La cita es larga, pero creo que valía la pena hacerla, porque incide, desde la perspectiva que no se puede decir que sea la supuestamente desinteresada del arte, en un aspecto importante de la actual producción cultural, que no sólo afecta a la música, sino a cualquiera de las artes, incluido, desde luego, el cine.

Las declaraciones de Breest son, claro está, un acto de promoción de su empresa, pero también algo más: reflejan la enfermedad profunda de una civilización que ha perdido su espíritu fáustico y lo ha cambiado por un plato de lentejas... congeladas. La alusión a Europa no es en balde. Razones económicas aparte —que las habrá—, lo que llama la atención es esa necesidad de afirmar una vieja tradición de raíces humanistas e ilustradas de trabajo bienhecho que, tal vez, no sea privativa de Europa, pero que en el Viejo Continente ha tenido una larga vida, hoy en gravísimo peligro.

No se trata de nostalgia: se trata de algo infinitamente más serio. Se trata de tener conciencia de que por el camino de la deshumanización, de la pérdida del vínculo entre creador o intérprete y producto final, sometido a un proceso de enajenación creciente, la esencia de la obra se pierde, se transmuta y deviene puro objeto sin entidad espiritual, simple cosa apta para un consumo indiscriminado y cretino.

No es malo, pues, que en el síntoma coincidan los criterios de un gran artista y de un hombre de empresa. Sin hacerse ilusiones y descontando la dosis de oportunismo que pueda haber en Breest, no cabe duda que son signo de que estamos llegando a tocar fondo en el proceso de desintegración de la conciencia cultural de nuestro tiempo. Los remedios tal vez difieran si hiciéramos hablar a Kubelik y a Breest. Lo importante es que parece que alguien empieza a cuestionarse el estilo indistinto, mecánico y superficial que lo iguala todo. Sin optimismos, sin demasiadas esperanzas hay que decir que hay cierto consuelo en pensar que no todos caminamos alegremente hacia el abismo pensando que vivimos en el mejor de los mundos.

Javier Alfaya

FE DE ERRATAS

Un imperdonable error mecánico de nuestra imprenta de última hora truncó la última respuesta de Roger Norrington en la entrevista del número de octubre, página 49.

El texto que falta es como sigue:

R.N.—... El caso de los timbales, déjeme decirle, es particularmente extraordinario, sobre todo en Beethoven. Piense usted en la *Novena Sinfonía*, en el Scherzo, en ese momento... (*canta la famosa figura de tres notas del timbal en solitario, en la segunda secuencia del Scherzo*)..., en Viena, el día de la primera interpretación, la gente rompió a aplaudir al escuchar esto, ¡y es lógico, era un *shock* extraordinario!

AL MARGEN

Enredo

Seguramente los cultísimos lectores que siguen estas crónicas de la música hecha pedazos recordarán que Bergamín publicó, al hilo de la transición política española, un librito titulado *La confusión reinante*.

Hoy, una década después, el enredo es ya imperial además de real. Estamos en Kakania, no lo duden —y me apresuro a declarar, antes de que el Fiscal me interrogue, que me muevo en el terreno de la Halta Kultura, en el que K.K. (pronúnciese kaka), no es sino abreviatura de «kaiserlich königlich». Deshacer semejante maraña a estas alturas no parece empresa propia de hombres, a menos, desde luego, que contemos con los compañeros de Ulises para llevarla a cabo. Desanudar, destejer, desenredar tantísimo nudo, trama y taco como embrolla la vida de España, entorpeciendo, en el menos malo de los casos, su normal desarrollo se me antoja tarea de semidioses.

Nuestro microcosmos musical no sólo no desmerece del conjunto, sino que lo enriquece con sus peculiares gatuperios y trapisondas. Yo lo veo como un lío enorme y descomunal, del que se benefician alrededor de seis o siete cabezas de ratón sin peso en nuestra cultura ni incidencia en nuestra sociedad. Tal vez por eso de vez en cuando exportan sus subproductos al extranjero —una exportación subvencionada con nuestro dinero, adviértase—, a ver si son mejor acogidos. Y de no ser así, que nunca lo es, tampoco pasa nada: no falta algún pájaro de cuenta (o terco, como decía la *Tribune de Genève* este verano) que escribí aquí lo contrario de lo que pasó allí. Que de un aforo de dos mil localidades sólo se ocupen ochocientas por invitados, o que la crítica local diste de entusiasmarse se traduce entre nosotros, muy libremente, contando que la sala estuvo repleta y que el público acogió la murga de turno como si de Beethoven se tratara. De las críticas, en general severas cuando no crueles, ni pío. Y hasta otra.

Y es lo que yo me pregunto. ¿Hasta cuándo los responsables del gasto público van a seguir amparando estos enjuagues?

Miguel Angel Coria

CARTAS

Arpas antiguas

Tras haber leído en el último número de la revista SCHERZO la entrevista que Enrique Martínez Miura ha hecho a la arpista Jennifer Sayre sobre las arpas, tanto moderna como barroca, he considerado oportuno escribirle esta carta, en aras a que el lector obtenga una buena información sobre este tema, dado que algunas de las respuestas son tan erróneas que sólo puedo achacarlas a un problema de lenguaje o de traducción.

Empieza diciendo que todos los músicos que tocan diferentes clases de instrumentos tienen problemas en el aspecto técnico, supongo que se referirá a distintas clases de arpas antiguas y sólo a ellas, dado que es un campo nuevo y la técnica está en vías de desarrollo, porque con respecto a otros instrumentos sería una respuesta completamente absurda, ya que hay una gran cantidad de músicos que tocan distintos instrumentos sin acusar ningún tipo de problema técnico.

Más adelante dice que en el arpa de dos órdenes hay más distancia entre las cuerdas que en el arpa de pedales, y esto es exactamente al revés, pudiendo comprobarlo en los instrumentos que todavía se conservan en los cuales la distancia entre las cuerdas es más pequeña en el arpa moderna. Es completamente erróneo lo que dice sobre la digitación. No se usaban los tres dedos centrales, sino el pulgar, índice y largo, como podemos leer en los tratados que escriben tanto Ribayaz como Huete.

Si bien es cierto que Ribayaz habla algo sobre la técnica del arpa de dos órdenes, quien realmente es el maestro en cuanto a enseñanza técnica es Diego Fernández de Huete, explicándonos en su tratado cómo hacer escalas, arpeados, trinos, etc., y es el único que profundiza tanto sobre este tema.

La explicación qeu Jennifer Sayre da sobre cómo se tocan los tonos naturales y los cromáticos puede inducir a mucho error, pues tanto la mano derecha como la izquierda pueden hacer todos los tonos y es más, los cromáticos con la mano derecha se tocan más hacia abajo y los diatónicos más hacia arriba, teniendo en cuenta que la mano derecha está cerca del clavijero, debido al cruce de las dos filas de cuerdas.

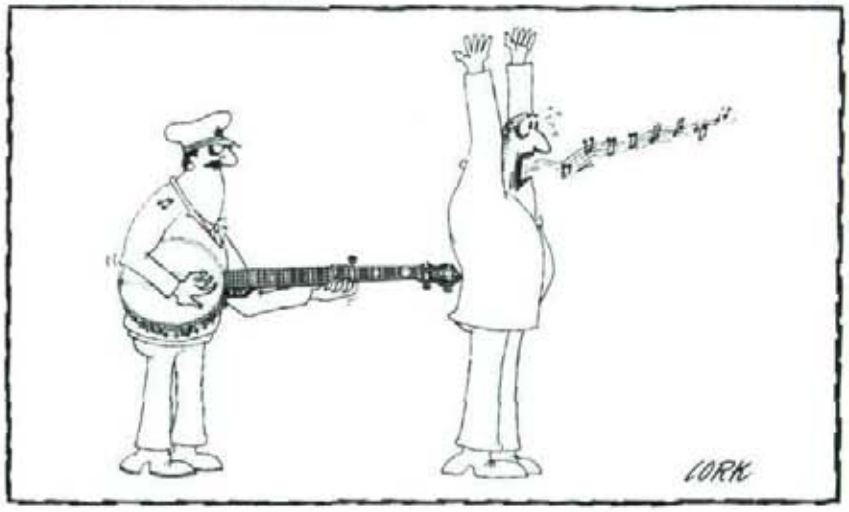
Por fortuna, conocemos actualmente en nuestro país seis arpas de dos órdenes que se conservan en un estado lo suficientemente bueno como para poder hacer *copias*, una de las cuales pertenece al convento de la Encarnación de Avila, y fue consolidada por Juan Martí y llevada a la exposición de Europalia, que se hizo en Bruselas en el 85, sobre instrumentos españoles.

Hay un constructor que vive en Canarias, Pedro Llopis Areny, que es el único especializado exclusivamente por ahora en hacer arpas de dos órdenes y no ha hecho ningún otro tipo de arpas ni de instrumentos, teniendo una proyección internacional importante, ya que ha sido invitado al primer symposium de arpa antigua organizado por la Schola Cantorum de Basilea, al Congreso Mundial de Arpa en Viena y sucesivas veces a Estados Unidos, al Curso que se organiza todos los veranos sobre arpa antigua en el Amherst College.

En realidad, Bermudo, según un estudio realizado por Cristina Bordas publicado en *Early Music*, hablaba ya en su tratado del arpa cromática.

Esperando que esta serie de datos que le escribo, sin darle las fuentes por parecerme demasiado pedante, pero que están todas en bibliotecas, museos y revistas, sirvan para aclarar estos malos entendidos, le saluda atentamente

Nuria Llopis Areny
Madrid



TRIBUNA LIBRE

Una vida de músico aficionado

Profesional y económicamente, la enseñanza y la escritura de historia han sido mi ocupación principal en la vida. Pero nada absolutamente me ha dado más alegría, más satisfacción personal y valiosos contactos sociales, que mi actividad como músico aficionado. Tuve la buena suerte de asistir a una escuela pública en la que se disponía de instrucción gratuita de instrumentos de viento, y la buena fortuna de tener padres que me compraron con sumo gusto un instrumento excelente y me pagaron lecciones particulares una vez estuvieron convencidos de mi *seriedad*. De los 12 a los 65 años he tocado la flauta travesera y el piccolo en una gran variedad (cualitativamente hablando) de bandas, orquestas sinfónicas, orquestas de ópera y grupos de música de cámara. También dediqué un tiempo sustancial, aunque mucho menor, a cantar como bajo en coros aficionados e incluso como tenor ocasional en un coro de la Universidad de California con escasez de una provisión suficiente de tenores naturales. No soy coleccionista de sellos, monedas o tapones de botellas, pero he conservado ejemplares de todos los programas de los conciertos en los que he tomado parte.

La música ha sido para mí una forma de contacto imaginario con los grandes compositores. La literatura de gran calidad para la flauta sola es más bien limitada. Me he procurado fotocopias de los pasajes a solo de los *Conciertos para piano* de Mozart y de las *Partitas para violín* de Bach, y practicando estos pasajes me he imaginado a mí mismo estando en comunicación con los espíritus de sus creadores.

La música ha sido también mi forma más fielmente satisfactoria de comunicación con la humanidad en general. La investigación en bibliotecas y la escritura son por su naturaleza cometidos solitarios y así tocar sonatas, tríos o cuartetos con amigos ha sido para mí una actividad más gratificante socialmente. Esta función ha sido quizá la más importante de todas en mi caso, porque toda mi vida he tenido compromisos políticos que hacían mis relaciones con mis vecinos de las ciudades pequeñas constantemente delicadas y a veces hostiles. Ellos, y yo, podíamos sentirnos mutuamente afectuosos y respetuosos los unos con los otros mientras se cantaba una *Cantata* de Bach, en tanto que la conversación política nos habría llevado con frecuencia a intercambios hostiles. Cantar en coros de iglesia o en versiones de concierto de música sacra ha satisfecho asimismo sentimientos religiosos muy profundos, aunque no he pertenecido a ningún credo religioso desde mis primeros veinte años.

En la Orquesta de la Universidad de Harvard toqué la música de, y tuve el privilegio de conocer personalmente a, distinguidos compositores como Walter Piston y Lukas Foss. En la Sinfónica del Estado de Vermont toqué con granjeros, madereros y canteros. En varias sociedades corales compartí momentos emocionalmente sublimes con personas cuyos códigos morales y políticos eran completamente diferentes del mío. En San Diego y en Barcelona mis compañeros de música de cámara han sido mayoritariamente doctores. Ningún otro tipo de experiencia me ha conducido a contactos satisfactorios con una tan amplia variedad de seres humanos como lo ha hecho mi vida musical.

Gabriel Jackson

NOVIEMBRE/DICIEMBRE

XII CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

TEMPORADA 1989/1990

2 NOV. CICLO C CONCIERTO 8

Josep Colom, piano
Mozart. Fantasía en Re menor K 397. Rondo en La menor K 511. Rondo en Re mayor K 485.
Beethoven. Sonata en Do menor Op. 111.
Mozart. Sonata en Do mayor K 545.
Beethoven. Sonata en Fa menor, Op. 57 "Appassionata".

7 NOV. CICLO A *CONCIERTO 9

Brigitte Fassbaender, mezzosoprano
Markus Hinterhauser, piano
Schubert. Viaje de invierno

9 NOV. CICLO A CONCIERTO 10

Esteban Sánchez, piano
Miguel del Barco, órgano
Soler. Seis conciertos para dos instrumentos de tecla. Rubio 463.

14 NOV. CICLO B *CONCIERTO 11

Teresa Berganza, mezzosoprano
J. A. Alvarez Parejo, piano.
Obras de Pergolesi, Rossini, Bizet, Strauss, Rodrigo.

16 NOV. CICLO C CONCIERTO 12

Coral Cármina
Director: **Josep Pons**
Brahms. Dos motetes. Op. 74.
Mendelssohn. Tres Salmos, Op. 78.
Bruckner. Graduale. Ave María. Virga Jesse.
Schönberg. Friede auf Erden, Op. 13.

21 NOV. CICLO A CONCIERTO 13

Orquesta de Cámara "Villa de Madrid"
Directora: **Mercedes Padilla**
Solista: **José María Mañero**
Bach. Sinfonía n.º 4 en La mayor Wq. 182-4.
Haydn. Concierto n.º 1 en Re mayor, Hob. VII b.2. para violonchelo y orquesta.
Dvorák. Serenata en Mi mayor, Op. 22.

23 NOV. CICLO C CONCIERTO 14

Noneto Checo
Martinu. Noneto.
Lutoslawski. Los preludios de danza para noneto.
Prokofiev. Quinteto, Op. 39.
Rejcha. Octeto en Mi bemol mayor, Op. 96.

28 NOV. CICLO B CONCIERTO 15

Juliam Bream, guitarra
Buxtehude. Suite en Mi menor.
Bach. Preludio, Fuga y Final.
Giuliani. La Rossiniana, Op. 119.
Rodrigo. Tres piezas españolas.
Takemitsu. All in Twilight.
Villa-Lobos. Cuatro estudios.

30 NOV. CICLO B CONCIERTO 16

Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid
Director: **Miguel Groba.**
Haendel. Concerto Grosso en La menor, Op. 6, núm. 4.
Let thy hand strengthened.
Haydn. Misa de San Nicolás, Hob. XXII, 6.

5 DIC. CICLO A CONCIERTO 17

Tokyo String Quartet
Mozart. Cuarteto K 387.
Schubert. Cuarteto en Do mayor D 32.
Beethoven. Cuarteto Op. 59, núm. 2

7 DIC. CICLO C CONCIERTO 18

Orquesta de Cámara de Stuttgart
Director: **Martin Sieghart**
Mozart. Divertimento en Re mayor, K 136.
Bach. Concierto de Brandeburgo, núm. 4, en Sol mayor, BWV 1049.
Zimmermann. Concierto para cuerdas.
Schönberg. Noche transfigurada, Op. 4.

12 DIC. CICLO B CONCIERTO 19

The Scholars
(Grupos Coral e Instrumental)
Monteverdi. Vespro della Beata Vergine.

14 DIC. CICLO A CONCIERTO 20

Budapest Streichsolisten
Farkas. Antigua danza húngara.
Pal Jardanyi. Sinfonietta.
Leo Weiner. Divertimento n.º 1.
Bartók. Divertimento para cuerdas.

19 DIC. CICLO C CONCIERTO 21

Silvia Marcovici, violín.
Pascal Roge, piano.
Obras de Debussy, Fauré, Franck.

*Estos conciertos se celebrarán en la Sala Sinfónica

Horario de Conciertos: 19:30 h.

Con el patrocinio de
CAJA DE MADRID

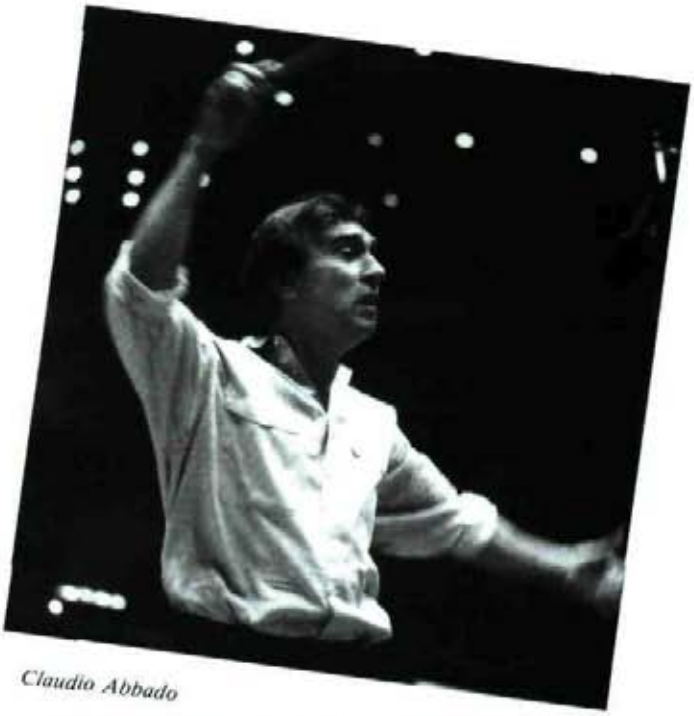
AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Abbado a Berlín

Era, según bastantes testimonios, el favorito de la orquesta ya antes de que muriera Karajan y el interregno ha sido corto: la Filarmónica de Berlín ha votado masivamente por Claudio Abbado como director artístico. Los nombres que se llevaban manejando desde hace tiempo eran algunos muy ilustres-Carlos Kleiber, Maazel, Muti —y otros mucho menos— James Levine. La pregunta que ahora puede plantearse en si Abbado podrá compatibilizar el trabajo al frente de las dos filarmónicas, la de Viena y la de Berlín, o sencillamente dejará aquella.

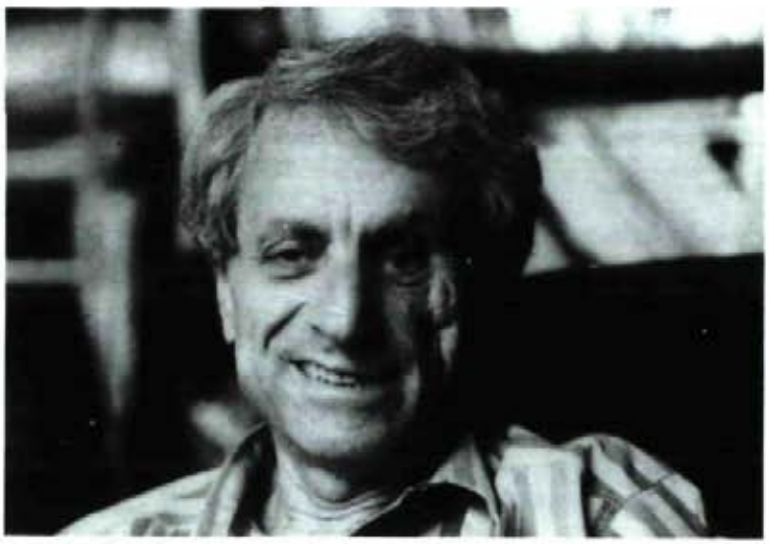
Sea como fuere lo que sigue adelante es el trabajo de Abbado en Viena y no sólo como director de orquesta sino como animador cultural. El Festival *Wien Modern,* que él dirige y promueve, es una ventana abierta en una ciudad que los años han ido haciendo artísticamente conservadora, hacia las vanguardias contemporáneas. El Festival, que se desarrollará entre el 29 de octubre y el 2 de diciembre de este año, cuenta con la presencia de unos cuantos músicos de primerísimo orden, ya *clásicos* de la vanguardia —si es que se puede hablar así como es el caso de Friedrich Cerha, Stockhausen o Pierre Boulez, o la gran compositora soviética que el mundo occidental acaba de empezar a descubrir, Sofia Gubaidulina. También estará presente un nombre famoso de la vanguardia de nuestro siglo, ilustre como compositor y director, el prematuramente fallecido Bruno Maderna, o más jóvenes como Beat Furrer o Herbert Willi. En el Festival actuaran conjuntos como el Ensemble Modern, el Cuarteto Arditi, el Trio Beethoven, la Sinfónica de Viena, la de Birmingham, el Ensemble *die reihe,* la sinfónica de la ORFF, etc., y solistas y directores como Gidon Kremer, Michael Gielen, Hans Zender, el propio Abbado —que dirigirá obras de Willi y de Stockhausen—, Heinz Holliger, Oleg Kagan, Natalia Gutman, etc.



Claudio Abbado

Xenakis entre Oriente y Occidente

Fascinante es la palabra más apropiada para calificar el XVII Festival de Lille que este año se presenta bajo la advocación de *Orient-Occident* y contando con Yannis Xenakis como artista invitado. Tendrá lugar entre el 11 de octubre y el 25 de noviembre y su programación incluye música, teatro, cine, seminarios sobre temas científicos —no se olvide que aparte de compositor Xenakis es matemático— etc. Habrá una representación de *Madama Butterfly,* actuaciones de la Orquesta Nacional de Francia, dirigida pór Michiyoshi Inoué, de la Filarmónica de Tokio, con Tadaaki Otaka al frente, de Pinchas Zukerman, de Hermann Preyque cantará el *Winterreise* acompañado por Helmut Deutsch—, de Elisabeth Chojnacka, de Sylvio Gualda, del Modern Jazz Quartet, de Claude Helffer, de Alfredo Kraus, de Katia Riccarelli, del Clemencic Consort, de Anne-Sophie Mutter, etc. Además del Ballet de Maurice Béjart, habrá actuaciones de compañías japonesas de Teatro Nô, cantos corsos tradicionales *a capella,* cantos búdicos de la Escuelka Shingon-Shu, actuaciones del Coro Bizantino de Grecia, una representación de un *King Lear* en adaptación india por el Teatro de Kalamandalam, grupos de jazz japoneses, la *Iliada* de Homero por Il Teatro del Carretto, etc. Xenakis estrenará su *Suite Oresteia.* Y habrá también cine japonés de Mizoguchi, Kurosawa, Oshima, etc. En resumen, un auténtico festival internacional, cosmopolita, lejos del apolillado eurocentrismo —con un ojo mirando a Nueva York— habitual. Un festival modélico de una ciudad de tamaño medio que dispone de un teatro estable de la ópera y de una decente orquesta sinfónica.



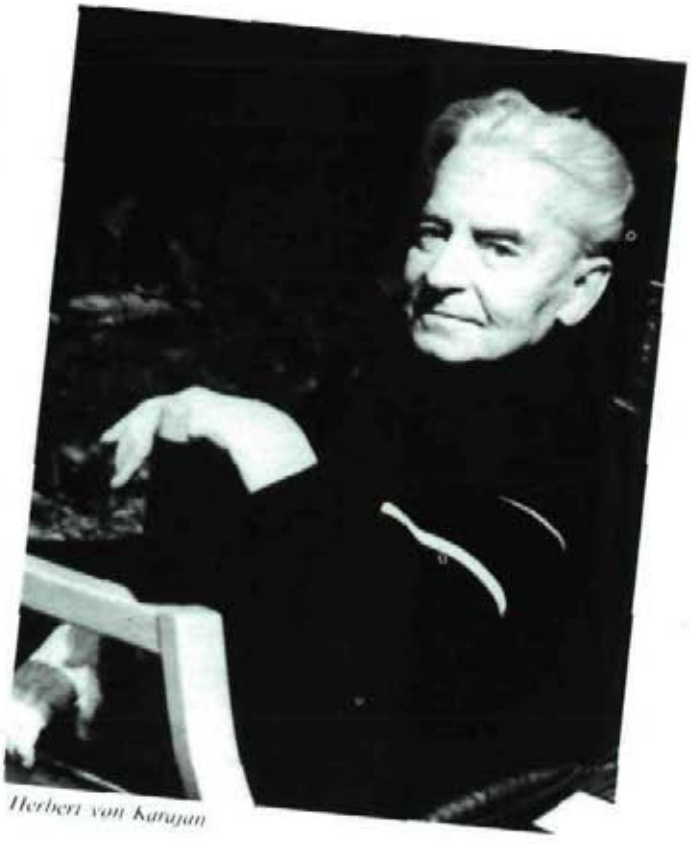
Yannis Xenakis

Tempestad en Salzburgo

Muerto Karajan las querellas no resueltas que latían por debajo del esplendor del Festival de Salzburgo han comenzado a estallar. El nombramiento de Gérard Mortier, actual director de la Opera de Bruselas, como director del festival austriaco a partir de 1991, señala ya que las cosas no van a seguir marchando como cuando vivió Karajan. Por lo pronto Mortier, por ejemplo, ha declarado que quiere llevar a Harnoncourt a Salzburgo, lo cual hubiera sido impensable en los tiempos en que *Der Gott* manejaba como monarca absoluto los destinos artísticos de su ciudad natal.

Pero anécdotas aparte lo que se está planteando en el Salzburg post-Karajan es algo inmensamente importante y que trasciende cualquier sensacionalismo. Las críticas de la gestión de Karajan vienen de antiguo y se han renovado. Hay voces que se han alzado abiertamente diciendo que el Festival está devaluado, que los intereses comerciales y económicos de un pequeño grupo de agentes artísticos internacionales, de compañías de video y fonográficas imponen sus criterios que a menudo son contradictorios con la auténtica calidad artística del Festival. Se ha hablado sin pelos en la lengua de la *desvaneciente calidad artística* de Salzburgo —la cita procede de una revista profesional de promoción y administración de la música— y se ha expresado el deseo de volver a los viejos buenos tiempos, cuando las firmas discográficas no eran el principal elemento a tener en cuenta a la hora de seleccionar a los artistas invitados.

Polémica abierta, pues e interesante puesto que afecta a uno de los puntos nodales de la música de las actividades artísticas en general de nuestro tiempo: la mediación económica como determinante de su desarrollo. En cierto modo en Salzburgo parece que se está dando una batalla entre quienes todavía creen que la música debe ser un arte autónomo, al que deben someterse otros intereses, y quienes la consideran como un mero soporte y adorno mundano, un espectáculo para ricos de todo el mundo que pagan hasta 100.000 pesetas por escuchar a Plácido Domingo en un *Ballo in maschera* y dejan semivacío el teatro con una *Clemenza di Tito*, dirigida por Mutti, que es lo que ha ocurrido este verano.



Herbert von Karajan

Philip Glass, polémico

A los brasileños —o al menos a una parte de los brasileños— parece haberles sentado como un tiro el estreno en el Teatro Municipal de Río de Janeiro de la última ópera del compositor norteamericano Philip Glass, titulada *Mattogrosso*. Un crítico se ha soltado el pelo y ha hablado de *...una repugnante pesadilla*. Pero la razón del rechazo parece más política que otra cosa. Glass ha compuesto una ópera sobre uno de los problemas más arduos de nuestro tiempo: el de la destrucción del equilibrio ecológico. Concretamente sobre la destrucción masiva de los bosques de la Amazonia, uno de los pulmones del planeta. Al parecer las iras que se han desencadenado contra Glass están motivadas porque entre otras cosas apunta hacia las autoridades gubernamentales y eclesiásticas como co-responsables del inmenso desafuero ecológico. Como no conocemos la ópera más que por referencias informativos no podemos acallar nuestra duda: ¿se le habrá olvidado al músico norteamericano incluir entre los responsables a las grandes compañías multinacionales que hacen y deshacen a su antojo en todas partes y que han sido denunciadas en numerosas ocasiones como autores de la criminal devastación de la Amazonia?

Novedades en la March

A partir del mes de octubre se han iniciado en la Fundación March de Madrid una serie de actividades musicales que llevarán el nombre de *Conciertos de los sábados*. En los ellos se darán recitales de cámara o instrumento solista y con una programación de carácter ecléctico. El primer ciclo de estos nuevos *Conciertos de los sábados* se ha presentado bajo el título de *Del pianoforte al piano* y en él han actuado Antonio Baciero, Rosa Torres y los duos Manuel Cabero/Albada Olaya y Consolación de Castro y Margarita Degeneffe. Las obras interpretadas han sido de Moreno y Polo, Schubert, Sor, Haydn, Falla, Bartok, Brahms, Ravel, A. Charles, Infante, García Abril, Milhaud, Shostakovich, etc.

En Madrid, músicas de nuestro tiempo

Cristóbal Halffter ha dado una serie de Clases Magistrales, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, con el título *De lo aleatorio en la música: el compositor, el intérprete.* Al mismo tiempo se ha iniciado la temporada en el *Centro para la difusión de la música contemporánea* con un concierto titulado *Música vocal,* con obras de Dodge, Berger, Crumb, Fernández Alvez y Núñez, bajo la dirección de Juan de Udaeta. A destacar la actuación el 15 de noviembre del grupo Antidogma Musica, de Turín, con obras de Macías, Scelsi, Donatoni y Castagnoli, del dúo Vega-Pausá en un concierto titulado *Electricidad y Ordenador* (con obras de Jordá, Núñez, de la Cruz, Manley y Rueda, y del Ensemble Solars Vortices de Perpignan bajo la dirección de Jean-Pierre Dupuy, con obras de Berio, De Pablo, Lefèbvre, Boulez y J. Hidalgo.

Actividades interesantes, sin duda, pero que precisamente resaltan más el magro espacio dedicado en Madrid a la música de nuestro tiempo. Unos cuantos conciertos aislados, por importantes que sean, no son suficientes. Madrid, como Barcelona, como todo el país, necesita de una adecuada política de difusión de lo contemporáneo. En general seguimos viviendo en el limbo. La mala conciencia oficial subvenciona unas cuantas actividades dispersas, pero, como en tantas cosas, no se hace un esfuerzo concentrado y a largo plazo para fomentar de verdad y sin retórica la creatividad musical por una parte y tener al día al público de los más recientes trabajos de dentro y de fuera del país en el campo de la composición.

Cristobal Halffter

Fou Ts'ong

Ecos de Tienanmen

Como se sabe los sucesos de la plaza de Tienanmen en los que el Ejército Popular chino resolvio a tiro limpio la agudización de las contradicciones entre una democratización manejada desde el aparato del Estado y las aspiraciones de una renovación socialista por parte de las masas populares, están pesando sobre las relaciones exteriores chinas, incluidas las culturales. Al principio ha habido los habituales rasgados de vestidura, escasamente creíbles cuando proceden de quienes seguían cantando en el Teatro Colón de Buenos Aires mientras los militares argentinos se dedicaban a su orgía de sangre y muerte o no tienen inconveniente en ir a Sudáfrica para actuar ante la *upper class* del país que tiene el triste privilegio de ser el más racista del mundo. Luego las aguas han ido volviendo a su cauce: al triste y sórdido cauce de los negocios son los negocios. A fin de cuentas hay 1.100 millones de chinos y aunque su capacidad de consumo sea escasa, a cualquier promotor de actividades artísticas se le hacen los ojos chiribitas sólo de pensarlo.

Un músico chino que vive en el mundo occidental aunque viaja anualmente a su país de origen, el pianista Fou Ts'Ong se ha dolido de ese *realismo* tan peculiar y ha dicho unas cuantas palabras amargas y lúcidas: «Creo que habrá restricciones de contactos directos entre las instituciones artísticas chinas y Occidente. Al recuperar su fuerza las fuerzas reaccionarias no se podrán disfrutar de la música. Son unos filisteos ridículos en lo que concierne a la música occidental. Son puritanos, los Molotov de la música».

Un premio legendario

El premio Reina Isabel, que se otorga en Bélgica, es uno de los más famosos y prestigiosos del mundo. Este año ha sido ganado por un jovencísimo soviético llamado Vladimir Repin. El segundo premio se lo llevó una muchacha japonesa, Akiko Suwanai, y el tercero otro soviético, Evgueny Bouchkov. Lo que más llama la atención en el palmarés de los doce finalistas es, aparte de la presencia soviética en el primero, tercero y décimosegundo (otro joven llamado Dimitri Berlinski) puestos, lo que significa que la gran escuela violinística rusa sigue viva y operante, es la impresionante presencia oriental. Así nos encontramos que los clasificados en los puestos sexto, séptimo, octavo, noveno y décimo puestos son orientales, aunque dos de ellos —Catherine Cho y Michi Sugiura— se presentaban por EE.UU. Los otros premiados son dos japoneses —Mieko Kanno y Hiroko Suzuki— y un chino —Zhang Le. A anotar la escasa presencia europeo —occidental— la alemana Ulrike —Anima Mathé quedó en quinto lugar—. El cuarto premio se lo llevó el israelí Erez Ofer y el décimo primero la canadiense Annalee Patitanakoon.

Pilar Longuerar en sus primeros años de carrera

Una medalla para Pilar Lorengar

Pilar Lorengar acaba de ser galardonada con la San Francisco Opera Medal, máximo honor que concede esta institución californiana, por su contribución al mundo de la ópera en general, y en particular teatro lírico mencionado en el que hizo su debut norteamericano hace ahora veinticinco años. En ese año de 1964, Pilar Lorengar interpretó los papeles de Desdémona en *Otello,* de Liu en *Turandot,* de Condesa en *Le Nozze di Figaro* y de Micaela en *Carmen,* en la Opera de San Francisco. Su último papel allí ha sido el de Alice Ford en el *Falstaff* montado en la serie *Opera in the Park.*

El órgano romántico

Cuatro conciertos, celebrados entre los días 7 y 28 de octubre, presentados bajo el título de El órgano romántico, y bajo los auspicios de Radio 2, han presentado una panorámica ambiciosa de la historia de ese instrumento durante el romanticismo y sus prolongaciones. Han sido cuatro los organistas encargados del ciclo, que se ha celebrado en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid: Maite Iriarte, Adolfo Gutiérrez Viejo, Loreto F. Imaz y Miguel del Barco. Los compositores interpretados han sido César Franck, Liszt, Pedro Albéniz, Eslava, Gorriti, Boëllmann, Sagadtizábal, el Padre Donostia, Widor, Lefèbure-Wèly, Reger, Mendelssohn, Usandizaga, Ledesma, Widor, Torres, Saint-Saëns y Guridi.

Otoño leonés y vanguardia

Patrocinado por la Diputación de León, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Unión Eléctrica Fenosa, el Conservatorio y la Universidad de León, se celebrará en esta ciudad el II Festival de Música Española del Siglo XX. Contará con la presencia de conjuntos como la Orquesta de Cámara «Reina Sofía», dirigida por José Luis Temes, el Grupo Círculo, el Cuarteto Cassadó, el Dúo Versus y el Quinteto de Viento «Mediterráneo», así como del chelista Rafael Ramos, el pianista Miguel Zanetti y el guitarrista José Luis Rodrigo Bravo. Se interpretarán músicas de Fernández Guerra, Montsalvatge, Marco, Turina, Falla, García Abril, Coria, G. Fernández, Brotóns, Gombau, Rodríguez Albert, J.L. Turina, Sardá, Guinjoan, Seco, T. Garrido, R. Chapí, Cassadó, C. Prieto, Homs, etc. Paralelamente se celebrará conferencias —dos dedicadas a la obra de García Abril y Prieto—, así como cursos que impartirán Orts Beneyto y González Sarmiento.

En homenaje a Van Cliburn

A finales de los años cincuenta todo el mundo musical creyó que había nacido una estrella. Un joven norteamericano de la Louisiana, llamado Harvey Lavan Jr., pero conocido artísticamente por Van Cliburn, ganó en Moscú el más codiciado premio pianístico del mundo: el Chaikovsky. Era plena guerra fría y el triunfo del joven norteamericano —había nacido en 1934— tuvo repercusión mundial gracias a la maquinaria propagandística USA. Durante unos años, hasta principios de los sesenta, Van Cliburn llenó las salas de conciertos. Luego, sencillamente, se eclipsó. En su decadencia se dedicaba a iniciar sus conciertos tocando el *Star spangled banner* en un acto de afirmación patriótica. Ahora el único recuerdo que queda del que fuera un divo fulgurante es un importante premio pianístico que se concede en Fort Worth, Texas, que lleva su nombre y del cual ya se han hecho ocho ediciones. Este año la medalla de oro se la ha llevado el soviético Aleksei Sultanov, la de plata, el brasileño José Carlos Cocarelli, y la de bronce, el italiano Benedetto Lupo.

El buen camino

Madrid. Auditorio Nacional, 22 de octubre de 1989. Antonio Meneses, cello. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Víctor Pablo Pérez. Obras de J.L. Turina, Dvorak y Sibelius.

Doble interés presentaba este concierto: asistir a un estreno absoluto debido a la pluma ya avezada de José Luis Turina y comprobar el nivel actual de la Orquesta de Tenerife. Las expectativas no se vieron defraudadas, al menos no por completo. La obra del compositor madrileño, aunque quizá menor dentro de su producción, cumple a las mil maravillas la finalidad pretendida por el autor. Con su depurada *cocina* habitual y la sabiduría instrumental que lo caracteriza, Turina ha conseguido bastante más que eso. A lo largo de la corta composición se va pasando de una *modernidad* de lenguaje a una concreción, desde presupuestos más *tradicionales*, de diversos fragmentos de la *Fantasía X* de Mudarra, en procedimiento similar al utilizado, con las salvedades propias del caso, por Bernaola (*Villanesca*) o Cristóbal Halffter (*Fantasía sobre una sonoridad de Haendel*). La claridad de la escritura, la lógica de las sucesiones, la excelente integración de las distintas secciones, la bien trabajada fusión de lo *antiguo* y lo *moderno*, la controlada alternancia de lo delicado (ese refinamiento tímbrico característico y lo áspero hacen que la obra se escuche con gusto, que entretenga y que sea bien recibida por el conservador público que frecuenta estos conciertos. Un magnífico divertimento.

Y una magnífica prestación la que, con él, llevó a cabo el conjunto canario que, por lo oído, sigue un franco ascenso, lo que es posible que denote una política inteligente, tanto de contratación (gran parte de la plantilla está formada por extranjeros bien elegidos), cuanto de formación e integración. Ahora mismo la orquesta se presenta con una espléndida sección de vientos, probablemente la mejor del país, con unos trombones potentes y redondos, que empastan bastante bien con trompetas, algo estridentes, y trompas, necesitadas de asentamiento, todos muy jóvenes. Muy bueno el clarinete y de nivel suficiente los demás. Si a su lado este grupo de instrumentistas tuviera una cuerda pareja, estaríamos hablando de milagro; pero los arcos tienen varios problemas de momento, aun partiendo de una calidad reconocible: escasez de número, falta de densidad, carencia de brillo, no excelsa pulcritud, ataques no siempre certeros y justos... La diferencia de calidad y de cantidad sonoras se aprecian de inmediato y más en una acústica como la de la sala A del Auditorio, a pesar del buen trabajo de Víctor Pablo Pérez, que no consiguió ensamblar por completo las dos masas e impedir una falta general de redondez, de empaste. La sonoridad resultó así algo agresiva, descarnada, de no gran refinamiento.

Buen trabajo de acompañamiento, sin enfazar del todo en lo expresivo y en lo sonoro, al excelente cellista brasileño Antonio Meneses, de bello, aunque pequeño sonido, y de notables musicalidad y afinación. Vibrante, romántica la versión de la *Primera* de Sibelius, bien dominada y entendida, sin ningún tipo de timideces, por la cada vez más experta batuta del director burgalés y en exceso demostrativa y apresurada, pero impactante, por la fuerza de los cobres de la *Finlandia* del propio Sibelius, ofrecida como propina ante las demandas de un público que distaba mucho de llenar el teatro.

A.R.

Apertura del Palau

Valencia. Palau de la Música. 20-X-89. Bartók: *El mandarín maravilloso; Cantata profana.* Beethoven: *Sinfonía n.º 7.* Orquesta Municipal de Valencia. Director: Manuel Galduf. Peter Kelen, tenor; Kolos Kovats, barítono; Coro de Valencia, dirigido por Francisco J. Perales.

El Palau abría sus puertas a esta temporada de Conciertos de Otoño y nos presentó, en primer lugar, el nuevo órgano instalado en el hueco resonante del fondo, con su estética sobria, de tríptico, proporcionado, coherente con la sala, aunque, a mi parecer, con un cierto aire de confesonario. Lo escucharemos a partir del próximo enero. Respecto al concierto, el Palau y el público que lo llenaba volvían a ser testigos de la ambición de la Orquesta y de su director desde la inauguración de este Auditorio (por cierto, ¿qué político o *comunicador* ha propagado la espantosa expresión «contenedor cultural»?). La programación y el progreso en el sonido de la orquesta son sin duda espectaculares en relación a lo que teníamos hace sólo unos cinco años. Para usar otro horroroso latiguillo: la Orquesta Municipal de Valencia empieza a estar *homologada*. La ejecución de las obras tiene, por lo general, un nivel que permite la interpretación. Es lógico, sin embargo, que queden por superar problemas estilísticos en cierto repertorio y la calidad del sonido. *El mandarín maravilloso*, con su tímbrica neta, penetrante, y su expresionismo, además de adecuarse muy bien al temperamento de Galduf, nos demostró una orquesta con cuerpo, en la que destacan las cuerdas, con sólidos violonchelos. El metal sigue un tanto estridente, lo que perjudica a toda la sección de maderas que, teniendo magníficos solistas, resulta a veces pálida. El coro de Valencia tuvo buen nivel en la no muy agradecida *Cantata profana*, con un barítono grave de voz bien empastada y un tenor de color escaso y que cumplió la exigente tesitura aguda. La Orquesta siguió correctamente el tono camerístico, a pesar de las apariencias de la obra. La Orquesta había presentado días antes en Madrid este mismo programa con la *Segunda* de Sibelius, obra bien dominada por los músicos y querida de Galduf. Aquí en Valencia se sustituyó por la *Séptima* de Beethoven, en la que las intenciones quizá poco ensayadas dieron un primer movimiento confuso, un *Allegretto* bien llevado y discretos últimos movimientos, porque en este repertorio la dinámica insuficiente, entre otros aspectos, de la orquesta produce una sonoridad demasiado plana.

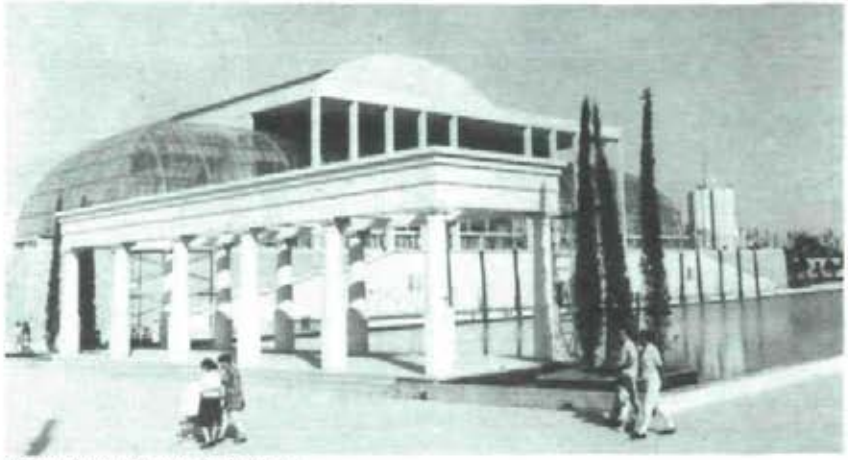
Blas Cortés

Actividades musicales del IVAECM

Las actividades musicales presentadas por el IVAECM (Instituto valenciano de artes escénicas, cinematográficas y música), de la Generalitat valenciana, incluyen fundamentalmente los conciertos de la Orquesta Municipal de Valencia. Para el lector no valenciano resulta poco o nada interesante el galimatías burocrático o la complejidad de las gestiones y competencias musicales, pero conviene aclarar algunos aspectos para la mejor comprensión de estas crónicas. Los conciertos de la Orquesta Municipal para este trimestre fueron adelantados en el anterior número de octubre, dentro de las actividades del Palau de la Música, sede de los conciertos de la Orquesta. Esta depende del Ayuntamiento, pero también de la colaboración del IVAECM. Este organismo, como ha declarado su director en funciones, José Ruvira, cumplirá en un plazo relativamente breve la conversión de la Orquesta Municipal en Orquesta Sinfónica de la Comunidad Valenciana. Por otra parte, el teatro Principal, todavía dependiente de Diputación, será gestionado a partir del próximo enero por el IVAECM y con ello una futura temporada de ópera. Por fin, Sociedad Filarmónica aparte, todas las instituciones públicas deberan converger con orden y concierto en la citada creación de una temporada de ópera, todavía por hacer desde la desaparición de la AVAO (Asociación valenciana de amigos de la ópera) en 1979, y en todos los proyectos musicales para 1992, en el denominado Festival *Las Cuatro Estaciones* y del que hablaremos con detalle en otra ocasión.

Así las cosas, el programa presentado por el IVAECM para el presente trimestre incluye, además de los conciertos de la Orquesta Municipal, la actuación de la misma en el Auditorio Nacional, las grabaciones correspondientes para RTV, *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, coproducido con el Liceo y que se habrá representado los pasados 27 y 29 de octubre, el espectáculo de Carlos Santos *Tramontana Tremens*, con el Coro de Valencia, y coproducido con el Teatre del Mercat de els Flors de Barcelona (30 de noviembre y 1, 2 y 3 de diciembre), un ciclo de música en la iglesia de la Compañía de Valencia, el encargo de una obra coral a Luis Blanes, que se estrenará este trimestre, un curso de técnica y perfeccionamiento de contrabajo por el profesor Luis Alegre, del Conservatorio de Valencia, la iniciación del libro Textos y Ponencias del II Encuentro Internacional sobre composición musical. No hay que olvidar la programación, todavía por determinar, en el *Music-Hall* del Rialto (edificio que acoge las salas de teatro y cine del IVAECM), que ofreció, por ejemplo, el verano pasado conciertos de grupos de cámara provenientes del Festival Internacional de Orquestas Juveniles que tuvo lugar en el Palau de la Música. Hay que añadir que el teatro Principal tiene programado para finales de este mes de Noviembre dos óperas, *Romeo y Julieta* y *Nabucco*, por una compañía estable de Budapest. Entre los proyectos del Ivaecm para 1990 podemos adelantar un *Il turco in italia* coproducido con el teatro de la Zarzuela de Madrid.

Blas Cortés



Palau de la Musica de Valencia

Temporada de la Filarmónica

La temporada anunciada por la Sociedad Filarmónica representa la actividad camerística más importante de Valencia. Este año consta de 27 conciertos desde el 23 de octubre hasta el 28 de mayo, los lunes como es habitual, excepto el domingo 12 de noviembre y el sábado 2 de diciembre (con Christian Zimerman). El programa de este año me parece equilibrado y de notable calidad. Y modélico si se consideran otros aspectos: cuenta con unos 2.000 socios con unas cuotas mensuales de 1.500 ptas., la subvención de 2 millones de la Diputación y dos más de la Conselleria de Cultura. El presupuesto, incluidos todos los gastos, oscila alrededor de los 35 millones. Con todo ello la temporada es la siguiente: los pianistas Ivo Pogorelich (30 de octubre), Christian Zimerman (2 de diciembre), Annie Fisher (23 de octubre), Michele Campanella (26 febrero), y María Joao Pires (5 de marzo); los dúos, trios o cuartetos Emerson String Quartet (12 noviembre), Bartok Quartet (27 noviembre), Trio piano y cuerda Jean-François Heiser (4 diciembre), Uto Ugui, violín, con piano (15 enero), Raphael Quartet (26 de marzo), Trio Kantarov (2 abril), Cuarteto de la Filarmónica de Berlín (12 de marzo); las sopranos Ileana Cotrubas (18 de diciembre), Lucia Popp (8 de enero), Elly Ameling (7 de mayo), Enedina Lloris (28 de mayo), la mezzo Lucia Valentini Terrani (30 de abril) y el barítono Thomas Quasthoff con *Winterreise* de Schubert. Hay que añadir, además el recital de clausura de Enedina Lloris, cinco conciertos en los que intervienen artistas valencianos, un porcentaje adecuado y no excesivo como es habitual en la Filarmónica, con Joana Guillem, flauta, y Bertomeu Jaume, piano (19 de febrero), los Pequeños cantores de Valencia, en su XXV aniversario. (11 diciembre), el Trío de Valencia que en homenaje al compositor Llácer Plá interpreta una obra encargada por la propia Filarmónica (12 febrero). Se completa con tres orquestas, Virtuosi di Roma (6 de noviembre), Cámara de Georgia (20 de noviembre) y Franz Liszt (29 de enero).

B.C.

Conciertos de otoño en Valencia

LOLO SIERRA

Zubin Mehta.

El 20 de octubre se abrió la temporada musical en Valencia con los *Conciertos de Otoño* en el Palau de la Música. Este ciclo incluye los conciertos de los lunes de la Sociedad Filarmónica, los de la Orquesta Municipal, dirigida por su titular Manuel Galduf, y los extraordinarios, entre los que destacan algunas orquestas extranjeras. La Orquesta Municipal inaugura el ciclo con la *Cantata profana* de Bartók, y lo cierra el 22 de diciembre con *El Mesías,* como en años anteriores. Estos conciertos, junto a la *Tercera Sinfonía* de Mahler, siempre con el coro de Valencia, siguen la línea impuesta por Galduf, desde la inauguración del Palau, abordando obras sinfónico corales antes poco usuales en la Orquesta. Hay que señalar la intervención de la Orquesta en los Ensems 89, de música contemporánea, con obras de Bartok, Darias y Tomás Marco, y la participación de solistas como León Ara, Joaquín Achúcarro y Arpád Joó en conciertos de Sibelius, Mozart y Liszt. El resto de la programación incluye obras de repertorio habitual de Beethoven, Chaikovski, Rossini, Falla y Kodall.

Las orquestas invitadas son la Filarmónica de Renania-Palatinado y el Coro Filarmónico de Stuttgart, con el *Requiem alemán* de Brahms, la Filarmónica de Estrasburgo con la *Séptima* de Bruckner, la Orquesta Philharmonia, dirigida por Sinopoli, con Wagner y la *Tercera* de Bruckner, la Sinfónica BBC de Gales con la *Cuarta* de Bruckner, la Filarmónica de Varsovia con la *Fantástica* de Berlioz, la Filarmónica de Dresde con la *Quinta* y *Sexta* de Beethoven, la Filarmónica de Israel, con Zubin Mehta y obras de Ravel y Dvorak, además de la Capella Bydgostiensis, la de Cámara de Salzburgo, los Solistas de Viena, la Orquesta de Johann Strauss y la Sinfónica y Coros de Radiotelevisión de Belgrado con el *Oratorio de Navidad* de Bach. Destacan, pues, algunas conocidas orquestas y las tres sinfonías de Bruckner citadas, hecho éste inusual en Valencia. Hay que destacar también un concierto de Alicia de Larrocha y uno de Daniel Barenboim dedicado a las *Variaciones Goldberg* de Bach. El resto de la programación incluye los habituales conciertos de los domingos con la Banda Municipal, presencia de otros solistas y audiciones para escolares, además de los conciertos de Navidad a cargo del Orfeón Universitario y de los Pequeños Cantores de Valencia. El Teatro Principal, por otra parte, abre sus puertas, tras las reformas en el foso orquestal y en el escenario, con un breve ciclo de óperas, inaugurado con *Il matrimonio segreto* coproducido por el Liceo y el EVAECM (Instituto valenciano de artes escénicas, cinematografía y música). Este organismo, de la Generalitat Valenciana, se hará cargo del Teatro Principal a partir del próximo enero.

Blas Cortés

Granada fuera del Festival

Este es el segundo año que cambia considerablemente la situación musical en Granada con una serie de actividades que dignifican la vida artística de la ciudad que, sin llegar a lo óptimo, sí puede presentar un balance bastante interesante y con un nivel más que apreciable, dentro de las limitaciones a que se encuentran sometidas —en lo musical— las provincias españolas.

Conscientes de que Granada no es sólo la historia de un festival, tanto el Centro Manuel de Falla, que dirige Antonio Navarro Linares, como la delegación muncipal de Cultura, cuyo responsable máximo es José Miguel Castillo Higueras, han preparado una programación que tiene interesantes aspectos en lo que a la calidad musical se refiere. Así el «Manuel de Falla» ha iniciado su andadura con la presencia de la Orquesta Filarmónica de Renania y el Coro Filarmónico de Stuttgart, todos bajo la dirección de Miltiades Caridis, con la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Tres actuaciones tiene concretadas la New American Chamber Orchestra, residente en la ciudad de Granada durante esta temporada. Y se cuenta con la presencia de I Virtuosi di Roma, con programa a base de Corelli, Albinoni, Boccherini y Vivaldi; el Noneto Checo, con obras de Martinu, Lutoslawski, Prokofiew y Dvorak. El pianista soviético Pavel Nersesjan que va a interpretar obras de Brahms, Haydn y Liszt. Por último, para el mes de diciembre, actuarán la Orquesta Sinfónica J.I. Paderewski, con un programa de Liszt y Beethoven, y un grupo vocal instrumental de Praga, Música Bohemia, con música barroca navideña.

La Delegación Municipal de Cultura inicia sus actividades el 14 de noviembre con una actuación de la Philharmonia Orchestra, dirigida por G. Sinopoli, con obras de Wagner y Bruckner. El 21 de diciembre la Academy of Ancient Music, con *El Mesías.* Y a partir de enero están en perspectiva la Orquesta Nacional de la URSS, dirigida por Svetlanov, con obras de Prokofiev y Tchaikovsky, la London Philharmonic Orchestra, dirigida por Rohzdestvensky, con programa Britten y Brahms, y la Filarmónica de Rotterdam, dirigidapor James Conlon con la *Sexta* de Mahler. Además hay jazz con un festival, y está previsto escuchar *La Pasión según San Mateo,* de Bach.

José Antonio Lacárcel

Euroconcert: una oferta sugestiva

La temporada musical de Euroconcert llega este año a su quinta edición y una vez más da muestras de su gran madurez y criterio. El ciclo, que consta de once conciertos, abarca desde la música barroca hasta el romanticismo tardío y se caracteriza por el aumento de óperas en versión concierto que tanto éxito tuvieron la temporada anterior: los *dos Orfeos* —el de Gluck y el de Monteverdi— además de la ópera-pastoral de Händel *Aci, Galatea e Polifemo.*

Los días 27 y 29 de noviembre, el organista Giorgio Questa, con su órgano de madera de fabricación propia, abrirá el ciclo con un programa monográfico dedicado a la figura de Girolamo Frescobaldi.

Euroconcert continuará a primeros de diciembre en el «nuevo Palau de la Música», con la audición de la *Missa en si BWV 232* de J. S. Bach a cargo de la Orquesta del Collegium Aureum y la colaboración de Die Deutschen Bach-Vocalisten bajo la dirección de Gerhard Weinberger.

El 30 de enero la formación I Fiamminghi bajo la dirección de Rudolf Wertehn y con la colaboración del violoncelista France Springuel estrenarán en España obras de destacados compositores flamencos del Barroco.

El 14 de febrero tendrá lugar la audición en versión concierto de la ópera de G.W. Gluck *Orfeo ed Euridice.* Destaca la presencia de la excelente contralto Klára Takács, secundada por las sopranos Ibolya Verebics y Andrea Rost. El Coro de Madrigalistas de Budapest y la Orquesta de Cuerda de Budapest bajo la dirección de Ferenc Szekeres completarán el elenco. El 16 de febrero, la misma formación interpretará la «favola in música» *Orfeo* de Claudio Monteverdi bajo la dirección de Ferenc Szekeres.

En marzo habrá un concierto Mozart, con la participación de la Orquesta de Cámara de Viena bajo la dirección de Philippe Entremont, quien a la vez hará de solista en el *Concierto para piano y orquesta K.271.* El Cuarteto Soviético de Moscú será el encargado de ejecutar el segundo concierto de este mes de marzo con quintetos del período Romántico.

En abril la prestigiosa formación de La Chapelle Royale, bajo la dirección de Philippe Herreweghe interpretará *Motetes* de Fauré, Liszt y Bruckner y el conocido *Requiem* op. 48 de Gabriel Fauré en su versión original. El día 24 de este mes tendrá lugar el estreno en España de la *ópera-pastoral* en un acto de G. F. Händel *Aci, Galatea e Polifemo* bajo la dirección de Charles Medlam y la participación de la London Baroque.

En el mes de mayo habrá un concierto dedicado íntegramente a la figura de Antonio Vivaldi: la mundialmente famosa formación de I Musici interpretará tres conciertos de este autor. El 29 de mayo se cerrará esta quinta edición de Euroconcert, con la formación Hesperion XX bajo la dirección de Jordi Savall y la colaboración de su esposa, la soprano Montserrat Figueras.

Francesc X. Mata

Una temporada con grandes alicientes

FOTO: KAREL HRUSA

Neumann dirigirá la Tercera de Mahler.

La VI edición de Ibercámara consta de veinte conciertos que cuentan con la intervención de grandes solistas (Julian Bream, Daniel Barenboim, Nikita Magaloff, Pinchas Zukermann, Rafael Orozco y Maria Jõao Pires), de formaciones sinfónicas de primer orden (Philarmonia Orchestra, Orquesta Filarmónica de Israel y la London Philharmonic Orchestra) y con la participación de formaciones de cámara de excelente prestigio y proyección internacional (Orpheus Chamber, St. Paul Chamber Orchestra de Nueva York y The Tokyo String Quartet). Otro de los apartados destacados de lapresente edición es la visita a este ciclo de directores del prestigio de Giuseppe Sinopoli (12 noviembre), Zubin Mehta (6 de diciembre), Lorin Maazel (15 de enero), Vaclav Neumann (21 de enero), Gennady Rohzdestvensky (16 de marzo) y Charles Dutoit (20 de junio).

Pero sin duda, los conciertos más estelares de esta edición se encuentran dentro del mes de diciembre. El día 6 el director indio Zudin Mehta dirigirá a su Filarmónica de Israel. El día 13 la soprano griega Agnes Baltsa ofrecerá un programa centrado en arias de ópera, y un día más tarde el excelente pianista y exdirector de l'Opéra de la Bastilla, Daniel Barenboim (14 de diciembre), ofrecerá las *Variaciones Golberg* de Bach.

Una de las novedades de la presente temporada es la organización por parte de Ibercámara de un ciclo de música de cámara estable —ya la temporada pasada Ibercámera inició esta experiencia con resultados bastantes desiguales— formado por seis conciertos que se desarrollarán en el Teatre Poliorama y en el Palau de la Música entre noviembre y marzo.

El presupuesto para la presente temporada asciende a 225 millones, de los cuales treinta los aporta la Generalitat de Catalunya, veinticinco el Ayuntamiento y cinco una fundación privada.

F. X. M.

Cristóbal Colón, sin mucha ilusión

Una escena de la producción del Liceo de Cristóbal Colón.

Barcelona. Gran Teatro del Liceo 24-IX-89.
Cristóbal Colón de Leonardo Balada. Con José Carreras (Cristóbal Colón), Montserrat Caballé (Isabel la Católica), Carlos Chaussón (Martín Alonso Pinzón), Stefano Palatchi (Fernando el Católico), Luis Alvarez (Fray Antonio de Marchena), Victoria Vergara (Beatriz Enríquez), Juan Pedro García Marqués (Tesorero), Miguel Sola (Consejero), Gregorio Poblador (Científico), Miguel López Galindo (Obispo), Rosa Mª Ysàs (Una mujer), Antonio Lluch (Rodrigo de Triana). Escenografía y figurines: Eduardo Urculo y Mario Vanarelli. Coreografía: Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi. Ballet: Gelabert-Azzopardi-Dart. Coro del Gran Teatro del Liceo. Directores: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Dirección escénica: Tito Campobianco. Orquesta del Gran Teatro del Liceo. Dirección musical: Theo Alcántara.

Con dos años de retraso, debido a los múltiples imponderables. El más singular de los cuales fue la terrible enfermedad de José Carreras, felizmente superada por el tenor, se puso en escena en el Liceo barcelonés, finalmente, la ópera *Cristóbal Colón* del compositor Leonardo Balaa.

Por desgracia, como siempre que se organiza algún estreno o solemnidad musical en estos últimos años, se crean unas tales *pasiones* y expectativas en torno al espectáculo social y político del evento que perjudican netamente el desarrollo de lo que debería ser, ante todo, una comunicación entre un público entendido —el del Liceo puede considerarse como tal dada su ininterrumpida tradición lírica— y una nueva creación que pasa a incorporarse al mundo de la ópera.

Hipotecado ya desde un principio ese contacto, no es extraño que la partitura de Balada fuera recibida con indiferencia, y que la mayoría de los aplausos fueran dedicados a los intérpretes, que por su categoría y preparación fueron el verdadero atractivo lírico de la noche. Y decimos esto porque la partitura de Balada, que navega entre los residuos de un verismo sin garra y el abuso de las frases semi-recitadas, tiene pocos incentivos para el espectador, que sale de la representación después de escuchar una ristra de pasajes encadenados entre sí por un diálogo en el que no sobresalen más que los números de conjunto que cierran cada uno de los dos actos de que se compone la ópera. En el primero se impone un ritmo de seguidilla que supone el homenaje al pueblo de Palos de Moguer, como quiso el libretista, expresado en forma de un breve ballet.

Diríase que Balada no ha querido herir los oídos de los mecenas del Quinto Centenario colombino con una partitura *difícil*, pero en el proceso ha perdido su espontaneidad creativa y el resultado es híbrido y más bien aburrido.

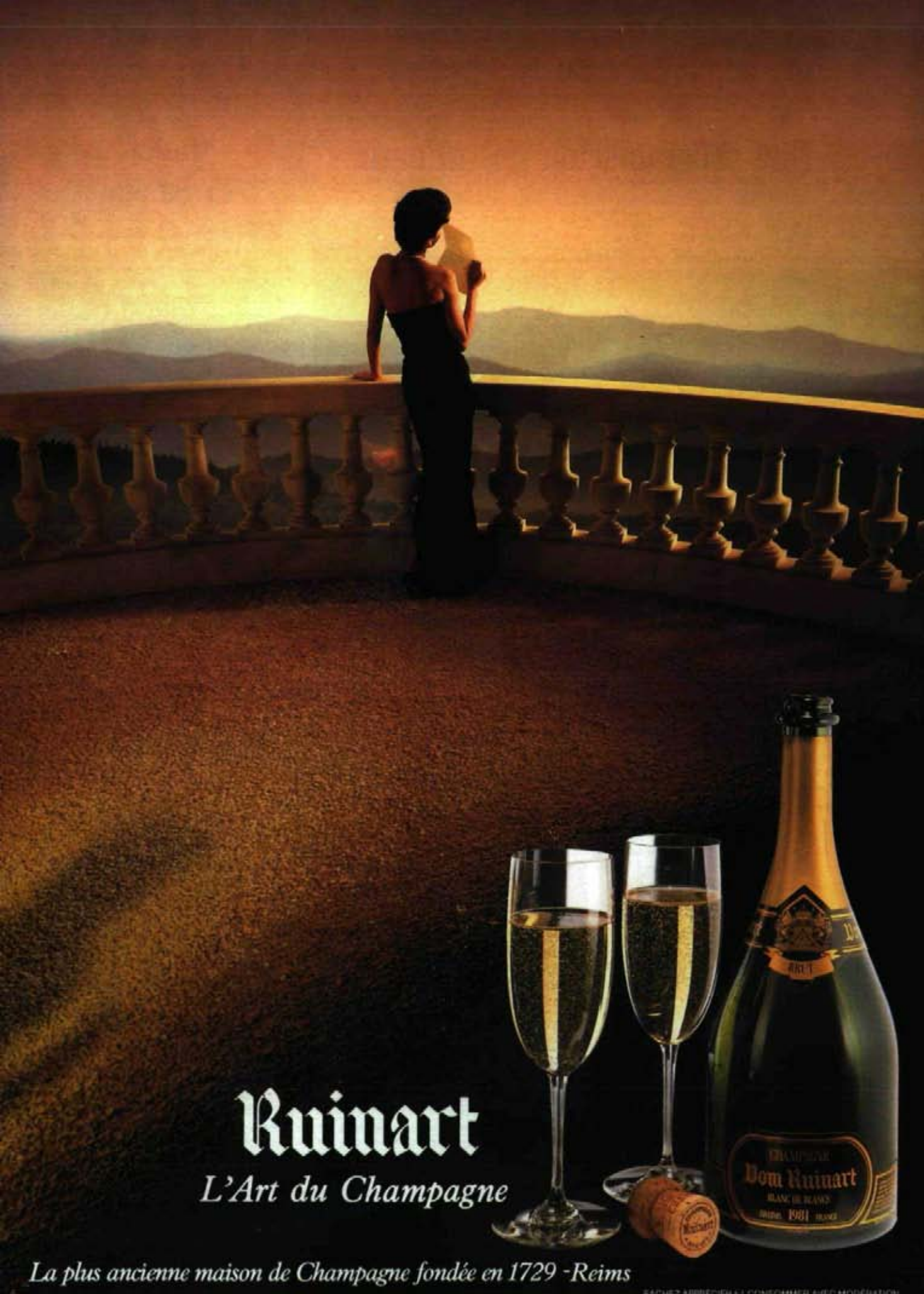
Los intérpretes fueron, en cambio, excelentes. José Carreras cantó con vigor e intensidad su papel de Cristóbal Colón, con una voz cálida y flexible, que tuvo que vencer los difíciles pasajes que le quedaban en la obra (después de algunos cortes previamente acordados), secundado por una Montserrat Caballé que tuvo uno de los mejores días de estos últimos años, con una admirable nitidez y belleza de medios vocales, una dicción aceptable y una interpretación adecuada del papel. Sobresalieron también por su calidad el Pinzón de Carlos Chaussón, óptimo de forma y con un timbre de voz de considerable belleza, y el Rey Católico de Stefano Palatchi, que supo conferirle la adecuada dignidad escénica y una voz homogénea. Luis Alvarez se distinguió en su corto papel del P. Marchena, que queda apagado en la obra. El quinteto de consejeros (que en cierto modo recuerda el de los cinco judíos de Salomé) funcionó muy bien, sobresaliendo Juan Pedro García Marqués y Miguel López Galindo, bajos; ambién se distinguió por su calidez interpretativa y vocal Victoria Vergara en el emotivo personaje de Beatriz.

La escenografía de *Cristobal Colón* es otro aspecto positivo de este estreno; el puente giratorio de la *Santa María* causa de excelente efecto. Lástima que se abuse del mismo, así como del juego que puede dar la inmensa esfera armilar, que como un gigantesco bombo de la Lotería Nacional avanza, retrocede y finalmente se parte en dos para dar paso a un ballet de unos *indígenas* que cierra la obra de un modo vistoso, con unos tímidos toques de rayo láser, el *último grito* escenográfico.

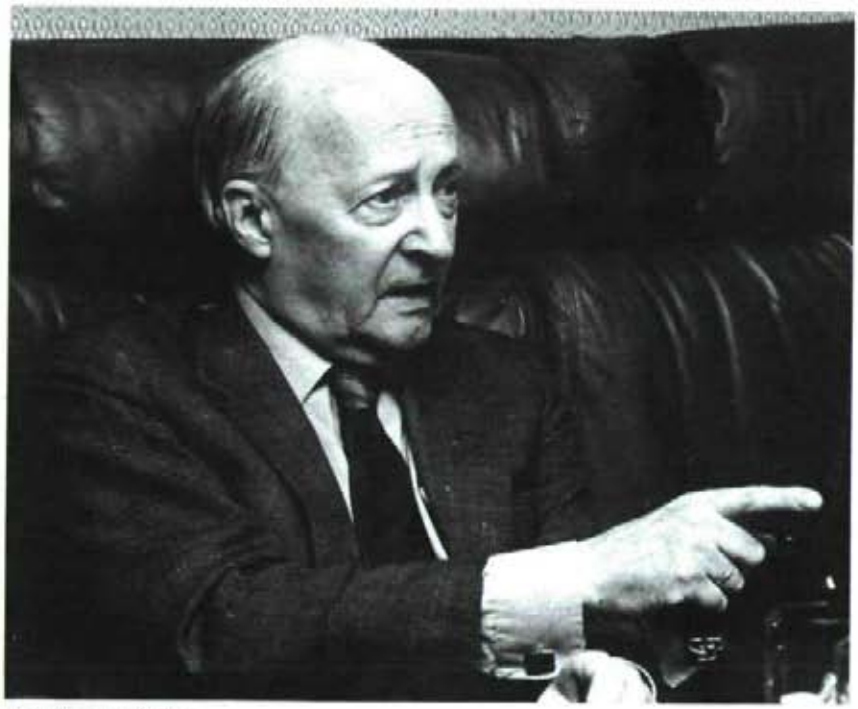
Al final hubo tibios aplausos para la obra, un cálido y efusivo saludo para los cantantes y un perceptible abucheo para Antonio Gala, cuyo texto, a pesar de los *flash-back*, resulta poco claro en escena, de escaso interés dramático y no especialmente afortunado en más de un sentido.

Roger Alier

LA FIDULA
CAFE CONCIERTO
c/Huertas, 57 - Tel.: 429 29 47
Todos los días
Música Clásica en directo
De lunes a jueves y a las 23,30: CICLOS DE MUSICA CLASICA, dedicados a un autor, a un estilo o a un periodo de la Historia de la Música.
Viernes, sábados y domingos, dos actuaciones: a las 20,30 y las 23,30.


Ruinart
L'Art du Champagne
Dom Ruinart
1981
La plus ancienne maison de Champagne fondée en 1729 - Reims

Una programación no rutinaria



Witold Lutoslawski

Con la que parece una consolidación definitiva de un sonido digno, la Orquesta Ciudad de Barcelona se enfrenta a su temporada 89/90. Su titular, el *artesano, pero eficiente*, Franz-Paul Decker se ha hecho cargo de un buen número de los conciertos. Del resto de las butacas sólo parecen destacables en principio las de Jarvi, Ceccato y, desde luego, Lutoslawski, por cuanto dirige obras propias en un concierto ejemplar, que en su totalidad es novedad para la formación catalana. Los pianistas Rudolf Firkusny, Josep Colom, Shura Cherkassky, los violinistas Gerard Claret, Nigel Kennedy y el violoncellista Paul Tortelier sobresalen en el elenco de los solistas. Pero lo más llamativo de las previsiones de la actuación de la centuria se encuentra en el interés de su programación misma. Centrada temporalmente desde el repertorio clásico-romántico a nuestros días, se ha dado cabida a un numeroso grupo de obras poco escuchadas al lado de las más consagradas. La apertura de horizontes es muy loable, sobre todo si la comparamos con la actitud cada vez más retardataria en este sentido de otras orquestas españolas. Son muy numerosas las primeras audiciones a cargo de la Orquesta de la ciudad. Estas suponen tanto la recuperación de piezas de peso en el repertorio, como las incursiones en el terreno de los olvidados. Entre las primeras, se oirán la *Primera* de Mendelssohn, *Tercera* y *Paso de Acero* de Prokofiev, *Sexta* de Mahler, *Novena* de Shostakovich, *Jeux* de Debussy, *Concierto para piano* de Dvorak, *Falstaff* de Elgar. De las segundas, son de interés *Tema y Variaciones* de Korngold, músico que aún tenemos que descubrir en España, y el *Concierto para clarinete* de Copland. Dos únicos estrenos: *Interrogantes* de Brotons y *Sinfonía* de Mestres-Quadreny, pero acompañados de reposiciones de más música española: Pompeu, Bonet, Blanquer. Completan esta novedosa programación dos versiones en concierto de óperas que quizá veamos sobre una escena española el siglo que viene: *La violación de Lucrecia* de Britten y *Daphne* de Strauss.

Los conciertos se desarrollarán en el Palau de la Música Catalana, recientemente remodelado. Mucho nos tememos que las obras arquitectónicas no han resultado a plena satisfacción de los músicos. Esto es lo que se desprende, al menos, de unas declaraciones de Decker, en el sentido de que el nuevo escenario no da cabida a una orquesta de grandes proporciones, del tipo de la necesitada para interpretar algunas *Sinfonías* de Mahler.

Música en Tarrasa

La Caixa d'Estalvis de Tarrasa ha iniciado la programación de sus actividades musicales de la temporada 89/90. Como en años anteriores ésta está constituida tanto por espectáculos de danza como musicales. El pasado mes de octubre pudo verse al Washington Ballet. Las siguientes compañías de baile que pasarán por la ciudad catalana cubren tanto la modalidd más tradicional como la moderna: Kol Demana, Dart Companyia de Dansa, London Contemporany Dance Theatre, Elisa Monte Dance Company y Ballet de Víctor Ullate. En el terreno sinfónico, se escuchó ya a la Filarmónica de Rheinland-Pfalz, dirigida por Miltiades Caridis, que montó la emblemática *Novena* de Beethoven. A partir de la aparición de este número de SCHERZO, podrá asistirse a las actuaciones del Noneto Checo, con el interés de las obras de Martinu y Lutoskawski, los solistas de la Filarmónica de Viena, la Sinfónica del Vallés —una de esas esperanzadoras formaciones jóvenes catalanas—, la Orquesta de Cámara de Mannheim, la Filarmónica de Bonn y la Sinfónica Odense. Se montará también una ópera, con la Orquesta de Cámara Nacional Eslovaca en el foso, nada menos que *El barbero de Sevilla* de Rossini, una de las adoradas de todos los públicos.

Una tradición que no se rompe

Juventudes Musicales sigue siendo una institución viva y actuante. Esa es la consecuencia más grata que se puede deducir de la presentación de los proyectos de la prestigiosa institución que ha hecho en Madrid Jordi Roch, su presidente. Al acto asistieron personalidades como Xavier Montsalvatge y representantes de las instancias oficiales, así como periodistas especializados. Roch habló de proyectos y de concursos, de orquestas de jóvenes y de patrocinios. Un acto amable y agradable, donde se habló de la música y de la necesidad de fomentarla —ejemplar en ese sentido la iniciativa de JJ.MM.—, de llevarla a las escuelas. Sigue, pues, en pie una tradición importante, que no se rompe, creada hace ahora cincuenta años, en 1939, un año en el que los cielos de Europa —en España en primer lugar— y del mundo se ensombrecieron durante años.

ONE: Un comienzo prometedor

Madrid. Auditorio Nacional 22 y 29-IX-1989. Obras de Smetana, Spohr, Beethoven, Grieg y Rachmaninov. Cuarteto Cassadó. Joaquín Achúcarro, piano. Orquesta Nacional. Director: Walter Weller.

Ha sido más que decoroso el comienzo de temporada de la ONE. Ello se debe, para decirlo sin rodeos, a la obra y gracia del director Walter Weller, personalidad menos aburrida que el anterior titular Jesús López Cobos, todo lo buen director que se quiera pero incapaz de arrancar como músico el más mínimo ápice de entusiasmo a los miembros de la plantilla. La formación no puede continuar eternamente sin director titular, ya que en la peregrinación de mano en mano a la que deberá enfrentarse las próximas semanas corre el peligro de dejarse parte del buen impulso inicial. Y todo ello máxime cuando el repertorio programado para la actual temporada no es precisamente para entusiasmar y las batutas invitadas no poseen demasiada talla, excepción hecha de la de Inhal.

El concierto que abrió la temporada tuvo la virtud de ir *in crescendo*. La obra de Smetana, cuya textura recuerda asombrosamente a la del Preludio de *El Oro del Rhin* de Wagner, requiere más vida, una sensación de movimiento más intensa. La cuerda no sonó mal, pero en toda la sección final faltó algo de aliento y los cellos resultaron inaudible. Fue más bien la pintura de un afluente del Moldava.

Cerró la primera parte un infrecuente *Concierto para Cuarteto de Cuerda y Orquesta* de Louis Spohr, inferior en términos generales a esa obra curiosa combinación que lleva la firma spohriana: el *Doble Cuarteto de Cuerda*. En esta los cuatro arcos principales tienen una función concertante, aunque frecuentemente se distinguen las líneas del primer violín y el cello —que introduce el tema principal—, dentro de una escritura escasamente polifónica. Estéticamente Spohr se sitúa un tanto en esa *tierra de nadie* que es la encrucijada entre el clasicismo y el romanticismo, pero todas sus obras poseen distinción —el último destello de Mozart— y la factura exterior es impecable.

Lo mejor del concierto fue seguramente la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven. Es en estas obras, secas en apariencia (más que en la *Primera* de Rachmaninov del segundo día) donde se ve mejor el estímulo propiciado por el *nuevo* director. Weller, haciendo honor a su procedencia, es buen conocedor del estilo vienés, sabe acentuar con gracia, dosificar bien los alientos y dotar de sentido a las pausas. Mérito de esta *Cuarta* fue también su preocupación por que no se produjeran ostensibles desequilibrios en la percusión o en el metal.

El concierto del segundo día fue menos interesante en términos generales y, pese a su fundamental unidad, buscaba más a las claras el aplauso agradecido y complaciente. En la célebre obra de Grieg actuó como solista el pianista Joaquín Achúcarro, quien sacó adelante las muchas dificultades del meliflúo concierto, no de manera impecable, y se permitió algún alarde técnico y más de un impulso velocístico. En el Adagio, sin embargo, demostró que no es como esos jovencitos hoy tan en boga que cuando llega el tiempo lento ya no tienen nada que decir. Con un sonido más refinado, más filtrado y homogéneo acertó a frasear con mayor intensidad, coincidiendo sus mejores momentos con los más puramente musicales del concierto.

Poco queda por resaltar sobre la *Primera* de Rachmaninov. Es este un compositor que se dedicó a repetir con voz menos original muchas cosas que Tchaikovsky había dicho ya magistralmente. La encrucijada artística que le tocó vivir con el cambio de siglo no podía resolverse con medias tintas sphorianas, y buena parte de los promisorios impulsos juveniles de este compositor se disiparon al no poder asimilarse a la evolución del lenguaje musical contemporáneo. Lo más interesante es probablemente el tiempo lento, en el que los dos clímax están perfectamente dosificados y se producen algunas de las más finas ideas melódicas de la obra. Esta desbordó un poco las posibilidades de la Orquesta Nacional en lo que respecta el entramado de los metales, especialmente las trompas, pero también fueron adecuadamente puestas de relieve las bellezas melódicas y el enardecido final en punta.

J.M.S.

Jazz en Madrid

El X Festival de Jazz de Madrid ofrece un total de 17 conciertos que tendrán lugar en seis salas diferentes, desde el 25 de octubre hasta el 19 de noviembre. La parte más interesante del programa se desarrollará en el Colegio Mayor San Juan Evangelista donde actuarán la Big Band de Toshiko Akiyoshi y Lew Tabackin (30 de octubre), la cantante Cassandra Wilson y su trío (31 de octubre), el cuarteto del saxofonista Jan Gabarek y del percusionista Nana Vascocelos (4 de noviembre), el quinteto del pianista Michel Petrucciani (5 de noviembre) y el cuarteto Elements (19 de noviembre).

Por el Auditorio Nacional pasarán, entre otros, el Modern Jazz Quartet (2 de noviembre), los Jazz Messengers de Art Blakey, con varios solistas invitados 68 de noviembre), el dúo Tuck & Patti (10 de noviembre), y la banda del trompetista Wynton Marsalis (16 de noviembre). Las actuaciones en el Palacio de Los Deportes se limitarán este año a dos noches: el grupo vocalista Take 6 precediendo a la banda del trompetista Miles Davis (9 de noviembre) y el grupo del guitarrista Pat Metheny (15 de noviembre). En la Sala Jácara se presentarán Steps Ahead (17 de noviembre) y la orquesta de Glenn Miller (19 de noviembre). Habría jazz español en el Centro Cultural Galileo, y la única función en el aula de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense tendrá lugar el 17 de noviembre con el grupo de fusion Koinonia.

Se trata de una amplia y bastante variada oferta del jazz de ayer y de hoy en un certámen que, por primera vez, corre a cargo de la iniciativa privada, ya que el Ministerio de Cultura ha ido desinteresándose poco a poco por el jazz después de la llegada del equipo del actual titular. La programación se inclina por el jazz convencional, por no decir comercial, con evidentes concesiones al jazz-fusión, y causará inevitablemente cierta frustración en la parte del público que se interesa por el jazz de vanguardia, tan presente en otros festivales a ambos lados del Atlántico. Grupos importantes como el trío de Keith Jarrett, el de Geri Allen, Charlie Haden y Paul Motian, la formación First Line de Bob Stewart, el doble cuarteto de Max Roach y M'Boom Percussion Ensemble se encuentran actualmente de gira por Europa, pero desgraciadamente no vendrán a Madrid.

Durante el mes de noviembre actuarán en Palma de Mallorca el septeto Ekaya del pianista Abdullan Ibrahim y la gran formación de Chris McGregor y Archie Shepp. Ambos hubieran constituido, sin duda, elementos interesantes en este festival de Madrid cuyo principio coincide con la publicación del presente número.

E.T.

Celibidache, la esencia del sonido

Madrid. Auditorio Nacional, 24 y 25 de octubre de 1989. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Ciclo Grandes Orquestas Ibrmúsica-Tabacalera. Obras de Bruckner, Verdi, R. Strauss y Brahms.

El tiempo, el tempo musicalmente hablando es un concepto básico de la interpretación, de la recreación en un ámbito espacial de una serie de sonidos articulados. Así sea el tempo, así serán el resultado sonoro y la inteligibilidad de la *lectura de un pentagrama. El factor temporal está* conectado con la velocidad (más deprisa o más espacio) y con el ritmo (manera en la que se organiza una serie de sonidos), pero no debe identificarse con ellos. La tensión de un discurso musical vendrá *alimentada por la sabia disposición de* esos), pero no debe identificarse con ellos. La tensión de un discurso musical vendrá alimentada por la sabia disposición de esos elementos, que mantienen entre sí unas determinadas relaciones y que son el soporte sobre el que incrustan otros caracteres fundamentales que acabarán por definir y dar su personalidad a esa combinatoria, a esa ecuación tiempo/espacio: acentuación, fraseo, coloración, dinámica general, constituyendo, a la postre, una textura, una presencia sonora que llegará al auditor envuelta en las características acústicas del recinto, que es lo que por l timo determina la apariencia final del edificio.

Estas consideraciones (o lucubraciones) se plantean —se repasan y se valoran— una y otra vez, quizá en su afán de acercarse lo más posible a la verdad o a la auténtica significación de lo que la música (o una música concreta) es, ante cualquier nueva actuación de Sergiu Celibidache, ese maestro, ese demiurgo capaz de hacernos ver, con la aplicación de criterios artísticos de una lógica implacable, dentro, detrás y en torno a una partitura, que termina siendo levantada desde el papel con una fuerza y convicción no por raras menos aplastantes y elocuentes.

Es sabido —y es algo tan perogrullesco que choca que no lo hagan todos los directores— que ese tempo de base antes mencionado, ese nervio que recorre la interpretación (utilicemos este odioso vocablo) es de una otra manera *según suene; según suene la música;* es decir, según las condiciones acústicas de la sala. Cada sala tiene su tempo y a partir de ahí comenzará a encajar todo lo demás. En la amplia, compleja y rica concepción celibidachiana, fundamentada, por ende, en criterios fenomenológicos, esto es básico. ¡Qué importará que el tempo elegido —elegido en función de— sea rápido o lento si esa elección no obedece a un porqué! Cuando en un recinto como el de la sala A del Auditorio Nacional, de acústica más bien reverberante, Celibidache adopta un tempo pausado está actuando con una lógica fuera de discusión: es precisamente ese tempo y no otro el que hará que la música, con toda su enorme complejidad y carga de elementos, adquiera una fisonomía y un valor trascendente y termine por acercarnos, en un paulatino proceso de *realización,* a ese mensaje escondido que es la *realidad* del compositor para una obra.

La *Séptima Sinfonía* de Bruckner hecha así, con esa amplitud, con ese rigor, nos transporta a sabe Dios qué cielos. No hay probablemente ningún director —Giulini en otros estadios más *humanos— hoy que pueda acercarse a* esta música con esa intensidad y que pueda obtener tales resultados; perfecta articulación, manejo de planos, construcción de progresiones, elaboración polifónica, cualificación tímbrica... Sólo una batuta tan dotada para encontrar el verdadero valor del ritmo (interior y exterior) como la del director rumano puede hacer que el discurso no pierda ni vida ni coherencia y puede obtener esa dimensión orgiástica en el Scherzo. Transparencia, vigor, dominio de la materia sonora. No es posible si no conseguir una coda tan inmensa, inacabable, angustiosa como la del primer movimiento o una densidad de pensamiento y ejecución de los diversos clímax en el prodigioso Adagio, en el que, por momentos, nos dimos de cara con la esencia de la Música. Al acabar este segundo movimiento más de una piel se había erizado. Instantes sublimes que llegaron a las más diversas sensibilidades tras la aplicación (y de*mostración subsiguiente) de unas leyes* musicales implacables y rigurosas. Celibidache, que adopta un tempo más animado para los dos movimientos siguientes, no llegó a lograr —sin que pareciera importarle demasiado —una reproducción nítida de la coda final, que quedó sorprendentemente confusa y veloz.

Ya se ha comentado aquí en alguna ocasión la enorme tensión, el dramatismo obtenido por su batuta, tras la aplicación de sus criterios fenomenológicos, en el finale de la *Primera* de Brahms, un monumento de increíble fuerza explicado con elocuencia. ¡Esa manera de presentar el gran tema coral! Ante nuestros oídos esa tremenda construcción brahmsiana fue elevándose piedra a piedra. Una lección musical inolvidable. Como lo fue el sorprendente Don Juan, cantado en sus partes líricas como nunca, clarificado en sus múltiples voces, intencionadamente fraseado. Incluso esa singular lectura de *La forza del destino tuvo innegable atractivo, ya que* nos hizo ver la sensibilidad verdiana para la combinación de timbres y el manejo de los contrapuntos; una versión nada teatral, como era lógico pensar que fuera.

Una nueva y gratificante experiencia la de este último encuentro con el arte único y sorprendente de Celibidache.

Arturo Reverter

Segiur Celibidache.

Deutsche Grammophon

La dimensión universal de la música

3D CLASSICS

Grabaciones digitales a precio medio DDD

Discos Compactos y Musicassettes

Revolución viva

Madrid. Auditorio Nacional. Festival de Otoño. 11-X-89 de l'Isle, *La Marsellesa;* Gossec, *Hymne à l'Etre Supreme, Le Triomphe de la République;* Cherubini, *Hymne Funèbre;* Méhul, *Le Chant du Départ.* Les Arts Florissants. Director: William Christie.

La celebración del bicentenario de la Revolución Francesa trajo al Festival de Otoño su concierto más interesante, dentro de un panorama que en la presente edición se caracteriza por la atonía. Debe agradecerse la *exhumación* que nos ha proporcionado la ocasión seguramente única de escuchar estas músicas revolucionarias. Desde luego, se aprecia en ellas el peso aplastante de lo histórico, el apego a la necesidad concreta del momento, cuya doble raíz era siempre política —defensa del nuevo orden— y patriótica. Nacidas para llegar a amplias capas de la población, las obras de este concierto (que forman parte de un repertorio que alcanzó la cifra nada desdeñable de 1400 piezas) no se plantean grandes problemas estéticos. Son partituras funcionales, generalmente de gran sencillez, que ponen siempre su acento en unas melodías que pueda recordar el pueblo. No se oculta la vaciedad de muchas de ellas, su tendencia a repetirse, a participar todas de un indiscriminado estilo común. ¿Qué sentido tuvo entonces el concierto de Les Arts Florissants? Demostró que se puede hacer música incluso a partir de las partituras más nimias. La elección de estos intérpretes nos libró probablemente de unas versiones infladas y grandilocuentes. Christie y sus músicos se acercaron a las obras con gran frescura, aplicándoles un punto de ponderación clásica y creando unas sonoridades siempre atractivas y equilibradas. No faltaron las referencias a Mozart y las prefiguraciones de Beethoven. Si las intervenciones vocales solistas no fueron de gran brillantez, tampoco chocaron frontalmente con el buen hacer general. En *Le Triomphe de la République,* pensada para la escena, la labor general logró suplir la falta de la dimensión teatral. En definitiva, una velada mucho más gratificante que los destrozos de obras sublimes que tenemos que padecer a diario.

E.M.M.

FOTO: P. MARTIN-MAYEUR

William Christie.

H. M. Schneidt.

Pasión fósil

Madrid. Auditorio Nacional. Festival de Otoño. 28-IX—89. Bach, *Pasión según San Mateo.* Solista. Orquesta y Coro Bach de Munich. Director: Hanns-Martin Schneidt.

Aquellos que encuentran que es un ejercicio de *arqueología* la interpretación histórica de la música barroca, y consideran que los especialistas en Bach son los grupos como el que actuó en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, acaso debieran confesar su perplejidad ante la versión de Schneidt. La lectura estuvo repleta de contradicciones que no hicieron sino arrojar luz sobre su desorientación estilística. Confiábamos al menos en lo impecable de la ejecución, pero esto sólo se dio en el Coro, por lo demás muy masivo, pues en la orquesta fueron palpables las imprecisiones. La *Pasión* de Schneidt pertenece a una tradición que más que agonizar está muerta y sepultada. Rígida, cuadriculada, germánica en el peor de los sentidos, la obra careció de toda verdadera tensión interna y todo auténtico dramatismo. La narración del evangelista, cantado por Uwe Heilmann, única aportación que sobresalió un poco de la desoladora mediocridad de los solistas, tuvo que sufrir el elemento perturbador de un continuo disparatado. La languidez de los tempi y la pobreza acentual contribuyeron aún más al mortal desfallecimiento de la música. Schneidt se perdió por completo en un laberinto, en su pretensión de sublimidad. Es incomprensible que todavía se sustituya la viola da gamba por un violoncello en una interpretación que quiere ser algo más que una función de colegio de provincias. Una interpretación así de la *Pasión según San Mateo* sí que pertenece por derecho propio al museo de lo superfluo.

E.M.M.

El rey y sus súbditos

Madrid. Auditorio Nacional 13 & 14-X-89. Obras de Wagner, Strauss y Bruckner. Gary Lakes, tenor. Mstislav Rostropovich, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Horst Stein.

El Festival de Otoño se convirtió en plataforma de eventos menores al ofrecer dos conciertos de la Sinfónica de Bamberg en gira alimenticia, bajo la industriosa batuta de Hort Stein, y la presentación en España del tenor wagneriano Gary Lakes.

En su recital huyó Lakes de lo heroico con no poca astucia. De este modo cantó *Lohengrin* en vez de *Tannhäuser, Walkiria* en lugar de *Sigfrido,* y en el repertorio de menor tonelaje *Holandés* y no *Los Maestros Cantores.* Tiene una voz lírica, ni fea ni bonita y cortísima arriba. El agudo a veces se resuelve en falsete, lo que no deja de sorprender en un tenor wagneriano. Mejoró algo con respecto a su primera intervención en *Lohengrin* y en *Walkiria,* pero carece de la anchura requerida por estas páginas, el timbre no tiene nada de heroico y tiende a vaciar el sonido en los pianos.

Horst Stein completó el programa con fragmentos muy trillados de Wagner (excepto la obertura de *Rienzi),* que piden una versión excepcional o el silencio. El maestro de Wuppertal se limitó a ofrecer unos preludios de *Lohengrin y Tristán* faltos de unción, con progresión dinámica nula. Sin sentido de las transiciones, el sonido se producía de forma plana, carente de anchura y de matices.

En una obra de la sabiduría técnica del *Don Quijote* de Richard Strauss Stein manifiesta una escasa independencia de ambas manos, que se destacan siempre paralelamente. La izquierda es gemela de la diestra salvo cuando tiene que dar la entrada a un instrumento. La propia orquesta tampoco colaboró demasiado con su titular a la hora de dar lustre a las dos veladas.

Mstislav Rostropovitch, en cambio, se acerca bastante al concepto de músico ideal. Es un director de orquesta con parcelas de sumo interés en su repertorio, un notable pianista cuando acompaña a su mujer, la soprano Galina Vishnevskaya y, por supuesto, uno de los más grandes intérpretes de violonchelo del siglo cuando actúa en solitario o integrado en su recién formado trío.

En *Don Quijote* bridó la fuerza poderosa de su arcada —más advertible aquí que en los conciertos ofrecidos en pasadas fechas—, vibración intensa en todos los registros y variedad de tintes expresivos. Soberbia su dosificación del claroscuro en la emotiva escena de la muerte del hidalgo.

Horst Stein estuvo algo más despierto en la *Cuarta sinfonía* bruckneriana. Acertó a crear algunas tensiones y la cuerda estuvo mejor remozada en los episodios líricos. Los metales otorgaron poderío a la versión exceptuando el sonido quebradizo de la trompa, especialmente advertible en el Scherzo. En el Finale los esfuerzos de Stein se vinieron un poco abajo; no descargó como hacen tantos toneladas de hormigón armado, pero lo prolongó de forma prolija e interminable.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Rostropovitch: Algo muy personal y sincero

FOTO: JUAN DE JUAN

Madrid. 12 de octubre de 1989. Auditorio Nacional (Sala Sinfónica). Bach: *Suites para violoncello solo N.os 2, 3 y 5.* Mstislav Rostropovitch, cello.

Una nueva visita del polifacético y genial músico ruso, irrepetible ejemplar de animal musical (en el sentido más elogioso), es siempre acontecimiento relevante. Más cuando, como en este caso, afronta un recital Bach, para deleite de su extensa corte de admiradores, que se consuelan así de la reticencia del maestro a grabar estas obras.

Un intérprete de personalidad tan acusada enfrentado a obras como las *Suites* de Bach deja más —quizá— que ningún otro su impronta personal. Inútil es esperar del genial Slava un respeto escrupuloso por el estilo barroco, y, en cambio, si podemos esperar una demostración de su increíble flexibilidad de arco, de su asombrosa gama dinámica, de su técnica superlativa o de su inigualable —potente, redondo— sonido.

De todo ello tuvimos abundantes muestras en el concierto objeto de este comentario. La afinación, antes inmaculada, no lo es ya tanto —en ocasiones—, quizá por la creciente dedicación a otros menesteres. Los preludios, con mención especial para el de la *Tercera Suite,* resultaron especialmente afortunados, llevados a un tempo moderado y con un generoso rubato, pero plenos de majestuosidad. Rostropovitch, insisto, se aleja de consideraciones estilísticas sobre todo en las Sarabandes, llevadas a un tempo lentísimo y haciendo gala de pianísimos de escalofrío. Uno se acaba preguntando hasta qué punto tal aproximación resulta rechazable cuando se expone con tal sinceridad. El firmante discrepa, sin duda, de una visión tan marcadamente romántica del barroco, especialmente cuando —caso de las Bourrées de la *Tercera Suite* —movimientos danzables caen en una morosidad tal que con seguridad resultan casi irreconocibles, pero reconoce también que el hechizo sonoro conseguido en la Sarabande de la *Quinta Suite* resulta difícil de resistir.

La conclusión es complicada: fuera de estilo, sí, pero con el sello de quien lo siente así y lo traduce de forma exquisita. El éxito fue enorme y obligó al maestro a regalar otra Sarabande y un Courante. Probablemente sólo Rostropovitch se puede permitir el lujo de aproximarse así a Bach sin caer, ni de lejos, en el tedio.

Rafael Ortega

PRUEBAS DE ADMISION / CONCURSO DE COMPOSICION

La JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA es una institución de naturaleza eminentemente pedagógica que el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pone al servicio de los músicos españoles durante la etapa previa al ejercicio pleno de su profesión con el fin de que puedan perfeccionar su técnica instrumental y completar su formación académica. Para ello dispone de un equipo docente del máximo nivel artístico y pedagógico con el que desarrolla un programa que atiende tanto a la formación individual como a la práctica de conjunto.

Para mas información dirigete a:

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA
Príncipe de Vergara, 136
28002 - MADRID

Tels. 337 02 70
337 02 71

Recorta y envía este cupón a

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA
Príncipe de Vergara, 136
28002 - MADRID

Deseo recibir información sobre **Pruebas de Admisión** ☐

Concurso de Composición ☐

NOMBRE Y APELLIDOS

INSTRUMENTO

CALLE / PLAZA Nº

CODIGO POSTAL CIUDAD

PROVINCIA PAIS

TELEFONO

Mirella Freni: «Incredibile, ma vero»

Mirella Freni debutó hace treinta y cuatro años haciendo la Micaela de la «Carmen», de Georges Bizat. Desde entonces su carrera ha sido una de las más brillantes del arte lírico de nuestro tiempo. Recientemente Mirella Freni ha cantado «La Bohème» y «Don Carlo» en Viena, esta última bajo la dirección de Abbado. Fue después de su presentación en la primera de estas dos óperas cuando SCHERZO entrevistó a la gran cantante italiana que esta temporada interpretará en el Liceu de Barcelona dos de sus óperas preferidas: «Eugenio Onieguin», de Chaicovski, y «Manon Lescaut», de Puccini.

SCHERZO: *Se dice que cuando usted oía ópera por la radio a los 5 ó 6 años dejaba inmediatamente los juegos y se concentraba en la escucha.*

MIRELLA FRENI: Es verdad. Es lo que me dice mi madre, y yo misma recuerdo que sentía una gran fascinación por la voz y el canto.

S.: *Creo que cuando era una niña la escuchó el gran tenor Beniamino Gigli y dijo que tenía usted una bella voz, pero había que esperar a que se desarrollara la muda para estudiar canto en serio.*

M. F.: Sí, es verdad.

S.: *¿Qué edad tenía entonces?*

M. F.: Diez años. Era demasiado pequeña para cantar. No es posible empezar a esa edad.

S.: *Recibió clases de canto de Ettore Campogagliani, el famoso maestro. Lo fue de muchos pero no todos captaron igual los resortes de la técnica. ¿Era un profesor de técnica vocal en el más estricto sentido o más bien de estilo, de fraseo?*

M. F.: Yo creo que era más bien un maestro de estilo. Naturalmente era también un buen maestro de técnica, pero trabajaba más los aspectos estilísticos. Era un hombre muy inteligente que poseía sensibilidad para transmitir al cantante la forma en que debía frasear cada personaje.

S.: *¿Cree que un cantante de voz poco interesante puede superar sus problemas vocales gracias a un buen maestro o hay que tener las dos octavas colocadas en su sitio de natura?*

M. F.: Existe el problema de que lo que el maestro enseña a un alumno concreto puede no ser beneficioso para otro y no se puede generalizar. Yo he trabajado muchísimo sola, conozco perfectamente mi instrumento y sé lo que puedo y lo que no puedo hacer con mi voz. Esto es muy importante. Los jóvenes creen que todo es fácil porque tienen una buena voz y cuando luego surgen problemas que no saben resolver con una técnica adecuada se oyen esas famosas frases: «¡No puedo..., es demasiado difícil!» Si yo me topo con una dificultad no puedo dejarla sin resolver, y es aquí donde la técnica acude en mi ayuda encaminada a lograr esa homogeneidad, esa igualdad vocal que usted dice.

S.: *¿Cuál es el secreto para conservar la voz tan fresca después de 34 años de carrera? ¿Unas facultades naturales fuera de serie, una gran técnica, una adecuada elección del repertorio o todo un poco?*

M. F.: Todo un mucho. Tener una técnica muy desarrollada y saber qué repertorio puedes abordar con tu voz y los descansos que debes concederle a ésta. Si se trabaja con seriedad y humildad la voz acaba estando cuando se la necesita.

S.: *Carlos Bergonzi decía que el instrumento en sí era lo menos importante, pero creo que a fuerza de tanta metáfora se ha exagerado un poco este punto, porque al fin y al cabo es con lo que se canta.*

M. F.: Es el primer elemento, naturalmente. Cuando uno tiene una voz bella si además tiene una gran técnica está llamado a ser un *fuori classe*, no cabe duda. Pero ha habido grandes cantantes no dotados de una voz bella, pero en posesión de una técnica y una personalidad interpretativa. Otorgan al canto una enorme emoción y resulta un gran placer escucharles.

S.: *Es el caso de Kraus.*

M. F.: El caso de Kraus, y no sé..., el caso de Pertile o de Schipa. ¡Sin tener bellísimas veces cómo cantaban! (deja escapar un largo suspiro) Si la voz además es bella será aún mejor, pero esto es ya un plano ideal.

S.: *En Italia hoy no hay ninguna nueva Mirella Freni, desgraciadamente esto es así y no hay que darle más vueltas. ¿Tan grande es actualmente la crisis para que no se perfilen sucesores como ha ocurrido con todas las generaciones de cantantes?*

M. F.: Yo creo que en nuestra profesión hay que saber esperar. Es una profesión muy difícil. El canto no es sólo irrumpir con fuerza cuando se tiene la voz fresca y todo parece más fácil. Después suele venir un monento crisis, porque la voz debe ir desarrollándose con acuerdo a unas determinantes físicas, adaptarse a un gran trabajo, en algunos casos a cantar mucho durante largos períodos. Se debe, por tanto, proceder muy lentamente. Yo creo que hoy son pocos los jóvenes con talento que saben decir NO a las grandes ofertas de los teatros, de las agencias de contratación. Es difícil para ellos decir no y resistir las tentaciones.

S.: *Es también un tanto culpa del empresario...*

M. F.: Bueno, es un poco culpa de todo el sistema, pero en última instancia la mayor culpa es siempre del cantante, porque es él quien debe decir si acepta o no. Es él quien tiene la última palabra.

S.: *Hoy parece que la ópera está de moda.*

M. F.: Sí, en todo el mundo.

S.: *Y esta moda, paradójicamente, parece deberse a la capacidad de los cantantes de ser además buenos actores, al montaje escénico fabuloso, a la batuta de prestigio. En fin, un poco a todo menos a la voz. Da la impresión de que se está relegando a la más tradicional protagonista de la ópera.*

M. F.: Quizá en los tiempos actuales la gente que va al teatro no está habituada a escuchar grandes voces como las del pasado. Hoy parece que gusta oír a un cantante apuesto que se mueve bien en escena. Pero cuando se anuncian esas grandes veladas con famosas voces en el reparto es entonces, y sólo entonces, cuando estas noches pueden convertirse en algo mágico e inolvidable. No hace falta decir cuál es entonces la reacción del público.

S.: *En los últimos años su repertorio ha experimentado un viraje hacia lo* lírico spinto, *aunque preservándose la homogeneidad de la voz y la pureza de emisión. Háblenos de sus últimos amores musicales, por ejemplo, de* Eugenio Oneguin. *¿Cómo ha logrado vencer la dificultad del ruso al estudiar el rol de Tatiana?*

M. F.: Mire, es increíble, porque yo no he visto jamás una representación de Eugenio Oneguin. Lo que se dice nunca. Sólo la había escuchado por la radio o a través del disco. Me entusiasmaba el papel de Tatiana y me repetía interiormente a mí misma que debía cantarlo. Cuando empecé a trabajarlo, a estudiarlo, sabía que el ruso no era fácil, pero veía cómo el papel se iba adaptando cómodamente y con naturalidad a mi voz. Algunos rusos se sorprendían entonces y me decían: «Usted no es rusa. ¿Cómo es posible que haya captado tan perfectamente el sentido de las palabras?»

S.: *Seguro que Nicolai Ghiaurov le ha ayudado mucho.*

M. F.: Nicolai me ha ayudado, y también una maestra rusa que tuve en San Francisco. Ella me decía que yo era capaz de encontrar la expresión justa, el acento justo, que era algo increíble, y yo no sé por qué.

S.: *Es mejor que no lo sepa.*

M. F.: Quizá. El caso es que de pronto todos se volvieron locos y me invitaron al Teatro Bolshoi de Moscú para que cantara esta parte. Yo me moría de miedo, pero después de la primera función todos dijeron que la experiencia había sido perfecta. Era increíble cómo se entendían absolutamente todas las palabras.

S.: *Sigo pensando que ha sido determinante la ayuda de su marido.*

M. F.: Cierto, él me ha ayudado mucho. Especialmente cuando no recordaba una palabra o su pronunciación justa. Si antes de dormir olvidaba algo le decía: «¡Nicola, Nicola! ¿Cómo se dice esto?» Y él, muy paciente, respondía: «Así, así, así».

S.: *¿Por qué no ha cantado nunca en vivo un papel como el de Madama Butterfly?*

M. F.: Porque es un rol muy dramático en el que no puedo controlar mi propia emoción. El segundo acto me produce tanta emoción que pondría en peligro la estabilidad de mi voz. Lo he hecho en disco y también en vídeo, ambas veces con Karajan, y creo que podría hacerlo sobre un escenario, pero no quiero porque me emociono demasiado cantándolo. Me ocurre lo mismo que con *Suor Angélica.*

S.: *También tiene una gran carga dramática.*

M. F.: Sí, pero no es a causa de su dramatismo vocal. Lo que ocurre es que empiezo a llorar y pierdo el control del personaje. En una grabación puedo cantarla porque si me emociono demasiado le digo al director que pare la orquesta y esperamos un par de minutos. Pero sobre un escenario esto no se puede hacer.

S.: *Recordemos, si le parece, el único* fiasco *serio de su carrera. El fracaso de* La Traviata *junto a Herbert von Karajan. No cuajó y no la ha vuelto a hacer más que en disco.*

M. F.: El maestro Karajan me decía: Mirella, esto es para ti, y yo le respondía, no, y él porfiaba, sí..., total que accedí a cantarla. La Scala estaba llena de *fans* de otra soprano (se refiere a María Callas) que fueron al teatro con todo preparado para silbar, pitos y objetos por el estilo. Todo estaba preparado para que la producción fracasara. Yo estaba muy nerviosa y el trago fue difícil, pero sea bienvenido, porque tras la dificultad del primer momento encontré una gran fuerza para superar aquella mala noche y rechazar todas las sucesivas *Traviatas.*

S.: *¿Le agrada más cantar en un gran teatro con nombres famosos en el cartel o en un teatro de provincias donde toda la gente va a escucharla a usted?*

M. F.: Me gusta más cuando trabajamos todos juntos para lograr un espectáculo de gran calidad artística. Sinceramente prefiero compartir la cabecera del reparto con grandes cantantes y no ser yo la figura central.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

El secreto de la eterna juventud

El *Don Carlos* emitido el día 7 de octubre por Radio-2 desde la Opera de Viena fue absolutamente fiel a la excepcional Mirella Freni. Nunca el sonido grabado da la auténtica medida de un gran cantante, a quiensólo puede hacer justicia la audición en treatro. La voz resulta empañada por una serie de máculas que en vivo desaparecen instantáneamente por la simple razón de que no existían. Poco antes del fabuloso *Don Carlos* tuve ocasión de escucharla en el mismo escenario vienés dos representaciones de *La Bohème* realmente antológicas. Si como afirma Angelo Sguerzi existen las «estirpes canoras», hay que convenir que la Mimí de la Freni entronca directamente con aquella otra de sonidos bellísimos debida a Renata Tebaldi.

Este autor recuerda como «la Freni irrumpió en el mundo de la lírica con una voz argentina, un estilo refinado y un canto moderno. Su *Bohème* junto a Karajan fue la más célebre y quizá las más grande de todas, y este rol vino a señalar la cota más elevada de sus cualidades vocales, expresivas y escénicas. Sobre todo el último acto, de concepción intimista y púdica, puede ser atesorado como una auténtica joya que escapa a una cierta vena lacrimógena a la que la parte parece prestarse».

Realmente la voz posee notable belleza timbrica, igualdad y dulzura. La soprano se desentiende de cualquier problema de volumen y resulta audible en todo momento sin forzar la emisión. En los teatros más grandes no se pierde un ápice de sonido gracias a esta perfecta emisión *sul fiato* y a la riqueza de armónicos del timbre. Las notas graves, tomadas como apoyo, tienen un sonido por fuerza más hueco que la soprano, inteligentemente, no hace más que insinuar sin variar el color fundamental. Sólo en las notas extremas de la tesitura, como el Do agudo, se advierte una mengua en el esmalte, pudiendo entonces producirse un sonido afeado por un cierto vibrato. El canto es siempre personal, muy terso y medido. Uno de los recursos que definen el sello de la Freni consiste en aplastar levemente una nota mediante una compresión al emitirla para, inmediatamente, liberar bañándolo de luz el sonido que sigue.

El secreto de la Freni no es otro que haber sabido elegir concienzudamente el repertorio. Fruto de esta inteligencia es el hecho de que a los 54 años pueda cantar obras como *Adriana Lecouvreur, Eugenio Oneguin* e incluso el citado *Don Carlos* sin arriesgar nada de su integridad vocal ni comprometer su línea de cuño belcantista. El alto valor de su magisterio queda revalidado por el hecho de que, como se ha dicho ya en estas páginas, hoy no existe ninguna voz de soprano en Italia ni en el mundo que pueda reclamar como suya la herencia de Mirella Freni.

J. M. S.

Festival de Opera de Euskadi

El día 28 de agosto se levantó por primera vez el telón del teatro Coliseo bilbaíno, con la ópera *La Bohème*, pero sin Pavarotti. Le suplicó el joven tenor argentino Luis Lima, quien fue un Rodolfo de calidad. Lima mostró una voz redonda y vibrante de frescura. Ofreció un *racconto* cantado con temple y seguridad, y fue una lástima que no redondeara su actuación al fallar en el sostenido del agudo del dúo *O Soave fanciulla*, que cierra el primer acto.

A pesar de una prometedora carrera jalonada con varios triunfos en concursos de canto, la soprano Fiamma Izzo D'Amico, no estuvo a la altura de su *partenaire*. Cantó, sobre todo al principio, con voz velada, temblorosa en las notas altas y dando a su personaje de Mimí una versión escénica entre mística y cursi.

El barítono Roberto Servile hizo un Marcello correcto, con voz generosa, y el bajo Monici fue un Colline cuya interpretación de *Vechia zimarra* estuvo llena de sentimiento y musicalidad. En la dirección Leone Maggiera apenas levantó la cabeza hacia la escena, ante la incesante mirada de los cantantes que se sentían abandonados.

El día 6 de septiembre el poeta *Andrea Chenier* no halló, en cambio, su musa, pues el tenor Nicola Martinucci no estuvo a la altura de las posibilidades de su voz. Más preocupado por sus agudos, Martinucci dejó con tinte inexpresivo sus más famosas arias y pasajes tan hermosos como el dúo *Ora soave, ora sublime*. En cambio, las intervenciones de la soprano Eva Marton estuvieron coronadas por el éxito. Su *racconto La mamma morta*, fue cantado con gusto y una poderosa voz. El trío central de artistas lo completó el barítono Paolo Gavanelli, un joven cantante que si bien en algunos momentos resultó atenorado, es decir, con facilidad arriba y carencia de peso en las graves, sin embargo dio muestras de apuntar alto. Merece la pena hacer mención de un escenario con un único decorado, en el que unos cuantos complementos nos indicaban el lugar del transcurso de la acción. Excelente la dirección de Michelangelo Veltri, participando activamente también de la escena. El día 13 pareció como si nos hubieran transportado al mismo Pesaro, por la excelente realización e interpretación de *L'Italiana in Algeri*. Esta ópera bufa, no es sino el reflejo de la personalidad del compositor, quien se ríe de todo y de todos. Los mismos artistas parecían disfrutar en la escena cuando cantaban. Alida Valentini Terrani es de las pocas intérpretes rossinianas capaces de hacer verdadero arte con su voz. Una voz rica, extensa y a la vez ágil, gracias a su depurada técnica. Rockwell Blake es un tenor perteneciente a la pléyade de cantantes norteamericanos (Ramey, Merrit, Anderson, Cuberli, etc.), típicamente rossinianos y belcantistas. No podemos decir de él que sea un tenor de gran voz, pero, sin embargo, es una artista de exquisito gusto al cantar, de gran técnica vocal, de un *fiato* tan bien usado, que unido todo ello a sus elegantes ademanes escénicos resulta imprescindible para ver una obra de Rossini. Enrico Fissore, en el papel de Mustafá, fue un auténtico *basso buffo*. Sus muchos recursos hacen que la falta de agilidad vocal apenas resalte en su interpretación y es que, además, el bajo italiano tiene buena voz. Maurizio Picconi resultó un barítono agradable en su canto y de elegante comicidad, lejos de la vulgaridad. Destacable también la labor de Alfons Echeverría como Haly y, por fin, escuchamos a una orquesta, la estatal de Brno, bajo la batuta del joven Antonello Allemandi, de sonido único, empaque y destreza.

Gris Merrit.

Había expectación por ver en Bilbao a Chris Merrit en la ópera del día 20 *I Puritani* de Bellini. El norteamericano venía con el halo de ser uno de los pocos cantantes capaces de interpretar el Arnoldo de *Guillermo Tell* o este Arturo de *I Puritani*. Nos demostró la facilidad con que su voz se mueve en la octava aguda, pero resultó en general inexpresivo y frío, hasta que en el concertante *Credeasi misera* quiso enmendar lo anterior y cantó con gran gusto en el legato y una intención que antes no tuvo. La soprano Luciana Serra, que también comenzó titubeante, se centró con más celeridad. No sólo demostró ser una cantante de *coloratura*, sino algo más de lo que es una soprano de estas características, completando una gran Elvira.

La calidad natural de la voz de Paolo Coni no cabe duda que es hermosa, pero yo creo que le faltó garra a su personaje de Ricardo.

El triunfo se llamó Scandiuzzi, un bajo de voz muy noble y de grato timbre que nos deparó una sorprendente aria *Cinta di fiori*.

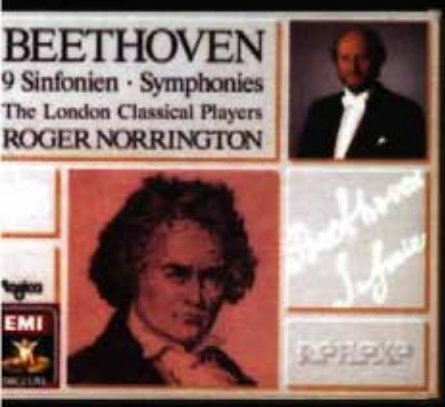
El coro de la ABAO, como elemento primordial en la obra, ofreció una destacada actuación, fruto de un buen trabajo preparado por su director Larrinaga. La falta de ensayos, nota a destacar en los festivales, impidió que el regista pudiera trabajar y obligó al maestro Veltri a trabajar hasta altas horas de la madrugada para poder coordinar y sacar a flote la ópera con dignidad. El mismo maestro fue quien el día 27 dirigió a la Sinfónica de Euskadi en *La Traviata*. El director argentino demostró también que nuestras orquestas pueden ser de foso, siempre que se les enseñe. En el plano vocal, contábamos con Mara Zampieri, que hacía su primera Violeta. Enfocó su papel desde el punto de vista dramático y en los momentos de lirismo, y al no ser una soprano de coloratura, aniñaba y afilaba la voz casi contra natura. De todos modos, fue una Violeta impactante y efectista. La presentación del joven tenor siciliano Marcello Giordani no fue muy afortunada. Yo creo que los nervios le hicieron que no lograra sacar la voz y que fallara el sostenido del agudo de su *cabaletta*. A pesar de ello, dejó muestras de una voz fácil y frases bien dichas. Silvano Carroli, es un barítono de voz negra, de cuerpo. De ahí que no fuera el Germont idóneo que siempre ha de ser más lírico. Interpretó su personaje con solemnidad, pero distante y frío.

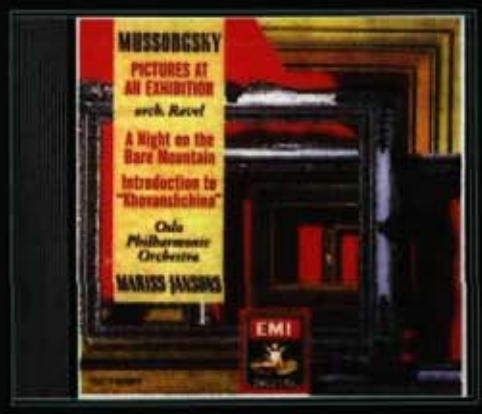
Cerró el Festival el día 2 de octubre la pucciniana *Madama Butterfly*. En el papel de protagonista pudimos descubrir a Bárbara Daniels, que venía a suplir a Raina Kawaibanska. Fue una cantante que se entregó a su papel y que cantó con gran técnica. A pesar de que no fue un prodigio de vocalización, supo impregnar a Cio-Cio-San de gran temperamento. Repetía el tenor Giordani en un papel que en su corta carrera lo ha interpretado muchas más veces que el Alfredo de *La Traviata*. Cantó sin fallos y sus veinticinco años hacen presagiar una gran carrera.

Nino Dentici

FESTIVAL

OFERTA - OTOÑO 1989





OCB

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1989-1990

1 **Serie**

Viernes 20 de octubre - 21 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Eulàlia Solé, *piano*
Edith Mathis, *soprano*
Rosa Mª Conesa, *soprano*
Howard Crook, *tenor*
Ottawa Choral Society
Brian Law, *director*

Mendelssohn
Concierto para piano núm. 2, op. 40*

Mendelssohn
Sinfonía núm. 2, op. 52, «Lobgesang»

2 **Serie**

Sábado 4 de noviembre - 19 horas
Domingo 5 de noviembre - 11 horas

Jacques Bodmer, *director*
Gerard Claret, *violín*

Pompeu Camps
Tres viñetas porteñas*

Bartók
Concierto para violín y orquesta núm. 2

Mendelssohn
Sinfonía núm. 3, op. 56, «Escocesa»

3 **Serie**

Sábado 11 de noviembre - 19 horas
Domingo 12 de noviembre - 11 horas

Berislav Klobucar, *director*
Nobu Wakabayashi, *violín*

Strauss
Macbeth. Poema sinfónico

Mendelssohn
Concierto para violín y orquesta, op. 64

Prokofiev
Sinfonía núm. 5*

4 **Serie**

Sábado 18 de noviembre - 19 horas
Domingo 19 de noviembre - 11 horas

Franco Mannino, *director*
Walter Prystawsky, *violín*

Rossini
La gazza ladra (obertura)

Scarlatti/Shostakovich
Dos piezas para viento y percusión*

Mannino
Concierto para violín y orquesta, op. 62*

Brahms
Sinfonía núm. 2, op. 73

5 **Series B y**

Viernes 24 de noviembre - 21 horas
Sábado 25 de noviembre - 19 horas
Domingo 26 de noviembre - 11 horas

Sergiu Comissiona, *director*
Zhong-Xu, *piano*
II.º Premio Concurso Maria Canals 1988

Rossini
Semiramide (obertura)

Mozart
Concierto para piano núm. 9, K 271

Tchaikowsky
Manfred, op. 58

6 **Serie**

Sábado 2 de diciembre - 19 horas
Domingo 3 de diciembre - 11 horas

Narcís Bonet, *director*
Dimitry Yablonsky, *violoncelo*
Celdoni Fonoll, *narrador*

Mendelssohn
Sinfonía núm. 1, op. 11*

Bonet
Concierto para violoncelo y orquesta*

Bonet
La pell de brau

Ajuntament de Barcelona

Serie B

ado 9 de diciembre - 19 horas
mingo 10 de diciembre - 11 horas

rme Jarvi, *director*
re Tellefsen, *violín*
ns Heinerson, *violoncello*

ıkofiev
ıite de acero. Suite, op. 41b*

ahms
ncierto para violín, violoncello y orquesta

:thoven
fonía núm. 7, op. 92

Series B y C

rnes 15 de diciembre - 21 horas
ado 16 de diciembre - 19 horas
mingo 17 de diciembre - 11 horas

nz-Paul Decker, *director*
o Yablonsky

:thoven
ncierto para violín, violoncello, piano y
uesta, op. 56

aler
onía núm. 6*

Serie A

ado 23 de diciembre - 19 horas
mingo 24 de diciembre - 11 horas

ert Argudo, *director*
iglas Prosser, *trompeta*
iqueta Tarrés, *soprano*
a Caberó, *tenor*
si Fresán, *barítono*
al Càrmina (Josep Pons, *director*)
Coro colaborador de la OCB

elli
certo grosso, op. 6/8, «Fatto per la
e di Natale»

ums
ciones sobre un tema de Haydn,
36a

umel
ncierto para trompeta y orquesta

umaninov
Bells, op. 35*
de Edgar Allan Poe)

Series A y C

es 12 de enero - 21 horas
do 13 de enero - 19 horas
ingo 14 de enero - 11 horas

z-Paul Decker, *director*
olf Firkusny, *piano*

ons
logants**

ák
ierto para piano y orquesta, op. 33*

II, op. 68*

Serie B

lo 20 de enero - 19 horas
ngo 21 de enero - 11 horas

-Paul Decker, *director*
aret Marshall, *soprano*
adette Greevy, *mezzo*
wyn Davies, *tenor*
Skram, *barítono*
r Hillebrandt, *barítono*
Matthews, *bajo*
sa Evans, *soprano*
rina Wyn-Rogers, *mezzo*

n
dación de Lucrecia*

Serie E

s 26 de enero - 21 horas
-Paul Decker, *director*
Cherkassky, *piano*

er Wiege bis zum Grabe*

rtissohn
a núm. 5, op. 107

stein
rto para piano núm. 4, op. 70*

13 — Series A y C

Viernes 2 de febrero - 21 horas
Sábado 3 de febrero - 19 horas
Domingo 4 de febrero - 11 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Bernadette Greevy, *mezzo*

Mestres Quadreny
Simfonia**

Wagner
Sinfonía en mi mayor*

Wagner
Wesendonck lieder

Montsalvatge
Cinco canciones negras

Ravel
Rapsodia española

14 — Serie B

Sábado 10 de febrero - 19 horas
Domingo 11 de febrero - 11 horas

Aldo Ceccato, *director*
Magdalena Martínez, *flauta*

Petrassi
Poema*

Ibert
Concierto para flauta y orquesta*

Stravinsky
Petrushka

15 — Serie A

Sábado 17 de febrero - 19 horas
Domingo 18 de febrero - 11 horas

Stanislaw Skrowaczewski, *director*
Molly Judson, *corno inglés*

Skrowaczewski
Concierto para corno inglés*

Bruckner
Sinfonía núm. 5

16 — Serie A

Sábado 24 de febrero - 19 horas
Domingo 25 de febrero - 11 horas

Salvador Mas, *director*
Josep M.ª Colom, *piano*

Mendelssohn
Las Hébridas (obertura)

Massana
Obra a determinar
(Centenario del nacimiento)

Prokofiev
Concierto para piano y orquesta núm. 5

Schumann
Sinfonía núm. 4, op. 120

17 — Serie B

Sábado 3 de marzo - 19 horas
Domingo 4 de marzo - 11 horas

Joseph Silverstein, *violín y director*

Haydn
Concierto para violín y orquesta núm. 1*

Mozart
Concierto para violín núm. 4, K 218

Ives
Pregunta sin respuesta

Shostakovich
Sinfonía núm. 9, op. 70*

18 — Serie E

Viernes 9 de marzo - 21 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Disa English, *oboe*
Marianne Hirsti, *soprano*

Strauss
Concierto para oboe y orquesta*

Mahler
Sinfonía núm. 4

19 — Serie B

Sábado 17 de marzo - 19 horas
Domingo 18 de marzo - 11 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Arthur Ozolins, *piano*

Korngold
Tema y variaciones*

Rachmaninov
Rapsodia sobre un tema de Paganini

Dohnanyi
Variaciones sobre una canción de cuna*

Strauss
Till Eulenspiegels, op. 28

20 — Series A y C

Viernes 23 de marzo - 21 horas
Sábado 24 de marzo - 19 horas
Domingo 25 de marzo - 11 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Nigel Kennedy, *violín*

Hindemith
Ragtime*

Elgar
Concierto para violín y orquesta, op. 61

Debussy
La Mer

21 — Serie E

Viernes 30 de marzo - 21 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Paul Tortelier, *violoncello*

Tortelier
May Music Save Peace*

Haydn
Concierto para violoncello, en do mayor

Strauss
Muerte y Transfiguración, op. 24

22 — Serie B

Sábado 7 de abril - 19 horas
Domingo 8 de abril - 11 horas

Yan Pascal Tortelier, *director*
Tiny Wirtz, *piano*

Debussy
Jeux*

Mendelssohn
Serenata y allegro giocoso, op. 43*

Mendelssohn
Capriccio brillante, op. 22*

Respighi
Fontane di Roma*

Respighi
Feste romane

23 — Serie A

Sábado 21 de abril - 19 horas
Domingo 22 de abril - 11 horas

Enrique García Asensio, *director*
Gil Shaham, *violín*

Amand Blanquer
Cinco invenciones para orquesta*

Paganini
Concierto para violín y orquesta núm. 1

Mendelssohn
Sinfonía núm. 4, op. 90, «Italiana»

24 — Serie B

Sábado 28 de abril - 19 horas
Domingo 29 de abril - 11 horas

Witold Lutoslawsky, *director*
Krzysztof Jakowicz, *violín*

Lutoslawsky
Musica funebre para cuerdas*

Lutoslawsky
Scene II para violín y orquesta*

Lutoslawsky
Intermedio*

Lutoslawsky
Sinfonía núm. 3

25 — Series A y C

Viernes 4 de mayo - 21 horas
Sábado 5 de mayo - 19 horas
Domingo 6 de mayo - 11 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Peter Frankl, *piano*

Mozart
Concierto para piano núm. 19, K 459*

Mahler
Sinfonía núm. 1

26 — Serie B

Sábado 12 de mayo - 19 horas
Domingo 13 de mayo - 11 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Barbara Hamilton, *violoncello*
David Thompson, *trompa*
Suzana Stefanovic, *violoncello*
Larry Passin, *clarinet*
Joël Pitchon, *violín*

Bloch
Suite Hebraica

Strauss
Concierto para trompa y orquesta núm. 2*

Tchaikowsky
Variaciones Rococó para violoncello y orquesta, op. 33

Copland
Concierto para clarinete y orquesta*

Bernstein
Serenata para violín y orquesta*

Bernstein
Candide (obertura)

27 — Serie E

Viernes 18 de mayo - 21 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Teresa Cahill, *soprano (Euphème)*
Donald George, *tenor (Leucippe/Eros)*
Paul Frey, *tenor (Apollo)*
Anne Gjevang, *contralto (Ganea)*
John Macurdy, *bajo (Pericles)*
Gina Cervo, *soprano*
Annemaria Smith, *mezzo*
Paul Wimberger, *barítono*
Sebastian Molecek, *barítono*
Joan Caberó, *tenor*
Lukas Reese, *barítono*
Coral Càrmina (Josep Pons, *director*)
Coro colaborador de la OCB

Strauss
Daphne* (ópera en versión de concierto)

* Primera audición
** Estreno

Venta anticipada de localidades por teléfono
Desde el 9 de octubre se podrán adquirir localidades para todos y cada uno de los conciertos de la temporada, mediante tarjeta de crédito, de lunes a viernes, de 10 a 14 horas, al teléfono **317 10 96.**

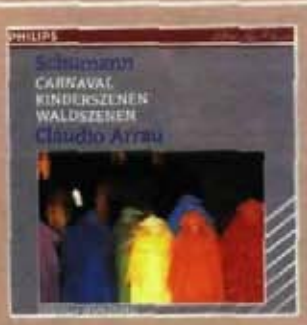
Venta de localidades
Durante la semana del concierto, en las taquillas del Palau de la Música Catalana (Teléfono 301 11 04) de lunes a viernes, de 10 a 21.30 horas ininterrumpidamente, y el sábado, a partir de las 17 horas.

Programación susceptible de modificaciones.

PHILIPS Classics

SERIES de PRECIO ESPECIAL EN COMPACT disc DIGITAL AUDIO

SILVER LINE CLASSICS

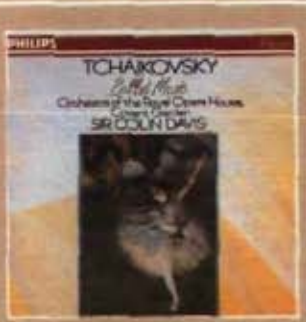


LEGENDARY CLASSICS

BAROQUE CLASSICS

MUSICA DA CAMERA

MUSICA DE BALLET



PolyGram

Encuentros de música antigua en Lisboa

Entre los días 2 y 9 de octubre se han celebrado en Lisboa las X Jornadas de Música Antigua, organizadas por la Fundación Calouste Gulbenkjan. Resulta muy elogiable la continuidad de estas Jornadas, así como la asistencia muy numerosa de público en todos los conciertos. Por otro lado, la elección de los marcos donde éstos se desarrollaron fue por lo general magnífica y muy acorde con el tipo de música.

Las Jornadas se abrieron con dos actuaciones de la European Community Baroque Orchestra, dirigida por Roy Goodman y Ton Koopman. La orquesta está formada mayoritariamente por estudiantes bastante jóvenes de diversos países. Si tenemos en cuenta este hecho, las actuaciones fueron muy buenas. Ton Koopman consiguió imprimir una excelente dinámica a la orquesta, tanto desde la batuta como desde el órgano. Fue realmente destacable la actuación de Rebecca Miles en su interpretación del *Concierto en fa Mayor,* para flauta de pico y orquesta de cuerda, de Sammartini.

La tercera Jornada se desarrolló en su totalidad en la Catedral lisboeta y estuvo dedicada al canto gregoriano. Intervinieron tres grandes músicos, Dominique Vellard, Emmanuel Bonnardot y Willem de Waal. Dominique Vellard es uno de los más importantes especialistas en canto medieval en Europa y dio suficientes muestras de su conocimiento. Para integrar esta música dentro de un contexto más o menos adecuado, se presentó la jornada en diferentes sesiones, correspondientes a las distintas funciones de esta música; así, asistimos a una Misa a las 10.30, a Nona a las 14.30 y a Vísperas a las 17.00 horas. La Jornada concluyó con el concierto formado por diferentes versos, tanto monódicos como polifónicos, pertenecientes a distintos monasterios.

FOTO: LUIS CARVALHO

Ton Koopman dirigió la European Community Baroque Orchesta.

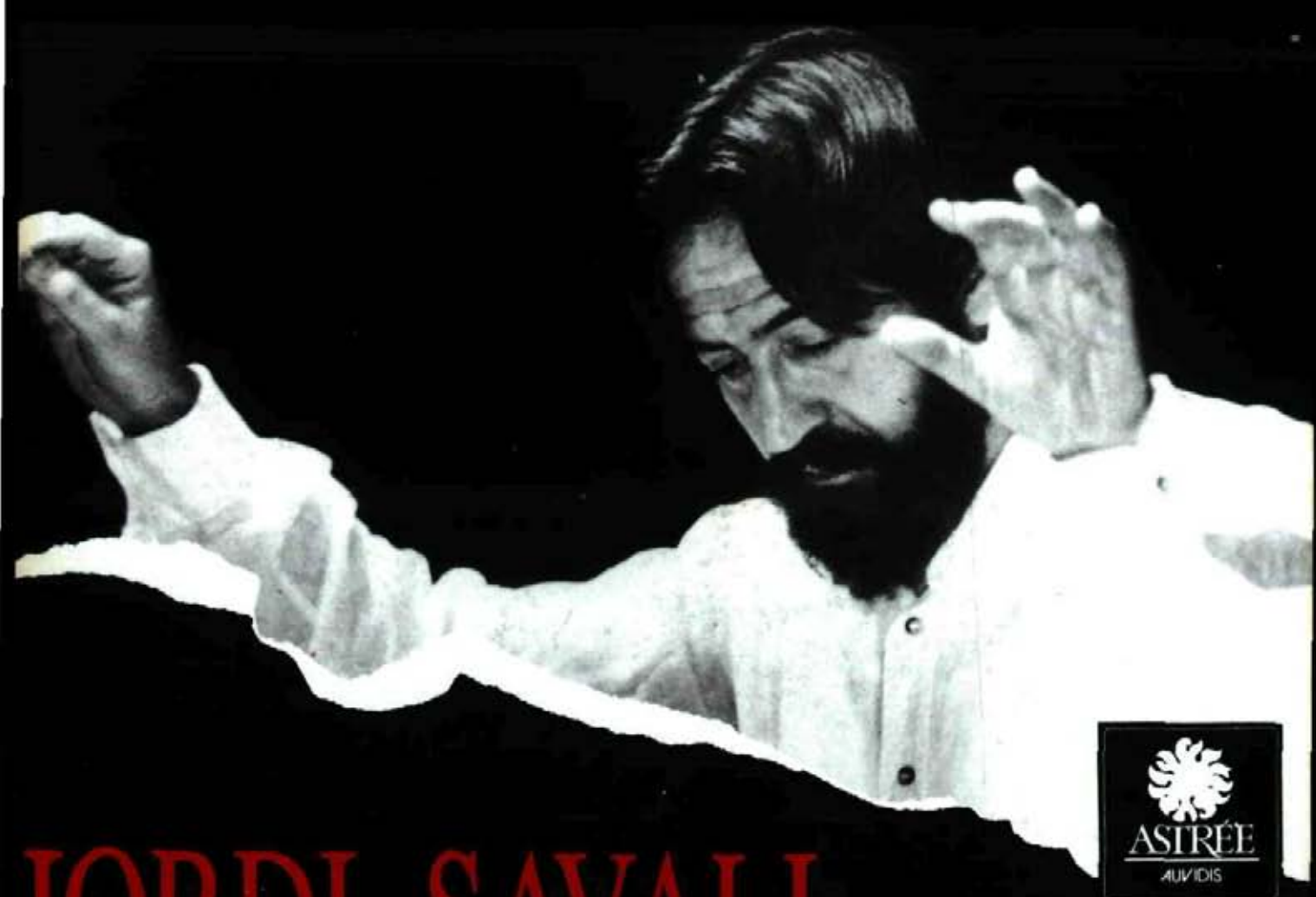
Las actuaciones de The Sixteen Choir, bajo la dirección de Harry Christophers, demostraron la profesionalidad de este coro formado por sopranos, contratenores, tenores y bajos. Su primer concierto estuvo dedicado a la Música Inglesa del Renacimiento (Taverner, Sheppard, Tallis) y en el segundo, interpretaron el *Te Deum* de Antonio Teixeira, con la participación de su propia orquesta, así como de ocho solistas. Este *Te Deum* de Teixeira tuvimos ocasión de escucharlo en la misma iglesia donde se conserva el manuscrito (1734), la iglesia de Loreto, Teixeira, un interesante músico portugués de formación, al uso de la época, italiana, compuso este *Te Deum* para cinco coros de cuatro voces cada uno y orquesta (violines, violas, chelos, violone, oboes, flautas traveseras barrocas, trombas de caccia e instrumentos propios del continuo, como órganos, archilaud, fagot, etc...). Dado el estilo italiano de la partitura, con influencias de la música operística, lleno de ornamentaciones, los solos fueron encomendados a ocho solistas. Lo único, quizás, un poco lamentable del concierto fue la acústica, ya que la excesiva reverberación de la iglesia impedía percibir las delicadas articulaciones, fraseos, etc... de la orquesta. Lo más destacable, además de la oportunidad de escuchar esta música, fue la actuación del coro, magnífica sin duda.

Las Jornadas concluyeron con un concierto del Conjunto Zarabanda, dirigido por Alvaro Marías, y con un programa dedicado al Siglo de Oro español.

FOTO: RUI OCHOA

The Sixteen Choir and Orchestra bajo la dirección de Harry Christophers.

Pilar Tomás



ASTRÉE
AUVIDIS

JORDI SAVALL

Músico de Europa

E 7698

Jordi Savall, un gran artista de nuestro tiempo –Las diversas facetas de su arte– Una investigación sobre la música que forma el patrimonio de Europa.

OPERACION ESPECIAL LIMITADA

La obra maestra sacra de Claudio Monteverdi –La visión radiante y mediterránea de Jordi Savall –El mejor coro de Italia para la Música Antigua –Una grabación realizada en el lugar *donde se creó: la Basílica de Santa Bárbara en* Mantua.

E 8719

harmonia mundi ibèrica Avda. Pla del Vent, 24. 08970 SANT JOAN DESPÍ. Barcelona.

harmonia mundi

Grabación particularmente seductora para los aficionados a la música isabelina, dedicada especialmente a John Wilson y Henri Butler.

MUSICK FOR SEVERALL FRIENDS
Canciones y sonatas inglesas del siglo XVII
THE NEWBERRY CONSORT
M. Springfels, dirección y viola de gamba
D. Minter, contratenor
D. Douglas, violín de época, viola de gamba
K. Mazon, laúd
HMC 907013 CD HMC 407013 MC

Michel Portal, uno de los intérpretes más versátiles, pero siempre admirado, en total simbiosis con la Orquesta de Cámara de Viena.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Concierto de clarinete en La mayor, K. 622
Sinfonía n.° 27 en Sol mayor, K.199
Sinfonía n.° 21 en La mayor, K.134
MICHEL PORTAL, clarinete
WIENER KAMMERORCHESTER
PHILIPPE ENTREMONT, director
HMC 901304 CD HMC 401304 MC

Hay que admitir que las obras sacras de Cornelius deben estar consideradas entre las más bellas páginas de la música del siglo XIX.

PETER CORNELIUS
Stabat Mater
Requiem
D. Borst, soprano
J. Mayeur, contralto
J.L. Viala, tenor
F. Vassar, bajo
CHOEUR ET ORCHESTRE REGIONAL DE CANNES-PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR
MICHEL PIQUEMAL, director
HMC 905206 CD HMC 405206 MC

harmonia mundi ibérica Avda. Pla del Vent, 24. 08970 SANT JOAN DESPI. Barcelona

Renace el «Anillo» londinense

Londres. Royal Opera House Covent Garden. Wagner, *La Walkiria.*

FOTO: ZOE DOMINIC

Gueynett Jones y James Morris en «La Walkiria»

Después del fracaso del *Oro del Rhin* del pasado otoño estaba completamente claro que debía renunciarse al ciclo planeado con Yuri Lyubimov en interés de la reputación del teatro y el bienestar de su público. Pero esto dejaba a la Royal Opera en apuros. Había un reparto ya contratado para *Die Walkure* y un público esperando ser apaciguado tras el falso comienzo del pasado año.

Dado el tiempo disponible, era impracticable volver a comenzar todo de nuevo con otro *Rheingold.* Mejor seguir valientemente como si *El Oro del Rhin* de Lyubimov nunca hubiera existido y continuar el *Anillo* con una *Walkiria* montada por otra persona. Así, la Royal Opera aceptó la producción de Gotz Friedrich, vista ya en Berlín, Tokio y Washington. Y en movimiento inspirado el Covent Garden se ha elevado desde algo cercano a la humillación hasta un triunfo incalificable. En las temporadas recientes raramente el público de una primera noche se había mostrado tan ampliamente entusiasta, raramente la subsiguiente opinión de la crítica tan unánimemente aprobatoria.

La lección en que cuando el compositor es Wagner, no hay sustituto a un reparto formado por cantantes amoldados al idioma por la experiencia, bajo un director tan fuerte en la simpatía vocal como en el mando orquestal, todo esto implicado en una producción donde las ideas sean desafiantes pero directas y nunca monstruosas. Esto es lo que tuvimos. Bernard Haitink comprendió la envergadura épica de la música, de modo que logró un sonido rico, expansivo, de una orquesta en su mejor respuesta. Pero lo hizo con un respeto total por los cantantes. Ni una sola vez quedó oscurecida una voz. El éxito de Haitink estuvo no sólo en cada sutileza orquestal subrayada, sino en la relevancia de la exposición de los motivos principales. Ocurrió también así con los matices vocales, sobre una orquesta que era fuerte pero no menos un eficaz soporte. El balance fue perfecto. Cuando la orquesta tenía la ocasión de tocar sola, el efecto era escalofriante. Descriptivo igualmente, como al comienzo, tomado a una velocidad rápida, con un efecto extraordinario de estar escuchando una tormenta procedente de algún sitio del interior. El noble inicio de la despedida de Wotan, los brillantes centelleos de la música del fuego y su posterior apaciguamiento en una luz estable, fueron inolvidables.

Gwynneth Jones, como Brünnhilde, estuvo en una forma tremenda. Los problemas vocales que la amenazaron hace pocos años fueron completamente allanados. Y la voz, increiblemente, tiene esa juventud, esa encantadora frescura primaveral de su primer *Fidelio* de la Welsh National Opera de hace 25 años. Emitió y sostuvo una línea completamente maravillosa, y actuó como nunca (en los turbados argumentos de sus intercambios con Wotan, por ejemplo) con una intensidad fiera. Tuvo en James Morris la clase de fuertes Wotan digno de Brünnhilde. Totalmente autoritario, espléndidamente cantando, cargado con la trizteza del presentimiento y la tortura del dilema, la suya fue una presencia poderosa. Su larga disputa con Fricka del Acto Ii, que a veces puede perder su sabor, fue de hecho uno de los episodios más redondos, de una noche que tuvo muchos, porque la Fricka de Helga Dernesch fue muy clara en sus motivaciones, creíblemente imposible, aunque tocada por el afecto. Jom Tomlinson (Wotan en Bayreuth) hizo de modo similar que Hunding fuera un personaje convincente, el ser humano de percepción limitada sacado bruscamente de sí cantando gloriosamente el papel. Rene Kollo, como Siegmund, y Gabriele Schnaut, como Sieglinde, comunicaron apasionadamente su música de amor.

La producción de Friedrich, con los decorados de Peter Sykora, es tan estimulante y está tan convenientemente realizada, que uno casi (aunque en algunos casos, no del todo) acepta unas pocas excentricidades. Estas incluyeron a Brünnhilde ataviada de cuero y en atormentadores tacones altos (Jones demostró cabalmente lo profesional que es), walkirias groseramente sexuales, y cinco innecesarios acompañantes de Hunding con sombreros e impermeables modernos. Más fáciles de aceptar son Wotan, con una elegante gabardina que le llegaba hasta los tobillos, y una Fricka burguesa con abrigo de pieles. Pero estos son sólo detalles dentro de una concepción generalmente audaz. Colocar el Acto II en un túnel, descendente y que se estrecha gradualmente, enfatiza la moral básica. Wotan es realmente un prisionero. No habrá escape para él. Se profetiza ya el derrumbamiento. La estatua del cabello caída y destrozada es una advertencia. La fuerza real de la producción de Friedrich está en sus consistencia, autoconfidencia y certeza de la dirección. No hay aquí indecisiones y debilidades. Hace que nos impacientemos por ver cómo se desarrollará el ciclo, lo mismo que el *Rheingold* del año pasado no hacía esperar que nunca siguiera.

Kenneth Loveland

Orquesta Municipal de Valencia

Noviembre *-1989-* *Diciembre*

dia **10** Jard Van Ness, contralto
Escolanía de Nuestra Señora
de los Desamparados
"Cor de València"
Sergiu Comissiona, Director
Sinfonía n.º 3 de Gustav Mahler

dia **17** Palau de la Música de Valencia
Agustín León Ara, violín
Martin Fischer Dieskau, Director
Obertura "Coriolano",
L. van Beethoven
Concierto para Violín en Re menor
Jan Sibelius
Sinfonía n.º 3, L. van Beethoven

dia **24** Palau de la Música de Valencia
Ciclo ENSEMS'89
Jean Marie Cottet, piano
Manuel Galduf, Director
Concierto para Piano y Orquesta n.º 1,
Bela Bartok
Sinfonía n.º 4, Tomás Marco
"Vicmar", Javier Darias

dia **1** Palau de la Música de Valencia
Arpad Joo, piano
Arpad Joo, Director
Concierto para Piano
y Orquesta n.º 2, Franz Liszt

dia **8** Palau de la Música de Valencia
Joaquín Achucarro, piano
Itxaro Mentaka, mezzo-soprano
Manuel Galduf, Director
Obertura "Guillermo Tell" G. Rossini
Concierto para Piano y Orquesta
en La menor, E. Grieg
Amor Brujo, M. de Falla
Bolero, M. Ravel

dias **20** *y* **22**
Palau de la Música de Valencia
Gloria Fabuel, soprano
Catherine Wyn-Rogers, contralto
John Mark Ainsley, tenor
Willard White, bajo
"Cor de València"
Manuel Galduf, Director
"El Mesías" de G.F. Haendel

Area de Música

GENERALITAT VALENCIANA
IVAECM

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

novedades

DECCA

janacek:
kata kabanova
kabaivanska, dvorsky, shipilova
coro y orq. filarmónica de viena
sir charles mackerras
421 803-2

fauré, debussy, franck:
sonatas para violín
joshua bell
jean-yves thibaudet
421 617-2

beethoven:
sinfonía núm. 9 (coral)
auger, robbin, rolfe johnson, reinhart
london symphony chorus
the academy of ancient music
christopher hogwood
425 617-2

dvorak:
dúos para piano, op. 21 y 65
the chung
421 116-2

verdi:
música de ballet
orq. del teatro comunal, bolonia
riccardo chailly
425 108-2

canto gregoriano:
música para semana santa, vol. 2
schola antiqua
john blackley
2cd 425 114-2

sir georg solti

DECCA

brahms:
concierto para piano núm. 1
variaciones sobre un tema de paganini (cuatro manos)
andrás schiff
orq. fil. de viena
425 113-2

beethoven:
sinfonía núm. 6 (pastoral)
leonora iii
orq. sinfónica de chicago
421 773-2

shostakovich:
sinfonía núm. 8
orq. sinfónica de chicago
425 676-2

nueva linea

DECCA

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

PolyGram

trans atlantic
obras de strabello, satie
cramer, elgar, fauré, etc.
i solisti
425 670-2

schwalbé
música de pomp, elgar, mercury
desarre, price, etc.
philip glasbt & friends
425 609-2

Giuseppe Sinopoli:

«La partitura es como un síntoma de una esquizofrenia»

FOTO: SABINE KLUK. DG.

Giuseppe Sinopoli es uno de los directores de orquesta más pujantes de su generación. Con motivo de su vista a España, publicamos esta entrevista en exclusiva. La charla tuvo lugar al acabar el ensayo general de la Segunda Sinfonía *de Gustav Mahler, obra interpretada por la Orquesta y Coro Philharmonia al comienzo de la presente temporada londinense. El concierto fue un homenaje a la memoria del crítico William Mann, recientemente fallecido. Hermoso gesto, si tenemos en cuenta algunas de las opiniones que sobre la crítica vierte Sinopoli en la entrevista.*

SCHERZO.—*¿Cómo se siente después de terminar el ensayo general de una* Segunda Sinfonía *de Gustav Mahler, cuya interpretación es algo más que una experiencia musical?*

GIUSEPPE SINOPOLI.—Naturalmente, para mí dirigir no es un hecho meramente artesanal o profesional, sino un hecho cultural que va unido a toda una experiencia humana, cultural por ello, que viene integrada en una partitura, que se encuentra en una partirura, y que tal partitura se nos presenta, de hecho, como una documentación de esta experiencia cultural y humana del autor, es algo así como un síntoma, quiero decir que la partirura es como un síntoma de una esquizofrenia, en este caso, una esquizofrenia de Mahler; ¿y cuáles eran las características de esta esquizofrenia en Mahler? Entiendo que fundamentalmente son dos; de una parte, la crisis de identidad al final del siglo pasado y el comienzo de éste, aquel momento en el que todos los grandes valores que habían sido aportados por el Estado y que habían tomado carta de naturaleza en el mismo Mahler, y que podían ser la moral, o la metafísica o..., digamos la identidad misma del sujeto, con estos valores, todo esto, entra en colisión, en abierto seísmo con el terremoto mismo que sacude al Imperio de los Habsburgo; y así comienza esta gran crisis de valores, que ya había sido anunciada y denunciada por diversos escritores de la época, sobre todo Hermann Brocke, y también Karl Krauss; y luego, de otra parte, está la segunda gran manifestación de la esquizofrenia, como una esquizofrenia en sí misma, que es el intenso sentido de la pérdida, sentido de la pérdida como tal está en la base de toda la crisis de nuestro siglo, hasta el mismo día de hoy, y creo que la causa de la falta inicial del éxito de la música de Mahler, me refiero a la primera mitad del siglo, no está tanto en una mala inteligencia de su retórica orquestal como en la dificultad de asumir este sentido de la pérdida que percute a través de su música, que llega como un mensaje al oyente, si bien a niveles distintos, y esta conciencia del sentido de la pérdida acerca muchísimo a Mahler a la sensibilidad de las audiencias y de los espectadores actuales, en un sentido de la modernidad mucho más palmario que el de otros autores del siglo XX, o en la frontera del siglo XX, como pueden ser Richard Strauss o Anton Bruckner, aunque en este último es forzoso tener en cuenta la complejidad misma del discurso y resulta, obviamente, cercano a nosotros, pero por otras razones diferentes. Pues bien, todo esto se alberga y concita en un ensayo de la música de Mahler, o más bien habría que decir que es preciso que esté contenido en un ensayo de su música, si bien, en el momento físico del trabajo de ensayo, estos rasgos y trazos quedan sobreentendidos, que no difuminados, ante una serie de eventos inmediatos, como son la sonoridad, la afinación, el ajuste, la precisión de los ataques, el balance de las familias orquestales y el equilibrio de los timbres, cuestiones que hacen que todo lo expuesto esté dentro, pero, diríamos, en silencio. En cualquier caso, la música de Mahler es una música que te deja pensativo, te obliga a la reflexión, lo cual es, por otra parte, algo básicamente predicable de toda la gran música, aunque siempre de modo diverso.

S.—*Creo que siente usted una fascinación muy especial por esa época que acaba de mencionar, el cambio del siglo, el final del XIX y el comienzo del XX; de hecho, la acción dramática, argumental, de su ópera* Lou Salome *transcurre, precisamente, en esa franja de tiempo.*

G.S.—Sí, es cierto, y en general puedo decirle que estoy profundamente interesado por todos los momentos de crisis, por los instantes de transición, lo que podríamos llamar los pasajes de mutación; siento una suerte de pasión por aquellos instantes en los que la humanidad se ve golpeada, aquellos momentos en los que le son asestados golpes que la fuerzan al viraje o al cambio. Mis intereses culturales están volcados hacia estos momentos. Me refiero a etapas históricas como el medioevo, o el renacimiento, o, desde una perspectiva más arcaica, los siglos VIII o IX antes de Cristo, en la antigua Grecia, momentos todos en los que podemos afirmar que se dan cambios radicales en la historia del hombre.

S.—*Quizá todo esto derive de su formación médica, de su actividad, previa a la música, en el campo del psicoanálisis; recuerdo el ensayo que acompañaba a su grabación de la* Segunda Sinfonía *de Schumann, con la Filarmónia de Viena, insólito si se consideraba que era el mismo director de orquesta quien lo escribía, acerca de la personalidad de Schumann. Con un estudio psicoanalítico, casi metafísico en algún momento, del personaje.*

G.S.—Sí, en efecto, y creo que, de hecho, la música es sólo un aspecto de mis intereses, representa una manera de manifestarlos, de manifestarme en general, de forma sensible sensitiva, aspectos distintos de la psyché de talante humanista, de carácter muy vasto; pero me interesa muchísimo la literatura, y también me apasiona la arqueología, y muy en particular el estudio de los símbolos, y dentro de ello temas como la migración de los símbolos de Oriente a Occidente, a través de Grecia, o por ejemplo el paralelo entre indicios diversos de símbolos, como los del Oriente, o el Este, con los de Grecia, o éstos con los de los Celtas, o su paralelo temporal en el Medioevo, en fin, todo este ambiente de presagio o mensaje intertemporal de signos o símbolos humanos. Y todo esto, naturalmente, se aplica a la música, lo aplico a mi modo de ver la música, pues entiendo que la música no se reduce sólo a las notas que comporta, a la escueta reducción a símbolos gráficos de su contenido, sino que comprende igualmente determinados símbolos o trazos..., no quisiera parecer exagerado, pero de la humanidad en general, o más exactamente, del humanismo.

> *Creo que la composición se encuentra en una fase de oscurantismo*

S.—*«La música que está detrás de las notas», como decía su admirado Mahler...*

G.S.—¡Sí, sí, exactamente, eso es lo importante, lo que está detrás, lo que está dentro de las notas! Lo que está en las notas, lo que son las notas musicales en sí mismas, esto puede hacerlo cualquiera que tenga una capacidad mínima, cualquiera puede hacer sonar las notas, para entendernos, para esto basta una profesionalidad a secas, una profesionalidad seca, deshidratada, y no voy a negar que disponer de esta profesionalidad como arma ejecutoria es importante, pero no basta.

S.—*¿Cuándo tuvo su primer encuentro con la música de Mahler, lo recuerda?*

G.S.—(*Mientras enciende otro pitillo, gesto de apagar uno y encender el siguiente, que va a ser una constante de toda la charla*). Sí, lo recuerdo, yo era bastante joven, un muchacho, tenía alrededor de 14..., ó 15 años, quizá..., en aquellos años, en Italia no se interpretaba mucho la música de Mahler, pero yo tuve ocasión de escuchar la *Cuarta Sinfonía* en Venecia, dirigida por Barbirolli, y este fue mi primer contacto con la música de Mahler: creo que Barbirolli era un director mahleriano nato, que tenía una particular definición acerca de esta música, y con esta música y este acercamiento sensitivo a esta composición hizo nacer en mí el interés por la música de Mahler. Pero debo decir que yo ya tenía un interés ambiental en el tema, puesto que, aun siendo muy joven,

FOTO: S. LAUTERWASSER. DG.

había manifestado una inclinación muy fuerte hacia el idealismo germano, que había estudiado con voracidad y que, como usted sabe, desemboca en la crisis del siglo inmediato, y por ello Mahler se convirtió, para mí, en una especie de punto de referencia, un punto de referencia sobre todo cultural. Y más tarde puedo decir que Mahler fue la base de mi carrera como director de orquesta: la primera vez que dirigí la música de Mahler fue.., hace unos quince años, en el festival de La Valonie, siendo muy joven, apenas acababa de empezar a dirigir orquestas; y pienso hoy que lo que hice en aquellos años fue una operación casi suicida (*se acomoda en el sillón, une las manos, sin soltar el pitillo, en un gesto evocativo*), porque ponerse a dirigir al principio de todo obras como la *Quinta* o la *Sexta* de Mahler era una locura, un disparate, pero me planteé que si sobrevivía a tales experiencias podía creerme que verdaderamente era un director de orquesta, y tenía capacidad para actuar delante de las orquestas. Así que lo hice, salí adelante, y pude, a partir de ahí, recomenzar, replantearme todo desde un principio nuevo.

S.—*Es cierto que en los primeros años de su carrera usted dirigió casi exclusivamente música de Mahler. En sus propias palabras, ¿era ésta una forma semisuicida de adquirir la técnica directorial?*

G.S.—(*Riendo*). ¡Si, sí, perfectamente autodestructiva, pero con repercusiones positivas, y, en última instancia, una forma muy malheriana de aprender el oficio de director de orquesta! (*entre carcajadas*).

S.—*Hace casi dos décadas, Giuseppe Sinopoli era el nombre de un compositor que, ocasionalmente, dirigía alguna obra propia. De hecho, si no estoy equivocado, creo que fue Harry Halbreich quien le dio la primera oportunidad de dirigir, en el festival de Royan que, por entonces, él dirigía.*

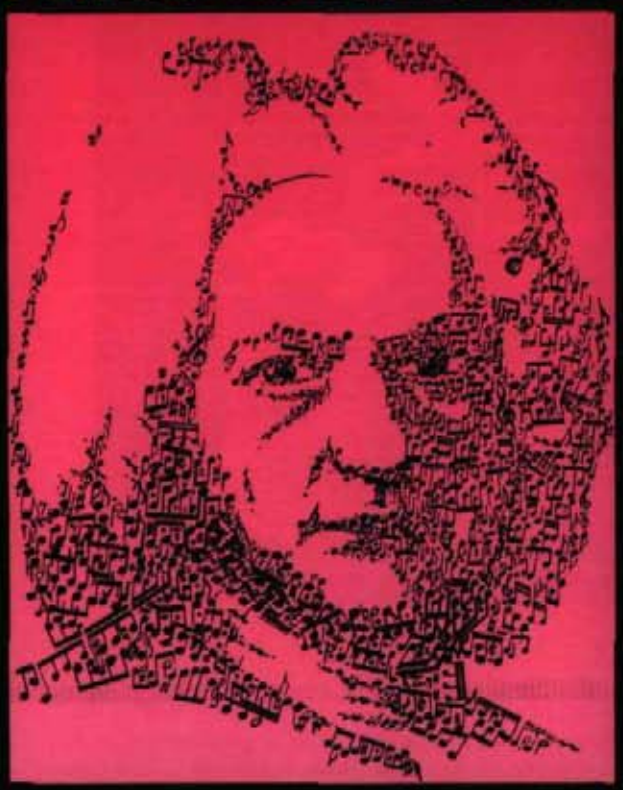
G.S.—Exactamente, es cierto. La primera vez que dirigí en toda mi vida fue en ese festival internacional de música contemporánea, aunque yo había trabajado previamente, en algunas ocasiones, con un conjunto de música de Cámara que yo tenía en Venecia; y, de hecho, creo que fue en el año 75..., no, fue en el 74, cuando por vez primera dirigí a este pequeño conjunto. Pero la primera vez que dirigí una orquesta fue en Royan, concretamente en una obra mía, *Souvenir de la Mémoire* un obra para orquesta con tres voces solistas, y aquello causó una cierta sensación, llamó la atención, y surgieron algunos compromisos para dirigir en otros sitios, y es entonces cuando empecé a interpretar desaforadamente la música de Mahler, y a partir de ahí creo que la historia es bastante conocida. Bueno, en el año 77, todavía en Italia, di un salto, en el sentido de dejar momentáneamente el repertorio de la música contemporánea, o de las obras de Mahler, para abordar por vez primera una pieza del gran repertorio lírico, la *Aida* de Verdi, y esto fue una especie de *shock* para mucha gente, pero la verdad es que resultó un gran éxito, y a partir de ahí comenzaron a surgir otras cosas.

S.—*¿Cómo se siente hoy día cuando los melómanos más jóvenes se sorprenden de que usted haya compuesto alguna vez? Quiero decir, que para los melómanos de este instante, encontrar su disco con la suite de* Lou Salome *en un comercio supone decir: «¿es que el director de orquesta Sinopoli también compone?». Entiendo que es usted primariamente un compositor, pero en este instante su caso no deja de tener un cierto paralelo con el de Mahler: la pujanza de la fonografía ha hecho mucho más famoso al director Sinopoli que al compositor.*

G.S.—Sí, pero... (*dudando unos instantes antes de dar la respuesta, que enuncia con cierta lentitud*). Mire, si yo he de-

VI FESTIVAL DE MUSICA DE CANARIAS

7 ENERO 4 FEBRERO 1990



DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM

AVANCE DE PROGRAMA

A i

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA
JAN KRENZ, director
KYUNG WHA CHUNG, violin

Obertura (a determinar)	
Concierto para violín y orquesta nº 1 en Sol menor, Op. 26	BRUCH
Sinfonía nº 7 en Do Mayor, Op. 105	SIBELIUS
Sinfonía nº 3 en Sol menor, Op. 42	ROUSSEL

Las Palmas de Gran Canaria — 7 de enero
La Orotava. Tenerife — 8 de enero

A i

ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA
LORIN MAAZEL, director

Nocturnos: «Nuages», «Fêtes» + La mér	DEBUSSY
Cuadros de una exposición	MUSSORGSKY-RAVEL

Las Palmas de Gran Canaria — 9 de enero
La Orotava. Tenerife — 11 de enero

B i

ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA
LORIN MAAZEL, director
INGOLF TURBAN, violin

Les offrandes Oubliées	MESSIAEN
Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 82	GLAZUNOV
Tres fragmentos de «Romeo y Julieta»	BERLIOZ
Bacchus et Ariane (Suite nº 2)	ROUSSEL

Las Palmas de Gran Canaria — 10 de enero
La Orotava. Tenerife — 12 de enero

A i

BACH COLLEGIUM STUTTGART / BACH GÄCHINGER KANTOREI
HELMUT RILLING, director
HENRIETTE SCHELLENBERG, soprano
JADWIGA RAPPE, contralto / REINHARD HAGEN, bajo
NICO VAN DER MEEL, tenor

«Misa Cellensis» en Do	HAYDN
«David penitente» Cantata KV 469	MOZART

Las Palmas de Gran Canaria — 11 de enero
La Orotava. Tenerife — 9 de enero

B i

BACH COLLEGIUM STUTTGART / BACH GÄCHINGER KANTOREI
HELMUT RILLING, director
HENRIETTE SCHELLENBERG, soprano
JADWIGA RAPPE, contralto / NICO VAN DER MEEL, tenor
ANDREAS SCHMIDT, bajo

Misa en Si menor, BWV 232	BACH

Las Palmas de Gran Canaria — 12 de enero
La Orotava. Tenerife — 10 de enero

CONCIERTO ESPECIAL PARA NIÑOS

ORQUESTA FILARMONICA ESLOVACA
OLIVER DOHNANYI, director
MARIAN LAPSANSKY, piano / PETER TOPERCZER, piano

«Carnaval de los animales»	SAINT-SAËNS

Las Palmas de Gran Canaria — 16 de enero
La Orotava. Tenerife — 18 de enero

B i

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE
VICTOR PABLO PEREZ, director
SHLOMO MINTZ, violin

Variaciones sobre un tema de Haydn	BRAHMS
Concierto para violín y orquesta en Mi menor, Op. 64	MENDELSSOHN
Fantasía	TURINA
El Pájaro de Fuego	STRAVINSKY

Las Palmas de Gran Canaria — 14 de enero
La Orotava. Tenerife — 13 de enero

A

ORQUESTA FILARMONICA ESLOVACA
ZDENEK KOŠLER, director
MARTIN SÖDERBERG, piano

«Kyros»	FALCON
Concierto para piano y orquesta nº 1 en Si menor, Op. 23	TSCHAIKOVSKY
«Aus Italien»	STRAUSS

Las Palmas de Gran Canaria — 15 de enero
La Orotava. Tenerife — 17 de enero

B

ORQUESTA FILARMONICA ESLOVACA
ZDENEK KOŠLER, director

Ma Vlást: Vyšehrad; El Moldau; Prados y bosques de Bohemia	SMETANA
Suite Baládica	SUCHÓN
Sinfonietta, Op. 60	JANACEK

Las Palmas de Gran Canaria — 16 de enero
La Orotava. Tenerife — 18 de enero

A

ORQUESTA DE CAMARA ESLOVACA
BOHDAN WARCHAL, director

Conciertos de Brandenburgo, nº 3, 4, 5 y 6	BACH

Las Palmas de Gran Canaria — 18 de enero
La Orotava. Tenerife — 20 de enero

B

ORQUESTA DE CAMARA ESLOVACA
BOHDAN WARCHAL, director

Programa a determinar.

Las Palmas de Gran Canaria — 19 de enero
La Orotava. Tenerife — 21 de enero

A

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA, NEW YORK

Water Music (Suite)	HANDEL
Serenata para vientos KV 375	MOZART
Appalachian Spring (Suite)	COPLAND
Rondó Húngaro	KODÁLY

Las Palmas de Gran Canaria — 20 de enero
La Orotava. Tenerife — 23 de enero

B

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA, NEW YORK

Quiet City	COPLAND
Sinfonía nº 91 en Mi bemol	HAYDN
Serenata para vientos KV 388	MOZART
Serenata en Do para cuerdas, Op. 48	TSCHAIKOVSKY

Las Palmas de Gran Canaria — 21 de enero
La Orotava. Tenerife — 24 de enero

A

ORQUESTA FILARMONICA CHECA
CORO DE LA FILARMONICA CHECA
ESCOLANIA SAN MARCIAL
VACLAV NEUMANN, director / JARD VAN NES, contralto

Sinfonía nº 3	MAHLER

Las Palmas de Gran Canaria — 23 de enero
La Orotava. Tenerife — 26 de enero

B

ORQUESTA FILARMONICA CHECA
JIRI BEHLOLAVEK, director
DANIEL VEIS, violoncello

«La novia vendida» (Obertura)	SMETANA
Sinfonía nº 5 (Estreno mundial. Encargo del Festival)	T. MARCO
Variaciones sobre un tema rococó, Op. 33	TSCHAIKOVSKY
«Taras Bulba»	JANACEK

Las Palmas de Gran Canaria — 24 de enero
La Orotava. Tenerife — 27 de enero

A

ANDREA LUCCHESINI, piano

Programa a determinar

Las Palmas de Gran Canaria — 29 de enero
La Orotava. Tenerife — 30 de enero

B

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA
CORO DE LA FILARMONICA CHECA
HUBERT BORGEL, director

Cuatro piezas sacras	VERDI
Sinfonía nº 3	COPLAND

Las Palmas de Gran Canaria — 31 de enero

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE
CORO DE LA FILARMONICA CHECA
VICTOR PABLO PEREZ, director / CHRISTINE CAIRNS, contralto

Sinfonía nº 1 en Fa, Op. 10	SHOSTAKOVICH
«Alexander Nevsky», Op. 78	PROKOFIEFF

La Orotava. Tenerife — 29 de enero

A

ORQUESTA NACIONAL DE LA URSS
EVGUENI SVETLANOV, director

Programa a determinar.

Las Palmas de Gran Canaria — 1 de febrero
La Orotava. Tenerife — 3 de febrero

B

ORQUESTA NACIONAL DE LA URSS
EVGUENI SVETLANOV, director

Programa a determinar.

Las Palmas de Gran Canaria — 2 de febrero
La Orotava. Tenerife — 4 de febrero

CONCIERTO FUERA DE ABONO

KRYSTIAN ZIMERMAN, piano

Programa a determinar.

Las Palmas de Gran Canaria — 26
La Orotava. Tenerife — 25

jado de escribir por un tiempo, no creo que esto se deba al mercado en el que se mueve el director de orquesta, sino a la realidad, que es preciso reconocer, de que yo atravieso una cierta crisis, una crisis duradera, que se prolonga ya desde hace tiempo, y en la que no encuentro el tiempo para componer por razones diversas. Sé que probablemente se trata de una crisis de lenguaje, o... (*larga pausa*)..., de método, una crisis unida al significado último de la composición, a la materia de la composición, y a la relación de este significado y de esta materia conmigo mismo. No se trata, pues, de una cuestión, digamos de tiempo, porque el tiempo..., el tiempo toma su propio espacio...

S.—*Como en* Parsifal...

G.S.—Sí, sí. En efecto, siento como una sospecha del componer, naturalmente, y es una sospecha que..., bueno, que he declarado abiertamente, y que no significa que no piense volver a componer, pero que me crea una suspicacia de la composición..., como hecho creador, como expresión de la creatividad, y en este sentido creo que la composición se halla en una fase de oscurecimiento, de *pérdida del conocimiento*, como los médicos dirían, de oscurecimiento de las facultades. Mire, por ejemplo, esto es algo así como la desaparición de las figuras rojas en los bajorrelieves griegos del final del siblo V, que en un momento determinado se eliden por entero, aunque, naturalmente, continúan haciéndose bajorrelieves, pero tal tipo de figuras se esfuman del continente creador, como antes había ocurrido con las figuras negras, y antes con las geométricas. Es decir, cambia el concepto de su técnica y, quizá la composición también cambia..., mire, le cito el tema de los bajorrelieves, porque éstos tenían también un carácter simbólico, eran la representación en símbolos de unos ciertos valores, y cuando estos valores cambian, se mutan o desaparecen, el símbolo desaparece igualmente; y también en música se da esta conexión, porque acaso se componía porque se creía en unos ciertos valores, y se deja de componer de esa manera porque cesa la creencia en esos valores, o se compone de otra manera distinta porque esos valores adquieren una conformación diversa.

S.—*En este momento de su carrera como director de orquesta, puede usted trabajar con los mejores conjuntos del mundo: dirige de forma estable a la Philharmonia, va a tomar la sucesión de López Cobos en la ópera de Berlín, es invitado asiduo de la Filarmónica de Nueva York, de la Staats Kapelle de Dresde o de la Filarmónica de Viena: ¿Comparte usted, por seguir dentro del tema de la crisis, la idea de la posible extinción, para los creadores, de la Orquesta Sinfónica como vehículo de expresión musical, en medio de la contradicción que supone el que, en este instante histórico, ese mismo instrumento, la orquesta, haya alcanzado el más alto grado potencial de su capacidad expresiva en materia sonora?*

> *Tras mi primer contacto con la Philharmonia me enamoré de ella*

G.S.—Ocurre un poco en la música que ésta va siempre a la rémora de procedimientos ya instaurados en la literatura, por ejemplo, o también en la filosofía; y creo que la música padece un poco, *en nuestros días, un tipo de crisis ya vivida por la literatura*..., podríamos decir que en torno a los años 50, o que empieza en los años 50. Me estoy refiriendo, me refiero a la crisis de la relación con el signo, con el significado, a cuestiones tratadas por la Semántica o la Semiología: en un momento dado, el significado entra en una suerte de crisis, y se trabaja más con el signo, porque el interés en el significado se vuelve menor. Permítame trasplantar esto a la música: como usted dice, hoy vivimos una etapa de grandeza de las orquestas, de gran virtuosismo, y la carrera del director de orquesta se orienta hacia un trabajo de tipo mayoritariamente vertical. Es un trabajo que se orienta sobre todo hacia el signo, hacia la verticalidad, hacia el virtuosismo, la precisión, el balance perfecto entre los grupos, etc... Pero falta hoy un interés fundamental en torno al significado de los signos, es decir, una carencia general de interés hacia los valores culturales y simbólicos de la música. Todo ello conduce a un oscurecimiento del significado y a un esclarecimiento de los signos que traducen este significado. Las *señales* del significado son más visibles que éste. Y esto es un signo de los tiempos, porque lo que está sucediendo hoy representa la victoria de la imagen, de lo visual, y la pérdida del pensamiento; el pensamiento se ve menos frecuentado y la imagen goza de mayor predicamento, que se convierte en el elemento paradigmático de la práctica, en el elemento sustancial de la información, con la pérdida de polisemia que ello representa, toda vez que la imagen carece de las sutilezas, de los meandros del pensamiento, y propende a algo cerrado, fijo.

S.—*Si me permite la comparación, no sé si será también un signo de los tiempos el que, del mismo modo que Umberto Eco deja en un cierto instante el ensayo, y aborda la novela, el compositor Sinopoli deje la creación y aborde la dirección de orquesta, pero hablemos de este último apartado: no sé si esta pregunta es sencilla, pero usted sabe bien que su llegada aquí, a Londres, como titular de la Philharmonia, no fue fácil, especialmente a causa de los críticos...*

G.S.—(*Riendo*). ¡Cómo iba a serlo, tenía a todo el mundo en contra!

S.—*Sí, es cierto, y tanto en críticas de conciertos como de discos, hemos podido leer con una ausencia de la característica contención británica, textos de una inusual agresividad acerca de usted: ¿cómo se podía estar seguro en medio de todo esto?*

G.S.—Mire, cuando yo llegué a Londres, hace 7 años, me hallaba en una posición muy de *outsider* y me encontré con un sistema de vida musical muy jerarquizado, con un fuerte control por parte de los *Managers*, juego en el que entraban prácticamente todos los agentes ingleses, y las orquestas eran dirigidas, o se preveía la sucesión de sus titulares por directores que llegaran a través de agentes ingleses, es decir, los ingleses estaban ya hechos a todo un sistema que había funcionado con regularidad cronométrica durante lustros, una estructura básicamente cerrada, en la que no se daban sorpresas. Por tanto, cuando yo llego aquí, se produce una pequeña revolución, toda vez que una casa inglesa, acaso la más tradicionalmente inglesa, como era la EMI —y me estoy refiriendo a casas de discos—, era sustituida por una firma alemana, concretamente la Deutsche Grammophon, y un director *italiano, lo cual en sí no era una* novedad, porque en Londres, ha habido, en los últimos años, al menos dos importantes titulares italianos de orquestas, Abbado y Muti, este último en la misma Philharmonia, este italiano, digo, llegaba igualmente con un agente o empresario alemán, porque, como usted sabe, mi agente, la Sra. Tschöepe, reside en Munich. Bueno, todo esto ha creado una especie de máxima: «hay que liberarse, en el máximo de un año, de este Sinopoli»; este era el programa de trabajo, por así decirlo, programa que, como usted puede ver, no funcionó, porque han pasado 7 años y yo sigo aquí. Y yo creo que fundamentalmente no ha funcionado, porque yo he tratado de no prestar atención ninguna a lo que pasaba aquí, sobre todo desde un punto de vista periodístico, he procurado despreocuparme por completo de todo lo externo, y lo que más me ha ayudado a dejar de preocuparme de estos temas ha sido el advertir que se hacían críticas de mis conciertos sin venir a los mismos, lo cual para mí ha sido decisivo desde el punto de vista de la información: por ejemplo, me ha sucedido leer una crítica de una sinfonía de Bruckner que yo

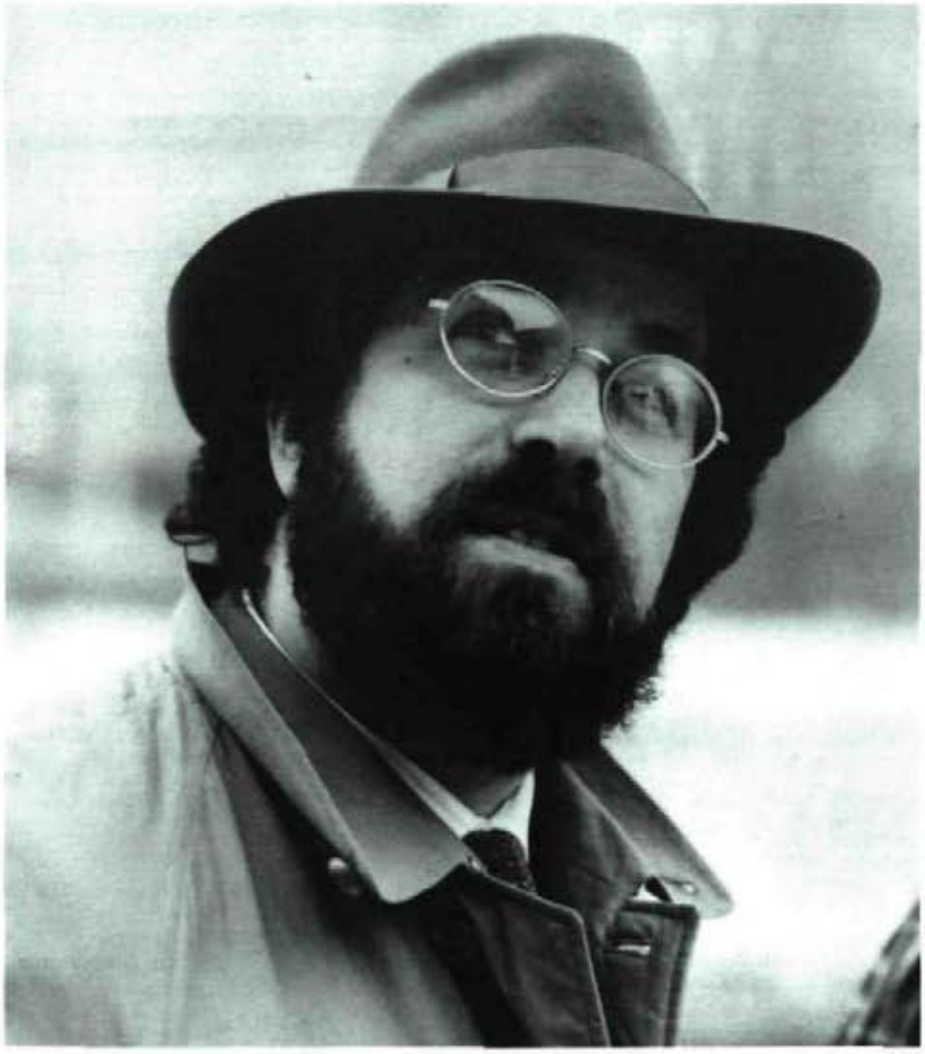
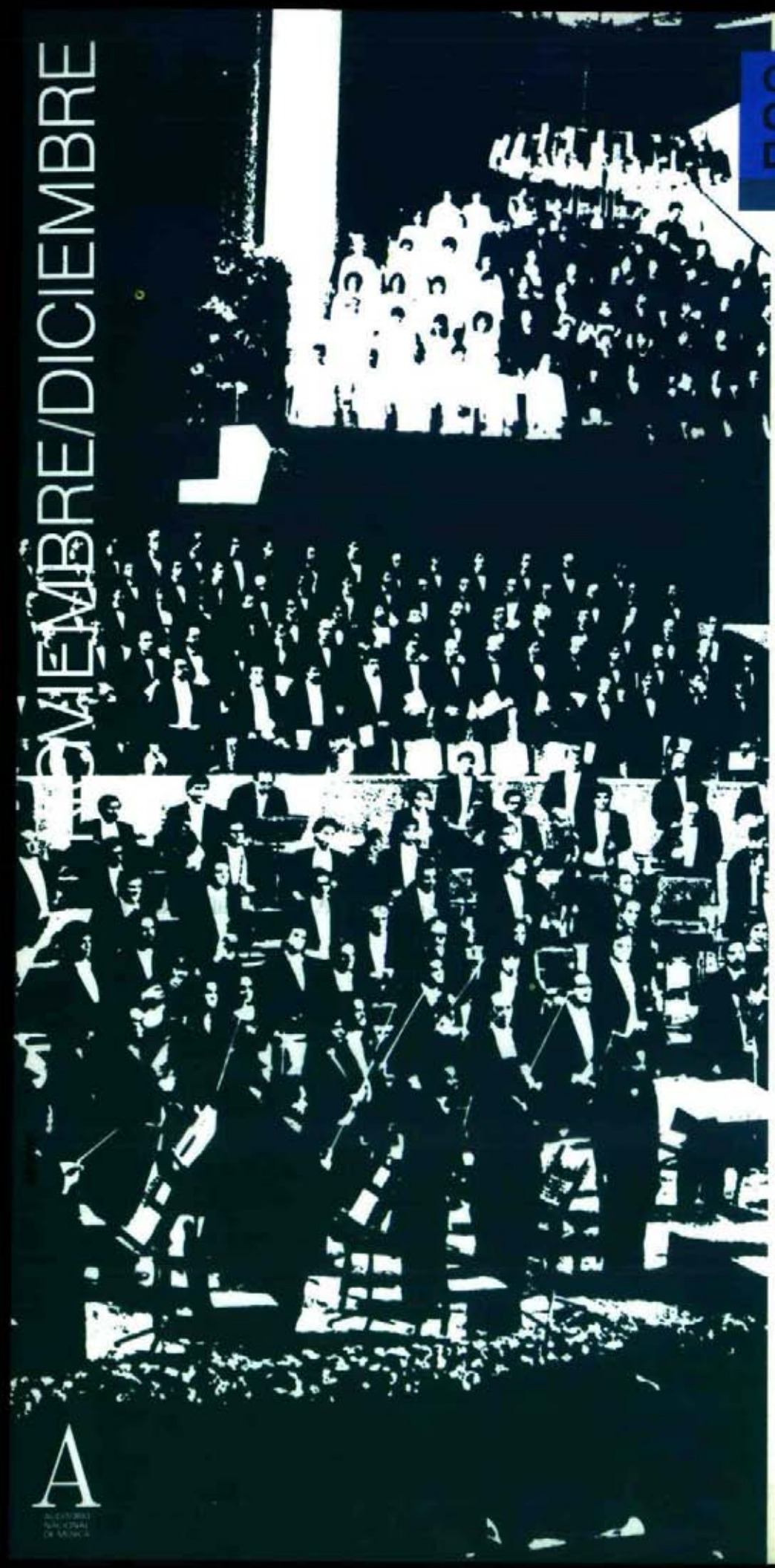


FOTO: SABINE KELCK. DG.

no he dirigido jamás, que ni siquiera tengo en repertorio, y que el crítico desbrozara, movimiento a movimiento, mi interpretación, de esa supuesta sinfonía de Bruckner, y no se enterara de cuál era la que yo había dirigido realmente en el concierto; esto es cierto, esto ha ocurrido en una ocasión, el crítico en cuestión se ha pasado toda la crítica hablando de la *Sexta Sinfonía* de Bruckner, citando incluso las indicaciones de movimientos de esa obra, y yo la pieza que había dirigido en el concierto era la *Cuarta.* ¿Quiere que le cuente otra más bonita? Se la cuento: en una crítica del *Times,* después de que yo he interpretado en el Royal Festival Hall la *Séptima Sinfonía* de Bruckner, el comentarista ha dicho que Sinopoli no ha prestado atención ninguna a aquello que la partitura preveía, sobre todo porque ha ignorado por entero los metrónomos bruckner ianos; bien, gracias a Dios que los he ignorado, porque cualquier mente musical sana, o habría que decir que cualquier músico que sea capaz de leer una partitura —a veces las dos cosas no van juntas—, sabe que Bruckner no ha escrito jamás anotaciones metronómicas en sus partituras, ¡así que aquel pobre desgraciado me ha hecho saber dos cosas, que no había estado en el concierto, o que había estado dormido, y que además no había caído jamás en sus manos la partitura de la *Séptima* de Bruckner! (*las últimas frases, con un tono colérico, pero a la vez divertido, tratando de contener la risa*). Claro, se puede usted imaginar que cuando yo he empezado a leer estas cosas, a los dos o tres años de estar aquí, he terminado por tirar el periódico y me he dicho a mí mismo: «no leo nada más, ya no me preocupo nada más de esto, ¡no tiene sentido alguno!». Y, bueno, ahora ha pasado el tiempo, y creo que ya da lo mismo que yo diga abiertamente que toda esta política ha estado unida a casas discográficas inglesas, y a agentes empresariales ingleses, y me temo que nadie me puede desmentir estas palabras; por todo ello, yo me he dedicado seriamente a trabajar con esta orquesta, una orquesta entusiasta para un público que, eso también se me ha de reconocer, siempre se ha mostrado entusiasta, al margen de lo que los críticos escribieran; nos hemos dedicado a hacer programas y ciclos de carácter monográfico, hemos hecho, y seguimos haciendo, una serie de grabaciones según un programa predeterminado, hemos hecho importantes turnés internacionales, y ahora mismo, cuando realmente ya el tema *del apoyo a mi persona o no es* totalmente secundario, tengo la impresión de que la situación entre la crítica ha empezado a cambiar...

S.—*Sí, mucho, y se nota en los diarios que su posición ha mejorado sustancialmente en este país.*

G.S.—Bueno, ya le digo que no me interesa, que no leo más las críticas, pero lo que sí puedo decir, y me perdonará que lo diga con todo orgullo, es que sé, que estadísticamente, soy el director de orquesta que más veces hace poner el «sold out», «no hay entradas» en sus conciertos y creo que esto demuestra muchas cosas, y la verdad es que tengo un gran agradecimiento al público inglés, directamente al público, por su entusiasmo: la política, los intereses, esas son otras cosas, siempre muy problemáticas en este país, incluso más que en otros, pero trato de estar totalmente al margen de ellas. Y, mire, no nos engañemos, esto que me ha pasado a mí, les ha ocurrido antes a Solti, a Klemperer, a Muti, es decir, a nombres y a profesionales ilustrísimos, que han tenido los mismos problemas que yo he tenido, porque, es triste decirlo, pero es así, en este país cada vez que alguien llega y pretende hacer algo diferente de lo habitual, de lo usual, de lo consuetudinario, de lo aparentemente establecido por la regla invisible, es decir, siempre que se trata de hacer algo que vaya más allá del sistema insular inglés, las instituciones, y no el público, repito, sólo las instituciones se sienten perturbadas, atacadas en su esencia, e inician un extraño contraataque repeliendo una inexistente agresión. Pero, además, usted ya sabe que aquí en Londres, en particular, se da una competitividad terrible en el terreno de las orquestas, y por ello se producen una serie de maniobras conspiratorias, oscuras y espesas, sustancialmente míseras, en el mundo de las orquestas, de sus gerencias, consejos de administración..., bueno, todo esto no me interesa en absoluto, aunque todos sabemos que existen este tipo de maniobras y extraños movimientos de ajedrez poco correc-



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1989/1990

3/4/5 NOVIEMBRE CICLO IV CONCIERTO 7

Orquesta y Coro Nacionales de España
Director: **Víctor Pablo Pérez**
Solistas: **Helen Donath,** soprano, **Alfonso Echeverría,** barítono

Alls. *"Jesucristo en el desierto". Op. 141 ("Las tentaciones").
Poulenc. *"Gloria".
Sibelius. *Sinfonía núm. 3 en Do mayor, Op. 52.

10/11/12 NOVIEMBRE CICLO I CONCIERTO 8

Orquesta y Coro Nacionales de España
Director: **Aldo Ceccato**
Solistas: **Aldo Ciccolini,** piano, **Carlo Galfa,** tenor

Mozart. Concierto para piano y orquesta, núm. 20, en Re menor, K 466.
Liszt. Sinfonía "Fausto".

17/18/19 NOVIEMBRE CICLO III CONCIERTO 9

Director: **José Luis Temes**
Solista: **Enrique Pérez Piquer,** clarinete

Albert Llanas. *De materia. (Obra de encargo de la ONE, estreno absoluto).
Mozart. Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K 622.
Stravinsky. Sinfonía en tres movimientos.

24/25/26 NOV. CICLO II CONCIERTO 10

Orquesta y Coro Nacionales de España
Director: **Salvador Mas**
Solistas: **Dimitris Sgouros,** piano, **María Venuti, Elena Filipova,** sopranos, **Juan Cavero,** tenor, **Luis Alvarez,** bajo.

Prokofiev. Concierto para piano y orquesta núm. 3, en Do mayor, Op. 26.
Mozart. Gran Misa en Do menor, K 427 (417 a).

1/2/3 DICIEMBRE CICLO IV CONCIERTO 11

Orquesta y Coro Nacionales de España
Director: **Cristóbal Halffter**

E. Halffter. Sinfonietta.
Webern. Seis piezas para orquesta, Op. 6.
Ravel. Dafnis y Cloe.

8/9/10 DICIEMBRE CICLO I CONCIERTO 12

Director: **Elihau Inbal**
Solista: **Emile Naoumoff,** piano

Chaikovski. Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Si bemol menor, Op. 23.
Stravinsky. Petrouchka.

15/16/17 DICIEMBRE CICLO II CONCIERTO 13

Director: **Miguel Angel Gómez Martínez**
Solista: **Silvia Marcovici,** violín

Sibelius. Concierto para violín y orquesta en Re menor, Op. 47.
Chaikovski. Primera Sinfonía en Sol menor, Op. 13. "Sueño de invierno".

21/22/23 DICIEMBRE CICLO III CONCIERTO 14

Orquesta y Coro Nacionales de España
Director: **Jürgen Jürgens**
Solistas: **Margaret Marshall,** soprano, **Florence Quivar,** mezzosoprano, **Neil Mackie,** tenor, **Neil Howlett,** bajo

Haendel. El Mesías.

* Primera vez por la ONE.

Horario de conciertos: viernes y sábados, 19,30 h. Domingos, 11,30 h.

Con el patrocinio de **IBERDUERO**

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

tos y caballerosos, pero, le digo, en los 7 años que llevo en esta orquesta, he tratado, no de ignorar, pero sí de esquivar toda esta suerte de política de baja estofa; a mí lo que me interesa es el trabajo que hemos hecho, que yo considero óptimo, o los discos, algunos de ellos bellísimos, que hemos grabado, y esto también me lleva a ser terriblemente irónico acerca del cambio de corriente, de lo que ahora se llama la mejor disposición, usted mismo ha comentado que ahora la situación parecía mejor, y todo esto yo lo contemplo desde una perspectiva radicalmente cáustica. Por ejemplo, ahora alguien viene y me dice: «¿has visto la crítica tan fantástica que han hecho de vuestro concierto?», y ante eso yo respondo: «¡que extraño, si habíamos tocado bien!» (*toda esta parte de la conversación entre risas*). ¡Sí, lo siento, pero es así, no me puedo ya guardar la ironía! Hace poco vino alguien de la D.G. a decirme que Alan Blyth había hecho una crítica extraordinaria del *Tannhäuser*, y yo respondí: «¡Pero, qué extraño, estaba convencido de que habíamos hecho un buen disco!». No, de veras, yo sólo me preocupo, a estas alturas, de hacer un trabajo bueno, lo mejor posible, y el resto no me interesa; quizá, a causa de estas observaciones mías, de esa ironía con la que trato a los *poderes establecidos* de este país, y de esta ciudad en particular, me he granjeado la fama de tener un carácter espinoso, difícil, algo siniestro... (*con voz progresivamente más grave, como si representara a un* malo *de película*). Ello también puede tener que ver con el hecho de que soy realmente una persona reservada, discreta y detesto la vida social, yo no practico la vida mundana que aquí es poco menos que obligada para todos los directores musicales, los *music directors* de las orquestas, no voy a ver a los *sponsors*, no hago almuerzos con los bancos, las empresas de seguros o las firmas de tabaco, no voy a cenas o *soireés*, de todo esto no me ocupo en absoluto, prefiero pasar las tardes en casa, con mi familia, leyendo mis libros o estudiando mi arqueología, examinando manuscritos antiguos, o haciendo, sencillamente, las cosas que me gustan.

S.—*Permítame hacerle otra pregunta un poco difícil: no vamos a discutir el trabajo que ha realizado usted en estos 7 años, está ahí y es incuestionable, pero ¿cree usted que sin la D.G..?*

G.S.—Mire, déjeme a mí, y yo le hago la pregunta exactamente: ¿no sería usted un perfecto muerto de hambre en Inglaterra, de no haber estado detrás de usted la D.G.? Bueno, mucha gente, ya lo sé, piensa que yo he venido aquí a Inglaterra, y que estoy al frente de la Pilharmonia porque la D.G. ha querido agradar a alguien en este país, y me ha metido a martillazos dentro de esta orquesta; no es así, es exactamente al revés ¡de hecho la D.G. se oponía duramente a que yo tomara la dirección de la Philharmonia!, y esto lo sabe todo el mundo dentro de la compañía de discos, saben que tuve que librar una verdadera batalla con los directivos para que me ayudaran a grabar con la Philharmonia y a organizar un programa de grabaciones con esta orquesta; la realidad es que mi firma discográfica estaba interesada en que yo trabajara con otra orquesta, al otro lado del Atlántico, y esa era la política que ellos tenían prevista, y prácticamente todo el mundo dentro de la empresa me habló del mal ambiente que yo podía encontrar en Inglaterra, me insistió en que yo estaba haciendo un trabajo serio aquí, pero lo podía hacer perfectamente igual en otro lado, que debía esperar el momento oportuno, y todas esas cosas que se dicen; pero yo insistí muchísimo, porque yo, tras mi primer contacto con la Philharmonia me enamoré del conjunto, y se produjo también una simpatía mutua, porque también los músicos trabajaron muy a gusto conmigo, y yo de entrada les comenté «miren, yo no tengo una gran experiencia orquestal, la estoy adquiriendo, y puedo aprender mucho con ustedes; y ustedes quizá puedan hacer cosas valiosas conmigo, porque todos

Mejor negocio, con proteccion perfecta. Lift protege a su establecimiento del robo. Aumenta la capacidad de exposición y almacenaje. Y presenta el producto como ningún otro sistema. Con DISCPLAY, el expositor para la venta de CDs, es muy fácil elegir entre la selección que ofrece la Bandeja. Basta hojear las cajas con la punta de los dedos. Además, el Panel de Novedades, con luz, es un reclamo constante. El cliente coge la caja del expositor. La venta ha empezado...Vd. tranquilo; la caja está vacía y el compacto en su Ficha de Registro, dentro del Archivador. Y una vez que se ha efectuado la venta, el compacto se inserta en la caja. Gracias...

LIFT España S.L.
C/Cid, 4.
Ofic. 506
E-28001
Madrid
Tel.:91/
564 04 23
Fax:91/
564 01 69

LIFT®

tenemos entusiasmo, respeto y amor por el trabajo, y acaso yo pueda organizar grabaciones y giras distintas de lo que ustedes han hecho hasta ahora, pero que en el futuro, para ustedes y para mí, pueden ser muy provechosas». Y no tuve que persuadir a la D.G. de que me ayudara a trabajar con la Philharmonia, y fue una lucha incruenta pero devastadora, convencer a los ejecutivos de la firma del repertorio que podíamos grabar con la Philharmonia. Le voy a decir algo más, antes de llegar yo a la titularidad de la Philharmonia, ya existía el proyecto de hace todo Mahler en D.G., pero la idea era que yo dirigiera a la New York Philharmonic, el director titular de esa fabulosa orquesta, Zubin Mehta, pese a no tener relación alguna con mi firma discográfica, estaba dispuesto a ayudarnos a encontrar fechas para conciertos y sesiones de grabación, y le estoy muy agradecido por su gentileza, y cuando todo este proyecto estaba en marcha yo hice que D.G. diera al mismo un giro copernicano, y se trasladara toda la base de esas grabaciones mahlerianas a Londres, a la Philharmonia. Fíjese hasta dónde llegó la cosa, que la D.G. me pidió asistir a una reunión internacional de sus representantes de clásico, de todo el mundo, en Hamburgo, para convencerles de la oportunidad de grabar un ciclo Mahler completo en Londres, con la Philharmonia, y yo asistí finalmente a esa reunión de Hamburgo, y expuse mis razones, basadas esencialmente en la idea de que, aunque la Philharmonia era una orquesta inglesa y se hallaba completamente fuera de los circuitos germanos, su gran tradición de intérpretes centroeuropeos, empezando por Furtwaengler y Karajan, y siguiendo con Klemperer, la convertía en un organismo ideal para vivificar un proyecto de estas características, y esto ocurría antes de que yo firmara mi contrato con la orquesta, y sólo si yo convencía a la mayoría de los representantes clásicos de la firma, comenzaba a discutirse la viabilidad del proyecto de grabaciones. Afortunadamente, gané esta batalla, y nuestro itinerario fonográfico partió con el proyecto Mahler, que resultó ser, de inmediato, un gran éxito, ya sabe usted que estamos ahora mismo cruzando el ecuador del mismo, pero debo decir que he tenido que librar batallas parecidas para cualquier otro repertorio de la orquesta, por ejemplo, para conseguir grabar *Tannhäuser* con la Philharmonia que, tras mi experiencia de Bayreuth, como usted se puede imaginar, la casa de discos deseaba registrar, o en el mismo *Bayreuth* o con una orquesta alemana..., bueno, le he dicho que no leo las críticas de conciertos o de discos, pero algunas veces me entero de algunas cosas... (*riendo, con tono de socarronería*), por ejemplo, sé que el *Grammophone* ha dicho de la grabación de *Tannhäuser* de la Philharmonia no tenía nada que envidiar a la Filarmónica de Viena, esto me ha hecho sentir un placer extraordinario, no por el elogio en sí mismo, por la crítica como tal, sino por la tremenda batalla que yo tuve que librar para conseguir que esta grabación se hiciera en Londres, con una oposición casi absoluta de la empresa, y para mí es una satisfacción saber que no me he equivocado al decir Londres y al decir Philharmonia. Naturalmente, tengo una satisfacción parecida con los premios que ha obtenido una grabación como la *Manon Lascant* de Puccini, lo cual nos lleva ya a un repertorio operístico italiano, o con el éxito que tuvo la grabación de la *Inconclusa* de Schubert, que fue el primer registro que yo hice con la orquesta, y esto es lo que para mí es definitivamente importante: no me interesa la carrera, no me interesa la política, no me interesa obtener una posición de privilegio, lo que sí me obsesiona es el trabajo, la adecuación de lo que hacemos a los fines que se pretenden, la no gratuidad del trabajo, esto es lo sustancial.

> *Tengo una especial fascinación por los mecanismos de oscurantismo*

S.—*¿Le molesta que, a veces, le pregunten la causa de que un italiano, aunque su formación sea absolutamente germana, haya escrito una ópera, no en su lengua, la más* cantabile *del mundo, sino en alemán, como es el caso de* Lou Salome? *Probablemente era impensable escribir la historia de Lou Salome en italiano...*

G.S.—No, es cierto, no se puede escribir sobre este tema en italiano, además, como usted dice muy bien, toda mi formación ha sido germana, y llevado esto al terreno de la música, por ejemplo, de la ópera, he tratado de dirigir más óperas alemanas que italianas, aunque no siempre lo he conseguido, y por ello considero de vital importancia mi contacto con Bayreuth y la reciente *tourné* que he realizado con el conjunto de Bayreuth al Japón ha sido una experiencia formidable para mí, pues en ella he dirigido *Tannhäuser, Lohengrin* y *Parsifal,* que ha sido en conjunto un gran éxito, pero incluso en esta misma gira me he encontrado con esa inefable e inevitable pregunta, «¿cómo es que un italiano puede estar volcado hacia la ópera alemana?». Supongo que no hago nada por aclarar la cuestión, ya que acabo de hacer un montaje de *Arabella* de Richard Strauss para la ópera de Berlín, en Santa Cecilia de Roma he montado *El anillo del Nibelungo* completo, y en Bayreuth tengo una nueva producción de *El Holandés errante* el año próximo. Todo esto creo que no tiene nada que ver con las clasificaciones nacionales, siempre odiosas, sino con clasificaciones debidas al interés o al estudio: será bueno recordar que Karajan hacía un Puccini estupendo, o un Verdi extraordinario, y esto viene a demostrar, una vez más, que en estas materias lo que cuenta no es el pasaporte, que muchas veces puede ser una mezcolanza indescifrable, sino los intereses culturales de la persona; naturalmente, dentro del nacionalismo, se dan cita intereses muy varios, y todavía recuerdo el escándalo que produjo a muchos ingleses ver que yo empezaba a programar la música de Elgar, pero ¿cómo iba yo a resistirme a interpretar a este autor, tan victoriano, sí, pero a la vez tan cargado de melancolía y de tristeza hiperrománticas, que lleva consigo la pompa de imperio, el ambiente de lo victoriano, y a la vez el desasosiego y la desazón del *vacuum* de toda esta cultura, con irreprimibles nostalgia y amargura, con sentido único del desarraigo? Por esto, esencialmente, he comenzado a interpretar la música de Elgar.

S.—*¿Podría decirse que siente una especie de fascinación por la decadencia, muy* viscontinianamente?

G.S.—Sí, puede usted decirlo, yo incluso diría que tengo una especial fascinación por los mecanismos de oscurantismo.

S.—*No resisto la tentación de preguntarle si, antes de empezar a componer su ópera sobre Lou Salome, había visto usted la película de Liliana Cavani sobre este personaje, y su relación con Nietzsche y Paul Ree,* Más allá del bien y del mal...

G.S.—Sí, vi la película antes de escribir la ópera, pero debo decir que no me interesó mucho, sobre todo porque, más que un tratamiento sobre la figura de Lou Salome, me pareció una agresión al personaje y a su historia; yo creo que Lou Salome ha sido una persona que ha padecido grandes sufrimientos, pero que, al mismo tiempo, se ha mostrado extraordinariamente púdica en su sufrir, y creo que lo único que ha interesado a la directora de la película es mostrar, precisamente, la *impudicia límite* del sufrimiento.

José Luis Pérez de Arteaga

ACTUALIDAD DISCOGRAFICA

Más Furtwängler

Cada día va adquiriendo más cuerpo el hecho de que el disco compacto se ha inventado para mejorar la reedición de las grandes grabaciones de todos los tiempos, dada por un lado la actual penuria de registros de verdadero interés, y por otro la mejora sustancial que, quiérase o no, suponen los viejos microsurcos trasladados al nuevo sistema de lectura por láser. Naturalmente no está en nuestro ánimo pecar de fetichistas, ya que el mercado discográfico es inmenso y siempre habrá demandas entusiastas para nuevas opciones interpretativas; pero lo cierto es que esta nueva colección de discos compactos con el denominador común de Wilhelm Furtwängler como director, supone un hito importantísimo en el campo del disco con repertorio romántico y tardorromántico (exceptuando, claro está, la Sinfonía de Haydn acoplada con la *Cuarta* y la obertura de *Manfred*, ambas de Schumann, además de una tajante demostración de que, por ejemplo, *los metrónomos no lo son todo* en una interpretación musical del siglo XIX. En fin, a continuación reseñamos brevemente estos siete discos publicados por la Deutsche Grammophon dentro de su serie Dokumente, con el contenido de cada uno de ellos más un pequeño comentario:

1) BEETHOVEN: *Sinfonías 7 y 8.* Filarmónica de Berlín. DG 427401-2, ADD. Duración: 66'18", mono. Magia, poder e intensidad para dos lecturas impresionantes e inéditas hasta la fecha en nuestro país. Demostración casi palpable de estar en presencia de uno de los más sublimes traductores del mundo de Beethoven. Las grabaciones proceden de conciertos públicos. Buen sonido.

2) BRAHMS: *Sinfonía n.º 1. Variaciones Haydn.* Filarmónica de Berlín. DG 427402-2, ADD. Duración: 68'21", mono. Sabiduría constructiva y, además, introspección y refinada minuciosidad. Imagen de un Brahms grandioso y sobrecogedor, un cosmos sinfónico ofrecido por este mítico director. Las *Variaciones sobre un tema de Haydn* son estreno en España. Imprescindible.

3) BRUCKNER: *Sinfonía n.º 4.* Filarmónica de Viena. DG 4247403-2, ADD. Duración: 66'22", mono. Los numerosos desajustes de la Filarmónica de Viena en esta grabación tomada en concierto público en Stuttgart el 22 de octubre de 1951, no son obstáculo para recomendar esta efusiva y nerviosa lectura debida a uno de los más insignes traductores brucknerianos. Sonido con demasiados ruidos parásitos y abundantes toses del público.

Furtwängler visto por Carmelo.

4) HAYDN: *Sinfonía n.º 88.* SCHUMANN: *Sinfonía n.º 4.* Obertura de *Manfred.* Filarmónica de Berlín. DG 427404-2, ADD. Duración: 65'48", mono. Disco excepcional. La *Cuarta* de Schumann es una auténtica revelación y su intensidad es tal que indefectiblemente coloca la oyente en el borde del asiento. Su organización es perfecta, tanto referida al aspecto constructivo como al basamento espiritual, por no hablar de la lógica interna, el dominio del estilo y la articulación de la melodía por medio del ritmo. También magnífica línea de estilo en Haydn, con admirable sentido de la forma clásica.

5) SCHUBERT: *Sinfonía n.º 9. Rosamunda.* Filarmónica de Berlín. DG 427405-2, ADD. Duración: 65'38", mono. Otras dos interpretaciones memorables. La *Novena* en manos de Furtwängler tiene el mismo rigor en los tempi que, por ejemplo, la lectura de Toscanini. Pero el director alemán se sumerge más profundamente en la partitura, y por la plástica continuidad de su fraseo pone de manifiesto la magia schubertiana en grado máximo. La música se desenvuelve con tal naturalidad que Furtwängler lleva al oyente al verdadero corazón del compositor. Perfectas intensidad melódica y acentuación rítmica.

6) WAGNER: *Meistersinger* (Preludio acto 1.º); *Tannhäuser* (obertura); *Tristan e Isolda* (Preludio y muerte de amor); *Parsifal* (Los encantamientos del Viernes Santo); *El Ocaso de los Dioses* (Marcha fúnebre). Filarmónica de Berlín. DG 427406-2, ADD. Duración: 61'37", mono. Como la mayoría de los discos que estamos comentando, estas interpretaciones proceden de conciertos en directo hechos después de la Segunda Guerra Mundial y constituyen ejemplos inimitables de este excepcional director: los fuertes contrastes dinámicos y enérgicos *sforzati* crean tensiones de energía del más alto grado de intensidad. Otro disco imprescindible, recomendable especialmente para los que predican loas sin fin del Bayreuth actual. Buen sonido.

7) BRAHMS: *Sinfonía n.º 3.* SCHUBERT: *Sinfonía n.º 8.* Filarmónica de Berlín. DG 423572-2, ADD. Duración: 61'16", mono. La *Sinfonía* de Brahms, que se aproxima casi a la música de cámara por su estructura microscópica, encuentra en Furtwängler su traductor idóneo. Esta interpretación, del 27 de abril de 1954, es decir, siete meses antes de la muerte de Furtwängler, hizo exclamar al célebre director: «Por fin hemos conseguido la síntesis entre música de cámara y música sinfónica que late en esta composición». Disco imprescindible que se completa con una trágica y emotiva *Incompleta*, otra de las más justamente célebres recreaciones de Furtwängler.

Como se ve, los siete discos reseñados poseen la suficiente importancia como para hacerse con ellos. De todas formas, el próximo mes volveremos sobre el tema, ya que Deutsche Grammophon publicará en breve un álbum de 10 discos compactos (disponibles también por separado), con grabaciones de Furtwängler y la Filarmónica de Berlín hechas en la antigua capital del Reich entre 1942 y 1944 y que estaban en poder de la Unión Soviética desde el final de la guerra. Estos diez compactos contienen obras de (por orden alfabético): Beethoven, Brahms, Bruckner, Händel, Haydn, Mozart, Ravel, Schubert, Schumann, Sibelius, R. Strauss y Weber, interviniendo también solistas de la talla de Edwin Fischer (*Segundo* de Brahms) o Walter Gieseking (*Concierto* de Schumann). Suculentos manjares, en definitiva, que darán un poco de sabor a la maltrecha cocina discográfica actual.

Enrique Pérez Adrián

DISCOS

ANONIMO: *La Messe des fous.* **Berry Hayward Consort. Grupo vocal Claire Caillard-Hayward. BNL 112746 Distribución: Harmonia Mundi. Compacto DDD. 74'03".**

El profundo espíritu religioso de la Edad Media tiene como soporte esencial, entre otras manifestaciones artísticas, a la música vocal, sobre todo a través del canto gregoriano. El polo opuesto de esta concepción religiosa en la música viene constituido por el carácter lúdico que impregna muchas de las composiciones de esta era, como es el caso de los *Carmina Burana.* Pero existen, al lado de estas formas puras, estadios intermedios en lo que lo religioso y lo profano se mezclan, casi se funden, coexisten de una manera equilibrada y armónica. Este carácter sacroprofano es precisamente el caso de la obra que, con el título de *Messe des fous,* se contiene en el presente disco. El sentido religioso y el aspecto lúdico, a que se ha hecho referencia, coexisten en la obra. Las oraciones sagradas y los discursos burlescos se alternan, sin que la ceremonia pierda, por ello, el significado moral y religioso subyacente. La obra es anónima, aunque algunas partes del texto se han atribuido a Pierre de Corbeil. El canto gregoriano alterna con pasajes profanos, incluyendo también algunas piezas instrumentales, dado el carácter no puramente litúrgico de la composición, como antes se ha señalado.

El grupo vocal Claire Caillard-Hayward y el Berry Hayward Consort nos ofrecen una acertada visión de la obra, tanto en su vertiente profana como en la religiosa. Una gran transparencia interpretativa preside todos los momentos de esta bella composición. Muy acertada resulta, a mi juicio, la inclusión de solos instrumentales, que prestan un especial colorido a la obra. Los instrumentos utilizados —arpa, viella, chalumeau, etc—, siguen modelos medievales, con lo cual se logra también un sonido muy adecuado a la época de que se trata. En definitiva, disco recomendable tanto por la música que encierra, indudablemente bella, como por las cualidades sonoras e interpretativas que la acompañan.

F.G.U.

BARTOK: *Concerto para orquesta. Los tres conciertos para piano y orquesta. Rapsodia para piano y orquesta.* **Géza Anda, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín: Ferenc Fricsay. D.G./Dokumente 427 410-2 (2 CD, ADD, 65:42 y 73:04 mns).**

La importancia de estos registros no es sólo histórica, pero hay que hacerse una idea de lo que debieron suponer cuando aparecieron a finales de los años 50 y principios de los 60, una época en que la discografía barktókiana era menos que escasa, cuando las salas de conciertos no programaban estas obras demasiado a menudo. La versión del *Concerto para orquesta,* grabada en 1955 (monuarual) fue un auténtico descubrimiento de una partitura aún rara y ajena a los circuitos. Después vinieron todas las demás, pero fue Fricsay quien marcó la pauta. Pocos años después grabó las obras para piano y orquesta recogidas en este álbum (1959-1961) con el excelente pianista húngaro Géza Anda (1921-1976). El paso a soporte CD supone un enriquecimiento de la hasta ahora escasa discografía de Fricsay en tal modalidad, no sólo porque *pone al día* una calidad sonora ya considerable (recordemos la reedición de estas y otras obras bartókianas por Fricsay en cinco LP con motivo del centenario de tan decisivo compositor del siglo XX en 1981) sin que se menoscabe la autenticidad (la digitalización no supone nada parecido al coloreado de las películas antiguas en blanco y negro, al menos cuando está bien hecha), sino porque permite apreciar el sentido de un legado en igualdad de condiciones sonoras con lecturas posteriores.

En otras ocasiones hemos aventurado comparaciones al acercarnos a registros del *Concerto* y las obras concertantes de Bartók. Al tratarse de auténticas referencias que marcaron una pauta y enseñaron un camino no creemos necesario hacerlo de nuevo, porque ya entonces nos referíamos a estas lecturas como registros necesariamente consultables. Aquí está el mundo de Bartók traducido por dos húngaros exiliados y una orquesta junto a la cual la espesa guerra fría va a construir un muro que no sabemos si ahora está a punto de derribo (la grabación del *Concierto n.º 1* y la *Rapsodia* coincide con el levantamiento del muro de Berlín en 1961). Por esas o por otras razones el Bartók de Fricsay (y el de Anda) posee dramatismo, y sin embargo, carece de crispación; es elegíaco, pero no doliente; es lírico, pero nunca mórbido; es clásico, pero no conservador; es más abarcante de totalidades que analítico; renuncia a aventurar futuros y traduce un mundo rico de música en última instancia popularizante, pero ante todo compleja y culta... todo ello en unos años en que la vanguardia mira de soslayo el legado de Bartók (recordemos al inquisidor Adorno) y se impone una dictadura serialista no siempre fértil (eso lo sabemos ahora). Lo histórico y lo permanente se unen, pues, en este registro, que ha ganado con los años como una de las opciones más equilibradas y que tiene la pátina de la defensa de una causa, la bartókiana, que aún no había gando por completo la partida.

(Remitimos a nuestra reseña de los *Conciertos* y otras obras en el número 23 de SCHERZO, pág. 36-37, al aparecer la versión Kocsis-Fischer, de Hungaroton-Philips).

S.M.B.

BACH: *Conciertos de Brandenburgo. Ouverture BWV 194* **de la** *Cantata no 104 Hochterwunschtes Freudenfest). Concerto en Do menor* **(trancripción de la** *Sonata para viola de gamba y clave BWV 1029).* **John Holloway y Roy Goodman (violín piccolo, violín, viola). Anneke Boeke, Jant See, Marion Verbruggen (flauta). Paul Goodwin (oboe). David Staff (trompeta). John Toll (clave). The Taverner Players. Andrew Parrott. 2 CD EMI Reflexe CDS 7 49806 2 DDD. 109'36".**

Si creemos que el disco no es un sucedáneo del concierto en vivo, sino, entre otras cosas, un vehículo de ideas, un medio de información... entonces pediremos a cada nueva versión una cosa nueva, una sorpresa también.

Harnoncourt (Concentus Musicus Wien. CD Teldec) fue el primero en ofrecer en plena libertad unos conciertos desde una perspectiva histórica: modernizó las obras, devolviéndolas a su estado barroco.

Leonhardt (Solistas. CD RCA) pone de relieve el aspecto lúdico de Bach: en su *versión asistimos al génesis de la obra; los* solistas, en su tarea de creación.

Mientras Hogwood (AMM. CD L'Oiseau-Lyre) hizo un *remake,* con instrumentos originales, de la versión Academy of St Martin in The Fields con Dart. Pinnock (The English Concert, CD Archiv) propone un diagrama de las obras.

Goebel con Musica Antiqua Koln (CD Archiv) demuestra que lirismo romántico y estilo bárroco no son incompatibles, crea puentes entre Bach y Schumann.

¿Qué pronone Parrott? Plantea el problema del papel del director. ¿Desde dónde dirigir? Leonhardt lo hacía desde su teclado, base del edificio, iluminando desde el interior a *sus* solistas. Harnoncourt hacía participar su orquesta de los sonidos voluptuosos de la viola de gamba. Goebel, dirigiendo *desde* su violín, trasmite su fiebre a los solistas de Musica Antiqua. Parrot carga de energía los primeros movimientos de cada concierto, y entiende los restantes como una larga desinencia, una resolución. Una vez aceptada esta nueva idea hay unas cosas que no se entienden bien: algunos ralentandos aparecen en los movimientos rápidos (por ejemplos dos veces al principio del *Concierto n.º 1;* al final del *Concierto n.º 2,* idem para el *n.º 4*). Cuando se trata de una orquesta reducida a un grupo de solistas ¿se puede dirigir, si no se toca algún instrumento, como Parrott en este caso? Pregunto esto porque en algún movimiento (segundo tiempo del *Concierto n.º 2,* por ejemplo), parece obvio que los cinco solistas no dependen del director: sus fraseos son integrados en una textura de cámara en la cual reina una gran libertad; contestación flauta-oboe, mientras el violinista crea una extraordinaria *polifonía a dos voces en eco. Todos los* intérpretes son admirables; y habría que citarles a todos. Un último ejemplo: la cadencia (*Concierto n.º 5,* Tiempo 1) donde el clavecinista consigue un juego —legato y staccato— de pregunta-respuesta.

¡Quién pudiera asistir cotidianamente a conciertos de esta calidad!

P.E.

BAX: *Sinfonia n.º5. Suite rusa.* **The London Philarmonic, Bryden Thomson. CD CHANDOS CHAN 8669 DDD 61'41. Distribuido por Harmonia Mundi.**

Las *intelligentzias* mediterráneas suelen tratar a los sinfonistas británicos con, el mejor de los ca-

sos, un poco de condescendencia. Sin embargo, fijándose con algo de interés en unas sinfonías escritas durante los años treinta, por ejemplo, por Brian, Lloyd, Moeran, Rubbra, Vaughan Williams, Walton..., se podrían descubrir algunas obras maestras. En cuanto a Bax, es según Bryden Thomson, como la cerveza Guiness; exige una afinación peculiar, pero una vez que uno este afinado... Quizás también por esto, las *Sinfonías* de Bax eran muy populares entonces: el público tenía la impresión de poder apreciar la música contemporánea. La *Quinta* es un buen ejemplo de la escritura del compositor: descripción de *sitios auriculares*, brillantez y originalidad de la orquestación, pero la *Sexta* (CD CHANDOS, mismos intérpretes) puede que sea más imprescindible. Bax renuncia al virtuosismo espectacular, la obra es muy ambígua en sus cambios de climas tempestuosos, graves, tensos, líricos... Thomson ha firmado una excepcional integral: escoge generalmente (como en sus interpretaciones de Bruckner y de Vaughan Williams) tiempos lentos que favorecen admirablemente el misterio de las sinfonías. El complemento de la *Sexta* es una obertura festiva de juventud, alegre contraste, mientras el de la *Quinta* consiste en una orquestación de una suite, original para piano, pensada para los *Ballets Russes*.

P.E.

BEETHOVEN: *Concierto para piano, violín, violoncelo y orquesta en Do mayor. Op. 56 «Triple Concierto». Trío para piano, violín y violoncelo en Do mayor, Op 1 núm. 3.* **Trío de Barcelona: Albert Giménez Atenelle, piano; Gerard Claret, violín; Lluís Claret, violoncelo. English Chamber Orchestra. Director: Edmon Colomer. HARMONIA MUNDI 905205. Digital compacto. 62'37".**

La aparición de este compacto en el mercado discográfico español —cuyas realizaciones autóctonas en el campo clásico son, hoy por hoy, paupérrimas— suscita una serie de reflexiones: ante todo, demuestra la existencia en*tre nosotros de un puñado de intérpretes que* merecían grabar más asiduamente; y, en este caso concreto, resulta particularmente importante resaltar la presencia catalana (Josep M.ª Prat, de Ibercámera, como productor; Giménez Atenelle y Edmon Colomer) y andorrana (los hermanos Claret). Ahora bien, para que el producto sea *vendible* (y más si el sello de origen es francés como en este caso) necesita de un apoyo orquestal de primera fila que, en estas latitudes, es difícil encontrar, por lo que se ha recurrido a la garantía absoluta que representa la English Chamber Orchestra. Una solución como ésta explica perfectamente la realidad de las orquestas locales y la ya consabida exigencia de mejora con el fin de poder competir con las formaciones extranjeras.

Del Trío de Barcelona quien quizás tiene una actuación más brillante en el *Triple Concierto* es Lluís Claret, magnífico por calidad de sonido y matización, como por ejemplo sucede en la exposición de los temas principales del *Largo* y del *Rondò alla Polacca*. Pero en conjunto se pone de manifiesto la compenetración ideal de tres músicos excelentes que juntos han trabajado mucho. En el *Trío Op. 1 núm. 3* se muestran más cómodos si cabe, al estar más obligados a la introspección y al refinamiento interpretativo que al lucimiento virtuosístico, y se consigue una modélica versión.

En el *Triple Concierto*, bajo la batuta entusiasta de Edmon Colomer, la English Chamber se prodiga con espléndida sonoridad; naturalmente, con su condición de formación reducida obliga a una preponderancia a veces excesiva de maderas, metales y percusión, pero queda compensada por una transparencia sonora que no es posible hallar en otras versiones de la misma obra.

Jo.R.B.

BIZET: *Suite «Roma». Sinfonía núm. 1 en Do mayor.* **Orquesta de la Radio de Munich. Director: Lamberto Gardelli. ORFEO C 184 891 A. Digital compacto. DDD. 60'59". Grabación realizada en Munich en enero y mayo de 1984. Distribuido por Harmonia Mundi.**

Nos encontramos ante un compacto de sumo interés, puesto que nos propone un acercamiento al Bizet sinfonista y, si bien la *Sinfonía en Do* ha sido bastante bien tratada por la industria discográfica, no puede decirse lo mismo de la *Suite «Roma»*., que para muchos creemos va a constituir un grato descubrimiento. La *Sinfonía en Do* fue compuesta de un tirón, en un mes, en 1855, contando Bizet sólo diecisiete años; obra, pues de extrema juventud, resulta a pesar de ello muy agradable y correctamente construida, así como cercana en cuanto al lenguaje a la *Sinfonía núm 1* de Gounod, maestro suyo en el Conservatorio de París. Rescatada del olvido en 1933 por Jean Chantavoine, fue estrenada en Basilea dos años después por Felix Weingartner. Posteriormente se ha utilizado como música de ballet, siendo su coreografía de Georges Balanchine (1947) la más destacada. Distinto es el caso de la *Suite «Roma»*, pues sufrió una gestación de ocho años. Iniciada cuando Bizet era becario en la *Villa Medici* de Roma (1857-60) fue estrenada en 1869 por Jules Pasdeloup. Dividida en cuatro movimientos, se distingue por una diafanidad y lirismo cercanos a Mendelssohn, con momentos aislados que recuerdan a Schubert y Schumann y una vena melódica muy latina.

El prolífico Lamberto Gardelli, muy vinculado en el campo discográfico al género operístico —particularmente a las producciones verdianas de la primera etapa— se muestra capaz de sacudir a la orquesta muniquesa (excelente por el empaste y la calidad de las distintas secciones) y obtener notables versiones de estas páginas, si bien en el caso de la *Sinfonía en Do* hay serios competidores en las versiones de Stokowsky, Bernstein y Haitink.

Tal como el sello *Orfeo* nos tiene acostumbrados, la toma de sonido es de altísimo valor por su claridad. Los ingenieros son Martin Wöhr y Alfons Seebacher.

Jo.R.B.

BRAHMS: *La bella Magelone,* **15 canciones opus 33. Andreas Schmidt, barítono. Jörg Demus, piano, CD DG 427.334-2 DDD. Grabado en Hamburgo, 2/1988. Duración: 53,26.**

El barítono Andreas Schmidt ha figurado ya en estas páginas por lo menos en dos ocasiones, cuando se criticaron el *Fausto* de Gounod (Colin Davis/Philips) y el *Requiem* de Brahms (Giulini/DG). Ni en un caso ni en otro mi opinión fue favorable para él; vaya por delante que ahora sí lo es. Schmidt posee un timbre lírico, muy grato de color en la octava central, que resulta idóneo para el Lied, aunque inadecuado para tesituras de bajo-barítono como la del *Requiem* e insuficiente para una parte brillante y aguda como la de Valentín. La voz ha sido bien educada: la emisión y los ataques son, en general, suaves; la regulación de volumen es más que notable; y la pronunciación, nítida, es compatible con un excelente legato. Como colaborador en este difícil ciclo brahmsiano, DG ha tenido el acierto de repescar al veterano y excelente Jörg Demus que, creo recordar, ya grabó antaño esta obra. El trabajo de ambos artistas produce muy buenos resultados casi en su totalidad; la única excepción importante es el lied número 10 *(Desesperación)*, en el que las rápidas semicorcheas superan las posibilidades del Demus actual (algo así se nota también en el número 6) y la emisión *de fuerza* descoloca el agudo de Schmidt y revela —creo yo— el talón de Aquiles de esta bonita voz.

Pero la mayor dificultad para todo nuevo registro de la *opus 33* brahmsiana es que debe medirse con un clásico como es la insuperable grabación que, hacía 1970, realizaron para EMI Fischer-Dieskau y Sviatoslav Richter, ambos en plenitud técnica y en estado de gracia. Y así la versión reciente, buena sin duda, queda muy por debajo de la excepcional ahora recordada que, previsiblemente, EMI pasará a compacto en breve. Entretanto, esta es una buena posibilidad de conocer el ciclo. Grabación y presentación son satisfactorias: hay 15 bandas que permiten el acceso directo a cada canción, y sus textos figuran en alemán, francés e inglés. Tan sólo hubiera sido deseable información sobre la carrera de barítono, que parece alumno o seguidor de Dieskau, a juzgar por las buenas artes de él apreciadas, que deben dar sus mejores frutos en el repertorio lírico, especialmente en el Lied.

R.A.M

BRAHMS: *Sinfonía número 2 en Re, Opus 73. Obertura Académica, Opus 80.* **Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Sir Colin Davis. CD RCA RD 87980 DDD. Grabado en diciembre de 1988 en la Herkulessaal, Munich. Duraciones: 40,56 y 10,41.**

Enésima grabación de estas obras a cargo ahora de Sir Colin Davis, uno de los pocos *grandes* de la actualidad que nunca ha llevado al disco las cuatro *Sinfonías* de Brahms. Y ello a pesar de que Sir Colin cumplirá en este año los 62 de edad. Lo cierto es que el director británico ha sabido caminar sin prisas, sin someterse a las leyes del *marketing* y su carrera discográfica aún puede dar muchísimo de sí. No obstante, conviene recordar que ésta ha producido, a lo largo de tres decenios, logros admirables como su integral Berlioz, las *Sinfonías* de Sibelius y bastantes de Haydn, muchos Mozart excelentes (no sólo conciertos

y óperas; entre sus más recientes registros para el sello Novalis figura una sensacional *Serenata Haffner*) y, por supuesto, música de su país, con la obra de Tippet en lugar destacado. Es de suponer que su prolongada relación con la orquesta de la Radio bávara cuaje en integrales de Brahms y —acaso— Schumann y Schubert. Como anticipo valgan estas espléndidas *Segunda Sinfonía* y *Obertura Académica* que revelan a un brahmsiano de cuerpo entero, que en la *Opus 73* se acerca al olimpo de los Giulini, Monteux o Walter. El sonido excelente —claro, equilibrado, natural— está en línea con la estupenda labor de director y orquesta. Enhorabuena a RCA por su rescate fonográfico de grandes maestros como Colin Davis y Günther Wand.

R.A.M.

BRAHMS: a) *Concierto para violín y orquesta opus 77.* **b)** *Concierto doble para violín, chelo y orquesta opus 102.* **David Oistraj, violín. (a,b). Orquesta Sinfónica RTV URSS. Director, Kirill Kondrashin (a). Sviatolsav Knushevitzky, chelo. Orquesta de Radio Leningrado. Directro, Karl Eliasber (b). Grabados en Moscú, 1959 y Leningrado, 1954. LE CHANT DU MONDE LDC 278942. Monoaural. Duraciones: 38,40 y 30,08. Edición David Oistraj, volumen 12. FRANCK:** *Sonata para violín y piano.* **David Oistraj, violín; Lev Oborin, piano. Moscú, 1957. Monoaural. Duración: 28,20. DEBUSSY, RAVEL:** *Sonatas para violín y piano.* **David Oistraj, violín; Frida Bauer, piano. París 1966. Duraciones: 13,30 y 17,13. ISAYE:** *Sonata a solo opus 27.3* **en re menor. David Oistraj, violín, HONEGGER:** *Sonata para dos violines.* **David e Igor Oistraj, violines. París 1961. Duraciones: 6,22 y 8,15. LE CHANT DU MONDE LDC 278944. Duración total: 74,38. Edición David Oistraj, volumen 14. Distribuidos por Harmonia Mundi.**

Prosigue la edición que la firma francesa Le Chant du Monde, distribuidora del sello ruso Melodya en Occidente, dedica al gran violinista Davis Oistraj. Hace un año (SCHERZO 28, octubre 1988) critiqué cuatro compactos de esta edición; hoy son otros dos los que motivan esta reseña. Respecto del segundo, recordemos que las *Sonatas* de Debussy, Ravel e Isaÿe figuraban en un CD Philips que AFM comentó en abril pasado (SCHERZO, 33). A esa crítica, cuyo contenido suscribo, remito al lector, añadiendo que la versión de la *Sonata* de Franck es inmejorable por parte de Oistraj —contenida pero intensa y emocionante— y correcta, sin más, por la de Oborin. En la edición Oistraj se ha publicado ya su fenomenal interpretación de la misma obra con Sviatoslav Richter, sin duda preferible a ésta. Interesante la *Sonata a dúo* de Honegger, muy bien tocada por Oistraj padre e hijo. En conjunto, pues, un CD recomendable en especial por las obras de Ravel, Debussy e Isaÿe, excelentemente interpretadas. La calidad sonora es superior en las tomas más recientes.

El CD dedicado a Brahms es menos atractivo, pues aunque Oistraj esté espléndido, como de costumbre, es innegable que cualquiera de sus otras versiones de la *Opus 77*, en especial las dirigidas por Klemperer o Szell, recogen su arte en plenitud y con sonido y acompañamientos mucho mejores que aquí. Asimismo, del *Doble Concierto* hay versiones con Oistraj preferibles: una muy antigua (1946), dirigida por Ancerl y, sobre todo, la memorable grabada en Cleveland (1970) con Rostropovich y Szell, que desde entonces domina, junto con la de Bruno Walter (CBS), la discografía de las *Opus 102*. Es de esperar que EMI acople los registros de estos dos *Conciertos*, opus 77 y 102, realizados por Oistraj en Cleveland, que formarían un CD antológico. La versión de la *Opus 102* aquí incluida es honesta pero poco más: la Orquesta de la Radio de Leningrado es discreta, así como la toma sonora de 1954; no obstante, no hay aquí los lloros y gangosidades que afectan, tanto a solistas como a orquesta, en el *Opus* 77.

En suma, en los dos CD comentados vale mucho más el que agrupa obras francesas. En esta entrega de la Edición Oistraj tienen especial interés los CD dedicados a los *Trios* de Mendelssohn y a los *Conciertos* de Bartok, Hindemith y Szymanowski, dirigidos nada menos que por Rojdestvensky y Sanderling. También hay que llamar la atención sobre un reciente CD económico de CBS en que Oistraj y Ormandy tocan los *Conciertos* de Tchaikovsky y Sibelius.

R.A.M.

BRUCKNER: *Novena Sinfonía, en re menor.* **Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Carlo María Giulini. Disco compacto DG 427.345-2.DDD. Duración, 68m. 30s. Grabado en la Gran Sala de la Musikverein, Viena. Comentarios al disco en alemán, inglés, francés e italiano.**

Giulini ha vuelto a grabar esta *Sinfonía* que ya había realizado para EMI 12 años atrás con la Chicago Symphony. Su publicación en 1978 supuso el segundo disco bruckneriano de Giulini: lo había precedido una *Segunda Sinfonía* muy hermosa pero deslucida por la edición empleada. La *Novena* con Chicago tuvo, en cambio, una acogida muy favorable por la mayoría de la crítica, que culminó con la concesión del Gran Premio mundial del disco en Montreux. El galardón fue bien merecido por la perfección con que Giulini supo organizar tan compleja arquitectura musical —cimentándola con una atinadísima elección de tempi— y por la fluida continuidad de su desarrollo, nada fácil de conseguir en obra tan larga y densa. La contribución de la Chicago Symphony era, además de perfecta, intensa y entregada a la peculiar magia rectora del maestro italiano.

Ignoro qué aceptación vaya a tener este nuevo disco, pero personalmente lo considero mejor aún que el anterior, no sólo en el aspecto sonoro —espléndida la toma del técnico Klaus Hiemann— sino también en el puramente musical. Como es característico del Giulini actual, los tempi son más ampliados que antaño, lo que no siempre ha asegurado la superioridad de sus registros recientes sobre los antiguos: compárese, en efecto, las *Sinfonías* de Brahms, Dvorak, Franck o Tchaikovsky realizadas en los años 60 para EMI con los posteriores *remakes* para DG. Pero en esta caso, tal vez por tratarse de la grabación de un concierto, no existen caídas de tensión, frecuentes cuando se trabaja en estudio y se montan tomas de diferentes sesiones. La lúcida continuidad del discurso musical, la perfecta exposición de armonía y contrapunto, la grabación de agógica y dinámica, y la claridad de texturas, son asombrosas. Además, en esta versión noble y emotiva, lírica y titánica a la vez, el clímax alcanza una intensidad irrealizable en estudio: particularmente el situado poco antes de concluir la obra es sobrecogedor y. Giulini sabe resolverlo a la perfección en la paz (¿lógica, tras lo que precede?) de los últimos compases.

No es fácil recomendar una única versión para esta obra, porque su discografía recoge varias tan atinadas —aunque diferentes entre sí— como las de Furtwängler, van Beinum, Bruno Walter, Jochum (DG), Karajan I, Rojdestvensky, Wand o Celibidache, amén de otras también notables. No obstante, ésta de Giulini al frente de una óptima Filarmónica de Viena, grabada estupendamente, me parece en conjunto muy difícil de mejorar.

R.A.M.

COPLAND: *Concierto para clarinete, cuerdas, arpa y piano.* **LUTOSLAWSKI:** *Preludios de danza para clarinete y orquesta.* **ARNOLD:** *Concierto núm. 1 para clarinete y cuerdas.* **ROSSINI:** *Variaciones para clarinete y pequeña orquesta, Op. 109.* **Gary Gray, clarinete. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Harry Newstone. UNICORN-KANCHANA DKP (CD) 9066. Digital compacto. DD. 59'21". Grabación realizada en Londres en septiembre de 1986.**

Dejando a un lado el caso de Rossini —cuyas *Variaciones*, aunque interesantes, son una obra decididamente menor—, este compacto posee un alto interés, puesto que nos propone un panorama de la literatura concertante para clarinete de nuestro tiempo. Los conciertos de Copland y Arnold fueron compuestos ambos en 1948; el de Copland, dedicado a Benny Goodman, resulta de sosegado lirismo en su primera sección, mientras que en la segunda es más animado y muestra influencias jazzísticas (como la asimetría de las pausas) y de la música popular brasileña: en definitiva, se trata de una obra menos inclinada a la música de vanguardia que los primeros trabajos de Copland. En el concierto de Arnold puede detectarse un gusto por las irregularidades rítmicas que palpitan en la mayoría de sus melodías (su vena melódica es en general optimista si exceptuamos la temática del *Allegro con moto* central, y este optimismo influye en ocasiones en la *particella* solista, a ratos verdaderamente locuaz); el lenguaje más innovador debe irse a buscar, empero, en la escritura orquestal.

En cuanto a los *Preludios* de Lutoslawski, se trata de breves piezas en las que, aun sin desdeñar el interés del trabajo orquestal, el clarinete, ora reflexivo ora animado, tiene un cometido claramente preponderante. Especialmente atractiva en la núm. 5, pero vale la pena escucharlas todas, así como las dos obras anteriormente comentadas.

Gary Gray obtiene de su instrumento un sonido algo delgado e incoloro, pero impecable en la afinación. Destaca asimismo su gran facilidad para los pianos y pianissimos, y el dominio de la articulación es completo, lo que por ejemplo facilita la elegancia absoluta con que vierte la página de Rossini.

Acertado en los tiempos de Newstone y notable la Royal Philarmonic, a pesar de leves problemas de afinación en parte de las cuerdas: de un tiempo a esta parte —lo hemos ya dicho en alguna otra ocasión— la otrora excelente orquesta londinense parece atravesar una época de relativa postración.

Jo.R.B.

CERERÓLS: *Missa pro defunctis. Missa de batalla.* **La Capella Reial. Dirección: Jordi Savall. ASTREE-PDI, G-80.1680. Compacto (DDD) - (68'55").**

Joan Cererols, monje y maestro de música en el monasterio de Montserrat, es una de las figuras cumbres en el panorama musical español del siglo XVII. Su obra, integrada por música vocal de carácter religioso, se encuadra en el estilo coral polifónico del XVII para uno o varios coros con bajo cifrado. El continuo está encomendado normalmente al órgano, añadiéndose también, como soporte de la voz, algunos instrumentos de viento.

Las dos *Misas* de Cererols recogidas en el disco constituyen dos buenas muestras representativas del diverso enfoque de la música vocal propia de la época: una música recogida, introvertida, meditativa, en el caso de la *Missa pro defunctis,* frete a la luminosidad y brillantez de la *Missa de batalla.* Ambos aspectos aparecen muy bien presentados y diferenciados en la magnífica versión a cargo de la Capella Reial, conjunto vocal e instrumental creado en 1987 bajo la dirección de Jordi Savall. El músico catalán se reafirma una vez más en las elevadas dotes musicales ya demostradas en numerosas ocasiones tanto a través del disco como del concierto. La interpretación de las obras merece un calificativo excepcional. Voces e instrumentos nos ofrecen una excelsa recreación de estas páginas, dominadas en todo momento por una profunda expresividad. Versión transparente y luminosa, a lo que debe añadirse un sonido impecable que viene a realzar sus valores positivos.

No quiero terminar sin hacer una breve referencia a otra versión de estas mismas obras existente en el mercado. Me refiero a la de Ireneu Segarra al frente de la Escolanía y Capella de Música de Montserrat (EMI). El planteamiento, la interpretación, la visión general de conjunto, son totalmente diferentes en este caso. Frente a la lectura de Jordi Savall, de mayor colorido y brillantez, la de Ireneu Segarra, se caracteriza por su gravedad e introversión. En la interpretación de Segarra late un espíritu más monacal, muy acorde, por otro lado, con sus ejecutantes. A pesar de la diferencia, ambas lecturas son plenamente válidas e, incluso, el conocimiento de las dos puede resultar de sumo interés.

F.G.U.

DEBUSSY-RAVEL: *Música pianística a cuatro manos: En blanc et noir, Petite suite, Lindaraja, Cortège et air de danse, Ballade, Six épigraphes antiques, Symphonie en si mineur, Marche écossaise, Prélude á l'après-midi d'un faune* **(Debussy); *Ma mère l'Oye, Rapsodie espagnole, Entre cloches, Frontispice* (Ravel). Alfons & Aloys Kontarsky, piano. DG-Galleria 427 259-2. (2 CD, ADD, 58:55 y 60:17).**

La relación incluida nos indica que no sólo se trata de música para cuatro manos, en sentido estricto, de ambos autores, sino también de transcripciones y reducciones. Hay una especie de *va-et-vien,* de *navette* entre orquesta y piano en ambos autores, tan dominadores de lo vertical como para convertir (en especial Ravel) una transcripción en una obra diferente, en otra cosa.

Este repertorio hay que tomárselo como complemento de la obra para piano solo de ambos compositores, y sólo tiene sentido en esa colección. A partir de ahí podemos ubicarnos en este registro: rigor, objetividad, rabiosa independencia, desprecio por lo tradicional, purificación sonora... Es decir, la modernidad de una perspectiva que puede ser seca y fría en lo aparente, pero que es sobre todo expresiva sin histrionismo, sin énfasis. Compárese la *Petite suite* de los Kontarsky con la de la integral de Werner Hass (con Noel Lee, o *Ma mère l'Oye* de esta grabación con aquella antigua grabación de los Casadesus. Se comprenderá entonces a qué nos referimos.

¿Por quién optar? Creo sinceramente, y a menudo he tenido que hacer este tipo de comparaciones no excluyentes, que aquélla manera envolvente y tal vez ensoñadora de tocar a Debussy y a Ravel no es opuesta a esta obra, moderna y terriblemente objetiva. Es tan sólo distinta y se enfrenta a la partitura original con un objetivo sonoro distinto: antes, la tradición —pongamos por caso— de Gieseking, era la comprensión de Debussy o Ravel como una amplia mancha sonora a la que vamos descubriendo matices a partir del todo; los Kontarsky, analíticos y rigurosos ellos, hacen al contrario: la mancha la descubrimos a partir de los detalles, como si en lugar de merecer este repertorio el calificativo de *impresionista* que siempre se le ha dado con demasiada alegría, le fuera más adecuado el de *puntillista,* y sólo al cabo de un montón de años de las muertes de ambos maestros nos diéramos cuenta de ello gracias, en lo orquestal, a señores como Boulez, y en lo pianístico a diabólicos artistas como estos terribles hermanos.

S.M.B.

DEBUSSY. *Obras para orquesta.* **Coro y Orquesta de la O.R.T.F. Director, Jean Martinon. Grabadas entre 1973 y 1974 en la Sala Wagram, París.**

Volumen 1. *La mer. Nocturnes. Prélude á l'aprés-midi d'un faune. Marche écossaise. Berceuse héroïque. Musiques pour Le Roi Lear.* **CD EMI ADD. CDM 7.69587.2 Duración 73'58".**

Volumen 3. *Children's Corner Suite. Petite Suite. Danses sacrée et profane. La Boîte á joujoux.* **CD EMI ADD 7.69589.2. Duración: 72'44".**

Volumen 4. *Fantaisie pour piano et orchestre. La plus que lente. Rapsodie pour clarinette. Rapsodie pour saxophone. Khamma. Danse.* **CD EMI ADD 7.69668.2. Duración: 74'51".**

Solistas: Aldo Ciccolini, piano; Guy Dangain, clarinete; Jean-Marie Londeix, Saxofón; Alain Marion, flauta; Marie-Clarie Jamet, arpa.

La gran cantidad de reediciones que la nueva tecnología láser propicia, motiva una saludable avalancha de CD que impiden dedicar la atención que merecen a algunos de gran calidad, como los que aquí nos ocupan: tres de los cuatro volúmenes en que EMI recoge la música orquestal de Claude Debussy dirigida por Jean Martinon (1910-1976) a la Orquesta nacional francesa, con la que también grabó, poco antes de morir, la de Ravel (no remitida a SCHERZO para su comentario). Valgan estas breves líneas para recomendar sin rodeos ambos integrales, que se ofrecen a precio medio y en muy buenas condiciones técnicas, con claridad y calidad más que suficientes como para codearse con la mayoría de los DDD actuales.

La calidad interpretativa es también muy alta en general, con particular mención para todas las obras menores y concertantes, además de los *Nocturnos, Khamman,* el *Fauno* y *Children's Corner.* Por supuesto, hay versiones de Boulez, Münch, Monteux *(Fauno, Nocturnos, El Mar...),* Ansermet *(Boîte, Petite suite),* Giulini *(Mar)* y acaso Haitink que pueden considerarse preferibles total o parcialmente. Pero no hay duda de que Martinon figura por derecho propio junto a todos ellos como uno de los grandes maestros que han defendido con mayor acierto la música francesa en general y la de Debussy en particular.

R.A.M.

DVORAK: *Concierto para violoncello, Op. 104.* **—DOHNANYI.** *—Konzertstück para cello y orquesta.* **—Rafael Wallfisch (cello). —London Symphony Orchestra. Director: Sir Charles Mackerras. DDD. Duración: 64'09. CHANDOS RECORDS. Distribuido por Harmonia Mundi.**

Una nueva versión del *Concierto para cello* de Dvorak es una aventura casi imposible: en el mercado hay decenas de grabaciones, algunas con firmas ilustrísimas que arrancan desde los años treinta con la celebérrima de nuestro Paul Casals acompañado por la Filarmónica Checa con George Szell al frente. En este caso nos encontramos con un joven chelista inglés, Rafael Wallfisch (n. en 1953) al que acompaña el veterano y excelente Sir Charles Mackerras. Wallsfisch no posee un sonido demasiado amplio, pero toca con gusto y con dedicación. Posiblemente su versión no va a hacer una gran competencia a otras más brillantes, pero realiza un trabajo algo más que honesto. En cuanto a Mackerras se maneja como un pez en el agua en este repertorio checo, sobre el cual ha realizado espléndidos trabajos —no en balde fue discípulo de Vaclav Talich. El resultado es una bella versión de tipo medio a lo que hay que añadir las bondades de una grabación impecable. En cuanto a la obra de Dohnányi se trata de un trabajo menor de un compositor cuya obra está experimentando un discreto resurgir. Wallfisch, Mackerras y la LSO se convierten en buenos abogados del húngaro compañero de Bartok y Kodaly, discretamente simpatizante del nazismo, que terminó sus días bastante olvidado de los EE.UU.

J.A

DE LA RUE: *Misa «L'homme armé». Misa Pro Defunctis (Requiem).* **Ensemble Clément Janequin. CD HARMONIA MUNDI HMC 901296. Tipo de grabación sin precisar. 48'21".**
CANTOS DE LA IGLESIA DE MILAN: Ensemble Organum dirigido por Marcel Pérès. CD HARMONIA MUNDI HMC 901 295. Tipo de grabación sin precisar. 70'43.

L'homme armé de Pierre De La Rue es una de las últimas misas basadas sobre la melodía del mismo título. La técnica del compositor es una de las más virtuosas: escritura canónica y polirritmos, pero sobre todo el procedimiento que hoy llamamos *polifonía de tempi* es extraordinario (Elliot Carter y Maurice Ohana lo utilizan, con algunas variantes): la *misma melodía, superpuesta en velocidades* distintas, crea fascinantes arquitecturas góticas. El Ensemble Clément Janequin ofrece una interpretación analítica que permite darnos cuenta de la gran complejidad y brillantez de la obra. Más sóbria es la escritura del *Requiem:* el compositor privilegia el registro bajo, mezclando las voces en un órgano imaginario. Sin embargo, los intérpretes prefieren aligerar la polifonía, opción que favorece la escucha.

Imaginación y musicología dominan el disco de Marcel Pérès: encuentra el primer orientalismo de la liturgia ambrosiana; recrea la conexión con el canto de las iglesias de Atenas y de Asia Menor, restablece un equilibrio *itálico* entre la razón romana y el sueño alejandrino. No se trata solamente del empleo de melismas orientales, sino de un color general conseguido por la intervención de voces femeninas, por técnicas vocales poco usadas, hasta ahora, en tal música. Esta grabación ilustra bien la frase de San Agustín: «En Milán se cantan himnos y salmos según las costumbres de las regiones de Oriente para impedir que el pueblo se deje arrastrar por la tristeza y el aburrimiento».

P.E.

DVORAK: *Sinfonía n.º8. Holobek, poema sinfónico Op. 110.* **Scottish National Orchestra, Neeme Järvi. CD CHANDOS CHAN 8666.DDD 56'36. Distribuido por Harmonia Mundi.**

Se suele considerar que hay dos *interpretaciones de Dvorak. La checa* se podría definir por la permanencia de dos estados anímicos aparentemente contradictorios, la melancolía y la alegría exultante, sostenidos por una peculiar atención rítmica; valores que encontramos constantemente en la poesía y en los artes tradicionales checos. En su ausencia de Karel Ancerl, quien llevó este estilo interpretativo a su apogeo, Talich (de reedición necesaria), Walter (CD CBS) y Szell (CD EMI) firmaron versiones paralelas: Walter y Szell son más precisos que Talich; los dos grabaron *la Octava en vispera de la muerte, y si* Walter nos había acostumbrado ya, a las frases acariciadas, Szell nos sorprende y conmueve con inhabituales y tiernas efusiones. La *otra* interpretación, llamada germánica, se complace en subrayar las afinidades de Dvorak con Brahms, Bruckner y a veces Wagner (¿?). En esta línea, la versión de Haitink (CD Silver Line Philips, con la Concertgebouw) es la más refinada. Existen también versiones mixtas, como la de Kubelik, pulsación checa con orquesta germánica (CD DG disponible con la integral). Järvi se sitúa entre las dos corrientes principales, un *poco como Krips en la Novena* (CD Priceless Schott): enlaza con naturalidad las emociones sucesivas, evocación bucólica del Allegro, amargor de Adagio.., consigue de (y con) la orquesta colores admirables; si su elegancia puede parecer un poco más afectada que la de Szell y Walter, no se le escapa, a Järvi, ningún detalle *étnico* (evocación del cimbalum en el Adagio, por ejemplo).

P.E.

GOUNOD: *Misa solemne de Santa Cecilia.* **frmgaard Seefried, Gerhard Stolze, Hermann Uhde, Coros de Cantores Checos de Praga y Filarmónica Checa de Praga, dirigidos por Igor Markevitch. DGG Stereo 427 409-2. Duración: 50.30 minutos.**

Tocado por las censuras eclesiales que mereció su *Fausto,* a causa del simpático retrato de Mefistófeles que ofrece dicha ópera y la ingenua y teatral visión del mundo celeste que exhibe, Gounod se dedicó a mostrar una obvia y reiterada devoción *oficial,* de las que son muestra su afortunado *Ave María* sobre un bajo continuo de Bach y esta misa solemne.

El resultado es paradójico: la música religiosa a la moda del segundo imperio y la tercera república (a ambos se puede alabar *hacia el final de la obra) es tan operística* como el último cuadro de *Fausto,* con Margarita agonizante y los coros angélicos que son los mismos coristas del infierno en el acto anterior, con pelucas rubias y alitas de algodón.

Todo es melodía y acompañamiento, sonoridades pomposas y amable solemnidad: una ceremonia francesa a mediados del XIX, con toda la memoria cortesana que el Estado vecino ha conservado tras siglos de regímenes políticos variables.

Markevitch resuelve con soltura y eficacia su desafío, no demasiado complicado para él. Los timbres son cuidadosos y las masas, diáfanas y eficaces. El paso a compacto ahonda las perspectivas sonoras. Entre los solistas, Seefried gana la delantera con su musicalidad exquisita y su timbre de cristal. Stolze, gran cantate actor, esta incómodo y rinde escasamente. Uhde, correcto y suficiente.

En resumen: otro aporte de especial valor de la serie Dokument, que rescata y mejora registros memorables del inmediato pasado (este data de 1966) y obras poco favorecidas por el disco.

B.M.

GLASS: *Dance.* **Philip Glass Ensemble. 2 CD CBS 44765. 105'. ADD.**

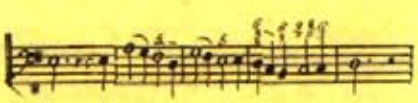
Si comercialmente la carrera de Philip Glass (Estados Unidos, 1937) puede ser motivo de envidia de muchos compositores por la fácil expansión de la música grabada y por el evidente conocimiento y predicación de que goza su obra, no creo que abunden precisamente los que sientan lo mismo por su música. Ciertamente, el caso de Glass, apreciadísimo en algunos países europeos, Italia y Reino Unido a la cabeza, llama la atención, habida cuenta de la cada vez menor inspiración que llevan dentro sus composiciones. Una respuesta a todo ello sería la que viene dada ya por la misma simplicidad de su música, de fácil asimilación y que es degustada tanto por públicos conservadores como por jóvenes que la aceptan como ejemplo máximo de refinada fábrica de nuevos sonidos. Que cada cual se engañe a su manera.

Lo que aquí nos interesa es dar fe de esta reciente producción del sello por antonomasia de Glass, CBS: *Dance,* un conjunto de piezas independientes compuestas, en colaboración con la coreógrafa Lucinda Childs y el artista Solewitt, en el período que va desde 1976 (época de *Einstein on the beach*) hasta 1980 (la de la ópera *Satiagraha*). Son 5 piezas en total, repartidas en dos para órgano y las otras tres (los números 1, 3 y 5) para la formación habitual de Glass: voz femenina, conjunto instrumental y órgano. A favor de *Dance* hay que apresurarse a decir que estamos ante el mejor disco de Glass de todos los que ha editado fuera de sus óperas. La presumible funcionalidad de títulos como *The Photographer* o *Glass-Pieces,* la de entretener, alcanza en esta *Dance,* al menos, un notable valor en la pieza n.º4: escrita para órgano solo e interpretada por el mismo Glass, en una muestra *retrospectiva* de la condensación y la extraordinaria capacidad hipnótica de sus dos obras mayores, las ya clásicas y veteranas *Music in Fifths* y *Strung out: música minimal* en estado puro. La técnica de la repetición, en la que las figuras musicales se estructuran siguiendo un método aditivo, alcanza en la pieza n.º4 un grado de monumentalidad del que es difícil inhibirse. Presenciamos la alternancia de dos motivos, el primero en continua expansión, se modifica en cada nueva aparición, y el segundo permanece tenazmente el mismo, como bajo continuo, hasta la última sección, en la que emerge espectacularmente. La combinación final de los dos motivos es lo más sobresaliente de la presente grabación.

Todo el resto es banal, por mucho que nos pueda impresionar la brillantez y espectacularidad del sonido. La grabación, además, ayuda en su perfección a hacer aún más atractivo y envolvente (papel de celofán) el contenido de una música que, a poco que se penetre en ella, se nos hace insufrible, tal es la escasísima capacidad melódica, tal es el tono *naïf* de todo el conjunto y el abuso de ritmos elementales.

Surge la respuesta: ¿para qué dos discos, nada menos de 105 minutos de música, si con uno sólo conteniendo un par de estas *Dance* ya era suficiente?; las piezas impares son hermanas gemelas. Con una sóla, bastaba. Excesiva duración, pues, para tan poca sustancia. Que se aprovechen de semejante funcionalidad musical los oyentes poco exigentes.

F.R.



GRIEG: *Concierto para piano y orquesta en la menor, Op 16.*
LISZT: *Concierto para piano y orquesta n.º1 y 2.* **Van Cliburn, The Philadelphia Orchestra. Eugene Ormandy. CD RCA Victor (precio medio) ADD GD87834. 69'44.**

Van Cliburn obtuvo el premio Tchaikovsky en 1958 y cuando volvió a los Estados Unidos, no hacía más que hablar de un pianista desconocido: Sviatoslav Richter, Van Cliburn no escatimó esfuerzos hasta conseguir unos conciertos *occidentales* para Richter. Volvemos a encontrar las mismas cualidades de generosa entrega en su interpretación. Toca los conciertos de Listz *straight* como dicen los escoceses refiriéndose al whisky, es decir, sin agua ni hielo. Por su franqueza, su nerviosa agógica, estas versiones se sitúan al lado de las interpretaciones beethovenianas de Bruno Walter. Hoy, algunos intérpretes establecen apasionantes conexiones de Chopin; encuentran frescura en los conciertos, solicita la atención arquitecturándolos, parece improvisar para la ensoñación, mientras, los dedos vuelan, sensualmente.

Por una vez, el *Concierto* de Grieg escapa a la incongruente programación Grieg-Schumann (y viceversa); encuentra un sitio *natural* entre los dos *Conciertos* de Liszt.

P.E.

HASSE: *Te Deum; Gloria; Regina Coeli.* **Andrea Ihle, soprano; Brigitte Pfretzschner, contralto; Armin Ude, tenor; Dresdner Kapellknaben y Dresdner Staatskapelle; director: Konrad Wagner. CD 74531, CHRISTOPHORUS. Distribuido en España por P.D.I.**

Johann Adolf Hasse sufrió como tantos otros un absoluto eclipse que ha durado muchos años; la figura de proyección europea durante su larga existencia quedó reducida a mera cita de diccionarios especializados. Sus óperas, promocionadas en algunos casos por el divismo de su esposa, la idolatrada Faustina Bordino, subieron repentinamente a los escenarios más destacados de su época. Cuentan las crónicas que por ejemplo en Madrid, que por raro que nos pueda sonar ahora, se había convertido en un centro operístico de primera categoría, se representaron en 1739 dos de sus óperas sobre textos de Metastasio, *Siroe* y *La Clemenza di Tito.*

La recuperación de Hasse se ha iniciado con cierta timidez. Hace poco se llevó al disco la ópera *Cleófide*. Ahora nos llega esta producción que comprende varias obras litúrgicas. No debe olvidarse que su importancia no es menor en el campo de la música sacra que en el de la ópera seria metastasiana. *La Misa en Re menor* que al igual que el *Te Deum* fue compuesta en 1751 para la ceremonia de la consagración de la Iglesia Católica de la Corte de Dresde, ciudad a la que estuvo ligada una parte importante de su carrera, pertenece a un estadio intermedio entre el temprano estilo galante y las misas vieneses de finales de siglo. Es una lástima que sólo se haya grabado el *Gloria,* pues así nos vemos privados de un número tan atractivo como el *Kyrie,* de polifonía excelentemente trabajada. El *Regina Coeli* es muy haendeliano en su planteamiento sonoro, incluso en la manera de configurar el material temático. En cuanto al *Te Deum* ofrece un sobrio esquema tripartito, en el que la tercera sección viene a ser una versión variada de la primera, prolongada con una breve fuga. La monumentalidad se templa con la elegancia de la escritura de modo que el resultado nunca es abrumador ni tiene la cargante exhibición de doctrina contrapuntística de tantas páginas litúrgicas.

La interpretación desdeña cualquier planteamiento crítico y se acoge a los moldes tradicionales, ajenos a las modernas tendencias; pero tiene el buen gusto de no caer en el aparatoso concierto sinfónico-coral al uso que tanto ha dañado la comprensión y la recuperación de obras como éstas, en las que el decoro litúrgico se colorea de una expresividad rococó, donde tienen cabida, al lado de la graciosa línea melódica, algunas agradables sorpresas armónicas.

D.D.C.

HAYDN: *Sinfonía n.º22 en Mi bemol mayor, «El filósofo». Sinfonía n.º63 en Do mayor, «La Roxelane». Sinfonía n.º80 en Re menor.* **Orpheus Chamber Orchestra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 427337-2, compacto DDD. 63'. Grabaciones: Nueva York, marzo de 1988.**

José Luis Téllez (el muy pérfido) comentaba no hace mucho que era imposible que existiese un trabajo más bobalicón que la crítica discográfica. Naturalmente, discrepó de tal afirmación; pero, aunque estuviese de acuerdo, ello no evitaría el que dejase de experimentar un placer tan grande como el que me ha producido el disco que encabeza estas líneas. El registro en cuestión, con tres bellísimas sinfonías de Haydn interpretadas modélicamente por esa espléndida orquesta de virtuosos que tocan sin director, es merecedor de todos los elogios posibles por el cúmulo de virtudes que encierra: irreprochable sentido del estilo, perfecta afinación y ajuste, equilibrio en los planos y, por supuesto, grado de convicción superlativo, a lo que hay que añadir una grabación excelente (abstenerse los amantes de los instrumentos de época). O sea que, a pesar de lo bobalicón de estas reseñas, hágannos caso y adquieran este modélico disco dedicado a Haydn, no se arrepentirán.

E.P.A.

HINDEMITH: *Sinfonía de «Matías el pintor». Los cuatro temperamentos. Metamorfosis sinfónicas.* **Orquesta Filarmónica de Berlín, dirige por el autor, con Hans Otte al piano y Hans Giesseler al violín. DGG ADD Mono 427 407-2. Duración: 75.03 minutos.**

Al final de su vida, Paul Hindemith realizó varias integrales en vivo de su obra orquestal, incluidos ciclos vocales. En ocasiones, contó con la prestación de la soprano española Consuelo Rubio. Fue el momento del balance, de juzgar y releer una obra ya convertida en sistema, en panorama, en vasto paisaje con variantes y matices. Durante los meses de septiembre y octubre de 1955, en la berlinesa iglesia de Jesucristo, se efectuaron las tomas que reúne este compacto y que pertenecen a la mencionada etapa del compositor-director.

Matías el pintor tiene reminiscencias expresionistas, tardorrománticas y conserva los contrastes dramáticos de su origen teatral. En cambio, *Los cuatro temperamentos* apela a la modalidad neoclásica hindemithiana. Clásico como pocos es el recurso de las variaciones sobre un tema dado, en el caso, original. Las *Metamorfosis* también son variaciones orquestales, esta vez sobre un tema de Karl Maria von Weber. Son obras cercanas en el tiempo, escritas entre 1933 y 1945, en los umbrales del exilio y durante el destierro norteamericano.

Hindemith da unas lecturas acreditadas de sus obras, tal vez exagerando lo que tiene de *hindemithiano:* cierta aridez académica, cierta compostura pomposa y procesional, cierta pulcritud profesoral. Los detalles de la escritura, los balances sonoros y la prudente sonoridad están muy logrados. Por momentos, Hindemith nos recuerda, quizás hasta la saciedad, que tiene una inmerecida fama de aburrido. En cualquier caso, la probidad del trabajo y el valor documental de la edición bastan para justificarla sobradamente.

B.M.

KODALY: *Concierto para orquesta. Noche de verano.* **Orquesta Filarmónica de Budapest (Kodaly).** *Suite de Hary Janos.* **Johb Leach (cimbalo) y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín (Ferenc Fricsay). DDG ADD Stereo 427 408-2. Duración: 67.13 minutos.**

Los autores son siempre interesantes como intérpretes de sus propias obras. Interesantes, no necesariamente excelentes. Si el hecho coincide con la capacidad ejecutiva del músico, miel sobre hojuelas. Ejemplos: Richard Strauss, Sergio Rachmaninov. Y, en contra: Igor Stravinski, Maurice Ravel.

En Kodaly coinciden el conocimiento exhaustivo de las partituras personales con un notable oficio de director, lo cual permite fijar un modelo. Baste escuchar las versiones de Kodaly, que datan de 1960, con la de Fricsay (1961/3), para advertir cómo este último húngaro ha aceptado la propuesta del compositor para seguirla con mayor brío y brillantez orquestal. A ello contribuyen que la suite operística es página más elaborada que las restantes y que la orquesta berlinesa muestra mejor prestación. Si pensamos en la integral grabada por Antal Dorati, un poco después, con la Philarmonia Hungárica, nos reforzaremos en la observación.

Especulación con los ritmos superpuestos, cita constante de los formas bailables, júbilo en el humor y mucho colorido tímbrico asocian a Kodaly y Fricsay como intérpretes del primero. Sin desdeñar los momentos de pompierismo y de estruendo bien organizado que Kodaly se regala sin pudor.

Las tomas originales tienen una ejemplar direccionalidad y ello ha permitido pasarlas a compacto con ventaja, pues la nitidez y hondura de los planos juega de manera especialmente eficiente. Es lástima no contar, junto a la suite mencinada, con otras páginas protagonísticas de Kodaly: *Danzas de Galantha* y *de Marozek.* Se podría haber servido a la documentación y al oficio de director, pues ambos están muy bien servidos en este compacto.

B.M.

LIGETI: *Estudes pour piano. Trio.* **Pierre Laurent-Aimard (piano). Maryvonne Le Dizés-Richard (vl). Jacques Deleplancque (trompa).**
DONATONI: *Tema. Cadeau.* **Ensemble Intercontemporain. Dir.: Pierre Boulez. CD ERATO ECD 75555. DDD. Dur.: 61'.**

Reunir en un mismo disco dos nombres tan dispares como Donatoni y Ligeti no parece muy acertado, pero ello se explica fácilmente al incluirse dentro de una colección que, producida por el Ircam de París e interpretada por el Intercontemporain sobre música de nuestro tiempo, ha editado recientemente Erato, con lo que se da por sentado una casi imposibilidad de homogeneidad en provecho de la multiplicidad. La oferta de la colección es, realmente, tan diversa como las estéticas de los mismos compositores: las últimas producciones de Elliot Carter (sobrecargadas, pienso, de un expresionismo ya *rancio*), *el puntillismo de Kurtag o las masas* sonoras propuestas por el joven músico francés Manoury.

A priori, el disco que tenemos entre manos ofrece el interés doble de conocer algo de lo más reciente del italiano Donatoni y nuevas versiones del último Ligeti. Pero pronto llegan los problemas y la frustración imperará al final de la audición. En la misma portada del CD figura la duración del mismo (es éste distintivo común y muy original de la colección): 61 minutos, cuando en realidad debían ser 68. Causa: falta el último movimiento del *Trio* de Ligeti, quedándose éste en tan sólo 14'5". Que una casa tan prestigiosa como Erato haya cometido tan descomunal desliz no tiene explicación posible, como no sea repentino cansancio del conjunto interpretativo. Semejante tropelía ya hace poco recomendable este disco; pero no acaba ahí todo. La audición en sí misma del *Trío* se hace insufrible; añádase a una toma de sonido pésima (los instrumentos suenan lejísimos, e incluso desconectados entre sí), una interpretación desvaída y ausente de musicalidad. El *Andante con ternezza* lo convierten Richard, Deleplancque y Aimard en excesivamente lamentoso y el *Vivacíssimo* del segundo movimiento adolece, por el contrario, de falta de ritmo, sin la vivacidad que destilaban en la versión Wergo (1987) Gawriloff, Baumann y Besch. En la comparación entre ambas versiones nos quedamos, por tanto, con la alemana (toma de sonido ejemplar y una lectura ardiente y no asmática de la partitura). Todo el intenso lirismo y los continuos cambios de humor que expresa Ligeti en el *Trio* se pierden en la nueva (y amputada) versión.

Pero no todo es negativo en la presente grabación: la versión del *Etude n.°1* de Ligeti y los dos temas de Donatoni ofrecen un buen nivel. Musicalmente, pocas diferencias se aprecian entre la versión del miembro del Intercontemporain, P.L. Aimard y la del destinatario, Volker Banfield, de estos Estudios para piano de carácter chopiniano en su melancolía y desgarro, y sumamente complejos en su organización rítmica. Particularmente es en el primero de ellos, *Desordre*, donde son perceptibles algunos cambios; se nota un mayor énfasis por parte de Aimard en redundar en el aparente caos organizativo y en la formidable polirritmia que dominan esta pequeña obra maestra. Como no todo podía ser brillante, se debe hacer constar que la toma de sonido de estos *Etudes* está lejos de ser perfecta: el piano se sitúa en un excesivo primer plano, no cuidándose el efecto de eco o reverberación. Todo suena en fortíssimo, o sea, lo contrario que en la grabación del *Trío*. Tengan la seguridad de que a lo largo de los (escasos) 61 minutos el oyente con paciencia no se aburrirá, atareado en conseguir el volumen apropiado en su amplificador.

La parte dedicada a Donatoni se beneficia de un sonido más limpio y brillante y se percibe que el grupo francés de Boulez se encuentra a gusto interpretando una música muy próxima, por cierto, a la de Boulez de la última década, el que va de *Eclat-Multiples* a *Répons*. En efecto, las producciones de Donatoni, desde la excelente *Spiri* (1977) están ahora muy lejos de la escritura estructuralista y de la austeridad extrema en el tratamiento instrumental que dominaron su época anterior. *Tema* (1982) y *Cadeau* (1984) gozan de características comunes con la estética de Boulez: un gusto notable por primar la pulsación rítmica y por potenciar un juego tímbrico de claras resonancias latinas, no exento de sensualidad (oígase la cálida intervención solista del arpa en la sección central de *Cadeau*).

En resumen, disco poco recomendable, pues, por los fallos garrafales apuntados, aunque sea un excelente botón de muestra de las últimas creaciones del maestro italiano Donatoni, que se vienen a sumar a las obras grabadas por el grupo holandés Nieuw Ensemble el pasado año en el sello Etcétera, donde brillaban con luz propia *Spiri* y *Refrain*.

F.R

MAHLER: *Novena Sinfonía.* **Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Bruno Walter. CD EMI Réferences CDM 7.63029.2. ADD. Grabación monoaural de 1983. Duración: 69'50.**

Esta espléndida *Novena* de Mahler, primera de las dos que grabó Bruno Walter, fue criticada en el número 7 de SCHERZO por JLT: a su texto, que suscribo plenamente, remito al lector. Entonces, la obra se ofrecía en dos discos complementada con el Adagietto de la *Quinta Sinfonía;* hoy figura sola en un CD de precio moderado, ilustrada con excelentes comentarios trilingües. Recomendable no como única versión de la *Novena* (para eso está la de Giulini) pero sí como testimonio histórico, en todo el sentido del término.

R.A.M.

MAHLER: *Sinfonía n.°9.* **Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Sir John Barbirolli. EMI Studio 7 631152, compacto ADD. Duración: 78'23". Grabación: Berlín, enero de 1964. Productor: Ronald Kinloch Anderson. Ingeniero: desconocido. Serie económica.**

No es la versión ideal de la *Novena* de Mahler; es más, posiblemente estemos antes la cota interpretativa más baja referida a grabaciones mahlerianas protagonizadas por Sir John Barbirolli. Su lectura es bastante impersonal y anodina, por increíble que esto parezca; no hay conexión entre los diversos movimientos y no hay claridad de texturas orquestales. Además, la Filarmónica de Berlín en el año de grabación de esta partitura se enfrentaba a la música de Mahler después de muchos años. El resultado, en definitiva, no es satisfactorio y casi raya en lo decepcionante. A pesar de que viene acoplada en un solo compacto de buen sonido y generosa duración, es preferible acudir a la espiritual y espléndida lectura de Carlo Maria Giulini para Deutsche Grammophon (comentada en el número 31 de SCHERZO) o bien esperar a la reedición en compacto de la de Otto Klemperer (EMI) o Bernard Haitink (Philips). Por lo que respecta al Mahler de Sir John, sus impresionantes lecturas de la *Quinta, Sexta* o los acompañamientos a Janet Baker en los ciclos de Lieder, continúan siendo referencia obligada. No así su interpretación de la *Novena*, de la que se puede prescindir perfectamente.

E.P.A.

MAHLER: *Sinfonía n.° 5.* **The Cleveland Orchestra. Christoph Von Dohnányi. CD DECCA 425 438-2.DDD. 65'21.**

¡Manes de Beecham! ¿Conocen su versión de la *Séptima* de Beethoven? Ha sido reeditada en EMI «Studio». Pues Dohnányi trata la *Quinta* de Mahler como Beecham la *Séptima* de Beethoven. Dohnányi utiliza la calidad de cristal que posee la Orquesta de Cleveland para airear los planos, para proponer un diagrama de la *Sinfonía*. Aligerar al máximo el tejido orquestal le permite una velocidades en general superiores a las de Inbal o Bernstein. A partir de este concepto, el director podía acentuar o no los contrastes: escoge la segunda solución, un poco como Barbirolli (CD EMI Studio). Hablaba de contrastes sonoros, pero se podría añadir: contrastes de tempo; con tempi uniformemente veloces, no existe una gran diferencia de dinámica, casi, entre los episodios lentos y los vivos. Esta versión puede ser la ideal, para estudiar la partitura, ya que es casi una fotocopia sonora de las notas. Es un Mahler, al primer grado, de absoluta lógica conceptual. En cuanto al trato de las indicaciones interpretativas de Mahler, existen dos grandes familias. La primera hace referencia a los mundos culturales del compositor: la música tradicional bohemia u otra, la música callejera, su libertad polifónica (Mahler contaba a Bruno Walter su gozo por oír elementos dispares, en una calle, en un pic-nic, mezclarse en lo que llamaba la esencia de la polifonía): la música del ghetto; y más tarde la música negro-americana. En esta primera familia se encuentran, con sus distancias y contradictorias personalidades, Ancerl, Bernstein, Horenstein, Mitropulos, Inbal, Maazel... En una sub-familia, en la cual, esos elementos son filtrados por la *cultura* vienesa, se encuentra Walter. *En la segunda familia* encontramos a los directores del pasado que empezaron a interpretar a Mahler, casi al final de sus carreras (y entre ellos hay tanta diferencia como entre los primeros nombrados) como Barbirolli o Karajan; o bien jóvenes directores como Rattle y Tennstedt. Esta segunda familia situa a Mahler entre Bruckner y Schoenberg, Dohnányi, en esta *Quinta* (y en esta familia) es el más radical.

El idioma alemán, como el castellano tiene una doble lectura: en efecto fue hablado por dos comunidades durante siglos: en los dos casos una de las comunidades se ha llevado el idioma al exilio. El alemán se ha transformado en yiddish, mientras el castellano se ha llamado ladino, por ejemplo. El «mitl grosser «Vehemenz» (segundo tiempo), para la *segunda familia* tiene un sentido único «con muy gran vehemencia»; mientras para la primera familia, la que como Mahler conoce el yiddish, las cosas son más complicadas: detrás de la ampulosidad asoma siempre Charlot. Siempre para esta primera familia, el Adagietto, tiene que tener *Shmaltz* (es la grasa de la oca con la cual se unta las mejores rebanadas de pan equivalente —gustativo— de *nuestro* mazapán) si no ¡no es un Adagietto de Mahler!

Hay Mahelrs para cada imaginario.

¿Y Giulini? La segunda familia, al fin y al cabo.

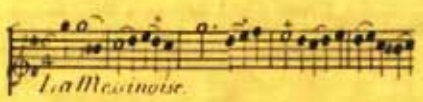
P.E.

MAHLER: *Sinfonía n.º2 en Do «Resurrección».* **Gertrud Bindernagel (soprano), Emmi Leisner (contralto). Coro de la catedral de Berlín. Orquesta Nacional de la Opera de Berlín. Oskar Fried. LP doble. OPAL 821/22. Grabación realizada en 1923. Distribuido por Discobi.**

«En cuanto Hutter pasó el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro» así empieza el poema de Murnau *Nosferatu*, y así nos coge la garganta este poema de Fried. *Nosferatu el vampiro*, subtitulado *una sinfonía del horror*, como la *Segunda* de Mahler, *la Resurrección:* en los dos casos se trata del miedo atroz a la muerte que no se transforma automáticamente en beatitud religiosa. Las dos obras tienen el mismo sello: su unicidad que ninguna versión *coloreada*, ningún *remate*, pueden reemplazar.

En segundo plano, pues, está el hecho de que Fried, que conoció a Mahler, pueda ofrecer una interpretación verdadera (definitiva). Como Walter y Mengelberg, Oskar Fried fue autorizado a *ajustar* la *Sinfonía* a las acústicas específicas de las salas de concierto. Tanto como Mengelberg, aunque de otra forma, Fried usa libremente del portamento (segundo movimiento), del rubato. Como Mengelberg, siempre, Fried carga la nota, el sonido, de una fuerza motriz que decide la frase, su curva, su violencia. Queriendo encontrar un continuidador, un heredero, habría que recurrir a Klemperer: la misma violencia expresada dentro de anchos tempi, de amplia respiración. No puedo ser más preciso, porque esta versión grabada en 1923 tiene que ser reeditada en compacto: la calidad es buena en LP, pero es difícil percibir más que un contorno, más que una silueta. Una vez editada en compacto, la versión de Fried tendrá un sitio de honor en nuestras discotecas mahlerianas, al lado de la *Cuarta* con Mengelber (CD Philips) y de la *Novena* por Walter (Viena 1939, CD Emi Reference).

P.E.



MAXWELL DAVIES: *A Celebration of Scotland.* **Solistas varios. Coro del St. Mary's Music School (dir.: Joan Bassett) Highland Bagpipes. Scottish Chambar Orchestra. Director y pianista: Sir Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA DKP (CD) 9070. Digital compacto. DDD. 65'35". Grabación realizada en Edimburgo en febrero de 1988.**

En 1970, Sir Peter Maxwell Davies (1934) adoptó las islas Orcadas como retiro creativo: su mar, su paisaje y su luz han constituido un motivo de inspiración esencial y el acicate para un elevado número de obras musicales. Todas las contenidas en este compacto, bajo el título genérico de *A Celebration of Scotland*, compuestas entre 1976 y 1985, corresponden a dicho período, y en ellas demuestra Maxwell Davies su predilección por la inflexión de corte escocés y por su folklore, que reinventa en un contexto peculiar.

Si, en el capítulo de obras orquestales, *An Orkney Wedding, with Sunrise* (1985), para orquesta de cámara y cojunto de gaitas de las Tierras Altas es una pieza colorista y brillante, la obertura de concierto *Jimack the Postie* (de igual fecha) muestra un lenguaje más innovador en su esfuerzo por retratar en cuatro secciones a un bullicioso cartero de la isla de Hoy. Brillante interpretación, en ambos casos, de la Scottish Chamber.

En el campo de la música coral, merecen ser destacados los *Seven Songs Home* (1981), para coro de voces blancas, descripción de una hora en la vida de un niño: clara demostración —junto al bello *Lullabye for Lucy*, también contenido en el compacto y compuesto asimismo hace ocho años— de que el interés de los compositores británicos por la música coral, con un Elgar o un Britten como antecesores ilustres, no ha menguado, afortunadamente. Las versiones de una y otra obra cuentan con las voces frescas y resistentes del Coro de St. Mary's Music Scholl.

También la música para piano tiene su puesto en esta *Celebration of Scotland:* de las dos piezas para este instrumento incluidas —*Yesnaby Ground* y *Farewell to Stromnes*, ambas interpretadas correctamente por el propio autor— destaca especialmente la segunda: extremadamente agradable, un punto sentimental, parece en principio mostrar muy buenas razones para popularizarse.

En resumen: compacto indispensable para introducirse en el universo musical de Maxwell Davies.

Jo.R.B.

MENDELSSOHN: *Las Cinco Sinfonías. Obertura «Mar tranquila y próspero viaje». Obertura «Hebrides» de La gruta de Fingal.* **Sona Ghazarian, Edita Gruberova (soprano) Werner Kreen (tenor). Coro de la Opera Estatal de Viena, Filarmónica de Viena. Christoph von Dohnányi. 3 CD DECCA Ovation (precio medio) 421 769-2. 69'40, 66;43 y 72'38. Las oberturas y la sinfonía n.º 4: DDD; el resto: ADD.**

Dos integrales de las *Sinfonías* de Mendelssohn están disponibles, las dos con orquestas espléndidas y con directores que no lo son menos: una, en edición económica, la de Dohnányi; y la otra, a precio pesado, por Abbado y la London Symphony; la elección no es tan evidente.

Dohnányi escoge tiempos muy veloces que parecen convenir admirablemente a las obras (menos a los micros: algunos sonidos graves casi cabalgan los unos sobre los otros). Lo curioso es que Abbado escoge tiempos en general bastante lentos con una orquesta mucho más liviana que la Filarmónica de Viena.

Uno piensa inmediatamente en un intercambio de orquesta entre los directores, pero en realidad la imagen sonora de las distintas orquestas sirven los propósitos de los directores. Dohnányi privilegia los contrastes, la motricidad del fraseo; mientras Abbado, a través de la independencia y claridad de los planos, un lirismo dramático, un refinamiento del discurso. Escuchando la *Tercera Sinfonía «Escocesa»* por Dohnányi y la Orquesta de Cleveland (Telarc, precio fuerte), se puede pensar que la nueva orquesta sirve mejor al propósito del director.

Dejando el plano estético aparte, hay un punto que marca la diferencia. Es el de las repeticiones. Abbado las efectúa todas, no así Dohnányi. En la *Escocesa*, Dohnányi escamotea tres acordes pero en la *Italiana* son unos veinticinco compases los que se pierden.

En caso de querer tener una integral con varios directores (si no están de acuerdo con Debussy en que Mendelssohn era un *notario fácil y elegante*), he aquí una pequeña lista. Eliminadas las versiones que transforman a Mendelssohn en un notario barrigudo, partimos de las interpretaciones más graves hasta las más ligeras o luminosas.

La *Escocesa* y la *Italiana* por Masur y la orquesta de Mendelssohn, el Gewandhaus de Leipzig (CD Teldec), en la gran tradición romántica alemana, con peso pero sin pesadez; en la *Italiana* descubrimos detalles (mundos) insospechados. Las dos *Sinfonías*, con sus repeticiones, aparecen en toda su lógica arquitectónica.

Muti con el mismo programa (New Philarmonia, CD EMI Studio) y con repeticiones adopta un tiempo más ligero; la *Italiana* empieza a cobrar su tradicional luz mediterránea, pero la grabación no es extraordinaria.

Para la *Segunda Sinfonía*, Chailly (CDE Philips, con LPO) consigue un equilibrio entre tradición germánica y mediterránea, acompaña magníficamente a Margaret Price.

Con Abbado (DG), cualquier sinfonía vale, el *notario* se hace cada vez más elegante.

Dohnányi, en la *Tercera* (Telarc, con una formidable *Noche de Walpurgis*) obtiene sonoridades de cristal, sólo superado en transparencia por Szell (CD CBS Maestro, Cleveland).

Entre los dos, Bernstein (NYP, 2 CD Duet) abandona toda idea de facilidad y elegancia en las *n.º 3, 4 y 5:* frescor, electricidad rítmica, se funden en el más tierno lirismo.

Mackerras es el más radical: está convencido de que la *Italiana* es la obra de un genio adolescente: no existen referecias beethovenianas no morzartianas. Favorece la rítmica sin falta, no existe el más mínimo indicio de sentimentalismo dudoso, ni de blandura. La orquesta es suntuosa (Orquesta of The Enlightment); utiliza instrumentos originales (CD VIRGIN). Si por cualquier sombría razón huís de los instrumentos originales, existe una versión de la *Tercera* y de la *Cuarta* que podría competir con la de Mackerras en belleza, claridad y transparencia. Además en la *Italiana*, efectúa las repeticiones; es la ver-

sión de la Orquesta de St. John's Smith Square (con instrumentos modernos) dirigida por John Lubbock (CD ASV, económico). El único problema es que no está aún distribuida en nuestro país.

P.E

MOZART: *Las bodas de Fígaro.* **Giuseppe Taddei, bar. (Fígaro); Anna Moffo, sop. (Susanna); Eberhard Wächter, bar. (Conde Almaviva); Elisabeth Schwarzkopf, sop. (Condesa Almaviva); Fiorenza Cossotto, mezzo (Cherubino); Coro y Orquesta Filarmonía. Director: Carlo María Giulini. EMI 7 63266 2, álbum de 2 discos ADD. Duraciones: 74'19" y 78'47". Grabación: Kingsway Hall, Londres, septiembre y noviembre de 1959.' Productor: Walter Legge. Ingeniero: Douglas Larter. Texto original de Da Ponte y traducción inglesa. Precio medio.**

El próximo año inauguraremos en la sección de discos de esta revista varios apartados, uno de los cuales llamado *Referencias* se ocupará de las obras más significativas de la historia de la música y las grabaciones que de ellas se han hecho. Obviamente, una de las óperas que serán objeto de este estudio es la que ahora reseñamos y que EMI acaba de editar en formato de disco compacto con excelente sonido y a precio reducido. En opinión del abajo firmante, estamos ante uno de los logros indiscutibles del tándem Giulini-Legge, lo que lisa y llanamente significa asistir a una versión de importancia capital en la historia fonográfica de esta partitura maestra. El resultado global quizá no posea la perfección de conjunto del *Don Giovanni* firmado por los mismos director y productor, pero estas *Bodas* son a la vez base y complemento necesario a las justamente célebres de Erich Kleiber (Decca, solamente en LP y primera alternativa discográfica, naturalmente en opinión personal) y a las no menos famosas de Fritz Busch (EMI), Ferenc Fricsay (Deutsche Grammophon) o Karajan (su primera versión para EMI, a pesar de carecer de recitativos). Una de las características más admirables de esta creación es la importancia de espontaneidad conseguida por Carlo María Giulini, de tal forma que parece que estamos asistiendo a una representación teatral: su batuta conecta perfectamente con la diabólica astucia de este enloquecido juego amoroso, haciendo partícipes a los cantantes (¡y qué cantantes¡) del calor humano de esta música. Del conjunto de voces, mención especial a los magistrales Taddei, Schwarzkopf y Eberhard Wächter, y no sólo por adecuación vocal y perfecto sentido del estilo, sino también por el inagotable y brillante caudal de invención dramática y teatral (las palabras sobran cuando la Schwarzkopf entona el *Dove sono*, o cuando el despechado *Wächter-Almaviva acata su Vedrò metr'io sospiro*, o, en fin, cuando el soberbio Fígaro de este registro canta con una sorna sin igual el *Se voul ballare*). Creación, pues, suntuosa y equilibrada, lejos de los hallazgos *geniales* de un Arnold Ostman (ver comentario de Pedro Elías en el n.º 31 de SCHERZO); lejos también de la brillante y superficial aproximación de Riccardo Muti (ver comentario de Arturo Reverter en el n.º 20 de nuestra revista), y más próxima a las grandes cimas ya citadas de esta ópera. Un pequeño (o grande, según se mire) inconveniente: como es habitual en los discos importados, el texto solamente viene traducido al inglés. Por lo demas, de adquisición obligada.

E.P.A.

MUSSORGSKI: *Cantos y Danzas de la Muerte* **(orquestación de Shostakovich),** *Sin sol* **(orquestación de Denissov), fragmentos de** *Boris Godunov* **(revisión de Lloyd Jones). Dimiter Petkov, bajo. Philharmonie de Lorraine. Director: Jacques Houtmann V 4623-AUVIDIS VALOIS CD-DDD.**

En cada página de Mussorgski hay unas gotas de genio, aunque se llamen Rimsky, Shebalin, Ravel o Shostakovich los encargados de destilarlas. Esto es tan verificable en las grandes obras como *Boris Godunov* como en la más humilde de las canciones compuestas por el compositor ruso.

El bajo Dimiter Petkov quiere recordarnos un poco el color de sus grandes predecesores que han grabado estas páginas, pero es vana ilusión. Tiene Petkov una voz baritonal, poco o nada pastosa, un registro agudo poco desahogado y frecuentes guturalidades. Pone cierta convicción en momentos como la Escena de las Alucinaciones de *Boris*, que evidencia sus tablas, pero su paleta expresiva es también bastante limitada.

Las recomendaciones son claras. La EMI ha editado recientemente unos discos que recogen amplios fragmentos de un *Boris* ofrecido por Chaliapin en el Covent Garden a finales de los años veinte y la misma casa discográfica es responsable de la grabación de los ciclos de canciones mussorgskianos encomendada a Christoff. Pero no hace falta ir tan lejos; los mismos *Cantos y Danzas de la Muerte* grabados por el reciente fallecido Martti Talvela también son superiores a la versión aquí reseñada.

J.M.S.

MUSSORGSKI: *Canciones completas.* **Boris Christoff, bajo. Alexandre Labinsky y Gerald Moore, pianistas. Orquesta Nacional de la ORTF. Director, Georges Tzipine. Album de 3 CD mono ADD. EMI CHS 763025-2. Grabado en Londres, 1951 (Canción n.º4) y París (resto) entre 1955 y 1957. Libreto con los textos de las canciones en ruso, francés inglés y alemán.**

Esta grabación de las 63 *canciones* de Mussorgski, unida a los discos que a finales de los 50 dedicó a Glinka y a los restantes componentes del «Grupo de los cinco» (Balakirev, Borodin, Cui y Rimsky-Korsakov), bastarían para situar el gran bajo búlgaro Boris Christoff en *lugar preeminente entre los de nuestro siglo*, si tal puesto no le fuera ya reconocido en todo el mundo por su excepcional talento dramático, demostrado ininterrumpidamente a los teatros de ópera, desde 1946 hasta nuestros días. SCHERZO se ocupó de su voz hace ya unos años (número 0) y a tal estudio remitimos al lector para una más amplia semblanza de su personalidad. En estas líneas vamos a ceñirnos al comentario de un álbum capital que recoge la totalidad de las *canciones* salidas de la pluma del genial músico ruso, que hace pocos números (SCHERZO, 32) fue figura de nuestro dosier, conmemorativo de los 150 años de su nacimiento. La importancia del álbum viene acentuada además, por otras causas: el óptimo reprocesado de unas grabaciones que cuentan con más de 30 años; el cómodo acceso a cualquiera de los 63 títulos que permite el formato compacto y —sobre todo— el hecho de que el libreto incluya traducción a varios idiomas de los textos cantados, lo que permite disfrutar plenamente de la riqueza de inflexiones con que Christoff ilumina todas y cada una de estas espléndidas *canciones*.

Por supuesto, este álbum carece de competencia y es harto improbable que nadie se atreva a repetir el trabajo de Christoff, impresionante tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. En efecto, los tres ciclos *Sin sol*, *Canciones infantiles* y *Cantos y danzas de la muerte* han conocido un buen número de grabaciones, pero las restantes *melodías* han atraído atención mucho menor y es de suponer que algunas no hayan sido grabadas ni antes ni después de Christoff. Pero su proeza no se reduce a esto. Personalmente creo que ninguna de las grandes versiones del primer ciclo, debidas a Nesterenko, Kruysen o Vishnevskaia, supera la de Christoff; es seguro que, incluso los magníficos *Cantos y Danzas* debidos a Arjipova o London quedan por debajo de la espeluznante creación de Christoff, cuya incomparable habilidad histriónica la permite, además, aborda las *Canciones infantiles*, tradicionalmente asociadas a la voz femenina, con resultados admirables.

Y las maravillas no acaban en los tres ciclos citados: Christoff es capaz de inventarse una voz diferente para cada *canción*, sometiendo su fortísima personalidad a la causa de una música en la que cree con todas sus fuerzas. Compárese el tono sarcástico, burlón, irreverente de la *Canción de la pulga* (CD3, 21) con el vigor ardoroso del *Rey Saúl* (CD1, 7) o el énfasis salvaje de la canción cosaca *Junto al Dniéper* (CD3,20). No menos sorprende la ternura que la soberbia técnica de *fiato* de Christoff le permite en *Dónde estas, estrellita* (CD1, 1), la *Canción del anciano* (CD1, 8), la *Nana de los paisanos* (CD1, 16) o *El huérfano* (CD2, 16). Como final, cabe aun admirar la variada vena humorística mussorgskiana, patente en tres *canciones* del disco 2: *Gopak* (2), *El seminarista* (4) y *Buscando setas* (7). En todas ellas vemos a un artista que, en la plenitud de su voz y su arte, se vuelca a hacer justicia a uno de los más grandes creadores que ha conocido la historia de la música, en una arriesgada empresa que los melómanos nunca agradeceremos debidamente y que bastaría para inscribir su nombre con letras de oro en la historia del sonido grabado. Larga vida al zar Boris.

R.A.M.

OCKEGHEM: *Missa Prolationum, Motetes marianos.* **The Hilliard Ensemble. CD EMI Reflexe. CDC 7 49798 2. DDD. 67'47. La Rue:** *Missa L'Homme armé.* **GOMBERT:** *2 Motetes (Musae Iovis. Lugebat David Absalon).* **Grupo Vocal Ars Nova dirigido por Bo Holten. CD KONTRAPUNKT (Distribuido por Nahuel Records) n.º 32008 DDD 52'14.**

XI CERTAMEN DE BANDAS DE MUSICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

26 DE NOVIEMBRE DE 1989
C.E.I. CHESTE

SECCION 3.ª:

— UNION MUSICAL «SANTA CECILIA» DE VIVER
— UNION MUSICAL DE ALDAYA
— UNION MUSICAL «LA AURORA» DE ALBATERA

SECCION 2.ª:

— CENTRO ARTISTICO CULTURAL «VIRGEN DE LA PAZ» DE AGOST
— UNION MUSICAL VALDUXENSE
— UNION MUSICAL DE PICANYA

SECCION 1.ª:

— SOCIEDAD INSTRUCTIVA UNION MUSICAL DE MONTSERRAT
— CENTRO INSTRUCTIVO DE ARTE Y CULTURA DE VALL D'UXO
— AGRUPACION MUSICAL «EL TRABAJO» DE JIJONA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA EDUCACIO I CIENCIA

Tenemos aquí dos ejemplos de polifonía absolutamente fascinantes. No conozco ninguna otra obra que sea equiparable: existen por supuesto, polifonías más complicadas, y más complejas, pero lo que fascina es la visibilidad de la mecánica compositiva: la percibimos casi como fórmulas; y a pesar de ello las obras son organismos vivos. Habría que recurrir a Mondrian para encontrar un equivalente: obras donde casi aparece a la luz el proceso creador. Cuatro líneas en un cuadro, a veces un poco de color ¿Broadway boogie-woogie? ¿Fox trot? En todo caso las líneas vibran, como en la polifonía de La Rue: una voz empieza, la segunda recoge el tema en aumentación, una tercera se superpone en otra aumentación etc... Procedimiento utilizado hoy *ad nauseam,* y sin embargo con La Rue *funciona,* y quizás por última vez en la historia. En cuanto a Ockeghem, el procedimiento mecánico es llevado a todos los componentes de la obra. En el primer tiempo el canon, al unísono; en el segundo, a intervalo de segunda; en el tercero, a intervalo de tercera... hasta un canon a la octava del Hossana. Ockeghem aplica el mismo sistema a la métrica. La disimetría insensible de los cuadros de Mondrian podrían corresponder a la *Misa* de Ockeghem al rechazo del procedimiento de imitación y al peculiar espacio creado por la separación de las voces canónicas: mismos símbolos (blanca, redonda...) en métricas diferentes superpuestas. En este momento se crea la magia. Pero todo esto, y más, lo explican mejor las voces de Hilliard Ensemble.

Reseñé hace poco tiempo para esta misma revista una *Missa L'Homme Aré* de La Rue en versión del Ensemble Janequin. El Ars Nova de Holten emplea un efectivo un poco más importante (voces a tres) que le permite un buen equilibrio entre flexibilidad de fraseo y voluntad demostrativa. La elección entre unos y otros se basaría en el timbre general: el Ensemble Janequin tiene muchos discos en el mercado, ¿por qué no probar con el Ars Nova?

P.E.

PFITZNER: *Palestrina.* **Karl Ridderbusch, Bernd Weikl, Heribert Steinbach, Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Nicolai Gedda, Helen Donath, Brigitte Fassbaender, etc. Niños Cantores de Tolz. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director: Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon 427417-2, álbum de 3 discos compactos ADD. Duraciones: 73'49", 71'39" y 69'15". Texto alemán y traducción inglesa. Grabación: Munich, 1972. Producción: Hans Weber. Ingeniero: Heinz Wildhagen. Precio medio.**

Hay que darle la razón a Otto Klemperer cuando afirma: «Pfitzner era mejor escritor que compositor. El texto de *Palestrina* es maravilloso, con pasajes perfectamente comparables con Goethe. Su música, en cambio, tiene menos valor a pesar de que en ocasiones es muy buena y emotiva». También hay que coincidir con la inteligente apreciación de Dietrich Fischer-Dieskau sobre *Palestrina:* «Esta obra de Hans Pfitzner es el punto de partida de una triple constelación que señala un hito de particular significado dentro del teatro musical en lengua alemana. Lo mismo que las otras dos obras de esta trilogía, *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni y *Mathis der Maler* de Paul Hindemith, este drama musical trata de la soledad del artista como creador. Estas tres composiciones, solitarias en medio de la producción lírica normal, son consideradas generalmente como inseparables por el tratamiento autobiográfico que los compositores han atribuido a sus respectivos héroes. Los tres compositores han reflejado en cada una de ellas su propia situación de artistas, que vuelven su mirada *hacia atrás* por parecerles incierta la evolución musical del tiempo en que viven. El desvío que se manifiesta entre los estilos de estas obras simboliza la decadencia, la disolución de una cultura musical, a pesar de que sus mensajes se unifiquen y hagan ocupar a sus respectivos creadores un lugar superior por ser ellos mismos los autores del texto dramático. Como es evidente, la profecía de Pfitzner según la cual su obra llegaría a poseer un día el grado de popularidad de *Meistersinger,* está totalmente desprovista de realidad. Pero su feliz inspiración, su lenguaje orquestal depurado liberándose de la poderosa sombre de Wagner y su atractiva imitación histórica, no pueden hoy dejar indiferente a un oyente receptivo».

Como se ve, *Palestrina* tienen los suficientes puntos positivos como para rechazarla sin más ni más, actitud desgraciadamente frecuente entre los operófilos hispanos. Si a ello añadimos la extraordinaria recreación de Rafael Kubelik, la intervención de fuertes per-

Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Temporada 1989-1990

4	**NOVIEMBRE** Jueves, 9 Viernes, 10	**Director** Antoni Ros-Marbà	**MONTSALVATGE** **STRAVINSKY**	Sinfonía de Requiem Oedipus Rex. **Solistas:** Margarita Zimmermann (contralto), Thomas Randle (tenor), Alfonso Echeverría (barítono), Stafford Dean (bajo) e. a. Coro de RTVE
5	Jueves, 23 Viernes, 24	**Director** Árpád Joó	**LOPEZ** **BRAHMS** **MOZART**	Chronos Concierto para violín, violonchelo y orquesta en la menor, op. 102 **Solistas:** Emmy Verhey (violín) y Miklós Perenyi (violonchelo) Serenata núm. 9 en Re mayor, K. 320
6	Jueves, 30 **DICIEMBRE** Viernes, 1	**Director** Sir Alexander Gibson	**ELGAR**	El sueño de Geroncio, op. 38 **Solistas:** Sarah Walker (mezzosoprano), John Treleaven (tenor) y Benjamin Luxon (bajo) Coro de RTVE
7	Jueves, 7 Viernes, 8	**Director** Yuri Simonov	**MUSSORGSKY**	Noche en el Monte Pelado (versión original) Seis canciones (orquestación Igor Markevitch) El rincón de los niños **Solista:** Elisabeth Söderström (soprano) Boris Godunov (selección)

Horario de los conciertos:
Jueves, a las 19,00 horas
Viernes, a las 20,00 horas

Ensayo general:
Jueves, a las 11,00 horas

Teatro Monumental
MADRID

Los conciertos impares corresponden al Abono A

Los conciertos pares corresponden al Abono B

Con el patrocinio de
HE HIDROELECTRICA ESPAÑOLA

iber:Camera

VI Temporada Barcelona

noviembre 89 - junio 90 Palau de la Música Catalana

1	12 noviembre	**Philharmonia Orchestra** **Giuseppe Sinopoli, director** Wagner, Bruckner
2	29 noviembre	**Julian Bream, guitarra** Buxtehude, Bach, Giuliani, Tippett, Takemitsu, Villa-Lobos
3	4 diciembre	**Tokyo String Quartet** Mozart, Ravel, Beethoven
4	6 diciembre	**Orquesta Filarmónica de Israel** **Zubin Mehta, director** **Gila Beshari, contralto** Kopytman, Ravel, Dvorák
5	13 diciembre	**Agnes Baltsa, mezzo-soprano** **English Chamber Orchestra** **Jacques Delacôte, director** Rossini, Mascagni, Donizetti
6	14 diciembre	**Daniel Barenboim, piano** Bach
7	15 enero	**Orchestre National de France** **Lorin Maazel, director** **Ingolf Turban, violín** Beethoven, Glazunov, Roussel
8	21 enero	**Orquesta Filarmónica Checa** **Coro Filarmónic de Praga** **Vaclav Neumann, director** **Jard van Nes, mezzo-soprano** Mahler
9	29 enero	**Orquesta Nacional de la URSS** **Evgueni Svetlanov, director** Prokofiev, Tchaikowski
10	8 febrero	**Nikita Magaloff, piano** Scarlatti, Beethoven, Debussy, Stravinsky, Chopin
11	2 marzo	**Pinchas Zukerman, violín** **Mark Neikrug, piano** Schubert
12	14 marzo	**St. Paul Chamber Orchestra of New York** **Christopher Hogwood, director** **Jon Kimura Parker, piano** Adams, Mozart, Stravinsky, Haydn
13	16 marzo	**London Philharmonic Orchestra** **Gennady Rohzdestvensky, director** Schubert, Dvorák, Brahms
14	26 marzo	**Rafael Orozco, piano** Schubert, Albéniz, Ravel
15	23 abril	**Orquesta de la RTV Soviética** **Vladimir Fedoseev, director** **K. Rodin, violoncelo** **Vladimir Ovsinikov, piano** Tchaikowski
16	26 abril	**Orpheus Chamber Orchestra of New York** Haydn, Shostakovitch, Brahms
17	7 mayo	**Murray Perahia, piano** Franck, Schumann, Prokofiev, Liszt
18	21 mayo	**Maria João Pires, piano** Mompou, Mozart, Chopin, Schubert
19	22 mayo	**Fort Worth Chamber Orchestra of Dallas** **John Giordano, director** **Shields-Collins Bray, piano** Gershwin
20	18 junio	**Philharmonia Orchestra** **Charles Dutoit, director** Berlioz, Falla, Prokofiev

Venta de localidades:

Las localidades, **para cada concierto**, están a la venta en las taquillas del Palau de la Música Catalana (Sant Francesc de Paula, 2).

Horario de taquillas: días laborables de 10 a 21 h., sábados de 17 a 21 h.

Todos los conciertos empezarán a las 21 h.

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

FUNDACION PARA EL APOYO DE LA CULTURA

Ajuntament de Barcelona

sonalidades de actores-cantantes, la bondad de la grabación y su excelente reprocesado a compacto, además de pertencer a la serie de precio medio *Clásicos del siglo XX*, entoneces no hay que dudar un instante. Ocasión idónea pues, para enfrentarse a esta leyenda musical servida en inmejorables condiciones artísticas y técnicas. Un sólo reparo: el texto viene traducido únicamente al inglés, por lo que la observación de Klemperer raramente podrá ser apreciada por el oyente que no domine cualquiera de los dos idiomas del libreto.

E.P.A

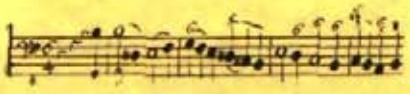
POULENC: *Gloria. Sabat Mater* **Kathleen Battle, soprano. Tanglewood Festival Chorus. O. S. de Boston: Seiji Ozawa. DG 427 304-2. CD DDD 52:02 mns.**

Es bien sabido que la experiencia de Poulenc que se conoce como *conversación de Rocamadour* (que sería prolijo resumir aquí) le llevó a componer en adelante una amplia serie de obras religiosas. Religiosa es, desde luego, su ópera *Diálogos de carmelitas*, concluida en 1961. Pero el primer fruto de aquella experiencia fueron las *Letanías a la virgen negra* (1936). Entre las muchas que compuso más tarde destacan especialmente su *Stabat Mater* (1950) y su *Gloria* (1959), emparejados felizmente en esta grabación.

No son abundantes las versiones de estas obras. Conocemos la excelente lectura de Bernstein del *Gloria* (CBS) con Judith Blegen, y las dos debidas a Prêtre del *Stabat Mater* (una con Régine Crespin y otra, muy reciente, con Bárbara Hendricks, reseñada en esta revista, ambas EMI), si no contamos la muy antigua de Louis Fremaux con Jacqueline Brumaire (Vega-Hispavox, años cincuenta).

Ante la lectura de los intérpretes podemos quedar sorprendidos al principo: cómo será la interpretación de esta música confesionalmente católica, que sigue textualmente la liturgia romana, en manos de un japonés y unos gringos. Lo mismo podíamos preguntarnos ante el *Gloria* de ese insigne artista judío que en Bernstein. La respuesta es que, puesto que vivimos en una época de universalización de determinados elementos básicos de conocimiento y en la medida en que los frutos musicales de la liturgia católica poseen un aspecto escénico, dramático, insoslayable, las interpretaciones han de tener mas de *performance* que de acto de fe. Ozawa y su equipo, con una excelente Kathleen Battle que es lo contrario en el *Gloria* que la *infantil* Judith Blegen, consiguen una lectura impecable, teatral, cristalina, sin por ello caer en el énfasis ni el efectismo. Una lectura media sin embargo intensa que nos trae la pureza sentida de estas confesiones públicas tan distintas: un canto trágico y otro de alabanza, apectos ambos perfectamente complementarios en el pensamiento religioso y musical del compositor al comienza y al final de una década. Ambas obras, nos damos cuenta ahora, estaban pidiendo a gritos su acoplamiento fonográfico.

S.M.B.



RAVEL.1. *Alborada del gracioso* **2.** *Tzigane* **3.** *Una barca en el océano* **4.** *Schéhérazade* **5.** *Schéhérazade* **(obertura) 6.** *La Valse* **Salvatore Accardo, violín (2). Margaret Price, soprano (4). London Symphony Orchestra. Director, Claudio Abbado. CD estéreo DG 427.314-2 DDD. Duración 7'16; 9'53; 7'15; 16'52; 13'32; 12'26. Total: 67'46. Grabado en Londres, 11/1987 (excepto** *La Valse*, **11/1981).**

Nuevo disco dedicado por el director italiano a Ravel. El precedente publicado en 1985, contenía *Bolero, Rapsodia española, Pavana* y *Ma mère l'oie* y fue comentado muy desfavorablemente por EPA en el número 9 de SCHERZO. De uno anterior, cuya obra principal eran los *Cuadros* de Mussorgsky-Ravel, se ha rescatado para este CD una interpretación de *La Valse* aceptable pero netamente inferior a las grandes que de esta obra se han grabado y que —¡milagro!— el mercado español ofrece a buen precio; a saber: Monteux, Münch, Boulez y Martinon. Este CD ofrece también tres partituras atractivas —pero no capitales— del catálogo raveliano: *Una barca en el océano*, la *Obertura Schéhérazade* y *Tziganol*. En todas ellas destaca el buen hacer de la London Symphony bajo el mando de quien fue su titular largos años, y también la brillante perfección de Accardo en la última obra citada. Asimismo se nos ofrece una de las páginas más breves y deslumbrantes de Ravel, *Alborada del gracioso*, que recibe una buena ejecución por parte de Abbado y sus músicos. Pero también aquí, como en *La Valse*, la competencia es muy dura: Boulez es claramente preferible, por no hablar de la antigua y espléndida versión de Giulini con la Filarmonía para EMI.

Finalmente, lo que para muchos será el plato fuerte de este variado CD: el ciclo de canciones *Schéhérazade*, otra de las grandes partituras de Ravel. La solista es Margaret Price, que canta impecablemente, según suele: la línea es depurada, ortodoxo el estilo, segura la voz en toda la gama y correcto su francés, cualidad ésta última desusada para cantantes de habla inglesa. Llama la atención su legato absolutamente perfecto, al servicio de las muy amplias ligaduras que indica Ravel; es lástima que el disco (78, LP o CD, tanto da) *nunca acabe de hacer justicia a las* voces de proyección excepcional, como lo es la de la Price. También en este caso la competencia que han de afrontar los intérpretes es muy considerable, aunque acaso ninguna versión hasta la fecha pueda aspirar a la categoría de definitiva. Para mi gusto, la más perfecta es la de Jessye Norman con Colin Davis y la London Symphony (Philips), que se completa con unas preciosas *Nuits d'été* de Berlioz. Idénticos acomplamientos ofrecen un disco EMI memorablemente dirigido por Barbirolli a la New Philharmonia y otro Decca en que Régine Crespin, espléndida de voz, estilo y acento realiza el —quizá— mejor trabajo vocal oído hasta hoy. Pero su acompañante Ansermet, a fuerza de objetividad, resulta algo prosaico y la Suisse Romande no pude codearse con las orquestas inglesas; por su parte, Janet Baker, la solista de Barbirolli, es una gran cantante pero excesivamente *fina* —o victoriana— para unos pentagramas tan sensuales, que desgrana en un francés discretito. Recordemos aún a dos *grandes* de España: Victoria de los Angeles, acaso no perfecta en lo vocal pero insuperable de personalidad, gracia y buen decir; y Teresa Berganza, en su reciente versión con Plasson, recibida cálidamente por la crítica francesa. Tampoco sería justo olvidar a la gran Marilyn Horne con un sensual Bernstein.

Recapitulemos. Un CD muy variado de contenido y de buena calidad, digno de consideración. Pero mi consejo es acudir a Boulez o a las tres «M» francesas citadas al comienzo del artículo, y a Normam/Davis para *Shéhérazade*. Los textos de esta obra figuran en francés y traducidos a inglés y alemán, mientras que los comentarios aparecen en estas tres lenguas y en italiano. Para más información sobre la discografía raveliana puede el paciente lector consultar los números 20, 21 y 31 de SCHERZO además del 7, que incluía el dosier *III Aniversario*.

R.A.M.

REGER: *Cantatas Corales para el Año litúrgico.* **Verena Schweizer, soprano; Andrea Hellmann, contralto; Rolf Julius Kock, oboe; Ruth Hellmann y Ursula Soldan, Violines; Bertram Banz, viola; Christoph Hellmann, violonchelo; Claus M. Fink, contrabajo; Hedwig Bilgram, órgano; Bachchor Mainz. Director: Diethard Hellmann. CD 74548, *CHRISTOPHORUS. Distribuido en España por PDI.**

Max Reger trajo una nota de sobriedad a la borrachera fin de siglo, alineándose decididamente con los que todavía pretendían una música dotada de leyes propias y liberada del destino que le reservaban las estéticas poswagnerianas, es decir, convertirse en una ilustración sonora, a veces muy objetiva, al servicio de fines extramusicales, predominantemente literarios. Postura pues a contrapelo de su época, un islote de rigor en el océano de redenciones, transfiguraciones y otras desmesuras, cuya lección sería aprovechada en algunos aspectos por la Escuela de Viena, pero también por músicos tan lejanos como pueden ser Prokofiev o Miaskovski.

Hoy Reger goza de escaso crédito en los grandes centros musicales saturados por sus coetáneos Mahler y Strauss; en comparación con éstos es tachado de aburrido, formalista, *sin mística ni mensaje trascendental. En* España su obra ha despertado poca curiosidad. Ramón Barce se ha ocupado de ella y hace años aparecían en los conciertos públicos sus *Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart Op. 132* y alguna producción camerística. Actualmente su presencia se limita a los recitales de órgano, donde desempeña un papel alternativo, una especie de Bach de segunda categoría.

Las cantatas que ofrece este disco tienen una funcionalidad perfectamente definida y se atienen a ella quizás con excesiva literalidad. La simplicidad de los corales se enriquece con armonizaciones a veces inquietantes; por momentos se bordea el pastiche y en otros se abren espacios de gran libertad modulatoria. Las cuatro cantatas son precedidas por los correspondientes corales en que se basan y la interpretación en general es correcta, a tono con el carácter y finalidad de las partituras. El disco se completa con una de sus poderosas composiciones para órgano, la *Introducción y Passacaglia en Re menor* de 1899.

D.C.C

REICH: *Drumming. 6 pianos. Music for mallet instruments, voices and organ.* **Steve Reich und Musicins. 2 CD DG 20th. Century Classic. 427-428-2GC2. ADD. 128'**

Largo tiempo agotada la vieja grabación de la Deutsche Grammophon conteniendo el clásico *Drumming* (1971), pasto de la busqueda de coleccionistas, el sello alemán ha editado por fin la lectura en CD de ese imprescindible eslabón en la carrera de Reich junto a dos piezas de menor interés musical pero significativas para entender la posterior evolución del compositor, *6 pianos, Music for mallet instruments,* ambas de 1973.

La particularidad de esta versión de *Drumming,* frente a la más reciente (Elektra 979-170-1), radica en su duración: 90 minutos, justamente la que se señala en el catálogo de obras del autor, por 45 minutos solamente en la de Elektra. Esta última se antoja casi una simplificación destinada a públicos aún no habituados al estilo de Reich, con el agravante de que la sección 4.ª, la más excitante, no sólo ya de la pieza sino de toda la obra de Reich junto a *Different Trains,* pierde nada menos que 11 minutos con respecto a la primera versión. El poder hipnótico evidente y el efecto de ritual que desprende el fenomenal juego de agregados de los instrumentos se pierde en buena parte en esta última versión, a pesar de que haya que reconocer en ella una excelente toma de sonido. Los instrumentos están recogidos con un mayor sentido espacial y las voces, presentes como meros instrumentos en las secciones 2.ª y 4.ª, son mucho más fácilmente discernibles, aspectos que se echan en falta en la versión GD. Pero a pesar de este inconveniente, sólo por el hecho de que en el CD que comentamos podemos paladear *Drumming* en toda su dimensión, en todo su efecto hipnótico, merece la pena su adquisición.

Si la vigencia de *Drumming* estriba en ser el acabado perfecto de la técnica reichiana del desfase gradual, en la que dos o tres instrumentos idénticos, repitiendo el mismo motivo melódico, llegan gradualmente a una desincronización, las otras dos piezas, *6 pianos y Music for mallet instruments,* por otra parte, es justo reconocer que se han conservado mal. De mucha menor envergadura, pobres de inspiración en su empleo de motivos excesivamente sencillos por no decir banales, son válidas en cuanto significan un paso adelante en la técnica ya comentada y sobre todo en cuanto a la apertura de técnicas que vendrían a reemplazar el proceso de desfase gradual, visible en la combinación y contraste de las texturas de *Music for mallet instruments,* que alcanzaría su culminación en las mucho más atractivas *Tehillim* y *The desert music.*

Si en el caso de *Drumming* podemos optar por una de las dos versiones existentes, con el inconveniente ya expuestos antes, de la excesiva simplificación de la más reciente de ellas, en el *Music* particularmente mal grabada, con un pésimo balance del instrumental, nos tenemos que conformar con esta única versión DG de 1974, por tanto perdemos la posibilidad de apreciar en su justa medida la característica mayor de esta obra, el juego entre las diferentes texturas. Pero para consuelo oígase *Music for 18 musiciens* (en el sello ECM), hermana mayor de aquélla.

F.R.

REICH: *Different Trains. Electric Counterpoint.* **Kronos Quartet. Pat Metheny, guitarra. CD ELEKTRA 979176-2. DDD. 41'47".**

Toda la expectación por conocer las nuevas producciones de Steve Reich tras el reto que supuso *The Desert Music* (primer empleo de la gran orquesta y también la primera obra de Reich en ser aceptada masivamente, traspasando los límites de la música repetitiva) ha quedado superada tras la escucha apasionada de, en particular, la pieza que abre el CD.: *Different Trains* (1988, para cuarteto de cuerdas y cinta). Estamos ante un trabajo de orfebrería sonora que abre insospechadas perspectivas y hacen concebir nuevos y grandes logros a este músico que vive realmente una época feliz. Su trayectoria desde las atractivas obras de los últimos años 70 y primeros 80 *(Octet, Tehillim)* no parece tener freno y es ahora cuando podemos empezar a hablar de la madurez de un músico que, combinando características habituales a la escena neoyorquina de la última década (el recitativo y la manipulación de los materiales instrumentales y vocales a partir de efectos visuales presentes en la obra de Robert Ashley y Laurie Anderson) y retomando la técnica del proceso de desfase gradual de sus viejas composiciones de 1966. *It's gonna rain* y *Come out,* consigue articular una pieza de relojería en la que abundan los momentos de febril intensidad.

Especie de *work in progress,* Reich concibe *Different Trains* como un documento donde se da cabida a fragmentos sueltos de su biografía y que se verá completado pronto en un montaje, *perfomance* es la palabra justa, combinación de música, vídeo y teatro. La idea le vino a Reich recordando lo que fueron sus años de infancia: «Cuando sólo tenía un año, mis padres se separaron. Mi madre vivía en Los Angeles y mi padre en Nueva York. Desde entonces mi custodia se repartió y viajé hacia un sitio y otro entre 1939 y 1942, acompañado de mi institutriz. Mientras qe estos viajes tuvieron su lado excitante y romántico, reflexiono y echo la vista atrás y pienso que hubiera sido si en vez de en América hubiéramos estado en ese mismo período en Europa; siendo yo judío hubiera tenido que tomar gran cantidad de trenes diferentes. El material con todo lo que reflejase en lo posible aquella situación queda ordenado así:

1. Grabación de mi institutriz, Virginia, ahora de 70 años recordando los viajes que hicimos juntos en tren.

2. Grabación del revisor Lawrence Davis, ahora de 80 años, que hacía la línea Nueva York-Los Angeles, recordando cosas de su vida.

3. Grabaciones de supervivientes del holocausto, Rachel, Paul y Rachella, todos de mi edad y que ahora viven en América, y que cuentan sus experiencias.

4. Grabaciones de ruidos de trenes americanos y europeos y de sirenas de los años 30 y 40.

Para combinar el material vocal grabado y los instrumentos de cuerda seleccioné pequeñas muestras de las declaraciones de todos ellos en un timbre más o menos claro y lo escribí en la partitura en una notación aproximada. Las cuerdas luego imitan la melodía hablada».

Las tres secciones en que se divide *Different Trains* hacen pensar en la estructura del concierto grosso: un primer tiempo (América, antes de la Guerra), Allegro vivace, de enorme potencia, donde las grabaciones de las locomotoras funcionan como un bajo continuo obsesivo sobre el que las distintas voces irán marcando la pauta melódica que el grupo de cuerdas se encargará de comentar con precisa fidelidad. En el segundo (Europa durante la Guerra), Largo, se asiste asombrado a una concentración y rarificación del material sin precedentes en Reich. El tamiz sonoro, a base de sirenas anunciadoras de los ataques aéreos y a las, a veces, espectrales entonaciones vocales de los supervivientes elegidos, alcanza cotas sobrecogedoras. La tercera sección (Después de la Guerra), Allegro, es un tour de force de luminosidad y belleza, con el cuarteto de cuerdas, ahora en un primer plano, en la tarea de matizar los diferentes temas propuestos por las voces, la inventiva melódica es absoluta y el oyente, al final, queda fascinado ante tal volcán de vitalidad y calor humanos.

Se completa el disco con *Electric Counterpoint* (1987, para 10 guitarras pregrabadas, 2 bajos eléctricos y guitarra en vivo) que sigue la estela de las piececitas para instrumentos solistas a las que nos tiene acostumbrados Reich (*Vermont y New York Counterpoint).* El turno le toca ahora a la guitarra, obedeciendo un encargo del conocido guitarrista de jazz, Pat Metheny. Construida sistemáticamente en forma de canon y dividida también en tres secciones (rápido, lento, rápido), *Electric Counterpoint* está pensada para mayor gloria de Metheny, y Reich se permite jugar con clichés de lo que ahora se llama en el mundo del jazz *fusión* (ni jazz ni rock sino todo lo contrario), y el resultado no pasa de banal, por muy atractivas que puedan parecer en un principio las combinaciones tímbricas de las once guitarras.

En definitiva, recomendación entusiasta del disco sólo por la primera de las piezas, *Different Trains,* rebosante de vida e invención, llamada a ser, me apresuro a decirlo, un clásico de la música de nuestros días, y procurar que la otra pieza pase desapercibida en el tocadiscos.

F.R.

ROSSINI: *L'Italiana in Algeri.* **Berganza, Alva, Panerai, Corena, Tavolaccini, Trucato-Pace, Montarsolo. Orquesta y Coro del Maggio Musicales Florentino. Director: Silvio Varviso. DECCA 417 828-2. ADD. Duración: 129'39".**

Se trata de una grabación de 1963 que ahora Decca presenta en su segunda entrega de la serie *Grand Opera,* a buen precio. Isabella, la Italiana, es un personaje rossiano asociado a Berganza, como lo son también Angelina de *La Cenerentola* (que grabó en 1971 con Abbado) y Rosina de *El barbero* (que con el mismo Varviso hizo para Decca en 1964). Berganza, todo el mundo lo sabe, es una cantante sutil, musical, sensible, que da a Isabella una femineidad y elegancia que persuaden. Es entonces secundario que el instrumento sea mediocre (limitado de anchura y agudo, carente de graves) o que su canto no tenga la auténtica coloratura rossiniana, que en ella es un tanto mecánica. Tampoco tiene la voz el calor timbrico, sen-

sual, que precisa la heroína, amén de cierta dosis de vulgaridad que podría derrochar la intérprete en algunos pasajes. (En este sentido Marilyn Horne, masculina y mandona, cumple los requisitos). No importa, sin embargo; Berganza canta muy bien, tiene bastante sentido del humor, mucha clase, y su Isabella está edificada y sale airosa siempre. Un Rossini personal y respetable. Luigi Alva hace un Lindoro de línea y gusto, aunque a veces resulte afectado y dulzón. Con el paso del tiempo han aparecido tenores de índole rossiniano más viriles y prepotentes. Rolando Panerai es el Tadeo perfecto, porque combina lo que el personaje requiere: voz italiana, medios suficientes y auténtico estilo bufo. Es, sin duda, el acierto del reparto. Tavolaccini da el necesario relieve a Elvira y Miti Trucato-Pace, Zulma, y Montarsolo, Haly, (que luego sería un aplaudido Mustafá) y que canta su arietta a menudo cercenada, cumplen holgadamente. El caso Corena exige cierta tolerancia basada en que el artista es eficazmente gracioso y construye el personaje, aunque lo lleva exageradamente al terreno bufo. En conjunto, divierte, pero musicalmente es un perfecto desastre. No se puede cantar peor el aria, que exige una línea amplia y musical, *Gia d'insolito ardore nel petto.* Corena, a falta de medios, debe recurrir al falsete para sacar adelante la página. Es un auténtico horror canoro. Hay que esperar las partes más bufas para que su Mustafá salga favorecido.

Varviso dirige con excelentes intenciones y correctos resultados, pensando más en Mozart que en Rossini, algo que últimamente es bastante común en las batutas, que miran demasiado hacia el norte, olvidando la mediterraneidad del Cisne de Pesaro. Pero parece que esto no disgusta a la crítica en general.

Para poner punto final: en CD se encuentran ya (estos demuestra, ya era hora, el resurgir de Rossini) las dos versiones de Valentini-Terrani, con Bertini y Ferro, la de Horne con Scimone (en conjunto, la mejor) y la reciente de Agnes Baltsa, aunque esta última no se encuentra distribuida aún en España, en el momento de redactar esta nota.

F.F.

STRAUSS: *Concierto para trompa N.º 1 en mi bemol. Concierto para trompa N.º 2 en mi bemol. —Concierto para oboe en re mayor. —Dueto-concertino para clarinete, fagot y cuerdas.* **Peter Damm (trompa), Manfred Clement (oboe), Manfred Weise (clarinete) y Wolfgang Lienscher. Staatkapelle Dresden. Director: Rudolf Kempe. ADD. Duración: 79' 13". EMI.**

La grabación de las obras orquestales de Richard Strauss por Rudolf Kempe al frente de la Staatkapelle Dresden, constituyen uno de los hitos en la historia del disco. Un director excepcional al frente de una maravillosa orquesta y una realización técnica discográfica de primer orden, se combinaron para llevar a cabo un trabajo inolvidable al que no pueden ser indiferentes ni siquiera quienes tengan una actitud reticente ante la obra de Richard Strauss.

Esta grabación forma parte de ese ciclo magistral. Se reúnen en un disco de generosa duración cuatro obras menores pero de encantadora factura del gran compositor bávaro. La calidad del trabajo de los solistas es de primer orden, como lo es la transparencia sedosa de la orquesta y la sutil maestría de Kempe.

J.A

SCHÖNBERG: *Noche transfigurada, Op. 4. Pelleas y Melisande, Op. 5. Variaciones para orquesta, Op. 31.* **BERG:** *Tres piezas para orquesta, Op. 6. Tres piezas de la Suite Lírica.* **WEBERN:** *Passacaglia para orquesta, OP. 1. Cinco movimientos, Op. 5. Seis piezas para orquesta, Op. 6. Sinfonía, Op. 21.* **Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Album de 3 discos compactos ADD. Diraciones: 66'00", 68'28" y 46'04". Grabaciones realizadas en la Jesus-Christus-Kirche y en la Philharmonie de Berlín entre 1972 y 1974. Productor: Hans Weber. Ingeniero: Günter Hermanns. Precio medio.**

Todas las obras arriba citadas (excepto la *Op. 6* de Alban Berg) ya habían sido publicadas previamente en discos compactos sueltos de la serie cara de la Deutsche Grammophon. Ahora, con buen buen criterio, se ha optado por reunir en un sólo álbum de la excelente colección Clásicos del siglo XX las nueve composiciones de los tres vieneses dirigidas y grabadas por Herbert von Karajan durante la década de los setenta, teniendo todas como nexo de unión la belleza tímbrica de ese instrumento único que era la Filarmónica de Berlín moldeada por su infatigable director vitalicio. En efecto, la belleza de sonido junto a la perfección instrumental es lo que predomina por encima de cualquier otro matiz expresivo, habiendo obras que resultan beneficiadas con este enfoque: *Variaciones, Op. 31,* de Schönberg o la *Sinfonía, Op. 21.* de Webern (las composiciones enteramente dodecafónicas). Otras, a pesar de su indudable atractivo, resultan un punto superficiales; *Noche transfigurada* o *Pelleas y Melisande,* ambas con traducciones impresionantes como las de Dimitri Mitropoulos (Columbia americana, actualmente descatalogado) o Sir John Barbirolli (EMI, sólo en LP), que dejan a estas de Karajan en un digno segundo puesto. Impecables las *Piezas* de Alban Berg, con una intervención de la Filarmónica berlinesa realmente antológica. En fin, a juicio de quien esto firma, estamos ante lo que comunmente llamamos versiones de referencia por lo que hace a la *Op. 31* de Schönberg y a la *Op. 21* de Webern; la belleza y virtuosismo orquestal son las características predominantes del resto. A ello hay que añadir una toma de sonido francamente buena (más clara en compat disco que en LP) y unos buenos comentarios de H.H. Stuckenschmidt en alemán con traducciones al inglés y francés. A destacar también la rigurosa ordenación numérica de cada uno de los Compactos, de vital importancia en obras como las *Variaciones, Op. 31* (en otras composiciones, por ejemplo, *Pelleas y Melisande,* se indica el número de la partitura donde localizar el pasaje que se está interpretando en un momento determinado). Oportunidad inmejorable para conocer una importante contribución de Karajan a la música del siglo XX.

E.P.A.

TCHAIKOVSKY: *Sinfonía N.º 6 «Patética». Obertura «Hamlet». —Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Igor Markevitch. ADD. Duración: 64'05. PHILIPS.*

Cuando Igor Markevitch murió, sus grabaciones empezaban a ser casi una rareza. Después de su muerte, sin embargo, las casas discográficas que habían arrumbado su figura en el desván de los recuerdos parecen querer recuperar el tiempo perdido y se apresuran a lanzar al mercado una tras otra las realizaciones discográficas de quien fue una de las figuras más interesantes de la dirección de orquesta en nuestro tiempo. Las grabaciones que ahora presenta el sello Philips datan de 1962 —La *Patética*— y de 1967 —*Hamlet*— y pertenecen al soberbio ciclo Tchaikovsky que se debe al gran director ruso.

Markevitch fue un director de repertorio amplio pero es quizá en esta música, la música de su país, de Rusia, donde su arte directorial brilla con mayor esplendor. Su *Patética* —como las de Mravinski o de Rhozdesvensky— se encuentra en el polo opuesto de las histerias habituales. Una sabia contención resalta precisamente el *pathos* de la obra y le resta carga sentimental. El resultado —como en la Obertura *Hamlet,* una de las obras relativamente poco conocidas del compositor— es de una calidad excepcional. El Tchaikovsky de Markevich es absolutamente de referencia.

J.A.

VIVALDI: *Conciertos para flauta y orquesta del Op. 10: núm. 1, RV 433, «La Tempesta di mare»; núm 2, RV 439, «La Notte»; núm. 3, RV 428, «Il Cardellino».* **MERCADANTE:** *Conciertos para flauta y orquesta en Re mayor y en Mi menor.* **Andrea Criminelli, flauta. English Chamber Orchestra. Director: Jean-Pierre Rampal. LONDON 421 438-2. Digital compacto. DDD. 63'36". Grabación realizada en Londres en agosto de 1986.**

Discípulo de Rampal en el Conservatorio de París, el joven flautista Andrea Griminelli saca ahora su primer disco auspiciado por su maestro. El compacto, del modo en que está concebido, permite realizar un recorrido a lo largo de todas las dotes del joven flautista, que son numerosas pero que, por ahora, no superan a las del marsellés, quien en esta ocasión empuña la batura con correctos resultados.

Empezando por Vivaldi, digamos que el concierto *«La Tempesta di mare»* es ante todo un pretexto para la demostración de las dotes virtuosísticas de Griminelli, de un sólido dominio del mecanismo. La dosificación del *vibrato,* la resistencia en el *fiato* y la razonable grosos del sonido pueden advertirse en mayor medida en el concierto *«La Notte», y el del «Cardellino»* es útil para el conocimiento de sus dotes imitativas (recordemos que *cardellino* significa «jilguero») y —en el bellísimo *Cantabile*— de su buen gusto y amplitud en el fraseo.

También el fraseo de Griminelli destaca una vez más en el *Concierto en Re mayor* de Mercadante, particularmente en el *Andante alla siciliana,* y la belleza del sonido, su destello, están mejor captados que en los

conciertos del Prete rosso. En fin, el *Concierto en Mi menor* sirve como gran ocasión para el lucimiento y la capacidad por el contraste. No se le pueden negar, pues, al joven flautista una larga retahíla de virtudes. Pero si se desean, para estos conciertos de Mercadante, un solista con una mayor flexibilidad, un sonido más mórbido y de mayor entidad y una dirección más idiomática, recúrrase a las versiones del propio Rampal bajo la batuta de Claudio Scimone grabadas hace algunos años en L.P. para el sello Erato en la Ref. STU 71320 (el *Concierto en Re mayor,* junto con el *Concierto en Mi mayor* y las *Variaciones en La mayor;* la orquesta es también la English Chamber) y 70752 (el *Concierto en Mi menor* junto a la *Sinfonía concertante para dos flautas y orquesta en Sol menor* de Cimarosa, con la también flautista Clementine Scimone e I Solisti Veneti).

Jo.R.B.

WEBER: *Obra para piano a cuatro manos.* **Lucia Marrucci y Maurizio Galli, piano. RODOLPHE, RPC 32521. Compacto DDD (70'09"). Distribuido por Harmonia Mundi.**

Der Freischütz es, por antonomasia, la obra más conocida de Weber. Si se exceptúa esta magistral producción dramática, el resto de la obra se encuentra prácticamente en el olvido, a pesar de la excelente calidad de su música. Weber compuso para casi todos los géneros musicales y en todos ellos dio amplia muestra de sus elevadas dotes como músico.

La producción weberiana para piano solo se centra, esencialmente, en las cuatro *Sonatas.* Compuso también gran número de piezas menores, entre las que destaca, por su popularidad, la *Invitación al vals.* La obra para piano a cuatro manos está integrada por las *Klavierstücke op. 3, 10 y 60,* que ahora aparecen recogidas en disco por primera vez. De los tres grupos de piezas, el más personal y elaborado es, sin duda, el tercero *(op. 60),* permaneciendo los otros dos en una esfera claramente clasicista, en especial el *op. 3,* en el que la influencia de Mozart es notoria.

La versión ofrecida por los pianistas italianos Lucia Marrucci y Maurizio Galli resulta aceptable, aunque dista bastante del nivel que sería deseable para alcanzar un calificativo superior. Lectura algo plana en general y fría en algunos momentos, con escasa matización en otros. Música sencilla, sin excesivas complicaciones, que, a pesar de lo dicho, se escucha con agrado. Aspecto positivo e importante es, sin lugar a dudas, el hecho de tratarse de obras que se dan a conocer por primera vez, saliendo así de los estrechos límites a que nos suelen tener acostumbrados los discos en el conocimiento de las obras infrecuentes de la Historia de la Música.

F.G.U.

WIDOR: *Sinfonía para órgano núm. 2, Op. 13/2.* **Marie-Andrée Morisset-Balier, órgano. MOTETTE 11231. Compacto DDD (65'32").** *Sinfonías para órgano núms. 4 y 6, Op. 13 y Op. 42/2.* **Suzanne Chaise-Martin, órgano. MOTETTE 11131. Compacto DDD (56'50").** *Sinfonías para órgano núms. 5 y 10, op. 42/1 y op. 73.* **Daniel Roth, órgano. MOTETTE 11141. Compacto DDD (71'19").** *Sinfonía para órgano núm. 8, op. 42/4.* **Odile Pierre, órgano. MOTETTE 11251. Compacto DDD (62'40"). Distribuido por Harmonia Mundi.**

El sello alemán Motette está llevando a efecto la publicación en disco compacto de las *Sinfonías* para órgano de Charles-Marie Widor. De los volúmenes aparecidos hasta el momento, los que figuran en el encabezamiento de este comentario corresponden, respectivamente, a los números 2, 4, 5 y 6.

La grabación de estas obras, efectuada en 1987, se realizó en órganos sinfónicos franceses, la mayoría de ellos construidos por Cavaillé-Coll, con alguna excepción como la de la *Sinfonía núm. 8,* ejecutada en el órgano de Notre-Dame de la Dalbade de Toulouse, construido por Théodore Puget, contemporáneo de Cavaillé-Coll. Las restantes *Sinfonías* se grabaron, como digo, utilizando órganos Cavaillé-Coll (el de Saint-Ouen, en Rouen, y los de la Sainte-Trinité y Saint Sulpice, ambos en París). Este punto de contacto es esencial, si se considera que estas composiciones nacieron pensadas y escritas por Widor para instrumentos construidos por el citado organero francés. Se logra así una acertada igualdad en el tratamiento tímbrico. La lectura de estas páginas corre a cargo de diversos organistas. Aunque todos ellos realizan una magnífica interpretación, habría sido de desear, no obstante, para tener una mejor visión unitaria de conjunto, encomendar la tarea a uno solo. A pesar de ello, este pequeño reparo no empaña la ejecución limpia que llevan a cabo los cuatro organistas. Destaca entre ellos la interpretación de Suzanne Chaise-Martin en el órgano de la Sainte-Trinité de París, de timbre bellísimo y sonido majestuoso, a pesar de tratarse de un instrumento de dimensiones mucho más reducidas que los de Saint-Ouen o Saint Sulpice.

Antes de acabar, deseo hacer una puntualización. En algunos de los discos (casos de los volúmenes 2 y 6) se han incluido obras de otros autores, concretamente de Vierné y de Guilmant. A pesar de su indudable interés y belleza, en especial por lo que se refiere a la *Marcha fúnebre* de Guilmant, creo que estos *rellenos* son innecesarios e improcedentes en este caso. Tratándose de la integral de un autor concreto, la inclusión de páginas de otros compositores carece de sentido.

F.G.U.

ZEMLINSKY: *Los cuatro cuartetos de cuerda* **(op. 4, op 15, op. 19 y op 25). APOSTEL:** *Cuarteto de cuerda n.º 1 op.* **Lasalle Quartet. 20th Century Classics. 427 421-2. 2 CD (DDD, excepto el op. 15 de Zemlinsky: ADD0 65:43 mns. y 71:54 mns.**

Es axiomático que todas las obras tienen fecha. Pero en el caso de los *Cuartetos* de Zemlinsky es necesario insistir en ello, más allá de lo obvio y evidente. En el breve catálogo de este compositor y director de orquesta que vivió entre 1871 y 1942, fue protagonista de un medio musical privilegiado (la Viena de Mahler y Schönberg) y se convirtió en maestro y cuñado del fundador del serialismo, los cuatro *Cuartetos* son etapas fundamentales de su itinerario estético. Reseñemos los años: 1895, 1914, 1923 y 1936. El *Primero* es claro aprendizaje en una Viena en que Brahms aún le quedaban un par de años de vida. El *Segundo* es contemporáneo de la suspensión de la tonalidad ya practicada por Schöenberg y su escuela, y es un ambicioso fresco instrumental que tiene mucho de mahleriano (con dispositivos muy diferentes a los del maestro) en el momento de estallar lo que aún no se sabe que será una larga y cruel guerra mundial. Ya hay un intento de tender un sólido puente desde el legado de Mahler y el posromanticismo hacia los intentos de Schönberg. El **Tercero** es un recogido y tenso discurso de clásica apariencia, una afirmación (como la *Sinfonía Lírica* de ese mismo año) decidida, aunque no hostil, ante lo que está haciendo Arnold Schöenberg, ya en pleno ejercicio de la dodecafonía. En este sentido, Zemlinsky asume ese papel que Berg ha desempeñado históricamente, el de puente entre la Escuela de Viena y el pasado, pero desde luego con mucha mayor carga de pasado. El último *Cuarteto* fue compuesto en Viena, dos años antes del Anschluss y después de que Zemlinsky dejara el teatro praguense voluntariamente y Berlín por la llegada al poder de los nazis; hace unos meses que ha muerto su amigo Berg, el que le había dedicado la *Suite Lírica* para cuarteto de cuerda, en uno de cuyos movimientos citaba la *Sinfonía,* también lírica, de Zemlinsky. De nuevo es un amplio fresco, una declaración de principios, además de un homenaje amplio, denso, al gran artista fallecido, cuya *Lulu,* sin embargo, no creyó conveniente concluir.

Después vendría el exilio definitivo y la muerte en Estados Unidos antes del final de la feroz segunda guerra. En muchas de sus obras, y en especial en estos *Cuartetos,* dejo Zemlinsky testimonio de su tiempo: nunca creyó que el camino de Arnold Schönberg fuera insoslayable; lo respetó como suyo, aunque a veces el hombre no le pareciera tan respetable, como cuando tras la muerte de Matilde contrajo Arnold matrimonio con Gertrud Kolisch, hermana del violinista que dió nombre a tan famoso Cuarteto. Zemlinsky continuó su camino en un momento en que aquel otro no parecía el más aceptable. Hoy sabemos que fue uno más, de los más importantes del siglo, pero siempre y cuando no se tomara al pie de la letra, como ha hecho a menudo cierto academicismo que el propio Schönberg hubiera sido el primero en lamentar.

Completa el álbum la grabación del primero de los dos cuartetos de cuerda de Hans Erich Apostel (1901-1972), tardío discípulo de Shönberg, austríaco nacido en Alemania, cuya formación creativa se debe sobre todo a Alban Berg. Este *Cuarteto* fue compuesto en 1935, el año de la muerte de Berg, y es un auténtico logro personal dentro de una indudable influencia. Esta grabación, desde que apareció por vez primera en 1982, ha supuesto el descubrimiento de un artista de vida oscura, a menudo incomprendido, cuya obra es preciso conocer. El álbum, por lo demás, y de forma deliberada, da a conocer piezas para cuarteto de los aldeaños de la Escuela de Viena —el contemporáneo no integrado, portador de un mensaje *anterior*: Zemlinsky; y una de las consecuencias menos radicales y más intensas: Apostel—, con

lo que el LaSalle Quartet trasciende su grabación de los *Cuartetos* de Schönberg, Berg y Webern (recientemente reeditados en formato CD) y nos deja la esperanza de conocer fonográficamente otras interpretaciones suyas de obras de este área estética.

No es necesario insistir demasido en el magisterio de LaSalle a la hora de abordar estas obras, de las que no existen otras versiones discográficas. El LaSalle, como en Juilliard de otra manera, suele enfocar su repertorio a la luz de la música del siglo XX, y si éstos son, digamos, *bartókianos*, los de LaSalle son especialísimamente vieneses, incluso cuando tocan el último Beethoven. Esta grabación de 1982 (incluido el *op.15* de Zemlinsky, que es cuatro años anterior), como hemos sugerido antes, es un nuevo paso en *una especie de redondo espiritual y estético*, de continuación de una búsqueda, la del sentido de la música creada en aquella Centroeuropa pronto desgarrada, alrededor o enfrente de la enorme aportación y personalidad de Arnold Schönberg. Porque, en efecto, el enfoque es ése, y alrededor de los vieneses se teje el discurso sonoro de uno de los tres o cuatro mejores cuartetos de mundo actual a la hora de desentrañar la música profunda y poderosa de estos dos autores por ellos redescubiertos. Por lo demás, el minutaje es muy generoso, como demuestra el hecho de que estos dos CD contengan los tres LP de hace siete años. Item más: permanece el excelente estudio de Horst Weber sobre los *Cuartetos* de Zemlinsky y la entrevista al líder de LaSalle, Walter Levin, sobre el de Apostel; no permanece, en cambio, la muy útil cronología. Los comentarios, por supuesto, son en inglés, alemán y francés. Ahora nos queda esperar la grabación del *Segundo Cuarteto* de Apostel.

S.M.B.

RECITALES

RECITAL DE JOHN WILLIAMS: *Spirit of the guitar. Music of the Americas.* **Obras de Andrew York, Agustín Barrios Mangoré, Astor Piazzolla, Manuel Ponce, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Charlie Byrd, H. Villa-Lobos, Julio Sagreras y Gómez Crespo. CBS MK44898. ADD.**

Dieciocho piezas que recorren «todas las voces puras de nuestra América» (Agustín Barrios), música argentina, brasileña, venezolana, mexicana, andina y blue de América del Norte, inspiradas por las armonías y ambientes populares y que encontraron en la guitarra, introducida por españoles y portugueses, un instrumento ideal para expresarse. Nos lo cuenta el propio Williams en los comentarios que acompañan al disco. La verdad es que la selección del intérprete resulta sugestiva y variada, con algunas piezas de gran calidad. Así las tres de Agustín Barrios sobre temas y danzas andinos, el tango de Piazolla en la línea del *nuevo tango instrumental* de los años cincuenta, los valses venezolanos de Antonio Lauro, los temas cubanos de Leo Brouwer y los tres blues para guitarra del guitarrista de jazz Charlie Byrd. Se completa con un *scherzino mexicano* que proviene de una pieza para piano de Manuel Ponce, un lema argentino de origen inca, de Andrew York y obras de Villa-Lobos, Julio Sagreras y Gómez Crespo, John Williams se nos vuelve a revelar como un gran guitarrista de sonido nítido y brillante. La grabación, analógica en origen, es de gran calidad, lo que agradecerán los aficionados a la guitarra que, como los del clave, están acostumbrados a escuchar el instrumento en ámbitos poco propicios. La edición completa un anterior también en CBS (40140) en la que Williams recogía música española, de Japón, Inglaterra y América Latina, y en la que ya aparecían *Choros n.° 1* de Villa-Lobos y *Norteña* de Gómez Crespo.

B.C.

JUSSI BJOERLING: Arias de *La Gioconda, La fanciulla del West, Fedora, L'Arlesiana, Un ballo in maschera. Manon Lescaut, Requiem* **de Verdi,** *El país de las sonrisas.* **Tres fragmentos de** *Cavalleria rusticana* **(con Renata Tebaldi). Orquestas Filarmónica de Viena y del Maggio Musicale Fiorentino. Directores: Reiner y Erede. DECCA 421 316-2. ADD. Duración: 50'14".**

Todas las grabaciones que se incluyen en este disco de la serie *Opera Gala* tienen diversa procedencia, aunque una fecha común 1959 (no obstante parte de la *Cavalleria* se realizó en 1958), es decir, un año antes de la muerte del genial sueco. Bjoerling está ya muy bien servido en el soporte compacto. Además de esta entrega de Decca se encuentran en el mercado ediciones de RCA y EMI. Sin olvidar ediciones *Live* de la marca Legato classics. En 1959 la voz de Bjoerling se ha obscurecido, ha tomado más cuerpo, sin perder redondez ni límites. Aunque por momentos pueda escucharse como metálica o plana, sospechamos que es ineptitud o negligencia del responsable técnico. El artista es como siempre intenso (*L'Arlesiana*, derrochando agudo), expansivo, viril (*Cavalleria*), y paralelamente, cuando es necesario, sabe ser proclive al canto seductor y acariciante (*Manon Lescaut*). El tenor, además, exhibe una dicción italiana casi perfecta, al contrario de recitales anteriores donde estaba bastante descuidada. Parte de las arias ofrecidas aquí (en realidad todas) cuentan con registros anteriores del tenor, de diez a quince años atrás, con Nillis Grevillius a la batuta, y es curioso apreciar el cambio vocal y dramático de Bjoerling (en el disco EMI antes citado aparecen cuatro de dichas arias). El *Ingemisco* del *Requiem* verdiano está tomado de la edición completa de la obra que dirige Fritz Reiner, y que tuve oportunidad de comentar (ecomiásticamente) no hace mucho. Erede es responsable de la dirección del resto del disco: no puede pensarse mayor rutina y desgana en una batuta. Quizás fue consciente que ante un artista de las características de Bjoerling era mejor pasar desapercibido y excluirse, pero no pudo ocultar su vulgaridad y falta de sutilezas. La Santuzza de Tebaldi, salvo en los parcos momentos en que puede alardear de su tentador canto, es de parodia. (¿A qué delirante cabeza se le habrá ocurrido pensar en Tebaldi como Santuzza?).

F.F.

PLACIDO DOMINGO: *Domingo at the Philharmonic.* **Con Adriana Morelli. New York Philharmonic. Director: Zubin Mehta. Obras de Giordano, Lehár, von Reznicek, Mascagni, Rimski-Korsakov, Agustín Lara, Johann Strauss, Verdi, Tosti, Puccini y Stanislao Gastaldon. CBS MK4494K2 DDD.**

Potpurrí difícil de enfrentar, como ocurre con gran parte de los recitales modernos de las grandes figuras. El recital que debería ser, en principio, una prueba de fuego en la que escuchar el repertorio habitual del cantante o bien, una inteligente selección complementaria, se convierte habitualmente en una serie de piezas sin interés, una mezcolanza de piezas vocales e instrumentales o una voluntariosa y, a veces, descabellada demostración de *artista versátil*. Este recital en vivo de Plácido Domingo no me parece especialmente desafortunado —cumple las apetencias de muchos públicos— pero no cuenta desde luego entre sus más interesantes. Su interpretación, que data de 1988, obedece al estado actual de su voz: destaca en los momentos veristas de *Amor ti vieta* de *Fedora*, en *Ideale* de Tosti y en *Musica proibita* de Stanislao Gastaldon, pieza anodina, pero que se acomoda al estilo *Sfogato* del cantante. Los agudos, guturales, suenan frescos en general y la media voz conseguida en la canción de Tosti y en el final del dúo de Mascagni con la soprano invitada, Adriana Morelli. Canta una correcta *O mio babbino caro*. Por lo demás escuchamos *Freunde, das Leben ist Lebenswert* de *Giuditta* de Lehar, *Granada* de Agustín Lara, *Frühlingsstimmen* de J. Strauss, la obertura de *Donna Diana* de Emil Nikolaus von Reznicek y el *Capricho español* de Rimski Korsakov que, junto a *Granada*, en mitad del recital, actuarían como centro de gravedad español del concierto. La orquesta oscila entre el adecuado lirismo (dúo de *L'amico Fritz* de Mascagni), la prosopopeya, inherente y poco soportable para mí, del *Capricho español* y la desmedida sonoridad en *Granada*. En suma, un recital de variopinta composición, sustentado en los nombres de Domingo, Mehta y la Filarmónica de Nueva York. Lo que no evita que el peso y la calidad del cantante se haga notar en las citadas obras de Giordano, Mascagni, Tosti, y en una estimable versión de *De miei bollenti spiriti* de *La Traviata*.

B.C.

Temporada Musical Fundació Caixa de Pensions

1989-1990

Dimecres 22 Novembre. 21 hores
1 **Miklos Perenyi** violoncel
Bach. Suites per a violoncel sol, núms. 3, 5 i 6

Dijous 30 Novembre. 21 hores
2 **Antonio Meneses** violoncel
Kyoko Hashimoto piano
Bach, Beethoven, Britten i Shostakovitx

Dimecres 13 Desembre. 21 hores
3 **Tatiana Nikolajewa** piano
Bach. Variacions Goldberg, BWV 988

Dimecres 20 Desembre. 21 hores
4 **Concert de Nadal**
de la Fundació Caixa de Pensions
Academy of Ancient Music
The Choir of New College Oxford
Solistes vocals
Direcció: **Christopher Hogwood**
Händel. El Messies

Dimecres 17 Gener 1990. 21 hores
5 **Jeremy Menuhin** piano
Schubert, Beethoven, Czerny i Debussy

Dimecres 24 Gener. 21 hores
6 **Ksenija Jankovic** violoncel
Christoph Richter violoncel
Bach, Cassadó, Paganini, Glière, etc.

Dimecres 31 Gener. 21 hores
7 **Lluís Claret** violoncel
Guinjoan, Halffter, Garrido, Ducol, Charles i Kodály

Dimecres 7 Febrer. 21 hores
8 **Quartet Colorado**
Mozart, Bartók i Beethoven

Dimecres 14 Febrer. 21 hores
9 **Louise Sibourd** piano
György Ligeti compositor
Ligeti. Obres per a piano

Dimecres 21 Febrer. 21 hores
10 **Bernd Glemser** piano
Schumann i Rachmaninov

Dimecres 28 Febrer. 21 hores
11 **Grup Manon**
Stage Internacional de Música de Cambra
Beethoven, Stravinsky i Hindemith

Dimecres 7 Març. 21 hores
12 **Quartet d'Israel**
Gerhard, Ravel i Brahms

Dimecres 14 Març. 21 hores
13 **Trevor Pinnock** clavicèmbal
Bach. Obres per a clavicèmbal

Dimecres 21 Març. 21 hores
14 **Bracha Eden** piano
Alexander Tamir piano
Brahms i Stravinsky

Dimecres 28 Març. 21 hores
15 **New American Chamber Orchestra**
Álvaro Campos violoncel
Direcció: **Misha Rachlevsky**
Rossini, Haydn, Janácek i Cervelló

Dimecres 4 Abril. 21 hores
16 **Concert de Setmana Santa**
de la Fundació Caixa de Pensions
Stuttgarter Kammerorchester
Gächinger Kantorei Stuttgart
Solistes vocals
Direcció: **Helmuth Rilling**
Bach. Passió segons sant Mateu

XIII Festival de Música Antiga
«La Veu»

Dimarts 24 Abril. 21 hores
17 **Wilbert Hazelzet** flauta travessera
Jaap Ter Linden viola da gamba
Jacques Ogg clavicèmbal
Bach. Sonates i partites

Dijous 26 Abril. 21 hores
18 **Currende Consort de Veus i Instruments**
Direcció: **Paul van Nevel**
Carissimi. Oratoris: Abraham i Isaac, Ezequies i Jephté

Dimecres 2 Maig. 21 hores
19 **James Bowman** contratenor
Robert Spencer llaüt
Dowland, Monteverdi, Ferrabosco, Blow, Rossier i Purcell

Dimecres 9 Maig. 21 hores
20 **Gothic Voices**
París, en la primavera del món
Cançons de trobadors i motets

Dimarts 15 Maig. 21 hores
21 **Walter van Hauwe** flauta
Josep Maria Sapera flauta
The Cambridge Musick flautes
viola da gamba i clavicèmbal
Purcell, Simpson, Eccels, Morley, Merula, Fontana, Dallacesa, Frescobaldi, i del «Baldwine Manuscript»

Dijous 17 Maig. 21 hores
22 **Banchetto Musicale** violes
Cor del Festival de Música Antiga
Solistes vocals i instrumentals
Direcció: **Pere Ros i Manuel Valdivieso**
Schütz, Rosenmüller, Bernhard, Buxtehude i Schein

Dimarts 22 Maig. 21 hores
23 **Christophe Coin** violoncel
Patrick Cohen pianoforte
Beethoven. Integral de sonates per a violoncel i pianoforte

Dijous 24 Maig. 21 hores
24 **Christophe Coin** violoncel
Patrick Cohen pianoforte
Beethoven. Sonates núms. 4, 5 i 3

Dimecres 30 Maig. 21 hores
25 **Max van Egmond** baríton
Jacques Ogg pianoforte i clavicèmbal
Frescobaldi, Caccini, Huygens, Purcell, Händel, Haydn i Schubert

Tots els concerts tindran lloc al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Passeig de Sant Joan 108, excepte els núms. 4 i 16 que se celebraran al Palau de la Música Catalana.

Cursos Monogràfics

2 Novembre - 13 Desembre 1989
Música i Arts

30 Gener - 14 Febrer 1990
Ligeti a Barcelona

20 Febrer - 4 Abril 1990
Stravinsky

Tallers

8-21 Gener 1990
Guitarra i composició

21-25 Maig 1990
Violoncel

Trobades amb la música

Dissabte 25 Novembre 1989. 18.30 hores
Claudio Monteverdi

Dissabte 13 Gener 1990. 18.30 hores
L'evolució del Lied a Europa

Dissabte 24 Març 1990. 18.30 hores
Manuel de Falla

Dissabte 12 Maig 1990. 18.30 hores
Mozart

Totes les activitats tindran lloc al Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Venda d'abonaments
Del 25 d'octubre al 23 de novembre: venda d'abonaments als 23 concerts del Centre Cultural.
Del 25 d'octubre al 10 de març de 1990: venda d'abonaments a 10 concerts del Centre Cultural.
Del 13 de març al 25 d'abril de 1990: venda d'abonaments al XIII Festival de Música Antiga.
- Centre Cultural. Passeig de Sant Joan, 108. D'11 a 14 i de 16 a 20 h. (de dimarts a dissabte).

Venda anticipada de localitats
A partir del 14 de novembre.

Concerts al Centre Cultural
- Centre Cultural. Passeig de Sant Joan, 108. D'11 a 14 i de 16 a 20 h. (de dimarts a dissabte).
- Servei d'informació. Via Laietana, 56 Pral. De 8.30 a 19.30 h. (de dilluns a divendres)

Concerts al Palau
- Palau de la Música Catalana. Amadeu Vives, 1. D'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

Informació detallada al programa general de la Temporada Musical.

Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions. Tel.: 317 57 57.

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Krips: El don de la sencillez

Nos encontramos ante dos clásicos de la discografía operística vertidos ahora al soporte compacto, en los que una batuta común, la del vienés Josep Krips, nos expone, con claridad, equilibrio, mesura y transparencia, los rasgos básicos de toda una tradición mozartiana, cultivada y acrecida, en la misma cuna del compositor; con el paso de los años. Krips, alumno de los famosos Mandyczewski y Weingartner, bebió directamente de las fuentes prístinas en las que el propio Mozart se bañó. Así se explica que —aparte sus cualidades artísticas y directoriales— desde joven, al contrario de otros maestros más o menos coetáneos como Walter o Böhn, hallará de modo natural el camino para expresar el lenguaje del músico salzburgués muy fluidamente, sin estridencias. No era Krips un director genial, revolucionario, innovador, una batuta de esas que levantan pasiones o están dotadas de especial magnetismo. Su arte poseía el don de la sencillez, manaba plácido, apacible; sus texturas ofrecían una permanente luminosidad y limpidez teñidas en ocasiones de veladuras que nos proporcionaban una imagen sonora mozartiana plausible y convincente, aunque ello pudiera conllevar a veces una aparente carencia de tensiones, de contrastres dramáticos, de vigor esencial. Contrarrestada en todo caso, casi siempre, por la habilidad y gracia en la estilización, por la vida que animaba sus realizaciones y por el buen ensamblaje entre voces y orquesta cuando de ópera se trataba.

Y de ópera se trataba en este supuesto; ¡y qué ópera! En estas dos grabaciones, ya históricas, encontramos las mejores cualidades de Krips unidas a una connatural elegancia y a un sabor mozartiano ligero y estimulante que combina en adecuada gradación los múltiples y contradictorios elementos que atesora la música. En la obertura de *Don Giovanni* podemos localizar el reconocible estilo del director austriaco, que establece con suave pincelada las características del drama *giocoso*, haciendo respirar a la orquesta magistralmente, aunque sin dotarla de esa plurivalencia tan característica de una obra tan contrastada, que, en esta versión, pierde no poco de su densidad dramática, sin que, por otro lado, refulja abiertamente la chispa napolitana que define asimismo a partitura de tal complejidad. Es por ello que, si de comparar se tratara, habría que decantarse a favor de lo conseguido por la batuta en *El rapto en el serrallo*, que se ofrece en lectura vivaz, hermosamente proporcionada, más en la grata línea de la opereta vienesa que en la del arrebatado *singspiel* que es, después de todo, la obra. Pero la interpretación es convincente y se oye con gusto porque posee un alto grado de equilibrio y fluidez narrativa. A ello contribuye un cuadro de cantantes bien elegido: una excelente Popp, algo apuradilla en los sorprendentes sobreagudos de su segunda aria; un expresivo Frick, Osmín de altos vuelos, de menor entidad vocal aquí (año 1966) que en su antiguo registro con Beecham; un adecuado Gedda, todavía en voz, de plausible línea; un Unger característico, ligero e ingenuo (repite su éxito anterior con Beecham); y una femenina y musical Rothenberger, un tanto gutural y apretadilla en la coloratura. El conjunto de todo ello da una versión radiante, de gratísima escucha, con la mayoría de las cosas en su sitio, perfumada de aromas vieneses. Un elegante divertimento. Lejos de la preferible de Beecham (con Simoneau además de Frick y Unger en sus tiempos) en EMI, traviesa y chisporroteante —que, como la presente, modifica el orden de algunos números, suprime el 17, cuarta aria de Belmonte, y corta a mansalva diálogos—, o de la agresiva y original de Harnoncourt (Teldec). Jochum, Fricsay o Davis son, cada una en su estilo, otras opciones, mejores que las de Böhm o Wallberg. Sonido discreto.

Josef Krips por Carmelo.

El *Don Giovanni* que nos propone (que nos propuso en 1958) Krips se ajusta a estas ya conocidas pautas del director, que ayudan a resaltar los rasgos más amables, graciosos y líricos de la partitura, si bien dejan un tanto en la sombra los más *serios*, dramáticos o trágicos. De ahí que sean más globalizadoras, ricas y, en cierto sentido, auténticas otras interpretaciones como la de Giulini (EMI), vertida sabiamente hacia la tradición bufa napolitana, sin desdeñar los aspectos de ópera seria y consiguiendo en gran medida la difícil síntesis; o la de Furtwängler (Festival de Salzburgo 1953 y 54) de sonido precario pero imponente por su talante y dimensión dramáticos, en la mejor línea de Gluck, con reparto parecido al que usó años más tarde Krips en estudio y al que, también en Salzburgo y en el 55, utilizó Mitropoulos, artífice de una versión tensa y elocuente; o la de Karajan, asimismo recogida en aquella ciudad austriaca en el 60, que da una visión llena de vida, ágil y directa del drama con cantantes nada inferiores; o, ya en estudio, las muy estimables de Klemperer, solemne y escultórica (EMI), con reparto irregular, o Solti (DECCA), que encuentra un interesante vía media.

No es, pese al compacto (que no lo mejora), muy bueno el sonido de la grabación que ahora tenemos ocasión de volver a oír o de descubrir. Pero las calidades de la misma, en parte apuntadas, aconsejan su adquisición. El grupo de cantantes reunido en torno a Krips es de campanillas. Algunos están excelsos, como Siepi, enorme Don Giovanni por saber en el decir, matizar el recitativo al máximo, cantar bien y cálidamente (aunque su voz sea en exceso grave y oscura para un papel que requiere más bien un barítono), en perfecta ejemplificación del *latín lover;* o Dermota, siempre elegante, fino y musical, de timbre tan peculiar y dicción tan exquisita (aunque se *coma* alguna semicorchea que otra en *Il mio tesoro).* Buen equipo femenino: apasionada y sentida Della Casa, valiente y vibrante, si bien con problemas de idioma y sin llegar a las cimas de un Schwarzkopf; delicada, sensible, pero vigorosa, *con un trémolo que no alcanza lo* desagradable, la Danco, doña Ana que no hace olvidar la prodigiosa de la Grümmer; traviesa, en la mejor tradición, que hoy tiende a desaparecer, de la *soubrette* de lujo, la Gueden. Bien el Comendador de Böhme, sólido y con arrestos para irse arriba, simpático y vocalmente adecuado, como deber ser, el Masetto de Berry y más bien excesivo y caricaturesco, pero eficaz y con cierta prestancia vocal, Corena como Leporello.

Arturo Reverter

MOZART: *Die Entfuhrung aus dem Serail.* **Anneliese Rothenberger, Lucia Popp, Nicolai Gedda, Gerhard Unger, Gottlob Frick, Leopold Rudolf. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Josef Krips. EMI CMS 7 63263 2. 2CD ADD 114'9".**

Don Giovanni. **Cesare Siepi, Kurt Böhme, Suzanne Danco, Anton Dermota, Lisa della Casa, Fernando Corena, Walter Berry, Hilde Gueden. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Josef Krips.**
DECCA 411 626-2. 3CD ADD 166'10".

GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 1989-1990

Avantprograma

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Director musical de l'orquestra: Uwe Mund
Directors del cor: Romano Gandolfi - Vittorio Sicuri

4, 6, 9, 12, 14 novembre

Iavgueni Onieguin
P.I. Txaikovski
Tchakarov/Samaritani
Prod.: Lyric Opera of Chicago
Freni, Gulyás, Masurok, Ghiaurov, Dundekova, Kotlenko, Palatchi

---

22, 26, 28 novembre / 1, 3 desembre

Adriana Lecouvreur
F. Cilea
Gandolfi/Puggelli - *Prod.:* Teatro alla Scala, Milano i Teatro Comunale, Bologna
Freni, Domingo, Romero, Jovanovic

14, 17, 20, 23, 26 desembre

La Fiamma
O. Respighi
Collado/Mikó
Prod.: Ópera Estatal d'Hongria, Budapest
Caballé, Obraztsova, Ordóñez, Pons, Szirmay, Gallego

5, 8, 11, 14, 16 gener 1990

Manon Lescaut
G. Puccini
Varviso/Mariani - *Nova Prod.:* Gran Teatre del Liceu
Freni, Dvorsky, Serra, Mariotti

27, 29, 31 gener / 2, 4 febrer

Elektra
R. Strauss
Mund/Espert - *Prod.:* Royal Théatre de la Monnaie, Opera National Bruxelles
Marton (dies 27, 31, 4), (dies 29, 2: a determinar), Dunn, Winkler, Brocheler, Secunde, Patchell (dia 4)

12, 14, 16, 18, 20 febrer

Così fan tutte
W.A. Mozart
Maag/Bondy - *Prod.:* Gran Teatre del Liceu, procedent del Royal Théâtre de la Monnaie, Opera National Bruxelles
Lorengar, Zimmermann, Giménez, Dixon, Krause, Bradley

2, 5, 8, 11, 13 març

I Puritani
V. Bellini
A determinar/Sagi - *Prod.:* Teatro Lírico Nacional La Zarzuela i Teatro Comunale, Bologna
Lloris, Blake, Coni, Echeverría

24, 27, 29 març / 1, 4, 7 abril

Boris Godunov
M.P. Musorgski
Kulka/a determinar - *Prod.:* La Scenotecnica S.R.L., Roma
Ghiaurov, Randova, Donati, Rydl, Hiestermann, Stutzman, Wimberger, Egel, Rubin, Boldrini

---

30 març

Concert June Anderson
Director: Ioan Marin
Programa a determinar
Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

10, 11 abril

Missa Solemnis
L.v. Beethoven
Director: Uwe Mund
Solistes: A determinar
Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

---

18 abril

Recital Chris Merritt
Harriet Lauson-Sain, *piano*
Programa a determinar

23, 26, 29 abril / 2, 5 maig

Ariadne auf Naxos
R. Strauss
Haider/Ponnelle, realitzada per Jutta Gleue
Prod.: Oper der Stadt Köln
Gessendorf, Gruberova, Schmidt, Frey, Prey, Gahmlich, Rauch, Vogel, Mazzola, Finke, Kauffmann, Seibel

---

14, 17, 20, 22, 24 maig

Jenufa
L. Janácek
Neumann/Gas - *Nova Prod.:* Gran Teatre del Liceu
Benackova, Rysanek, Moedl, Blinkhoff, Straka

---

31 maig / 3, 5, 7, 9, 12 juny

Simon Boccanegra
G. Verdi
Mund/a determinar - *Prod.:* a determinar
Cappuccilli, Tomowa-Sintow, Aragall, Pliska, Chausson

---

6 juny

Concert Aprile Millo
Director: Eugene Kohn
Programa a determinar
Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

19, 23, 27 juny / 1, 5 juliol

Les Contes d'Hoffmann
J. Offenbach
Kohn/de Tomasi - *Prod.:* Gran Teatre del Liceu
Shicoff, Van Dam, Welting, Orciani, Haddon, Casinelli

29, 30 juny

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu
Director: Romano Gandolfi
Solistes: A determinar
W.A. Mozart: Missa de la Coronació
M.A. Charpentier: Te Deum

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Venta anticipada:

De 8 a 15 h., los días laborables y los sábados de 9 a 13 h.

Venta el día de la función:

De 11 a 13.30 h. y desde las 16 h. hasta el inicio de la función.

Oficina de Abonos i Localidades: Carrer Sant Pau, 1, baixos. Tel. 318 91 22

Britten: una retrospectiva

Estos ocho CD distribuidos en cuatro álbumes son un adelanto de la edición Britten que Decca se dispone a lanzar más o menos paulatinamente. No son los únicos que han aparecido en el mercado europeo, ya que por lo menos están por ahí unos cuatro o cinco discos sueltos con determinadas obras orquestales y concertantes. Los cuatro álbumes aquí reseñados incluyen otras tantas obras escénicas importantes de este gran dramaturgo musical que fue Benjamin Britten. Se trata, en nuestra opinión, de cuatro obras maestras de la escena. Las relacionamos más abajo en orden estrictamente cronológico, al margen, desde luego, de la secuencia temporal de las otras obras que complementan los discos y que ya poseen un importantísimo valor por sí mismas. En primer lugar, hay una lograd ísima ópera bufa moderna, *Albert Herring;* a continuación una de las óperas más profundas e importantes de todo el repertorio del siglo XX, *Billy Budd;* en tercer lugar, la única incursión de Britten en el ballet, que sin embargo, denuncia un profundo conocimiento y una insospechable inspiración del mundo sonoro descubierto por Tchaikovsky y Prokofiev. *El príncipe de las pagodas;* finalmente, la primera de las tres parábolas de iglesia compuesta en los sesenta, *Curlew River.* Como ya nos hemos referido a Britten como operista en un dossier de esta revista, remitimos a aquellas páginas para evitar repeticiones (SCHERZO, n.º 24, mayo de 1988, págs. 64 a 67).

Uno de los aspectos positivos de este proceso de transferencia de la edición Britten a CD es, precisamente, comprobar cómo la práctica totalidad de la obra de este compositor fue grabada, editada, publicada y distribuida gracias a Decca y el especial concurso de John Culshaw en vida del artista. No hubo necesidad de ninguna instancia pública para hacer realidad algo tan natural como eso. Recordemos que en nuestro país ninguna iniciativa ni pública ni privada ha sido todavía capaz de acometer la integral Falla (de obra mucho menos nutrida que Britten) o la de Roberto Gerhard. De vez en cuando es preciso recordar cosas como ésta para no olvidar en qué país estamos y qué sociedad y qué dirigentes tenemos.

Pero sigamos hablando de Britten.

Si no tenemos en cuenta *Paul Bunyan,* ensayo juvenil y limitado, *Albert Herring* es la tercera ópera de Britten, una obra cómica y satírica después de dos tragedias de muy distinta índole, *Peter Grimes* y *La violación de Lucrecia.* El libreto de Eric Crozier se basa en un relato de la época final de Guy de Maupassant, *Le rosier de madame Husson,* que da título a un volumen de cuentos. El mundo exacerbadamente crítico y vitriólico de Maupassant no ha pasado a la ópera. Ese tema tan buñueliano (¡qué no habría hecho don Luis con este argumento!), la caridad puritana que crea vicio irreversible, sirve para una sátira en que el verdadero protagonista no es el *rosier* (o el *rey de Mayo),* sino toda una sociedad que es puesta jocosamente en ridículo; una obra de conjuntos, su música que es auténtico hallazgo, verdadera traducción de la mordacidad del texto. La versión que escuchamos en este CD es todo lo excelente que puede ser una versión *sólo* sonora de obra tan necesitada de la imagen. Hace pocos meses TV2 ofreció una versión televisiva dirigida musicalmente por Bernard Haitink que hacía auténtica justicia escénica (más bien cinematográfica) a esta magnífica y divertida comedia, llena de agilidad, intención y crítica (algo muy britteniano) de unos códigos morales que en su imposición de conductgas rígidas son auténticamente indecentes. Britten no sólo supo componer esta maravilla en 1947, sino también traducirla perfectamente en sonido en 1964. Es admirable, además, el sentido de la comedia, vivaz y sin descanso, de un magnífico reparto de cantantes-actores encabezados por Peter Pears. Si no me equivoco, de las cuatro obras dramáticas aquí reseñadas, ésta es la única que llegó a estar publicada en LP en nuestro país.

Con *Billy Budd* nos encontramos ante una de las cumbres del teatro de Britten. Basada en una novela póstuma de Herman Melville que no fue descubierta hasta 1924, Eric Crozier y el gran novelista Edward Morgan Forster (uno de los escritores del grupo de Eloomsbury, al que el tiempo valora cada vez más y que ha sido conocido del gran público por las versiones cinematográficas de obras suyas como *Pasaje a la India, Habitación con vistas* y *Maurice*) trazan un libreto en que se enfrentan la pureza, la inocencia y la libertad encarnadas en Billy Budd, frente a una fuerza que necesita precisamente pisotear todo eso, simbolizada por Claggart. La lógica de la disciplina militar, a la que no puede enfrentarse el sentido común y la comprensión del capitan Vere (la ópera es un flash-back de este personaje) conduce inevitablemente al sacrificio de Billy, a la primacía de la razón militar, de la barbarie aposentada tras la norma vigente. El contrapunto constante entre coro y protagonistas da el clima musical de esta obra llena de tenso lirismo, donde constantemente se expresa un dolor profundo, un nuevo tipo de

Benjamin Britten (izquierda) con Peter Pears.

tragedia donde no es el destino, sino el absurdo de la jerarquía, los propios hombres, quienes precipitan lo que, por sí mismo, no es inevitable ni está escrito en el destino. Un excelente Ambrosian Chorus con la Sinfónica de Londres y un reparto de nuevo encabezado por Pears y un Glossop más adecuado aquí que en otros papeles que le recordamos (como el poco afortunado Jago del *Otelo* de Karajan para EMI), hacen que, junto con el propio valor de la obra, la tensa, mesurada y a ratos sublime dirección de Britten, podamos recomendar este álbum como el *indispensable* de esta serie de cuatro —si es que algún lector se plantea la posibilidad de *quedarse* sólo con uno de ellos. Además, acompañan a *Billy Budd* dos rarezas, sendos ciclos de canciones con Britten al piano (recordemos que fue un excelente acompañante y que uno de los *Viajes de invierno* más interesantes del sonido grabado es aquel en que Britten acompaña a Pears) y el canto de Fischer-Dieskau, artista favorito del compositor, que le dedicó algunas obras, como el *War Requiem*, y desde luego Peter Pears, compañero y habitual co-creador del artista inglés.

Ya hemos adelantado que *El príncipe de las pagodas* sigue la línea de composición dramática para danza iniciada en Rusia por Tchaikovsky con la colaboración de Marius Petipa, con el consiguiente avance estético en Britten, un compositor que no se distinguió por ser un revolucionario, sino por intentar encontrar la música justa para contar cada una de las historias que se planteaba. *El príncipe de las pagodas* reúne una serie de danzas de todo tipo: grotescas, líricas, humorísticas, exóticas, descriptivas, de ambiente... todas ellas ligadas por una concepción dramática unitaria. Es decir, es una partitura pensada para el medio del ballet concebido en tanto que teatro, medio que Britten encaró como auténtico experimento después de una de sus obras maestras para la escena, *La vuelta de tuerca*. Fue la única vez que se acercó al ballet. Necesitó hacerlo. Escuchando el resultado sonoro podemos sospechar (sin que pretenda generalizar este sentimiento) que también nosotros necesitábamos que lo hiciera. Brillantísimamente dirigida por el compositor, gran traductor sonoro de su propia obra, esta grabación estaba ausente del mercado internacional desde hacía más de veinte años, y fue grabada hace más de treinta, a pesar de lo cual esta producción de Erik Smith goza de un sonido radiante, espectacular. Como complemento, una obra concertante juvenil, las curiosas *Diversiones para piano y orquesta*, con el magnífico y malogrado Julius Katchen.

Britten visto por Carmelo.

Los dos preludios de iglesia de los años sesenta, *Curlew River, The burning fiery furnace* y *The prodigal son*, obras que no llegan nunca a la hora de duración, constituyeron un nuevo desafío para el compositor, un intento de despojar su lenguaje hasta reducirlo a la pureza de elementos antiguos, clásicos, venerables, que constituyeron la base de la composición. En *Curlew River (El río del chorlito)*, la apuesta es doble: la adaptación a la escena y la mentalidad occidentales de una fábula sacada del estático y ceremonial teatro *No* del Japón, traducida en sonidos mediante una síntesis entre elementos orientales y medievales de tradición inglesa. El estilo camerístico, tan caro a Britten en el teatro tanto por necesidad como por vocación, es característica esencial de esta breve ópera, cuya solemnidad es paralela, aunque en ningún momento equivalente, a la pretendida por Stravinski en obras griegas como su *Oedipus Rex*. El misterio de la pieza recrea, en una época que ha perdido la ingenuidad, el ceremonial *No* mediante la escenografía natural de una iglesia. De nuevo Britten consigue una excelente traducción sonora de su propia obra.

En resumen: unas publicaciones oportunísimas, de muy elevado nivel y gran interés dramático y musical. El aficionado aguardará impaciente el resto de las entregas: *La vuelta de tuerca, Owen Wingrave, El sueño de una noche de verano, Muerte en Venecia, Gloriana*, y otras muchas auténticas delicias.

Santiago Martín Bermúdez

BRITTEN: *Albert Herring.* **Pears, Fischer, Peter, Cantelo, Wilson, Rex. English Chamber Orchestra: Benjamin Britten. LONDON 421 849-2. Grabación de 1964. 2 CD ADD 137:56 mns.**
BRITTEN: *Billy Budd,* **op. 50. Glossop, Pears, Langdon, Shirley-Quirk. Ambrosian Opera Chorus O.S. de Londres: Benjamin Britten.** *The Holy Sonnets of John Donne* **op. 35. Peter Pears acompañado al piano por B. Britten.** *Songs and proverbs of William Blake* **op. 74. Dietrich Fischer-Dieskau acompañado al piano por B. Britten. LONDON 417 328-2. Grabaciones de 1967, 1965 y 1967, resp. 3 CD ADD 204:55 mns.**
BRITTEN: *The Prince of the Pagodas* **op. 57. Orquesta de la Royal Opera House. Covent Garden: Benjamin Britten.** *Diversions for piano (left hand) and orchestra* **op. 21. Julius Katchen, piano. O.S. de Londres: Benjamin Britten. Grabaciones de 1957 y 1954 resp. LONDON 421 855-2 2CD 65:23 y 59:22 mns. resp.**
BRITTEN: *Curlew River.* **Pears, Shirley-Quirk, Blackburn, Drake, Webb. Conjunto instrumental dir. por Benjamin Britten y Viola Tunnard. LONDON 421 858-2. Grabación de 1965. 1 CD ADD. 69:15 mns.**

e t n o s

10º aniversario

MUSICA CLASICA ESPAÑOLA:

de los siglos IX al XX : etnos, M.E.C., A.C.S.E., otros

Más de 100 discos producidos y en distribución

Más de 170 compositores españoles

Más de 150 intérpretes

OPERA

BARCELONA

Gran Teatro del Liceo

EUGÈNE ONIEGUIN (Tchaikovsky) Emil Tchakarov. Pier Luigi Samaritani. Producción de la Lyric Opera of Chicago. Freni, Gulyas, Brendel, Ghiaurov, Dundekova, Slania, Martinovic. **4, 6, 9, 12, 14 de noviembre.**

ADRIANA LECOUVREUR (Cilea) Romano Gandolfi. Lamberto Pugnelli. Producción del Teatro alla Scala de Milano y el Teatro Comunale de Bologna. **22, 26, 28 de noviembre.**

LONDRES

English National Opera

STREET SCENE (Weill) Carl Davis. David Pountney. Ciesinski, Cannan, van Allan, Kelly, Bottone. **2, 4, 7, *10, 15, 17, 23 de noviembre.***

THE RETURN OF ULYSSES (Monteverdi) Paul Daniel. David Freeman. Begley, Bayley, Angas, Burges, Rolfe-Johnson. **8, 11, 14, 16, 22, 25 de noviembre.**

Royal Opera House Covent Garden

MEDEA (Cherubini) Mark Ermler. Mike Ashman. Plowright, Steblianko, Fleming, Lloyd, Powell. **6, 11, 14, 17, 23 de noviembre.**

CONCIERTOS

BARCELONA

Orquesta Ciudad de Barcelona

4, 5 de noviembre: Jacques Bodmer. Gerard Claret, violín. Camps, Bartok, Mendelssohn.

11, 12: Berislav Klobucar. Nobu Wakabayashi, violín. Strauss, Mendelssohn, Prokofiev.

18, 19: Franco Mannino. Walter Prystawsky, violín. Rossini, Scarlatti-Shostakovitch, Mannino, Brahms.

25, 26: Sergiu Comissiona. Zhong-Xu, piano. Rossini, Mozart, Tchaikovsky.

Mozartiana

30 de noviembre: Solistes de Catalunya. Xavier Güell. Sabien Mayer, clarinete. *Divertimento K-186, Concierto de clarinete K-622, Sinfonía n.° 33, Sinfonía concertante para viento.*

LAS PALMAS

Sociedad Filarmónica

17 de noviembre: Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Antoni Wit. Lynda Russell, soprano. Mahler, *Cuarta.*

28: Dmitri Sgouros, piano. Bach-Busoni, Chopin, Balakirev.

30: Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Hubert Borghel. Dmitri Sgouros, piano. Rachmaninov, Walton.

MADRID

Orquesta Nacional

3, 4, 5 de noviembre: Coro Nacional. Víctor Pablo Pérez. Helen Donath, soprano. Alís, Poulenc, Sibelius.

10, 11, 12: Aldo Ceccato. Aldo Ciccolini, piano. Mozart, Liszt.

17, 18, 19: José Luis Temes. Llanas, Mozart, Stravinsky.

24, 25, 26: Coro Nacional. Salvador Más. Prokofiev, Mozart.

Orquesta RTVE

9, 10 de noviembre: Antoni Ros Marbá. Montsalvatge, Stravinsky.

23, 24: Arpád Joó. López, Brahms, Mozart.

Ciclo de Cámara y Polifonía

2 de noviembre: Josep Colom, piano. Ravel, Debussy.

7: Brigitte Fassbaender. Schubert *Viaje de invierno.*

9: Esteban Sánchez, piano; Miguel del Barco, órgano. Soler, *Seis conciertos para dos teclados.*

14: Teresa Berganza. Programa sin determinar.

16: Coral Carmina. Josep Pons. Mendelssohn, Bruckner, Brahms, Schoenberg.

21: Orquesta de Cámara «Villa de Madrid». Mercedes Padilla. C.P.E. Bach, Haydn, Dvorak.

23: Noneto Checo. Martinu, Lutoslawski, Prokofiev, Reicha.

28: Julian Bream, guitarra. Buxtehude, Bach, Giuliani, Rodrigo, Takemitsu, Villa-Lobos.

30: Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Haendel, Haydn.

Ibermúsica

11 de noviembre: Philharmonia Orchestra. Giuseppe Sinopoli. Strauss, Mahler.

17: Orquesta de Cámara de Georgia. Liana Isakadze. Schumann, Schnittke, Mendelssohn, Strauss-Berg.

18: Filarmónica de Varsovia. Kazimierz Kord. Beethoven, Shostakovich.

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

15 de noviembre: Antidogma Música. Enrico Correggia. Macías, Correggia, Scelsi, Donatoni, Castagnoli. (Auditorio Nacional).

22: Música Electrónica. De la Cruz, Jordá, Núñez, Manley, Rueda. (Pabellón SIMO).

29: Solars Vortices de Perpignan. Jean-Pierre Dupuy. Berio, De Pablo, Lefèvbre, Boulez, Hidalgo.

VALENCIA

Palau de la Música

5 de noviembre: Capella Bydgostiensis. Corelli, Haendel, Bach, Geminiani, Mozart.

10: Orquesta Municipal de Valencia. Coro de Valencia. Odón Alonso. Mahler, *Tercera.*

12: Joan Moll, piano. Chopin.

13: Philharmonia Orchestra. Giuseppe Sinopoli. Wagner, Bruckner.

15: Orquesta Sinfónica de la BBC de Gales. Otava. Belkin, violín. Prokofiev, Bruckner.

17: Orquesta Municipal de Valencia. Manuel Galduf. Sibelius, Beethoven.

23: Filarmónica de Varsovia. Kazimierz Kord. Wieniewski, Berlioz.

24: Orquesta Municipal de Valencia. Manuel Galduf. Darias, Bartok, Marco.

28: Filarmónica de Dresde. Jörg Weigle. Beethoven.

29: Albert Nieto, piano. Concierto por la paz.

30: Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta. Ravel, Dvorak.

BERLIN

Sinfónica de la Radio de Berlín

10 de noviembre: Lothar Zagrosek. Höller, Beyer, Reger.

18, 19: Jakov Kreizberg. Reimann, Schumann, Stravinsky.

18: Ensemble Kontrapunkte. Peter Keuschnig. Cerha, Schoenberg.

24: Sinfónica de la Radio de Katowice. Friedrich Cerha. Cerha.

26: Sinfónica de Birmingham. Simon Rattle. Gidon Kremer. Gubaidulina, Stravinsky.

29, 30: Sinfónica de Viena. Claudio Abbado. Gabrielli, Willi, Stockhausen.

BRUSELAS

La Moneda

26 de noviembre: Orquesta y Coro de la Vlaamse Opera. Rudolf Werthen. Miricioiu, Cioromila, Podles, Doss. Rossini, *Tancredi* (versión de concierto).

Sociedad Filarmónica

7: Sinfónica de Wallonie. Jean-Pierre Wallez. Barber, Vivaldi, Bach, Ysaye, Mozart, Lekeu.

21: Orquesta Nacional de Bélgica. Georges Octors. Mozart, Haydn.

23: Trío Borodin. Tchaikovsky, Haydn, Dvorak.

24: Orquesta RTV Luxemburgo. Leopold Hager. Schumann.

29: Filarmónica de Viena. André Previn. Haydn, R. Strauss, Dvorak.

LONDRES

The South Bank Centre

1, 3, 5, 6: Ligeti por Ligeti.

5: English Baroque Soloists. Monteverdi Choir. John Eliot Gardiner. Beethoven, *Misa Solemne.*

10: London Classical Players. Roger Norrington. Elizabeth Laurence, mezzo. Rossini, Berlioz, Schumann.

16: Maurizio Pollini, piano. Schubert, Liszt.

17: Amsterdam Baroque Orchestra. Ton Koopman. Haydn, Mozart.

19: Daniel Barenboim, piano. Mozart, Beethoven.

— Orchestra of the Age of Enlightenment. Sigiswald Kuijken. Haydn.

21: The London Philharmonic Orchestra. Klaus Tennstedt. Radu Lupu, piano. Glinka, Grieg, Beethoven.

23: Orquesta BBC. Pierre Boulez. Debussy, Stravinsky, Messiaen, Boulez.

— Christa Ludwig, Charles Spencer. Schubert, *Winterreise.*

26: Philharmonia Orchestra. Eliahu Inbal, Tchaikovsky, Stravinsky.

28: London Philharmonic. Georg Solti. Shostakovich, Tchaikovsky.

29: Philharmonia Orchestra. Eliahu Inbal. Rimsky-Korsakov, Dvorak, Tchaikovsky.

30: Filarmónica de Viena. André Previn. Haydn, Dvorak, Strauss.

MUNICH

Filarmónica de Munich

2, 3, 5, 7, 8 de noviembre: Herbert Blomstedt. Grigori Sokolov, piano. Mozart, Strauss.

15, 16, 18, 19: Jan Krenz. Chopin, Rachmaninov.

27, 29, 30: Sergiu Celibidache. Mozart.

PARIS

Festival de Otoño

7 de noviembre: Ensemble Intercontemporain. Ensemble Contrechmaps. Giorgio Bernasconi. Krawczyk, Tanguy, Strauch, Demierre, Guerrero.

17: Orquesta y Coro de la BBC. Pierre Boulez. Stravinsky, Messiaen, Boulez.

20: Steve Reich and Musicians. Reich.

22, 23: Ensemble Intercontemporain. Peter Eotvos. Jarrell, Stroppa, Manoury.

29, 30: Orquesta de París. Kent Nagano. Debussy, Takemitsu, Bartok.

Orquesta de París

8, 9: Serge Baudo. Luben Yordanoff, violín. Berlioz, Glazunov, Dvorak.

15, 16: Coro de la Orquesta de París. Semyon Bychkov. Nicolesco, Bartoli, Rendall, Furlanetto, Haydn, Rossini.

22, 23: Semyon Bychkov. Strauss, Mozart, Schoenberg.

Opera de París

28 de noviembre: The London Baroque Orchestra. Charles Medlam. Purcell, *Dido y Eneas* (versión de concierto).

VIENA

Festival Viena Moderna

2, 3, 4, 5 de noviembre: Programas dedicados a Stockhausen.

6, 7, 8: Cuarteto Arditti. Gubaidulina, Furrer, Webern, Kurtag, Willi, Maderna, Essl, Rihm.

CONVOCATORIAS

III CONGRESO NACIONAL DE MUSICOLOGIA

Organizan: Sociedad Española de Musicología en colaboración Centro Documentación Musical Junta Andalucía y Ayuntamiento de Granada. Celebración: Granada, 24-27-V-90. Tema: «La Música en la España del siglo XIX». Comunicaciones: 20'. El texto debe enviarse a la SEM antes del 1-IV-90. Información: III Congreso Nacional de Musicología. Sociedad Española de Musicología. Juan Alvarez Mendizábal, 65 dup, 3°. 28028 Madrid.

X CONCURSO DE JOVENES COMPOSITORES

Convoca: Juventudes Musicales de Barcelona. Abierto obras inéditas de autores españoles o residentes, de edad no superior a 35 años. Plantilla (mínimo 5 instrumentos): flauta, oboe, clarinete, violín, viola, cello, piano, percusión. Fecha límite: 31-XII-89. Información: Joventuts Musicals de Barcelona. Pau Claris, 139. 08009 Barcelona.

I CONCURSO NACIONAL DE PIANO «MUÑOZ MOLLEDA»

Organizan: Area de Cultura Ayuntamiento de La Línea. Conservatorio de La Línea. Sociedad Musical Linense. Convocado para pianistas españoles de edad no superior a 26 años. Celebración: 1 y 2-XII-89. Inscripción: 15 días antes. Información: Conservatorio de La Línea. Avda. del Mar, s/n.

Cartel de Adriá Gual.

La música en Cataluña

En la Península Ibérica, Cataluña es el país con una cultura musical más sostenida a lo largo del tiempo, de una riqueza y diversidad admirables. A la persistencia de una tradición popular con un arraigo raro en nuestra época se une una apertura hacia el exterior, que ha permitido que las grandes corrientes creadoras, especialmente las centroeuropeas, hayan entrado en la Península a través del camino catalán. El renacimiento cultural de Cataluña a partir de la segunda mitad del siglo XIX tuvo su reflejo también en el terreno de la música, cuyas figuras emblemáticas pueden ser artistas de la talla de un Albéniz, un Granados, un Pau Casals, un Ricard Viñes.
SCHERZO ha preparado un dosier sobre la situación de la música en Cataluña, teniendo en cuenta tanto el pasado como el presente. Colaboran en este dosier Josep Soler, Montserrat Albet, Roger Alier y Montserrat Martínez Taulet. Y un compositor procedente de otra área cultural, pero afincado en Cataluña, Eduardo Rincón, entrevista a una de las personalidades más atractivas y tal vez menos conocidas de la música catalana y universal: Joaquín Homs. El presente dosier ha contado con el patrocinio del Area de Cultura de la Generalitat.

Viaje a través de la Cataluña musical

De las épocas más remotas, se puede afirmar que los habitantes del territorio que hoy conocemos como Cataluña, al igual que los de todos los países, bailaban y se acompañaban con instrumentos primitivos.

Es sabido que el Noreste de la Península Ibérica fue formado por el cruce de diferentes culturas y que han quedado restos de las sucesivas olas. Es lógico que, si Cataluña era el paso más fácil para entrar o salir de España, su población fuera una mezcla, resultado de etnias muy distintas sin ningún tipo de coherencia y que, si bien asimiló y participó en las diferentes culturas, no aportó en esas épocas lejanas ninguna característica particular.

De algunas de estas civilizaciones se han conservado algún objeto y representaciones plásticas relacionadas con la música. Las concreciones musicales de esta prehistoria, parece ser que fértil y llena de vida, fueron los instrumentos de percusión idiófonos de choque y otros frotados, así como instrumentos de viento, en especial aerófonos libres.

La música griega está representada por objetos importados a partir del siglo VI a.C. por los fenicios, pero no consta que en Empúries se cultivase la música como en Grecia y ni siquiera como en Marsella. La música de Roma, que derivaba de la música griega, quizás debía aparecer en las representaciones escénicas de Tarraco y seguramente en los cantos en honor de las divinidades; la música instrumental estaba presente en las libaciones y en las ceremonias civiles.

La primera noticia de la práctica musical de los habitantes de la provincia eclesiástica de la Tarraconense fueron unas palabras escritas por Paciano, obispo de Barcelona desde el año 360 al 390 y el prelado más célebre de la Hispania romana. No se trata de un elogio de las actividades musicales, sino de una condena de los abusos que se cometían en las celebraciones de las calendas de enero con mascaradas, música y danza.

Es bien sabido que la iglesia cristiana asimiló los elementos musicales de los distintos territorios donde penetraba, pero el elemento que prevalecía era el de la sinagoga.

«La Cobla» de Xavier Nogues.

Epoca medieval

Cuando la iglesia catalana entró a formar parte del mundo carolingio se adoptó el canto litúrgico romano en la modalidad de canto gregoriano. Ambas liturgias, la visigótica y la romana, coexistieron hasta que predominó la segunda, lo que tuvo lugar en los siglos IX y X. Pronto, el repertorio gregoriano se generalizó y llegó hasta las parroquias, incluso las rurales. En la Tarraconense, la transmisión de los textos musicales se realizó a partir del siglo IX gracias a una notación primitiva, llamada catalana, derivada de los neumas centroeuropeos de mitad del siglo IX, que apareció en la parte oriental de los Pirineos a través de Provenza a fines de ese siglo. Esta notación la constituyen neumas en forma de acentos y tiene similitudes con la mozárabe o visigótica practicada en otros territorios de la Península. En algunas localidades de la Tarraconense coexistieron las dos notaciones, la catalana y la aquitana, hasta la desaparición de la catalana en el siglo XIII. Entre las formas postgregorianas que encontraron en Cataluña un terreno de elección están los dramas litúrgicos, el *Cant de la Sibil.la*, procedente de la liturgia mozárabe y documentado a partir del siglo X, y las *epístoles farcides* dedicadas a San Juan y a San Esteban.

El centro musical más importante del país fue el monasterio de Santa María de Ripoll con el monje Oliba, recopilador de teorías musicales. Ripoll recibía y a la vez difundía la música de los demás países. Seguramente fue en este centro donde se creó el *planctus* o canto fúnebre dedicado a Ramón Berenguer IV (1162).

Los reyes de la corona catalano-aragonesa entraron en contacto con Occitania y con el arte trovadoresco, aunque se sabe muy poco de los trovadores que residieron o actuaron en la corte catalana desde fines del siglo XII hasta el siglo XIV. Se han conservado con música ocho composiciones de Berenguer de Palou, o de Palol o de Palazol (1164) y una del también rosellonés Ponç d'Hortafà (c. 1170-c. 1246).

La corona catalano-aragonesa sentía predilección por la música, como lo demuestran sus capillas musicales, capaces de ejecutar las obras polifónicas religiosas basadas en las distintas formas: organum, discantus, motetus, conductus, etc. Todas ellas pertenecientes a la polifonía primitiva del Ars Antiqua, que en Cataluña se conoció muy pronto y cuya primera colección, procedente de Tortosa, corresponde a las primeras etapas de la polifonía de la escuela de Nôtre-Dame de París, contemporánea de la construcción de la catedral de este nombre.

En la época del Ars Nova, la capilla real catalano-aragonesa fue una filial de la capilla pontificia de Aviñón, de donde proceden muchos de sus músicos. Esta ciudad de Provenza fue durante la estancia del Papa la sede de la música religiosa más destacada de la época. Poblet y Santes Creus siguieron las directrices de Aviñón y así trataron polifónicamente los textos de las partes invariables de la misa. Entre las misas europeas

Cartel de Francesc d'A. Galí.

más notables destaca la conocida con el nombre de *Misa de Barcelona* de fines del siglo XIV.

Primavera renacentista

La documentación musical del siglo XVI contiene los nombres de los organistas y maestros de capilla de las principales catedrales catalanas, pero desgraciadamente la mayoría de sus composiciones se han perdido. Algunas de ellas se han salvado en el conjunto llamado *Cancionero musical de Barcelona,* de fines del siglo XV y comienzos del XVI.

Uno de los músicos más destacados del Renacimiento fue Mateu Fletxa el Viejo (nacido en Prades, 1481, y fallecido en Poblet, 1563), autor de *ensaladas,* consideradas en Europa como las mejores en su género, y también Pere Albert Vila, nacido en Vic en 1517, canónigo organista y maestro de capilla de la catedral de Barcelona durante más de medio siglo hasta su muerte. Fueron los dos músicos más notables del siglo y ambos obtuvieron reconocimiento europeo en el campo de la música religiosa y de la profana.

Vila fue el fundador de la escuela barcelonesa formada por su sobrino Lluís Ferrán Vila, que fue su sucesor como organista de la catedral de Barcelona, y Pere Cubelles, que actuó en Santa María del Mar de Barcelona y del cual se han conservado un *Benedicamus* y un *Magnificat.*

Casi contemporáneo de Pere Albert Vila, fue Joan Brudieu (1520-1591), músico de origen occitano, pero que actuó siempre en Cataluña. Durante casi cincuenta años dirigió la capilla musical de la Seu d'Urgell, excepto un año que ocupó el mismo cargo en Santa María del Mar de Barcelona. De sus múltiples obras polifónicas, que compuso para atender a las necesidades del público, únicamente se han conservado una misa de Requiem y unos *Goigs de Nostra Dona* (Gozos de Nuestra Señora), inspirados en un tema popular.

Los «ministrers» de Barcelona

Ya en el siglo XV tenían importancia los músicos que tocaban por encargo del consejo municipal barcelonés. Había desde hacía tiempo músicos nombrados oficialmente para la labor de pregonero o trompeta y para tocar el atabal y constan sus honorarios. A estos profesionales se añade el cargo de tañedor de instrumentos de cuerda, quien tenía que buscar instrumentistas similares para que tocaran en la fiesta del Corpus Christi. Los otros *ministrers* de la ciudad tocaban chirimías, cornamusas y caramillos. Todos juntos, los de cuerda y los de viento, formaban la llamada *cobla de ministrers* de la ciudad, antecedente de la actual cobla municipal. En el siglo XVI, en un documento de Sant Pere de Les Puelles, aparece la palabra *músic* y más adelante se habla ya de *música a la ciutat,* como si fuese una corporación oficial presente en los actos a que asistían los miembros del Ayuntamiento. Es difícil saber el número de músicos municipales, ya que éstos oscilaban entre dos y más de veinte. Con motivo de la visita a Barcelona de Fernando de Cataluña y Aragón, los *consellers* pidieron al prior de la abadía de Montserrat que les enviara *escolans* para celebrar con solemnidad la entrada del rey en la ciudad en el año 1479.

Cuando en el año 1551 visitó Barcelona el Príncipe Felipe de España, procedente de Alemania, los honorables *consellers* acordaron en el Consell de Cent que se contratara un número mucho mayor de juglares para tocar de día y de noche en las plazas y en los lugares acostumbrados.

El esplendor barroco

A comienzos del siglo XVII, aparece la figura del barcelonés Joan Pau Pujol (1573-1626), autor de una amplia y bellísima producción contrapuntística y maestro de capilla de la seo barcelonesa, donde formó escuela. Compuso obras para las celebraciones litúrgicas de la capilla del Palau de la Generalitat y dictaminó sobre los libros musicales que se publicaban en la diócesis barcelonesa. Su obra se difundió por toda España y es considerado uno de los mejores compositores de su época. Las partituras de Pujol poseen una gran belleza formal y algunas de ellas fueron regaladas por el músico a la primera institución cívica catalana.

Otros dos compositores y maestros de capilla extraordinarios fueron Francesc Soler (1625-1688), que rigió la catedral de Gerona, y en especial el barcelonés Francesc Valls (1665-1747), que pertenece a las dos centurias. Regentó las capillas musicales de Santa María del Mar y de la seo barcelonesa durante más de treinta años. Su obra es muy extensa y comprende todos los géneros religiosos de su tiempo. La composición que lo hizo célebre es su *Missa Scala Aretina,* basada en el hexacordo de Guido d'Arezzo, serie muy utilizada en las obras españolas del siglo XVII. Se trata de una composición en la que el músico se tomó determinadas libertades armónicas que se consideraron una transgresión. En la actualidad, esta misa está presente en el repertorio de los mejores conjuntos europeos. Francesc Valls protagonizó una po-

lémica musical que dividió a toda España y que duró desde 1715 hasta 1720.

Montserrat y su escuela

En este momento no puede continuarse este viaje musical por Cataluña sin presentar lo que ha significado Montserrat. El monasterio fue un centro vinculado con Ripoll a partir de 1025. La abadía se enorgullece del manuscrito número 1 de su archivo musical, conocido internacionalmente con el nombre de *El Llibre Vermell de Montserrat*, de los siglos XVI y XV y que contiene cantos y danzas del repertorio religioso popular. Esta colección servía un objetivo muy definido: ofrecer material musical para que los peregrinos pudieran cantar y danzar en la iglesia por las noches y en las plazas de día. Hay que pensar que este manuscrito es el único ejemplar medieval de danzas religiosas conservado en toda Europa.

Hacia 1600, se inició una etapa brillante de la Escuela de Montserrat, con la estrecha colaboración entre los monjes interesados por los problemas musicales, la escolanía y la capilla de música. La serie de grandes compositores de Montserrat la inició Joan Marc (s. XVII-1658). Entre sus discípulos destacaron Joan Romanyà y Joan Cererols (1618-1680), representante de un barroco mesurado y el compositor más apreciado y conocido de la escuela de Montserrat. Su producción contiene numerosas obras para diferentes coros, en latín, destinadas al culto. Aunque el pluricoralismo de Cererols estaba muy influido por la suntuosidad de la escuela musical veneciana, en especial por la fuerza con la que los diferentes coros se oponían entre sí, también se encuentran en ellas evocaciones de la canción popular catalana.

Otros compositores de Montserrat fueron Joan Baptista Rocabert, Narcís Casanovas, Anselm Viola y el aragonés Miguel López.

Emigración y dispersión

Con el retraso que será cada vez más habitual, los nuevos estilos musicales, como el galante del siglo XVIII, se irán introduciendo en Cataluña, que cada vez se encuentra más aislada de las corrientes europeas.

La influencia de la vida eclesiástica, con sus celebraciones musicales, no fue suficientemente importante para impedir que, ante las escasas oportunidades que había en Cataluña y la ausencia de vida pública oficial y de mecenazgo, numerosos músicos se vieran obligados a ejercer su magisterio en diversas iglesias de España e incluso de algún país suramericano.

Los músicos dramáticos no fueron una excepción y también se vieron obligados a emigrar. El caso más representativo es el del barcelonés Domènec Terradellas (1713-1751), quien, después de haber sido niño de coro en la seo barcelonesa durante los años de magisterio de Francesc Valls, se dirigió hacia Nápoles. Allí se perfeccionó e inició su gran carrera internacional de autor operístico.

El ejemplo más ilustre es el de Antoni Soler (1729-1783), monje jerónimo que, formado en Montserrat, fue uno de los músicos más notables del siglo XVIII europeo. Soler, que residió prácticamente toda su vida en el monasterio de El Escorial, escribió toda clase de composiciones: misas, himnos, letanías, villancicos, magnificat, salmos, etc. Gran parte de su extensa producción religiosa espera ser transcrita, publicada e interpretada. Sus obras más conocidas son sus sonatas para clave, que pertenecen al estilo rococó y sintetizan un pasado arcaico y la anticipación de la sensibilidad romántica.

Otro músico catalán que, después de formarse en Montserrat y de estrenar una ópera en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, tuvo que irse fue el barcelonés Ferrán Sors (1778-1839), máximo representante del romanticismo catalán. Autor de obras para guitarra, de óperas y de ballets de éxito internacional, después de una estancia en Madrid y en Andalucía, Sors triunfó en Londres, en París y en San Petersburgo como guitarrista y compositor, especialmente de ballets.

Oratorio, ópera y canto coral

El oratorio fue conocido y cultivado muy tardíamente en Cataluña. Es un género muy vinculado a la ópera y con fragmentos en forma de diálogo. Santa María del Mar fue el marco más importante donde se representaron obras de este género italianizante, creado por los músicos afines a la Congregación de sacerdotes seculares del Oratorio, fundada por San Felipe Neri.

La ópera italiana fue introducida en Barcelona por el Rey Archiduque Carlos, hijo del Emperador Leopoldo I. Las primeras óperas fueron representadas a partir de 1708 en el salón de la Llotja de Mar. A mediados del siglo XVIII, la ópera italiana alternó en el Teatre de la Santa Creu con obras de teatro. En este teatro se representaron dos óperas de Josep Durán (?-1791), autor también de oratorios. Pero las representaciones de óperas se interrumpieron en los años 1770-1775 y no se reanudaron hasta 1776. Todo hacía pensar entonces que el Teatre de la Santa Creu llevaría una vida estable, pero desgraciadamente se incendió en el año 1787 y quedó totalmente destruido. En noviembre de 1788 se inauguró nuevamente y se estrenaron en él óperas de Sors y de Carles Baguer.

En el año 1837, los miembros del octavo batallón de la Milicia Nacional de Barcelona, instalado en un cuartel que ocupaba el antiguo convento de Montsió en las Ramblas, organizaron unas funciones en un escenario improvisado. La continuidad de esta empresa originó la Sociedad Filarmónica; a su lado nació una institución pedagógica con el nombre de Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés y en el año 1844 se iniciaron las obras del que tenía que ser el segundo teatro para Barcelona: el Gran Teatro del Liceo, que, con períodos más o menos brillantes, ha sido uno de los teatros de ópera de nivel internacional.

El iniciador del movimiento coral catalán fue Josep Anselm Clavé (1824-1874), que fundó una serie de sociedades corales y de auxilios mutuos. La leyenda de un Clavé intuitivo,

El Llibre Vermell, manuscrito de los siglos XIV y XV.

Monumento a Pau Casals en la avenida que lleva su nombre en Barcelona.

pero ignorante de la técnica musical, es injusta. Clavé, en algunas de sus actuaciones, llegó a congregar a millares de cantantes y a un amplio público participativo.

La adaptación a los nuevos tiempos de la revalorización de la canción catalana fue realizada por el Orfeó Català (1891), que seguía el movimiento coral de inspiración romántica que había nacido en Europa. El Orfeó Català sintonizó con la sociedad de la época y con las figuras musicales catalanas, como lo demuestra su sede, el espectacular Palau de la Música Catalana, inaugurado en 1908. Sus fundadores fueron Lluís Millet y Amadeu Vives, con la colaboración entre otros de Antoni Nicolau y Joan Gay. Previamente existían otros orfeones como el Orfeó Barcelonès (1862).

El músico que mejor encarnó el ideal modernista fue Enric Morera (1865-1942), fundador y director de la coral Catalunya Nova y autor de una amplia producción, en la que destacan varias sardanas.

En la segunda mitad del siglo XIX aparecen dos figuras extraordinarias, cuyas composiciones representan una aportación importante a la música occidental: Isaac Albéniz (1860-1909), genial creador de la suite *Iberia*, y Enrique Granados, autor de *Goyescas*.

Ambos fueron discípulos de Felip Pedrell (1841-1922), compositor y creador, junto con Barbieri, de la musicología en España.

Iniciativas musicales y compositores modernos

En 1886 fue fundada la Escola Municipal de Música de Barcelona y reestructurada su Banda Municipal, dos instituciones dirigidas por Josep Rodoreda, autor del célebre *Virolai* de Montserrat.

Dos músicos que pertenecen principalmente al campo de la interpretación, pero que tienen una obra musical postmodernista fueron Joan Lamote de Grignon (1872-1949), que elevó la Banda Municipal a gran categoría, y Pau Casals (1876-1973), genial violoncellista y autor de obras religiosas de singular belleza. Casals fundó la Orquesta Pau Casals y la modélica Associació Obrera de Concerts.

Casi contemporáneamente apareció la llamada promoción del rigor, formada por Jaume Pahissa, Joan Manén y Juli Garreta.

Después de la Primera Guerra Mundial, se dieron a conocer Frederic Mompou, Manuel Blancafort y Eduard Toldrà.

A partir de 1931, la música catalana tuvo una serie de músicos que, si bien no pueden compararse con la denominada Generación de la República o Grupo de Madrid, incluía, además de los tres citados, a Robert Gerhard (1896-1970). Este compositor, hijo de Valls, fue el músico que mejor representa el período de la República y la labor cultural de la Generalitat. Discípulo de Schönberg, fue el introductor de la música dodecatónica en España.

También destacaron en la década de los treinta Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) y Xavier Gols (1903-1938). Otros músicos notables son Joaquín Homs (1906) y Xavier Montsalvatge (1912). La falta de perspectiva no permite un panorama sintético de la música posterior, aunque abundan las personalidades musicales, como Lleonard Balada, Xavier Benguerel, Narcís Bonet, Jordi Cervelló, Joan Guinjoan, Salvador Pueyo, Carles Santos, etc.

En el campo de la interpretación, entre los nombres conocidos internacionalmente, hay que citar a María Barrientos, Conxita Badía, Conxita Supervía, Pau Casals, Victoria de los Angeles, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater, Montserrat Caballé, Josep Carreras y Jordi Savall.

Montserrat Albet

La tradición operística

Damos por sentado con demasiada facilidad que hablar *de la ópera en Cataluña es hablar, en realidad, de la* historia del espectáculo lírico en Barcelona. Es cierto que la capital catalana ha tenido siempre, como es lógico por su importancia demográfica, un inmenso predominio en el campo de los espectáculos teatrales y en la ópera, concretamente. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XX, aunque con menores posibilidades de montaje, escena y cantantes, muchas poblaciones catalanas contaron con una actividad lírica nada menospreciable.

Sin embargo, esta vida musical provinciana está punto menos que sin investigar, y sólo se puede hablar de estas actividades recogiendo datos esparcidos acá y allá en monografías locales —las que se molestan en recoger algo de la vida teatral—. Nos vemos obligados, pues, a centrar nuestra observación en Barcelona para después volver brevemente al tema de la ópera en estas localidades menores.

La cresta de la ola wagneriana

En el momento en que se inicia el siglo XX, Barcelona está viviendo los días álgidos del triunfo del wagnerismo. Un triunfo que se produce sin la aquiescencia completa de quienes más habían luchado por imponerlo, como Joaquim Pena y otros críticos, por considerar que el Gran Teatro del Liceo, finalmente convertido al wagnerismo por obra del empresario Albert Bernis, no presentaba las obras maestras del compositor alemán con la propiedad necesaria.

Tenía razón, al menos en parte (aunque las circunstancias difícilmente se podían modificar). Se cantaban las óperas wagnerianas en italiano, se daba una indebida preeminencia a los cantantes y se practicaban cortes en las partituras de un modo que hoy sería considerado intolerable.

Para tratar de imponer una labor más seria e influir, tal vez, sobre el Liceo —de cuyo público *nuevo rico* y su italianismo todavía perceptible los críticos decían pestes— se fundó el 24 de octubre de 1901 la *Associació Wagneriana*. De esta entidad se ha hablado tantas veces que creemos innecesario dar muchos detalles acerca de su historial: baste decir que a dicha entidad y a su alma gestora, Joaquim Pena, se debe principalmente el que se tradujeran al catalán todos los textos de las óperas wagnerianas, desde *Die Feen* (Las hadas) hasta *Parsifal*, en ediciones cuidadosamente anotadas con los principales *leitmotive* y las oportunas indicaciones relativas a la instrumentación de cada pasaje. Es un *corpus* informativo *que todavía utilizan, pese a su léxico arcaico, las generaciones* actuales (1).

La *Associació Wagneriana* tuvo también una importante actividad divulgadora, promoviendo conferencias y audiciones musicales, especialmente en los primeros años de su existencia. Se ocupó asimismo de publicar partituras de las principales obras y logró que en Alemania se imprimieran algunas de dichas partituras con el texto alemán y la traducción en catalán.

La labor de la *Associació Wagneriana* tuvo como consecuencia la rectificación, en la medida de lo posible, de los espectáculos del Liceo, con la adopción de la —entonces insólita— medida de extinguir las luces de la sala durante las representaciones, algo que no se logró sin polémica (2).

Hacia un repertorio más ecléctico. Los veristas.

Al margen de lo logrado por los wagnerianos, lo cierto es que el repertorio del Liceo iba modificándose gradualmente en el sentido de dar cabida a un repertorio más amplio y menos basado en el predominio exclusivo de los *divos*, aunque, por supuesto, no se podía eliminar el atractivo que necesariamente habían de ejercer sobre un amplio sector del público.

El sector italianista del Liceo se volcó sobre los títulos de los compositores veristas, especialmente de Puccini, cuya calidad fue reconocida por el denostado público del Liceo y no por la crítica, que obnubilada en su desprecio olímpico hacia todo lo italiano, no supo ver en el compositor ningún otro atributo que sus dotes comerciales.

En esta actitud despreciativa influyó no poco la famosa rivalidad existente en Italia entre los compositores vinculados a la casa editorial Ricordi y los que recibían encargos de la casa rival Sonzogno. Como se sabe, algunos de los compositores veristas fueron caballos de batalla de esta última empresa, que tuvo que luchar contra el control de la Scala de Milán por parte de los Ricordi, y así vemos que la casi totalidad de las obras de Mascagni, Leoncavallo, Giordano, etc., *sonzoguistas*, no llegó a la Scala hasta muy tarde (los popularísimos *Pagliacci*, por ejemplo, no se representaron en aquel escenario hasta 1926).

La crítica barcelonesa —como la de otras ciudades— no supo ver más allá de estas rencillas y atacó —o se burló— de estos autores sin concederles más allá de una cierta habili-

Hipólito Lázaro (arriba) y Francesc Viñas en Lohengrin (derecha).

dad para sugestionar a los espectadores.

Felipe Pedrell, por ejemplo, hacía primorosas filigranas para no admitir el encanto de las melodías puccinianas en *La bohème*, ópera de la que afirmó no tener deseos de volver a ver, sin reconocerle mérito alguno (3). Joaquim Pena, en *Joventut*, no dejaba de aludir siempre con sorna a la popularidad de la misma ópera y de *Tosca*, y vació el saco de las invectivas contra la *Fedora* de Giordano, especialmente en la osadía (!) de haber incluido unas bicicletas en el tercer acto. Marc-Jesús Bertrán, en su magno libro *El Gran Teatre del Liceu*, recogía todavía en 1930 estas sesgadas opiniones, y tuvo que ser alguien ajeno a la crítica, Josep Pla, quien llamara la atención de sus conciudadanos, al morir Puccini, en 1924, sobre el verdadero valor del compositor desaparecido.

El fin de la oleada wagneriana

El 31 de diciembre de 1913, anticipándose a todos los teatros europeos que habían programado *Parsifal* para 1914, cuando cesaban los derechos exclusivos de Bayreuth sobre esta obra, llegaba al Liceo la postrera producción wagneriana con un reparto encabezado por el célebre tenor Francesc Viñas, cuya vida profesional, dedicada en gran parte a Wagner, quedó coronada por este estreno.

La coincidencia de esta culminación con el año de la Gran Guerra determinó el fin de la oleada wagneriana. Aunque la sociedad catalana se dividió entre los partidarios de los imperios y los de la Entente, el prestigio de Wagner sufrió un serio revés al identificársele con uno de los bandos combatientes, y Wagner dejó de tener el atractivo de otros tiempos. En todo caso, su aceptación había sido completa y sus obras continuarían siendo de repertorio en el Liceo ya sin oposición, y con el tiempo se lograría, hacia los años 1920, que, al menos los solistas, cantaran sus partes en alemán (4).

Debido a la naturaleza de este trabajo, omitimos toda referencia a la escuela escenográfica catalana, que en contacto con el drama wagneriano adquirió mayor vuelo —fue célebre el viaje del empresario Bernis y de Soler i Rovirosa a Bayreuth, para *empaparse* adecuadamente de lo que allí se estilaba, y que dio un par de generaciones de gloria a los talleres barceloneses de la especialidad.

Por otra parte, con cierta parsimonia, fueron llegando algunos títulos de otros compositores alemanes, sobre los que se destacaron especialmente Richard Strauss y el hoy casi olvidado Max Schillings.

La oleada rusa

Precisamente la Gran Guerra dejó *atrapados* en París a los componentes de los Ballets Rusos de Diaghilev, que tuvieron que subsistir dando representaciones en las ciudades del occidente europeo donde pudieron hallar acomodo y locales. En la primavera de 1917 sus contratos les llevaron a actuar en el Gran Teatro del Liceo, donde causaron un brillantísimo efecto y obtuvieron al punto un nuevo contrato para el año siguiente.

Hasta entonces las óperas rusas eran virtualmente desconocidas en Barcelona. En 1898 se había representado *Neron*, de Anton Rubinstein en el Liceo, y en otros teatros menores se habían visto, a principios de siglo, *Demon*, también de Rubinstein y *Rafael*, de Arensky. Finalmente, en 1915, se había estrenado en el Liceo un *Boris Godunov* con el bajo belga Henri Albers como protagonista, pero, por lo que parece, sólo mediano en todos los aspectos.

La brillantez de los Ballets Rusos, sus decorados coloristas, la espectacularidad del vestuario y la indudable personalidad y *exotismo* de su música hicieron que la demanda de obras de este país creciera, al principio lentamente, para convertirse después, ya en los años 1920, en una moda considerablemente poderosa. Se volvió a poner en escena un *Boris Godunov*, en la temporada 1921-22, y a partir de entonces esta ópera y algunas más reaparecieron habitualmente en la programación del Liceo hasta 1936.

Apoyándose en el éxito alcanzado por las óperas rusas, el gobierno checo patrocinó una visita de la compañía del Narodni Divadlo —el Teatro Nacional de Praga— para que diera a conocer en España *La novia vendida* de Smetana, y *Russalka*, de Dvorák, en febrero de 1924. Años más tarde se repuso la primera, justo antes de la guerra.

Mozart, por fin

La ausencia de Mozart en los programas del Gran Teatro del Liceo parece inexplicable para los operófilos de hoy. Hasta 1916, sólo *Don Giovanni* había visto la luz de la escena en el Liceo, y aun muy de tarde en tarde. El poeta Joan Maragall, el primer mozartiano notorio que hubo en Barcelona, se lamentaba en un escrito de haber tenido que conocer las óperas de Mozart tocando reducciones de sus partituras al piano,

porque sólo había podido ver una de esas obras en un Liceo que había tenido en su escalera de ingreso, durante muchos años, una estatua del compositor.

Finalmente, desde que en 1915 se hizo cargo de la empresa del Liceo —con algunas intermitencias, hasta 1947— el benemérito Joan Mestres i Calvet, Mozart entró por fin en los carteles liceístas, aunque para ello el empresario tuvo que luchar donodadamente contra la indiferencia glacial de un público que no podía apreciar entonces, con los cantantes no educados para ello, la elegancia de las creaciones mozartianas, consideradas entonces poco menos que como artificios de pastelería. Sólo alguna cantante, como la catalana de origen italiano, Graziella Pareto, llegó a tener un verdadero *estilo* adecuado para cantar estas óperas. Con el tiempo llegaron *Le nozze di Figaro*, en 1916; *La flauta mágina*, en 1925; *El rapto en el serrallo*, en 1928, y *Così fan tutte*, en 1930 (esta última se había visto en Barcelona en la remota fecha de 1798 y no había vuelto a aparecer).

Algún escritor, como Francesc Farran i Mayoral, dio un relieve especial a esta recuperación mozartiana, pero de hecho, para el público del Liceo, Mozart ha sido hasta años muy recientes una aburrida ceremonia que había que soportar con resignación.

Entre los miriñaques mozartianos se colocaron algunas obras del repertorio clásico, como *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, bien conocido en el siglo anterior, pero en 1916 casi olvidado, y *Fidelio*, cuyo estreno en España tuvo lugar en el Liceo en 1921.

Las óperas del día

Probablemente la misma indiferencia del público del Liceo, que en esta época estaba *esnobizándose* gradualmente, permitió que llegaran al Liceo en ocasiones algunos títulos de compositores franceses del momento, entre los cuales Gustave Charpentier, cuya *Louise* fue saludada por los miembros de la *Associació Wagneriana* como una revelación digna de sus sesiones de estudio, el suave y algo veristoide Massenet, el ya maduro Saint-Saëns (cuya ópera *Les barbares* fue un fracaso, en 1908) y Alfred Bruneau, cuyo ingenio gustó en *L'assalto al mulino* (que se dio, como se ve, en italiano).

También se distinguieron, en los primeros años del siglo, algunos compositores catalanes, entre los que Enric Morera, y sobre todo Jaume Pahissa, consiguieron una notable popularidad. Pahissa, especialmente, logró no sólo situar varios de sus títulos en el Liceo, sino incluso algunas reposiciones, y en 1936 su fama seguía siendo considerable. No se comprende cómo nadie se ha interesado todavía por una revisión de, al menos, una de sus óperas de mayor éxito, como *La princesa Margarida*. Otros autores dieron sólo éxitos de circunstancias al teatro, como Joan Manén, piezas próximas a la zarzuela, como Vives, o sólo presentaron una obra, como Joaquim Cassadó, padre del célebre violoncelista, con *El monjo negre* (1920) y algunos otros.

Otros teatros barceloneses

A principios de siglo todavía tenían considerable importancia las actividades operísticas de otros locales barceloneses. El derribo del Teatro Lírico, en 1900, y la muerte gradual del Teatro Principal, donde en 1913 se dieron óperas por última vez (con María Barrientos), había sido subsanado por la vida lírica del Teatro del Bosque, donde se estrenó *Madama Butterfly* antes que en el Liceo, por la del Teatro Tívoli, que conoció una etapa especialmente brillante cuando se rehizo el teatro, en 1919 (entre otras obras, estrenó en España el *Pelléas et Mélisande* de Debussy), y por algunos otros locales ocasionales, como el Teatro Novedades, el Teatro Barcelona, donde se dio una curiosa temporada de ópera de cámara con obras de Paër, Carlos Pedrell y Conrado del Campo, el Teatro Olympia, donde actuó una compañía de ópera rusa con un gran despliegue escenográfico, etc.

La guerra civil y la ópera

Contra lo que podría imaginarse, durante la guerra civil no faltó la ópera en Barcelona, aunque, lógicamente, no pudo aspirarse a traer a poco más de 200 km. del frente a grandes artistas internacionales. Poco después de iniciada la contienda, la Generalitat se preocupó de organizar en el Teatro Tívoli una extensa temporada de ópera que duró once meses (la última parte en el Teatro Olympia).

Cuando el gobierno de la República, por imperativos de la guerra, se estableció en Barcelona, en 1937, se organizó una temporada oficial de ópera de carácter estatal en el Liceo, para la que se evitó cuidadosamente incluir óperas alemanas e italianas, por razones políticas. Algunos artistas de la Opéra y de la Opéra-Comique de París —entre los cuales el célebre tenor canadiense-francés Raoul Jobin—, se arriesgaron a acudir a una Barcelona bombardeada de continuo y su nivel artístico se emparejó con una actitud cívica de ayuda y colaboración.

En los últimos meses de la guerra la temporada se formó a base de zarzuelas del gran repertorio, con artistas como Marcos Redondo, Pedro S. Terol, M.ª Teresa Planas y otros muchos, y algunas óperas españolas o traducidas. Se había previsto para el 24 de enero escenificar *Carmen*, con Antonio Cortis, Matilde Martín, María Espinalt y Pedro S. Terol, pero el avance de las tropas de Franco obligó a suspender esa curiosa representación.

La primera postguerra

La vinculación del régimen de Franco a los totalitarismos italiano y germánico favoreció la recuperación de la vida operística en el único teatro de España con capacidad para desarrollar temporadas líricas estables: el Liceo barcelonés. Especialmente decidida fue la voluntad alemana de presentar compañías de ópera en el Liceo, que

De izquierda a derecha: Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Giuletta Simionato y Giuseppe di Stefano.

tuvo el privilegio, en plena guerra europea, cuando los principales teatros mundiales pasaban por los peores años del siglo, de presenciar un año sí y otro también la *Tetralogía* completa, y las obras más significativas de Mozart y de Richard Strauss. Esa actividad se completaba con expediciones de la Orquesta Filarmónica de Berlín, que llenaba las temporadas de Cuaresma del Liceo, tradicionalmente dedicadas a dar algunos conciertos.

También las buenas relaciones con Italia permitieron algún espectáculo especialmente brillante, con la incorporación de cantantes del vecino país. Pero las dificultades de transporte se hicieron sentir y las temporadas operísticas, en la parte no alemana, se solventaron casi siempre con la ayuda de cantantes del país. Hipólito Lázaro, Pablo Civil, Carmen Gracia, Fidela Campiña, Raimon Torres, Lolita Torrentó y una legión de cantantes vinculados al Liceo en estos años (entre los cuales el tenor Giacomo Lauri Volpi, residente en España) suplieron con entrega y vocación los huecos que la incierta contratación dejaba, y lograron mantener en pie las temporadas anuales de ópera. Esto se hizo especialmente patente en la temporada 1944-45, cuando el ocaso de los nazis les impidió participar, como se había previsto, en la temporada liceísta, y hubo que improvisar repartos y programas sustitutorios, logrando el empresario Mestres, al cabo, un *resultado altamente satisfactorio.*

Terminado el conflicto europeo, la vida operística barcelonesa continuó imperterrita, pese a las dificultades de todo tipo, sobre todo a consecuencia del boicot internacional al régimen franquista, que llegó a culminar con el cierre de las fronteras. Sin embargo, muchos artistas de los países diezmados del continente europeo necesitaban rehacer sus carreras, y muchos principiantes, ansiosos de recuperar los años forzosos de inactividad necesitaban plataformas donde iniciar su recorrido, por lo que no tardaron en llegar al Liceo barcelonés, pese a todo, las grandes figuras del canto que iban a ocupar el escalafón artístico en los decenios siguientes, desde Giuseppe Di Stefano y Mario del Monaco hasta Giulietta Simionato o Renata Tebaldi, pasando por veteranas como Maria Caniglia, Ebe Stignani, Margherita Carosio, etc. En cuanto a los artistas alemanes, continuaron acudiendo, ahora como particulares, a ocupar los roles wagnerianos y mozartianos que se programaban. También la *cantera* local continuó firmemente en la brecha, con hitos como el descubrimiento de Victoria de los Angeles y con proezas como la de Raimon Torres, incorporando el papel protagonista del *Boris Godunov* de Mussorgsky.

En 1947 dejó el Liceo el veterano empresario Joan Mestres i Calvet, sustituido por el tándem formado por J. Fugarolas Arquer y Joan Antoni Pàmias, que finalmente acabaría ejerciendo la función de empresario por sí solo. Esta larga etapa (1947-1980) se caracterizó por la gradual ampliación de los puntos de mira del empresario, que supo acoger repertorio *habitual, títulos de alto interés musical (desde el Porgy and Bess* de Gershwin al *Wozzeck* de Alban Berg), pasando por una inteligente política de recuperación de títulos apenas conocidos (dando *cancha* al redescubrimiento de Donizetti, por

ejemplo), y abriendo también las puertas en ocasiones a los compositores españoles, como Xavier Montsalvatge, Carlos Suriñach, Matilde Salvador, etc., y seguir con cierta regularidad las novedades procedentes de Italia (Menotti, Pizzetti, Tosatti, Banfield, etc.).

Lo que no logró del todo el empresario Pàmias fue estabilizar la estructura económica del teatro, dependiente siempre de la Junta de Propietarios. Muchos habían sufrido importantes mermas en su patrimonio, especialmente durante la guerra civil y otros carecían ya del espíritu emprendedor de los fundadores del teatro. Plantearon desagradables dilemas que obligaron al empresario a emplear toda su habilidad en sortear los obstáculos. En los años de auge de la ópera, como en los primeros cincuenta y en los años 1966-1975, los propietarios mantuvieron sus quejas en sordina, debido a que un sistema de reventa de sus localidades les permitía recuperar los gastos de contribución al teatro. Pero cuando muerto Franco se gestó un cierto clima de protesta en la calle contra los liceístas, el teatro quedó peligrosamente expuesto al temor de los propietarios de perder demasiado dinero y se llegó a hablar de cierre del local.

Sólo al tesón de Pàmias, y a su sacrificio personal en sus últimos años, se debió el que el Liceo continuara en la brecha.

Fachada del Gran Teatro del Liceo.

El Consorcio del Gran Teatro del Liceo

El empresario Pàmias murió en pleno ejercicio de su labor, en mayo de 1980. Su viuda rigió el teatro durante la temporada siguiente, que fue de transición hacia el nuevo régimen, motivado por la creación del Consorcio del Liceo, formado por la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y la Junta de Propietarios del Liceo. Se redujo substancialmente la presencia de esta última en el disfrute de las localidades del teatro, y se dio inicio a la financiación pública de los espectáculos. Se ampliaron las temporadas con la colaboración de Pro Musica, entidad cuyo presidente, Lluís Portabella, fue nombrado gerente del Liceo. Se emprendieron las necesarias reformas del coro del teatro —con el que se alcanzaron brillantísimos resultados merced a la presencia a su frente de los maestros Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri—, y de la orquesta, y se adecentó el local, aunque las reformas no alcanzaron al cuerpo de baile.

La etapa actual, iniciada en 1981, está demasiado cerca para poderla observar con perspectiva histórica, pero pueden destacarse como líneas generales la tendencia al gran espectáculo, la reducción del número de títulos de cada temporada, un abandono parcial del repertorio italiano en beneficio del alemán, e incluso del esclavo —no sin quejas por parte de un sector del público—, y, por otro lado, el incremento masivo de los espectadores, que ha hecho crecer el número de representaciones hasta cinco por título. Se han dado algunos pasos en el campo del repertorio contemporáneo y se ha abandonado casi por completo la visita de compañías unitarias, con sus ventajas e inconvenientes.

La vida operística en las comarcas

En las comarcas catalanas la presencia de la ópera era, en los años anteriores a la guerra civil, una cuestión aleatoria. En algunos teatros de provincias persistía la costumbre de representar óperas del repertorio estricto; alguna vez un autor local presentaba alguna obra suya. Desde Gerona a Tortosa, desde Valls a Igualada, desde Vilanova y la Geltrú hasta Lérida, en todas las poblaciones importantes, e incluso en algunos pueblos, podían oírse ocasionalmente las óperas más apreciadas del repertorio italiano, aunque en muchas ocasiones se prefiriera la zarzuela, más asequible para el público *llano*.

Después de la guerra sólo prosperaron aquellas iniciativas en las que contaba con el elenco *local* del Gran Teatro del Liceo, convertido en un equipo de especialistas que no sólo lograban poner en escena óperas en las poblaciones interiores, sino que ayudaban a dar vida, con su experiencia, a iniciativas operísticas en otras ciudades de España.

Repertorio

El repertorio, por lo general, se ceñía siempre a los mismos títulos, aunque alguna vez se salían del camino, como cuando en 1946 los elementos el Liceo pusieron en escena *Hamlet*, de Ambroise Thomas (el otrora célebre *Amleto*) en Mataró, sin duda la única ciudad de España que ha visto esta ópera después de la guerra.

En los primeros años 1960 el Casino de Terrassa puso en existencia unas temporadas líricas que tuvieron buen nivel, pero no llegaron a prosperar.

Finalmente, en estos últimos años, la iniciativa —parcialmente subvencionada, pero subvencionada al fin— de los Amics de l'Opera de Sabadell, presididos por la soprano Mirna Lacambra, ha permitido a esta ciudad convertirse en el centro de una actividad lírica importante, con varios títulos que incluyen la *hombrada* de montar *Le nozze di Figaro* de Mozart con éxito de público y hasta de crítica, y con una vitalidad que ha derivado finalmente en unos programas itinerantes —l'Opera a Catalunya—, que se han extendido a Gerona, Olesa de Montserrat, Reus y Lérida, siempre con el apoyo económico de las instancias autonómicas y locales.

Roger Alier

NOTAS

(1) Recientemente se han editado los títulos principales.

(2) Un grupo de propietarios del Liceo remitió un escrito al empresario en el que se quejaban amargamente de las nulas posibilidades de lucimiento que tendrían, especialmente las señoras, de persistir la extinción de las luces, y aseguraban que las damas eran el principal *ornato* del teatro.

(3) PEDRELL, Felipe: *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*. París, Lib. Ollendorf, s.f., pp. 25-31, capítulo dedicado a Puccini con comentarios que sentimos no poder reproducir aquí por razones de espacio.

(4) El coro del Liceo siguió cantando a Wagner en italiano hasta que el actual Consorcio suprimió esta costumbre, en 1981.

Joaquín Homs: un camino largo y paciente

Cuando entramos en la casa de Joaquín Homs, lo primero que nos llama la atención (y sobre lo primero que nos habla, con un tono en el que se mezclan la nostalgia, la ternura y el orgullo) son los numerosos cuadros que cuelgan de las paredes, de pequeño tamaño, de pincelada suelta y vigorosa, audaces de color y al tiempo suaves, llenos de vivacidad, que nos cuentan de alguien que debió ser alegre y soñador a la vez, extravertido y al mismo tiempo con una gran vida interior. Peces, paisajes, flores, interiores, todo ello recogido rápida y certeramente, vivo, hasta el punto de hacernos pensar en una extraña connivencia de amantes con la persona que los ha pintado. Son las obras de Pietat Fornesa, la esposa de Joaquín, que abandonó la vida cuando apenas tenía cincuenta años y que dejó en el compositor un vacío que nunca ha podido volver a llenar, porque el recuerdo parece en él tan vivo como si estuviera —está seguramente, en las ventanas de un óleo, mirándonos desde un sillón azul y verde o reflejado en los colores de un paisaje— todavía junto a él. Quien quiera llegar a comprender de verdad una de las mejores obras de Homs, *Presencias*, tiene que conocer estos cuadros y, a través de ellos, a Pietat Fornesa, pues detrás de la música muchas veces angustiada —angustiosa— de esta obra, está ella.

Joaquín Homs tiene ahora 83 años, pero sigue siendo un hombre joven de espíritu, sobre todo cuando se habla de música, algo que le devuelve toda la vivacidad y el entusiasmo. Fue con Robert Gerhard uno de los compositores catalanes que, de no haber sido por la guerra civil y los trágicos y opresivos años que siguieron, pudiera haber influido de una forma decisiva en la evolución de la música en nuestro país. Lo haría más tarde, solo, pero con todos los inconvenientes que había en la época para realizar cualquier tarea renovadora o simplemente continuadora de la cultura que había comenzado a despertar con la llegada de la República. Gerhard y Homs eran un ejemplo de ese cambio cultural total que comenzó en los años treinta y que quedó truncado con la guerra. Soplaban nuevos aires por Europa y España tenía la posibilidad de, por una vez, llegar a tiempo y comenzar el camino de la renovación musical.

El nacionalismo musical era ya epigonalismo y Gerhard y Homs, su discípulo, eran pioneros de un movimiento revolucionario: «Yo nunca hice música tonal... comencé escribiendo música atonal...» Aunque Homs no conocía ninguna obra importante de este género, sus melodías, nos dice, eran ya atonales. Cuando conoció a Gerhard, diez años mayor que él, comprendió que ese era el maestro que necesitaba y siguió sus pasos en dos cosas —lo que no quiere decir que sea un epígono de su maestro, ni que su música tenga ningún parecido con la de éste—, en su libertad en el tratamiento de la serie, un tratamiento del dodecafonismo completamente personal, y en la necesidad de preservar la expresividad y sinceridad que caracteriza a ambos. Para ellos, la música no era un juego, ha sido y es, en el caso de Homs, una parte muy importante de la vida misma y de su, a veces, trágica problemática. Algo demasiado serio para dedicarse a jugar con ello.

SCHERZO.—*Las circunstancias que vivió su generación han hecho que Gerhard y usted sean unos músicos casi desconocidos en este país. Porque no es suficiente, ni mucho menos que se hable de ustedes cuando se desconocen sus obras, no sólo en concierto, sino también en partitura. Y lo peor es que no es su caso el único, porque ¿quién sabe hoy quienes fueron Pittalugga, Bacarisse, Antonio José Durán, Casal Chapí y tantos otros músicos que salieron de España, se esparcieron por América latina en la mayoría de los casos, dieron clases, vivieron no se de qué y siguen siendo desconocidos para nosotros? Nadie se ha preocupado gran cosa por lo que fue de ellos. Ni siquiera sabemos si algunos de ellos viven aún. Esa es una de las causas de que usted, por ejemplo, tanga una enorme importancia para las generaciones que le hemos se-*

Joaquín Homs.

guido. Al hacer un recuento de lo que significa la música catalana en este país, nos damos cuenta de que Cataluña es uno de los pocos territorios que poseen un mínimo de cultura musical... y quizá uno de los primeros que intentaron recuperar el terreno perdido, gracias en gran parte a usted como impulsor que fue del Club 49 *o de* Música abierta *o tantas otras actividades dirigidas a potenciar una evolución musical en Cataluña y en el resto de España.*

JOAQUIN HOMS.—Sí. Hacia los años treinta, cuando comenzó el cambio con el fin de la anterior Dictadura, la de Primo de Rivera, y con la llegada de la República, hubo un renacimiento cultural, una esperanza de hacer cosas en España, parecía que todo lo anterior eran sólo reminiscencias del siglo pasado...

S.—*Lo que no pudo hacer la generación del 98, a pesar de que luchó por ello, por cambiar las cosas, lo hizo en música su generación. Yo creo que también en literatura y en pintura. Pero aquí interesan ustedes. Salir del epigonalismo del nacionalismo musical, romper con todo y comenzar a hacer una música nueva, eso fue lo que ustedes hicieron Gerhand y usted ¿no es así? Me refiero concretamente a ustedes dos porque no creo que en ese momento destacara ninguna otra figura musical que practicara el atonalismo en serio, aunque hubo alguno que lo reivindicó... pero...*

> *La O.N.E no ha tocado ninguna obra mía*

J.H.—En parte sí, porque en aquellos momentos hubo un cambio en la música en general. Después de la Primera Guerra europea hubo en París algunos movimientos que no llegaron a tener futuro, el Grupo de los Seis, el politonalismo, el neoclasicismo, pero todo esto no siguió... En todo caso sólo dieron pequeños retoques, pero no llegaron a cambiar nada fundamental. La evolución lógica se dio a partir de Schönberg, de la Escuela de Viena. Pero este movimiento revolucionario no penetró en España hasta muy tarde...

S.—*Con Gerhard ¿no es así?*

J.H.— Sí, él fue uno de los últimos discípulos de Pedrell. Pero a Gerhard le parecía insuficiente su formación e hizo varios viajes al extranjero intentando remediar esto; fue también a ver a Falla, pero éste le decepcionó, ya que Gerhard le enseñó algunas de sus partituras y no supo qué decirle sobre ellas... Finalmente Robert se encerró en una masía de Valls y desde allí dirigió una larga carta a Schönberg explicándole su situación, al tiempo que le enviaba unas obras suyas pidiéndole si podía recibirle como alumno. Schönberg contestó afirmativamente. Gerhard se marchó a Viena y después le siguió a Berlín y permaneció con él hasta 1928...

S.—*Usted fue, pues, discípulo de Gerhard...*

J.H.—Yo tocaba el violonchelo y comencé a escribir música a los quince años, pero era autodidacta. Tuve ocasión de acompañar a una violinista que había sido discípula de Pedrell y que era amiga de Gerhard y ella se interesó mucho por mis composiciones. Cuando vino Gerhard y se estableció en Barcelona, me presentó a él y le enseñé varias obras mías.

S.—*¿Qué tipo de música hacía entonces?*

J.H.—Hacía una música que se salía del marco total. Más bien creo que se derivaba... —porque entonces yo no conocía nada de la música de Schönberg, ya que la única música suya que se tocó por aquí en aquellos años, en el 25, fue el *Pierrot lunaire*, pero al llegar aquel concierto yo estaba enfermo, de modo que tampoco pude escucharlo... Pero sí había oído, cuando venía para dar algunos conciertos anuales, a Stravinsky, que dirigió sus últimas obras y lo que me interesó mucho fueron los poemas sobre la lírica japonesa, pero después comenzó el período neoclásico, que me interesaba menos...

S.—*Sí, donde descarriló Stravinsky...*

—J.H.— *(Contesta riendo)* Eso es, descarriló... Pero en cambio en *Le Rossignol* ya había indicios de atonalismo y sobre todo en la lírica japonesa. Supongo que aquello fue lo que me sugirió hacer unas piezas para piano, muy cortas, que incluso hoy recuerdo y que ahora precisamente voy a utilizar alguna en una obra que me han encargado, porque con los años, esas vivencias reaparecen con fuerza... Son piezas que nunca he escuchado interpretar por alguien que no sea yo mismo. He aprovechado estos últimos años para revivirlas...

S.—*Una cosa, a partir del momento en que comienza a trabajar con Gerhard ¿cambiaste mucho tu forma de componer?*

J.H.—Con Gerhard... no. Lo que me enseñó fue ante todo lo que el había aprendido con Schönberg, sobre todo armonía y contrapunto y también hacíamos análisis de obras clásicas y allí empecé a conocer a Webern, que hasta entonces no había sido casi editado y que nos parecía un trabajo verdaderamente de laboratorio... *(sus obras) son como cristales (hay un tono de admiración en su voz)* y en audición el tiempo era una cosa muy distinta del tiempo que conocíamos, pasaban demasiados acontecimientos en un espacio que apenas si tenías tiempo de examinar, de leer...

Durante varios años daba una o dos clases por semana y allí comencé a estudiar estas partituras... Después la compañía en la que trabajaba *(como ingeniero)* me trasladó a Tarragona y entonces sólo daba una clase los sábados... Además, Robert y yo nos hicimos muy amigos y cuando volví a Barcelona seguí dando clases con él hasta que me casé... hasta 1936. En 1937 conseguí que me estrenaran una obra en París y en 1938 Gerhard ya no me daba clases porque teníamos demasiadas ocupaciones y preocupaciones entre la guerra y una cosa y otra...

[Cuando Joaquín Homs fue a París en 1937 para estrenar el Dúo para flauta y clarinete, *compuesto en 1936, obra seleccionada para el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea —a este estreno seguirá más tarde, también seleccionada por la SIMC el del* Primer Cuarteto, *en Varsovia en abril de 1939— no podía figurarse que esta aventura iba a tener para él unas consecuencias bastantes dolorosas. Cuando terminó la Guerra Civil Joaquín Homs fue* depurado *por su empresa y despedido del trabajo, mientras que el Gobierno de Franco, para redondear la labor le desterraba a Valencia. El motivo aducido para ejercer estas represalias era no haber aprovechado su estancia en París para pasarse a las filas* nacionales. *Fueron años duros para Homs, pero cuenta que Pietat aprovechó para terminar su carrera de Bellas Artes, ya que entonces en Barcelona no existía una escuela oficial.]*

J.H.—También tenía menos tiempo para estudiar, ya que entonces tuvimos una hija... lo que sí hacíamos era tocar juntos, yo el violonchelo y Robert me acompañaba al piano. Después me escribió preguntándome si seguía tocando el violonchelo y si podía tocar una sonata suya, pero yo había dejado de tocar.

S.—*Las* Sinfonías n.º 1 *y* 2 *yo no he conseguido encontrarlas en Londres...*

J.H. Sí, comenzaron a publicarle hacia los años 60 y no se han preocupado mucho de ello. Tuvo que abrirse camino en un país que no conocía y para eso tuvo que acentuar el carácter hispánico de su música, para conseguir que se fijaran en él. Comenzó con un editor que era muy joven y que quiso tener un autor que podía llegar a ser interesante, pero no tenía muchos medios y no se ocupaba de él. Después he oído que algunas de sus obras las ha ido cogiendo Boosey and Hawkes.

S.—*Después, ¿qué tipo de música ha seguido haciendo?*

J.H.—En los años cuarenta comencé a escribir melodías atonales sobre un contrapunto libre, obras que no llegaban a ser enteramente dodecafónicas. Hice algunos ensayos con obras dodecafónicas, el *Dúo para dos clarinetes* y alguna pieza para piano. Pero después, propiamente dodecafónico, pero con una forma personal, no hice nada hasta el año 54, una *Sonata* y tres *Impromptus,* no rígidamente dodecafónicos pero que se ajustan bastante a esta técnica. Siempre puedes analizar la trama refiriéndote al método, pero utilizando permutaciones, notas repetidas, etc... Yo creo que no hay que prescindir de ese tipo de libertades.

S.—*¿Llegó a escribir música serial estricta?*

J.H.—No, nunca. Siempre he trabajado con una libertad que me permita moverme con comodidad, porque al establecer un tipo de reglas demasiado severas creo que se eliminan los contrastes... me coarta.

S.—*Nunca ha llegado a hacer música experimental, vanguardia...*

J.H.—Métricamente intenté hacer algo, pero no seguí... *(riendo)* no me divertía. Sí que intenté en cuartetos alguna cosa que Gerhard había empleado también: la aplicación de la serialización del tiempo, no solamente en las frases, sino también en los períodos y en espacios mayores, incluso a todo lo largo de la composición... pero era sujetarme demasiado y no seguí con ello. Gerhard utilizó este método en el *Segundo Cuarteto* y en el *Noneto.* Después, en alguna composición he utilizado texturas, vacíos entre las diferentes partes... Por ejemplo, en *Música para 11,* que consta de un único movimiento de unos nueve minutos, me baso en un haz o *cluster* de cinco notas comprendidas en el intervalo de tercera mayor, que se forma en los cinco primeros compases. Esta microestructura básica se completa en los siguientes ocho compases con otra similar, más penetrante, integrada por las siete notas restantes de la serie (...) que en muy diferentes combinaciones y texturas teje la trama sonora de la composición. Seguidamente, contrastando con las notas tenidas de los 13 primeros compases, aparecen entre los compases 14 y 16 unas figuraciones rápidas, características, que se resuelven en una conclusión suspensiva que las contrapesa con su horizontalidad. El conjunto de estos veinte compases (...) forma en sí mismo una estructura completa que (...) naturalmente sólo constituye la etapa inicial en la construcción global de la composición... Nunca me he sentido inclinado a componer música bajo moldes demasiado prefijados, prefiero dejarme llevar, hasta cierto límite, por la aventura que surge a cada paso...

Roberto Gerhard.

S.—*¿Tiene ahora algún proyecto?*

J.H.—Estoy escribiendo una obra de encargo para el Festival de Granada, una cosa para orquesta. Pero en las últimas cosas que escribo me ocurre mucho lo que le decía antes, que debido a la edad y por el hecho de que mucha de mi música no he tenido ocasión de oírla nunca y sé que se me acaba el tiempo, la estoy reviviendo y hago citas de música, de temas de diferentes períodos, como he hecho en una obra que me estrenaron hace poco en Madrid, *Rhumbs,* para diez instrumentos, sobre textos de Valery y esta última de que te hablaba, en la que para no poner el mismo título quizá la llame *Memoralia,* ya que en ella aparecen temas hasta del año 25...

S.—*¿Nunca ha escrito ópera?*

J.H.—Sí, comencé una *Antígona,* con texto de Cocteau, allá por el año 34. Llegué a tener dos terceras partes escritas, pero se quedó sin acabar. Pero volver a coger una obra del año 34 ahora es imposible para mí... Bueno, algunos trozos los he utilizado en otras obras, por ejemplo, un coro en una obra vocal... Tengo una obra de canto y piano que se titula *Pájaros tristes,* sobre unos poemas de Tagore, en la que he utilizado temas anteriores, a la vez que temas empleados en *Pájaros tristes* los he utilizado en una misa para coro mixto que escribí en Valencia y que ¡sólo he podido escucharla interpretada al cabo de 43 años! Sin embargo, la escribí pensando en que, como había tanta tradición coral me sería más fácil escucharla... Ya ve. Después también utilicé uno de estos temas en una cantata que me había encargado la Abadía de Montserrat, *Cánticos a la Creación,* siempre de distintas formas, naturalmente. También he utilizado un viejo tema en un cuarteto, como segundo tema del Adagio. Lo había escrito un día al salir de una de las clases con Gerhard, un día en que había elogiado —y era muy parco en los elogios— una composición que le había mostrado. Estaba eufórico y escribí esta melodía, que después he vuelto a utilizar en tres sitios distintos.

S.—*¿Cuáles considera que son sus mejores obras?*

J.H.—Yo creo que *Biofonía* y *Presencias.* Esta última nunca he conseguido escucharla bien tocada... Claro, dos ensayos para una obra que dura veintitantos minutos...

S.—*¿Es fácil encontrar partituras suyas editadas?*

J.H.—Me ha editado cosas Alpuerto, pero hay cosas mías que las tienen desde hace 12 ó 16 años y todavía no han aparecido. Después de mucho insistir han sacado la *Sonata* el año pasado. Los *Soliloquios* también los tienen ellos. Después hice una versión de esta obra para cuarteto con piano, que también les he enviado. Me han dicho que la editarán, pero todavía no han hecho nada. También he hecho una versión para orquesta, que se ha tocado varias veces. Pero en Madrid, por ejemplo, no se ha tocado. La Orquesta Nacional no ha tocado aún ninguna obra mía. Sólo la Orquesta de RTVE ha tocado dos obras para orquesta: la *Sinfonía Breve* y *Biofonía. Presencias,* que tenía que haber grabado la casa Edigsa, esperaron tanto tiempo para hacerlo que la casa desapareció y tuve que editarla por mi cuenta.

Eduardo Rincón

Sobre la creación musical

I

Hace ahora exactamente diez años que se celebró en Granollers el IV Festival de Música que, aquel año, se dedicó a la música catalana del siglo XX; para el programa escribimos unas páginas que ahora, pasada una década, quisiéramos comentar y, vistas las actuales circunstancias, constatar cómo el tiempo parece haberse detenido en nuestro país aunque con tendencia a un notable y, por lo que parece, irreversible deterioro.

Porque en la vida musical catalana —casi centrada en Barcelona, aunque con un evidente esfuerzo en las pequeñas ciudades por intentar hacer alguna cosa— lo que se ha ido acentuando más y más en la *apariencia* del presente, las grandes orquestas y directores —o solistas— extranjeros— de programas cada vez más conservadores y repetitivos, olvidando el esfuerzo silencioso y muy poco espectacular de la creación de infraestructuras que puedan cimentar un futuro que cada vez se nos aparece más comercializado y *tranquilizador* en sus manifestaciones: en una sociedad pseudosocialista, o en el híbrido matrimonio que es la resultante de las actuaciones de la Generalitat y el Ayuntamiento, el hecho final es una oferta cultural *para todos*, es decir, lo más baja de nivel posible, siempre que se conserven las apariencias y siempre que la media burguesía —que es prácticamente el todo Barcelona musical— pueda permanecer tranquila y sin *disonancias* que la alteren.

La celebración —muy afortunada, por otra parte—, de la *Mostra* y la *Semana de Música Contemporánea*, ya no crea problemas de agresión en la burguesía: su instinto destructor —o por lo menos, inhibidor de creación— ya no se siente ofendido por las ingenuas manifestaciones de los vanguardistas que siempre repiten sus mismos *gestos* a los que la costumbre ha despojado de cualquier posibilidad de provocación; el público se limita a decir que *no entiende* y a encogerse de hombros sin querer expresar una desaprobación que también le es indiferente. La profecía de Adorno sobre la asunción de la disonancia por la media y alta burguesía se ha cumplido y se extiende a todos los niveles incluidos los más bajos de los experimentos más groseros de la vanguardia o las manifestaciones —ya por debajo de cero— de la llamada música de rock.

La vida presupone, no sólo ser, sino también continuar siendo y esta evidente constatación parece que no se tiene demasiado en cuanta en nuestro país; la vida musical no reside en los grandes espectáculos y su entorno social sino en la riqueza de la creación de sus artistas y las posibilidades de que éstos puedan dar a conocer sus obras y puedan sentirse animados a continuar en su labor. Pues en el día de mañana lo único que quedará serán las obras de nuestros compositores —y, dada la actual técnica—, las grabaciones de nuestros artistas; las grandes manifestaciones sociales o políticas no son historia, sino anécdota y, casi siempre, del más ínfimo nivel.

Pero lo cierto es que nuestros compositores tienen ante sí un cúmulo de dificultades verdaderamente notables y que nos hace preguntar cómo puede ser y cómo es posible que los más jóvenes aún tengan y mantengan su capacidad de trabajo y puedan mantenerse como compositores en activo cuando la infraestructura existente para defender sus obras y posibilitar sus estrenos es casi nula; cierto que existen las dos manifestaciones antes señaladas, dependiendo la *Mostra* de la *Asociación de Compositores* y la segunda del Ayuntamiento, a través de la voluntad de un compositor —Guinjoán— que ha conseguido crear el *Centro de la Música Contemporánea* contra todos los pronósticos. También la Orquesta de la Ciudad y, ahora, en los conciertos que inicia la Orquesta del Liceo programa obras de nuestros compositores: esto es positivo y hay que tratar de que se mantenga en años sucesivos pero al lado de estas manifestaciones constatamos la existencia de un *Centro de Documentación musical*, creado en 1983 y que en estos seis años transcurridos no ha cumplido ninguna de sus funciones que deberían ser semejantes, y aún más complejas, a las del *Archivo de Compositores Vascos* de Rentería (creado en mayo de 1986): la comparación de ambas entidades (si es que se puede llamar entidad a lo que existe y se administra en Cataluña) nos deja atónitos; y el problema no es únicamente económico: la visión de futuro y el trabajo para facilitar y ayudar la labor de los investigadores y creadores no se compra con dinero ni la organización en la que tanto insistimos de una fuerte estructura que sustente y garantice el mañana se consigue sólo con asignaciones económicas.

La vida musical catalana —y por *vida* entiendo la *creación* musical— depende casi exclusivamente y con las honrosas excepciones que hemos citado y algunas otras más o menos esporádicas— de personalidades individuales; estas individualidades no son, jamás, de alto nivel político los políticos aceptan ideas sobre la cultura siempre que coincidan con sus intereses que se reducen, en general, a su vanidad y a su status particular; lo demás, algunas veces llegan a tolerarlo. No hay duda que, en los últimos años, el nivel cultural —en Cataluña en concreto— ha descendido hasta cotas más que alarmantes: cuando alguien acepta esta degradación sin señalarla como una auténtica tragedia es que —incluso a veces con terrible inconsciencia— se prosigue por el camino de que la cultura dispensada y controlada desde el poder, cuanto más mala mejor y que, los *súbditos*, cuanto más estúpidos también mejor y más fáciles de manejar: esto, que es cierto en el campo macropolítico, es también evidente en el campo musical y muchas de las realizaciones que se han conseguido estos últimos años en Cataluña lo han sido por condescendencia, tolerancia o simple ignorancia de la trascendencia del hecho.

II

En 1979, en el Programa de Granollers, citábamos el *Manifest Groc* que Dalí, Gasch y Montañá publicaron en 1928; en él encontrábamos textos como el siguiente....» preguntamos a los intelectuales catalanes: ¿De qué os ha servido que exista la Fundación Bernat Metge si después confundís la Grecia antigua con las bailarinas pseudoclásicas?... Observamos que los conciertos, conferencias y espectáculos usuales entre nosotros hoy día acostumbran a ser sinónimos de celebraciones aburridísimas en lugares irrespirables... queremos señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, encerrada en un ambiente mezquino y putrefacto... denunciamos la enfermiza sensiblería del Orfeó Català con su horrible repertorio de canciones populares adaptadas y adulteradas por gente absolutamente negada para la música... denunciamos la absoluta indocumentación de los críticos respecto del arte de hoy y *de ayer...*»

Escaleras del Palau de la Música Catalana.

La lucidez de estas observaciones es obvia; lo trágico es que eran asimismo lúcidas y válidas, en casi todos sus extremos, en 1979 y, también, en 1989; las alusiones a la crítica parecen denunciar un mal contra el cual casi ninguno de los críticos ha sabido luchar: llegar a adquirir un criterio, saberlo expresar y manifestar y, a su través, analizar la nueva obra que se estrena o la ya conocida que se vuelve a interpretar, no es nada fácil pero puede y debe conseguirse: la frivolidad e inconsciencia de la crítica musical (y discográfica!) es tremenda.

Por otra parte las alusiones a los *intelectuales* son, quizá, las más graves pues en éstos parece que debería residir la guarda del *intelecto*, la conciencia del saber y su *administración* para todos. Es notable, entre gente de universidad, escritores, poetas (y no digamos periodistas), la atroz y «absoluta indocumentación» respecto de la música y una indiferencia hacia el fenómeno musical que asusta y nos hace dudar de sus posibles conocimientos en otros campos y de la calidad de sus trabajos en éstos; recordemos una anécdota: un conocido poeta (?) a la salida de de una de las representaciones que —por cierto con calidad excepcional— se hicieron en el Liceo de *Moisés y Aarón* comentaba que había asistido a ella únicamente como curiosidad para ver algo «que nunca más se representaría pues era una cosa muy rara...» ¿Cómo un *poeta* puede hablar así *después* de oír y ver una de las más grandes obras maestras del arte lírico? ¿Tanta en su insensibilidad y su incapacidad como para no poder respetar profundamente, los problemas que allí plantea Schönberg así como la inmensa música que para manifestarlos escribe en su ópera?

Con todo, una serie de acontecimientos, más o menos recientes, nos llevan a creer que hay síntomas —algunos muy notables— de un renacer, *no* a nivel institucional o estatal (consciente o quizá inconscientemente interesados en que nada funcione demasiado bien y que la calidad sea la más baja posible siempre que se respeten las apariencias), sino a título personal o en determinadas instituciones más o menos privadas: la Orquesta de Cámara del Palau de la Música, los nuevos planteamientos de *Ibercámara*, la Caixa, la Orquesta del Festival de Cadaqués, todo ello incide en el interés en nuestros compositores, las oportunidades a los intérpretes más jóvenes y por la programación de obras que escapan al repertorio usual.

Mención aparte, como compositores, debemos hacer a la Orquesta del Teatre Lliure que, llevada por un director excelente como Josep Pons, programa conciertos considerados y pensados en su totalidad y siempre dando gran importancia a las obras de los creadores actuales.

Años atrás, la labor que Juventudes Musicales hizo a través del Festival de Música fue excepcional: alma de todo ello fue su director Jordi Roch y el empuje que ello significó para poder dar a conocer nuestras obras, difundirlas fuera de España e incluso poderlas editar, partitura y disco, no tiene ni ha tenido luego continuadores: algún día se tendrá que hacer un estudio, tan objetivo como sea posible, de aquella labor que se truncó en el año 1975: después las *cosas siguieron por senderos* estrictamente comerciales hasta llegar al Festival (?) actual, estructurado sobre la base del más absoluto desprecio para la música e interesándose por las manifestaciones más innobles de los actuales subproductos en los que se ha volcado la inconsciencia y el miedo de pensar y plantearse determinados problemas de determinados grupos para cuya satisfacción y contento nuestro Ayuntamiento gasta unos cuantos cientos de millones.

Pero lo negativo no nos tiene que ensombrecer ni ocultar todo aquello que es positivo y todo aquello que esperamos aún lo será más: los compositores siguen trabajando, tanto aquellos que ya hemos pasado la línea de los cincuenta como aquellos otros que rondan los veinte años; y muchos de ellos ya han demostrado plenamente su valor musical y, asimismo, su valor ético en unas circunstancias que no siempre son fáciles; el empuje y el constante trabajo —lucha— que el presidente de la Asociación de Compositores, Albert Sardà, está realizando día tras día para organizar, difundir y defender nuestras músicas es algo que todos deberíamos agradecer y que es una gran ayuda para nuestra cotidiana labor.

El que escribe estas líneas se dedica, asimismo, a la enseñanza musical, *a la tarea, tan difícil de definir y realizar, de enseñar a componer;* y sobre los aspectos técnicos —esenciales y que nunca serán lo suficientemente profundos— siempre ha intentado, con mayor o menor fortuna, inculcar a los jóvenes compositores, la idea ética del trabajo bien hecho, la honestidad en los planteamientos y la interrogación de por qué tomamos un camino y no otro: crear, en Cataluña, no es nada fácil pero, y precisamente quizá por ello, esta especial dificultad contra la que debemos luchar, hace que nos sintamos animados en nuestra labor y profundamente interesados en todas las obras que poco a poco van creando un notable y numeroso grupo de jóvenes creadores. El futuro, desde cualquier punto de vista, es muy incierto, pero a pesar de ello estos compositores siguen —seguimos todos— trabajando.

Josep Soler

Los grandes intérpretes

Cataluña dio un gran salto hacia adelante en lo que a música se refiere en el último tercio del siglo XIX, y gracias a este cambio surgieron en la sociedad catalana algunos instrumentistas de primer orden, que pudieron codearse y se codearon en su debido momento con los mejores de Europa.

El carácter, antes efímero, de su arte se ha preservado hoy en día gracias al disco de gramófono, aunque en algunos casos no alcanzó a salvar los suficientes testimonios ni con la calidad indispenable para que podamos apreciar su valía, para lo cual debemos remitirnos a las críticas, comentarios y biografías realizadas por quienes tuvieron ocasión de oírlos en directo.

Isaac Albéniz y Enric Granados

El rey de los instrumentos fue cultivado con gran asiduidad por varios músicos catalanes. Encabezan la serie los grandes pianistas y también compositores Isaac Albéniz (1860-1909) y Enric Granados (1867-1916), ambos, especialmente el primero, moldeados en la escuela francesa con la que contrajeron una deuda estilística indudable.

Albéniz se formó con un profesor totalmente olvidado, Narciso Oliveras, cuyo mérito fue el de haber sabido detectar las dotes precoces de su alumno. Admitido en el Conservatorio de París, por una travesura infantil fue expulsado inapelablemente de dicho centro. No acabaron aquí sus travesuras; inscrito en el Conservatorio de Madrid se escapó de casa para vivir aventuras y pagó sus viajes dando conciertos. Viva estampa de la improvisación y de ese vivir a salto de mata típicamente latino, llevó a cabo una carrera desigual como intérprete, debido a sus múltiples compromisos con otras actividades, como la composición de algunas zarzuelas y óperas. Más tarde fue profesor de la entonces famosa Schola Cantorum de París y casi al término de su vida coronó su carrera compositiva con la célebre *Suite Iberia* (1906-08).

Ricardo Viñes.

Enric Granados, natural de Lérida, estudió en Barcelona con Joan Bautista Pujol y luego con Felipe Pedrell. Pudo proseguir sus estudios en París con Charles-Wilfrid de Bériot, hijo del célebre violinista Charles-Auguste de Bériot.

En los años 1890 Granados se ganó a pulso un prestigio como pianista con los conciertos en que tomó parte en Barcelona, no sólo como solista, sino formando parte de grupos de cámara, en los que coincidió a veces con el violoncellista Pau Casals, que entonces iniciaba también su carrera. Si a Albéniz se le había prodigado el dudoso tributo de llamarlo «el Liszt español», a Granados se le dio el del «Grieg hispano», entre otros motivos por la frecuencia con que incluía música del compositor noruego en sus programas.

En ocasiones distrajo su atención la composición de obras teatrales con música, como la ópera-zarzuela *María del Carmen* (1898), o la reorquestación de obras como el *Concierto en fa* de Chopin, e incluso, en ocasiones, la dirección de orquesta para la Sociedad de Conciertos Clásicos que contribuyó a fundar siguiendo los pasos del violinista belga Crickboo, con el que había colaborado frecuentemente. Colaboró con compositores e intérpretes franceses de renombre, como Camille Saint-Saëns, con quien tocó a dúo en un concierto, y con el violinista Jacques Thibaud, luego también colaborador habitual de Pau Casals.

La fuerte influencia chopiniana y francesa que gravitaba sobre Granados se fue diluyendo con la madurez, y penetró en su estilo una bocanada de lo más decantado del acervo popular español, como se hizo notar en sus *Danzas españolas, Goyescas* y sus bellísimas *Tonadillas,* además de colaborar en la divulgación de las sonatas de Domenico Scarlatti y del Padre Soler.

Conocido es el triste fin de Granados, víctima del torpedo que hundió a la nave británica *Sussex,* en el Canal de la Mancha, en plena Guerra Europea. Pero de su labor pedagógica como pianista quedó una generosa semilla que se ha perpetuado en la Academia Granados de Barcelona, de donde han salido generaciones de pianistas.

Otros pianistas

En estos años del cambio de siglo sobresalió muchísimo el pianista Carlos Gumersindo Vidiella. Nacido en 1856 en Arenys de Mar, se distinguió en las salas de concierto barcelonesas y en algunas giras por España, aunque su labor, en los años de madurez, fue principalmente de carácter pedagógico. Falleció prematuramente, como casi todos los pianistas catalanes de esta época, en octubre de 1915.

También tenemos que recordar la figura de Joaquim Ma-

lats (1872-1912), pianista y compositor al que se recuerda algo más por el hecho de haber dejado un número de composiciones de las que ocasionalmente aparece una en algún recital. Por lo poco que conocemos de su obra, podríamos considerarlo como un ecléctico capaz de oscilar entre la cuasi música de salón y las concepciones más cosmopolitas. Malats, que como Granados fue discípulo de Joan Bautista Pujol, inició su carrera con un primer premio de piano del Conservatorio de París, otorgado por un jurado cuyo presidente era el entonces mítico pianista ruso Anton Rubinstein, rubricando este éxito con el premio Diémer (1903).

Su brillante carrera internacional la combinó con actuaciones en Barcelona, pero falleció inopinadamente poco después de cumplir los 40 años de edad.

Pianistas-compositores más recientes

Entre los pianistas más notables de etapas más recientes sobresale, sin duda alguna, el eminente Ricardo Viñes (1885-1943) quien, como casi todos los citados, combinó una activa vida profesional en el extranjero con conciertos en Cataluña y por toda España. También él fue discípulo de Pujol, y se formó luego en París, donde alcanzó el primer premio de piano del Conservatorio (1904), después de haberse formado con De Bériot, Lavignac y Godard.

En sus recitales estrenó con frecuencia obras de compositores franceses de primera línea, como Debussy, Ravel o Déodat de Séverac, en sus primeros años, y Messiaen, Milhaud, Daniel Lesur y otros, en sus últimos tiempos. Como Albéniz y Granados, su estrecha vinculación con el mundo musical francés le abrió las puertas de Europa y, además, le permitió favorecer a muchos de los jóvenes pianistas catalanes que acudían a París en busca de apoyo por su parte.

Frederic Mompou (1893-1988) fue el último de estos grandes pianistas que alternó su actividad de intérprete con la de compositor. Formado como casi todos en Francia, donde re-

Una mina de oro vocal

Quizá se trate de razones físicas (la proximidad mediterránea con sus connotaciones de luminosidad y pigmentación), el hecho de que un número considerable de voces líricas hayan surgido en el noreste español, o sea, Cataluña. Una geografía vocal que podría extenderse hacia el sur por Levante (Buades, Mardones, Bori, Cortis), y hacia el oeste, por Navarra y Aragón (Gayarre, Fleta, Hidalgo, Lorengar). Son voces, en general, agudas y vibrantes, de timbres ardientes y sanos, con vivo colorido, intensas y penetrantes. La formación ulterior determinará luego cada aprovechamiento particular, aunque siempre suelen ser expresivas y con innato sentido de la musicalidad, es decir, voces que aman el cantar. Al poseer, además, extensión y volumen, notables ambos y a veces sobresalientes, suelen acomodarse mejor al gran teatro de ópera que a la intimidad del recital de concierto.

Esta predisposición canora adquiere hoy concreción notoria en nombres como el de Montserrat Caballé (superada ya, no obstante su época aúrea), el de Enriqueta Tarrés, una soprano todo terreno no tan conocida como merece, y el de dos tenores, que reemplazan sus carencias con dos instrumentos de una seducción y porte que obligan a olvidar aquéllas: Carreras y Aragall (SCHERZO se ha ocupado oportunamente de Caballé y Carreras y a esos números precedentes nos remitimos). Pero, al lado de éstos, hay otros cuya cita se impone: Vicente Sardinero, de timbre noble y lírico; Dalmacio González, un especialista en el difícil Rossini; Enric Serra, de voz ingrata, pero buen profesional, y (casi catalán) el menorquín Juan Pons, uno de los mejores representantes de su cuerda baritonal.

Pero este hecho no es un fenómeno exhaustivo del hoy operístico. Basta consultar cualquier cuadro cronológico de un teatro importante del mundo musical tradicional para destacar aquí o allá algún nombre catalán, prestigiando sus temporadas. Vamos ahora aquí, en diligente repaso, a recordar alguno de estos nombres desde que nuestro siglo comenzó a caminar.

Primero María Barrientos y poco después Mercedes Capsir compitieron con sus dotadísimas gargantas de sopranos ligeras en ocupar tronos vacantes (de Patti o Melba en este caso, nada menos) con Tetrazzini o Galli-Curci, en un momento de abundancia de extraordinarias cantantes de su registro. Sin tanto fulgor, pero con tanta categoría, sobresalió en idéntico repertorio Graciela Pereto, contemporáneamente. Dos mezzos de diverso calibre y consecuencias cubrieron con sus voces distintos papeles y períodos sucesivos: María Gay y Conchita Supervía. La Gay fue Aida o Amneris o Azucena, con imponente voz, y a menudo junto a su marido Giovanni Zenatello. Supervía con voz de calibre inferior, artista exquisita, graciosa, inteligente, vital, fue una de las personalidades más importantes que dio el canto de este siglo.

Entre los tenores, encabeza la lista Francisco Viñas, uno de los grandes tenores wagnerianos de todos los tiempos y, este dato es curioso, el único cantante de estatura en estas lides que surgió de la región donde se halla el Liceo (por cuyo conservatorio han pasado la mayor parte de los cantantes citados) y que profesa un amor devoto por el genio de Bayreuth, que llegó a cantarse hasta en catalán. Hipólito Lázaro poseía un patrimonio vocal de los de leyenda; su extensión era imposible, digamos que a veces sacrificando la afinación de las notas agudas, por cuya gratuidad ha pasado directamente a la historia. Poco después, aparecería otro colega, más discreto en medios y resultados, pero que hizo una segura carrera: Pablo Civil.

Al margen de los teatros de ópera, cantante exclusivamente de cámara, Conchita Badía, paseó junto al repertorio habitual a los compositores españoles por todo el orbe musical, recalando largo tiempo en la Argentina.

En pasado más inmediato, nos encontramos con dos barítonos de empuje: Raimundo Torres y Manuel Ausensi. Torres, que cantó algún Wagner con una Callas debutante en Italia a principios de los 50, hizo una excelente carrera internacional. Ausensi tuvo que retirarse prematuramente por problemas auditivos. Las dos voces eran de material considerable y de canto entregado y franco, aunque no muy disciplinadas. Un tenor, contemporáneo de ambos barítonos, fue Juan Oncina, un buen *tenore di grazia* que con el tiempo abordó papeles más onerosos.

Como cierre de esta lista no puede presentarse un nombre más sugestivo que el que responde a Victoria de los Angeles. En su momento, la soprano (con raíces sevillanas y madrileñas como siempre ella declaró), en los años cincuenta y sesenta (que pueden ampliarse a los setenta en terreno concertístico), fue una cantante única en una época no precisamente avara de voces y personalidades.

Sin embargo, el relevo parece no llegar, tampoco insinuarse. La crisis general de voces (o enseñantes), ¿también llegó a Cataluña?

Fernando Fraga

sidió largo tiempo, fue también de los pocos que dejó su actividad como compositor oscureciera un tanto su vida como pianista. En sus años de prestigiosa madurez fue intérprete solicitadísimo de su propia obra, en la que también se perciben los acentos de la formación francesa junto con una estrecha vinculación al folklore catalán, sobre el que modeló una parte notable de su obra.

Entre los pianistas que se distinguieron por su labor musical, aparte de Enric Granados, merece mención también Frank Marshall, nacido en Mataró en 1883, según parece de padres ingleses, aunque no falta quien haya dicho que en realidad su apellido era Marsal y que era catalán de pura cepa.

Gaspar Cassadó.

Las grandes damas del piano

Entre los efectos de la labor pedagógica de Enric Granados y Frank Marshall figura el mérito de haber sabido impulsar la dedicación al piano, en sus grados superiores, entre *futuras intérpretes. Entre éstas es* obligado citar, en primer lugar, a la eximia Alica de Larrocha, cuyo temprano debut, en edad infantil, tuvo lugar en Barcelona durante la Exposición Universal de 1929, y cuya carrera gloriosa se ha desarrollado espectacularmente en todo el mundo. A pesar de que no ha dejado de acudir a su ciudad natal, es más difícil escuchar a Alicia de Larrocha en Barcelona que en Londres o en los EE.UU.; en todos los países sus conciertos han alcanzado éxitos multitudinarios y tan pronto actúa en las mejores salas como en conciertos populares ante miles de espectadores en el Central Park de Nueva York o en el Albert Hal de Londres.

Mención especial merece también la ilustre pianista Rosa Sabater, hija del director de orquesta Josep Sabater. Su formación, llevada a cabo igualmente en la Academia Marshall, culminó en su presentación en Barcelona, en 1942, como solista, con la Orquesta Ibérica. Su carrera tuvo algunas interrupciones por razones familiares, pero alcanzó un nivel brillantísimo y se combinó con una actividad pedagógica incansable. Dio conciertos por todo el mundo y en Roma, poco antes de su muerte en un trágico accidente aéreo, dio un espléndido recital de música catalana.

Al margen de la escuela Marshall merece mención también la distinguida pianista Sofía Puche de Mendelwicz, que estudió en su Barcelona natal y fue discípula más tarde de Alfred Cortot. Recientemente ha dado a conocer excelentes grabaciones discográficas dedicadas totalmente a obras de Gabriel Fauré.

Otros instrumentos

Cataluña ha tenido instrumentistas destacados en otros campos, y especialmente en el del violoncello. Patriarca de los grandes violoncellistas catalanes fue, naturalmente, Pau Casals. Existe un consenso general en torno a la importancia del músico catalán en la revalorización del violoncello como instrumento de concierto. Recientemente, en una entrevista que realizamos al joven violoncellista británico Julian Lloyd Webber, que por su edad no alcanzó a escuchar nunca en directo al mítico violoncellista catalán, respondió con un entusiasmo genuino a la simple mención de su nombre.

Casals tuvo también la faceta de director de orquesta (y la de compositor) que ejerció al frente de numerosas formaciones, entre las cuales la de la Associació Obrera de Concerts fundada por él, así como la Orquesta Nacional y otras del extranjero. Discípulo suyo fue otro gran violoncellista de fama internacional, Gaspar Cassadó (hijo del compositor Joaquim Cassadó), que falleció en 1966 después de una extensa carrera que se desarrolló con mayor vigor en el extranjero que en su España natal. A Gaspar Cassadó se le ha dedicado un concurso bianual de violoncello que se otorga siempre en Florencia. A un nivel más local, por las circunstancias de la oscura postguerra catalana, se distinguió el violoncellista Josep Trotta.

La línea de los grandes intérpretes catalanes de este instrumento no concluye con Gaspar Cassadó; otro discípulo tardío —Pablo Casals fue su padrino y el de su hermano *gemelo*—, *fue Lluís Claret, actualmente* figura internacional en este campo. En América Latina destacó también durante muchos años Ernest Xancó, actual director del Festival del Papiol y primer violoncello de la Orquesta del Gran Teatre del Liceu.

Aunque el instrumento más apropiado de los grandes virtuosos pasa por ser el violín, no es éste el terreno en el que los intérpretes catalanes hayan destacado más. Ha habido, sin embargo, notables violinistas, y a riesgo de olvidar algunos nomabres, podemos mencionar en primer lugar a Onía Farga i Pellicer, muerta oscuramente durante los primeros meses de la Guerra Civil, en 1936, sin ninguno de los homenajes a que hubiera sido acreedora en tiempos más normales. Antes y después de la guerra tuvo fama como bohemio y violinista notable a un nivel local barcelonés Francesc Costa.

Jordi Savall

También merecen mención Antoni Brosa, que a partir de la guerra vivió habitualmente en el extranjero, y entre los más próximos a nuestro tiempo, Xavier Turull, cuya amplia labor didáctica es otro timbre de gloria en su carrera, Gonçal Comellas, que ha alcanzado por su propio esfuerzo un lugar importante en el actual *ranking* internacional, y Gerard Claret, hermano de Lluís. Asimismo, se distinguen hoy, en un nivel ciudadano, Josep M. Alpiste y Jaume Francesch, entre otros muchos.

Dentro de los intérpretes de instrumentos de cuerda no puede olvidarse a Jordi Savall (1941), que por su técnica extraordinaria se ha colocado a la cabeza mundial de los violagambistas. A la recuperación del repertorio de la especialidad se debe añadir su labor como director de orquesta al frente del grupo de música antigua Hesperion XX, por él fundado.

Montserrat Martínez Taulé
Roger Alier

El presente dosier sobre «LA MUSICA EN CATALUÑA» está

Patrocinado por

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Von Einem y la muerte de Danton

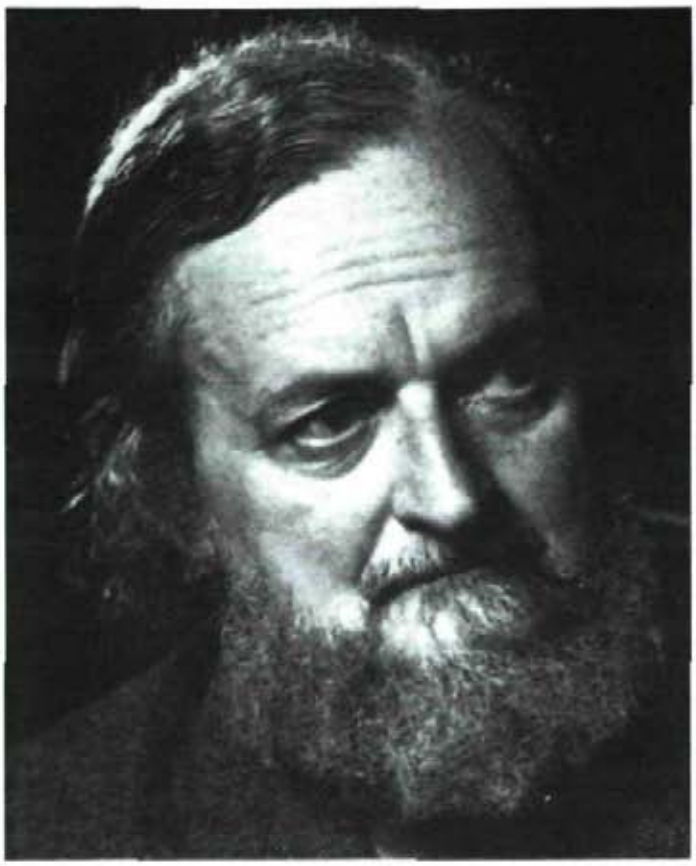
El regreso de la sección OPERA DEL SIGLO XX, que pretendemos mantener en una periodicidad de al menos una vez cada dos números, significará desde ahora la presencia de introducciones al mundo sonoro de determinadas obras líricas poco conocidas de nuestro siglo. La que elegimos hoy, Dantons Tod, *es relativamente conocida en otros países, muy poco en el nuestro, donde aún no ha sido vista, cuarenta y dos años después de su estreno. La hemos elegido, claro está, por no ser menos en esta revista en cuanto a celebraciones revolucionarias, aunque no demos cuenta que los acontecimientos narrados no sucedieron hace doscientos años, sino ciento noventa y cinco años (1794, apogeo del Terror y caída de la Convención republicana). Pero tampoco es cuestión de excederse (*pasarse, *se dice hoy) en ese tipo de rigores. Es nuestra pequeña celebración con (según expresión de Georges Brassens) «les braves sans-culottes et les bonnets phrygiens».*

Büchner, un adelantado

Georg Büchner escribió su tragedia *La muerte de Danton* en 1835, en pleno exilio. Mostró allí un nervio y una convicción trágicos que *trascienden la anécdota revolucionaria* para conseguir una de esas pinturas del destino en acción como raras veces se ha dado en los tiempos modernos. Sus dos obras posteriores, una en clave de drama social agobiante (la inconclusa *Woyzeck*), y otra una comedia de engañosa sonrisa *(Leonce und Lena),* no hacen más que confirmar esa concepción fatalista de la existencia.

Büchner había nacido en Goddelau (Hesse) en *1813* y murió de tifus en Zurich en 1837, sin haber cumplido aún los veinticuatro años. Fue un joven revolucionario de aquella inquieta hornada que conocemos como *Joven Alemania,* la de Kleist, Grabbe o Gutzkow. En muchos sentidos, Büchner fue un realista, no un romántico, y al adelantarse así a su tiempo su obra se vio olvidada durante muchos años. Sus actividades políticas le muestran como un hombre de acción y culminan en la publicación del panfleto *El mensajero de Hesse* (1834), lo que le lleva al exilio y a la separación de una familia excesivamente conservadora. Su padre era médico y él siguió la carrera familiar, llegando a escribir una tesis sobre el sistema nervioso de los peces, lo que le permitió entrar en la Universidad de Zurich como enseñante un año antes de su muerte. Además de aquellas piezas teatrales, y al margen de determinadas obras perdidas por la actitud recelosa de su novia, que las hizo desaparecer después de su fallecimiento, publicó un fragmento de relato sobre el escritor Reinhold Lenz, auténtico estudio de una patología mental que apareció en la revista de Karl Gutzkow, y cuya continuación fue prohibida por la censura.

Las cuatro obras citadas han merecido ser llevadas al teatro lírico, alguna de ellas en más de una ocasión: recordemos el *Wozzeck* de Alban Berg (1925, es conocida la razón de colocar dos *z* en lugar de *yz,* un error de transcripción acumulado en el tiempo que Berg no modificó más tarde), *Leonce und Lena* de Paul Dessau, *La muerte de Danton* de Gottfried von Einem y *Lenz* de Wolfgang Rihm, recientísima esta última (1984). Como puede advertirse, se trata de óperas de nuestro siglo, lo que dice del especial aprecio de este autor en este tiempo, en contraste con el abandono de su genial aportación en las décadas siguientes a su muerte. No hay que olvidar, por citar un caso curioso, el *Wozzeck* de Manfred Gurlitt (1928), autor de otra ópera, *Soldados* (1930), precisamente basada en un drama de Reinhold Lenz y anterior en treinta y cinco años a la obra de idéntica inspira-



Gottfried Von Einem

ción y título de Bernd Alois Zimmermann. Caso singular para un dramaturgo cuyas obras nunca vio representadas en vida, como tampoco las vieron las generaciones inmediatamente posteriores.

La fortuna puramente teatral, al margen del teatro lírico, de *Woyzeck*, es indiscutible. Pese a lo numeroso de su reparto y la dificultad de su puesta en escena, es una obra que fascina a directores de escena y actores de nuestro país, y es raro que transcurran cinco o seis años sin una nueva revisión de obra tan fascinante, pese a ser inconclusa. Algo muy distinto sucede entre nosotros con las otras piezas teatrales, y las demandas de *La muerte de Dantón* —vestuario y otros componentes de producción— han hecho que no la viéramos a menudo. A principios de los años setenta parece ser que intentó ponerla en escena Miguel Narros, pero fue prohibida por la censura franquista en aquella época de resurrección oscurantista de la mano de políticos inolvidables, como Alfredo Sánchez Bella. Pero finalmente pudo montarse en el Teatro Español de Madrid en una versión de Emilio Romero, que por entonces creo que aún dirigía el diario *Pueblo*, de estirpe sindical, aunque amarilla. La dirección corrió a cargo de Alberto González Vergel, aún recientes sus defensas de un teatro de características épicas, con unos bellísimos figurines de Francisco Nivea. Curiosamente, el enfrentamiento allí debatido recordaba las tendencias y banderías del régimen, con un Danton abierto y cachondo y un Robespierre integrista, puritano y algunas cosas más. Secuelas del caso Matesa... si Büchner hubiera levantado la cabeza...

Georg Buchner, inspirador de la opera.

Einem: ¿un clásico?

La muerte de Danton, ópera en dos partes y seis cuadros de Gottfried von Einem, fue estrenada en el festival de Salzburgo del año 1947. Era la primera vez que dicho festival estrenaba una ópera de autor vivo. El libreto había sido elaborado nada menos que por Boris Blacher, maestro y amigo de Einem, y Ferenc Fricsay dirigió al Coro de la Opera de Viena, a la Orquesta Filarmónica de la misma ciudad y a cantantes como Maria Cebotari, Julius Patzak y Paul Schoeffler. La dirección tenía que haber corrido a cargo de Otto Klemperer, que no pudo subir al podio por una repentina enfermedad.

El compositor que estrenaba con éxito siempre repetido en adelante, contaba por entonces con veintinueve años y ya había estrenado obras como el ballet *La princesa Turandot* en el Dresde de 1944 a punto de ser reducido a cenizas. Por algunos aspectos de estas obras, pero sobre todo por su obra no escénica (*Concierto para orquesta*, de 1943; *Meditaciones*, de 1954; *Concierto para piano*, de 1955, etc.), se le ha considerado como claramente adscrito a las diversas, abiertas y, a menudo, vagas tendencias neoclásicas de nuestro siglo, pero su obra teatral se muestra rabiosamente independiente, llena de procedimientos que son propios de la búsqueda y logro del significado dramático de situaciones y texto, y que sólo en un sentido muy amplio y una interpretación muy extensiva pueden considerarse *expresionistas*.

El teatro es uno de los amores constantes de Gottfried von Einem, austriaco nacido en Suiza en 1918. La elección del drama de Büchner en un momento como es el final de la segunda guerra mundial, por parte de un austriaco que ha vivido bajo el Tercer Reich y que, incluso, ha sido encarcelado por la Gestapo en los extertores del régimen y el desastre del campo de batalla, va más allá del buen gusto literario. A Einem le fascina la situación de Danton, el revolucionario que perece casi sin hacer nada por oponerse, con idénticas armas que las por él empleadas contra realistas, liberales e incluso revolucionarios extremistas (Danton cae inmediatamente después de que la Convención arroje lastre por la izquierda, con Hébert y sus partidarios). Es algo más que una ironía trágica, es la confirmación de que la revolución es devoradora si no va acompañada de libertad. Como diría muchos años más tarde el Sr. Sade en la pieza de Peter Weiss, cuando aboga por una liberación previa al estallido revolucionario: «Esas prisiones internas son peores que los más profundos calabozos de piedra, y mientras que no se abran toda revolución no será más que una revuelta aplastada por otros presos vendidos».

Así, en 1947 será Danton, y muy pronto el Sr. K, de *El proceso* de Kafka, cuya versión operística, también con ayuda de Blacher, estrenó Einem en 1953, dirigida por Karl Böhm. Otras óperas de nuestro compositor con *La visita de la vieja dama* (1970), según la vitriólica comedia del suizo Friedrich Dürrenmatt; e *Intrigas y amor* (1975), según *Kabale und Liebe*, de Schiller, drama que ya le había servido a Verdi para su *Luisa Miller*. Entre los ballets destacaríamos *Glück, Tod un Traum* (1954) y *Medusa* (1957). Einem vive bastante retirado del mundanal ruido, ahora que ya ha cumplido setenta venerables años y advierte cómo su *clasicismo* o *eclecticismo* han pasado incólumes junto a la rabiosa vanguardia de postguerra y el tiempo le da la razón, en un siglo de diversas razones y sentidos, no excluyentes necesariamente entre sí.

Estrategias dramatúrgicas

El primer paso dramatúrgico en la composición de una ópera es, lógicamente, la preparación del libreto. El texto de Blacher se atiene respetuosamente a Büchner, pero ha sido descargado de numerosas escenas y personajes: se conservan secundarios significativos como el chivato Simón, pero se prescinde de las escenas de los Jacobinos, de la Convención, e incluso del suidicio de Julie, la esposa del protagonista. El texto queda en una de sus esencialidades posibles, hasta el punto que el personaje de Robespierre apenas aparece. Interesa más la actitud de escéptica dejadez de Danton ante su destino, acaso conven-

cido de que las mismas razones con que justificó la muerte de tantos otros sirven para llevarle a él a la guillotina. Interesa más la actitud del pueblo, en una serie de concertantes corales de gran eficacia dramática. Interesa más, en fin, la lógica de la fatalidad revolucionaria, no tanto el enfrentamiento puramente personal, que ya queda perfectamente reflejado en el breve diálogo del núm. 5 (escena 2.ª, primera parte), en el recitativo-arioso que debaten ambos revolucionarios, o en el núm. 6 (id.), cuando el desilusionado Robespierre es advertido por Saint-Just de la defección de su amigo Camille Desmoulins hacia la causa de Danton y los *indulgentes*. Se evita en este libreto mucha carga discursiva e ideológica, como la justificación de la dialéctica terror-virtud, apenas apuntada en la ópera.

Después del libreto vienen los procedimientos para darle vida musical, lo que no sólo significa desentrañar el texto, sino también aportarle aspectos que no aparecen en él explícitamente. Desde las primeras notas, con la entrada cantabile de Danton mientras juega a las cartas su amigo Herault de Séchelles, advertimos que estamos ante sonoridades claramente stravinskianas. Ese aire de familia y una de sus implicaciones insoslayables, el carácter esencialmente *diatónico* de la pieza, nos sitúan ya en determinado terreno no sólo reconocible, sino también firme. Pronto veremos, en la misma escena, otra de las características esenciales de la obra: la pureza cristalina de la línea vocal. La segunda escena nos presenta el primer fragmento de masas, con un primer fugato que culmina en el intento de colgar de un farol («lanterne») a un jovenzuelo que toman por ricachón aristócrata al verle usando pañuelo. En contraste, la sequísima y casi escupida línea vocal de Robespierre marca un carácter no malvado, sino a la defensiva, alterado, que no puede detenerse: qué contraste tan magnífico al final de la misma escena, cuando, a solas, Robespierre canta en una sola frase lírica y desolada: «Mein Camille. Todos me abandonan, todo está desierto y vacío, estoy solo». Aparece entonces un significativo intervalo de segunda menor, que se repetirá en determinados momentos de la ópera y que marca la desolación de revolucionario que no puede echar marcha atrás, y cuya carrera conduce al caos, e inevitablemente a la reacción. Es también el momento del primero de los tres interludios orquestales: como en los otros, hay un elemento concertante fundamental (aquí, clarinete y cuerdas), y concluye en violentos acordes y una danza vivaz y sincopada. La tercera escena, que da fin a la primera parte, es de una perfecta construcción: introducción (Danton-Camille, agitado); elegía (dúo entre Camille y su esposa, Lucille); nuevo agitado, más pronunciado, violento: Danton anuncia que va a ser detenido; nuevo dúo, o dúo propiamente dicho que no había hecho más que anunciarse antes: tras las palabras de tranquilidad entre ambos, la música describe los profundos sentimientos amorosos de ambos. Hay que tener en cuenta, digámoslo entre paréntesis, que una de las cualidades de la música dramática de *La muerte de Danton* es que la música *no comenta*, sino que *aporta*; ahí tenemos, como punto final de la escena que acabamos de interrumpir, el monólogo de Lucille: regreso del intervalo en la orquesta por encima del personaje, hasta que asume una marcha fúnebre que concluye el acto.

Influencia americana

A determinadas literalidades stravinskianas hay que añadir una considerable influencia, o simplemente gusto, por la música norteamericana, y en especial el estilo danzante de un Copland o la mismísima música de jazz, apuntada aquí y allá. Podríamos decir que no se trata tanto de influencias como de legítimo y personal uso de determinados procedimientos que Einem convierte en dramatúrgicos.

La segunda parte, o acto, va a estar dominada por una serie de escenas corales que serán coprotagonistas decisivas de la secuencia dramática. Empieza con la escena ante la prisión donde se encuentran Danton y Camille, cuando se define por fin el personaje de Simón, el resentido hombre del pueblo promovido a la *sublime* categoría de represor (¿pensaría Einem en los SS, ángeles exterminadores imprescindibles para la creación del nuevo Reich, al dibujar el *resentimiento popular como fuente de* despotismos con nombres y apellidos?). En contraste, el monólogo de Danton posee un carácter lírico de muy diferente clima sonoro (Núms. 10 y 11, resp.). El núm. 12 es un concertante de gran efecto entre Camille, Danton y Lucille, que acude ante las rejas, ya enloquecida por la inaceptable realidad, y un coro invisible de presos. Un nuevo interludio (ostinato sincopado, concertante stravisnkiano para flauta y cuerda, fanfarria y tutti también sincopado que desemboca en el momento de mayor intensidad en el cuadro siguiente), lleva a la escena del Tribunal Revolucionario, auténtica culminación de la obra (núms. 13, 14 y 15), marcado por la apología de Danton y la división del *pueblo; esto se traduce en las diferentes* actitudes de los semicoros, hasta que al final todos son unánimes a su favor, y el presidente se ve obligado a saltarse las formas de tan dudosa legalidad (por última y decisiva vez, Danton es víctima del tipo de legalidad revolucionaria instaurado, entre otros, por él).

Ultimo interludio (pianissimo de las cuerdas en tesituras extremas, pronto maderas, un adagio bello y doliente que se transforma en concertante y concluye en elegía). Una transición de los timbales en pianissimo sobre acordes que se hacen estridentes llevan al núm. 16 (escena sexta y última), en la Plaza de la Revolución: en un agitado, el pueblo canta la Carmagnole; hostilizados ahora por el pueblo, Danton y los suyos, que acuden al cadalso, oponen la Marsellesa. La ejecución se convierte en una fiesta, clima al que asisten impotentes los condenados: la escena carece de dramatismo expreso, pero es pródiga en agitación. En realidad, es un final terrible, más que si hubiera puesto el compositor una marcha fúnebre, es la brutal e irónica contraposición entre fiesta y muerte. Debemos discrepar de Tranchefort cuando descalifica esta escena por «más fuerte dramáticamente que conseguida en lo musical» (*L'Opéra*, vol. 2, p. 320). Hay un cambio brutal de clima al *modular* a la inquietante tranquilidad del número 17 y último: los dos verdugos, a solas, entonan una tierna canción; Lucille llega al cadalso entonando una elegía popular, subrayada por el canto lejano del coro en piano. Confusa y perdida, grita «¡Viva el rey!», única manera de oposición y negación de lo que le ha robado lo mejor de su vida; inmediatamente es detenida: ¿qué puede importarle ya? Suenan de nuevo los metales que nos introdujeron a la primera escena, estridentes y agoreros, y la obra termina con ellos y los furiosos timbales. Opera y pieza teatral concluyen con la misma frase y sabemos muy bien que ni Büchner ni Einem eran reaccionarios, legitimistas ni nada que se le parezca.

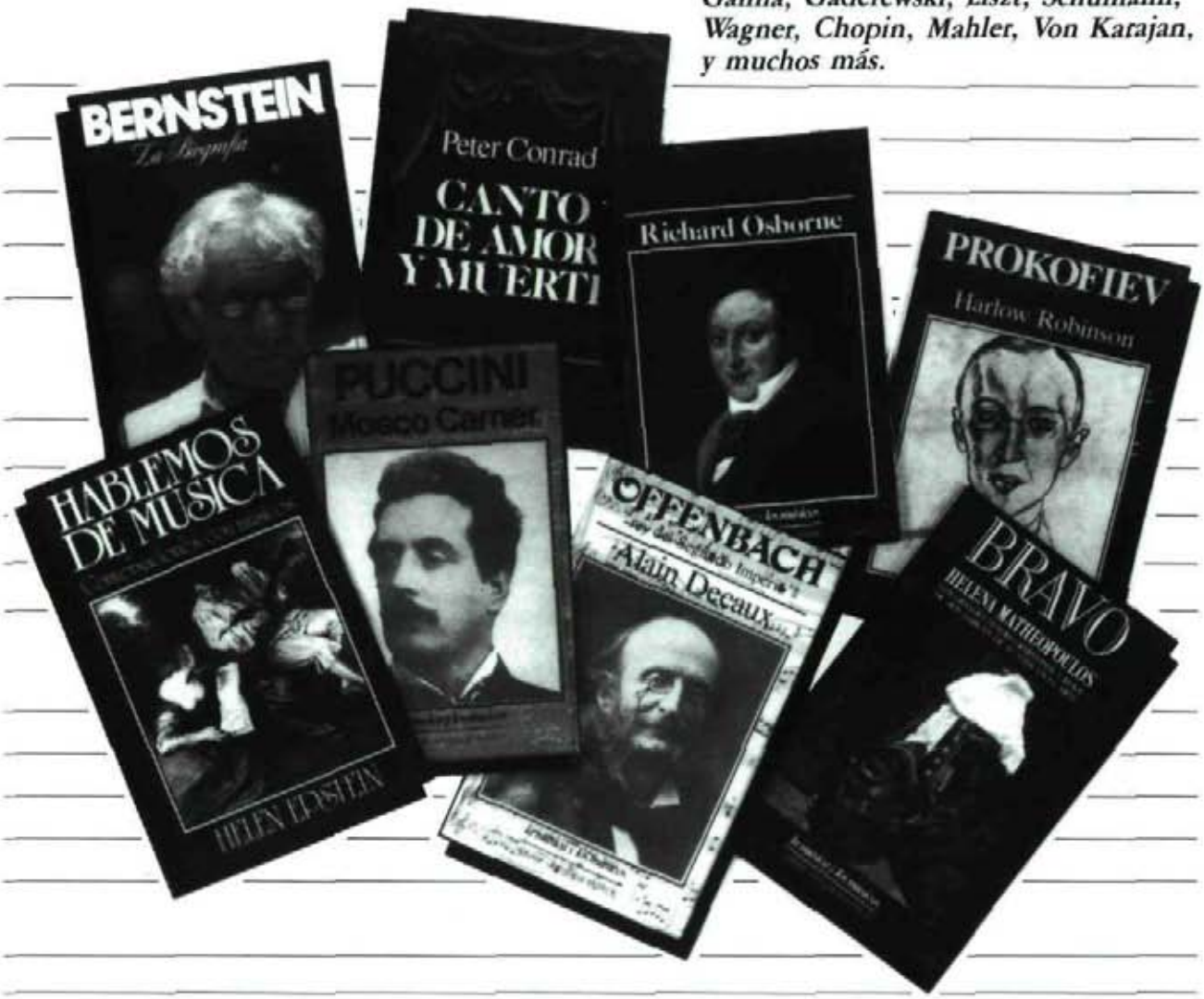
Santiago Martín Bermúdez

Nota discográfica.—Existe una grabación íntegra de *La muerte de Danton*, obtenida en el Festival de Salzburgo de 1983: Theo Adam (Danton), Werner Hollweg (Camille Desmoulins), Wilfried Gahmlich (Herault de Séchelles), Horst Hiestermann (Robespierre), Helmut Berger-Tuna (Saint-Just), Ingrid Mayr (Julie), Krisztina Laki (Lucile). Coro de la Radio Austriaca. Orquesta Sinfónica de la Radio Austriaca. Dirección: Lothar Zagrosek. Orfeo, digital rec. S 102 842 H (2 LP). Duración aprox.: 1:25 horas.

Música en clave de autor

la música y los músicos

COLECCION de libros sobre la música y sus protagonistas: Galina, Gaderewski, Liszt, Schumann, Wagner, Chopin, Mahler, Von Karajan, y muchos más.



Turner

Música Clásica

Génova, 5 28004 Madrid. Tel.: 410 44 19

javier vergara editor

Ctra. BOADILLA DEL MONTE, km. 5.800
POLIGONO INDUSTRIAL «VENTORRO DEL CANO»
28925 ALCORCON (MADRID)
Tels.: 633 23 12 / 23 95
Fax: 633 23 12

Francisco Guerrero:

Por la intuición y contra los «neos»

Francisco Guerrero (Linares, 1951) tomó este año el relevo de Luis de pablo, Guinjoan, Sardá y otros colegas en la dirección del Curso de Composición y Análisis que desarrolla el Festival de Alicante como actividad complementaria. El aula habitual del Conservatorio Oscar Esplá se vio desbordada desde el primero de los cinco días del curso por la asistencia de compositores, estudiantes, aficionados, y músicos procedentes de diversos puntos de la geografía española. Una síntesis de las materias discutidas y un repaso a las ideas y trabajos más recientes de Guerrero, completan, en sus propias palabras, la presente entrevista, realizada durante el Festival alicantino.

SCHERZO:—¿Qué, opinión tiene usted del curso que acaba de cerrar?

FRANCISCO GUERRERO.—Creo que conseguí evitar uno de esos cursillos en que el compositor invitado se dedica a contar su vida, obras y milagros. Intenté una visión más amplia de lo que es la composición, pero sobre todo la música, eludiendo las referencias a mi obra con la inevitable excepción de alguna cita. Al principio hubo cierto enfrentamiento con algunos alumnos por diferencias de opinión, aunque finalmente dijeron que se apuntarían a otro curso desde el mismo día siguiente. Es una pena que no se manifestaran con pancartas pidiéndoselo a Tomás Marco. Según yo lo entiendo, expliqué por qué la música es buena o mala, dando unos parámetros de discernimiento referidos al grado de complejidad de una composición, así como lo que atañe a algo tan vital como la relación perceptiva. Aquello que no tenga en cuenta la percepción está condenado al fracaso. Los antiguos maestros escribían un tiempo Allegro y a continuación otro lento para que las señales pudieran ser procesadas por el cerebro. Ahora funcionamos más o menos así, limitados al cerebro y a nuestras posibilidades de percepción como seres humanos. También repasamos algunos aspectos técnicos de combinatoria, física, simetría, etcétera.

S.:—¿Cómo es el proceso de la percepción musical?

F.G.:—La música es un hecho temporal cuya comprensión requiere un procesamiento previo. Toda información que no obedezca a un código incapacita el procesamiento de la señal. El mismo ordenador necesita tiempo para procesar los datos que recibe, y no se le puede pedir que entienda en un segundo toda una secuencia de operaciones sucesivas. En lo que ya no entro es en la calidad de la señal, pues eso corresponde al juicio estético.

S.—Por señal hay que entender, entonces no sólo la mediación del intérprete sino el mensaje mismo del autor.

F.G.—Es un problema delicado, por esa intervención de factores estéticos. No se en qué consiste la belleza, ni la *espiritualidad, ni los niveles de profundidad* y ese tipo de cosas. Lo que intento es explicar los grados de complejidad. Que la señal sea compleja, o no, o sea dependiendo de quién la emita, es lo que define la partitura buena frente a la mala. Es decir que la emisión sea lo suficientemente rica en datos y no un código binario simple, aunque por este medio también se puede emitir información. Los datos, además de suficientes, han de estar espaciados de forma que el oyente pueda procesarlos para entenderlos. La redundancia y las simplezas aparecen tanto en la música de hoy como en la del pasado.

S.—En los últimos años se ha destacado en cabeza de los compositores españoles con ordenador. ¿Por qué y para qué la simbiosis de tecnología y creación?

F.G.—Un músico bárroco cifraba el bajo, y sus ayudantes —sus negros lo realizaban de una forma concreta. La obra era del maestro como también era de Rubens todo lo que salía de los negros de su taller. Hoy día los cálculos se han hecho tan complejos para una página de veinte segundos, que hay que echar mano del ordenador. Por otra parte, esos cálculos cambian la mentalidad del compositor al hacerle pensar de forma más compleja y permitirle ver desde fuera el proceso. Escribir nota a nota conlleva el problema de olvidar su relación con el conjunto. Imagine una partitura grande, con mucho divisi y cuarenta pautas es muy difícil relacionar a ojo lo que hace el primer flautín con lo que, a cuarenta pautas de distancia, hace el último contrabajo. Metidos en eso, los árboles impiden ver el bosque. El ordenador sirve para acelerar el proceso y la vez sugerir procesos nuevos por su capacidad de relación, mucho más rápida que la nuestra. En definitiva, también funciona como *fuente de Inspiración.* Ahora *intentamos* levantar un centro en la medida de lo posible, para que la gente no se asuste. Es ambicioso pero no caro en comparación con cosas mucho más efímeras. Estamos buscando los medios prácticos, eso que llaman *sponsor.*

S.:—Hay una paradoja aparente entre el racionalismo del método que describe y la violencia, la fuerza temperamental de su música. Antar Atman *escuchada el año pasado en Alicante, y la* Ariadna *de esta edición parecen cualquier cosa menos partituras procesadas con medios informáticos.*

F.G.—No sé juzgarme, pero pienso que la obra de arte lo es cuando logra combinar intuición y técnica. Me alegra eso que dice, porque me hace sentir la ilusión de conseguir una obra que no pierde su fuerza pese a estar controlada con todo rigor. No acertaría a definir el punto de equilibrio, pero es importante que lo perciba el oyente. Cuando compongo, con auxilio del ordenador o calculando a mano, lo que vale es la intuición. Con esta premisa, uno busca los métodos para plasmar lo intuido de la mejor forma posible. Nunca al revés. Te ocurre a veces que, trabajando en frío como el que hace contrapunto sin intención de construir una fuga, sientes de pronto despertar tu propio interés. Se trata de un mecanismo de ida y vuelta entre factores imposibles de separar. El que sea capaz de separarlos, no es compositor de verdad.

Xenakis, arquetipo inverso

S.—Existen diferentes arquetipos. Usted llega a la técnica desde la música, pero el paradigma contrario, que podría ser Xenakis, llega a la música desde la técnica. Después parece agobiado en un punto límite y se proyecta a planteamiernos más libres, pero el principio fue la pura matemática y eso se nota.

F.G.—Posiblemente. En mi caso fui primero músico y me acerqué más tarde a la técnica. Xenakis fue primero matemático y tal vez en sus obras iniciales tuvo que luchar por una relación equilibrada, dejándose deslumbrar alguna vez por el invento técnico. Yo lo tengo más fácil porque esa relación es mamada, no aprendida, ni me supone conflicto concillar una técnica determinada con una forma de expresión. Xenakis tuvo que inventárselo todo, y de ahí se deriva en la audición de algunas de sus obras una tensión angustiosa entre la expresión y el método. Hay algo que no va, se percibe que la línea musical sigue un camino y otro distinto el pensamiento lógico-abstracto. Posteriormente los ha conjugado bastante bien, obligándose a pensar menos racionalmente a priori y liberando al músico que lleva dentro.

Francisco Guerrero.

S.—En el curso de Alicante habló también de fractales.

F.G.—A los compositores nos ha interesado siempre que la gran forma se reconozca en la pequeña, en el microcosmos particular. Las fractales funcionan en ese sentido. Analizadas desde el punto de vista matemático, vemos que cada grupo de fractales se reproduce en cada uno de los fragmentos. Mandelbrot decía que un fragmento de la costa de Inglaterra, no recuerdo cual, estaba reproducido en cada una de las partes de la costa de Inglaterra. Es partir de lo pequeño hacia lo grande, y lo que es más importante, de lo grande hacia lo pequeño, que es lo generalmente olvidado. En cierta época se construyó desde dentro hacia afuera, como es el caso del serialismo integral y tal vez la razón de su fracaso. Se trabajaba cada compás olvidando los anteriores y los sucesivos. El pensamiento fractal consiente mirar desde fuera, crear a gusto las líneas de tensión o no tensión, y, hablando en terminología de café, redondear al frase.

S.—¿Qué ejemplo, dentro de un sistema academicista, ilustraría una traducción al concepto de fractal?

F.G.—Las variaciones sobre un tema son, en cierto sentido, fractales desarrolladas según órdenes previas. Esas órdenes constituirían el tema, en tanto que las variaciones serían el movimiento estadístico producido entre las notas del tema y algunas otras: apoyaturas, retardos, arpegios, etc. Puede ilustarse otro ejemplo de fractal —y se me ocurre ahora, sobre la marcha— con la mano derecha del *Primer Estudio* de Chopin, cuyas normas de comportamiento están marcadas por la armonía del bajo. la derecha despliega curvas en que las notas tienen relativa importancia por aparecer en función de una unidad preestablecida. Da igual que hagan do-fa-la-do que fa-la-do-fa. Si se introduce una norma más específica para convertirlo en fractal —la utilización, por ejemplo, del sexto grado— aparece de forma sistemática ese sexto grado. La fractal, entonces, puede girar en torno a los cuatro o cinco grados que les marcas, haciendo variación continua alrededor de todo eso.

S.—En su obra también llama la atención que la familiaridad con los medios tecnológicos no le lleve hacia los generadores electroacústicos.

F.G.—Hay dos razones. Estamos casi en el límite de la explotación de los instrumentos, pero uno todavía se lleva ciertas sorpresas. Escuchando una obra mía para saxofones, Harry Halbreich decía no entender cómo me las arreglaba para *reproducir* en ellos timbres absolutamente electrónicos. En segundo lugar lamento no poder utilizar la electroacústica con la misma facilidad, libertad y rigor que una orquesta. Me encuentro raro. Necesitaría la misma libertad con que escribo, por ejemplo, para una flauta, sin sentirme forzado por el medio. Salvo en sitios muy concretos y de forma muy limitada, la música electroacústica sigue haciéndose casi manualmente. Puedes utilizar funciones básicas, pero siempre poco trabajadas, hasta el punto de notarte vendido al invento. Dentro de unos años, cuando llegue al límite de las posibilidades instrumentales, terminaré posiblemente haciendo música electrónica, al menos con transformación en vivo, de modo que adquiera un carácter distinto. Me refiero, por ejemplo, a que un violín te permita escribir una sola línea a cuatro voces con la microinterválica que te dé la gana; es decir, con toda precisión. Pero volvemos a lo mismo, me siento muy español, los medios aún nos faltan, y prefiero seguir aquí a vivir en Estocolmo.

S.—¿Trabaja en paralelo con alguna

tendencia internacional, o se considera aislado en su propio pensamiento?

F.G.—Sería estúpido decir que no participo de ninguna corriente general, subrayando lo de general. Me identifico con lo que es consecuencia de un pensamiento como el de Xenakis, aun cuando difiero en una línea no demasiado habitual. Estamos en la época de los neos y las vueltas al pasado. Comentando estas cosas con un amigo psiquiatra, concluíamos en que el miedo a seguir adelante es como el miedo del niño a salir a la calle: miedo a vivir, en suma. Cuando aparece algo problemático resulta más fácil volver a la madre, y los neos son eso: reacción frente a al dureza de salir a la calle, ir por la vida, y, en este caso, inventar la música. Se regresa a lo conocido, lo que da calor: música tonal, modal, o lo que sea. Psicológicamente hay que entenderlo así. Lo siento, pero no soy partidario de las corrientes tipo Arvo Pärt.

S.—Hay cierta tendencia a admitir que la gran generación del 51 no ha tenido sucesores. ¿Qué dice a eso?

F.G.—Que no es verdad. Existe una nueva generación, por más que se empeñen los de aquella y quienes la siguen en decir que hasta aquí hemos llegado y siguen siendo algo así como los salvadores de la patria o de la dignidad musical española. No quiero hablar mal de ellos, ni muchos menos, porque admiro sinceramente a algunos. Pero esa especie es falsa. Lo que ocurre es que no hay relación entre la sociedad española y los compositores posteriores a la generación del 51. De lo que va quedando como definitivo en mi catálogo, 20 o 25 títulos, solamente seis —en veinte años— han sido encargos españoles. El resto, extranjeros. Acabo de aceptar un encargo del Festival de Metz para el 91, en que celebra su 20 aniversario. Será para gran orquesta. Ahora mismo concluyo otra obra para el Coro de Radio Francia, encargo también francés. por otro lado, cuando me ofrecen hacer música mía por un grupo español, generalmente digo que no porque lo hacen muy mal. prefiero ser desconocido a ser mal conocido. Evidentemente, aquella generación es la que abrió más puertas, pero ni el mundo ni la música acaban en ella. hay muchos jóvenes que están trabajando bien. Entre mis alumnos quiero citar a David del Puerto y Juan Carlos Martínez Fontana. También a otros que no son alumnos míos, como López, Durán-Loriga, etc. Tal vez haga falta que pasen veinte años para que digan de ellos lo que se dice ahora de la generación del 51, no lo sé. Pero quizá menos, mucho menos.

S.—¿Cómo afronta el problema de enseñar a componer?

F.G.—No enseño a componer, eso no se enseña. Enseño a pensar la música, que es algo completamente distinto. Después doy las directrices, enseño a pensar técnicas más o menos precisas que cada uno afronta a su manera. Ayudo un poco a caminar, pero cada cual toma libremente la decisión de ir hasta aquí o hasta allá. Lo que me gusta de la pedagogía es eso, ayudar, porque también lo han hecho conmigo. parece ser que tengo capacidad de comunicar con precisión y de enseñar a pensar la música. Es como enseñar a pensar poética o novelísticamente, que no es lo mismo que enseñar a escribir poemas o novelas. Las reglas técnicas son como el manual de urbanidad. Después, allá, cada uno...

S.—Pero un compositor joven puede tener imaginación viva e ideas creativas, sin saber cómo desarrollarlas. Lo que pide al maestro es el procedimiento en definitiva, el arte de componer.

F.G.—Lo que hace el maestro es enseñar a canalizar esas ideas y a desechar las que, en su óptica particular, no son válidas. Si me piden que les enseñe a componer como Stockhausen, les digo que perdonen, pero no. Cuando vienen a mí será porque les interesa como trabajo yo. No estoy en el conservatorio y no tengo por qué explicar doctrinas ajenas.

> *"Decir que no se da música contemporánea porque al público no le interesa, es una simpleza"*

S.—¿Cómo armaría en un gráfico de coordenadas los parámetros de la composición, la interpretación, la difusión y la respuesta del público, todo ello en España?

F.G.—Decir que no se da música contemporánea porque al público no le interesa en una simpleza. Sin necesidad de presiones tan repugnantes como las publicitarias en televisión, que manejan a los jóvenes como si fueran bestias o borregos, una oferta mínimamente inteligente potenciaría la demanda. El arte va a ser siempre de minorías, y no hay más vueltas que darle, pero si las cosas se hacen bien, la gente que tiene que acudir acude. Alguien escribió que los compositores son como cerdos, que pasan la vida en el fango, tratados a patadas, pero una vez muertos se aprovecha todo. También dice Honegger que la mayor virtud del compositor es estar muerto. Así trata la sociedad española al compositor, y eso no pasa en otros lugares, donde todos están respaldados, por una política de encargos que no sé si es buena o mala. Habría que discutir si la carencia de medios fortalece el espíritu y la abundancia los entontece, pero es un hecho que los compositores no estamos aquí suficientemente considerados. En cuanto a intérpretes, a los solistas no les interesa hacer carrera con la música contemporánea. Falta un grupo estable, grande, sereno, que se tome las cosas con seriedad. No hay. Se me puede nombrar a uno, dos o tres, que sé cuáles son, pero no basta. La política cultural no produce tranquilidad económica. Unos tocan en bandas, otros hacen anuncios, etc. Cuando dices estas cosas, molestas; pero el nivel de interpretación es muy bajo salvo pocas excepciones. En general prefieren destrozar a Beethoven o Chopin. Los intérpretes de este país son los mejores en destrozar cualquier cosa, ésa es su aspiración.

S.—¿Cuál de sus trabajos o proyectos le absorbe especialmente?

F.G.—Estrené hace pocas semanas en Ginebra un trío de cuerdas, de una serie de siete tríos también programados en noviembre para el Festival de Otoño de París. El encargo que antes cité para el Coro de Radio Francia me tiene muy ilusionado, sin perjuicio de las consabidas fases depresivas. la música se empeña a veces en llevarte la contraria, pero aún es más grave que el compositor se empeñe en llevar la contraria a la música porque siempre es ella la que manda. Así y todo, es una obra con la que estoy disfrutando muchísimo. No de manera liviana, como cuando hago música para cine, sino viviéndola de cerca, sintiéndola mucho. En encargo orquestal para Metz también me apetece. Son ese tipo de cosas que te piden justo en el momento en que deseas hacerlas. No estaría en la misma situación escribiendo, por ejemplo, una ópera de cámara o una cosa para orquesta en este país, donde no sabes si te van a estrenar ni en qué condiciones. Aquí la ONE no estrena nada y sólo un poco la ORTVE. Las óperas de cámara están muy bien, pueden ser un ejercicio técnico-estético interesante para el compositor, pero en fin: una ópera para 17 pitos, pues no, gracias, no me apetece. Por suerte, casi todo lo que he escrito fueron encargos estrenados de inmediato, o con muy poco retraso. Las cosas han coincidido favorablemente.

Guillermo García-Alcalde

Alicante 89: para todos los gustos

—¿Me podrías indicar qué camino debo tomar?
—Depende de dónde quieras ir.
—Me da igual cualquier sitio.
—Entonces, cualquier camino te sirve.
(Alicia en el país de las maravillas)

Por lo escuchado en el V Festival de Música Contemporánea de Alicante da la impresión de que a la mayoría de los compositores allí presentes no sólo les da igual «el lugar a dónde ir» y «el camino que les lleve», sino que además no tienen claro «de dónde parten»; lo que hace que en muchos casos se caiga en un eclecticismo barato, por falta de criterios seleccionadores, donde la mediocridad es más evidente. Por otro lado, el uso tan extendido del eclecticismo *todo sirve*, induce a pensar que «da lo mismo decir cualquier cosa, porque en el fondo no se tiene nada que decir».

Ecléctica fue también la programación de este V Festival, que responde un poco a la idea de su director, Tomás Marco, de dar cabida a un espectro lo más amplio posible. Criterio que corre el riesgo de programar obras sin interés, como ha sucedido en este caso.

La Orquesta de Cámara de la Radio de Holanda abrió el Festival, planteando en los dos primeros conciertos lo que sería la tónica de todo su curso: el contraste y la variedad de estéticas. De estos conciertos cabe destacar fundamentalmente dos obras: *Ariadne* de F. Guerrero, que casi hacía funciones de estreno después del desastre que tuvo lugar en su estreno oficial hace unos cuantos años en Madrid, y el estreno mundial de la obra de A. Sardá, *Kouroi.* La obra de Guerrero posee una fuerza extraordinaria que cautiva de principio a fin, y mantiene el oyente en una expectación continua por el devenir sonoro. Fue interpretada magníficamente por la orquesta holandesa con el director Ed Spanjaar, con la fuerza que la obra requiere. Por su parte, Sardá realiza en su obra *Kouroi* una síntesis de diferentes procesos empleados en otras obras, buscando estados de tensión-distensión, con el resultado de una música vitalista y comunicativa.

Uno de los estrenos más interesantes del Festival fue el ofrecido por el magnífico dúo de Violines Kotliarskaia-Comesaña. Su autor J.C. Martínez Fontana es un joven y prometedor compositor que con su obra *Zejel 4* nos presentó una música intimista bien planteada, llena de sutilezas y bellas sonoridades; sin duda de lo mejor del festival.

El grupo francés L'itineraire presentó dos conciertos en coproducción con el CERM de Metz. Grupo formado por excelentes instrumentistas, en especial el trompa, ofreció en el primer concierto varias obras de los años setenta de compositores franceses de lo que se dio en llamar *música espectral,* estilo que si bien tiene muchos años de existencia, en España es prácticamente desconocido, lo que le daba al concierto aire de novedad. Dos obras fueron especialmente interesantes: *Apells* de M. Levinas, y *Períodos,* de G. Grisey. Del segundo concierto lo más interesante fue el estreno de la obra ganadora del premio «Ciudad de Alcoy 88», *Chakra,* de J.M. López. Obra rica en pensamiento musical y muy elaborada, está a medio camino entre otras dos obras de similar formación instrumental: la anterior *Aquilea,* y la última obra compuesta *Kutb,* estrenada por el Grupo Círculo en el último festival de verano de Ginebra.

Una gran formación camerística con excelentes solistas, el Stuttgarter Bläserquintett, ofreció un concierto en el que lo más notable fue el *Quinteto* de A. González Acilu. Maravillosa interpretación que venía a hacer justicia a la pieza luego del vergonzoso estreno que tuvo lugar en Madrid por otros intérpretes. Obra del compositor navarro distante de sus actuales inquietudes compositivas, pero que mantiene y transmite la fuerza comunicativa característica de su música.

J.M. Lopez

Un grupo de seis compositores valencianos se presentaban de manera conjunta en un concierto como muestra de lo que se está haciendo en esa ciudad, y que a su vez estaba interpretado por el Grup Contemporani de Valencia. Buena idea la de presentar en un mismo concierto a un grupo de compositores que tuvo desigual calidad en las obras. En conjunto, practican un estilo más similar de lo que parece, dominado por el eclecticismo en algunos casos demasiado vulgar.

La Orquesta Ciudad de Valladolid pasó por el Festival sin pena ni gloria. Los continuos problemas administrativos que padece esta orquesta se dejan sentir demasiado en su trabajo: De los dos estrenos que realizaron el más interesante fue la *Sinfonía n.º 3* de A. Yagüe. Interesantes también las dos obras de los compositores mexicanos M. Enríquez *Ritual* y M. de Elías *Sonate N.º 9,* este último también en la dirección de la orquesta en el segundo de los conciertos.

En el Castillo de Santa Bárbara, el flautista J. Caryevski ofreció un concierto para flauta y cinta de compositores holandeses y españoles residentes en Holanda demasiado convencional en el juego de la flauta y electrónica. Quizá lo más interesante fue la pieza para flauta sola de E. Raxach, magistralmente tocada por Caryevski.

También en el Castillo se desarrolló el espectáculo de J. Iges y C. Jerez *Punto singular.* Este espectáculo muy bien planteado conceptualmente sobre el papel se perdió en su realización práctica en la inmensidad del Castillo. Su riqueza conceptual era inversa a su resultado plástico y sonoro. Lo más interesante el paseo que obligaba a dar a través del Castillo.

La Orquesta Filarmónica de Lublin cerró el Festival con dos conciertos que aparte de los compositores polacos, en este caso obras todas antiguas, lo más interesante fue el estreno de J.M. García Laborda *Iciper Pueri.* Obra atractiva en la que se percibe una intención sonora personal.

Paralelamente al festival se desarrolló un curso de Composición impartido por el maestro F. Guerrero, en el que este compositor intentó explicar y analizar sus teorías compositivas basadas en principios físico-matemáticos, como la segunda Ley de la Termodinámica o la Teoría de los Fractales. F. Guerrero que ha creado una escuela compositiva al margen de la oficialidad ha sacado alumnos que comienzan a brillar con luz propia en el panorama musical, como D. del Puerto, J.C. Martínez Fontana, J. Rueda, etc.

F. Guerrero, uno de nuestros compositores más interesantes. Es entrevistado también en este número de SCHERZO.

Tomás Garrido

Encuentros de Palma

El Festival de Música Contemporánea *Encontre de Compositors* de Palma de Mallorca, ha llegado este año a su 10.ª edición. Alcanzar tan venerable edad para una manifestación de este tipo es toda una hazaña en este país: en este caso es fruto exclusivamente del empeño y de la tenacidad de Toni Caimari, creador del Festival y de la Fundació A.C.A./Area Creació Acústica que representa, entre otras cosas, su infraestructura organizativa.

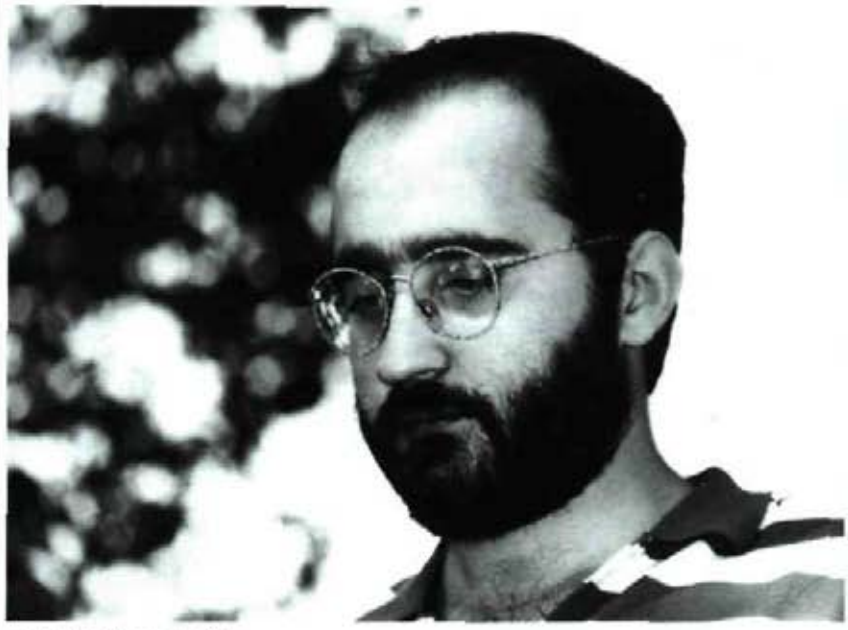
Desde la primera edición, 23 compositores han ofrecido ya una amplia muestra de su trabajo. Este año, en ocasión del décimo aniversario, se ha invitado a cinco compositores: Llorenç Barber —que abrió el *Encontre de Compositors X* el día 24 de octubre, con un concierto de los campanarios de Palma—, y Eduardo Polonio —que lo cerró el 28, 30 y 31 con un espectáculo audiovisual concebido, junto con el pintor Toni Rueda, para el Palau Solleric—, han sido invitados, aunque ya participaran en anteriores ediciones, por el apoyo que brindaron al *Encontre* en tiempos de vacas flacas. Los otros tres invitados fueron Joan Guijoan (25 de octubre), del que las Percussions de Barcelona juntamente con los pianistas Jordi Vilaprinyó y Josep María Escribano tocaron la integral de las obras de percusión; Tomás Garrido, cuyas obras fueron interpretadas por el Grupo Círculo de Madrid, al cual el compositor pertenece como violonchelista; y Xavier Carbonell, destacado compositor mallorquín y presidente de la Associació de Compositors de les Illes Balears.

Con el espectáculo de Eduardo Polonio y Toni Rueda se abre un nuevo capítulo en la historia de los *Encontres*, ya que, por primera vez, ha sido posible producir una pieza audiovisual (en este caso se trata de una coproducción con el Centro de Arte Contemporáneo Palau Solleric de Palma). El *Encontre* tiene, a partir de ahora, como objetivo, realizar una producción o coproducción de un espectáculo audiovisual (para 1990 se habla ya de una ópera de cámara del compositor Albert Sardá).

En el marco del Festival se ha presentado también el Premio Internacional de Composición para orquesta, Fundació Pública de les Balears per a la Música. A partir de 1990, el *Encontre de Compositors* contará con la colaboración de la recién creada Orquesta Fundació Pública de les Balears per a la Música y en ese marco se estrenarán las obras premiadas en el concurso.

Claudio Zulián

Los premios Reina Sofía



Agustín Charles Soler

Madrid. Teatro Monumental. 5 y 6 de octubre. Orquesta Sinfónica de RTVE. Solistas: Katia y Marielle Labeque. Director: Arpád Joó. Obras de Charles Soler, Poulenc y Stravinsky.

Comienzo modélico de la temporada de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, bajo la dirección de su titular, el director húngaro Arpád Joó, al incluir en su primer concierto el estreno de una obra de un compositor español: *Iunxi* del catalán Agustín Charles Soler (1960), ganadora del VI Premio Reina Sofía.

Iunxi, escrita en 1988, es la primera obra orquestal de Agustín Charles, un compositor ampliamente galardonado, que hasta ese momento había centrado su creación en el campo de la música de cámara. La obra, de quince minutos de duración aproximadamente, gira en torno a una serie de ideas instrumentales de carácter intimista, unidas entre sí mediante combinaciones interválicas, que parecen encontrar su centro de gravedad en una especie de intermedio, en el que la viola solista establece un breve diálogo con el corno inglés. Aunque escrita para gran orquesta, con amplia presencia de la percusión, pienso que *Iunxi* está concebida esencialmente como una obra de cámara, en la que Charles cuida al máximo el detalle. La partitura fluye —desde el acorde inicial de toda la orquesta hasta la última nota que se extingue desde la trompa ya en el solitario—, sin que se produzcan momentos vacíos. En todo instante, Charles sabe jugar con cada uno de los elementos para captar la atención del oyente. *Iunxi* es una obra sugerente y bien trazada, de una gran riqueza rítmica y enorme sentido del color orquestal.

Se completó el programa con el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Poulenc, magníficamente servido por las hermanas Labeque, y una rutinaria *Consagración de la primavera*, en la que Arpád Joó no supo encontrar el tono y la poesía adecuados que la partitura requiere. Además, faltó planificación, la orquesta sonó con bastantes desajustes y se prestó poco cuidado a las dinámicas. En fin, una versión del ballet stravinskiano para olvidar y un compositor a tener en cuenta en el futuro.

Pocos días después del estreno del VI Premio Reina Sofía, su presidente, Carlos Ferrer Salat, daba cuenta a los medios de comunicación del resultado del premio correspondiente a este año, y que ha recaído en el compositor alicantino Agustín Bertomeu, por su obra, *Concierto para cello y orquesta*. El jurado de la presente edición ha estado formado por los compositores: José Peris, Francisco Cano, José Luis Turina, Agustín Charles y Narcís Bonet, como presidente. Al presente concurso habían concurrido 29 compositores, varios de ellos extranjeros. La obra premiada tiene una duración aproximada de unos 30 minutos, y según palabras de su creador está escrita con «estructuras contemporáneas, pero amables».

Antonio Moral

IBERMÚSICA con el patrocinio de

CAJA MADRID presenta:

PIANO 2.000

CONCIERTOS CONMEMORATIVOS DEL 175 ANIVERSARIO DE «CASA HAZEN»

16-XII — 22,30

ALICIA DE LARROCHA

F. Schubert	Dos Impromptus op. 90
F. Schubert	Sonata en La Mayor op. 120
O. Esplá	Suite característica
I. Albéniz	La Vega
M. Falla	Fantasía Bética

17-XII — 19,30

DANIEL BARENBOIM

L. van Beethoven	Variaciones sobre un vals de Diabell

19-XII — 19,30

DANIEL BARENBOIM

L. van Beethoven	Variaciones sobre vals de Diabell

25-I — 19,30

JORG DEMUS

J. S. Bach	Fantasía cromática y Fuga BWV.903
W. A. Mozart	Fantasía en Re menor KV.397
L. Beethoven	Sonata «Claro de Luna»
R. Schumann	Piezas de Fantasía op. 12
F. Schubert	Fantasía «El Caminante»

8-II — 21,30

GERHARDT OPPTIZ

J. Brahms	Sonata Nr. 3 op. 5
J. Brahms	Tres Intermezzi Op. 117
J. Brahms	Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel

16-II — 22,30

ALEXIS WEISSENBERG

F. Chopin	Siete Mazurkas
F. Chopin	Sonata Nr. 3
F. Chopin	Siete Nocturnos
F. Chopin	Scherzo Nr. 1

10-III — 22,30

MARIA JOAO PIRES

(Programa F. Schubert a determinar)

16-III — 22,30

DMITRI BASHKIROV

C. M. V. Weber	Sonata OP. 49
R. Schumann	10 Bunte Blaetter op. 99
S. Prokofiev	Sonata Nr. 4 Op. 29
C. Debussy	10 Preludios
C. Debussy	L'Isle joyeuse

25-IV — 22,30

ROSA TORRES-PARDO

S. Prokofiev	Sonata Nr. 6
C. Debussy	Estampes
G. Gershwin	Tres Preludios
I. Strawinsky	Tres Movimiento de «Petruchka»

9-V — 19,30

MURRAY PERAHIA

C. Franck	Preludio, Coral y Fuga
R. Schumann	Fantasía Op. 17
S. Prokofiev	Sonata Nr. 3 Op. 28
F. Liszt	Rapsodia Española

PIANO 2000 — Abono 10 conciertos

zona	clase	precio
A	Butacas y 1.º Anfiteatro	40.000
B	Laterales 1.º Anfiteatro Laterales 2.º Anfiteatro 2.º Anfiteatro (fila 1 a 6)	30.000
C	2.º Anfiteatro (resto) Tribunas y Galerías	10.000
D	Bancos de Coro	5.000

VENTA DE ABONOS. La reserva de los mismos se efectuará entre los días 2 al 25 de noviembre, de 9,30 a 14,00 y 16,00 a 18,00 horas por teléfono únicamente.
ZONAS A y B. Tel. 098 11 95 57. ZONAS C y D. Tel. 908 10 43 48
al confirmarse la reserva le será enviado por correo el resguardo de la misma, el cual será imprescindible para retirar y pagar en las Taquillas del AUDITORIO NACIONAL, las localidades asignadas, entre el 28 de noviembre y 9 de diciembre, en horario habitual de taquillas (excepto domingos y festivos). Pasada esa fecha, la no retirada del ABONO, supondrá la cancelación.

FORMA DE PAGO. La habitual en nuestros ciclos: Podrá efectuarse mediante entrega en efectivo o cheque del 50% y el otro 50% restante en cheque diferido al 1 de abril 1990.

VENTA LIBRE PARA TODOS LOS CONCIERTOS. En el caso de que el aforo total no fuese vendido por ABONO en su totalidad, saldrán a la venta por taquilla las entradas sobrantes, a partir del día 11 de diciembre de 1989.

NOTA IMPORTANTE. Todos los programas son susceptibles de modificación. En el caso de cancelación de alguno de los Conciertos programados se devolverá a los abonados 1/10 del importe del abono, haciéndose efectiva esta devolución 15 días después de la actuación cancelada, siendo la suspensión de un concierto la única causa admisible para la devolución de localidades.

HORARIO DE TAQUILLAS DEL AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA.
Lunes 17,00 a 19,00 horas. MARTES a VIERNES 10,00 a 17,00 horas. SABADO 11,00/13

SERVICIO GRATUITO DE AUTOBUSES.
Seguirá en funcionamiento. Les recordamos que al hacer su reserva telefónica pueden optar por el recorrido más conveniente, enviándole la tarjeta de identificación a su domicilio.

Fassbaender: entre contralto y mezzosoprano

Aún presente en nuestro recuerdo la correcta Brangäne del olvidable Tristán e Isolda *de la última temporada de la Zarzuela, viene de nuevo a Madrid Brigitte Fassbaender para ofrecer (como lo hizo ya en 1987 con Liszt, Strauss y Mahler) pruebas notorias del otro quehacer donde quizás es la cantante más experta: el de intérprete de cámara. Se programa con* Viaje de invierno, *ciclo habitualmente servido por una voz masculina, pero que de un tiempo a esta parte suele escuchársele a instrumentos femeninos graves (la Ludwig, en muchos aspectos parecida a la Fassbaender, ha grabado recientemente las canciones de Schubert). Ante esta importante visita, siempre llena de expectativas, es oportuno hacer una semblanza de esta mezzosoprano alemana, en plenitud de facultades y en la cumbre de su madurez artística, de cuya carrera, hasta la fecha, podría inferirse que fueron la seriedad y la moderación las que presidieron su desarrollo. Algo ya positivo a su favor en una época de insensatez y continuos traspiés por parte de tantos colegas.*

Heredera de profesiones

Fassbaender es berlinesa, de antes de los dos Berlines, del 3 de julio de 1939; acaba de cumplir, pues, cincuenta años. Brigitte parece heredar, o continuar fusionándolas, la profesión de sus padres: de él, la voz grave y el interés por la música; de ella, la afición y las dotes teatrales. La madre fue la actriz, se dice que considerable, Sabine Peters; el padre, el famoso barítono Willi Domgraf-Fassbaender, cantante preferentemente mozartiano, de imperecedero recuerdo por su vinculación a los inicios de Glyndebourne, de donde sobreviven en discos sus excelentes versiones del Guillermo de *Così fan tutte* y su no menos magistral Figaro de *Las bodas.* Asimismo hay que recordar su Papageno, también conservado, de *La Flauta* salzburguesa de Toscanini de 1937.

La joven Brigitte estudia naturalmente con su padre, que sería hasta su muerte en 1978 su exclusivo mentor musical. Lo hace en el Conservatorio de Nuremberg, donde aquél enseñaba canto de 1957 a 1961. Imaginamos, a la par, que de su madre recibiría alguna que otra indicación de cómo moverse en escena. En 1961, en una representación estudiantil de *Dido y Eneas,* llama la atención (pensamos que previamente guiada por la influencia paterna) de Rudolf Hartmann. Inmediatamente la invita a hacer su debut profesional en Munich, donde era intendente general. En el teatro bávaro Brigitte realiza dicho debut como Nicklausse (más La Musa) de *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, cantado en alemán, como se estilaba. Permanece en la compañía bávara un tiempo, realizando giras internas por Alemania y algunas al extranjero, aprendiendo tablas y repertorio en papeles que paulatinamente ganaban importancia hasta alcanzar los titulares. De esta época es su presencia en *Die Frau ohne schatten* de Keilberth, del año 1963, donde asume dos papeles secundarios.

La década del setenta ve sus debuts internacionales importantes. A saber, y como recordatorio rápido: Estados Unidos en 1970 con, curiosamente, *Carmen* en San Francisco (de cualquier forma, la heroína de Bizet es frecuentada por Fassbaender, que llegó a grabarla en alemán con Horst Stein). Cuatro años después se presenta en el Metropolitan, turnándose con Yvonne Minton en uno de sus papeles representativos: el Octavian de *Rosenkavalier* de Strauss. Salzburgo la conoce en 1970 en la Dorabella de *Così fan tutte;* Covent Garden en 1971 en Octavian. París al año siguiente cual Brangäne, frente a la Isolda de Ingrid Bjoner. Luego Viena, Milán, otras ciudades italianas. Madrid habría de esperar a 1986 su Fricka de *La Walkiria,* que hubo de compartir con Helga Dernesch, con lo que su debut fue sólo para algunos.

El repertorio

Fassbaender es a la par, casi diríamos que primando lo segundo, intérprete teatral y de concierto. Aquí ha destacado como mezzosoprano solista de misas, oratorios, sinfonías con voz y lied. Ya se citó su actuación madrileña del Real, donde dio pruebas de distinción, bien decir, musicalidad y adecuación a los estilos. Su oferta va de los románticos (Schubert y Schumann en cabeza) a Mahler y Berg, con una particular incidencia en el mundo de Brahms. Es en esta parcela liederística donde el arte de Fassbaender alcanza cotas de altura. Tanto por la belleza de su voz, imprecisa por tener la amplitud de la contralto pero no su peculiar claridad del timbre, sino también por la imaginación y sensibilidad con las que se aproxima a las partituras. Los resultados combinan brillo e intensidad. La cantante acude puntualmente a los estudios discográficos para perpetuar este tipo de repertorio. Recordamos en breve relato algunos registros de lo más logrado. Los discos, en lugar destacado, de *Lieder* de Brahms para la marca alemana Acanta con su pianista predilecto, Irwin Gage. No es casual la preferencia: con él la simbiosis parece perfecta. También para Acanta, pero ahora con John Wustmann, da Fassbaender unas lecturas interesantes de Berg, Mahler, junto a los atractivos *Tagore-lieder* de Claus Ogermann. Destacables asimismo son las versiones, de nuevo con Gage, de canciones de Strauss y Liszt, modelos de intuición y encanto. Su *Amor y vida de mujer,* con Gage, naturalmente, puede estar a la altura de las grandes servidoras de este ciclo, desde Lotte Lehmann a Janet Baker. Recordemos también su impresionante *Canción de la tierra* de Mahler con la batuta de Giulini, un director con el que la mezzosoprano se encuentra, tal como con Gage al piano, enteramente a gusto. Finalizamos esta relación (quedan tantas cosas, pero harían la lista pesada) con su presencia en la *Sinfonía n.º 2* del mismo Mahler con Sinopoli, donde esta presencia es lo único interesante.

Papeles teatrales

Es casi un tópico, pero no por ello falso, que la cantante se había especializado en papeles travestidos. Veamos: Annio y Sexto (de *La clemenza di Tito,* o, para los alemanes, simplemente *Titus*), Octavio (de *Rosenkavalier*), Hänsel (de la ópera de Humperdinck), Cherubino *(Le nozze di Figaro),* Silla (de *Palestrina* de Pfitzner), como si el sexo del personaje de su debut la marcara. (Para continuar con el detalle: en *Manon Lescaut,* versión Sinopoli, canta Fassbaender el secundario papel del Músico). No hay duda de que el particular timbre vocal de la cantante la encarriló por estos personajes. Un timbre oscuro y amplio, aterciopelado y mórbido, sin fisuras y pronto reconocible por el oyente (es decir, personal, en una época de impersonalidades), que tiende a ser más natural y cómodo en la sec-

ción grave, aunque no carezca de una zona aguda firme y pareja. Estas particularidades, negritud y pesadez en especial, dan a su voz algunos límites en el abanico operístico, más proclive al tipo de mezzosoprano, más o menos aguda, pero en cualquier caso alejada de la contralto propiamente dicha. Así, Fassbaender encuentra los mismos obstáculos, en terreno operístico, que anteriormente tuvieron Kathleen Ferrier y Marian Anderson, aunque, a la postre, la berlinesa tiene más cosas en contra que en común con estas dos citadas. No obstante estos confines, que como cantante de concierto no suponen demasiados problemas (Händel, Bach), Fassbaender encamina su carrera

Brigitte Fassbaender

músico-teatral con acierto, honradez y éxitos sin mácula. Repasemos algunos roles, pues.

Su Dorabella, que cantó repetidamente en Salzburgo y una de sus ediciones se llevó al disco, es el rol mozartiano que más se resiente de las características señaladas. El timbre suena demasiado *maduro* para la heroína napolitana, que ha de ser fresca y juvenil, aunque en general la artista supera los escollos, salvo (y esto es imperdonable) por la pesadez de la voz que le impide hacer de un solo aliento la asfixiante frase *Amore mi faccia vivendo penar.* Algo parecido puede decirse de su Nancy de la *Martha* de Flotow, aunque aquí el papel es menos exigente y la cantante está graciosa y vivaz.

Su Brangania, que canta desde 1972 y que, como se aludió, encarnó este año en Barcelona y Madrid, es en líneas generales muy interesante dramáticamente, pero, en lo musical, la confidente de Isolda necesita un registro agudo generoso y Fassbaender grita para alcanzarlo. En este rol es preferible escucharla en la edición discográfica con Carlos Kleiber que recordarla (o verla en el vídeo que casi todo el mundo habrá grabado de TVE) como *partenaire* de una Isolda rubia a lo Betty Grable, ajena diametralmente al mundo wagneriano y con la voz arruinada.

Del repertorio verdiano Fassbaender canta Amneris y Eboli (desconozco sus resultados) y Maddalena de *Rigoletto* y Azucena de *Il Trovatore.* Como hermana y cómplice de Sparafucile no tiene problemas de ningún tipo; aún más: su Maddalena es modelo de buen canto, en un personaje a menudo soportado por cantantes de una vulgaridad elogiable. Su Azucena exige alguna precisión mayor. Fassbaender aceptó grabar el rol con Giulini por ser éste quien es y por ser la interpretación destinada al disco, donde puede repetirse y perfeccionarse. Resultados: A falta de una mezzosoprano verdiana hoy día, Fassbaender es la que hace auténtico el refrán de la tuerta en el país de los ciegos. La voz, ejercitada, consigue todas las notas de la siniestra gitana española y la intérprete tiene temperamento y agallas, pero, oyéndola, es preciso olvidarse de las Castagna, Minghini-Cattaneo, Elmo o Barbieri, es decir, las Azucenas auténticas. No obstante, en ese registro completo de *Il Trovatore,* Fassbaender brilla en medio de un cuarteto vocal mediocre como el reunido por Giulini. De nuevo, el refrán de los tuertos.

Un personaje cantado a menudo (dentro de los límites que impone la poca frecuencia de esta obra) es la condesa Geschwitz de *Lulu* de Berg y que Fassbaender registró con Silja en una magnética versión que dirige Dohnanyi. Es una pena que su personaje en la obra no tenga más extensión.

Pasemos ya a los personajes travestidos. Annio de *Titus* fue el personaje que la dio a conocer en medios discográficos al grabarlo en 1967 con Kertesz para Decca. El rol es corto: dos duetos (con Berganza y Popp en ese disco), un terceto y dos arietas *(Torna di Tito al lato, Tu foste tradito).* Casi nada al lado de los rondós y grandes arias de las dos protagonistas, pero lo suficiente para que la Fassbaender emergiera con luz propia (y cegadora). Su Sexto, frente a la Vitelia genial de Julia Varady, circula restringidamente en edición privada. Es una carencia que algún día debería ser subsanada (Varady tuvo más suerte, grabándola con Böhm). Otra carencia es su Cherubino, que es vital y masculino, lejos del modelo común de *cantante femenina disfrazada de hombre.* El Cherubino straussiano, es decir, Octavio de *Rosenkavalier,* entró ya en la leyenda el interpretado por Fassbaender en Munich en la versión dirigida por Carlos Kleiber, que circula también en ediciones *Live.* La Deutsche Grammophon acudió a la ciudad bávara a grabar la ópera y en sus archivos yace esperando el visto bueno del director histérico, que teme (o respeta) la comparación con la versión paterna de 1954.

El Hänsel de Humperdinck lo tiene Fassbaender grabado en estudio con Solti en 1978. Su *tandem* con la Popp (Gretel) por poco puede compararse con el dúo de las Elisabeths (Grümmer, Schwarzkopf) de años atrás con Karajan.

Acabamos ya en este repaso teatral a Fassbaender con la cita de su Charlotte de Massenet, que resulta algo desgarrada y macabra si juzgamos la versión filmada que existe con Peter Dvorsky protagonizando a Werther.

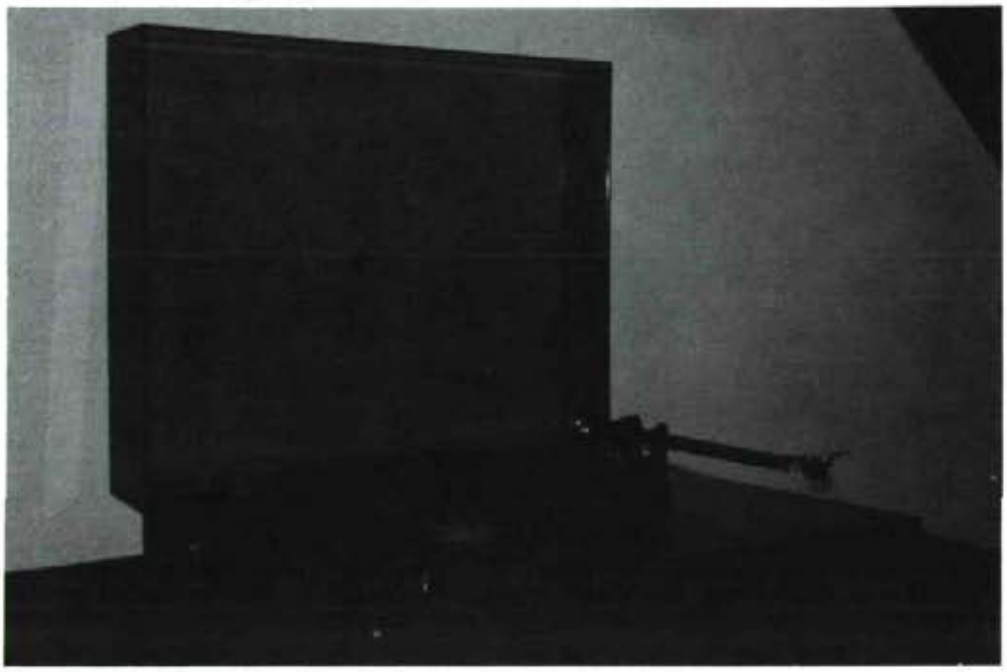
Fassbaender es, se dijo, cantante en plena actividad y el año pasado incorporó, oportunamente a su lista de personajes muy pesados (su padre le decía: «La voz debe dejarse madurar»), tales como los tres straussianos más siniestros: Klytemnestra, Herodias y Die Amme de *La mujer sin sombra.* Para compensar, quizás, ha sumado la pizpireta Quickly de *Falstaff.* La lista no está cerrada, como tampoco su repertorio concertístico.

Fernando Fraga

Un equipo muy apañado

Me propongo desde estas líneas, a la vista de la oferta del mercado español en aparatos Hi-fi, ofrecer una pincelada sobre lo que podría ser un equipo musical que, no rebasando la modesta cifra de 250.000 pts., se encuentre a suficiente altura como para brindarnos un sonido bastante aproximado a lo real.

En opinión del que suscribe, aficionado a la música hasta la médula, la inversión de seiscientas o setecientas mil pesetas no parece exagerada si consideramos que esta cantidad se va en unas efímeras vacaciones o en algún otro capricho de dudosa *utilidad*, pero consciente de que a muchas personas estas cifras pueden parecer excesivas. No obstante, es objeto de este estudio perfilar un equipo de altas prestaciones, que pueda competir con los grandes a un precio razonable. Siempre bajo mi particular opinión.



El plato Rega Planar 3.

Esta óptima relación calidad-precio la integrarían los siguientes componentes:

Plato Rega Planar 3

Se trata de un componente británico extremadamente simple, pero de una calidad excepcional. En extremo inteligente en cuanto a la resolución de eternos problemas, el ingenio consta de una plancha de madera de alta densidad de un grosor de tres centímetros sobre la que se ha colocado un plato de cristal macizo de dos centímetros con un fieltro que le cubre.

Con una tracción por polea, este ingenio toca a su fin en cuanto a construcción. Un interruptor de encendido-apagado, nada de elementos sofisticados (estroboscopios, cambios de velocidad...), nos hallamos, sin lugar a dudas, ante el huevo de Colón. Debido a su sólida base de madera, el conjunto carece de problemas de electroacústica, siempre tan fastidiosa, hasta tal punto que no dispone de cable de toma de tierra; el plato de cristal, totalmente uniforme en densidad y suficientemente pesado, resuelve a las mil maravillas los problemas de inercia.

En cuanto al brazo, el fabricante diseñó en su día un modelo tubular grueso que estrecha en su parte anterior, totalmente simple, sin ningún problema de equilibrado, muy similar en aspecto al costoso SME serie V (considerado nº 1 mundial). Este prototipo que, por separado constituye una pieza recomendada, se ajusta perfectamente a la plataforma Rega. Todo el conjunto se apoya sobre tres robustas patas distribuidas de modo que el centro de masa recaiga sobre el centro de dicho triángulo.

Si nos olvidamos de estos datos físicos, que reclaman nuestra atención en cuanto a simplificación e ingenio, y nos adentramos en su calidad musical, en su *espíritu*, el Rega Planar 3 goza de un sonido dulce, armónico, siempre agradable; no se trata de un plato analítico en exceso, se halla más cerca de las fórmulas de Thorens que de las de Linn; en mi opinión es preferible sacrificar análisis en aras de conseguir más musicalidad; el Rega entra en este aspecto en un punto óptimo. El sonido discurre suave y apacible, quizá por la solución de la masa inercial su cristal, sumergiéndonos, rara avis, dentro de la magia de la música.

Amplificación

Considerando que ninguna de las formas de amplificación en integrados existentes en el mercado alcanzan un nivel suficiente que nos permita una escucha que se aproxime a esa *realidad* buscada, he optado por una fórmula previo-etapa un tanto extraña a fin de no rebasar la cantidad preestablecida.

Previo Croft Micro

Se trata de un previo a lámparas de reducidas dimensiones, totalmente artesanal montado sobre un Kit y cableado a mano (método ideal). Aunque pequeño, el interior nos revela un gran trabajo y un montaje impecable con cuatro válvulas y una buena fuente de alimentación; el exterior espartano al máximo con tres mandos: volumen izquierdo, volumen derecho y selector de escucha (realmente, añadir algo resultaría supérfluo). Esta simplicidad, tan opuesta a los *superdotados* productos japoneses, me resulta totalmente seductora.

Al margen de su estética, se debe señalar que el ingenio suena realmente bien, transmite a la señal obtenida del plato el calor que las válvulas saben y pueden ofrecernos. Silencioso en extremo, posee suficiente análisis y sobre todo esa pastosidad en armónicos tanto en voces como en música orquestal o de cámara. Ciertamente que existen fórmulas que le superan, pero en precio resulta imbatible.

Etapa Sugden P 28

Elegir una etapa de válvulas hubiera resultado costoso, por lo que he optado por este modelo de Sugden transistorizado de factura británica, cuyo sabor me resulta tan cercano al de aquéllas. Resulta curioso observar cómo las cifras técnicas de distorsión alcanzan cotas altas en comparación con otros transistores, aproximándose a niveles ofrecidos comúnmente por etapas en estado de vacío.

Al igual que el previo está dotada de un sonido suave, aterciopelado, siempre agradable, nunca frío ni punzante, resultando muy apta para escuchas prolongadas.

El conjunto nos brinda una audición plácida, con suficientes armónicos, nunca agresiva, ni fría, discurriendo la música tranquila, procurándonos una aproximación a la audición al *natural.*

Esta doble opción combinada puede competir con rivales de muy altos costos.

El previo Croft Micro y la Etapa Sudgen P28.

Cajas LS 3/5A

No podrían ser otras las elegidas. Este módulo diseñado por la BBC resulta insuperable, no sólo en precio, sino en calidad. Realmente prodigiosas (remito al lector al artículo publicado en el n.º 0 de la revista por A. Orozco) convencen desde la primera escucha, su precioso timbre, su color orquestal, su dominio de la situación, unidas a una dispersión insuperable y a una claridad extraordinaria las colocan a tal altura que me permite afirmar que cualquier otra elección puede resultar más costosa pero nunca más musical; no debieran faltar en ningún equipo de sonido, aunque ya se disponga de otras cajas.

Caja LS 3/5A.

Este modelo, bajo licencia de la BBC, es fabricado opr varias marcas, todas ellas de prestigio. En mi opinión optaría por el modelo de Spendor, ya que viene normalizada a 8 ohmios, mientras que Rogers la remata a 15 ohmios; asimismo, todas ellas suenan diferentes, lo cual resulta curioso, según los acabados de los distintos fabricantes. La Spendor, a mi juicio, goza de más naturalidad, desarrolla un sonido más sosegado, quizás menos brillante en un principio, pero más cálido a largo plazo, situándose más cercana a mis gustos personales.

No olvidar el tema de cables, tanto de altavoces como de previo-etapa, a fin de no arruinar el conjunto. Apostar por Van deln Hull constituye una opción infalible. Para el previo-etapa recaería sobre elmodelo 102 MK II, y en cuanto a etapa-altavoces, la referencia CS 122 sería la elegida. Ambos modelos no suponen ninguna sangría monetaria y cumplen su cometido con una total solvencia.

Redondeando el conjunto me atrevería a afirmar que no existe superior, sino *diferente,* lo cual ya representa puntos de vista subjetivos (con cifras que pueden resultar escalofriantes); no obstante, sin ánimos de entrar en debates insustanciales, afirmar rotundamente que esta opción *suena,* es decir, nos aproxima de una manera eficaz a ese mundo mágico, que todos amamos y que realmente y en última instancia es lo importante: la música.

Francisco Gutiérrez

LA FIDULA
CAFE CONCIERTO
c/Huertas, 57 - Tel.: 429 29 47
Todos los días
Música Clásica en directo
De lunes a jueves y a las 23,30 CICLOS DE MUSICA CLASICA, dedicados a un autor, a un estilo o a un periodo de la Historia de la Música
Viernes, sábados y domingos, dos actuaciones, a las 20,30 y las 23,30

Cajas acústicas Epicure

Lector Luxman modelo D-105 u.

En busca de la armonía

Nuevo modelo de Reproductor de discos compactos de Luxman que presenta características importantes y ambiciosas. El D-105 u cuenta entre éstas una avanzada etapa de salida digital, que proporciona, mediante el doble convertidor D/A de 18 bits con filtros digitales de muestreo de 8 tiempos, una respuesta de frecuencia lineal y una separación de canales excepcionales. La señal analógica es amplificada mediante dos válvulas 6CG 7 que permite una notable suavidad tonal. Por otra parte cuenta con el mecanismo Hermético de Elevada rigidez de Luxman en el cual el lector láser y el mecanismo de conducción del disco se sitúan sobre bases independientes y un mecanismo de *mid-ship* mediante el cual la bandeja del disco se coloca en el centro de la estructura.

Por otra parte, Luxman ha presentado su primera platina de cassette doble auto-reverse K-110W que alberga dos transportes de cinta auto-reverse totalmente independientes en una sola estructura. Cada cinta posee su circuetería Dolby HX Pro para asegurar una respuesta de frecuencia plana durante la grabación.

Algo más que un bello diseño

La firma Epicure acaba de presentar diversos modelos de cajas acústicas en los que se combinan un diseño verdaderamente notable con una serie de características técnicas importantes por su novedad. La idea subyacente en la producción de los modelos puede resumirse así: que las cajas acústicas suenen como los instrumentos y las voces que están reproduciendo. Un propósito sin duda loable y ambicioso. El modelo 1 fue seleccionado por la prestigiosa *Innovations 88 Design and Engineering Exhibit* en la Muestra Internacional de Consumo Electrónico. Su cualidad más reseñable es que su *Speaker Placement Equalizer* (SEPQ tm) permite un control de las notas más graves, al tiempo que se percibe en el aparato una eliminación de los efectos de difracción y de reflejo.

En general en los cinco modelos presentados estas características se van reforzando de una manera progresiva y convirtiendo a la gama en una de las más atractivas del mercado actual.

(Importador: GEDELSON)

Lector Pioneer PD-T303, con cargador doble.

Nuevo reproductor de Compact Disc de Pioneer

La firma Pioneer acaba de presentar un nuevo modelo de Sector de discos compactos que presenta una serie de características interesantes. Se trata del modelo PD-T303, Lector Reproductor de discos compactos con cargador doble. Los dos discos pueden alternarse en la reproducción, ya sea de forma secuencial o aleatoria, y además permite la reproducción programada de 24 pistas. Característica ésta especialmente notable si tenemos en cuenta que hasta ahora únicamente se presentaban reproductores para uno o seis discos. El PD-T 303 presenta también otras características notables como la de una pantalla de visualización fluorescente de ocho dígitos con indicación del número del disco. Este modelo se presenta también en versión para equipos *Midi* (modelo PD-772).

Alta Fidelidad de excepción

Entre los días 3, 4 y 5 de noviembre se celebrará en Madrid y dentro del marco del Hotel Eurobuilding las Segundas Jornadas de Alta Fidelidad a las que asistirán 17 importadores de productos. La relación de estas firmas es la siguiente: Acutres, S.A. Atomium, Audiofilo, Chemison, Esmaes, Gaplasa, J.V.C. España, Laboratorio E. Acústica, Musicom, Nova Systems, O.P. Electrónica, Phono, Pioneer Electro España, Pleyte Audio, Sarte Audio Elite y Sony España.

Los equipos seleccionados por las firmas participantes se mostrarán en salas de audición y con ese fin se habilitarán 24 suites del Eurobuilding, repartidas en tres plantas —3ª, 4ª y 6ª— y siete salones situados en la 1ª planta. Las Jornadas debían haberse celebrado a fianles de octubre pero han sufrido un ligero retraso debido a la celebración de la elecciones generales.

El nuevo modelo L'Adagio de la firma Vieta.

Una idea renovadora

La firma Vieta acaba de presentar su nuevo modelo, *L'Adagio*, que ofrece al público una importante idea renovadora. Para la concepción del nuevo modelo de caja acústica, Vieta ha partido de la constatación que la mayor parte de éstas presentan una típica radiación frontal, que establece una diferencia evidente entre la radiación delantera y trasera muy notable, cuando en realidad esa diferencia en los instrumentos musicales es mucho más pequeña. La diferencia entre el sonido real, en vivo, de una sala de conciertos y el reproducido en casa radica en lo disímil de las radiaciones directas y reflejas. La reproducción de las frecuencias y los armónicos que forman el sonido se encuentran con dificultades casi insalvables. Al diseñar *L'Adagio*, Vieta, se ha propuesto, mediante una esfera pulsátil, crear una caja acústica que permita un patrón de radiación que recuerda las ondas producidas cuando arrojamos una piedra en un estanque, permitiendo al oyente captar la información estéreo, las tonalidades originales de los instrumentos y todas las sutilezas contenidas en el programa, indiferentemente de su posición en la sala donde se escucha la música. El peso de las pantallas es de 39 Kg. y las dimensiones son 405 × 420 × 1.020.

Novedades de Electro Acústica S.A.

Amplificador integrado Creek Cas 5050 del laboratorio de Electro Acústica, S.A.

La firma Laboratorio de Electro Acústica S.A. presenta para la temporada en curso una serie de interesantes novedades. Entre ellas hay que señalar la Caja Acústica Linn Kaber. Se trata de un modelo de *bafle* infinito de 3 vías, que utiliza dos altavoces de 5» especialmente diseñados para graves y medios. El aspecto de la caja acústica viene condicionado por el ancho del bafle —185 mm— y la parrilla no tiene marco, para conseguir una difracción mínima. El precio de la caja —incluido el soporte integral —es de 282.900 ptas. Otra de las novedades es el brazo fonocaptor Linn Akito. Su tubo es similar al usado en el Ekos, en su fabricación se utilizan adhesivos avanzados de elevadas prestaciones y el portacápsulas y los soportes de los cojinetes están fundidos bajo alta presión, lo que les proporciona una mayor solidez. Su precio es de 38.430 ptas. Finalmente hay que hablar del Amplificador integrado Creek Cas 5.050. Presentado como resultado de dos años de investigaciones, el 5.050 es capaz de numerosas prestaciones. El amplificador de potencia puede ser convertido en monofónico puenteado, obteniendo de este modo, junto con un módulo de potencia para el otro canal, un amplificador estereofónico que cuadruplica la potencia. Su precio es de 120.690 ptas.

La Danza en el Festival de Otoño de Madrid

Gala de Estrellas de la Danza: Helene Alexopoulos, Lyndsay Fisher, Valentina Koslova (New York City Ballet)./Raffaele Paganini (Opera de Roma)/Laurent Hilaire, Isabelle Guerin (Opera de Paris)/Oriella Dorella, Alessandro Molin (Teatro a L'Scala de Milán)/Arantxa Argüelles y Hans Tino (Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela)/Dennis Wayne y Adriana Jacinto (Compañía Dancers). Palacio de los Deportes de la Comunidad de Madrid. 29 y 30 de septiembre.
Ballet Triádico: de Oskar Schlemmer. Música: Hans-Joachim Hespos. Nueva versión y coreografía: Gerhard Boohner. Producción: Academia de Artes de Berlín. Teatro Albéniz, Madrid. 5, 6 y 7 de octubre.
New Moves in Classical Ballet: Dirección: Michael Batchelor/Con Annie Cox, Jennifer Jackson, Mari Mackenzie, Moana Nepia y Stephe Sheriff. Teatro Albéniz: 8 y 9 de octubre.

La oferta de danza en la presente edición del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, el de más alto presupuesto del Estado español, no es abundante en cuanto a número, pero sin embargo, la calidad de lo ofrecido es alta. Además de los espectáculos que se citan, el grupo catalán Lanónima Imperial presentó *Castor y Polux* en los pueblos de la Comunidad, el grupo Kathakali de danza india con su montaje de *Rey Lear* y la bailaora la Tati, que ha dado también representaciones por los pueblos comunitarios.

Las galas de danza del palacio de los Deportes eran una jugosa oportunidad de ver juntos a un racimo de buenos primeros bailarines, algunos de los cuales llegaban a Madrid precedidos de fama y aureola de divismo.

Luego en la representación hubo de todo. La mayoría de los fallos se debieron a las pretensiones del organizador, un suizo, Francis Francis, que para algunos es un solvente empresario a la americana y para otros un improvisador con algo de *gitanería* en su gestión. La cosa es que fallaron algunos artistas, y la mayoría de las sustituciones no fueron acertadas. La primera noche tuvo carácter de ensayo general, y la segunda función resultó más ordenada y mejor bailada. Muy de apreciar las ideas de Francis de comenzar la Gala con barras, ropas de ensayos y trasiego de artistas. Un bonito empezar.

Valentina Koslova resultó de las más deslucidas, desde su poco cuidada línea (¡unos hombros de juzgado de guardia!) hasta el estilo más vulgar que evocador de la escuela soviética de donde procede. Pagagini la acompañó de manera irregular en *Corsario* y más atento en un apócrifo *Romeo y Julieta* cuyos parecidos con el original fueron pura coincidencia. Los chicos del New York City Ballet hicieron lo suyo con corrección, pero sin alardes estelares, lo que incluso es de agradecer. Isabelle Guerin hizo demostraciones de su refinamiento y de fallos muy ostensibles en lo técnico, cosa rara y casi inexplicable en una bailarina de su nivel y características. Laurent Hilaire la acompañó con brío, nervio y buen talante que también demostró con Arantxa Argüelles, una de las más seguras en ambas noches, haciendo incluso *virguerías* con los giros. La segunda noche, la bailarina española acompañada de Hans Tino dieron una muestra de profesionalidad al rellenar el bache con *Bakhti*, pieza de Béjart que habían estrenado apenas 24 horas antes en el Teatro de La Zarzuela, haciéndolo con mucha sensualidad y dentro del particular estilo bejartiano.

Las galas no fueron brillantes, pero el concepto de reunir artistas de primera línea es loable, dadas las características de la oferta de ballet que hay en nuestra ciudad, donde abundan poco la visitas de grandes compañías o grandes artistas.

El Ballet Triádico es ya sin duda uno de los hechos del año en el terreno de la danza en España. Su singularidad y gran importancia histórica le hacen de obligada presencia para una cultura espectacular básica. La reconstrucción que hemos visto es rigurosa y deja ver el genio de Schlemmer y su capacidad de anticipación.

El cuidado pulimento de la puesta en escena y los efectos de sus componentes visuales les hacen merecedores de grandes elogios. El Ballet Triádico posee una gran carga de *verdad estética* y su potencialidad, a pesar de haber sido estrenado en 1922 está vigente, tanto como para hacerle pensar a algún moderno de esos que andan sueltos por ahí —¿Y yo qué hago ahora después de ver esto?».

FOTO: GERI WERGELI

Una escena de la serie amarilla del Ballet Triádico.

También en el teatro Albéniz se ha visto el grupo Dance Advance, un conjunto paralelo al Royal Ballet londinense que está apoyado por el coreógrafo Kenneth MacMillan, una de las más relevantes personalidades del ballet británico desde la postguerra.

Lo que este grupo ha dejado ver en Madrid es interesante aunque irregular. Su labor en los pueblos de la Comunidad ha sido quizá más rica, pues acompañan la representación de unas charlas

previas, con clases demostrativas. En el Albéniz no lograron prender en el público, mucho del cual se acercó atraído por el nombre del aval, MacMillan. Las dos primeras piezas, de coreógrafos no pasan de ser aún experimentos arropados por sobrias y muy ajustadas producciones, siempre con una puesta en escena sólida al servicio del sonido contemporáneo (Martinu, Schoenberg, Gough) con un nivel de baile medio y algo monocorde, como todo el ritmo de la velada. Es interesante, sin embargo, el uso del lenguaje de puntas como articulación para la mecánica de las secuencias de baile, a veces, en los más jóvenes, respondiendo a una estructura coreográfica serial.

En *Shrugs and Signs* se entrevé un producto culto lleno de referencias a los procesos del ballet en el siglo XX. Los elementos escenográficos recuerdan a Calder y en la coreografía hay una serie de citas a Lifar, algunas más evidentes que otras, como el uso de la famosa postura de Denone en su *Fedra*. ¿Intención? ¿Coincidencia? He ahí la cuestión.

Al final presentaron la pieza del coreógrafo protector, más densa y elaborada que las otras, y provocando un poco más de animación tanto en el patio de butacas como en el escenario. MacMillan ha redactado una creación de recursos y gran inventiva, y experimenta una especie de lírica desfloración de sus propios moldes coreográficos, llenando la acción de agudas combinaciones y fuerza dramática.

Antonia Hidalgo

III Certamen coreográfico de Madrid

Fernández en Kitatio, del grupo 10 y 10.

Correctamente organizado por *Paso a Dos*, que está formado por Laura Kumin y Margaret Jova, se celebró el concurso anual de coreografías incluyendo algunas piezas de lenguaje clásico, que tienen muy pocas oportunidades de acceder a alguno de los premios porque en su mayor parte tanto jurado como público son mayoritaria y marcadamente contemporánea.

Desde estas páginas abogamos por la creación de un concurso para jóvenes bailarines que usen el lenguaje clásico, con sus becas y premios correspondientes, separados del Certamen que nos ocupa.

El nivel no fue alto en general y la decisión final estaba bastante clara, por lo que no entendemos por qué el jurado tardó más de una hora en decidir la entrega de premios. Tema más complicado era el de las becas, pero ni aún así...

Hubo dos primeros premios o un único primer premio compartido por *Kytatioh* del coreógrafo Pedro Berdayes e interpretado por el grupo 10 & 10 y para *En-fim*, coreografía de Clara Andermatt e interpretado por la coreógrafa y Jordi Cortés, el tercer premio se concedió en la pieza *Frágil* de Artur Villalba bailado por Sara Colet y Jordi Cortés, a quien se le concedió muy merecidamente la beca para estudiar en la escuela de Merce Cunningham.

J.S.

Vienen pisando fuerte

FOTOS: CASTAÑAR

Elia Lozano y Amador Castilla en «El Glosario».

Una de las sorpresas más gratas este año ha sido la presentación oficial del Joven Ballet de María de Avila con un plantel de jovencísimos bailarines pertenecientes a las escuelas que en Zaragoza y Madrid dirige la que fuera directora del Ballet Nacional de España.

A pesar de su juventud ofrecieron un espectáculo con un gran nivel técnico y una gran seguridad y aplomo en los pasos, con una correcta disciplina y conjunción en *Paquita*, donde pudo intuirse que dentro de muy poco tiempo podrán afrontar con madurez una función completa bailando cualquiera de los fragmentos más usuales de los grandes clásicos.

La idea de ofrecer a los alumnos la continuidad de su formación en el medio escénico es fundamental y básica para completar sus estudios. Esas son sus prácticas y sus licenciaturas. La hora de la verdad en su carrera suena cuando están en el escenario ante el público superando con seguridad el miedo escénico. O acabar haciendo una compañía profesional, María de Avila tiene gran experiencia en este tema.

El programa contó con cuatro piezas clásicas: *Gran pas de Quatre, El Corsario, Paquita* y la Suite de *Cascanueces*, aparte dos coreografías de sus maestras Carla Faci y Susan Burnett, de Madrid y Zaragoza, respectivamente.

Los muchachos cumplen dignamente su papel de *partenaires* pero donde comienzan a despuntar las futuras estrellas es entre las bailarinas. Atención a Miriam Cremades, Violeta Gastón, Amaya Iglesias, y la jovencísima Marta Barahona; sus nombres sonarán alto en el panorama de la danza de nuestro país... dentro de muy poco.

Jesús Castañar

EPISODIOS

Art Blakey

«Se suceden las lecturas, se superponen, pero una de ellas sorprende más que otras, y admira, y deja su hito en la memoria...». Así empieza Juan Eduardo Zúñiga un reciente artículo sobre el escritor ruso Konstantin Paustovski, y no resisto la tentación de hacer mías sus palabras. Llevo algún tiempo metido en una nueva y detallada *lectura* de la inmensa obra de Art Blakey, este gran mensajero que tan profundamente ha marcado la evolución del jazz de las últimas cuatro décadas. Hasta la fecha nadie, que yo sepa, se ha atrevido a establecer la discografía completa del incansable batería, tarea altamente complicada dada su profusa actividad que no hace más que aumentar y que ha dejado huellas en los catálogos de una buena veintena de sellos americanos, japoneses y europeos. Tales trabajos suelen lógicamente aplazarse hasta después del fallecimiento del músico en cuestión, y Blakey sigue afortunadamente entre nosotros, elemento indispensable en los más importantes festivales a ambos lados del Atlántico y siempre de gira por los continentes, a pesar de cumplir los setenta años en este mes de octubre. El 8 de noviembre estará de nuevo aquí con la enésima versión de su famoso grupo, y con su presencia, el X Festival de Jazz de Madrid ganará en importancia y prestigio que, dicho se da de paso, buena falta le hace después de la anterior edición tan decepcionante.

Respetable edad

Muy pocos músicos de la generación que inventó el bebop han llegado a tan respetable edad, y casi ninguno tan intacto. Desde joven, Blakey fue testigo y parte integrante de los mayores acontecimientos del jazz que en la postguerra revolucionaron el lenguaje musical a base de introducir cambios radicales en la concepción y la técnica rítmicas. Nació en Pittsburgh, hijo de un minero, y si no fuera por el jazz que descubrió *muy pronto, hubiera seguido sin duda* los pasos de su padre en aquella ciudad del acero. Empezó a tocar el piano en diversos clubs de los alrededores, y se pasó a la batería cuando encontró a un tal Erroll Garner que dominaba mejor las teclas. Rápidamente se hizo un nombre, y en 1939 Fletcher Henderson lo incorporó a su orquesta.

Al comienzo de la II Guerra Mundial fue movilizado, pero gracias a un desagradable incidente con la policía, que estuvo a punto de costarle la vida, se libró del uniforme militar y pudo seguir trabajando libremente como músico. Y en 1944 llegó el momento decisivo en su carrera al entrar en la recién formada banda del cantante Billy Eckstine. Allí se encontró de golpe con los mejores intérpretes del nuevo y polémico estilo, trompetistas como Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Kenny Dorham y Miles Davis, saxofonistas como Charlie Parker, Gene Ammons y Dexter Gordon, la vocalista Sarah Vaughan, etcétera.

El bebop no tuvo nunca éxito comercial, y Eckstine luchó en vano para *mantener su orquesta. Uno tras otro,* sus componentes se vieron obligados a dejarla, Blakey también. La crisis personal que le supuso la muerte repentina de su joven esposa, le llevó a Africa donde no tardó en tomar contacto con los percusionistas locales. Aquella estancia de varios meses entre Ghana y Nigeria fue de enorme importancia para su educación musical, y muy enriquecido volvió a Nueva York, en posesión de un estilo propio que Thelonious Monk fue el primero en captar. El pianista encontró en Blakey un acompañante ideal, visitaron esporádamente los estudios de grabación de Blue Note, y juntos crearon obras que cuentan entre las realmente trascendentales en la historia del jazz moderno.

En 1952, Art Blakey inicia su colaboración con otro pianista, Horace Silver, y muy pronto empiezan a encontrar los elementos básicos de un nuevo estilo que llevará varios nombres: *soul, funky, hard bop o neobop.* Y nace el grupo los *Jazz Messengers,* esta institución que, a lo largo de casi cuarenta años, sin apenas interrupciones, ha sido una auténtica escuela para multitud de jóvenes músicos negros, que bajo la inteligente dirección de Blakey se han transformado, uno tras otro, en destacados líderes a su vez.

Tenaz defensor de talentos

El estilo de este tenaz defensor, creador y propulsor de nuevos talentos es muy peculiar. Es el indiscutible maestro que evita el primer plano de los escenarios, dejando a sus solistas en plena

libertad, al mismo tiempo que los sujeta a una férrea disciplina de grupo. A pesar de tocar fuerte, se mantiene discretamente en una segunda línea, animando constantemente a sus discípulos con un ataque percutiente seco y agresivo y una impetuosa exuberancia, utilizando a menudo el redoble en crescendo para marcar los cambios, los platos para acentuar los compases y los solos para estimular a sus músicos que se ven obligados a superarse continuamente.

Toda la carrera de este ejemplar *jazzman* está impregnada de un saludable equilibrio, de una asombrosa continuidad y de un envidiable afán de renovarse. En una obra grabada que se extiende a través de innumerables LP's es difícil encontrar fallos, a pesar de las constantes alteraciones en el personal. Quizá el arranque de los primeros *Messengers* sea de los más impresionantes, tal como se puede esucchar en las actuaciones que fueron grabadas por Blue Note en sendos clubs neoyorquinos —en febrero de 1954 en el Birdland, con el trompetista Clifford Brown y el saxo alto Lou Donaldson, y en noviembre de 1955, en el Café Bohemia, con Kenny Dorham a la trompeta y Hank Moblev al saxo tenor. Obras fundamentales que muestran el jazz de los años cincuenta en toda su pureza y magnitud.

Abandono del grupo

En diciembre de 1956 Silver abandona el grupo para dirigir sus propios quintetos y desarrollar con ellos otra faceta no menos fascinante del *hard bop* Y es la ocasión para Blakey de elaborar un nuevo repertorio para sus mensajeros, en gran parte gracias a la colaboración activa de sus músicos. Dorham deja su sitio a Donald Byrd, Bobby Timmons se sienta al piano, mientras que Mobley sigue un par de años más. Luego llegan saxofonistas como Benny Golson, Johny Griffin y Jackie McLean, trompetistas como Bill Hardman y Lee Morgan. En 1959 aparece el saxo tenor Wayne Shorter que contribuye con una larga serie de magníficos temas, hoy en día considerados clásicos en su mayoría. En 1961 Freddie Hubbard sucede a Morgan, Cedar Walton a Timmons, y con la incorporación del trombonista Curtis Fuller el grupo se convierte en sexteto. Con los constantes cambios se evitan el cansancio y el estancamiento —al contrario, las múltiples grabaciones revelan una constancia en la inspiración y la entrega. Así ha sido casi siempre en esta formación que tiene a Blakey como el amado padre y el respetado maestro.

La historia de este hombre es tan dilatada que no se puede contar aquí, e incluso resulta difícil enumerar a todos los importantes músicos que han pasado por su grupo. Para los jóvenes talentos ha sido siempre una ambición y un privilegio tocar con esta figura histórica. Lo han afirmado y subrayado una y otra vez gente de las nuevas generaciones como los hermanos Marsalis, Keith Jarret, Joanne Brackeen, Dave Schnitter, Bobby Watson, Robin Eubanks, Terence Blanchard, Donald Harrison, Mulgrew Miller, James Williams y Wallace Roney.

Cualquier momento es oportuino para escuchar uno de los grandes *blue notes* de los Jazz Messengers, tales como *The Big Beat, Indestructible. Moanin, Mosaic, Freedom Rider, Buhaina's Delight, A Night In Tunesia* o *Free For All.* Y repito: el siempre joven septuagenario Art Blakey visitará Madrid el 8 de noviembre.

¡Qué magnífica ocasión de volver a recibir un mensaje...!

Ebbe Traberg

BOLETIN DE SUSCRIPCION *Rellene y envíe estos cupones*

scherzo

c/ Marqués de Mondéjar, 11 - 4.° C - 28028 MADRID
Tel. 246 76 22 FAX: 256 18 64

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO a partir del número ..... por periodos renovables automáticamente de un año natural (diez números), cuyo importe 4.000 pesetas (1) abonaré de la siguiente forma:

☐ Transferencia bancaria a la c/c 15.730-0 del BANCO HISPANO AMERICANO, Sucursal 0319, Dr. Gómez Ulla, 2 - 28028 MADRID.
☐ Por talón bancario adjunto
☐ Por giro postal
☐ Con cargo a la Cuenta n.º _____ de _____ (2)

de _____ de 198

Atentamente,
Firmado,

(1) Las suscripciones para el extranjero importarán por correo ordinario 5.000 pesetas y por avión 6.000 pesetas para Europa y 7.000 para América y deberán ser abonadas mediante cheque bancario.
(2) Táchese lo que no proceda

Nombre _____

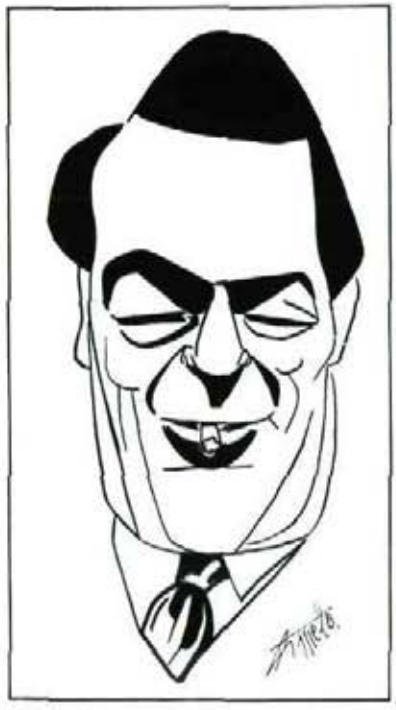
Domicilio _____

Población _____ Teléfono _____

Números atrasados: 425 ptas.

EFEMERIDES

XI/1929: Aparece el primer número de la revista *RITMO*, decana de las publicaciones musicales en España.
1/XI/1916: Nace en Orense el musicólogo y crítico musical Antonio Fernández Cid.
2/XI/1842: Franz Liszt es nombrado Maestro de Capilla de Weimar.
3/XI/1844: Estreno en el Teatro Argentina de Roma de *I due foscari*, ópera de G. Verdi.
4/XI/1789: En el Teatro de los Caños del Peral (Madrid) se estrena la ópera *El árbol de Diana*, del compositor valenciano Vicente Martín y Soler.
5/XI/1876: Estreno de la *Marcha Servo-Rusa*, más conocida como *Marcha Eslava*, de P.I. Tchaikovsky. Esta obra fue encargo de la Cruz Roja Internacional a beneficio de los damnificados de la guerra servo-turca.
6/XI/1672: Fallece en Dresde el compositor alemán Heinrich Schütz.
7/XI/1839: Nace en Giessen el compositor y director de orquesta alemán Hermann Levi.
8/XI/1920: Estreno en París de la versión para ballet de *Le tombeau de Couperin; colección de piezas para piano* escritas en 1917 por M. Ravel y orquestadas por el autor en 1919.
9/XI/1901: Alexandre Ziloti dirige en Moscú el estreno del *Segundo Concierto para piano* de S. Rachmaninov. Solista, el compositor.
10/XI/1862: Estreno en el Teatro Imperial Italiano de San Petersburgo de *La Forza del destino* de G. Verdi. La versión definitiva de esta ópera se presentaría en el Teatro de la Scala de Milán el 27 de febrero de 1869.
11/XI/1889: Richard Strauss dirige en el Teatro Real de Weimar el estreno de su poema sinfónico *Don Juan*.
12/XI/1939: Nace la soprano checoslovaca Lucia Popp.
13/XI/1751: Nace en Vich el dramaturgo catalán Luciano Francisco Comella y Villamitjana, autor de comedias y melodramas de ambiente histórico y libretista de *Los esclavos felices* de Juan Crisóstomo Arriga.
14/XI/1914: En el Teatro de la Zarzuela de Madrid tiene lugar el estreno español de *La vida breve*, ópera de Manuel de Falla. Intervinieron como solistas Francisco Meana, Emilio Sagi-Barba, Teresa Tealaeche y Luis Vela. A esta primera representación asistieron varios compositores, entre ellos Amadeo Vives, y la dirección orquestal se encomendó al maestro Pablo Luna. Esta obra, que en 1905 obtuvo el Primer Premio en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes, fue estrenada oficialmente en abril del año anterior en Niza.
15/XI/1863: Johannes Brahms debuta como director al frente de la Wiener Singakademie en un concierto en el que se interpretaron obras de J.S. Bach (Cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*), de Beethoven *(Opferlied)*, Schumann *(Requiem für Mignon)* y una selección de canciones populares alemanas en versión para coro del propio Brahms.
16/XI/1942: Nace en Buenos Aires el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim.
17/XI/1959: Fallece en Río de Janeiro el compositor y director de orquesta brasileño Heitor Villa-Lobos. Está considerado como el más internacional de los compositores sudamericanos. Su repertorio abarca todos los géneros musicales. Miembro de la Academia de Santa Cecilia de Roma, del Instituto de Francia y doctor *honoris causa* de la Universidad de Nueva York. De su amplia producción destacan las *Bachianas brasileiras*, colección de nueve piezas escritas entre 1930 y 1945, curiosa y genial simbiosis entre motivos populares sudamericanos y la música barroca representada por J.S. Bach, a quien Villa-Lobos consideraba como «el manantial folklórico universal e intermediario, por tanto, de todos los pueblos».



Heitor Villa-Lobos.

18/XI/1899: Nace en Budapest el director de orquesta Eugene Blau, conocido artísticamente como Eugene Ormandy.
19/XI/1859: Nace en Gachina el compositor ruso Mijail Mijailovich Ippolitov-Ivanov. Fue superintendente y director de la orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú e intervino en la conclusión de la ópera *Zhenitba* (*La boda* que dejó inacabada M. Mussorgsky), dirigiendo su estreno radiofónico en 1931.
20/XI/1889: Gustav Mahler dirige en Budapest el estreno de su *Poema sinfónico en dos partes y cinco movimientos*, que, después de varias modificaciones, se conocería como su *Primera Sinfonía* («Titán»).
21/XI/1974: Muere en Naarden (Holanda) el compositor suizo Frank Martin.
22/XI/1899: En el Teatro Martín de Madrid se estrena *La fruta del tiempo*, zarzuela en un acto de Amadeo Vives, con libreto de Gabriel Merino.
23/XI/1221: Fecha aproximada del nacimiento en Toledo de Alfonso X, *el Sabio*, Rey de Castilla y León que unió a sus dotes políticas su interés por las artes, de las que fue, además de mecenas y protector, un activo creador. Dentro de su producción musical destacan una colección de 420 canciones dedicadas a la Virgen María y conocidas como *Cántigas en loor de Santa María*, escritas en lengua galaico-portuguesa y reunidas en Cuatro Códices. Falleció en Sevilla en 1284.
24/XI/1839: Estreno en el Conservatorio de Música de París de la «Sinfonía dramática» *Romeo y Julieta* de Hector Berlioz.
25/XI/1797: Nace en Bérgamo el compositor italiano Gaetano Donizetti.
26/XI/1959: Fallece en la isla de Wight (Inglaterra) el compositor Albert William Ketelbey. Autor de célebres melodías como *En un mercado persa, En el jardín de un monasterio, En las místicas tierras de Egipto* o su «Obertura descriptiva» *Chal Romano*. Compuso también música para películas y canciones, para las cuales escribía, asimismo, la letra.
27/XI/1474: Nace el compositor franco-flamenco Guillaume Dufay.
28/XI/1895: Nace en Valencia el pianista y compositor José Iturbi.
29/XI/1924: Fallece en Bruselas el compositor Giacomo Puccini.
30/XI/1813: Nace en París el compositor y pianista Charles-Henri-Valentin Morhange. Descendiente y continuador de una tradición musical francesa conocida como «familia Alkan». Excelente concertista, profesor de piano y autor de innumerables piezas, todas ellas para piano, de una extraordinaria dificultad. Su estudio para piano titulado *Chemin de fer* está considerado como la primera página musical inspirada en el ferrocarril.

L.F.C.B.

125 ANIVERSARIO

125 ANIVERSARIO

PETROF

sonido europeo

sonido europeo

PETROF

125 ANIVERSARIO

125 ANIVERSARIO

AL SERVICIO RM DE LA MUSICA

REAL MUSICAL

CARLOS III, 1
(Frente al Teatro Real)
Tels.: 241 30 09 - 241 31 06
28013 MADRID