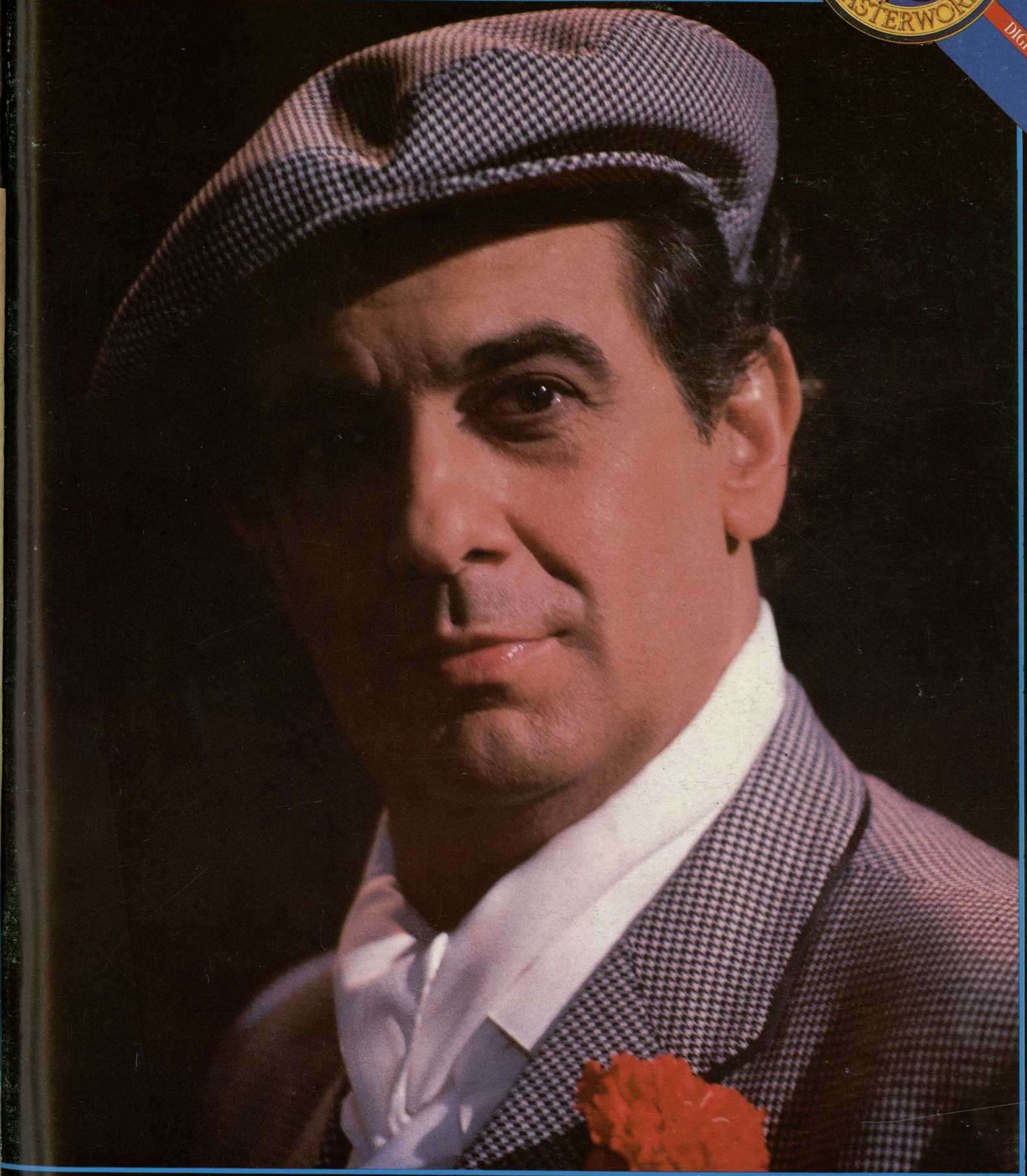
RITMO

ÑO LV. NUM. 557. JULIO-AGOSTO 1985. PRECIO 425 PTAS.

GITAL
CBS RECORDS
MASTERWORKS
DIGIT



Plácido *Romanzas y dúos de*

DOMINGO ZARZUELA

EN DISCOS CBS MASTERWORKS

YAMAHA

prestigio y calidad en la más amplia gama de instrumentos musicales

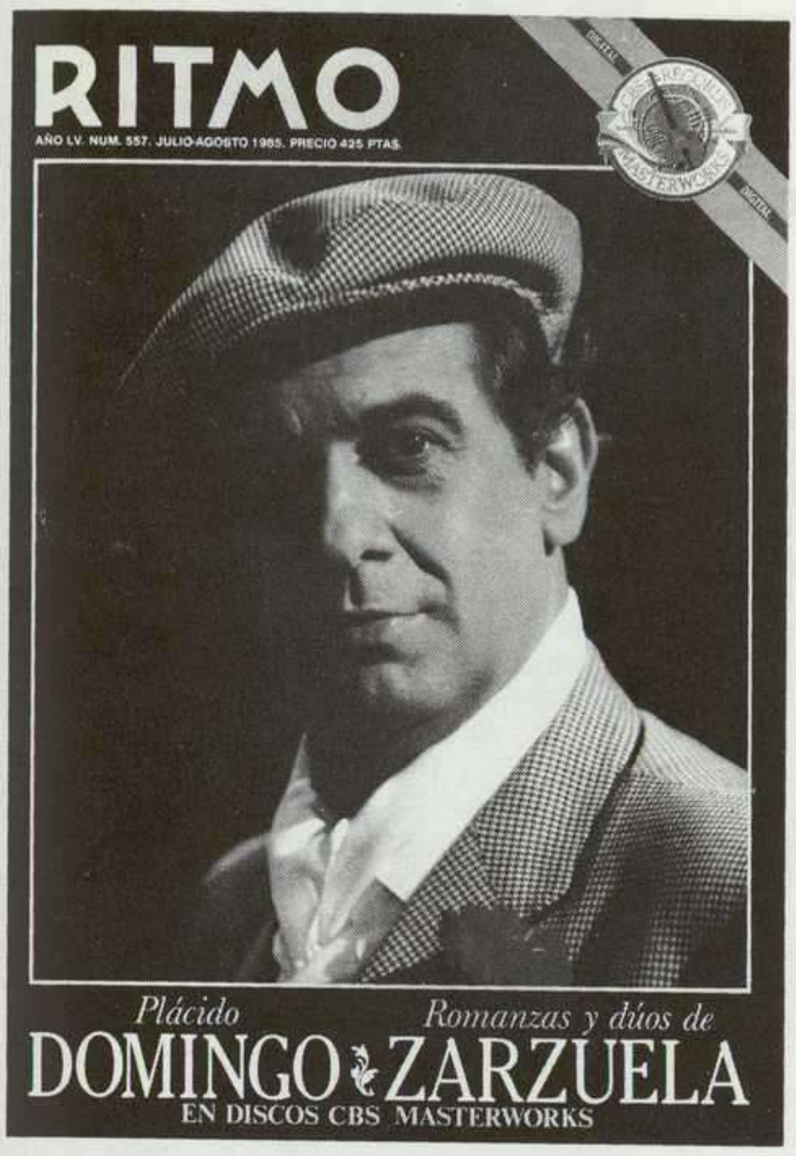
Importador:

HAZEN

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Sumario



NUESTRA PORTADA:

Plácido Domingo está presente en nuestra portada con motivo del lanzamiento de su disco de Romanzas y dúos de Zarzuela que ha editado recientemente la casa CBS. Un comentario de este disco, en el publireportaje de la página 6. Nota de la representación del «Otello» en el Estadio Vicente Calderón, en la sección de Noticias (pág. 94).

LA REFORMA DEL TEATRO REAL:

Las obras de acondicionamiento del Real para que sirva como teatro de ópera han comenzado bajo la supervisión del arquitecto González-Varcárcel. Un amplio reportaje sobre este acondicionamiento, entrevista con el arquitecto y relato de las vicisitudes que ha sufrido el Real hasta su reforma actual, en la página 24.

CARTELERA:

El periodo estival es una excelente ocasión para acudir a los grandes eventos concertísticos fuera y dentro de nuestras fronteras. Para que aproveche sus vacaciones le ofrecemos una lista de los festivales veraniegos y una selección de los programas de Radio Nacional (Radio 2) para el mes de agosto. Página 85.

JUAN HIDALGO:

Les ofrecemos en rigurosa exclusiva una serie de datos inéditos del compositor español cuyo tricentenario se celebra en este Año Europeo de la Música. La fecha del nacimiento, datos familiares, etc. que se dan a conocer en este ensayo constituyen una aportación de RITMO a la celebración europea. Sobre este tema también trata nuestro editorial (página 5). Ensayo en página 11

NUESTRO PROXIMO NUMERO:

Especial Hi-Fi

	Págs.
Cartas: Revista de Prensa	4
Editorial: Rescate del patrimonio operístico	5
Entrevista: La mirada calidoscópica de Lluis Pasqual	7
Ensayo: Juan Hidalgo	11
Música contemporánea: IV Tribuna de Jóvenes Compositores	15
Reportaje: La Jóven Orquesta de Extremadura	20
Televisión: Una incoherente «Pasión según San Mateo», de Bach, por Harnoncourt	23
Reportaje: La reforma del Teatro Real	24
Discoteca Básica: Las 32 Sonatas para piano de Beethoven (II)	30
Crítica discográfica	39
Mercado: Los instrumentos musicales en los hogares españoles	47
Cursos, becas y concursos	48
Libros y partituras	52
Opera: «Don Carlos», un pobre espectáculo	55
Universidad Menéndez Pelayo: Los Miércoles Musicales en La Magdalena	58
Don Taddeo in Barcellona: Temporada de ópera de primavera en el Gran Teatre del Liceu	60
Madrid: Fundación Juan March	64
País Musical	71
Cartelera: Festivales de verano. Selección de programas de Radio 2	85
Noticias	91
Músicos del siglo XX: Michael Tipett	95

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FOTO M BUSTAMANTE

RITMO ha dedicado su número 556 a la Música en Cantabria, continuando la línea emprendida por nuestra revista con el objetivo de ir analizando la problemática de nuestro arte en las distintas autonomías que forman el Estado español.
Este número, realizado con el alto patrocinio de la Consejería de Cultura, Educación y Deportes, la colaboración del Excmo. Ayuntamiento de Santander y la Fundación Marcelino Botín, ha tenido una amplia acogida en los medios de esa región. La Prensa, la Radio, y la Televisión regional han valorado la seriedad con la que se ha realizado este número, que fue presentado oficialmente por Luis Sellers, director regional de Cultura, Ana Alonso, concejala de Cultura del Ayuntamiento de Santander, y nuestro corresponsal, Ricardo Hontañón. En este acto, al que también asistió nuestra colaboradora Emilia Levi, se puso de manifiesto por parte de las instituciones públicas el deseo de mantener continuidad en la colaboración con RITMO, cuya difusión por bibliotecas y centros culturales se está llevando a cabo. En la fotografía, Luis Sellers, Ana Alonso y Ricardo Hontañón.

Cartas

En el núm. 551, correspondiente al mes de enero de 1985, de su digna Dirección, aparece un artículo, firmado por D. Francisco Hernández, titulado **La Guerra del Ballet**, que desgraciadamente y por pura casualidad no ha llegado a manos hasta el 20 de mayo del corriente año, y en el que se realizan una serie de afirmaciones sobre mi esposa y sobre mí, absolutamente falsas, en tono irónico y que no estamos dispuestos a tolerar.

Adjunto le envío los curriculum vitae de mi esposa y mio, que el firmante del artículo en cuestión dice no conocer y de los que tampoco parece haber tenido mucho interés en informarse, con el fin de hacerles saber a usted y al señor Hernández todo lo que he llevado a cabo en el mundo de la danza clásica.

Contesto igualmente a los tres puntos del artículo de referencia, que nos conciernen personalmente.

1) Desde que la compañía de Ballet Nacional de España se presentó en La Habana, debo señalarle que fuí el UNICO maitre repetiteur del Ballet, durante todo el mes que duró la gira. Fue un gran éxito y debo señalarle que durante 4 meses YO SOLO preparé a la compañía. Por último, en abril del 85 en Barcelona, la compañía tuvo otro gran éxito. Durante 8 meses preparé a la compañía y mi esposa Mónica Panader durante 5 meses.

2) Mi esposa Mónica Panader aceptó montar GRATUITAMENTE el segundo acto del **Lago de los Cisnes**, a petición de María de Avila, con el fin de sacar a la compañía del impasse en que se encontraba, ya que el vídeo original que permitía el montaje había desaparecido. En tres días, mi esposa montó la mitad de la coreografía. El trabajo se encuentra actualmente suspendido, sin que la dirección haya consentido en ver el menor fragmento.

En cualquier caso, señor Director, ¿no cree usted que el firmante del artículo, antes de haber juzgado con ironía y desprecio, no debía haber comprobado POR SI MISMO el trabajo realizado?

3) Me permito hacerle saber que fuí contratado por María de Avila, POR RECOMENDACION DE ROSELLE HIGHTOWER, EN ESE MOMENTO DIRECTORA DE LA SCALA DE MILAN. En ese punto me permito preguntarle: ¿Cree usted que Rosella Hightower, Maurice Bejart y Valery Panof, entre otros, son tan ignorantes como para haberme contratado?

Lamentamos profundamente el tono irónico y despectivo que utiliza el señor Hernández en su artículo.—**GEORGES HOUBIERS Y MONICA PANADER (Madrid)**

Revista de prensa

ABC

Sobre el músico, la económia y el desencanto

En los tiempos últimos se han desencadenado una serie de noticias en torno a reacciones y exigencias de artistas motivadas por problemas económicos.

Hace unos días, la paciencia franciscana del público del Festival de Granada, al resistir en sus puestos minutos y minutos de no justificado retardo en el comienzo de la segunda parte del programa evitó una situación desagradable. Se dice que Alfredo Kraus reclamaba el inmediato pago, aparte de su «cachet» de tres millones de pesetas, de ciento cuarenta mil pesetas por gastos de desplazamientos, para lo que la organización exigía justificantes, aunque acabó satisfaciéndolas en evitación del conflicto. Se habla de un viaje en coche Barcelona-Granada y un billete de avión Milán-Madrid. Todo ello sin que se haya recogido aún la versión de Kraus. Al tiempo, el maestro Salesky reclamó el pago de sus honorarios en pesetas, sin aceptar talón bancario.

Están recientes las declaraciones del titular de la Orquesta Nacional de España, Jesús López Cobos, dispuesto a no renovar contrato, ya que los suyos en el exterior son más sustanciosos, si no se mejoran las retrubuciones de sus profesores. Ello determina que, de una parte, se informe oficialmente sobre los nueve millones brutos más el importe de diez viajes Berlín-Madrid que percibe el maestro, y de otra, que se recuerde por muchos que no cabe imputar deficiencias artísticas del conjunto a la parquedad de sueldos, cuando en el momento más glorioso de la orquesta percibía cifras irrisorias.

No hace mucho que los profesores de la Sinfónica de RTVE, luego sancionados en acuerdo coincidente con el vigésimo aniversario de la orquesta, que dio mucho que hablar, llegaron a suspender un concierto porque, según manifestación unánime, no se había cumplido el pago de una cifra convenida por una actuación extraordinaria.

Otras veces nos enteramos de que el artista X, con residencia fija en el exterior, a fin de no satisfacer los impuestos en nuestro país, firma sus contratos y conviene el pago en tantas pesetas equivalentes al valor de una cifra en francos suizos en el momento de la actuación.

El aficionado tiende a situar al músico predilecto en un pedestal, como un ser de una galaxia más pura. Todos estos informes no hacen sino tambalear, quizá gravemente, los cimientos de una admiración incondicional. ¿No sería mejor, en bien de todos, que estas cuestiones económico-laborales pasasen inadvertidas, ya que, por lo visto, no hay lugar para los puritanos artísticos? La Música, con mayúscula, se beneficiaría mucho.—**ANTONIO FERNANDEZ CID (2 de julio).**

EL PAIS

Ensayo de orquesta

Si la vitalidad musical de un país se expresa a través de la cantidad y la calidad de sus orquestas, es evidente que la actual situación de la música española resulta poco halagüeña.

(...) La reciente suspensión de empleo y sueldo con la que los rectores de RTVE han sancionado a los músicos de la orquesta del ente público y, de paso, al público que sigue sus conciertos, y las también recientes manifestaciones del maestro Jesús López Cobos, director titular de la Orquesta Nacional de España, son signos de una conflictividad que, aunque sus orígenes no sean de hoy, hay que resolver precisamente hoy.

Uno de los problemas básicos de ambas orquestas está íntimamente relacionado con los problemas endémicos de la enseñanza de la música en los conservatorios españoles. Estos problemas han acabado por generar en España una carencia crónica de instrumentistas, especialmente en las especialidades de cuerda. Otra vieja cuestión subyacente es la relativa a las graves carencias existentes en la infraestructura de las orquestas oficiales y al mal funcionamiento de sus aparatos gestores, que continúan inmersos en el amparo ortopédico de la Administración y están lastrados por la falta de agilidad derivada de él.

Es ya un hecho de dominio público el bajo rendimiento de nuestras orquestas estatales, tanto por la poca renovación del repertorio como por el escaso número de conciertos que ofrecen. Y se aduce como causa la cortedad de unos salarios que si, comparados, por ejemplo, con los de los músicos de la República Federal de Alemania, pueden considerarse bajos, ante el nivel medio de los salarios de los españoles, no lo son tanto.

El público se pregunta cada vez con más suspicacia si el bajo rendimiento, tanto en cantidad como en calidad, de nuestras orquestas se debe a la falta de una planificación adecuada de su trabajo o a la negativa de sus componentes a aumentar su jornada laboral. Según hablen unos u otros, el problema cambia de tonalidad, pero es evidente que ambos extremos de la opción contribuyen al actual empantanamiento de la situación.

Mientras tanto, la tecnología de nuestras orquestas se mantiene en un nivel sólo discreto, sin que en ellas pese demasiado la labor de los directores anteriores y de los actuales. Tanto las orquestas como sus directores son prisioneros de un corsé burocrático que, en definitiva, acaban sufriendo las personas que menos culpa tienen de la situación, que son los amantes de la música y quienes, cargados de razón, la consideran como un insustituible bien cultural y social.

(Editorial, 17 de junio)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LV • NUM. 557
JULIO-AGOSTO 1985

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río.

Director:
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:
Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa y Manuel Chapa.
Brunet.

Redactora Jefe:
Amelia Díe.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:
Rafael Banús, Andrés Fernández Rubio, Emiliano García Alcázar, Pedro González Mira, Francisco Javier Lara, Emilio López del Saa, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Bernardo Núñez, Felix Palomero, Gerardo Queipo de Llano y Carlos Ruiz Silva.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
José Maria Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Enrique Molina (**Badajoz**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), José María Vinardell Crespó (**Cádiz**), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno Blanco (**Córdoba**), Grupo Gárnata (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), Carmelo Dávila Nieto y José Luis Gallardo (**Las Palmas**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Carlos Villanueva y Francisco F. Rico (**Santiago de Compostela**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domenech (**Valencia**), María Isabel Núñez (**Valladolid**), Alejandro Luis (**Vigo**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Vizcaya**), Eduardo Fauquié (**Zaragoza**). Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolas Koch Martin (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

Edita:
LIRA EDITORIAL S.A.
Vírgen de Aranzazu, 21
Madrid.

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

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

Suscripciones: España: Año 4.675 ptas. número suelto: 425 ptas. atrasado: 450 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

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

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

Editorial

RESCATE DEL PATRIMONIO OPERISTICO

La publicación, en las páginas de esta revista, de una aportación al conocimiento de Juan Hidalgo, el compositor español del siglo XVII tan unido a nuestra música teatral, y cuyo centenario, olvidado en principio por el Año Europeo de la Música, fue señalado por RITMO, debe servirnos para recordar la primordial importancia de la recuperación del patrimonio operístico nacional. La historia de la música española está en este campo aún plagada de grandes lagunas que hemos de esforzarnos en cubrir.

En este aspecto, afortunadamente, tenemos que felicitarnos de algunas iniciativas que tienen lugar este mismo año: la presentación, en el Festival de Granada, de dos óperas del siglo XVIII (**La guerra de los gigantes**, de Sebastián Durón, y **Los elementos**, de Antonio de Literes); o la de **Clementina**, de Ramón de la Cruz y Boccherini, en el Festival de Otoño de Madrid. Sería de desear que éstas y otras representaciones similares se realizaran con frecuencia. (Sin olvidar las tonadillas escénicas, género menor pero muy decisivo en el desarrollo de la música teatral española). Realmente, ahora que la ópera está recibiendo un inesperado y espectacular aumento del interés de público y músicos, estas aportaciones pueden servir no sólo para iluminar esas zonas aún en penumbra de nuestra historia, sino como posible ampliación de un repertorio que desgraciadamente tiene en España muy poca variedad.

Podemos añadir aún —para que el público operístico no se sienta intimidado por lo que puede pensarse que sea un abstruso producto musicológico— que estas óperas, zarzuelas y tonadillas pueden entrar todas, de una manera u otra, en ese lenguaje barroco y neoclásico que hoy se ha convertido en la gran materia de consumo musical universal. Un estilo ligero, fluido, ornamental, a ratos galante y a ratos popularista, que constituye siempre una audición placentera y no problemática. Esto puede ser o no ser un elogio, pero es sin duda un aliciente

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Plácido Domingo canta zarzuela

Decía Amadeo Vives en una de sus conferencias en el Ateneo de Madrid, a principios de siglo: «Las obras de puro sentimiento son las que, con más fuerza, resisten al tiempo y a sus mudanzas, las que facilmente traspasan la moda y sus caprichos». Y este es el caso de la zarzuela, que por su gracia e inspiración, en obras ya estrenadas hace mucho tiempo siguen haciendo sentir emoción a nuevas generaciones y a gentes de paises que la ignoraban; sobre todo cuando se interpreta musical y vocalmente con gran dignidad.

Este es el caso del disco que nos ocupa: Una magnífica orquesta, por sonoridad, empaste, ritmo y cuadratura para este menester de zarzuela, inculcando a la misma el donaire y la gracia española, como ha sabido hacerlo el maestro García Navarro en su interpretación, con esta gran orquesta de estupendos profesores en todos los sectores orquestales. Y en cuanto a la parte vocal, Plácido Domingo nos muestra, una vez más, su ímpetu, en frases y agudos, en esta ocasión pleno de facultades, alejándose un poco del estilo operístico y sabiéndole dar el donaire propio de la zarzuela española, sobre todo en esta etapa, correspondiente a autores de este siglo, en que la zarzuela no era tan italianizada como en el siglo pasado. Y en cuanto a Pilar Lorengar, queda también airosa en este género, que ya es mérito, después de tanto cantar a Mozart y Wagner. Es de recordar sus primitivos comienzos, ya que estrenó **El canastillo de fresas**, *de Jacinto Guerrero.*

Respecto al repertorio que lleva este disco, pertenece a la cuarta etapa de la historia del género, ya que la primera es desde Lope de Vega y Juan Bautista Diamante, pasando por Calderón de la Barca, hasta don Ramón de la Cruz. Pudiéramos llamarla ZARZUELA RENACENTISTA. *La segunda etapa,* ZARZUELA BARROCO-ROMANTICA, *destacándose los compositores del género, Pablo Esteve, Antonio Palomino, Ventura Galbán, Fabián García Pacheco y sobre todo Antonio Rosales, sin descartar a nuestro gran tenor y compositor Manuel García, sobre todo en su opereta-zarzuela,* **El poeta calculista**. *La tercera etapa comprende la de más influencia de la ópera italiana, tal es el caso de los compositores, Inzenga, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Salas, Hernando, Chapí y Barbieri (aunque este último es el más españolista, también tiene gran influencia italiana, sobre todo en zarzuelas como* **Jugar con fuego** *y* **El diablo en el poder**). *Exceptuaremos algo de esta influencia a Manuel Fernández Caballero (personalísimo en su música), y sobre todo en esta excepción, al garboso e inspiradísimo Federico Chueca, caso único de gracia natural en sus giros melódicos de carácter costumbrista. Y la cuarta etapa, la que nos ocupa este disco, con fragmentos de Serrano, Bretón —muerto en 1923—, Luna, Moreno Torroba, Jiménez, Soutullo y Juan Vert. Aparte, destacaremos como compositores de zarzuela de la cuarta etapa a Quinito Valverde, Torregrosa, Amadeo Vives, Isaac Albéniz, Granados, Usandizaga, Francisco Alonso, Jesús Guridi, Manuel Penella, José Padilla, Romo, Díaz Giles, Rosillo, Jacinto Guerrero, Millán y sobre todo a Pablo Sorozabal, por ser uno de los maestros de más técnica gracia, inspiración y afan renovador del género, tal como atestiguan* **La eterna canción**, **Don Manolito** *y* **Black el payaso**, *de gran valor orquestal y musical. No descartemos la que tiene sin estrenar,* **Juan José**. *También recordemos que Sorozabal es autor de una de las joyas líricas más grandes que se han escrito en este siglo, que es la ópera en un acto* **Adios a la bohemia**, *también por renovación del género, enorme inspiración y gran valor musical. Obsérvese el contrapunto del coro en el primer acto: —«Somos los pintores».*

Dentro de estas cuatro etapas de la zarzuela, destaquemos la gran inspiración de uno de los más grandes melodistas: José Serrano, de quien el gran compositor italiano Pietro Mascagni dijo, al referirse a la «Canción veneciana» del **Carro del Sol** *del propio Serrano, que era la mejor de su género que se había escrito. Y siendo la armonía de dicha pieza tan sencilla que no sale de tónica y dominante, es de admirar cómo le impresionó su melodismo.*

En este disco se dan dos finas muestras de esta inspiración melódica; nada más que melódica, pues se puede observar que el acompañamiento de la romanza de **La Dolorosa** *es un arpegio completamente tonal de tónica y dominante. Después podemos escuchar el dúo de* **La Dolores**, *de Bretón, ya de más envergadura musical y de gran dramatismo; poco conocido, pues de esta obra, generalmente, sólo se conoce la jota.*

La inspiradísima canción de Luna, **De España vengo**, *de la que hizo en su día una singular creación Rosario Leonís, hoy la vuelve a realizar, aunque con otra línea y otro estilo Pilar Lorengar. La obra cumbre de Moreno Torroba,* **Luisa Fernanda**, *obra que estrenó en 1932 el gran divo de la zarzuela don Emilio Sagi-Barba con Faustino Arregui, con gratas e inspiradas melodías que evocan desde el Madrid de Isabel II hasta el folklorismo extremeño. El intermedio de* **La boda de Luis Alonso**, *de Jerónimo Jiménez, magistralmente interpretada con ritmo y gracia por el maestro García Navarro y la formidable Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Austriaca. El duo de* **La leyenda del beso**, *de Soutullo y Juan Vert, aún con más inspiración (junto con la zambra) que el mismo intermedio, es cantado en esta ocasión magníficamente, por expresividad, y facultades por Plácido y la Lorengar y, finalmente, podemos oír el dúo y la jota del Dúo de la Africana, de Caballero, personalísima música de este gran maestro murciano, cuya jota, muy original, contiene el sello de la música popular, plena de inspiración y a la vez de elegancia.*

La zarzuela hace 60 años se presentaba con pobres y deplorables orquestas, decorados DE PENA *y fatales coros. En contraposición a esto sobresalían los más grandes cantantes que han existido del género en este siglo por sus facultades, su estilo y su técnica, como fueron Emilio Sagi-Barba, Emilio Vendrell, Hipólito Lázaro —quien cantó mucha zarzuela— Felisa Herrero, Cora Raga, Marcos Redondo, etc. Por lo que se deduce que la gente no iba a ver la obra, ni menos la representación. Realmente iban a ver a Sagi-Barba, a Vendrell, etc. Ya en la década de los 40, se fue presentando más dignamente y también con grandes cantantes, como la soprano Pepita Embid —madre de Plácido Domingo—, Plácido Domingo (padre), Antonio Medio, Manuel Gass. Las compañías de Pablo Sorozabal también representaban muy dignamente y sobre todo con buenas orquestas y nutridas, ya que él no permitía lo contrario. Posteriormente, Luis Sagi-Vela hizo verdaderas muestras de buen gusto en presentación; aunando el lujo de llevar aquella genial pareja de cómicos que fueron Teresita Silva y Antonio Martelo y al mismo tiempo el divo que fue el mismo Sagi-Vela.*

Y he aquí que en este disco de **Zarzuela española** *se presenta una gran orquesta, un gran director y dos grandes cantantes internacionales. Así se expone la zarzuela, en este caso, para que su música la conozca el mundo, con los «bravos», la emoción y las grandes ovaciones sinceras que observamos en este disco en vivo, de la gente de Salzburgo, cuando se entera de los compositores que hemos tenido en España, plenos de arte y de inspiración. O sea, cuando conoce magníficamente interpretada la música instrumental y vocal de nuestra* ZARZUELA. —**EMILIO LOPEZ DEL SAA**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FOTOS. ANDRES FERNANDEZ RUBIO

LA MIRADA CALIDOSCOPICA DE LLUIS PASQUAL

Por Andrés Fernández Rubio

Tiene menos de treinta y cinco años y dirige el Centro Dramático Nacional. Acaba de presentar en el teatro de la Zarzuela de Madrid su versión del **Don Carlo**, de Verdi, en las mismas fechas en que dos grandes montajes suyos, **Luces de Bohemia** y **Eduardo II, rey de Inglaterra**, se reestrenaban en el María Guerrero. Inaugurará la temporada 85-86 de la ópera de París con **La vera storia**, de Luciano Berio, sobre texto de Italo Calvino. Sigue trabajando con el Teatro Lliure, que le dio a conocer. Se trata de Lluís Pasqual.

Lluís Pasqual tiene ojos de gato recién nacido. Da la impresión de salir de un sueño profundo, se quita las gafas de sol, los ojos parece que se abren de forma muy lenta y entonces, desde un distanciamiento curiosamente no provocado por la miopía, atisban la realidad. La clave del talento de Pasqual está en su mirada calidoscópica. Sin duda tiene que ser un buen observador, y quizá esta cualidad muchas veces desagradable le obliga a esconderse de la luz directa no sólo por sus ojos sino también por su mundo interior sensible. A media mañana aparece dominado por una energía extraña, la necesaria para no desfallecer pocos días antes del estreno. Un perro se ha puesto enfermo, hay problemas con las luces, es la hora de darse prisa y Lluís Pasqual mientras habla desayuna, atiende recados, se queda en suspenso y mezcla dosis de sobreactuación (la voz de la Caballé le sirve para hacer las paces con la humanidad) con otras de afilada inteligencia (la idea del destino en el **Don Carlo** le parece más intensa que en la propia **Forza**...), para dar lugar a un discurso veloz, amalgamado entre referencias culturales inesperadas (Agatha Christie, Bárbara Streisand) que aciertan en su pretensión de ironizar lo trascendente.

El montaje del **Don Carlo** presentado por Lluís Pasqual es irregular. Quien haya visto su **Falstaff** probablemente pensará que se encuentra mejor dentro del colorismo barroco e imaginativo de un Shakespeare que en la austeridad de los Austrias y la gelidez adolescente de Schiller. De todas formas en el tercer acto, donde los alardes de los personajes son todos introspectivos, Pasqual recupera su pulso y entre luces y sombras consigue eso que tanto le interesa: plasmar desde un prisma romántico la dimensión íntima y devastada de los hombres públicos. Su trabajo resulta interesante y lo sitúa, otra vez, como uno de los talentos más prometedores y dinámicos.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ANDRES FERNANDEZ RUBIO.—¿Cuál es el origen de su afición a la ópera?
LLUIS PASQUAL.—Hay dos cosas para mí, entre otras, que contribuyen a mi formación: la lectura y la música. Las dos de una manera no académica, ni sistemática. En la música esa formación me viene de la radio, de que mis padres me llevaban de niño a ver zarzuela, nunca conciertos, y de oír a mi madre cantar —ella había cantado zarzuela en un coro—. De pequeño para mí la ópera era algo completamente extraño, hasta que descubrí en casa de un pariente un disco pequeño de María Callas, con dos arias de **Norma**. La tarde que lo descubrí lo estuve oyendo varias horas, y después, durante quince días, todas las tardes, me sabía las dos arias a la perfección. De ahí pasé a tener interés por la ópera, me compre la **Norma**, por María Callas y luego **La traviata**, por Montserrat Caballé. Así nació mi afición a la ópera, a la que luego se añadió la música clásica. Era mi época de adolescente y yo consumía música diaria durante bastantes horas, dedicaba más tiempo a escuchar música que a leer. Una de las cosas que me interesaba era la voz, y sobre todo la de M. Callas y M. Caballé. La voz de ésta es para mí como un masaje, un cuarto de hora escuchándola es como hacer dos horas de yoga. El vicio de la ópera, como todos los vicios, se va perfeccionando, y comienza la búsqueda de grabaciones piratas, la asistencia a representaciones...

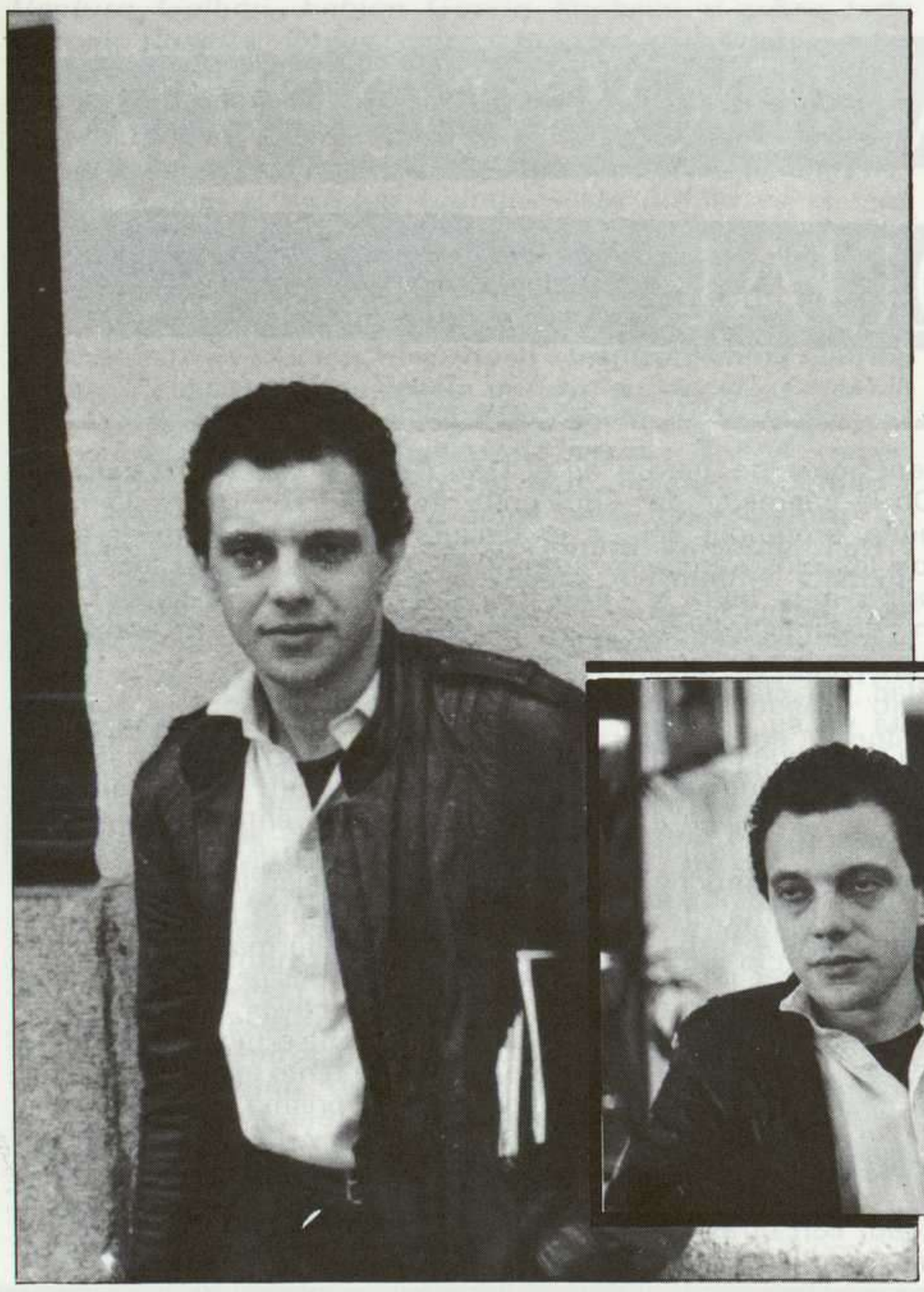
A.F.R.—¿Su vocación teatral en algún momento se afianza por la contemplación de espectáculos operísticos?
LI.P.—No, porque yo nunca pensé dirigir ópera, como nunca pensé en dirigir teatro. Yo lo que quería era ser actor, estudié como actor, lo fui, entré en un grupo independiente en Reus, después en Barcelona, hasta que me di cuenta de que no era un buen actor. Los actores se dividen en dos: buenos y malos, a mí me gustan los buenos, yo no quería ser de los malos, y fue casi la casualidad lo que me llevó a dirigir, era profesor de voz y respiración en una escuela de teatro y me pidieron que dirigiera una cosa para los del último curso. Fue cuando escribí un texto sobre la Semana Trágica, mi primera dirección y mi primer texto. Nunca había pensado en la posibilidad de dirigir ópera porque formaba parte de algo muy interior. Me servía mucho teatralmente, eso sí, se aprende mucho viendo cómo un compositor o un cantante ha tratado un mismo tema de una manera distinta musicalmente. Dos cantantes interpretan de forma diferente lo que ya ha hecho el compositor, son como variantes que se pueden dar sobre el tema del amor, de la desesperación, del suicidio... Empecé a dirigir ópera, entré en ese mundo que me parecía demasiado sublime y lejano, cuando hace unos años me propusieron José A. Campos Borrego y Federico Orduña hacer el **Sansón y Dalila** en la Zarzuela.

A.F.R.—¿Qué música acostumbra usted a escuchar?
LI.P.—Mis preferencias dependen del momento del día, de la hora, de lo que esté preparando en teatro. Puedo poner desde un disco de Bárbara Streisand hasta el **Requiem** de Mozart, un Donizetti desconocido, flamenco o gregoriano. De todas formas lo que más consumo es ópera, Verdi y Mozart sobre todo. Para escuchar a Wagner me tengo que sentar y ponerme con el texto en la mano, excepto momentos del **Tristán** o **Lohengrin**. Wagner requiere un esfuerzo intelectual. Hay otras óperas, sin embargo que te sabes de memoria y con ellas vas investigando distintas posibilidades, en distintas versiones, vas descubriendo la técnica porque esta es la época del compacto, percibes cosas que antes no distinguías en la orquesta, ni siquiera en directo. Wagner es un mundo en el que estoy entrando muy lentamente. No me costó nada entrar en el de Strauss, **El caballero de la rosa** te da una especie de serenidad, de alegría; un domingo por la mañana no me pondría **Salomé**, pero sí eso o el **Requiem** de Verdi o Mozart.

A.F.R.—Usted muchas veces ha expresado su admiración por María Callas y, sobre todo, por Montserrat Caballé.
LI.P.—Sí, hay muchos intérpretes que pueden emocionarme, tenores como Carreras y Domingo, esto es un tópico. Pero en una ópera de lo primero que me enamoro es de la soprano, de la voz, del papel, después paso a los otros y, a veces, como en el caso del **Don Carlo**, llego a estar mucho más enamorado del rol de «Posa», «Filippo» o «don Carlo» que de la propia «Elisabetta».

A.F.R.—Hay momentos musicales que llegan a ocupar un lugar en la memoria, en el mundo psíquico de una persona...
LI.P.—Sí. La única cosa mágica en música que yo he encontrado no es un compositor o una obra determinada. Se llama Montserrat Caballé. En un momento de presión o de cansancio, la voz de Montserrat me puede hacer olvidar la mayoría de las cosas que me ocurren, la mayoría. Sí hay momentos musicales ligados a la vida de uno, yo recuerdo que en el cuartel despertaba a la gente con el aria de «Reina de la noche», estaba en transmisiones, podía poner discos y la gente se sabía de memoria este aria de **La flauta mágica**. Pero algo así como yoga, para confortarse y hacer las paces con la humanidad, la voz de Montserrat Caballé.

A.F.R.—Usted ha hecho dos montajes operísticos antes del Don Carlo. **¿Cómo se ha enfrentado a ellos?**
LI.P.—Yo he hecho el **Sansón y Dalila** y **Falstaff**. Me metí de lleno, como en una



«La única cosa mágica en música que yo he encontrado no es un compositor o una obra. Se llama Montserrat Caballé»

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

piscina. Para dominar un montaje en ópera me ha servido la experiencia del teatro, aunque me hace falta montar muchas más para tener la ópera lo que se dice en un puño. He intentado seguir mi propia intuición, porque no he tenido modelos que me enseñaran, y el consejo de la Callas, cuando decía que ella leía el argumento, escuchaba la ópera sin saber exactamente el texto y si la música le daba el clima es que estaba en el buen camino, y si no, no; a través de la música era donde casi podía adivinarse lo que estaba diciendo. Yo me planteo el texto e intento valorarlo, pero me lo planteo absolutamente a través de la música, hay una cuestión de volumen, de color, de cantidad de luz, de creación de espacios. Y eso depende de ella. La historia hay que contarla a través de una partitura; una cosa está muy clara, se está contando una historia por medio del canto, un público la está escuchando, y entre el escenario y el público se encuentra la orquesta, por lo que todo viene filtrado a través de la música, y a través de ella hay que pensar cualquier cosa que ocurra en el escenario.

A.F.R.—En un montaje de ópera la dirección escénica es menos libre que en el teatro, resulta más difícil investigar...

LI.P.—Con una ópera yo me siento un investigador, pero un investigador como Poirot, el personaje de Agatha Christie. En la música hay unos compases determinados, y entran las cuerdas y el fagot de determinada manera, y eso, vamos a poner Verdi, lo ha escrito para indicar una cosa, el **Falstaff** es la sublimación, es enormemente descriptivo y lírico al mismo tiempo. Hay que interpretar a quién pertenece esa música que los cantantes interpretan en el escenario, el por qué de cada cadencia, y esto es apasionante, es lo que rara vez se siente en teatro. En la ópera te sientes como ayudante de dirección del compositor, es lo que más me gusta, no hay menos libertad, es otra cosa.

A.F.R.—La verosimilitud en la interpretación, indispensable en el teatro, ¿cómo se la plantea el director una ópera?

LI.P.—Es evidente que trabajas con otra gente, y aquí sí que se mezcla por una parte lo que los cantantes sean capaces de hacer y luego la tradición de representación decimonónica que hay en la ópera. Los cantantes que se plantan y bracean en el siglo diecinueve serían revolucionarios, pero ahora no, estamos acostumbrados visualmente a otra cosa, desde que se inventó el cine y la televisión y la verosimilitud en la interpretación. Es muy difícil, después de Robert de Niro, creer a Pavarotti, o comparar a Marlon Brando con Plácido Domingo. La interpretación es mucho más elemental pero el cantante tiene una cosa muy poderosa que es la voz. Lo que no se le puede perdonar es que no sea musical, aunque pese ciento cincuenta kilos y se esté quieto. Yo he visto a Montserrat Caballé hacer **Norma** absolutamente creíble o a Pavarotti **Ballo in maschera**, porque era un cuerpo musical el que se estaba moviendo. El de la ópera es un mundo que tiene limitaciones pero es un mundo muy loco, las cosas que se hacen en la ópera difícilmente podrían hacerse en teatro, ciento ochenta personas gritando en un escenario de una manera armónica, es un gran invento de la humanidad.

A.F.R.—Supongo que en España un factor que puede incrementar esa locura es el del escaso tiempo disponible para los montajes.

LI.P.—Sí, es un gran problema. Hay teatros de ópera donde los ensayos duran dos o dos meses y medio, algunos, en los que el volumen presupuestario y el gasto diario es enorme, pasan con treinta y cinco o cuarenta días, como la Scala, siete o seis semanas la Opera de París. El **Don Carlo** yo lo he montado con dieciocho días, el **Falstaff** lo hice con doce y el **Sansón** con siete. Por eso yo ante una ópera puedo apuntar algunas cosas o centrarme en unos detalles, pero no llegar a hacer una relectura de toda la ópera, puesto que para eso se necesita tiempo.

A.F.R.—El Don Carlo **es un cuadro familiar en una casa real. También una tragedia y un drama político. Hay muchos conflictos en la obra y en la ópera: vida pública/vida privada, iglesia/estado, despotismo/liberalismo, catolicismo/protestantismo. ¿Qué es lo que usted ha querido realzar?**

LI.P.—Hay un elemento en el **Don Carlo** que me parece el más importante y que a veces se olvida, que es el **Don Carlo** como drama romántico. Se refiere a un período de la historia que a todos nos interesa, todos nos hemos sentido alguna vez fascinados por la Inquisición, por el personaje de Felipe II. El Escorial te hace inmediatamente preguntarte: y esto, ¿qué monstruo o qué genio lo hizo? El mismo don Carlos tiene una historia misteriosa detrás de él, de si se mató o de si lo mataron. Es el gran momento histórico, la «grandeur», donde no se ponía el sol como decían los libros de bachillerato. Esto, como digo, nos ha hecho olvidar que el **Don Carlo** es de Schiller, y que él no era español y quería escribir sobre otro tema. A él la historia de Felipe II y don Carlos no le interesaba para nada, estaba contando otra historia de otra gente de Alemania, de siglos anteriores, una historia donde un padre emperador hizo colgar, como primer acto de despotismo, al amante de su hijo, que era el capitán de la guardia. Y el chaval lo encontró colgado del claustro cuando se levantó a las seis de la mañana. Quiero decir que ya Schiller estaba contando otra cosa, y Verdi adapta Schiller porque le interesan los dos planos, el plano público y el plano de trastienda, donde ocurre el drama romántico, el drama familiar, esas historias de amor que se entrecruzan constantemente,

«He montado "Don Carlo" en ocho días; "Falstaff", en doce y "Sanson" en siete»

FOTO ANTONIO DE BENITO

Pascual dirigiendo el ensayo de «Don Carlo» representado en la Zarzuela.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

con momentos tan humanos como el aria de «Felipe II . Todos los personajes tienen esas dos caras que usted ha dicho, una pública y otra de drama privado, de drama de familia entre padres e hijos como en **La caída de los dioses**, de Visconti. Lo de la Inquisición y todo eso pesa mucho y nos hace olvidar la verdadera historia, que es la de amor, la más importante. La historia política es un fondo que tiene su gran expresión en el auto de fe y que a veces sale a la superficie (dúo inquisidor - Felipe), pero es un fondo. Físicamente en el montaje ahí sí que nos hemos planteado un espacio dividido en dos que ayuda a esa comprensión de los dos planos constantes de la ópera.

A.F.R.—Usted considera que la parte histórica de la ópera obstruye el desarrollo de la intriga amorosa?

LI.P.—En el **Don Carlo** hay que pensar que se trata de una ópera de encargo según el modelo para la ópera de París, la gran ópera que tenía de todo, hasta un auto de fe. Se entiende muy bien que para la inauguración del Canal de Suez en **Aida** hubiera ese desfile de cientos de personas, el acto triunfal, pero no se entiende muy bien que en el **Don Carlo** esté el autor de fe y un ballet, que además se encontraba en un lugar extrañísimo, antes del tercer cuadro —Verdi lo quitó después. Era la servidumbre para la Opera de París, cosas que deberíamos cortar si fuéramos capaces, para dejarlo reducido al drama familiar, mucho más importante, incluso musicalmente mucho más bello. Los momentos en los que actúan uno, dos, tres y cuatro personajes en combinación son los más bellos de la ópera.

A.F.R.—¿Qué versión se ha elegido para este Don Carlo?

LI.P.—Hacemos la versión en cuatro actos, la de 1884. La primera versión puede que sea más completa pero es desde luego mucho más aburrida, aunque esté maravillosamente cantada y tocada. La capacidad de concentración por parte del espectador contemporáneo es mucho mayor, y lógicamente es mayor la de cansancio. Estamos acostumbrados a la fórmula de la película, de hora y media, o a la de cuarenta minutos, que es la del telefilme. Por eso de repente cinco horas de concentración, incluso dentro de lo sublime, no se le puede pedir al espectador contemporáneo. Incluso la versión de cuatro actos a mí me parece larga, habría que darla en dos jornadas o algo así.

A.F.R.—¿Qué personajes del Don Carlo **le han llamado más la atención?**

LI.P.—Me interesan por parejas: el amor imposible de don Carlo y Elisabetta ; el amor imposible Eboli - don Carlo , igualmente completo porque es un amor de tragedia, están imposibilitados para amarse, el amor de la Eboli es más orgánico, más vivo, pasa de ser amor a venganza, a odio, redimiéndose al final. Me interesa el personaje que es la gran aportación de Verdi, el marqués de Posa , el hombre imposible de existir en la época de Felipe II, un invento, el hombre honesto, recto, con el más profundo espíritu nacionalista. Me interesa su relación con «don Carlo , esa amistad/amor que se funde, la soledad de «Felipe II , la potencia del «gran inquisidor ...

A.F.R.—En esa «*amistad/amor que se funde*» **entre don Carlo y Posa ha habido gente que se ha señalado una ambigüedad sexual.**

LI.P.—Ese es un tema que a mí me toca mucho las narices normalmente. Todo el mundo se sonríe ante «don Carlo», sobre todo si se hace en teatro. La gente dice: «*esos dos son muy amigos*», o bien: «*hay una historia apasionada entre ellos*». Entonces sale la palabra mágica que tiene nombre de medicamento contra unos hongos australianos, que es homosexualidad. A mí me molesta enormemente poner una etiqueta a esa relación. Lo que sí hay evidentemente es una relación de amor, pero el amor es de muchísimas maneras. Yo prefieron hablar de lealtad sabiendo que hablamos de amor, o de amistad, desde siempre al tema de «don Carlo» y «Posa» se le ha llamado el tema de la amistad. Para que fuera justificada esa sonrisa que mucha gente hace deberíamos encontrar por lo menos una nota, un compás reprimido en «Posa» o en Verdi, y pensar que Verdi, Verdi justamente, puede tener un compás reprimido, es una tontería. «Don Carlo» y «Posa» se tocan o se abrazan como dos tíos que se quieren, pero sin que ahí haya que entrar en ningún aspecto homosexual, porque homosexual tampoco quiere decir nada. Son muy amigos y se quieren, lo demás no me interesa para nada.

A.F.R.—Lo demás puede ser determinismo grosero.

LI.P.—Sí, lo demás es decir si se han acostado o no. Y a mí qué me importa, no están para eso en la ópera. Yo siempre pienso que lo que ocurre entre bastidores, es decir, antes o después de que los personajes estén en el escenario, es algo que no nos pertenece.

A.F.R.—¿Cuál es su postura ante la polémica histórica que plantea el Don Carlo?

LI.P.—El romanticismo reinventa la historia. Lo que ocurre es que se trata de una historia que nosotros conocemos. Cuando se hace **Giovanna d'Arco,** que no se hace casi nunca, o **Nabucco**, vamos a suponer que **Don Carlo** es como **Nabucco**, nadie piensa en la fidelidad histórica con la figura del rey Nabucodonosor, y en cambio todo el mundo piensa que hay que afinar al milímetro con la historia de Felipe II. Reinventó Schiller y Verdi reinventó mucho más. A nosotros nos pasa que como tenemos El Escorial cercano debemos ser muy fieles. No es posible. Ellos no lo fueron, no lo es la música. No es posible que «Felipe II» tolere las cosas que le dice «Posa», ni que cante como le hace cantar Verdi. Da un carácter, filtrado por el romanticismo totalmente, es decir, completa y genialmente maniqueísta.

A.F.R.—¿Qué proyectos de montar óperas tiene?

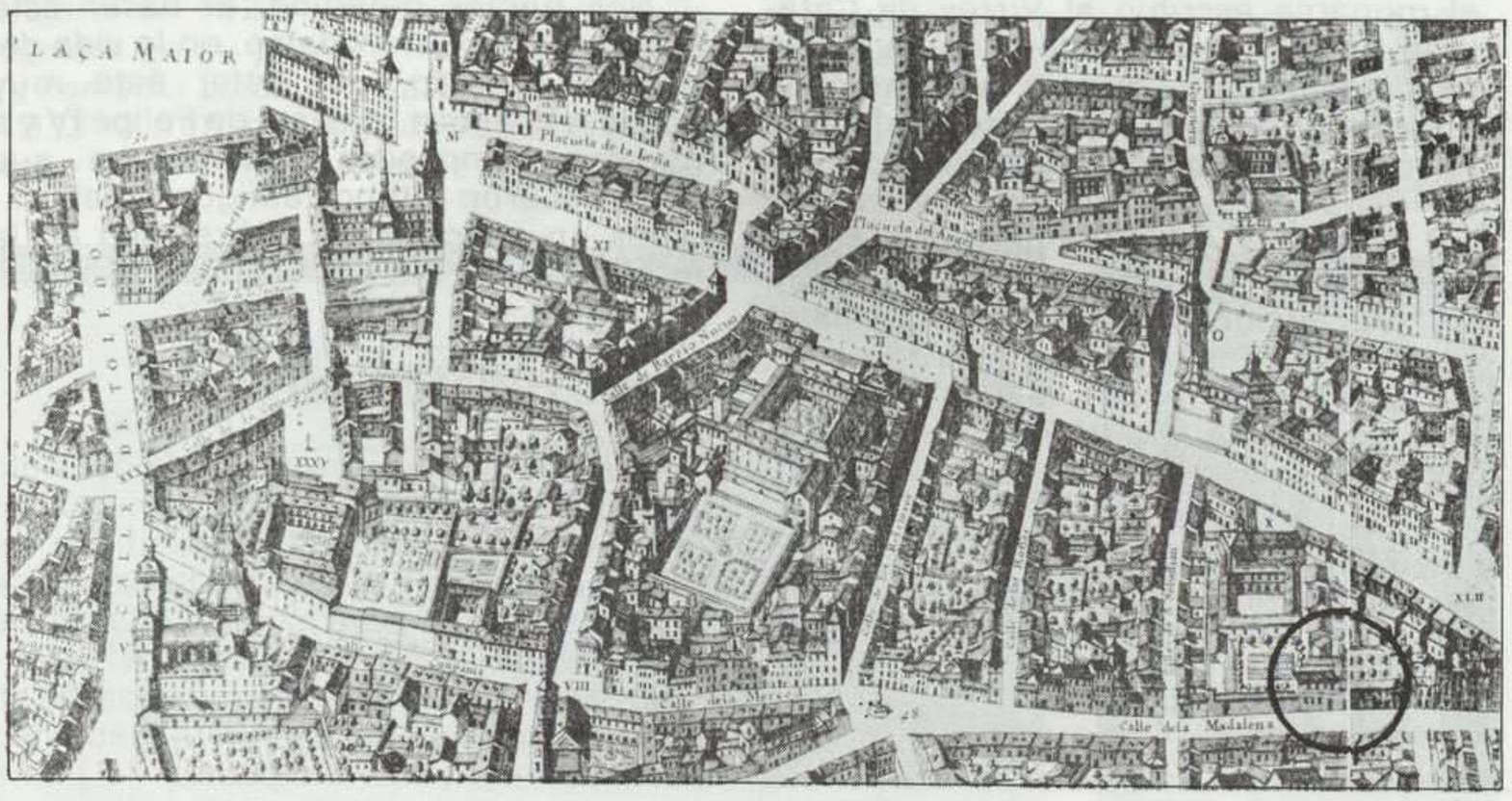
LI.P.—Tengo firmado, desde antes de ser director del Centro Dramático, un contrato para montar ópera contemporánea, **La vera storia**, de Berio, con un texto de Italo Calvino. Inaugurará la temporada próxima de la Opera de París. Lo ensayaré en agosto y parte de septiembre. Cada vez estoy más interesado en la música contemporánea. Ahí sí he seguido un proceso histórico. Yo me sorprendí con el **Falstaff**, que es enormemente moderno, o con el primer acto de **Turandot**. He pasado por Alban Berg, y he entrado en el mundo de la ópera contemporánea, que es difícil, en el cual hay raras especies de gente muy buena, como Penderecki o Berio. A mí me preocupa en el mundo moderno la cantidad de información que se ofrece, lo que te lleva a hacer una selección rigurosa. Yo voy entrando en este mundo poco a poco, a pesar de que llevo más de un año y medio escuchando Berio. Una cosa importante para mí al realizar este montaje es el poder tratar directamente con el compositor, preguntándole por qué hay una evocación de **Il trovatore** en la primera parte de **La vera storia**, por ejemplo, y mil cuestiones más ■

«Nunca pensé en dirigir ópera. Yo quería ser actor, pero no era bueno»

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ensayo

Juan Hidalgo



Senaladas con un circulo en el plano, las casas de la calle de la Magdalena, de Madrid, donde murió Juan Hidalgo y que eran de su propiedad.

Nuestra primera aportación a la conmemoración del Año Europeo de la Música es este ensayo sobre un músico español, cuyo tricentenario de la muerte se produce en 1985, efemérides posiblemente la menos celebrada de todas ellas. Sin embargo, creemos que es la labor de RITMO esta aportación de datos inéditos sobre el músico español. Datos, como los de la fecha de su nacimiento, hasta elmomento desconocido, y que RITMO revela ahora por la investigación de Emilio López de Saa, autor de este trabajo.

Por Emilio López de Saa

Es de justicia, en este año coincidente con centenarios de gloriosas figuras de la música y la literatura como Haendel, Bach, Scarlatti, Victor Hugo, Rosalía de Castro, resaltar también la del tercer centenario de la muerte del gran compositor lírico Juan Hidalgo, acaecida en el año 1685 durante el reinado de Carlos II el Hechizado, hijo del muy aficionado a la música Felipe IV. Por tres motivos: uno por su prestigio, pues su obra y su fama fueron inmensas en su época; otro, por ser el compositor de la primera ópera española que se conserva, lo mismo que lo fueron Monteverdi en Italia o Heinrich Schutz en Alemania y, finalmente, por ser un importante compositor español, dentro de la historia de la lírica.

Juan Hidalgo, íntimo amigo y colaborador de Don Pedro Calderón de la Barca, no fue ni el iniciador del famoso género español «*la zarzuela* , ni siquiera el promotor del género, pues anteriormente a él ya habían presentado otros compositores de la época varias obras en el Palacio de las Zarzas. Por ejemplo, José Peyró (compositor famoso en la época de Felipe IV), tambien en colaboración con Calderón de la Barca, estrenó en 1648 la zarzuela o comedia semicantada **Jardin de Falerina**, en dos actos (aunque creen algunos musicólogos, como Salvador Valverde Calvo, que fue Juan Risco el compositor de esta zarzuela), en el Palacio-Teatro del Buen Retiro, construido en 1632; para después pasar a representarse lo mismo que otras obras líricas, en el Palacio de la Zarzuela.

Aunque el Palacio del Buen Retiro fue inaugurado en 1632, comenzaron sus obras de construcción en 1630, y la orden que recibieron los capataces fue de no descansar ni de día ni de noche hasta verlo acabado. Cuadrillas de obreros se turnaron constantemente durante dos años. Albañiles, mecánicos, herreros, horticultores y demás especialistas, contribuyeron con su esfuerzo a la edificación. Los planos fueron de Juan Gómez de Mora y de Giovanni Battista Crecenci, marqués de la Torre; planos que fueron interpretados por el arquitecto Alonso Carbonell.

Además del Teatro del Buen Retiro, la corte disponía de otro en posesión real del Pardo, donde el cardenal-infante don Fernando poseía un pabellon de caza. Al morir la infanta Isabel Clara (1633), fue designado gobernador de Flandes don Fernando, alejándole así de la Corte el Conde-Duque de Olivares. Felipe IV ensanchó entonces este pabellón, convirtiéndolo en un pequeño palacio. Este lugar, conocido por la Zarzuela, por estar invadido de madroños, y donde se representaban estas obras teatrales de «*comedias con fragmentos cantados* , dió lugar al nombre del género.

El autor que siguió las huellas de «*la zarzuela* fue el madrileño Juan Bautista Diamante (1625-1687), que colaboró con el gran músico José Marín (1619-1699), considerado en el género zarzuelero como el primer músico de su tiempo, aparte de buen guitarrista, organista y también compositor de motetes.

Cultivaron también el género lírico, los poetas Vélez de Guevara (hijo), Antonio de Solís, Francisco Avellaneda, Salazar y Torres, Bancés Candamo, el Conde de Clavijo, Melchor Fernández de León y Antonio Zamora. Estos dos últimos colaboraron con el compositor de zarzuelas Sebastián Durón (1645-1716), que forma con José Marín y Juan Navas el terceto de grandes compositores del género lírico español con que se cierra el siglo XVII. Sebastián Durón fue además maestro de la Real Capilla desde 1691. Estrenó, con libretos de Antonio Zamora, las zarzuelas —todas en el Palacio de la Zarzuela y a mediados del siglo XVII— **Selva encantada de amor**, **Apolo y Dafne**, **Las nuevas armas del amor** y **Veneno es de amor la envidia**, conservándose esta última en la Biblioteca Nacional de Madrid. Con Melchor Fernández de León (famoso libretista de zarzuelas), compuso Sebastián Durón la zarzuela en tres actos **Venir el amor al mundo**.

Con este pequeño esbozo de los albores de nuestro género lírico, observamos que no fue Juan Hidalgo muy pródigo en zarzuelas ni precursor de ellas, en comparación con otros compositores de su época. En cambio fue prestigiosísimo músico, como arpista y como compositor de tonos y villancicos y sobre todo fue el autor de la primera ópera española que se conserva, **Celos aun del aire matan**, de cuya historia nos ocuparemos más tarde, por la importancia de su descubrimiento y ser la primera de aquella época que conservamos.

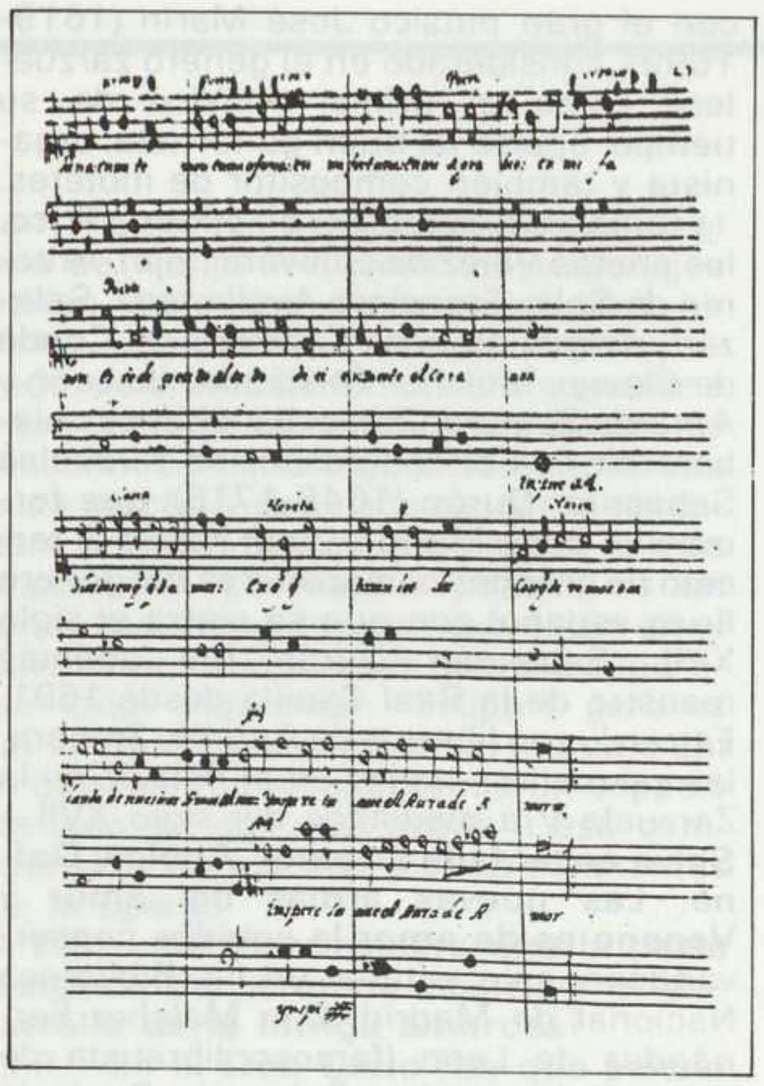
La fecha de su nacimiento

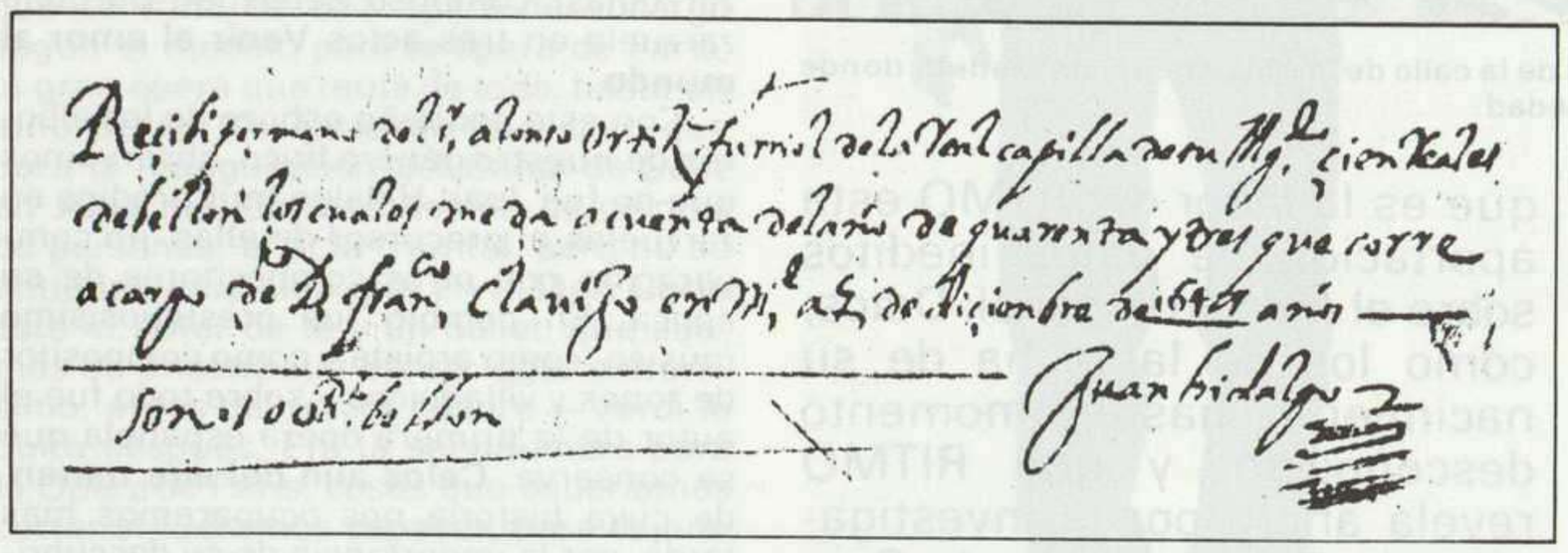
JUAN HIDALGO POLANCO NACIO EN MADRID EL 28 DE SEPTIEMBRE DEL AÑO 1614 según consta en el archivo de la parroquia de San Ginés de Madrid, en el libro 17, folio 157 de Bautismos —en aquella época, éstos se realizaban el mismo día del natalicio—. Esta fecha era, hasta hoy, ignorada y se trata de una aportación capital para la historia de la música española. Recibió la confirmación el día 12 de noviembre de 1618, según consta en el libro 1, folio 105, de dicha parroquia. Hijo legítimo y de legítimo matrimonio —según resalta el escribano Baltasar Fernández Montero en el testamento de Hidalgo realizado el 3 de febrero de 1678— de Antonio Hidalgo, vecino que fue de Madrid y natural de las Moralejas, junto a Serranillos y Arroyo Molinos, y de Francisca Polanco, su mujer, natural de Madrid.

Fue el mayor de ocho hermanos, dos hembras y seis varones: Antonia, Manuela, Antonio, Francisco, José, José y Mateo. Hubo dos hermanos con el mismo nombre (José), pues como costumbre de la época, al morir uno muy pequeño, al siguiente nacido se le solía poner el mismo nombre, y en este caso el primer José falleció a los siete meses.

El segundo de los varones, Francisco Hidalgo, nacido el año 1621, según consta también en el Archivo de San Ginés, fue un notable arpista de la Corte y probablemente representante de su hermano, el gran compositor Juan

Nació en Madrid el 28 de septiembre de 1614.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Fragmento de la partitura de «Celos aun del aire matan». Autógrafo del músico en un recibo de la corte en el que justifica el cobro de cien reales.



Hidalgo, ya que muchos de los recibos que corresponden a trabajos del compositor para la Corte están firmados por Francisco.

Juan Hidalgo estudió en Madrid humanidades, órgano y arpa con Lope Machado, Sebastián Martínez Moço, Francisco Clavijo y Enrique Boteler, ingresando en la Real Capilla (reinado de Felipe IV) el año 1633 como «*músico de arpa* .

Fue Hidalgo un gran arpista, siendo uno de los más destacados en la historia del arpa. Inventó el instrumento llamado «*clavi-arpa* (1), hoy en desuso, en colaboración con el arpista romano Bartolomé Jovenardi. Este músico, que también fue arpista y favorito de Felipe IV, por su talento y cultura, sus conocimientos científicos, brilló como jurisconsulto, matemático y estadista. Le interesaron profundamente los problemas internacionales, tan agudizados en su época, y dictó normas para mejorar la situación hispánica de aquéllos años tan deplorables, no sólo en lo político, sino sobre todo en lo económico.

Bartolomé Jovenardi

El primer documento referente a este arpista romano, colaborador de Juan Hidalgo, dice: «*El rey ntro. Señor (Dios le G.) ha sido servido de hacer m.* (merced) *al Dr. Bartolomé Jovenardi de una plaça de músicos de harpa de su Real capilla y m*ª (manda) *le corran desde primero de Henero de este año de 633; y avísolo a Vm. para que en esta conformidad lo note en los libros de su Mgd. Md.* (Madrid). *A 14 de Julio de 1633 —El Patriarcha* (rubricado)—. *A cargo de los Signey, Grefier y Srio de su Magd* .(2).

Casó «in artículo mortis» con la viuda Francisca Paula de Abaunza.

Con fecha 11 de noviembre de 1633, el monarca escribió al Virrey de Cataluña, duque de Cardona, una carta donde se disponía que los instrumentos, arpas, mandolas y un clavicémbalo, que el doctor Bartolomé Jovenardi hizo traer de Roma «*no se abran o reconozcan en los Puertos y Aduanas para que no se descompongan ni se echen a perder* (3). Tal precaución evidencia el gran valor concedido a los referidos instrumentos.

Según informaron varios testigos ante la Justicia Ordinaria de la Villa de Madrid y el escribano de número Diego de Ledesma, muchas personas atestiguaban la calidad de aquel personaje. En un documento notarial que insertaba dos papeles presentados por don Cesar Faquinetti, que había sido en la Corte madrileña Nuncio de su Santidad y por el Condestable de Castilla, respectivamente. En este documento dijo el Nuncio de Jovenardi que «*es caballero romano de calidad* . Y el Condestable manifestó lo que reproducimos según consta (4): «*Haviendo tenido el dicho don Bartolomé Jovenardi noticia del gusto que su Magestad tenía con la música, vino a esta Corte a traerle instrumentos de su invención, sin que su intento fuese calificarse por esta habilidad, y tuvo esta noticia por las cartas que le truxo de Roma a esta Corte, en la cual le ha visto siempre afecto al servicio de su Magestad, y reconocido en sus partes, muchas para ser estimadas, premiados sus servicios, y en particular el de aver acertado* (sic) *el asunto de Músico de Cámara, para que el Duque de Medina y el Condestable le hicieron las instancias que el mismo don Bartolomé sabe, por el gusto que su Magestad mostró de ello* . De todo se deduce que, aficionadísimo Felipe IV a la música, aquel músico romano decidió acudir a España con instrumentos de su invención.

Bartolomé Jovenardi falleció en Madrid, según consta en la parroquia de San Martín en el libro 7º de defunciones con su consiguiente partida: «*En 22 de julio de 1668 murió don Bartolomé Jovenardi en la plazuela del Gato, en frente la portería de las Capuchinas.*

Tuvo un hijo cuatro años antes de casarse.

Enterrose en Montserrat, con licencia del señor Vicario (5). Dejando a su consorte doña Ana Collado y Mendoza y a un hijo llamado Jacinto Jovenardi que más tarde tuvo varias polémicas por deudas, según él, de la Corte, a su difunto padre.

Nos hemos detenido, al hacer este homenaje a Juan Hidalgo, en la vida del músico romano, por estar éste muy ligado a la época musical de Felipe IV y a nuestro compositor Hidalgo, ya que ambos fueron íntimos amigos, colaboradores en conciertos y sobre todo en la invención del instrumento «*clavi-arpa*

Juan Hidalgo, arpista

Entre los intérpretes de arpa del siglo XVII, tuvo especial relevancia el músico de la Capilla Real Juan Hidalgo. En los documentos de la mencionada Capilla se consigna su nombre como «*músico de arpa* desde 1633, y el duque del Infantado, uno de los pocos mecenas de la música española del siglo XVII, hablando de este eminente compositor le llama «*único en la facultad de la música* y autor de tonos «*divinos y humanos* (6)

Del dominio del arpa que tuvo Juan Hidalgo dará idea su invención del «*clavi-arpa* (ayudado en el terreno acústico y físico por Bartolomé Jovenardi), del que Lázaro Díez del Valle y de la Puerta, cantor de la Capilla Real y cronista de Felipe IV, deja constancia de la siguiente forma «*El instrumento que llaman clavi-arpa fue inventado por Juan Hidalgo, músico de arpa de la Real Capilla de Felipe IV, en cuyo tiempo floreció siendo eminente músico y compositor, de lindo gusto, de tonos divinos y humanos así como de "fiestas cantadas" en teatro* (7).

Como compositor lírico teatral creó algunas comedias con música o zarzuelas como **Los celos hacen estrellas**, **Ni amor se libra de amor** (1662) y **Hado y divisa de Leónido y de Marfisa** (1680), la última que escribió Calderón y una de las últimas que compuso Hidalgo.

En el Coliseo del Buen Retiro se estrenó el año 1659, —según apunta José Subirá— con libro de Calderón, **La púrpura de la rosa**, sobre la cual ha habido polémicas de si fue zarzuela o fue ópera, aunque se cree fue zarzuela, según dice Menéndez Pelayo en su **Teatro Selecto de Calderón de la Barca** (tomo IV en la colección Biblioteca clásica). Menéndez Pelayo asegura es zarzuela por su carácter y por tener solo un acto. José Subirá y el musicólogo argentino, Salvador Valverde Calvo, opinan que la música se debe a Juan Hidalgo; hipótesis no compartida con el Prof. López-Calo (8), quien afirma que, al no existir la partitura ni constar fehacientemente que fuese el susodicho compositor Juan Hidalgo el autor, queda esto en la incógnita.

Lo cierto es que **La púrpura de la rosa** tuvo un éxito apoteósico. Buen ejemplo de ello es que al año siguiente se cantó en Palacio por las dos compañías teatrales del Municipio madrileño, la ópera en tres actos **Celos aún del aire matan**, con letra también de Calderón y música del notabilísimo compositor e insigne arpista Juan Hidalgo. No se la llamó «*ópera* (pues tal término hubiera sido incomprensible en aquel Madrid), sino «*fiesta cantada* . Pero la realidad es que fue la primera ópera española (por su carácter y forma musical) que se conserva. Esta

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

obra se estrenó el día 5 de diciembre en el Coliseo del Buen Retiro.

El eminente musicólogo español José Subirá descubrió el primer acto de la partitura en el palacio de Liria de Madrid, según da cuenta en **La música en la Casa de Alba**, libro publicado en Madrid en 1927. La portada manuscrita declara en su primera línea: «*Música de la comedia Zelos aun del aire matan* . En 1933 la transcripción de la partitura de voz y bajo —pues en esta escueta forma, segun lo usual desde antes y aun mucho después, se escribían las obras y no en partitura orquestal—, fue publicado en el departamento musical de la Biblioteca de Catalunya, con un extenso prólogo. Posteriormente el musicólogo portugues Luis Freitas Branco encontró los tres actos de la obra, manuscritos en igual forma al examinar viejos fondos en la Biblioteca Municipal de Evora, y por mediación del musicólogo Santiago Kastner, que hizo un viaje desde Lisboa para dar noticias a José Subirá de este descubrimiento, éste obtuvo notas y noticias musicales sobre los dos actos desconocidos. El mismo descubrimiento figuró en el **Diccionario Labor** y en la tercera edición de la Biblioteca de Catalunya (departamento musical) cuyo encabezamiento declara textualmente: «*Comedia famosa. Zelos aun del Ayre matan. Fiesta toda cantada que se hizo a SSMM, en el Coliseo del Buen Retiro* . Y al comentarla, el conde Schack en su **Historia de la Literatura y del Arte dramático en España**; declaró lo que traducido a nuestro idioma por Eduardo de Mier (tomo IV, Madrid, 1887), dice así: «*Este drama es uno de los mejores de su clase y contiene muchos rasgos de verdadero genio . «¿Drama? ¿comedia? ¿ballet de cour? ¿fiesta cantada? Opera sencillamente, ópera de cabeza a pies* .

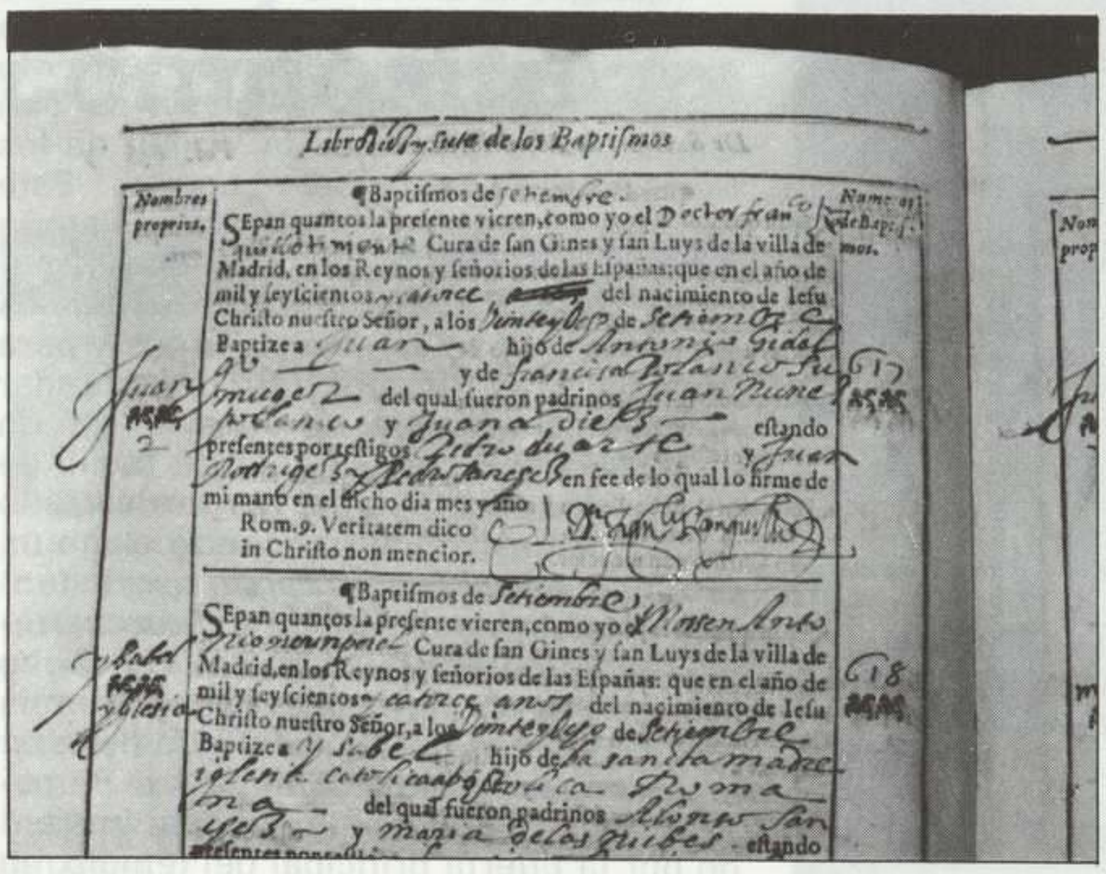
Charles Van den Borren le dedicó un amplio exámen en la **Revue Musicale** de París. Por su parte, Henry Prunieres, en el segundo tomo de su **Nouvelle Historie de la Musique**, declara: «*El descubrimiento y la publicación por José Subirá, del primer acto de la ópera de Calderón* **Celos aun del aire matan** *(1660) nos pone en presencia de un carácter bien diferente* (...) *Hidalgo maneja el recitado y el airoso a la italiana, más su estilo prodiga hispanismos variados: series de progresiones, aires con estribillos, ritmos de carácter popular* .

En el volúmen que dedicó a nuestra música Gilbert Chase, cuya versión castellana, efectuada por Jaime Pahissa, se

El testamento inédito de Hidalgo, y el reparto del estreno de «Celos aun del aire matan».

ha publicado en Buenos Aires en 1943, bajo el título **La Música de España**, comenta con gran extensión esta ópera y la juzga así: «*En las arias y recitativos de Hidalgo podemos percibir la misma libertad y riqueza de expresión que ya encontramos en los cantos a solo españoles del siglo XVI, basados en un sentido muy avanzado de la tonalidad. Comparada con la ópera italiana del mismo periodo, la música de Hidalgo presenta un desarrollo menor en la estructura formal del aria, pero una mayor novedad y flexibilidad en el tratamiento del recitativo, así como también una más grande vida rítmica en la línea melódica. Es interesante la presencia de una especie de motivo director, el lamento de Aurea (de enorme inspiración), el cual se repite a través del acto, modificado en las sucesivas apariciones según lo exigen los cambios de la situación dramática. Ciertos rasgos, como el uso del compás de seguidilla, dan a la música un carácter nacional muy definido* .

El entusiasmo filarmónico de Felipe IV constituyó un acicate para esta dirección operística en reposición por tierra



Partida de bautismo de Juan Hidalgo realizada el día de su nacimiento. Libro que contiene esta partida en el Archivo de la Parroquia de San Ginés.

Sus hermanos menores: Antonia, Manuela, Antonio, Francisco, José, José y Mateo.

castellana, que tras un silencio de dos siglos y medio largos despierta la atención de críticos y musicólogos. Uno de estos, Otto Urspung, le ha dedicado especial consideración en **Festschrift für Arnold Schering** (Barlom, 1937), bajo el título «**Celos aun del aire matan**, *die älteste Erhaltene Spanische Oper* , porque la importancia del descubrimiento merecía que le prestasen todo interés los grandes versados en la materia.

En la obra **Music in the Barroque Era from Monteverdi to Bach**, de Manfred F. Bukzofer (Nueva York, 1947), se dice que si bien **Celos aun del aire matan** acusa el espíritu barroco de la ópera italiana, tanto en sus arias breves como en sus recitados, se percibe en ella la influencia hispánica de un modo indudable; porque aquellas arias incluyen modestas variaciones o simples bajos parecidos a los de ciertas danzas con ritmo hemolio.

Como bien dice el Profesor López Calo, en su **Historia de la Música Española** (9) (tomo III, siglo XVII), Pedro Saenz ha hecho una reconstrucción benemérita en cuanto que es el primer intento que se hace de completar la partitura poniéndola en forma que se pueda interpretar. Y de esta manera se ha estrenado, primero en forma de concierto, en Colonia (Alemania), el 9 de octubre de 1981, y, ya en forma al parecer escénica, en el Teatro Colón de Buenos Aires el 8 de junio de 1982.

En aquella tarde del 5 de diciembre de 1660 en la que se estrenó absolutamente la obra, actuaron notabilísimas figuras de la época, tanto cantantes como músicos. Destaquemos entre los primeros a Bernarda Ramírez, Josefa Pavía, Manuela Escamilla, su hija Manuela y la gran soprano de entonces María de Anaya y la contralto María de Riquelme. En cuanto a los músicos, actuó su autor Juan Hidalgo como director, arpista y clavicembalista y los violines (violones) de la Real Capilla Ignacio Cerf (que desde unos años antes venía desempeñando el puesto de «*Maestro de vihuelas y violón*), Martín Gómez, Bernardo del Vado, Lucas de Gravier, Juan del Vado y Juan Cornelio, citando sólo a los más importantes. Precisamente fue Juan del Vado el que sucedió a Hidalgo cuando falleció, como organista y Maestro de Capilla Real (ya en tiempos de Carlos II). Este músico fue autor de numerosas obras, entre las cuales resalta la que, manuscrita —en el original del autor y en una copia posterior, es decir, por partida doble—, conserva la Biblioteca Nacional de Madrid con el título **Libro de Misas de Facistor**.

Matrimonio «in artículo mortis»

Juan Hidalgo contrajo matrimonio el día 12 de septiembre de 1652 con Francisca Paula de Abaunza, hija legítima de Domingo de Abaunza, natural de Durango (Vizcaya) y de Ana López Zedillo, según consta en la partida matrimonial de dicha fecha, en la Parroquia de Santa Cruz de Madrid, figurando como testigo en dicha boda el hermano de Juan Hidalgo, Francisco, también músico arpista de la Corte (10) (11).

Francisca Paula de Abaunza era viuda y estuvo casada en primeras nupcias con Agustín de Lara y Angulo, residiendo los dos en Toledo hasta el fallecimiento del susodicho Agustín. De

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

este primer matrimonio no hubo hijos, domiciliándose, ya viuda, en Madrid, a la edad de 30 años e instalándose en la calle de La Lechuga. Pronto conoció a Juan Hidalgo, con el que se dice «*trató* cuatro años. De este trato nació un niño. El 21 de abril del año 1652, hallándose enferma Francisca Paula, bastante grave por padecer «*terciana doble con alta fiebre* , según certifica el doctor José Julián de Aguilera, y no remitir dicha enfermedad en modo alguno, se casó con Juan Hidalgo in artículo mortis , hallándose en cama, en su domicilio de la calle de La Lechuga, efectuándose dicho matrimonio el día 12 de septiembre del mismo año por el Párroco de la Iglesia de Santa Cruz. Los documentos de la época hablan bien claramente de que esta boda celebrose en el estado de enfermedad grave por cumplimientos de deberes , tales como los que se referían al hijo de cuatro años.

Tras la celebración de este matrimonio, sanó lentamente Francisca Paula de Abaunza, falleciendo el hijo habido entre ambos y no volviendo a tener más descendencia.

En el testamento que se realizó el día 3 de febrero de1678 (12), firmado por el escribano Baltasar Fernández Montero, figura un enorme número de legados que dejó a sobrinos, primos, amigos, pobres y cautivos, figurando, como dato curioso, el que su mujer también dejaba a dos amigas siete vestidos bordados, de gran valor, así como una joya a la Vírgen de los Remedios, de San Ginés, consistente en un anillo en forma de lazo, con diamantes. También dejaba Juan Hidalgo a la Iglesia, misas a perpetuidad y dos casas de su propiedad que estaban ubicadas en la calle de La Magdalena (aunque después no pudiera respetarse dicho legado debido a la desamortización de Mendizabal). La mujer de Hidalgo, Francisca Paula de Abaunza, murió el 3 de mayo de 1693, según consta en la parroquia de San Ginés (13).

Murió exactamente el 31 de marzo y está enterrado en la Capilla de N.S. de los Reme-Remedios de la Iglesia de San Ginés.

Capilla de la Vírgen de los Remedios en la Iglesia de San Ginés, donde está enterrado Juan Hidalgo. El fósil del lagarto gigante apareció en un arenal en 1300.

El día 31 de marzo de 1685 falleció en Madrid Juan Hidalgo Polanco, según figura en la partida de defunción conservada en el Archivo de la Parroquia de San Martín, y que dice: «*Juan Hidalgo, músico de su magestad, en su Real Capilla, murió en 31 de marzo de 1685, calle de la Magdalena, casas propias. Recibió los Santos Sacramentos. Testó ante Baltasar Fernández Montero el 3 de febrero de 1678. Ante Dña. Francisca Paula de Abaunza su mujer, el señor cura de San Ginés, Don Diego de Vruena Nabamuel, Secretario de Cámara de su Magestad, D. Gabriel de Campos, Abogado de los Reales Consejos. Dejó 200 misas a cuatro Reales. Enterrose en San Ginés* (14).

Hidalgo fue enterrado el mismo día de su muerte (31 de marzo de 1685), —ya que en aquella época era muy corriente esta costumbre— en la Iglesia de San Ginés, en la capilla de la Vírgen de los Remedios, llamada del Lagarto . Este nombre es debido a una curiosa historia que data del año 1.300 cuando, al remover los cimientos de antiguos arenales en dicha parroquia de San Ginés y para afianzar su estructura a fin de agrandar la Iglesia, apareció un lagarto (ya en aquella época completamente fosil), de una raza antediluviana, con un extraño dibujo en la cabeza. Dicho lagarto, pronto convertido en «*dragón* por la fantasía popular, saltó a uno de los cuarteles del antiguo escudo de la Villa. Dicho fosil puede contemplarse actualmente, incrustado en la parte delantera del altar de la capilla de la Vírgen de los Remedios. Dicha capilla está situada, entrando por la puerta principal del templo, en la parte posterior al fondo-derecha. Se destaca la descripción del lugar por ser la tumba de Juan Hidalgo, según figura en el libro 12 del siglo XVII, folio 20 de dicha parroquia de San Ginés que dice: «*Juan Hidalgo era de la parroquia de San Martín en donde se tomó la razón. Se enterró en esta iglesia el 31 de marzo de 1685 en la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios. Dio a la fábrica 3 ducados (33 reales). Se hizo en coche este entierro con licencia del señor vicario* (15).

Envío

A María Jesús Carrillo, paleógrafa, archivera titular de la Parroquia de San Ginés, de Madrid, en quien a lo largo de mis intensas y laboriosas investigaciones en pos del descubrimiento de datos sobre la biografía de nuestro gran músico hasta ahora inéditos, encontré la más celosa asistencia y facilidad para llegar a los incunables que me han permitido revelar hoy para la historia de la música española y universal y en auténtica y trascendente primicia mundial, la fecha de nacimiento y otros datos personales y familiares de Juan Hidalgo.

FUENTES CONSULTADAS

Archivo de Simancas. Biblioteca Nacional de Madrid. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Archivo de la Parroquia de San Martín, de Madrid. Archivo de la Parroquia de Santa Cruz, de Madrid. Archivo de la Parroquia de San Ginés, de Madrid. Servicios de Protocolos Históricos del Ilustre Colegio Notarial de Madrid. Archivo del Obispado de Madrid. Archivo del Palacio Real de Madrid.

BIBLIOGRAFIA

HOHANNES WOLF: Historia de la Música.

HENRY PRUMIERES: Nouvelle Historie de la Musique.

MANFRED F. BUKZOFER: Music in the baroque Era from Monteverdi to Bach. Nueva York, 1947.

JOSE SUBRIRA: Historia de la Música Española. Espasa Calpe. Madrid.

MENENDEZ PELAYO: Teatro Clásico de Calderón de la Barca. Colección Biblioteca Clásica. Tomo IV.

FRANCOIS-RENE TRANCHEFORT: Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid, 1985.

ANTONIO MARTIN MORENO: Historia de la Música española (IV), Siglo XVIII. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid, 1985.

JOSE LOPEZ-CALO: Historia de la Música Española (III). Siglo XVIII. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

SALVADOR VALVERDE CALVO: El mundo de la zarzuela. Buenos Aires, 1976.

NOTAS:

1 **Los instrumentos musicales en el mundo**, de François-René Tranchefort, (Alianza Editorial, Madrid, 1985), en la página 113, se cita un instrumento llamado «*arpa clavicordio* , inventado por el compositor J.B. Krumpholtz y fabricado por J.A. Nadermann hacia 1790 que consistía en un arpa colocada sobre la caja de resonancia de un clavicordio de martillos.

2.—Expediente de la Capilla Real de Felipe IV Archivo de Simancas.

3.—Archivo de Simancas. Expediente citado.

4.—Archivo de Simancas. Exp. cit.

5.—Archivo de la Parroquia de San Martín Defunciones, libro 7º, letra J.

6.—Archivo de Simancas, Exp. cit.

7.—Archivo de Simancas. Exp. cit.

8.—José López Calo: **Historia de la Música española (III). Siglo XVII**. Alianza Editorial Madrid, 1983, pág. 181.

9.—López Calo: Op. cit. pág. 183.

10.—Expediente de matrimonio de Juan Hidalgo. Archivo del Obispado de Madrid.

11.—Partida de matrimonio de Juan Hidalgo. Archivo de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid.

12.—Archivo de Protocolos Históricos del Colegio Notarial de Madrid.

13.—Archivo de la Parroquia de San Ginés. Libro de Defunciones.

14.—Archivo de la Parroquia de San Martín. Libro de Defunciones.

15.—Archivo de la Parroquia de San Ginés. Libro 12, folio 20.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cuarta tribuna de jóvenes compositores

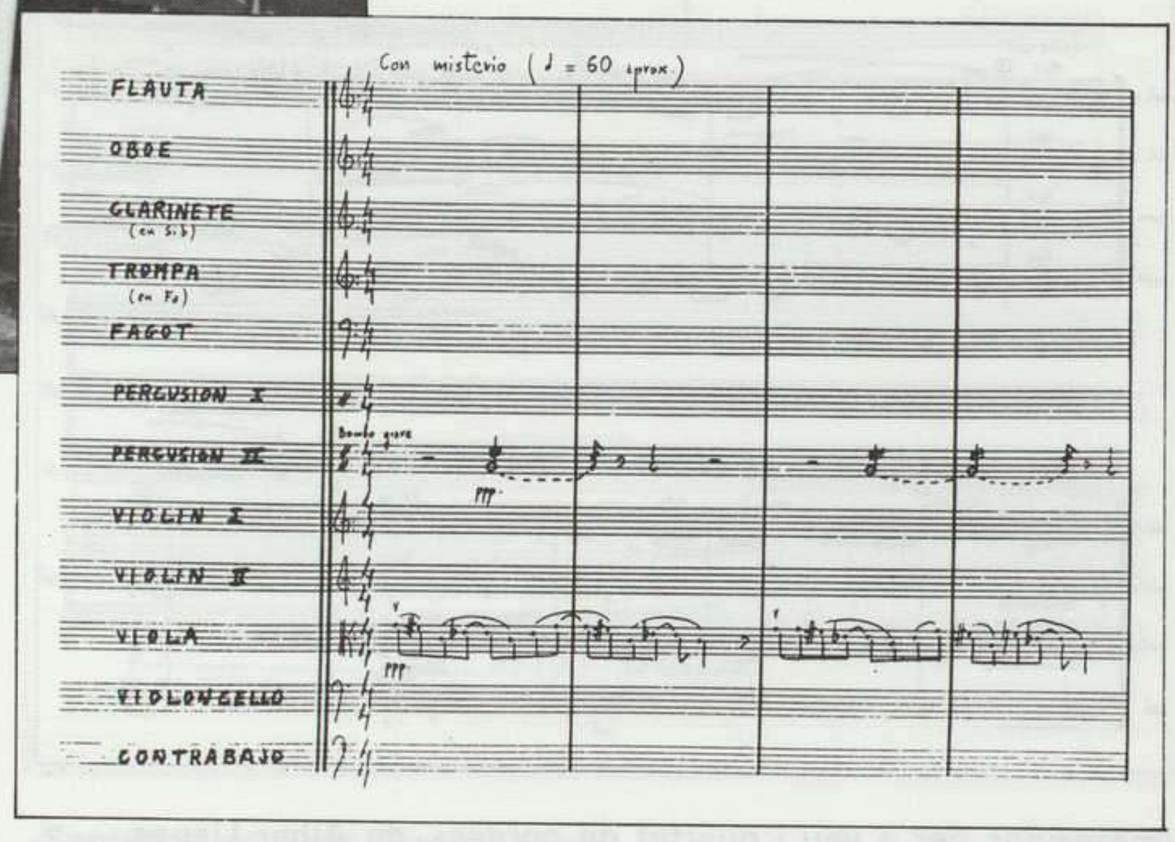
Por Emiliano García Alcázar

La Tribuna de Jóvenes Compositores Españoles cobra ya un nivel relevante y de importancia en su cuarta edición, en cuanto que supone el fomento a la creación musical de la nueva generación de compositores, agrupados en la convocatoria de la Fundación Juan March, que ha seleccionado hasta la fecha unas veinticinco partituras de obras inéditas cuya edición y grabación se realiza para una posterior difusión.

Convocada esta IV Tribuna en septiembre del 84, un Comité de Lectura, compuesto por Xavier Montsalvatge, Antón García Abril y Miguel Angel Coria, y Antonio Gallego Gallego como secretario, eligió las obras siguientes: **Ashur**, de Pablo Miyar; **Impressions per a veu i quartet de cordes**, de Albert Llanas i Rich; **Quinteto para una espera imposible**, de Francisco Javier López de Guereña; **Grito del silencio, Op. 16**, de Carlos Pablo Galán Bueno y **Septeto**, de José Manuel López, que fueron estrenadas el 8 de mayo pasado en la Fundación March por el Grupo Koan bajo la dirección de José Ramón Encinar, con la intervención de Pura María Martínez, (soprano) y María Elena Barrientos, (piano). A través de una ponderada ejecución y libre a la vez en la transcripción sonora, que en algunos pasajes no se amoldó a la expresividad y estricta medida deseada por algunos de sus autores, nos dieron una clara visión de estas cinco obras muy contrastantes entre sí en su tratamiento tímbrico y sonoro.

José Ramón Encinar, dirigiendo al Grupo Koan.

Debidas a compositores que responden a estéticas bien diferenciadas, alguno de ellos ha recibido formación por medio de los miembros del Jurado, reflejándose la influencia en su obra. Sus trayectorias se debaten entre un acercamiento a un lenguaje tonal y a una biensonancia, presente en amplio sector de la joven generación, o entre la reinterpretación de la Escuela de Viena y la adopción de grafías en la línea de vanguardia con lo indeterminado y lo flexible —variante de lo aleatorio—. Compositores de diversa índole circunscritos a música para la escena, cuya actitud aliviaría sutilmente con desenfado algo de ese rigor con carácter formal academicista que suele imponerse a un certamen



«Ashur», de Pablo Miyar.

Cinco compositores del seminario de Luis de Pablo

El Seminario de Composición celebrado en el Círculo de Bellas Artes, dió sus merecidos frutos, aun con gestación efímera: cinco obras compuestas bajo la tutela y corrección técnica del maestro Luis de Pablo.

El embrión se desarrolló en el trascurso de este Seminario, y pudiera haber estado algo predeterminada su creación, sometida a tan dura prueba por el plazo limitado de tiempo, planteándonos el interrogante de si se hubieran visto impregnadas de la concepción estética y técnica definida por el compositor De Pablo, más siendo clarividente su factura personal individual y valor real de las obras en estado primario.

No obstante, dicho Seminario ha sido un punto de partida, según aludió el propio Luis de Pablo, para asumir una tradición musical y un continuismo educador no establecido tras un largo paréntesis en España, y juzgo que, de la mano de un maestro de la Generación del 51 a la que pertenece Luis de Pablo, se ha formado el oficio de estos jóvenes valores, inscritos en una evolución perfilándose ya, y que abren una perspectiva de creación futura y sientan las bases de la nueva generación a la que pertenecen los compositores a quienes nos referimos: Jesús Rueda, Juan Carlos Martínez Fontana, Angel Jarne y David del Puerto, y de otra parte, Diógenes Rivas, un compositor adscrito a una generación algo mayor. Las obras han sido expresamente compuestas para los intérpretes,

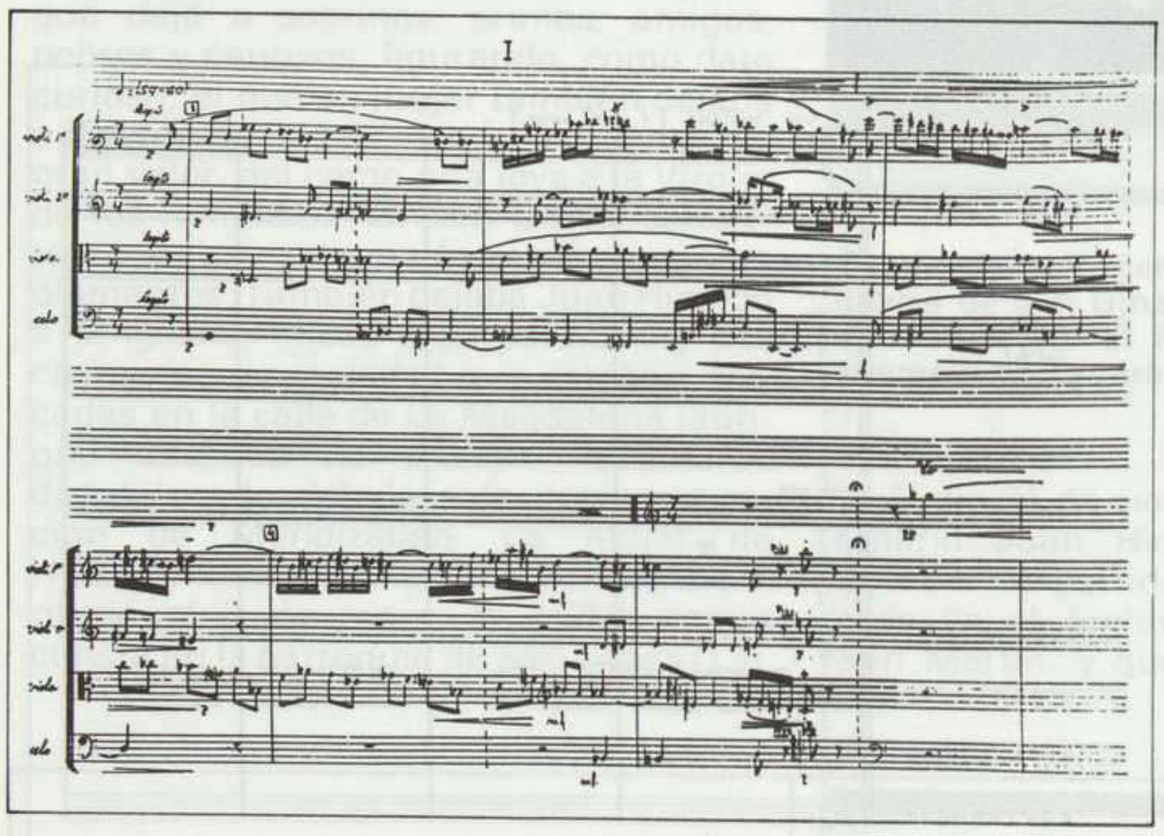
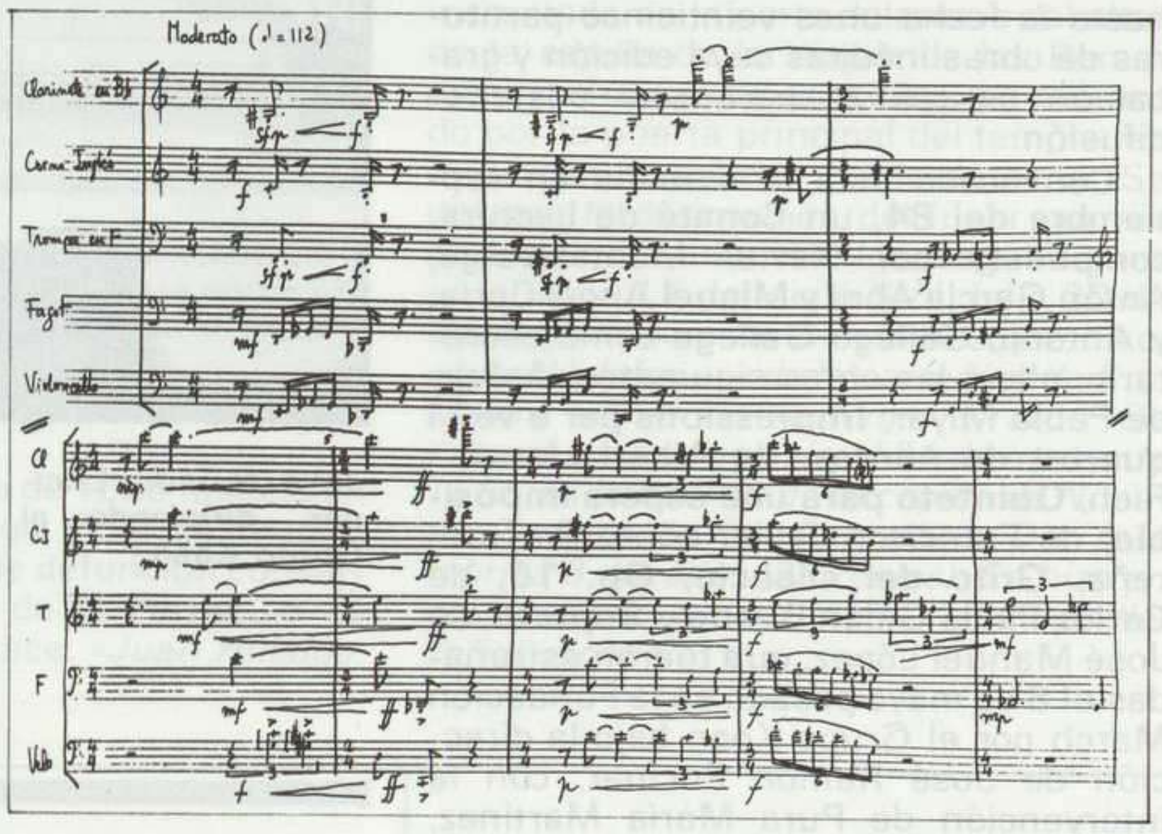
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

compositivo, debiendo estar abierto, por supuesto, a tendencias nuevas, originales y eclécticas.

La primera obra titulada **Ashur**, de Pablo Miyar (Oviedo, 1961), la calificó de descriptiva y efectista en la línea de la música escenográfica. Está estructurada en dos partes, una, lírica, más expresiva, es un bloque estático ambiental; la intención, según el compositor, como música dramática de sensaciones, es crear tensión en el espectador, que a través de un pasaje cíclico pierde el sentido del tiempo, transportándolo a un mundo mágico, mitológico, con ritmo primitivo. Comienza la obra en un «pianissimo» inaudible que por superposición de elementos llega al «fortissimo» creando un «cluster» frontal, apoyado por la percusión que da el latido a ritmos indígeneas, como si evocara ecos de llamada guerrera, de acuerdo con la personalidad de Ashur, dios de la guerra. Está basada en cuatro notas sustancialmente diferentes, que se repiten cambiando el ritmo, intentando imitar el compositor instrumentos primitivos con desfase en cada intervención, que se van sumando a un ritual mágico de tribu. El principio generador de toda la primera parte es la viola. En la segunda parte, épica, el motivo es la llamada de la trompa. Plantea el compositor el concepto mitológico del dios, basándose en que está representado por un toro bélico que aparece y desaparece. Estas entradas y salidas son representadas por la trompa martilleante y sin parar. Entre una entrada y otra hay una serie de desarrollos, ampliaciones que formarán una serie de interrogantes en el oyente, y se verán contestados al final de la obra en un sólo de fagot. El tema aparece al final y los desarrollos se encuentran antes de que se haya producido, al contrario del planteamiento clásico. Un juego entre el futuro que no se ha oído y el presente que se está oyendo.

El factor fundamental en la obra es el ritmo con claro repetitivismo, basado en cronómetros y tiempos relativos, con un grado de flexibilidad y libertad interpretativa.

Por último diremos que la plantilla es amplia, a la percusión se destina, para mayor colorido tímbrico, un yunque y cinco tom-toms o tambores indios que se sustituyeron en su ausencia.

De Albert Llanas i Rich (Barcelona, 1957), se escucharon sus **Impressions per a veu i quartet de cordes**, para soprano y cuarteto de cuerdas. Obra dilatada en su desarrollo. La idea nació en la lectura de los poemas de Joan Maragall **Vistes al mar**, de gran romanticismo, eleborando un «ethos» sonoro, un clima interior que refleja las ideas del poeta, aunque pudiera de otra parte, ser evocadora de cierto impresionismo levantino, al igual que la obra homónima de Eduardo Toldrá. El hilo conductor de la obra, en efecto, es el elemento vocal. Podemos decir que la duración de cada poema está en función de la parte musical. Está interrelacionado con ésta el sentido poético y desarrollo lineal del texto, dilatándose el tiempo poético y adaptándose al ritmo musical. Entre el

«Impresions per a veu i quartet de cordes», de Alber Llanas.

«Quinteto para una espera imposible», de Javier López de Guereña.

en estrecha colaboración en todo su proceso compositivo, los destinatarios respectivos, Francisco Baró, piano, Pedro Estevan, percusión y Salvador Vidal, clarinete, quienes las ofrecieron en el concierto de clausura el pasado 10 de marzo.

La primera que abrió el concierto y por orden de aparición fue **Microsecuencias**, debida a Jesús Rueda, que con anterioridad fue alumno de Luis de Pablo en el Curso de Técnicas Contemporáneas 81-82, del Conservatorio de Madrid. El título lo define el compositor partiendo de los postulados del estructuralismo de Roland Barthes y Lévy-Strauss.

Caracterizada por un sintetismo, la obra comprende tres piezas; la primera, parte del mundo de **Eclat**, de Pierre Boulez, impregnada con algo de la técnica en el clarinete de **Oculto**, de Luis de Pablo, con el valor de la resonancia, trinos, trémolos y tercer pedal (como en la **Tercera Sonata**, asimismo de Boulez) para los tres instrumentos. Hay en ella una búsqueda ostensible de las estelas del sonido, tiempo, espacio y sonoridad.

Como recurso formal, el compositor utiliza el punto y la línea, a través de una acumulación de puntos crece una línea de armónicos naturales. En la segunda pieza no interviene el clarinete. Hay una clara identidad con el pensamiento pictórico de Francis Bacon y del Budismo Zen para establecer una dicotomía entre lo temporal del Sutra, ritmo desfasado y lo intemporal de Bacon. Sobre el Sutra un Koan «El viento se ha calmado y las flores siguen cayendo». El percusionista utiliza la caja china, chimes y vibráfono acompañado del piano, cuyo fondo temporal lleva frecuencias desfasadas para huir de la isocronía. Produciéndose un punto alto en el que confluyen vibráfono y piano y va decreciendo la acumulación de agregados, el tiempo se aniquila para sumirse en el vacío.

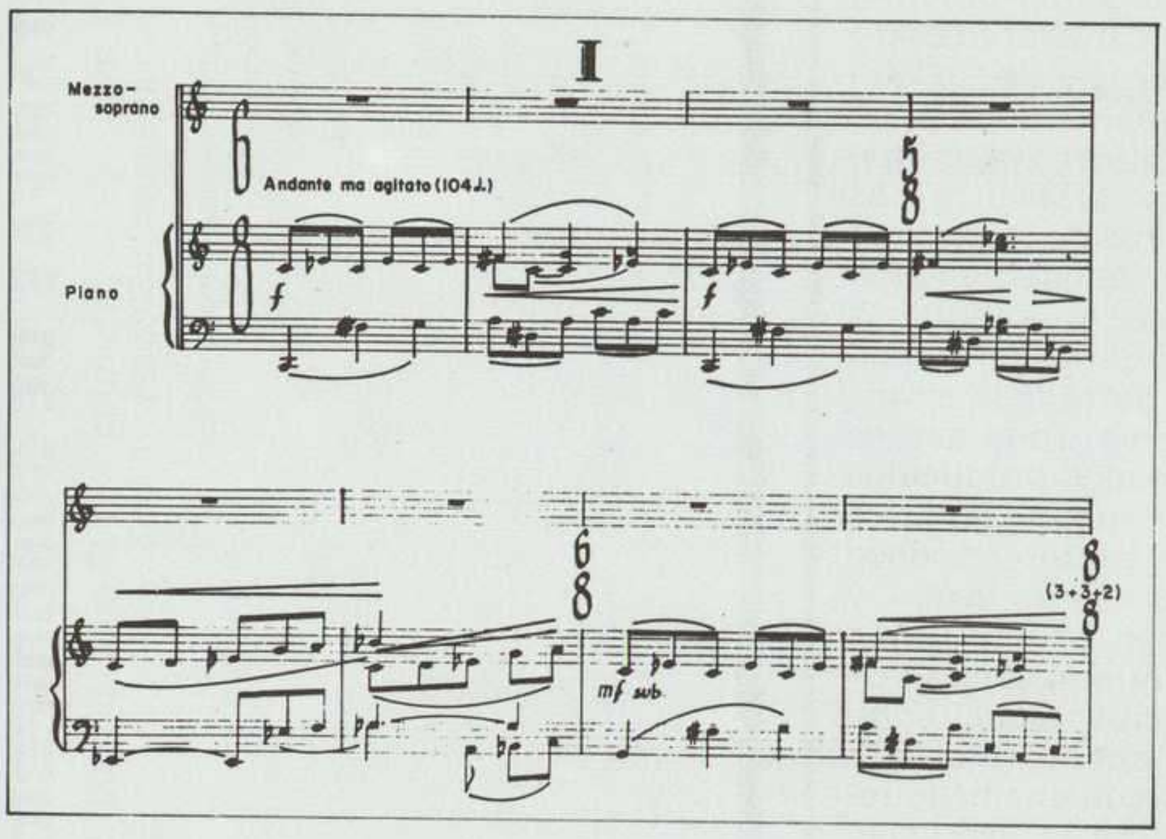
En la tercera pieza se parte del Fa sostenido inicial de la primera, con intenciones más contrastantes. Utiliza el compositor un cúmulo de tensiones que resuelven el silencio en «crescendo-accelerando» hasta desembocar en un cenit final, empleando figuraciones rápidas en «legato» y «staccato» rítmicos complejos.

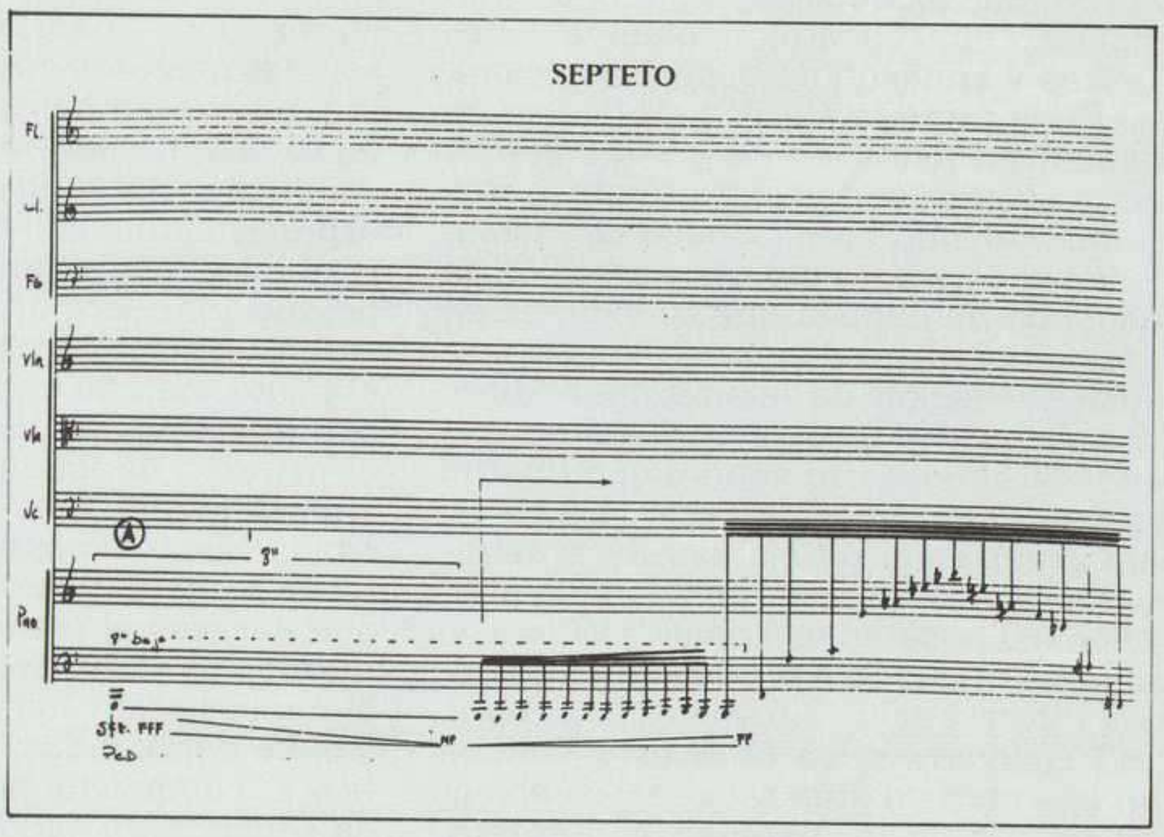
La segunda obra, **Pequeña heguel-liana** se debe a Juan Carlos Martínez Fontana, considerado un compositor autodidacta. Comprende la misma formación instrumental del clarinete, vibráfono y piano, además de la kalimba, americana. En esta obra, cada altura aparece siempre en la misma octava, siendo las alturas las que recorren a los instrumentos en vez de ser los instrumentos quienes recorren a las alturas. El ritmo establece una coherencia interna autónoma de los demás parámetros, que consiste en establecer relaciones de ambigüedad en todo lo que sucede. La tesitura de la obra es muy limitada, huye el compositor de los sonidos graves por todos los medios. La composición consiste, como designa el título según el pensamiento del compositor, en una transformación del material a través de una dialéctica hegueliana no estricta. Esto implica una división en secciones evolutivas hasta llegar a los

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cuarto y quinto poema ha introducido el compositor un interludio instrumental, en el que el cuarteto de cuerda realiza una referencia temática a los poemas anteriores y presenta algunos elementos motívicos de los restantes. Este interludio sirve a la vez de elemento de relajamiento de la tensión poética y musical. Cada poema tiene su propia unidad y diversidad estética, pero, sin embargo, no puede separarse del resto del ciclo, existiendo —pese a la diferente atmósfera poética— elementos yuxtapuestos entre los distintos poemas que sirven al compositor para realizar una estructuración formal de la obra, apareciendo el tema final retrogradado al igual que el comienzo. La parte vocal, que es de una gran dificultad técnica, está planteada no como un lucimiento gratuito sino como elemento de expresión poética. De la obra emana cierto expresionismo, con el uso del recitado —«Sprechgesang»— o la melodía de timbres, recursos éstos de la Escuela de Viena, acercándose a la estética de Schoenberg, con alguna reminiscencia del **Pierrot Lunaire**, recordemos asimismo de este compositor su **Segundo Cuarteto de cuerda Op. 10**, que incorpora texto poético a la parte vocal. Según el compositor, la utilización de diferentes grafías en la obra no implica diversidad de construcción, sino que responde a una mayor flexibilidad para el intérprete.

La tercera obra ejecutada en el concierto fue **Quinteto para una espera imposible**, de Francisco Javier López de Guereña (Bilbao, 1957). Su actividad la desarrolla dentro del terreno del jazz como compositor y guitarrista. La obra tiene una formación inusitada de corno inglés y cello, además de clarinete, trompa y fagot, a diferencia de la clásica de quinteto que suma a estos instrumentos flauta y oboe. Representada en grafía tradicional, está dividida en dos secciones, la primera es contrapuntística y empieza con «stacatto», iniciando el discurso la trompa después de la introducción conjunta, y alternando los demás instrumentos con cinco monólogos diferentes aunque hay partes que éstos se interrumpen. Existen aquí algunas reminiscencias del jazz, aun no muy evidentes. Lo compararíamos este pasaje a cinco personas monologando sobre un mismo tema. Opina el compositor que la primera sección hubiera debido ser más dilatada, y que transita hacia la segunda sección sin apenas darse cuenta. Esta primera sección posee un lenguaje atonal con aire rápido-«allegro», al contrario que la segunda más reposada, de tonalidad libre, discurriendo hacia la tonalidad. Esta segunda parte tiene aire de coral a cuatro voces con todo el juego de combinaciones tímbricas en los instrumentos. El final es pomposo y melancólico en la intención de su autor. Añadiremos que la obra está en la línea de estética raveliana.

Grito del silencio, Op. 16, de Carlos Pablo Galán Bueno (Madrid 1963), subtitulada «*Cantata al ser humano*», está escrita para mezzo-soprano, o en su caso debe interpretarla una soprano dra-

«Grito del silencio», de Carlos Pablo Galán.



«Septeto», de José Manuel López.

dos últimos minutos, en este punto la idea está sugerida por una pieza de piano de Wagner construida a partir de un acorde ambiguo entre dos tonalidades que quedan definitivamente suspendidas. El compositor añade: «*Planteo la simultaneidad de dos sistemas que jamás resuelven, haciendo desembocar la obra en el solo final de la kalimba desligado tímbrica y acústicamente del resto de los instrumentos. El final no es tal, pero la irrupción de la kalimba es lo bastante contundente como para que la forma no pueda seguir adelante*». El lenguaje es conciso y antidramático, insertándolo dentro del puntillismo postweberniano.

El tercer compositor por orden de programa es Angel Jarne, que ha estudiado en el Conservatorio de Madrid con Luis de Pablo, y compuso la obra **Miradas,** sentando las bases del lenguaje electroacústico para experimentar su funcionamiento en instrumentos tradicionales. Es una composición corta, en la que trata de sincronizar los tres instrumentos, piano, clarinete y vibráfono con el montaje de una cinta electrónica elaborada en el Gabinete de Música Experimental del Conservatorio de Cuenca, en realidad la parte instrumental está planteada como si se tratase de otra cinta electrónica «en vivo», están patentes divisiones de períodos en la obra, y según sus propias palabras el autor ha intentado la utilización en instrumentos de algunos de los resultados surgidos de las experiencias con la música electroacústica y las técnicas de montaje, considerando un ensayo la obra de instrumentación obligada.

En cuanto a la cuarta obra presentada **Concertare a tre,** que viene a continuar una serie de composiciones como **Concertare a due**, para dos guitarras y estrenada en París, se debe a un compositor algo más maduro y de sólida formación, el venezolano Diógenes Rivas, cuya participación en dicho Seminario de Composición fue a instancias de la invitación personal hecha por Luis de Pablo. Realizó estudios en Roma, siendo primer oboe de la Orquesta de Cámara de esta ciudad; de dirección de orquesta con Bruno Maderna, en Salzburgo y de composición en Londres con Alfred Neumann. Cuenta en su haber con una producción notable de obras instrumentales y corales.

Refiriéndonos a su obra que se engendró en el trascurso del Seminario, existe la creación de líneas y agregados que son consecuencia del estudio de la interválica presente en la línea introductoria del clarinete. A todo lo largo de la obra, el material inicial se trasforma conservando su identidad, es decir, la interválica original y sus derivados, haciendo comprensible el enunciado musical, el cual, teniendo en cuenta la heterogeneidad de los medios, sonidos, colores, se nutre a sí mismo gracias a la variación perpetua, entre otras técnicas empleadas, y opina el compositor: «*dejando claro que en la práctica contemporánea el camino de la exploración y la experimentación es obligatorio y de aquí la renuncia a un esquema formal convencional aun conservando una grafía musical tradicional*». La invención guía a los tres instrumentos expresándose

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

mática de coloratura acompañada al piano. El término cantanta, aunque pueda aparecer pretencioso, dice el autor, no lo es en cuanto a que esa amplitud del término se recoge en la profunda carga expresiva del mensaje de la voz y el piano. De evidente connotación humanística, nace de un sentimiento íntimo a través de un grito desgarrado que refleja los pensamientos poéticos del propio autor. Aflora en ella un mensaje de amor muy fuerte que pretende enfrentar al hombre consigo mismo, como medio de descubrir toda la vida que lleva dentro. La obra alcanza momentos dramáticos muy fuertes y situaciones líricas intensas y sensibles, como contraste y única posible vía de contrarrestar la violencia en que vivimos. Es ésta la obra de mayor compenetración con el sentimiento del compositor. La composición es tensiva en su desarrollo hasta la penúltima estrofa en la que alcanza su «clímax». El piano establece un discurso propio, no actúa como mero acompañante de la voz, que tiene su propia expresión. El uso del piano es clásico llevado a sus últimas consecuencias, con una gran amplitud de registros, combinaciones rítmicas y creación de superficies sonoras. En la primera sección de la obra se encuentran todos los elementos que se van a desarrollar posteriormente. Hay un aformalismo intencionado de inestabilidad sonora para dar esa sensación de búsqueda no hallada que se expresa en el texto. La segunda parte, más clásica, causa sensación de lejanía del hombre consigo mismo, pasaje muy etéreo que conduce al desgarro sonoro que intenta crear el compositor en la tercera parte, para gritar en la última estrofa el sentimiento vivo de esperanza; de ahí la utilización del pedal tonal como contraste de toda esa tensión de la interválica armónica y los aspectos dinámicos en la obra.

El concierto puso fin a esta Tribuna con una obra de gran factura y complejidad técnica, a mi parecer, el **Septeto**, para flauta, clarinete, fagot, violín, cello y piano de José Manuel López López (Madrid, 1956). En la obra hay una gran correlación con el pensamiento electroacústico, a partir de sus trabajos de creación en el Gabinete de Música Electrónica del Conservatorio de Cuenca, y con una clara síntesis de técnicas contemporáneas, Inicia el piano la obra atacando un acorde fortísimo en el que se produce la caída natural de la resonancia, y en la que se enlaza la sonoridad de los restantes instrumentos pero a la inversa. Sobre la sonoridad obtenida por medio de los instrumentos de cuerda y viento se produce el motivo generador del primer movimiento, asignado a la flauta y clarinete. Hay distintos temas a lo largo de este movimiento que provienen de la introducción, unos expresivos, otros rítmicos, cambiando de carácter. El piano hace de puente entre los distintos temas, cifrándose en una variación perpetua. El enlace entre el primer y segundo movimiento que se deja a la aleatoriedad, está producido por un unísono —La— que va variando tímbricamente y toma un color y ataque distintos en la intervención de cada instrumento. Formándose una trama cambiante entre los instrumentos de cuerda y viento y un juego tímbrico con trémolos fluctuando entre flauta-clarinete-violín-viola, que conduce a una zona muy estática, la más expresiva junto con el final de la obra, en la que los instrumentos de cuerda están produciendo armónicos, glissandos, y crean una atmósfera flotante junto con el piano, tratado en su parte más aguda con intervalos de terceras. Zona que es el extracto de los intervalos producidos anteriormente en el juego tímbrico citado. Esta atmósfera va serenándose hasta extinguirse con una gran laxitud y que dar sólo el piano con un larguísimo ritardando. Cabe detallar que existen en la construcción los microsonidos, sonidos no temperados. En cuanto a la estética, el compositor persigue una búsqueda tímbrica en función de la expresividad.

libremente.

La obra **Veladura,** del joven compositor David del Puerto, alumno de Francisco Guerrero, cierra las obras compuestas en el Seminario. Basándonos en la concepción del propio compositor, está basada en tres materiales muy contrastantes expuestos sin interrupción en los cuatro primeros compases de la obra. El primero consta de un material rítmico en valores irregulares expuesto por el piano. El segundo es una detención de la tensión en valores largos. El tercero de ellos comprende grupos de notas rápidas en «legato». Los tres materiales presentan un grado de tensión muy diferenciado, y el desarrollo se produce tanto sobre los materiales aislados como sobre las diversas combinaciones de éstos, las cuales son de dos tipos, una es la simple convivencia de los materiales entre sí, otra, en la que un material forma determinados elementos (intervalos, registros) de otro, formándose un híbrido que participa de las características de ambos. Este desarrollo continuo es interrumpido por una sección final más reposada, rematada por un breve retorno a los materiales con que comienza la obra.

Opino que las obras, con intuición creadora por una parte y organización del material en sus parámetros por otra, han sido conducidas por la pauta discursiva del clarinete, explotando tímbricamente los recursos de los tres instrumentos, con el acompañamiento de la percusión y piano.

Una composición vino a poner fin al concierto de clausura del Seminario de Composición, debida al mismo Luis de Pablo, titulada **Visto de Cerca,** obra de hace once años, ejecutada con las voces de Fernando Palacios, Joaquín Arias y Angel Gil, una suerte de experimentación fonética, con la acústica de instrumentos no convencionales, que viene a describir con sonidos concretos pregrabados en cinta, la audición interna del ser humano. Podemos aducir que esta obra que sirvió de ejemplo, carece de conexión estilística con las obras de sus alumnos y sus enunciados sonoros son totalmente opuestos.—**E.G.A.**

La revista que faltaba para los amantes del JAZZ ¡Por fin en castellano!

Quàrtica

jazz

REVISTA MENSUAL

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFAS DE SUSCRIPCION

1 año España y Portugal: 2.500 ptas. Europa: 30 US $. Latinoamérica, USA: 50 US$.
N. atrasado: 350 ptas. /4 US$. (10 ejemplares)

(Cumplimentar en mayusculas)

Nombre .....
Domicilio .....
Población .....
D. P. .....
Provincia .....
Teléfono .....
Fecha .....
A partir del n.º .....

☐ Nueva suscripción
☐ Renovación

P.G.P. s a
Departamento de suscripciones
Mallorca 207, àtic 1ª
Barcelona 08036
España

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Alta tecnología para amantes de la música

Los conocedores del mundo de la Alta Fidelidad saben el significado de las marcas que CHEMISON representa

Es este mundo que concibe la investigación como un servicio a la sensibilidad.

Son los artesanos de la electrónica.

Es la música.

A&R Cambridge
BEARD
CASTLE
GLANZ
HELIUS
MERIDIAN
MICHELL
MONITOR AUDIO
PROAC
RAM
SONDEX
WALKER

Solicite información de nuestros componentes de Alta Fidelidad a

CHEMISON, S.A.

c. Bosch i Gimpera n.º 30
Tl. (93) 203 30 54
08034 BARCELONA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nueva agrupaci

La Joven de Extre

El pasado mes de mayo, en el Teatro Real de Madrid se ofreció un ciclo titulado Muestra de las Comunidades Autónomas. Uno de sus conciertos estuvo protagonizado por una nueva agrupación sinfónica: la Joven Orquesta de Extremadura, la cual será el gérmen, a

RITMO.—¿Cuáles son los fines que se persiguen con la creación de la Joven Orquesta de Extremadura?

GREGORIO GONZALEZ PERLADO.—Como puede adivinarse, los fines principales de la creación de la Joven Orquesta de Extremadura se acercan en su concepción a los que guiaran en su día a la creación de la Joven Orquesta Nacional de España. La Comunidad Autónoma de Extremadura, y su órgano de gobierno, entendieron la necesidad de fomentar la creación musical de los jóvenes intérpretes extremeños, así como el perfeccionamiento en sus técnicas. Igualmente, se entendió que, hasta ese momento, los jóvenes estudiantes de conservatorios encontraban escaso o nulo futuro a sus inquietudes artísticas. Todo ello inclinó a la Junta de Extremadura, a través de la Consejería de Educación y Cultura, a crear la Joven Orquesta, lo que sucedía en el mes de mayo de 1984, iniciando sus trabajos durante el verano y presentándose oficialmente en la capital de la Comunidad, Mérida, el 2 de noviembre de ese mismo año.

R.—¿Nos podría indicar el presupuesto, medios de financiación, etc., de esta nueva agrupación?

G.G.P.—Para el presente año, la Joven Orquesta de Extremadura dispone de un presupuesto de gastos ajustado a las necesidades reales de esta agrupación, y que figura en el presupuesto general de gastos de la Junta de Extremadura, aprobados por la Asamblea, medios de financiación de la Joven Orquesta provienen de dicho presupuesto, dependiente de la Dirección General de Acción Cultural, así como de las aportaciones que efectúan los municipios de las localidades de nuestra Comunidad en donde ofrece conciertos dicha agrupación. Asímismo, aquellas comunidades u organismos que hasta la fecha han contratado conciertos.

R.—Para su creación, ¿qué contactos ha tenido la Junta de Extremadura con los dos conservatorios actualmente existentes en la Autonomía, los de Cáceres y Badajoz, y con la Orquesta de Cámara de Badajoz, en lo que se refiere a recursos humanos, especialmente?

G.G.P.—En lo que se refiere a recursos humanos, especialmente, como indica su pregunta, los contactos con los conservatorios de Extremadura y la Orquesta de Cámara de Badajoz han sido muchos y frecuentes desde que se concibió la idea de la Joven Orquesta. Unos y otra han colaborado estrechamente con la misma, de modo que la mayoría de miembros extremeños de dicha agrupación provienen de aquellos organismos o simultanean su actividad musical con la de la Orquesta de Cámara de Badajoz. Pero no sólo a nivel humano sino técnico, pués desde el principio se solicitó su asesoramiento, creando una comisión de especialistas encargados de indicar las posibilidades humanas cara a la formación de la Joven Orquesta. Pero estos contactos y colaboración no han hecho sino empezar. La Consejería de Educación y Cultura sigue sosteniendo intercambios con dichos organismos, a nivel de intercambios de opiniones, sugerencias y experiencias, cara a un mejor desarrollo de una obra como ésta que no ha hecho sino empezar.

R.—Para la designación de Director titular de la Orquesta, se ha mantenido algún criterio concreto, se abrió concurso de méritos, o lo fue por libre designación?

G.G.P.—El Director de la Joven Orquesta lo es, de forma provisional, por libre designación del Consejero de Educación y Cultura. No obstante, la situación no se perpetuará, pués esta Consejería tiene previsto que en el futuro se cubra la plaza de director titular de la Joven Orquesta (no cubierta hasta la fecha) a través de un concurso de méritos. Hasta entonces, queda encomendada dicha función al director actual, encargado de la organización técnica de dicha agrupación, así como del perfeccionamiento musical de sus miembros para lo que se ha designado, también de forma provisional, a un auxiliar de Dirección.

R.—¿Cuántas personas componen la Joven Orquesta de Extremadura?; ¿qué edades de media tienen?; ¿qué porcentaje de músicos extremeños hay en ella?

G.G.P.—La Joven Orquesta está compuesta, de forma permanente, por veintidos personas: veinte intérpretes, un director y un auxiliar de dirección. La edad media de sus miembros es de veintidos años. El número de músicos extremeños que la componen hasta el momento es de once. Está previsto que un segundo grupo de jóvenes intérpretes (actualmente en cursos de perfeccionamiento ofrecidos por un profesor de cuerda) pueda incorporarse a la Joven Orquesta a finales del presente año.

R.—¿Cuál es su régimen de trabajo, ensayos, remuneración, etc.? ¿Están regidos por algún Patronato o algún estatuto de régimen interno?

G.G.P.—Los miembros de la Joven Orquesta mantienen reuniones de trabajo y ensayos semanales, regidos por el auxiliar de la Dirección de la orquesta. Aparte de estas periódicas actividades, dos o tres días antes de cada concierto o de cada ciclo se reunen con el director para proceder a los ensayos. Hasta el momento, la agrupación no se rige por un Patronato ni por estatutos particulares. Se trata de un servicio estable dependiente de la Dirección General de Acción Cultural, por lo que no nos encontramos ante un organismo autónomo que requiera patronato. Este servicio se encuentra en idéntica situación que los otros dos (Editora Regional y Centro Dramático de Extremadura) que dependen de la ya mencionada Dirección General.

R.—Según nuestras noticias, en la Joven Orquesta de Extremadura ha habido dificultades para encontrar instrumentistas de cuerda extremeños, hecho que refleja la crisis de la cuerda que sufre nuestro país. ¿Cómo han salvado ustedes este problema?

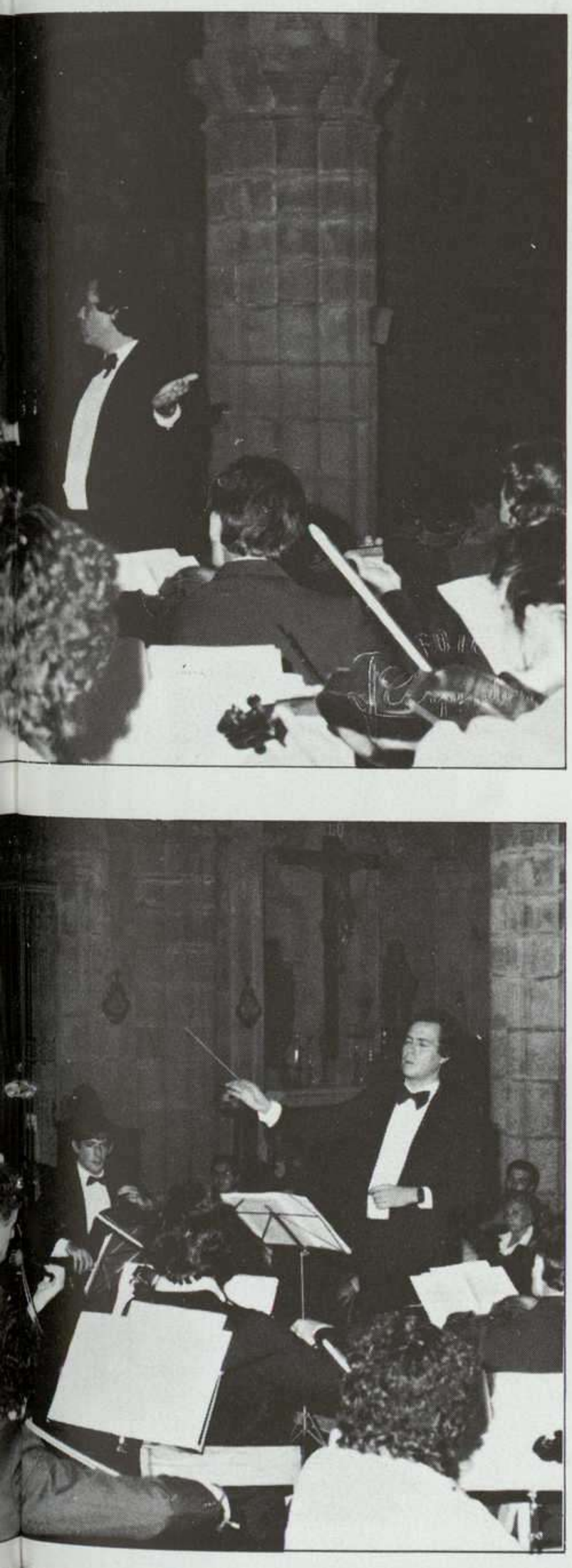
G.G.P.—Efectivamente, la Joven Orquesta ha podido constatar las dificultades existentes en la actualidad para encontrar instrumentistas de cuerda, extremeños o no. Nuestro país sufre una crisis que se ha visto reflejada a la hora de dotar de cuerdas a la orquesta. Pese a ello, las dificultades de un principio se han salvado con toda dignidad, siendo cierto que no era posible, por el momento, cubrir la totalidad de plazas de cuerda en la Joven Orquesta, optamos por buscar provisionalmente apoyo de jóvenes intérpretes de otras comunidades, quienes en estos momentos trabajan en conciertos como el resto de intérpretes extremeños, dentro de la

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ción musical

Orquesta emadura

largo plazo, de una Orquesta Sinfónica extremeña. El Director General de Acción Cultural de la Junta de Extremadura, Gregorio González Perlado nos da cuenta de el proceso de creación de este conjunto, y de los planes musicales del gobierno de esta autonomía.



agrupación. Pese a ello, como ya he señalado anteriormente, nuestra intención es ir cubriendo esas plazas con músicos extremeños, para lo que se ha formado el que denominamos Grupo B de la Joven Orquesta, que desde hace algunos meses desarrolla un curso de perfeccionamiento, con la intención de que sus miembros, en todo o en parte, vayan incorporándose a la orquesta. Según nuestras previsiones, este hecho empezará a producirse a finales del presente año. Deseo dejar constancia también del revulsivo que ha supuesto para muchos jóvenes estudiantes de música la presencia de la Joven Orquesta de Extremadura. Algunos de ellos, no observando buenas perspectivas trás sus estudios de música en conservatorios, habían abandonado (o estaban a punto de hacerlo) sus enseñanzas. La presencia de la orquesta ha revitalizado esa inquietud, volviendo sus estudios algunos de los que lo habían abandonado.

R.—¿Cuál es la planificación actual de la agrupación, tanto por lo que se refiere al desarrollo de una actividad artística concreta en estos momentos como a la formación o constitución de nuevo repertorio, incluso estrenos de compositores extremeños?

G.G.P.—En estos momentos, la Joven Orquesta ha actuado ya en diez localidades extremeñas, teniendo previsto cubrir otras tantas a lo largo de este año, mediante una serie de ciclos itinerantes. Asimismo, invitada por la Comunidad Autónoma de Madrid, ha ofrecido conciertos en las localidades de Torrejón de Ardoz, Getafe y Madrid (sala San Pol). El pasado día 9 de mayo, invitada por el Ministerio de Cultura y ante centenares de personas, ofreció un concierto en el Teatro Real de Madrid. Hasta el momento, el repertorio de la Joven Orquesta de Extremadura incluye obras de Bach, Bartók, Grieg y Haydn, estando previsto ampliar el mismo a lo largo del presente año.

R.—¿Podría la Joven Orquesta de Extremadura ser el primer paso para crear una Orquesta Sinfónica de Extremadura?

G.G.P.—Esa es nuestra intención, aunque a medio plazo, nunca a corto. Sin duda, lo difícil ha sido comenzar la andadura. Una vez en marcha, entendemos que los miembros de la Joven Orquesta podrían formar parte, en un tiempo más o menos largo, de una idea más ambiciosa como es la Orquesta Sinfónica de Extremadura. No obstante, deseo dejar sentado que la Junta de Extremadura no manifiesta prisas por acceder a la Sinfónica. Si es posible llevar a cabo ese proyecto, a través de la Joven Orquesta, se hará. Pero es el tiempo y los resultados que obtengamos de las actuales estructuras, los que nos señalarán el mejor camino.

R.—¿Qué contactos y apoyos han mantenido con músicos extremeños no residentes en la zona de la Autonomía, como por ejemplo Isidoro García Polo o Miguel del Barco, entre otros, y residentes en Extremadura, como por ejemplo Esteban Sánchez o Joaquín Parra, entre otros músicos de prestigio, para crear esta agrupación?

G.G.P.—El contacto con músicos extremeños, residentes o no en esta Comunidad Autónoma, ha existido desde el comienzo de la actividad y, es más, desde que se gestó la idea de crear la Joven Orquesta. Su asesoramiento y apoyo de entonces, su compañía y sus enseñanzas de ahora (acompañándonos algunos de ellos en los conciertos que hasta ahora se han celebrado) son importantes y significativos del interés que muestran por una experiencia tan grata como la que estamos llevando a cabo en la actualidad.

R.—¿Qué planes tiene la Junta de Extremadura en lo que se refiere a difusión de la música?

G.G.P.—Colaboramos en la medida de nuestras posibilidades con los conservatorios de música existentes en esta Comunidad, dependientes de diputaciones o ayuntamientos. Asímismo, realizamos diversas campañas de difusión por núcleos urbanos y rurales de la geografía extremeña. Durante el pasado año y en enero de 1985 se llevó a cabo la campaña denominada Viva la música , con una aceptación más que notable, según lo demuestran los testimonios recibidos. Durante 1985, Año Europeo de la Música, llevamos a cabo otra serie de ciclos musicales por la geografía extremeña.

R.—En relación con la educación musical. ¿piensan acometer algún tipo de reforma en los conservatorios ya existentes, o creación de nuevas escuelas o conservatorios musicales en la región?

G.G.P.—En la actualidad, los conservatorios existentes dependen de las diputaciones (caso de los de Cáceres y Badajoz) o de los ayuntamientos (los de Mérida y Don Benito). La Consejería de Educación y Cultura sostiene un régimen de colaboración a un alto nivel, pero, por supuesto, nunca de control ni de acción sobre los mismos, en un máximo respeto a la autonomía de diputaciones y ayuntamientos en su gestión.

R.—¿Qué acciones concretas organizará la Junta de Extremadura para conmemorar el Año Europeo de la Música?

G.G.P.—Como ya quedó esbozado anteriormente, la Junta de Extremadura, a través de su Consejería de Educación y Cultura, preparó en su día un amplio programa de actuación con vistas á celebrar en nuestra Comunidad el Año Europeo de la Música. Con el nombre genérico de La música en Extremadura , la Consejería de Educación y Cultura lleva a cabo tres grandes ciclos por esta Comunidad: Música de cámara , Música vocal y Música instrumental , dividido este último en dos apartados: Grandes solistas y Jóvenes intérpretes , este además preparado con motivo del Año Internacional de la Juventud. Todo ello tendrá su culminación en una prevista Semana de la música en Extremadura , que tendrá lugar en el mes de diciembre, como culminación del Año Europeo.

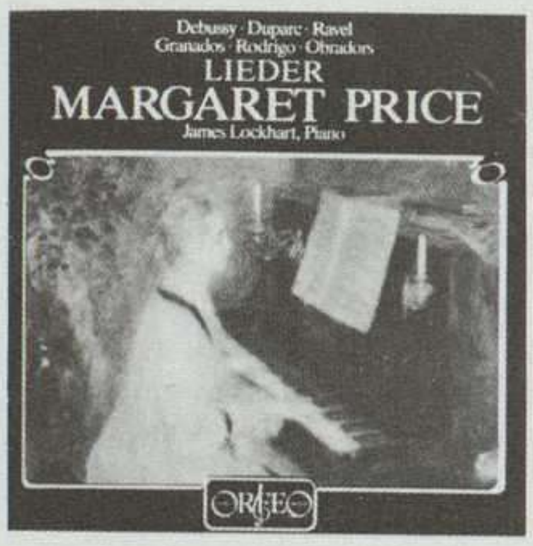
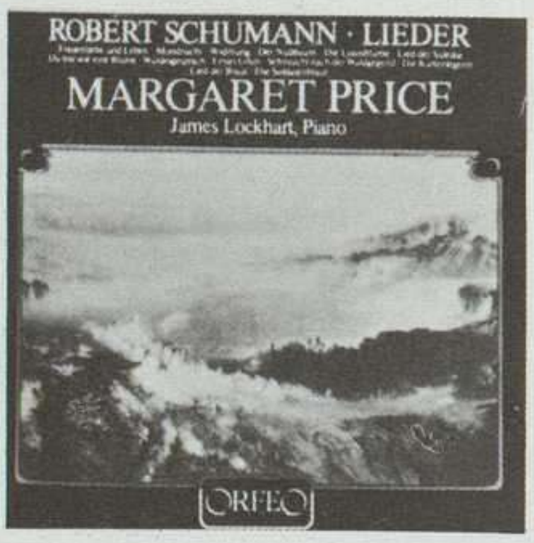
R.—En el campo coral, con una gran tradición, especialmente en Badajoz, ¿qué planes tiene la Junta de Extremadura?

G.G.P.—Actualmente, la Consejería de Educación y Cultura trabaja en estrecha colaboración con las asociaciones de coros de Extremadura. En pasadas fechas se constituyeron en Federación Regional, en acto celebrado en Guadalupe, y con ayuda de la Junta de Extremadura. Asímismo, como ya ha quedado apuntado anteriormente, sostenemos un ciclo de Música coral en el que participarán masas corales de esta Comunidad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ferysa

IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA
Información y pedidos: Apartado 151036 - 28080 MADRID

ORFEO STEREO DIGITAL



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

TVE

Por Bernardo Nuñez

Una incoherente «Pasión según San Mateo» de Bach, por Harnoncourt

Entre el SUSPENSE provocado últimamente por el desmadre informativo de TVE —sólo en el área de programas musicales clásicos, ¡menos mal! (**Cuadros de una Exposición** por Ormandy que nunca llegan, **Sonatas** de Beethoven por Barenboim que rara vez son las que anuncian, cuando no las suprimen sin dar explicaciones, **Simon Bocanegra** de Verdi que se trueca en Bruckner, etc.)—, el pasado 18 de mayo pudimos escuchar y contemplar **La Pasión según San Mateo** de J.S. Bach. Obra cumbre que en todo momento resulta oportuna, pero en especial en este año del tricentenario. Registrada y filmada en público en la Sala del Concertgebouw de Amsterdam intachablemente, y presentada por Domingo del Campo con tanto conocimiento como innecesaria (y hasta disuasoria) erudición y prolijidad, cuestión aparte es la de su interpretación.

Nadie niega a Nikolaus Harnoncourt, director musical de esta versión, su importancia como pionero —aunque antes que él ya lo habían sido en cierto modo August Wenzinger y Michel Corboz, lo que pocas veces se recuerda— en las interpretaciones HISTORICISTAS o con instrumentos ORIGINALES de la música barroca, práctica que a partir de él se ha extendido muchísimo.

Harnoncourt ponía el grito en el cielo ante la utilización de instrumentos MODERNOS para la ejecución de la música de los siglos XVII y XVIII, lo que consideraba aberrante. Sus numerosos e interesantísimos —aunque finalmente utópicos— intentos por acercarse a la sonoridad DE LA EPOCA son bien conocidos y han contribuido a un mejor conocimiento de la música de esos siglos. No todo se reduce a los instrumentos empleados —para Harnoncourt y todo este movimiento—, sino que también es esencial la articulación en las cuerdas, la ornamentación y otros factores en la ejecución (la interpretación propiamente dicha —la revelación del contenido de la música— parece algo secundario para Harnoncourt).

Sin embargo, una vez asentados firmemente estos modos, Harnoncourt sorprende a todos con una vuelta cada vez más frecuente a orquestas MODERNAS, especializadas en los siglos XIX y XX, al empleo de un contingente de instrumentistas mucho más nutrido que aquél por el que antes había abogado, e incluso al olvido de esos modos BARROCOS de ejecución.

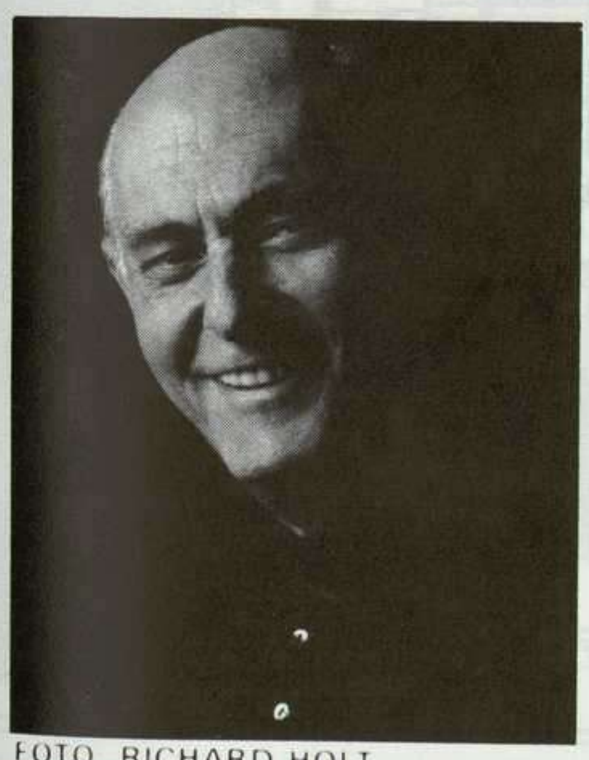
Centrándonos en **La Pasión** objeto de este comentario: los efectivos orquestales y corales son amplísimos, bastante superiores a los requeridos en sus grabaciones por Klemperer o Jochum —por citar a dos directores geniales de esta obra, descalificados a veces por ROMANTICOS—. Y su empleo: ya el metronómico, entrecortado, rápido, seco y aséptico comienzo de la obra se encuadra —como muchos otros momentos a lo largo de la partitura— dentro de sus maneras ORIGINALES, y sin embargo, en este mismo primer número escuchamos a los violines frases muy expresivas, que parecerían extraídas de otra versión bien distinta. Algunos corales (núms. 5, 16, 31, final del 33, 59) sonaron completamente A LO GRANDE: oídos aisladamente, podría pensarse en un Sir Malcolm Sargent —que dirigía **El Mesías** como si fuera **Elías** de Mendelssohn—, de no ser porque las notas finales —contraviniendo la lógica del leve énfasis afirmativo que pide un final— son para Harnoncourt siempre más breves y más en «piano». Algún otro coral fue de una blandura casi cursi (núm. 14); otros, rápidos y mecánicos (el sublime final, superficial, con detalles de frivolidad), o confusos y desajustados (núm. 35).

Otras incongruencias: la enorme lentitud y clima abiertamente romántico del aria núm. 58, frente a la disparatada rapidez del recitativo núm. 25 o del aria núm. 70; rebuscamiento en la articulación de las cuerdas (resultado: frivolidad) en el aria núm. 61. Mientras el violín solista en el aria núm. 47 fue de una libertad de fraseo inadmisible en el barroco, el del aria núm. 51 (otro instrumentista) estuvo muy en la línea de los habituales modos HISTORICISTAS.

Tampoco faltaron, por fortuna, episodios muy acertados: muchos de los recitativos del Evangelista y Cristo, o recitativos y las arias que les siguen: así los núms. 9 y 10, 18 y 19, 66 o 69.

La Orquesta y los Coros de Amsterdam, que se sitúan entre los mejores de Europa, actuaron espléndidamente, aunque desorientados a veces. Entre los cantantes hubo de todo: al lado de la propiedad estilística y la musicalidad de la soprano Arleen Augér, de la mezzo Jadwiga Rappe y del tenor Kurt Equiluz (admirable Evangelista, algo incómodo ya en la zona más aguda), hubo otros más discretos —el Cristo de Robert Holl y el bajo Anton Scharinger—, y algunos menos que eso: la soprano Sheri Greenawald, la contralto Jard van Nes y el barítono (no bajo) Ruud van der Meer, que por desgracia cantaron algunas arias, y, sobre todo, el aquí inadmisible tenor (de las arias) Neil Rosensheim, que actuó totalmente fuera de estilo, entre otros muchos defectos.

El solista instrumental más sobresaliente fue Christophe Coin (viola da gamba), cuya actuación habría encajado tanto con un Klemperer como con un Leppard.



Sir Georg Solti

FOTO RICHARD HOLT

Solti y la Orquesta de Chicago: un gran Bruckner

Precedidas de un Retrato de Solti realizado para la Televisión Alemana y que se emitió dividido en dos partes, los sábados 25 de mayo y 1 de junio los televidentes españoles pudimos gozar de sendas interpretaciones de las **Sinfonías Sexta** y **Séptima** de Bruckner a cargo de Sir Georg Solti al frente de su Orquesta Sinfónica de Chicago.

La presentación, interesante, fluida y, por supuesto, bien informada, fue realizada por José L. Pérez de Arteaga. La larga entrevista a Solti resultó en conjunto muy interesante, pese a que el gran director se estuvo mucho en determinados aspectos no imprescindibles, y sin embargo no habló una palabra de su experiencia como titular de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Londres, y de la de París.

Solti es uno de los grandes directores brucknerianos de los últimos tiempos, pero sus discos no bastarían para hacer esta afirmación: tan sólo su **Quinta** discográfica da una idea de toda la talla bruckneriana de Solti. Ni siquiera la espléndida **Sexta** de su grabación, que es apreciablemente inferior a la brillante, sentida y sabiamente planificada interpretación en vivo que pudimos escuchar desde Chicago.

Y no digamos la **Séptima**: el registro (de 1966) con la Filarmónica de Viena no resulta muy convincente, pero la interpretación en público en el Albert Hall de Londres del verano de 1978 que pudimos presenciar, fue una de las recreaciones más bellas, inspiradas y profundas de esta sublime partitura que con seguridad se habrán podido escuchar en los últimos tiempos (incluyendo los discos de Furtwängler y Böhm, de Karajan y Barenboim). La Orquesta Sinfónica de Chicago, sencillamente colosal. El inmenso e inacabable clamor de los asistentes se comprende por completo. ¡Bravo a TVE por permitirnos disfrutar a los melómanos con estos dos programas!—**BERNARDO NUÑEZ**

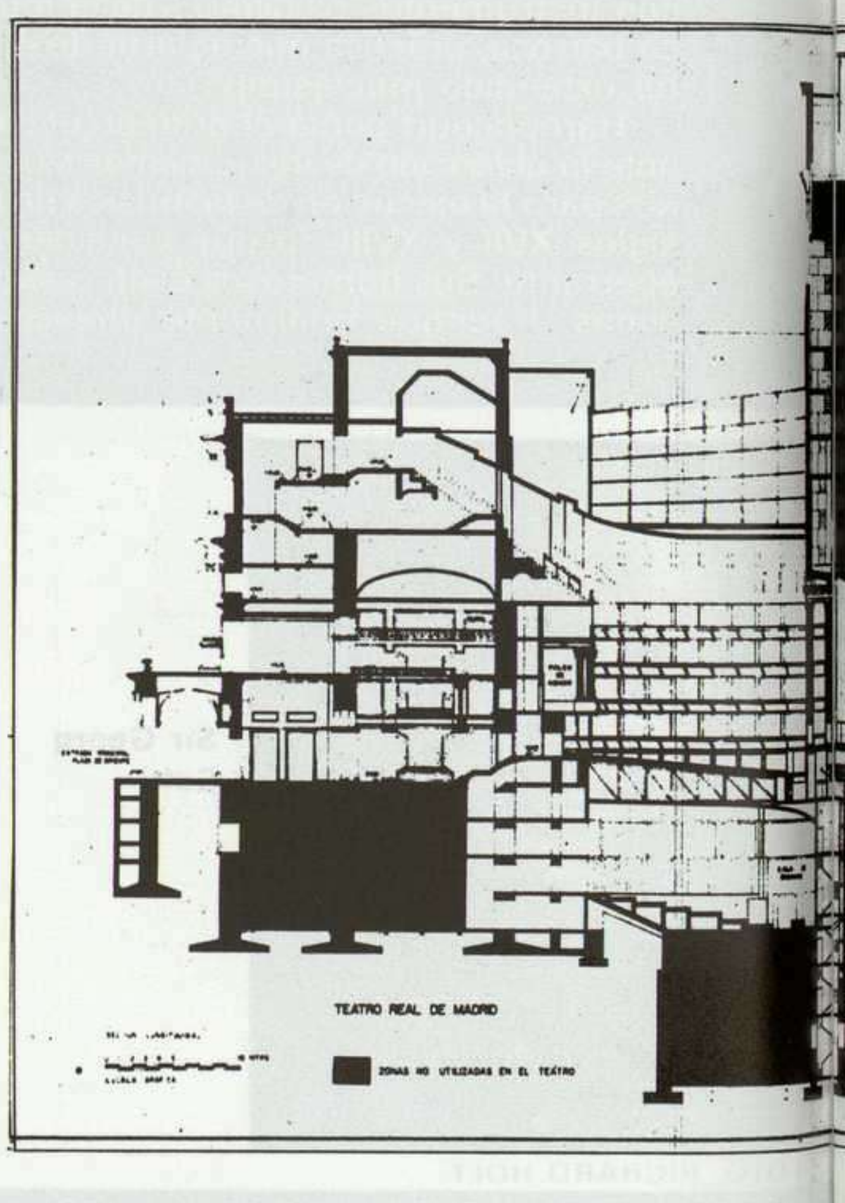
Nikolaus Harnoncourt

La rehabilitación del Teatro Real toma el camino

FOTO: CARMEN DE JESUS PRIETO

José María González Valcárcel.

La recuperación del Teatro Real para sus funciones originarias de coliseo operístico ya han comenzado por una de las inmensas zonas hasta ahora inutilizadas del recinto. En estos momentos se trabaja en la construcción de las dependencias del Ballet Nacional, del que también será sede estable el teatro de la plaza de Oriente, bajo los planes y dirección de José Manuel González-Valcárcel, que ya reconstruyó hace veinte años el recinto adaptándolo para sala de conciertos. Una de las características que hacen excepcional esta deseada recuperación es que las obras no interrumpirán la temporada normal de conciertos.



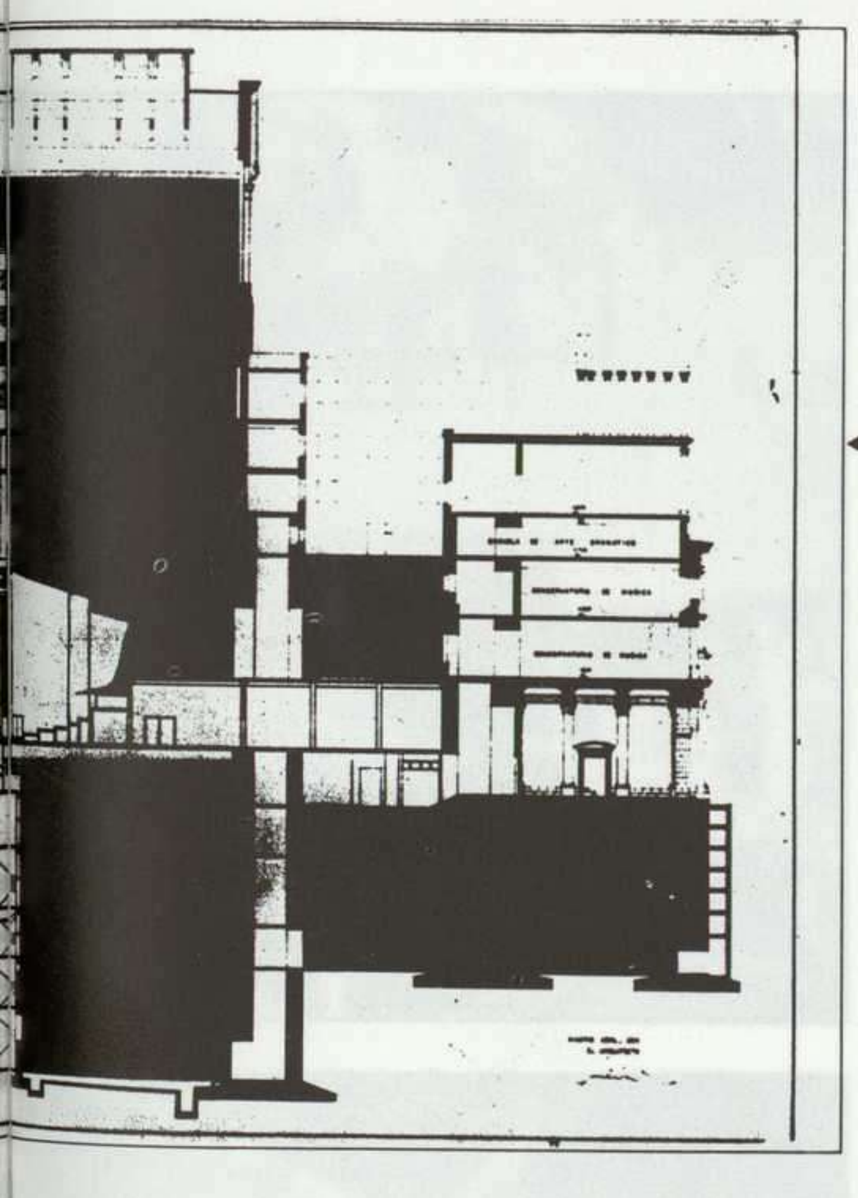
Por Javier Monjas

Para culminar esta operación se ha previsto un presupuesto de cerca de mil doscientos millones de pesetas. Según informó el director del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, José Manuel Garrido, durante la rueda de prensa en la que se dio noticia del nombramiento de Campos Borrego como sobreintendente de La Zarzuela, el gasto de este presupuesto se hará de la siguiente forma: para el acondicionamiento del Real como sede de los Ballets Nacionales, acondicionamiento que se está realizando durante este año, se gastarán ochenta y cinco millones de pesetas. En el 86 la inversión será de doscientos millones; en el 87, de quinientos y en el 88, de cuatrocientos. Durante este último año y en el 89 permanecerá cerrado el teatro para incorporar la luminotécnia. Estos dos últimos años estará ya construido el Auditorio Nacional, por lo que la habitual temporada de conciertos no será interrumpida en ningún momento. Como se sabe, en el Teatro de La Zarzuela se desarrollarán las tres temporadas de zarzuela, ballet y ópera, en tanto el Real no esté acondicionado.

Durante las obra primeras de acondicionamiento tampoco se verá afectado el desarrollo de los conciertos y esto será posible gracias a un cumplido calendario de trabajo en el que se hacen coincidir las tareas más ruidosas con momentos en que las orquestas no interpretan o ensayan, y a costa, asimismo, de traba-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Aspecto de las obras de acondicionamiento del Real. Esta zona se prolonga veinte metros bajo el nivel de la calle.

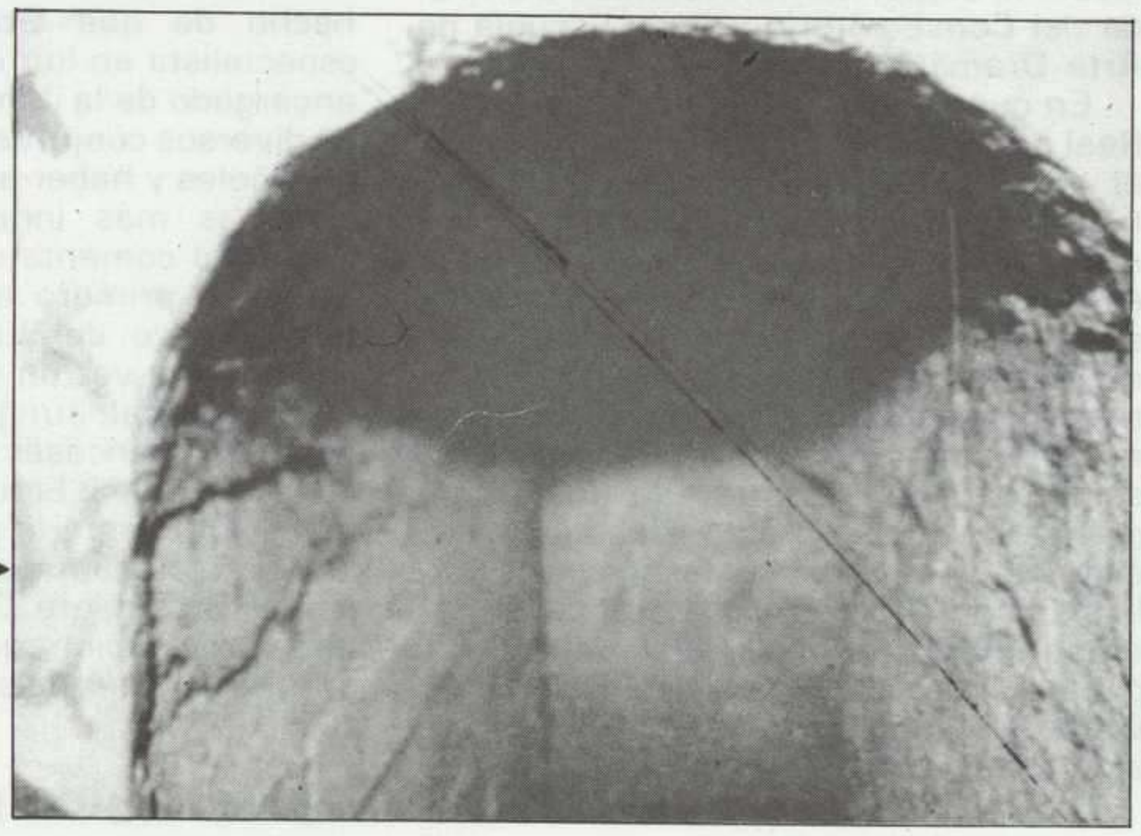


Lo señalado en negro son las zonas del Teatro que ahora no se utilizan. En el escenario cabría verticalmente el edificio de la Telefónica.

González-Valcarcel, recién comenzadas las obras, elige ya las moquetas.

La sala permanecerá con el mismo número de localidades que actualmente.

Uno de los pasadizos del Teatro Real, en el estado ruinoso que se encontraba antes de la conversión en sala de conciertos.



jar tanto las noches como las fiestas y fines de semana, todo con el objetivo de cumplir con los plazos establecidos. Entre los detalles más curiosos de actuación para evitar ruidos, tanto mientras duren las obras como tras su conclusión, se encuentra la adopción de percutores eléctricos —mucho menos ruidosos que los que funcionan con compresores de motor de explosión— y la implantación de un carril neumático en la zona de la estación de Opera en el metro madrileño, para evitar las vibraciones que producen el paso de los trenes. Asimismo, González-Valcárcel ha mantenido reuniones con los responsables del Metropolitano madrileño para que los conductores de los convoyes no aceleren y desaceleren con la brusquedad que les caracteriza, al menos en el área próximo al Real y con el fin, igualmente, de evitar en lo posible los ruidos de vibraciones que hoy día pueden ser detectados desde el interior del teatro.

Esta reconversión ya anunciada del Real hacia teatro de la ópera es uno de los polos que configuran un plan operativo tendente a hacer de Madrid una de las capitales europeas de la música. Construyéndose el Auditorio Nacional, sede estable de la Orquesta y Coros Nacionales de España, y una vez concluidas las obras de recuperación operística para el Teatro Real, Madrid podrá contar con una temporada estable de ópera centrada en el recinto de frente a Palacio, y que también prestará sus salas para constituir la sede del Ballet Nacional. Para la Orquesta de Radiotelevisión todavía no se ha previsto sede alguna.

Entre todas estas perspectivas queda sin definir también el FLECO permanente de la futura ubicación del eterno transterrado Conservatorio Superior de Música, para el que se están barajando varias posibilidades. Dos son las que cuentan con mayores visos de probabilidad: una, la construcción de un nuevo edificio, y otra establecerlo en el gigantesco y recientemente restaurado antiguo Hospital General, edificio del siglo XVIII ubicado enfrente de la Estación de Atocha, y en el que se había pensado hasta hace poco tiempo como futura sede del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, idea por ahora abandonada.

En cualquier caso, y sea lo que sea del aún no determinado destino final del Conservatorio, las obras en el Real ya

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

han comenzado por la construcción de las dependencias que albergarán al Ballet Nacional, que coinciden con la parte inferior del vestíbulo de acceso al propio Conservatorio y a la Escuela de Arte Dramático. Esta zona, hasta ahora no utilizada para ninguna finalidad concreta, se prolonga hasta casi veinte metros por debajo del nivel de la calle.

«El escenario mejor adaptado del mundo para ballet»

Para dar idea de la magnitud de este espacio —que, a su vez, es sólo una pequeña parte de las zonas hasta el momento no utilizadas del Teatro Real—, basta decir que se están construyendo cuatro salas grandes de ensayos con más de doscientos metros cuadrados cada una, así como otras dos salas más pequeñas, también para ensayos, que serán ocupadas, respectivamente, por los dos sectores, Clásico y Español, del Ballet Nacional. Asimismo, este cuerpo de baile dispondrá de todas las estancias y servicios necesarios para su desenvolvimiento completo, como son vestuarios, almacenes, oficinas y otros departamentos auxiliares.

Las estructuras arquitectónicas en esta parte del teatro ya están prácticamente concluidas, habiéndose creado una entreplanta entre los niveles ya existentes. El acceso a esta zona se realizará por la entrada de la Plaza de Isabel II, actualmente destinada a entrada del Conservatorio y de la Escuela de Arte Dramático y Danza.

En cuanto a la versatilidad del Teatro Real para ofrecer espectáculos de ballet, el arquitecto González-Valcárcel mantiene una opinión contundente: «*el Real dispondrá del escenario mejor adaptado del mundo para ballet*». Esta afirmación se abona en el hecho de que el tamaño del escenario del coliseo madrileño no tiene parangón en ninguna otra sala del mundo, sobre todo en lo que respecta a su altura. Para mostrar de una forma gráfica la altura de este escenario, difícilmente comprensible desde el exterior, basta con indicar que se podría albergar en su interior el rascacielos de la Compañía Telefónica Nacional, situado en la Gran Vía madrileña, y aún sobrarían algunos metros.

Decorados extendidos

Este desmesurado espacio hace posible que las mutaciones escénicas se puedan realizar en un brevísimo espacio de tiempo al facilitar el mantenimiento de los decorados extendidos, en la misma disposición en que se utilizarán en escena, y no enrollados como es habitual en la mayoría de las salas del mundo. Esta característica no es tan banal como pudiera parecer a los no iniciados en los sistemas de tramoya, porque al evitarse el sistema tradicional de decorados enrollados se termina, paralelamente, con las dificultades que se producen con cierta frecuencia al engancharse los rodillos, a la vez que se elimina también el problema del cuarteado de las pinturas. Un sistema de doble parrilla contribuirá a que las mutaciones escénicas se realicen con mayor rapidez y seguridad.

Pero el escenario del Real tiene otras características que, conjuntadas, hacen de él esa maravilla de la que hablan los especialistas. Por ejemplo, el fondo del foso y la retroescena son también muy grandes. Toda la actual zona de camerinos así como los salones que se encuentran en la entrada que sirve de acceso a los músicos, pertenecen al escenario y serán habilitados en el curso de esta reforma como espacio escénico.

También la embocadura es de las mayores del mundo Su anchura permitirá efectuar los montajes más espectaculares a la vez que un sistema de CERRADO podrá adaptar esta longitud de escena según las necesidades de las distintas escenografías. El criterio básico que preside estas actuaciones se basa en la necesidad de salvar la ópera/ópera frente a un excesivo protagonismo actual de la ópera/espectáculo.

El mejor sistema de luminotecnia

Quizás el modelo de edificio interior más parecido a lo que será el Real en cuanto a acústica y versatilidad sea el Teatro de la Opera de Viena, que tiene un escenario similar. Sin embargo, un aspecto tan fundamental como el de la luminotecnia distanciará al coliseo madrileño del resto de las salas del mundo. También en este aspecto el arquitecto autor de la reconversión se muestra rotundo al afirmar que los sistemas de iluminación que se instalarán serán los más avanzados.

En este sentido, hay que constatar el hecho de que González-Valcárcel es especialista en luminotecnia, al haberse encargado de la iluminación panorámica de diversos conjuntos histórico-artísticos españoles y haber adoptado para ello los sistemas más innovadores. González-Valcárcel comenta con cierta ironía que él fue el primero en introducir un sistema nuevo de iluminación, diseñado por primera vez en Canadá, y que aplicó en El Escorial, aunque el TANTO se lo llevaran los franceses con la luminotecnia de la Plaçe de L'Etoile parisina, posterior a la del monasterio madrileño, y que, sin embargo, fue anunciada con gran pompa por el Presidente De Gaulle como sistema revolucionario aplicado por los arquitectos del país vecino.

Opera regida por ordenador

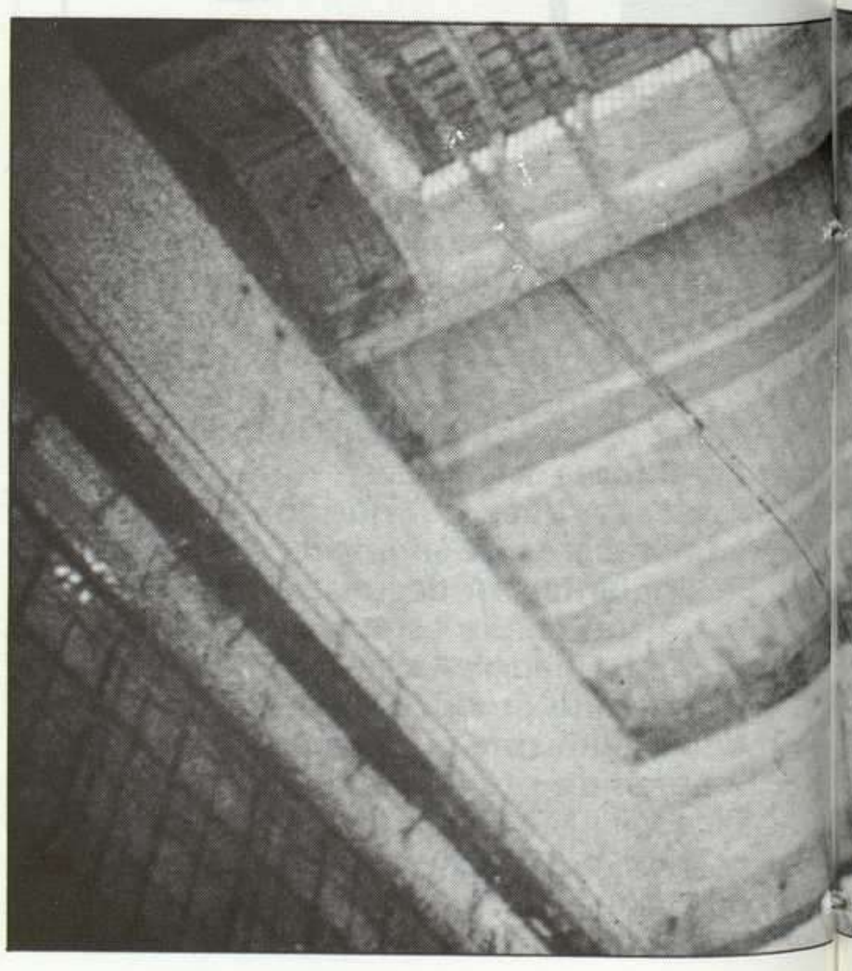
Por supuesto, y como es norma habitual en las mejores salas del mundo, todos los elementos escénicos estarán centralizados en una terminal computerizada que actuará como el auténtico cerebro de cualquier operación que se realice en escena. El Teatro Real es la clásica sala construida para las grandes tramoyas escénicas, hoy totalmente superadas por la aparición de los sistemas informáticos. La desmesurada magnitud del escenario en cuanto a su altura se debió a la adaptación del sistema de cúpula ideado por Fortuny para los efectos especiales, y que actualmente también es considerado obsoleto merced a la irrupción de los modernos equipos informatizados de luminotecnia.

Asimismo, la sala también va a sufrir readaptaciones para acomodar sus características a los nuevos espectáculos que en ella se van a desarrollar. Debido a que la visibilidad de la ópera es, evidentemente, distinta y más problemática que la necesaria en un concierto, se ha pensado en girar las posiciones de las butacas para mejorar el ángulo de visión desde cualquier lugar del recinto.

En cuanto al foso orquestal hay que decir, siguiendo don la monumentalidad que preside la descripción de las diversas partes del coliseo madrileño, que es también el más largo del mundo, aunque tiene un metro menos de fondo de lo habitual. No obstante, la versatilidad del foso será absoluta al poderse acomodar a las distintas necesidades orquestales, diferentes según épocas y autores, a la vez que su reimplantación no implicará la retirada de ninguna fila de butacas. El teatro seguirá contando con el mismo número de localidades —dos mil cuatrocientas— con las que cuenta en la actualidad.

Un órgano en suspensión

El centro de transformación eléctrica que dotará de energía al Teatro Real tiene capacidad suficiente como para abastecer a todo el Barrio de Salamanca en Madrid. Cuestión no definida hasta el momento es el destino que se dará al órgano que actualmente preside el esce-



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

nario. Aunque se piensa como hipótesis en su retirada, entra dentro de lo posible que se monte en una de las plataformas que tendrá el escenario. Pensando en que este órgano, con sus cinco mil quinientos tubos, SÓLO pesa tres toneladas, y que las plataformas pueden soportar hasta quince, es factible que se monte en uno de estos elevadores y que sea bajado o izado según convenga.

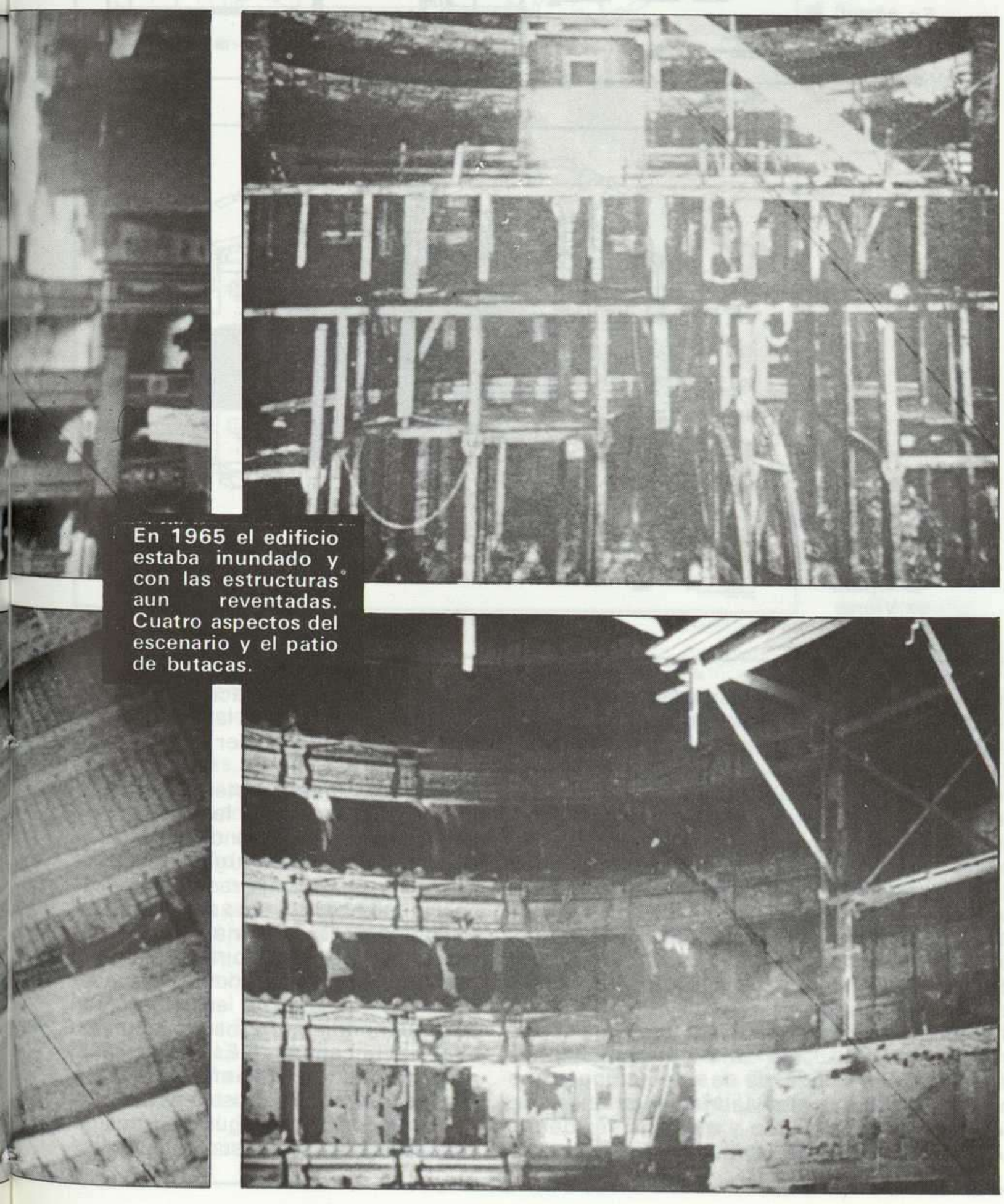
En resumen, el proceso de obras completa dos fases: en la primera, ya iniciada, se construye la sede del Ballet Nacional y el montaje de toda la maquinaria así como los escenarios giratorios, siempre en lugares no utilizados por el público o por los músicos; posteriormente, se acometerán las reconversiones en la sala y la implantación de ordenadores y sistema luminotécnico.

Está prevista, entre la conclusión total de la reconversión y la inauguración del teatro en sus nuevas funciones, la adopción de un periodo de acomodación de los técnicos y personal en general a los nuevos sistemas. Con ello se pretende que en el momento de iniciarse la temporada inaugural, todos los elementos hayan tenido un período suficiente de rodaje y que las personas que los manejen hayan obtenido la práctica necesaria en su manejo para que se produzcan el menor número posible de inconvenientes.

Una historia de avatares

Corría el año 1818 cuando el antiguo Teatro de los Caños del Peral, levantado encima de los ya derribados lavaderos del mismo nombre, es derruido, a su vez, tras varias décadas de ofrecer ópera italiana a los habitantes de la Villa y Corte. La orden de construir un nuevo teatro de la ópera es simultánea, pero ya en 1820 se terminan por primera vez los fondos y, aunque se reanudan las obras al poco tiempo, sólo tres años más tarde, en 1823, vuelven a interrumpirse las obras por los avatares políticos. Este nuevo parón dura nada menos que siete años, aunque este periodo no sería nada para lo que habría de venir. En efecto, cuando en 1830 se reanudan los trabajos por cuarta vez, el GAS sólo alcanza en esta ocasión para seis años más de labor; en 1837 se detienen nuevamente los obreros y se vacían los andamiajes nada menos que hasta trece años después.

1850 será el año crucial para el inacabable edificio, que ya supera, respecto al tiempo de su construcción, al mítico Escorial. Es la melómana Isabel II quien firma una Real Orden, con fecha 7 de mayo de 1850, mandando la terminación de las obras del entonces llamado Teatro de Oriente para que «*la capital de la Monarquía no carezca por más tiempo de un coliseo digno de la corte* .



En 1965 el edificio estaba inundado y con las estructuras aun reventadas. Cuatro aspectos del escenario y el patio de butacas.

Todo el ímpetu volatizado en treinta y dos años se concentra para hacer posible el milagro de que en seis meses, desde la firma de la Real Orden, el teatro sea ya una definitiva realidad. El 19 de noviembre de 1850, Isabel II aparece en el Palco Real junto al rey consorte Francisco de Asís y la reina madre María Cristina. El estreno de **La Favorita** y algunos curiosos escándalos cortesanos concentran la atención aquella noche.

Cuarenta años de ruinas

Pero demos un salto de ciento quince años, dejando atrás una historia variopinta de glorias y desastres musicales, para contemplar la historia más reciente del Teatro Real, la que ha ido configurando su destino hasta el último episodio de recuperación de sus raíces, contemporáneo a nuestros días. Cuando el 1 de noviembre de 1965 comienza la cuenta atrás en la reconstrucción del histórico teatro, el arquitecto González-Varcárcel, que se encarga del proyecto de su reconstrucción —como ahora lo está haciendo de su reconversión—, se encuentra con un recinto inundado y con las estructuras aún reventadas tras la explosión del polvorín allí instalado durante la Guerra Civil de 1936.

Sin embargo, las desventuras del Real venían de mucho antes y continuarían después de concluída la contienda —a la que, por supuesto, no fue ajeno al antes palacio de la cultura— con la más alucinante antología de errores e incompetencias. El 9 de junio de 1925 se celebró un concierto en homenaje a José Anselmo Clavé, en el que intervinieron, junto a la Asociación Euterpe de los Coros Clavé, la Banda Municipal de Madrid, dirigida por Ricardo Villa, y la Masa Coral de Madrid, bajo la dirección de Rafael Benedito.

Nada parecía presagiar que ése sería el último acto musical del teatro hasta cuarenta y un años después. El empresario preparaba la temporada 1925-26 cuando al edificio le comenzaron a salir peligrosas grietas y resquebrajamientos por varios puntos de su superficie. Pronto estallarían las cañerías inundando gran parte del recinto. El manantial de los Caños del Peral, encima del cual se había cimentado negligentemente, había ido socavando las estructuras. Una Real Orden de 6 de noviembre de ese mismo año dispuso el desalojo del Teatro y del Conservatorio. Todo había sido rápido y el edificio quedó en pocas semanas convertido en una inmensa y fantasmagórica ruina varada en el centro de Madrid.

«Intento de «solución final»

En seguida se intenta hacer desaparecer lo que ya se preveía como molesto y acusador absceso señalando negligencias e incompetencias. Siendo alcalde de Madrid el conde Vallellano, el Ayuntamiento solicita al Estado que derribe el edificio y que el solar resultante fuese cedido para ampliar la Plaza de Oriente, merced a un plan que establecía la creación de una gran avenida en la calle Mayor para dotar de una perspectiva más grandiosa al Palacio Real.

Pero la temprana intentona de SOLUCION FINAL no prospera y el arquitecto Flores Urdapilleta elabora un primer proyecto de restauración y consolidación,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

aunque, como antaño —la historia parece repetirse con machacona insistencia en el Real— las obras se reanudan y se detienen innumerables veces por falta de presupuesto. Más tarde viene la Guerra Civil y el episodio ya señalado de la explosión del polvorín, casi como una definitiva sentencia de muerte. Terminada la contienda, el nuevo Estado intenta un primer conato de restauración con diecisiete millones de pesetas que se diluyen en la nada.

En octubre de 1952 se forma una junta en la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, para intentar atacar el problema de una forma definitiva. Para ello se estudian el aluvión de proyectos de restauración elaborados hasta entonces, y que habían sido abandonados o dormían desde su gestación el sueño de los justos, con el propósito de diseñar uno definitivo que se llevaría a término inexcusablemente.

Con este fin, los arquitectos solicitan 60 millones de pesetas y dos años para concluir las obras. Al término del plazo y del dinero, el Real sigue sin poder abrir sus puertas aunque en aquella intentona ya se estabilizan un tanto los cimientos, verdadera espada de Damocles para la supervivencia del recinto.

Un teatro maldito

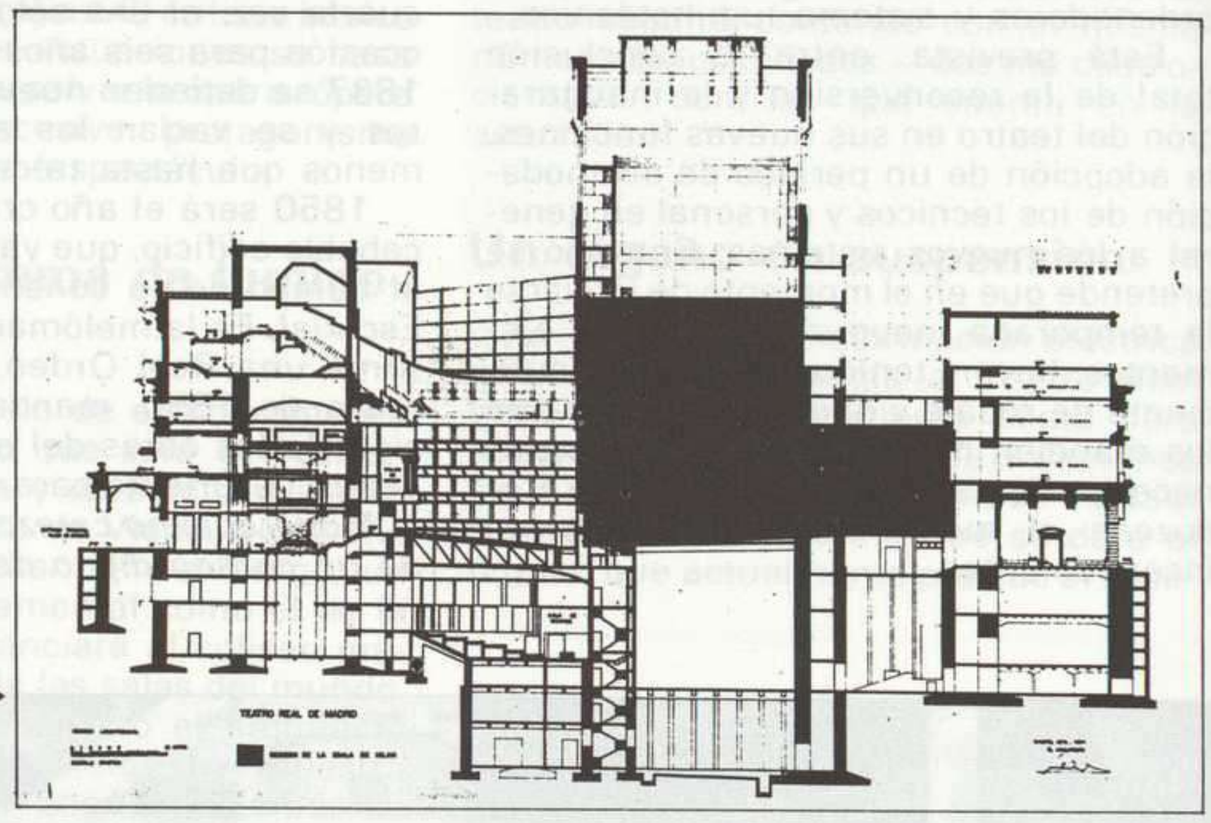
En el otoño de 1954 se convoca un concurso nacional para acometer la decoración del teatro, con un premio de cuatrocientas mil pesetas, al que se presentan más de cincuenta artistas, siendo preseleccionados y exponiéndose los bocetos de cuatro de ellos, en el Círculo de Bellas Artes. Pero, a la postre, el jurado declara desierto el concurso y vuelve a convocarlo para el año siguiente. En esta ocasión el joven pintor Carlos Pascual de Lara obtiene el premio y el encargo. Pero las desgracias no dejan de cebarse sobre este edificio casi maldito. Al poco tiempo de comenzar los trabajos, De Lara fallece sin llevar a cabo más que muy parcialmente su proyecto.

Más tarde se inicia un enésimo intento de conclusión, pero sus 75 millones de presupuesto se disuelven en el todavía inundado recinto de las fastuosidades de otras épocas. Y después aún, con tanto dinero y esfuerzos prácticamente sin resultados apreciables, la supervivencia física del coliseo no está asegurada en absoluto.

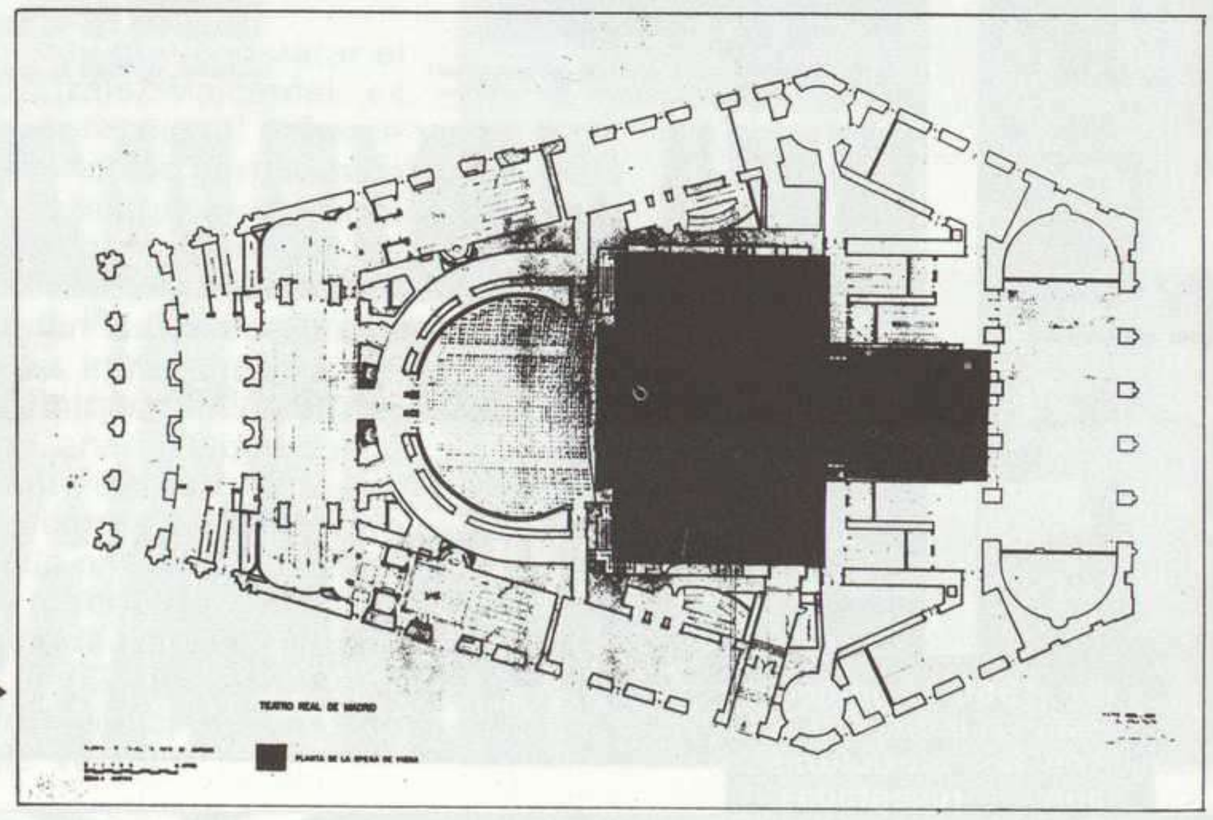
Dos hechos están a punto de que la piqueta comience a desbaratar una historia que más parece una novela-río. En 1964 se vuelve a tomar en cuenta su posible demolición. A esto se añade el proyecto de un nuevo teatro de ópera sufragado en parte por la Fundación Juan March, que ofrece en primera instancia cuatrocientos millones, subiendo después a cuatrocientos cincuenta. Pero la cifra se va disparando entre una multitud de problemas y se renuncia definitivamente al proyecto. Pasados estos nubarrones, moralmente el Teatro se puede considerar ya salvado. Es aquí cuando interviene el arquitecto González-Valcárcel, casi en su acepción de demiurgo, con una providencial visión del problema y que salva, parece que ya con ciertos visos de perennidad —aunque con una historia así nunca se sabe— al viejo y arcano edificio de la Plaza de Oriente.

González-Valcárcel siempre había mantenido la confianza en las posibilidades del teatro para su recuperación musical, contrariamente a las opiniones más difundidas, que manifestaban un escepticismo ante las condiciones del Real y que se basaban en estudios y conclusiones a todas luces inexactos como se demostraría más tarde. Por ejemplo, una empresa especializada en estudios acústicos había dictaminado la imposibilidad absoluta de que el teatro recuperara sus condiciones acústicas origina-

El Real comparado con otros teatros de ópera.



En negro, sección de la Scala de Milán



En negro, planta de la Opera de Viena.

La rejorma del Teatro Real

Varado en la zona más arcana de Madrid, justamente en el espacio en que los árabes decidieron fundar su fortaleza, el Teatro Real quizás pueda ser considerado como la depuración de ese aforismo que es la Villa y Corte. Siempre a medio hacer, siempre a medio destruir, el Real, el venerable Real deviene teatro de ópera y recupera, como Madrid, toda su historia perdida, haciéndola, el equilibrio de una razón de ser siempre al borde del abismo.

El Teatro Real, más que cualquier otra cosa en Madrid —exceptuando al mismo Madrid—, es el desarrollo de una tenacidad, o, más exactamente, la expresión de todo lo incólume que sustenta lo mutable. Concebido como la máxima expresión de una idea de la aristocracia espiritual, descendió durante décadas, al tercer estado de acusadora ruina inundada, en el fondo cumpliendo, por omisión, el proyecto para el que fue FUNDADO: mantener viva la idea de que «*la capital de la Monarquía no carezca por más tiempo de un coliseo digno de la Corte* », como decía la Real Orden de Isabel II, dispuesta a terminar con tal anacronismo.

Tres años de trabajo y unos mil millones de pesetas harán posible lo que durante tantos años se ha considerado como una de las máximas expresiones de la utopía: que una ciudad como Madrid tenga un teatro de ópera digno y que una vez que lo tenga FUNCIONE. En efecto, para dentro de cinco años, la actual Administración ha previsto que la reconversión del Real haya podido ser llevada a término.

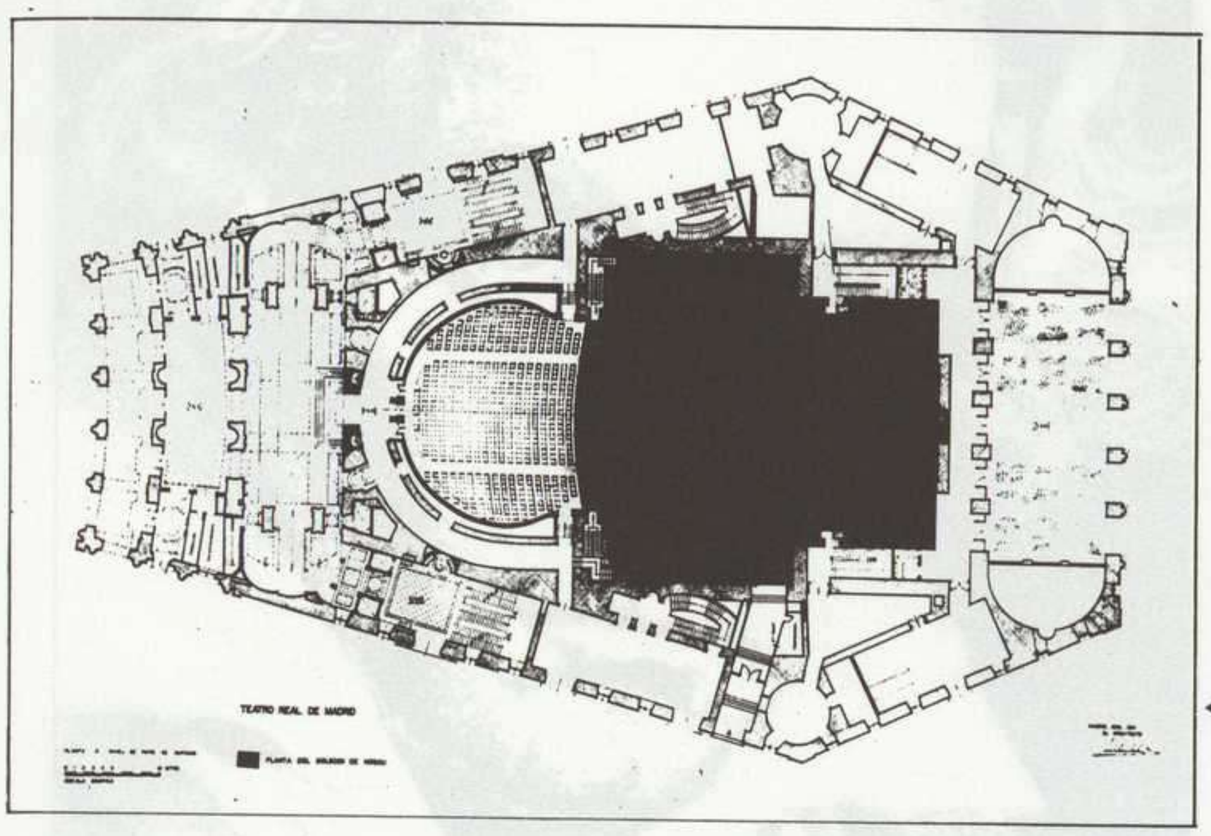
Las reformas puestas en marcha no sólo terminan con la antigua vergüenza de los melómanos madrileños al no contar con un lugar donde desarrollar una temporada digna de ópera y de ballet, sino que hace del Real el prototipo de una nueva generación de recintos operísticos que convierte en desfasados a la mayor parte de los teatros europeos. Sin duda, y atendiendo a los proyectos en marcha, la capital de España será, al menos en cuanto a infraestructura, uno de los centros musicales básicos y, a poco que se conjuguen las posibilidades técnicas con sus correlativas

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

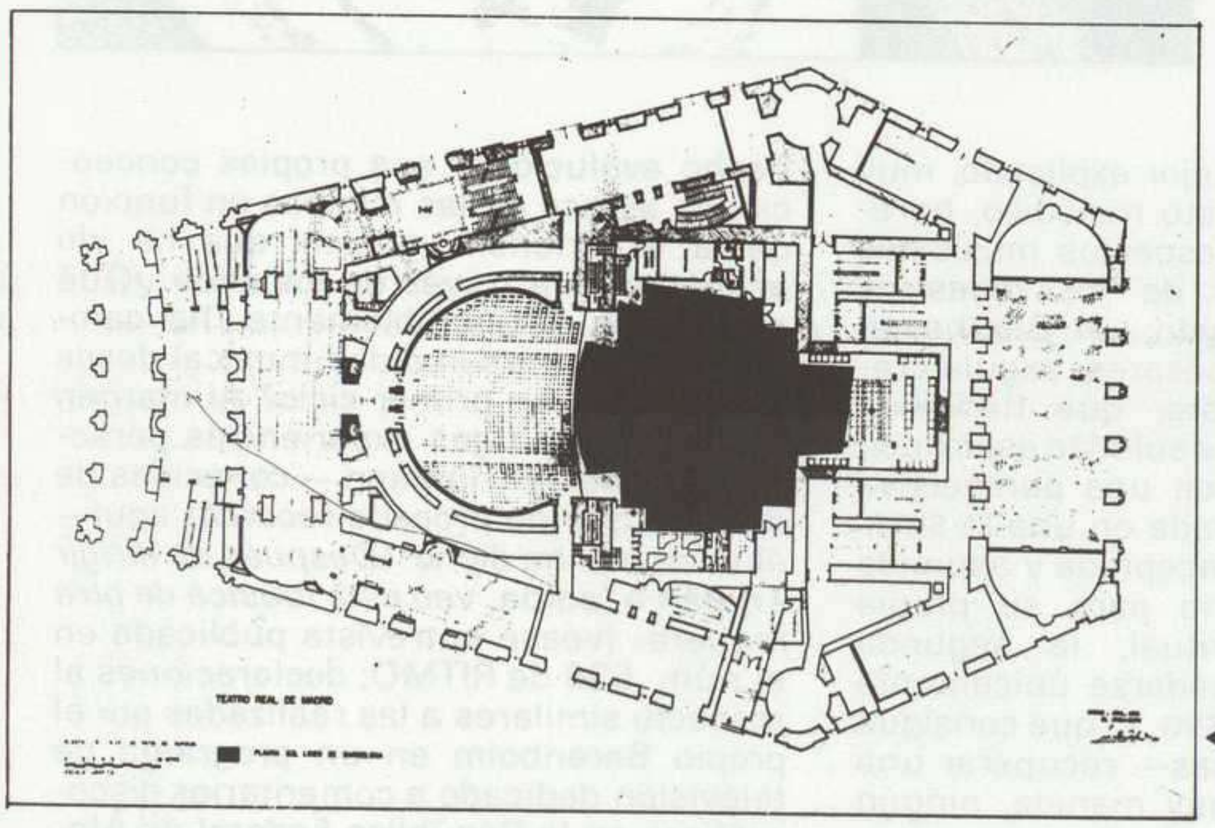
rias.

Sin embargo, el arquitecto mantenía una opinión muy distinta, según la cual el teatro no sólo se podía —y se debía— salvar sino que también alcanzaría las condiciones de sus mejores tiempos. Por ejemplo, el problema de la acústica no existía pues el recinto conservaba sus condiciones de sonido, condiciones que incluso podían ser mejoradas. Para ello desechó el tradicional sistema de cubrir con cortinajes para absorber el sonido y aplicó un aislamiento del hormigón a base de láminas de madera, con lo que se evitaba el mal menor de una acústica demasiado sorda. González-Valcárcel comenta cómo se oían en el paraíso los brochazos que los pintores aplicaban en el escenario, a más de noventa metros de distancia, abonando la opinión de los más exigentes melómanos que, como Camón Aznar, escuchaban música desde el paraíso.

El encargo a González-Valcárcel para que el Teatro de Oriente se convirtiera en sala de conciertos no fue directo sino que se le había advertido que sería destinado para representaciones dramáticas y salón de actos, con lo que el arquitecto, según sus palabras, se llevó «*el berrinche mayor*». No obstante, la idea de la sala de conciertos prosperó aunque González-Valcárcel seguía alentando su convicción de que el auténtico destino del Real era ofrecer ópera, por lo que ideó una reforma que dejara abiertas las puertas a esa posible nueva reconversión futura. Sus conclusiones fueron una profecía. Veinte años después, el arquitecto puede hacer realidad su SUEÑO, un sueño que, por otra parte, ha resultado providencial para Madrid.



◀ **Planta del Teatro del Bolshoí de Moscú**



◀ **Planta del Liceo de Barcelona.**

Trabajar veinticuatro horas

Las obras que supusieron la definitiva salvación del viejo edificio comenzaron el 1 de noviembre de 1965, contando el Ministerio de Educación y Ciencia —de quien dependía la Dirección General de Bellas Artes y, a su vez, el Teatro Real— con el compromiso de concluir los trabajos un año después, plazo que, para muchos escépticos, podía parecer quimérico. Y las dudas no estaban injustificadas; el forjado se encontraba aún abierto tras su reventón en la catástrofe del polvorín y todo continuaba inundado.

La primera medida que se tomó fue efectuar el necesario drenaje que impidiera una nueva socavación de cimientos como ya ocurriera con el antiguo Teatro de los Caños del Peral y después con el mismo Teatro de Oriente. La desviación de las aguas del manantial ya se había realizado en 1927. Casi cuarenta años después se incluye el definitivo aislamiento acuático mediante un sistema de colectores diseñados para soportar cualquier inundación catastrófica.

Pero mientras se desescombraba el recinto de los residuos acumulados durante cuatro décadas de intentonas, el arquitecto ya revisaba los dibujos del mobiliario y escogía moqueta. El ritmo que se impuso a las obras para cumplir con el plazo establecido fue tremendo: un total de tres mil obreros trabajaron durante las veinticuatro horas del día, divididas en tres turnos, para hacer posible que el 13 de octubre de 1966 el General Franco pudiera declarar inaugurado el Teatro Real como sala de conciertos, Conservatorio de Música y Escuela Superior de Arte Dramático. Aquella noche la Orquesta Nacional, dirigida por Frübeck de Burgos, el Orfeón Donostiarra, regido por Gorostidi, y los solistas Isabel Penagos, Norma Procter, Heinz Hoppe y Nerke interpretaron la suite de **Homenajes**, de Falla, y la **Novena Sinfonía**, de Beethoven.

En ese mismo momento, se iniciaba la recuperación de toda la autenticidad para la que fue construido. Sólo dos décadas y el Real prosigue en su afán de recuperar el hilo de una historia tantas veces interrumpida y siempre difícil.

artísticas, centro de peregrinación para los aficionados foráneos más exigentes.

Estas ideas, que hasta hace pocos años podían parecer megalómanas, serán objetivamente posibles cuando se inauguren el Auditorio y el Real. Desde la Administración se está comenzando a dibujar un programa de líneas maestras para el Teatro Real que conjugue intereses artísticos y económicos, de gran importancia este último aspecto. Este programa pasa por el reciente nombramiento de Campos Borrego como sobreintendente de La Zarzuela, con vistas a crear una infraestructura en este teatro madrileño que sirva de base para la futura del Real, como él mismo afirmó en la rueda de prensa aludida. Por el momento, la idea primera de crear una Compañía Lírica estable ha sido abandonada y la programación se basará en los dos elementos estables: Orquesta y Coro de que dispone la Zarzuela.

La solución para el Real podría pasar por adoptar una programación con criterios estacionales (algo de ello ya está apuntado ahora mismo en La Zarzuela, por el reparto cronológico de las tres temporadas de zarzuela, ballet y ópera que se hará a partir de la próxima temporada), a través de la cual, una vez conseguida esa temporada permanente —no tan corta como la de la Zarzuela y más periódica que la del Liceo— se intentarían rentabilizar los meses de verano con programas más o menos turísticos, sin que el término sea desdeñoso.

En este plan de creación de estructura musical en Madrid hay que mencionar la tarea encomendada al teatro de La Zarzuela, una vez reconstruído el Real, de convertirse en sede musical para ópera de cámara y zarzuela, siguiendo la idea ya desarrollada en Milán con la Piccola Scala.

En resumen, un recinto histórico como el Teatro Rel que retoma sus orígenes puede convertirse en el símbolo más preclaro del futuro musical madrileño, un futuro que se va a normalizar por la única vía posible en que se normalizan y recuperan las cosas en Madrid: con su creación.— **J.M.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Las 32 Sonatas para Piano de Beethoven (II)

RITMO publica esta segunda parte de la **Discoteca Básica** sobre las **32 Sonatas para piano** de Beethoven, en la que se realiza un estudio comparativo de los dos ciclos discográficos grabados por Daniel Barenboim
Se incluye igualmente un anexo con duraciones y calificaciones de calidad interpretativa de cada una de las versiones que han dado lugar a este trabajo.

Por Pedro González Mira

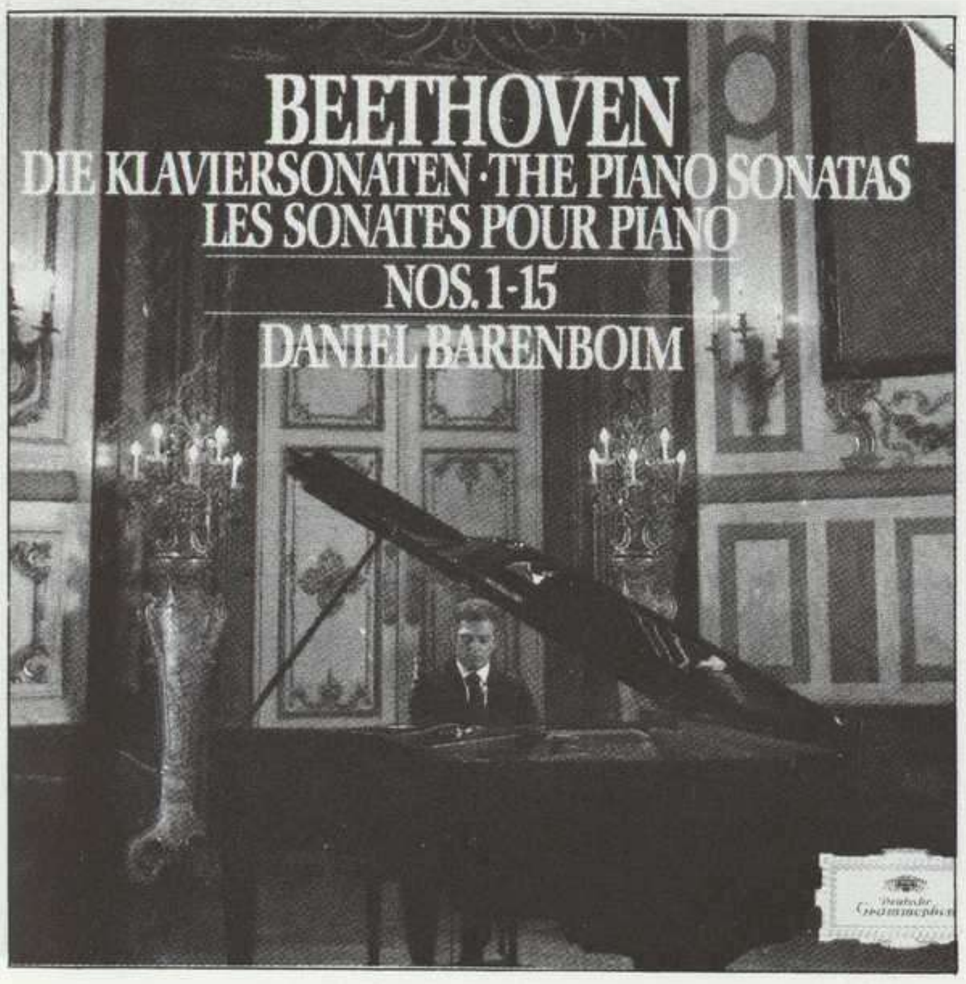
Daniel Barenboim: un Beethoven que evoluciona desde el más quintaesenciado humanismo al arrebato razonado

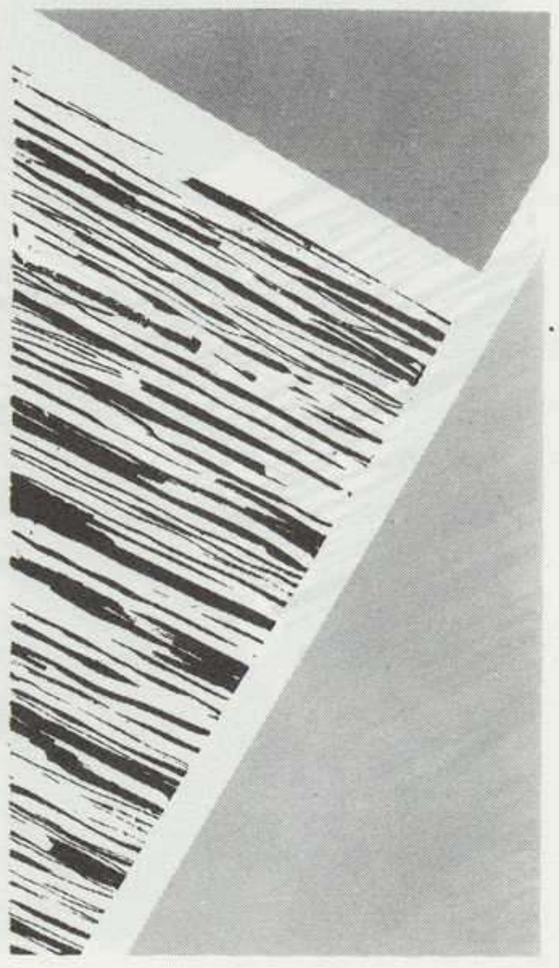
Se puede andar por la vida con un letrero colgado del cuello que diga: aquí, un iconoclasta. Actitud probablemente loable ésta en los tiempos que corren, pero bastante desgraciada si de lo que se trata es de encontrar propuestas nuevas partiendo de no más de lo que hay y no de INVENTOS insensatos. La frontera, hoy, entre un iconoclasta y un innovador —a la hora de enfrentarse ante cualquier partitura del pasado— es bien difícil de delimitar, y Barenboim es un artista que casi siempre la roza; quizás por ello o se le suele amar sin reservas o se le niega cualquier crédito con una fiereza tan bruta como dogmática. Esta reflexión creo que viene bastante a cuento, pues comparando las dos integrales discográficas del pianista argentino, puede parecer a primera vista que la evolución sufrida por el mismo a la hora de concebir esta música tiende a eso, a una búsqueda desmedida de lo novedoso, de lo ORIGINAL. Pero no es más que una impresión primeriza y superficial. Así, y a menos que uno se preocupe de comparar las distintas versiones con un mínimo de detalle, si en la primera integral Barenboim proponía un Beethoven humanista, a imagen del de Arrau, aunque mejor tocado y bastante mejor explicado; muy perfilado en el aspecto melódico; heredero directo de los aspectos musicales más esencializados de los maestros Bach, Mozart y Haydn; un Beethoven que, a pesar de los pesares, seguía creyendo en el hombre; que habiendo alcanzado una serena soledad espiritual, veía LO HUMANO desde una perspectiva constructivista, apoyada en una FE SUPERIOR absolutamente aceptada y asumida como algo necesario para su propia supervivencia espiritual, la segunda integral, lejos de quedarse únicamente en un Beethoven NUEVO, lo que consigue es —entre otras cosas— recuperar una idea que, aunque muy manida, ningún pianista, que yo sepa, ha llegado a plasmar en las **Sonatas para piano** con tanta fuerza, convencimiento y propiedad: la de que Beethoven fue un rebelde, un verdadero inconformista. El asunto, por supuesto, suena a tópico; pienso que hay motivos más que sobrados para que así lo parezca, pero es que son muchos los que ya lo han dicho y muy pocos los que han sido capaces de llenar esa rebeldía de sustancia intelectual. Además, cuando un intérprete intenta esa concepción CONTESTARIA de la música de Beethoven, normalmente lo que consigue son versiones panfletarias o, cuando menos, superficiales. Desde mi punto de vista, en su segunda integral discográfica Barenboim no cae en ese tipo de retórica, porque el prisma inconformista a través del cual ve a Beethoven está edificado sobre una base intelectual —es decir, de pensamiento— muy sólida. Barenboim, que lleva estudiando estas **Sonatas** desde que era sólo un niño, ha hecho evolucionar sus propias concepciones acerca de las mismas en función de la experiencia musical que ha ido acumulando a través de los años. ¿Qué es lo que, presumiblemente, ha cambiado en su personalidad musical desde que grabara su primer ciclo? Al margen de ciertas amargas experiencias personales como ser humano —conocidas de todos, y que no procede recordar aquí— él mismo lo ha dicho: «*Después de dirigir* **Tristán e Isolda,** *veo esta música de otra manera*» (véase entrevista publicada en el núm. 536 de RITMO; declaraciones al respecto similares a las realizadas por el propio Barenboim en un programa de televisión dedicado a comentarios discográficos en la República Federal de Alemania). El asunto parece estar claro: en lo conceptual, todo el desarraigo, soledad, rebeldía CALCULADA y angustia que emana de la partitura wagneriana parecen haber influido en el universo ideológico del nuevo ciclo barenboimiano. Pero también la atmósfera sonora de la ópera ha condicionado el ambiente tímbrico de aquél: estas versiones son, sin lugar a dudas, las más ORQUESTALES que se han hecho, en disco, hasta el momento. ¿Resultados? Todo lo discutibles que se quiera, pero arrebatadoramente atractivos, por lo menos para quien esto escribe; y salvo alguna pequeñísima excepción, de una altura creativa enorme. Veamos:

Sonata núm. 1, Op. 2, núm. 1. La versión correspondiente al primer ciclo es magnífica. Muy haydniana, está matizada de forma extremadamente inteligente. Es una interpretación lírica y calmada en la que sólo aisladamente

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

aparece algún brote de ansiedad contenida. Ya desde la versión de esta primera **Sonata** se percibe el gran cambio interpretativo que se avecina en el segundo ciclo. Para empezar, de un discurso distendido en el que el peso de la melodía pura es fundamental, pasamos a una planificación basada en fuertes tensiones musicales que se desarrollan sobre la misma línea melódica a partir de una plasmación muy elástica de la misma. Elasticidad que, igualmente presente en la planificación de matices, conduce a unos resultados musicales de versátil contenido emocional: de la tersura del primer movimiento se pasa con pasmosa facilidad a la soledad extrema y al dolor del segundo; a la solidez granítica del tercero o a la rebeldía y contestación del cuarto, del cual por cierto diría que por primera vez veo en él algo más que una pieza de virtuosismo pianístico. Esta será una característica repetida en la práctica totalidad del ciclo.





Sonata núm. 2, Op. 2, núm. 2. Análogamente, la **núm. 2** es también en el primer ciclo una versión de aire clásico, cuya limpia ejecución, a base de texturas suaves y contorneadas, mira en cierta medida a Bach. La segunda versión transforma en enigma el ludismo elegante de la primera; es mucho más doliente que la anterior y quizás por ello, en cierta medida una versión bastante schubertiana.

Sonata núm. 3, Op. 2, núm. 3. La ejecución de la primera versión es extraordinaria, pero a mi juicio, como interpretación, está un poco falta de contenido. El tercer tiempo de esta **Sonata,** a mi entender bastante emparentado con el Chopin más vehemente, lo hace demasiado contemplativo. Mucho más interesante —por demoníaco— es el de la versión del nuevo ciclo que, en conjunto, me parece superior. Se trata de una interpretación muy versátil en el aspecto tímbrico y de un control sonoro portentoso. El movimiento lento, cargado de espesas sombras, anuncia ya de forma clara la que va a ser característica común de casi todos los movimientos lentos del resto de las versiones de las **Sonatas** de la segunda grabación: el valor «cantabile» de las melodías pasa a un segundo plano; ahora aquéllas se convierten en sucesiones de pequeños cosmos musicales de valor expresivo independiente y propio. Naturalmente, al margen de que las intenciones expresivas específicas sean unas u otras, esta manera de proceder encierra como última intención la de interpretar mirando HACIA ADELANTE y no HACIA ATRAS en el tiempo, algo que para unos será más que lícito y para otros equivocado...

Sonata núm. 4, Op. 7. La versión correspondiente a la primera integral es noble, contenidamente dramática, algo introvertida y mucho más resignada que desesperada. O sea que, como el lector estará ya seguramente pensando, otra vez una realización compuesta sobre patrones de orden clásico. Poco que ver con la turbulenta versión del segundo ciclo. Aquí, y tras un primer movimiento donde todo se acentúa con rabia, de forma enloquecida, nos encontramos con una interpretación, la del segundo movimiento, que se podría situar entre los momentos más importantes de la nueva integral. Barenboim nos ofrece en él un Beethoven alejado del arquetipo positivista, al que tan frecuentemente se le suele ligar (sobre todo en la denominada segunda etapa de composición); un Beethoven cuya implacable soledad es producto de un individualismo del que habiéndose hablado mucho, pocas veces ha sabido plasmarse hasta sus últimas consecuencias. El tercer movimiento está planteado como una sección de transición, para ser ya en el cuarto apremiante y feroz en grado sumo, donde el volcán de las emociones alcance la erupción definitiva. Versión, en suma, para mi gusto, de verdadera antología.

Sonata núm. 5, Op. 10, núm. 1. La primera versión sigue la línea de sus hermanas de ciclo. Se trata, una vez más de una realización de discurso fluido y curvilíneo, muy entrañable, y en ocasiones de una templanza rayana en lo inefable. El tercer movimiento, no obstante, estando magníficamente ejecutado, no pasa de ser un mero ejercicio virtuosístico. Si comparamos este último movimiento con el de la segunda versión encontraremos otra prueba del avance real de Barenboim en sus concepciones acerca de esta música: sin perder lo más mínimo el control de los medios sonoros, hace tronar el piano, transformando el aparentemente superficial virtuosismo de la pieza en un foco de tensión dialéctica que, planteada entre los conceptos de rebeldía y soledad, no puede ser más beethoveniana. De similar forma, en el segundo movimiento el contraste formal de lo clásico es mucho más que eso; lo es entre ideas de mayor contenido y gravedad: entre desolación y rebeldía o, si se quiere, entre nihilismo y desarraigo.

Sonata núm. 6, Op. 10, núm. 2. Las respectivas versiones de los dos ciclos guardan esta vez total similitud. Siendo ambas de factura muy bella, me quedaría con la de la primera integral, mejor resuelta en términos generales y más rica en el aspecto sonoro.

Sonata núm. 7, Op. 10, núm. 3. La noble y algo doliente interpretación de la del primer ciclo contrasta con la desesperanzada y menos COLOREADA versión de la del segundo. De nuevo aquí la melodía —segundo movimiento— está disuelta en pro de la esencialización del momento sonoro. El cuarto movimiento constituye en esta versión un verdadero redescubrimiento, no ya con respecto a las interpretaciones del resto de los pianistas, sino en relación a su anterior versión.

Sonata núm. 8, Op. 13, «Patética». La segunda versión de la «**Patética**» es considerablemente superior a la anterior. La mesura y el interiorizado patetismo del primer movimiento de la primera versión no guarda demasiada relación con el poco conflictivo y demasiado intimista segundo tiempo. El tercero, muy poético en algunos momentos, es sin embargo algo descontrolado las más de las veces. La segunda grabación es sencillamente espeluznante. Barenboim convierte aquí el piano en una verdadera orquesta, capaz de expresar los más variados y recónditos matices emocionales. Musicalmente es de una lógica aplastante y de un control implacable. En suma, de las versiones que conozco de esta **Sonata** es la que más me ha impresionado y, desde luego, la que más me ha interesado, tanto por contenido expresivo como por ejecución.

Sonata núm. 9, Op. 14, núm. 1. Lo contrario diría de las respectivas versiones de esta **Sonata**. Por el tipo de música que es, me parece más adecuada la leve y apacible aproximación que Barenboim realiza en su primera versión que la más puntiaguda —para mi gusto no demasiado justificadamente— y no tan ensoñada segunda realización. Sin duda me quedo con la primera, cuyo segundo movimiento se podría situar entre lo mejor del ciclo.

Sonata núm. 10, Op. 14, núm. 2. No parece que se pueda hablar de grandes diferencias conceptuales entre las dos versiones de esta **Sonata**. Quizás en la segunda, a los dos últimos movimientos les saque Barenboim más partido —pienso que esta música no es precisamente de lo mejor de la serie—, aunque no así al primero, algo mejor matizado en la primera grabación. En todo caso, dos extraordinarias versiones dentro de una misma onda interpretativa.

Sonata núm. 11, Op. 22. Hasta el momento, quizás sea ésta la **Sonata** cuya segunda versión guarde más las proporciones clásicas. El concepto gene-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ral, así, se aparta poco de la primera realización, aunque en este caso el resultado sea más dúctil en el aspecto sonoro. Bastante mejor diseccionada en cuanto a análisis de las partes, la segunda versión SALVA el movimiento lento de forma perfecta: esta música, que siempre me ha resultado algo aburrida, la he seguido en esta versión con sumo interés.

Sonata núm. 12, Op. 26 «Marcha Fúnebre». Más me ha convencido la primera versión. Barenboim, en la primera integral, la PONE EN ESCENA con una gravedad casi aristocrática y envolviéndola de intenciones poco explícitas. Es una versión de una madurez prodigiosa cuya latente ansiedad no acaba de ponerse de manifiesto de manera tan atractiva en la segunda interpretación, que es más inconformista y enfrentada, pero menos profunda.

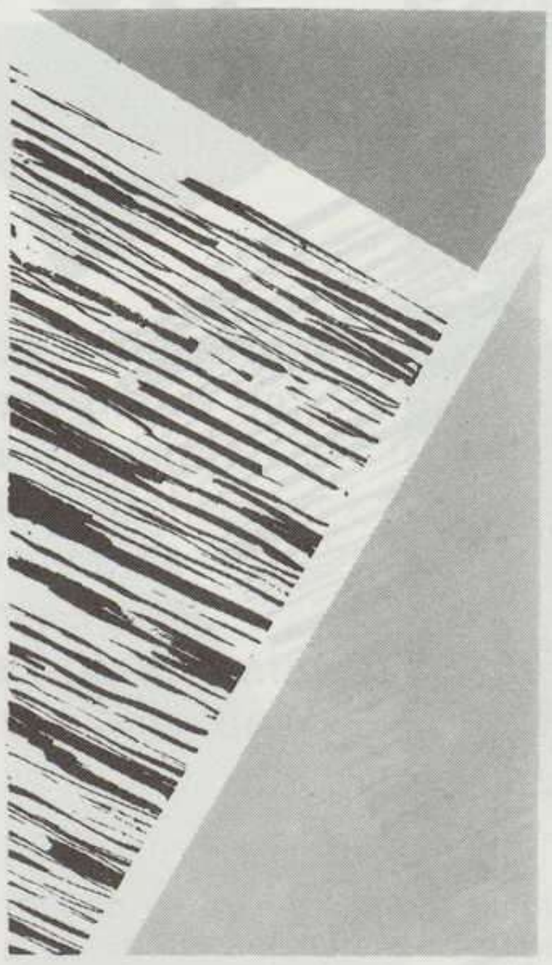
Sonata núm. 13, Op. 27, núm. 1, «Quasi una fantasia». De la comparación de las dos versiones de esta **Sonata** obtendremos dos ideas acerca de la obra claramente diferenciadas, pero las dos funcionalmente igual de eficaces. El inmenso remanso de paz, sólo muy esporádicamente dañado por algún que otro arranque heroico, que es la primera versión, se sitúa en las antípodas de la desolada y yerta, o desesperada y terrible —según el caso— segunda realización. Esta constituye otro de los momentos culminantes del nuevo ciclo barenboimiano.

Sonata núm. 14. Op. 27, núm. 2, «Claro de luna». A primera vista podría parecer que la segunda versión representa un paso atrás con respecto a la anterior. Esta, partiendo de una concepción del primer tiempo bastante IMPRESIONISTA, acumula la tensión en el tercero, donde Barenboim nos muestra un Beethoven enfurecido, en absoluto dispuesto a aceptar con resignación su propia suerte. Esta progresión dramática resulta muy vistosa y, desde luego, fácilmente comprensible. Algo que no sucede con la segunda versión, cuyo estremecedor primer movimiento —por distanciado y gélido— contrasta con el muy irónico segundo, para, al contrario de la anterior interpretación, utilizar el tercero como sumidero de tensión. La verdad es que son dos versiones muy distintas pero igualmente admirables.

Sonata núm. 15, Op. 18, «Pastoral». Las respectivas versiones de esta **Sonata** vuelven a parecerse en poco. Una vez más, al lirismo, la lentitud de «tempi» y la mesura sonora de la primera, se opone la incisividad, el nervio y el poderío sonoro de la segunda. La ejecución de ésta, en todo caso, me parece ostensiblemente superior, y, si se me apura, también la concepción general de la obra, que planificada como en la primera interpretación pasa, para mi gusto, por momentos de cierta desgana.

Sonata núm. 16, Op. 31, núm. 1. En este caso la segunda realización me parece claramente superior a la primera, una versión algo espesa en sus dos primeros movimientos —aunque con un tercero espléndido— y, desde luego, con un Barenboim menos preocupado que en la segunda por LIMPIAR los aspectos retóricos de la obra, que más de uno hay. La ejecución también es claramente superior en el segundo ciclo, por claridad de planos y transparencia en el tejido sonoro.

Sonata núm. 17, Op. 31, núm. 2, «La Tempestad». Bellísima la primera versión y desesperadamente hermosa la segunda. Otra vez estamos ante dos trabajos de opuesta concepción, pero ambos cargados de interés y atractivo. En la primera, Barenboim nos sirve un Beethoven resignado, pero expectante y misterioso, con continuos cambios de estado de ánimo —siempre justificados dentro del discurso global— y tendente casi siempre a la introversión y a lo íntimo. En la segunda, en cambio, nos encontramos con un Beethoven desahuciado —el sonido es de una indeterminación que en algunos momentos llega a sobrecoger— cuyo equilibrio emocional



está de continuo en un estado tan precario que cualquier pequeño cambio puede llegar a desestabilizar la situación dramática: el último movimiento de esta versión es ya puro Liszt.

Sonata núm. 18, Op. 31, núm. 3, «La Caza». La primera versión (muy haydniana) me parece estupenda, pero menos interesante que la segunda. Aquí Barenboim, radicalizando el aspecto lúcido de la obra, la lleva al terreno de la, podríamos decir, tragicomedia, algo que constituye una auténtica recreación de una música que, en mi opinión, no parece ir mucho más allá de lo bien construido.

Sonatas 19 y 20, Op. 49, 1 y 2. No cabe duda de que Barenboim ha perseguido un objetivo interpretativo prácticamente común para todas las **Sonatas** del ciclo en cada una de sus dos grabaciones. Y que ese objetivo, como ya ha quedado dicho, ha variado bastante entre el primer y el segundo registro. Pues bien, a mí me parece que la idea alrededor de la cual Barenboim construyó su primera integral guarda una estrecha relación con el contenido musical de estas obras, algo que no veo bien que suceda en su segundo ciclo. Así, me han gustado más —por más poéticas y entrañables— las versiones de la primera grabación.

Sonata núm. 21, Op. 53, «Waldstein». Es probable que Barenboim CONOCIERA la **Waldstein** de Arrau cuando realizó su primer registro discográfico de la misma. La influencia me parece evidente, por más que la versión del pianista argentino esté todavía mejor diseccionada y DICHA. Como sucediera con la de Arrau, los sentimientos motores de la versión son la nobleza y el dolor contenido. Ambos se materializan sobre un soporte sonoro limpio y redondo que da a aquélla una luz y una transparencia de pura belleza. Más rabiosa es —como era de esperar— y mejor ejecutada está —aunque pudiera parecer imposible— la segunda interpretación, que es más titánica y menos MELODICA que la anterior. Muy a destacar el tercer movimiento, verdaderamente descomunal, casi escatológico. Una cima en ambos ciclos.

Sonata núm. 22, Op. 54. Frente a la exquisita —maravillosa— primera versión, Barenboim en su segundo ciclo nos ARROJA una enjuta, tensa y demoníaca interpretación de esta **Sonata**. Para mi gusto prefiero la primera, pero no tengo más remedio que reconocer que la segunda es más interesante y original, y que, sobre todo, está mejor ejecutada.

Sonata núm. 23, Op. 57, «Appassionata». De verdaderamente apabullante se puede calificar la versión del segundo ciclo. La anterior, salvando el probablemente algo descontrolado tercer tiempo, fue ya una versión magnífica, pero la verdad es que ésta la supera con creces. Quizás las diferencias más estimables entre ambas versiones se den en el aspecto sonoro: los contrastes y la inquietud se agigantan en la segunda interpretación, debido precisamente al minucioso análisis sonoro a que Barenboim somete la partitura. La pulsación es, por añadidura, más potente en esta segunda versión, lo que confiere a la misma un valor expresivo más profundo (véanse, por ejemplo, los trinos en la zona aguda). Se trata, en suma, de una versión donde lo noble se ha transmutado en rebeldía; donde la lucha y el enfrentamiento adquieren dimensiones demoledoras.

Sonata núm. 24, Op. 78, «A Therese». Al contrario de lo que sucediera con las **Sonatinas** del **Op. 49**, la primera versión representa uno de los momentos de más bajo nivel creativo del ciclo. Es

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ligera —pero en exceso— y un tanto superficial. La segunda interpretación, bien distinta, mucho mejor dibujada, constituye un verdadero redescubrimiento para esta obra, que casi todos tocan DE PASADA (incluido el mismo Barenboim, en su ciclo anterior).

Sonata núm. 25, Op. 79. En esta otra **Sonatina** las aguas vuelven a su cauce. Es decir, en esta ocasión también la primera versión es, en general, superior a la segunda; sobre todo en lo que al segundo movimiento se refiere. Hay en aquélla una melancolía —casi chopiniana— que encaja muy bien con el carácter de esta obra. La segunda, es, en cambio, más seca, aunque, una vez más, haya de reconocérsele una espléndida planificación de tensiones.

Sonata núm. 26 Op. 81a, «Les Adieux». Con las respectivas versiones de esta **Sonata** se aprecia a la perfección la evolución sufrida por Barenboim en sus dos grabaciones. En la primera, lo noble y lo heroico se entremezcla de forma sabia; el dolor se asume e incluso se llega a disfrutar con cierto placer. La segunda es desgarrada, menos inefable, pero más ansiosa y acuciante. Hay ahora más MISTERIOS OCULTOS y, desde luego, todo está más distanciado y más lejos de ese MASOQUISMO ROMANTICO a que me referí antes: las cosas ya no se aceptan tan estoicamente y se lucha de forma decidida contra lo que es inaceptable: la marginación. En fin, dos versiones increíbles de las que me quedaría con la segunda por entender que hay en ella una mayor riqueza de pensamiento, resultado de un proceso de reflexión sicológica más profundo e intrincado.

Sonata núm. 27, Op. 90. En la segunda versión de esta **Sonata** —que prefiero a la primera, muy redonda, controlada y serena— Barenboim da una lección magistral acerca de cómo la zona aguda del piano se puede convertir en punto de acumulación de tensiones musicales. Y ello conservando toda la belleza del sonido. La versión así se convierte en una matizada descripción de cuantas situaciones dramáticas límite uno pueda imaginar. Prodigioso.

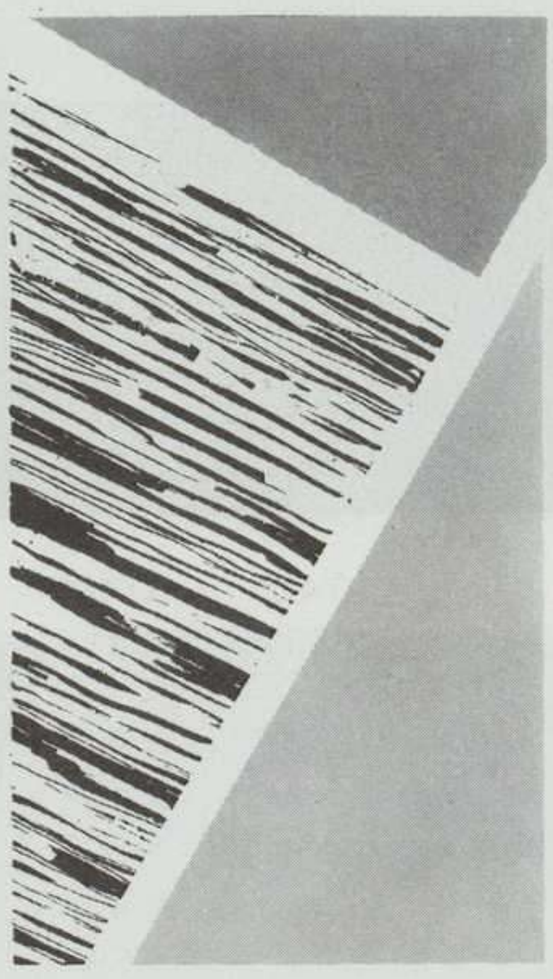
Sonata núm. 28, Op. 101. El exacerbamiento poético, intimismo e introversión de sentimientos de la primera versión —bellísima versión— contrasta con el distanciamiento CALCULADO y la continua suspensión emocional de la segunda, mucho más moderna, tanto en el aspecto sonoro como en la manera de planificar el discurso.

Sonata núm. 29, Op. 106, «Hammerklavier». La primera grabación de la «**Hammerklavier**» por Barenboim sigue siendo la mejor versión que (en su estilo) conozco de esta obra. Pero ¿por qué subrayo EN SU ESTILO? En el momento de su aparición dicha versión supuso un cambio cualitativo muy considerable en la línea interpretativa tradicional de la obra. Hasta entonces sólo Arrau había intentado —para mi gusto, sin conseguirlo— profundizar de verdad en el aspecto humanista de la misma, algo que algunos años después conseguiría plenamente Barenboim en su muy analítica primera versión. Se trata de una interpretación de una fuerza progidiosa, pero al mismo tiempo de un intimismo e introspección densísimos. Ello se pone de manifiesto de forma clara en el lírico y resignado lamento que es el «Adagio sostenuto», donde Barenboim, con un sentido de lo «cantabile» fuera de lo corriente, logra llevar esta música al límite de lo poético. La versión del segundo ciclo no es superior aunque sí más interesante (una vez más); y, desde luego, más moderna (lo que tampoco, a estas alturas, suena a nuevo). Ya no estamos ante un LAMENTO POR LA HUMANIDAD, sino ante el quejido sordo que precede a la muerte. De un canto a la tristeza y la soledad humanas, hemos pasado al grito desesperanzado, en actitud propia de aquellos a los que ya no les queda otro recurso para intentar cambiar el rumbo de los acontecimientos. Por otro lado, lejos del mundo sonoro de perfilados tonos ocres de la primera versión, estamos ahora ante un entramado tímbrico donde los verdes y granates de los movimientos extremos ven alterado su equilibrio cromático por los grises y negros (un poco a modo de la pintura de Antonio Saura) del movimiento lento. En fin, esta versión de la «**Hammerklavier**» —junto a la de la **núm. 32**— podría constituirse en el más representativo arquetipo de lo NUEVO que Barenboim ha querido DECIR en su segundo ciclo.

Sonata núm. 30, Op. 109. De una belleza portentosa es la primera versión de esta **Sonata**. Interpretación limpia y cristalina, es emocionante, delicada, intimista y serena, pero en ningún momento está exenta de carácter. La segunda, bueno, no es mejor; pero, claro, tampoco peor. Todo un dilema. De todas maneras, es preciso señalar que en esta ocasión el enfoque general no es excesivamente divergente entre ambas versiones, porque ya la del primer ciclo tiende hacia el clima habitual del segundo.

Sonata núm. 31, Op. 110. La realización correspondiente a la primera integral, cuyo primer movimiento es de una grandeza casi religiosa, alcanza su punto de mayor interés en el poco desarraigado y bastante introvertido tercer movimiento. Vuelve a ser una bellísima versión que poco tiene que ver con la avalancha de rabia y negrura que es la segunda. En ésta, las angulosas texturas sonoras definen un mundo expresivo de acentuado nihilismo, cuando no de una violencia terrible. Todo el tercer movimiento se convierte aquí en una continua alucinación; en este sentido nunca ha estado Beethoven tan cerca del visionario mundo del último Goya como en estas versiones de sus últimas **Sonatas**.

Sonata núm. 32, Op. 111. Lo dicho para las respectivas versiones de la «**Hammerklavier**» sirve perfectamente para las de esta **Sonata**, pues la relación que hay entre ellas es prácticamente la misma que en aquélla ocasión. Tan sólo añadiré ahora que, otra vez, resulta inaudita la enorme fuerza percutiva con que Barenboim ataca algunas notas. Sólo así, claro, se puede conseguir dotar a esta música de unas proporciones verdaderamente escatológicas, cosa que, por otro lado, es justo lo que Beethoven deseaba.



Conclusiones

Primera: Tanto en el terreno estilístico como en el puramente técnico el avance producido en la interpretación de estas obras en los últimos 25 años ha sido notabilísimo. A las por algunos denominadas «versiones clásicas» (las de un Kempff, un Backhaus o un Gulda) habría que empezar a llamarlas de otra manera: simplemente, versiones caducas. Segunda: De los ciclos más modernos destacaría los de Arrau, Gilels (aún incompleto) y los dos de Barenboim. Tercera: De entre los de Barenboim, a mi juicio los de mayor altura en todos los aspectos, no es fácil decidirse por uno de ellos. Yo recomendaría los dos, aunque como es sabido, el primero sólo puede encontrarse en algunos países europeos. De todas formas, no hay que perder de vista que el segundo ciclo presenta el evidente atractivo de su espléndido sonido (la grabación, ya disponible completa en Compact-Disc, es de Klaus Scheibe). Así que, en resumidas cuentas, si tuviera que recomendar una única integral de las **Sonatas para piano** de Beethoven, ésta sería la nueva de Barenboim para Deutsche Grammophon. La sensación de espontaneidad y unidad que se percibe en este último disco se debe a la hazaña de haber grabado de una sola toma cada movimiento del ciclo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

TABLA DE DURACIONES Y CALIFICACIONES INTERPRETATIVAS COMPARADAS

SONATA	INTERPRETE	AÑO GRABACION O PUBLICACION	MOVIMIENTOS 1º	2º	3º	4º	TOTAL	CALIFICACION
Nº 1	Arrau	1964	5'17''(R)	5'36''	2'57''	7'21''(R)	(21'11'')	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	5'22''(R)	4'19''	3'20''	7'07''(R)	(20'08'')	★ ★ ★
	Backhaus	1963					(14'10'')	★
	Barenboim I	1967	3'42	5'48''	4'09''	5'01''	(18'40'')	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	3'41	5'10''	3'34''	4'54''	(17'19'')	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	6'09''(R)	4'50''	3'21''	5'19''	(19'39'')	★ ★ ★
	Gulda	1969	3'26''	4'30''	2'30''	4'28''	(14'54'')	★ ★
	Kempff	1963	6'37''	4'43''	3'02''	5'32''	(19'54'')	★ ★ ★
Nº 2	Arrau	1964	10'37''(R)	8'08''	3'08''	6'45''	(28'38'')	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	6'45''	7'25''	8'58''		(23'08'')	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1969	4'53''	5'00''	2'47''	5'00''	(17'40'')	★
	Barenboim I	1970	7'13''	7'25''	3'19''	6'29''	(24'26'')	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'14''	7'14''	3'18''	6'18''	(24'04'')	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	7'06''	6'22''	3'26''	6'48''	(23'42'')	★ ★ ★
	Gulda	1969	6'15''	6'26''	2'34''	5'45''	(21'00'')	★ ★
	Kempff	1963	7'06''	6'32''	3'19''	6'20''	(20'17'')	★ ★ ★
Nº 3	Arrau	1964	10'40''	10'10''	3'13''	5'35''	(29'38'')	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	9'55''	8'31''	3'12''	5'04''	(26'42'')	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1970					(21'44'')	★
	Barenboim I	1969	10'31''	9'00''	2'59''	5'19''	(27'49'')	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	10'17''	8'26''	2'43''	5'05''	(26'31'')	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	10'08''	7'25''	3'03''	5'40''	(25'46'')	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	9'43''	5'42''	2'36''	4'42''	(22'43'')	★ ★
	Kempff	1963	9'44''	6'59''	3'17''	5'13''	(25'13'')	★ ★
	Gilels	1983	10'04''	8'46''	2'58''	5'30''	(27'18'')	★ ★ ★ ★ ★
Nº 4	Arrau	1964	8'32''	9'35''	5'09''	7'40''	(30'56'')	★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	8'37''	8'29''	4'56''	6'20''	(28'22'')	★ ★ ★
	Backhaus	1967	6'18''	6'11''	3'50''	6'26''	(22'45'')	★
	Barenboim I	1970	7'53''	9'41''	5'22''	7'32''	(30'28'')	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'51''	9'27''	4'48''	7'12''	(29'18'')	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	8'30''	8'55''	5'23''	7'32''	(30'20'')	★ ★ ★
	Gulda	1969	7'21''	6'53''	4'44''	5'43''	(24'41'')	★ ★
	Kempff	1963	8'52''	7'57''	5'14''	7'03''	(29'06'')	★ ★
Nº 5	Arrau	1965	5'41''	8'29''	4'27''		(18'37'')	★ ★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	5'45''	7'42''	4'20''		(17'47'')	★ ★ ★
	Backhaus	1964	4'00''	9'05''			(13'05'')	★
	Barenboim I	1968	5'54''	9'03''	4'42''		(19'39'')	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	5'45''	8'20''	4'43''		(18'48'')	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	5'31''	13'23''			(18'54'')	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	4'50''	7'12''	3'43''		(15'45'')	★ ★
	Kempff	1963	6'18''	7'14''	4'06''		(17'38'')	★ ★
Nº 6	Arrau	1965	8'15''(R)	4'00''	3'55''(R)		(16'10'')	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	6'06''	6'34''			(12'40'')	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1964					(9'55'')	★
	Barenboim I	1968	6'22''	4'23''	2'08''		(12'53'')	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	6'06''	4'04''	2'09''		(12'19'')	★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	5'19''	4'48''	3'45''(R)		(13'52'')	★ ★ ★
	Gilels	1974	8'54''(R)	5'24''	3'51''(R)		(18'09'')	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	4'54''	3'07''	3'34''(R)		(11'35'')	★ ★
	Kempff	1963	5'22''	3'27''	3'56''(R)		(12'45'')	★ ★

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nº 7	Arrau	1965	6'37"	10'22"	2'56"	4'05"	(24'00")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	6'45"	9'46"	2'50"	3'35"	(22'56")	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1964	4'55"	6'42"	2'43"	4'00"	(18'20")	★
	Barenboim I	1968	7'06"	12'00"	2'51"	3'54"	(25'51")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'01"	10'01"	2'49"	4'04"	(23'54")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1972	6'48"	10'40"	2'42"	4'03"	(24'13")	★ ★ ★
	Gilels	1982	6'53"	10'46"	2'46"	4'09"	(24'34")	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	6'20"	7'53"	2'48"	3'24"	(20'25")	★ ★
	Kempff	1963	6'55"	8'34"	2'50"	3'45"	(22'04")	★ ★ ★
Nº 8	Arrau	1967	8'57"	6'14"	4'31"		(19'42")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1981	8'27"	4'57"	4'43"		(18'07")	★ ★ ★
	Backhaus	1970	6'12"	4'48"	4'15"		(15'15")	★
	Barenboim I	1967	9'30"	5'44"	4'43"		(19'57")	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	9'28"	5'18"	4'45"		(19'31")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	9'33"	5'13"	4'26"		(19'12")	★ ★ ★
	Gilels	1981	9'04"	5'43"	5'02"		(19'49")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	8'12"	5'10"	4'10"		(17'32")	★
	Kempff	1963	7'11"	4'50"	4'26"		(16'27")	★ ★
Nº 9	Arrau	1967	6'37"	3'28"	3'20"		(13'25")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	5'24"	3'09"	2'48"		(11'21")	★ ★ ★
	Backhaus	1970					(11'10")	★
	Barenboim I	1970	7'24"	4'36"	3'35"		(15'35")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	6'45"	4'12"	3'23"		(14'20")	★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	7'22"	3'34"	3'28"		(14'24")	★ ★ ★
	Gulda	1969	6'12"	2'54"	3'01"		(12'07")	★ ★
	Kempff	1963	5'06"	3'31"	3'46"		(12'23")	★ ★ ★
Nº 10	Arrau	1967	7'21"	6'10"	3'18"		(16'49")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	6'23"	5'00"	3'19"		(14'51")	★ ★ ★
	Backhaus	1970					(13'50")	★
	Barenboim I	1970	7'24"	5'58"	3'16"		(16'38")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'07"	5'11"	3'25"		(15'43")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	7'50"	5'26"	3'46"		(17'02")	★ ★ ★
	Gulda	1969	6'52"	4'44"	2'49"		(14'25")	★ ★
	Kempff	1963	5'48"	5'12"	3'25"		(14'25")	★ ★ ★
Nº 11	Arrau	1962	7'25"	10'42"	3'16"	6'37"	(28'00")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	6'52"	8'36"	4'13" (R)	4'45"	(24'26")	★ ★ ★
	Backhaus	1969					(21'45")	★
	Barenboim I	1970	7'14"	9'23"	3'39"	6'05"	(26'21")	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'21"	9'13"	3'32"	6'07"	(26'13")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	7'15"	6'36"	3'17"	6'21"	(23'29")	★ ★ ★
	Gulda	1969	6'44"	5'29"	2'59"	4'59"	(20'11")	★ ★
	Kempff	1963	7'20"	7'05"	3'00"	6'13"	(23'38")	★ ★ ★
Nº 12	Arrau	1962	8'43"	2'30"	6'13"	3'05"	(20'31")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	7'10"	2'26"	6'10"	2'38"	(18'24")	★ ★ ★
	Backhaus	1963	7'00"	2'40"	5'15"	3'05"	(18'00")	★
	Barenboim I	1970	9'32"	2'46"	7'48"	2'48"	(22'14")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	8'43"	2'39"	6'22"	2'49"	(20'33")	★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	11'31"		8'44"		(20'15")	★ ★ ★ ★
	Gilels	1976	8'33"	2'45"	6'18"	2'24"	(20'00")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	6'45"	2'19"	6'58"	2'25"	(18'27")	★ ★ ★
	Kempff	1963	7'12"	3'00"	5'22"	3'09"	(18'43")	★ ★
Nº 13	Arrau	1962					(17'20")	★ ★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1979					(15'49")	★ ★ ★
	Backhaus	?	4'50"	2'10"	2'12"	5'14"	(14'26")	★
	Barenboim I	1970	5'40"		10'52"		(16'32")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	5'35"	2'08"	3'12"	5'38"	(16'33")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978					(15'11")	★ ★ ★ ★
	Gilels	1981	5'46"	1'36"	3'09"	5'29"	(16'00")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	5'03"	1'46"	2'30"	4'54"	(14'13")	★ ★
	Kempff	1963	4'15"	2'10"	2'34"	5'26"	(14'25")	★ ★ ★

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nº 14	Arrau	1962	7'06"		7'40"		(16'46")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1979	6'11"	2'12"	7'40"		(16'03")	★ ★ ★
	Backhaus	1969					(15'20")	★
	Barenboim I	1967	7'00"	2'23"	7'38"		(17'01")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	6'34"	2'12"	7'40"		(16'26")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1972					(15'55")	★ ★ ★
	Gilels	1981	6'01"	2'28"	7'05"		(15'34")	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	6'21"	2'23"	6'53"		(15'37")	★ ★
	Kempff	1963	6'00"	2'18"	5'26"		(13'44")	★ ★ ★

Nº 15	Arrau	1962	9'28"	7'50"	2'00"	4'53"	(24'11")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	10'32"	8'05"	2'23"	5'07"	(26'07")	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1970	6'43"	6'27"	1'56"	4'09"	(19'15")	★
	Barenboim I	1969	12'14"	9'01"	2'47"	5'51"	(29'53")	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	11'09"	7'38"	2'33"	5'26"	(26'46")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	10'33"	6'45"	2'12"	5'15"	(24'45")	★ ★ ★
	Gilels	1983	12'08"	8'32"	2'15"	5'46"	(28'41")	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	8'50"	6'02"	1'56"	4'41"	(21'32")	★ ★
	Kempff	1963	7'05"	6'13"	2'12"	4'59"	(20'29")	★ ★ ★

Nº 16	Arrau	1967	6'28"	12'14"	6'15"	(24'57")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1979	6'22"	9'32"	6'34"	(22'28")	★ ★ ★
	Backhaus	1970	4'50"	7'45"	5'35"	(18'10")	★
	Barenboim I	1970	6'22"	11'54"	6'05"	(24'21")	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	6'26"	11'39"	6'07"	(24'12")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	6'00"	11'00"	6'48"	(23'48")	★ ★ ★
	Gilels	1976	6'40"	11'02"	6'40"	(24'22")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	5'53"	7'48"	5'48"	(19'29")	★ ★
	Kempff	1963	6'18"	9'52"	6'29"	(22'39")	★ ★

Nº 17	Arrau	1967	8'34"	10'15"	7'30"		(26'19")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1978	8'26"	8'07"	6'55"		(23'28")	★ ★ ★
	Backhaus	1963					(20'50")	★ ★
	Barenboim I	1967	9'18"	9'51"	6'47"		(25'56")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	8'45"	8'41"	6'56"		(24'22")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	8'43"	8'20"	6'39"		(23'42")	★ ★ ★ ★
	Gilels	1982	9'13"	9'15"	7'23"		(25'51")	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	7'01"	7'46"	5'53"		(20'40")	★ ★
	Kempff	1963	8'18"	7'05"	7'01"		(22'24")	★ ★ ★

Nº 18	Arrau	1966	8'36"	5'28"	5'13"	4'57"	(24'14")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1978	8'27"	5'06"	3'55"	4'29"	(21'57")	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1961	6'10"	3'46"	4'05"	4'44"	(18'45")	★
	Barenboim I	1970	8'44"	5'09"	4'54"	4'29"	(23'16")	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	8'39"	5'16"	4'23"	4'36"	(22'44")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	8'51"	4'50"	4'12"	4'37"	(22'30")	★ ★ ★
	Gilels	1982	8'59"	5'12"	4'50"	4'18"	(23'19")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	7'48"	4'15"	3'42"	4'08"	(19'53")	★ ★ ★
	Kempff	1963	6'12"	5'15"	4'06"	4'43"	(20'16")	★ ★ ★

Nº 19	Arrau	1967			(8'12")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1981	4'05"	3'10"	(7'15")	★ ★ ★
	Backhaus	1969			(6'50")	★
	Barenboim I	1967	5'12"	2'59"	(8'11")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	4'45"	3'10"	(7'55")	★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	4'27"	3'31"	(7'58")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	4'53"	2'54"	(7'47")	★ ★ ★
	Kempff	1963	4'03"	3'43"	(7'46")	★ ★ ★

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nº 20	Arrau	1967	4'53"	5'56"		(8'49")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1981	4'33"	3'12"		(7'45")	★ ★ ★
	Backhaus	1969				(6'10")	★
	Barenboim I	1967	4'36"	4'09"		(8'45")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	4'44"	3'44"		(8'28")	★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	4'43"	3'48"		(8'31")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	4'15"	3'03"		(7'18")	★ ★
	Kempff	1963	4'27"	3'42"		(8'09")	★ ★ ★
Nº 21	Arrau	1964	11'40"	14'56"		(26'36")	★ ★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1975	8'45"	13'55"		(22'40")	★ ★ ★
	Backhaus	1960				(21'13")	★
	Barenboim I	1969	11'37"	17'19"		(28'56")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	11'26"	4'39"	11'22"	(27'27")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1974	10'38"	14'12"		(24'50")	★ ★ ★
	Gilels	1974	10'58"	4'37"	9'20"	(24'55")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	9'21"	2'45"	8'15"	(20'21")	★
	Kempff	1963	8'31"	12'44"		(21'15")	★
Nº 22	Arrau	1967	6'11"	6'17"		(12'28")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	5'45"	5'10"		(10'55")	★ ★ ★
	Backhaus	1970				(10'21")	★
	Barenboim I	1970	6'30"	6'00"		(12'30")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	5'54"	5'58"		(11'52")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	6'07"	6'18"		(12'25")	★ ★ ★
	Gulda	1969	5'08"	5'20"		(10'28")	★ ★
	Kempff	1963	5'38"	6'09"		(11'47")	★ ★
Nº 23	Arrau	1967	10'53"	15'37"		(26'30")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1981	9'25"	13'55"		(23'20")	★ ★ ★
	Backhaus	1963				(23'45")	★
	Barenboim I	1967	10'34"	8'03"	5'24"	(24'01")	★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	10'33"	7'35"	8'12"	(26'20")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1971	9'55"	14'52"		(24'47")	★ ★ ★
	Gulda	1969	7'26"	5'32"	7'11"	(20'09")	★
	Kempff	1963	9'50"	14'47"		(24'37")	★ ★
Nº 24	Arrau	1966				(10'18")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1977	7'10"	2'35"		(9'45")	★ ★ ★
	Backhaus	1970				(9'49")	★
	Barenboim I	1970				(7'37")	★ ★ ★
	Barenboim II	1984	6'52"	2'58"		(9'50")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1971				(10'15")	★ ★ ★
	Gulda	1969	6'14"	2'45"		(8'49")	★ ★
	Kempff	1963				(7'49")	★ ★ ★
Nº 25	Arrau	1967				(10'00")	★ ★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1974	4'35"	3'13"	1'47"	(9'53")	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1967				(9'05")	★
	Barenboim I	1970	4'19"	2'49"	1'59"	(9'07")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	4'38"	2'35"	2'03"	(9'16")	★ ★ ★ ★
	Brendel	1972	4'36"	2'37"	1'53"	(9'06")	★ ★ ★ ★ ★
	Gilels	1975	4'44"	3'33"	1'45"	(10'02")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	4'26"	2'30"	1'42"	(8'38")	★ ★
	Kempff	1963	3'09"	2'35"	2'00"	(7'44")	★ ★ ★
Nº 26	Arrau	1966	6'55"	10'00"		(16'55")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1975	7'30"	10'10"		(17'40")	★ ★ ★
	Backhaus	1970				(16'05")	★ ★
	Barenboim I	1967	7'41"	10'31"		(18'12")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'43"	4'40"	6'15"	(18'38")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1978	7'08"	9'40"		(16'48")	★ ★ ★ ★
	Gilels	1975	7'10"	4'02"	5'56"	(17'08")	★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	5'22"	3'17"	5'00"	(13'39")	★ ★
	Kempff	1963	7'02"	7'12"		(14'14")	★ ★

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nº 27	Arrau	1967	5'10"	7'50"		(13'00")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1975				(13'35")	★ ★ ★ ★
	Backhaus	1962				(12'28")	★
	Barenboim I	1970	6'03"	8'18"		(14'21")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	6'08"	8'08"		(14'16")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	5'46"	8'12"		(13'58")	★ ★ ★ ★ ★
	Gilels	1975	5'35"	8'15"		(13'50")	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	4'30"	6'00"		(10'30")	★ ★
	Kempff	1963	5'12"	8'45"		(13'57")	★ ★ ★
Nº 28	Arrau	1966	10'47"		11'35"	(22'22")	★ ★ ★ ★
	Ashkenazy	1980	4'20"	5'56"	10'11"	(20'27")	★ ★ ★
	Backhaus	1963				(18'40")	★
	Barenboim I	1970	5'06"	6'07"	10'52"	(22'15")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	4'30"	5'53"	3'32" 7'24"	(21'19")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	10'24"		11'11"	(21'35")	★ ★ ★
	Gilels	1974	4'12"	6'11"	3'15" 7'40"	(21'18")	★ ★ ★ ★ ★
	Gulda	1969	3'35"	6'21"	9'47"	(19'43")	★ ★
	Kempff	1963	3'28"	5'43"	8'13"	(17'22")	★ ★
	Pollini	1977	3'42"	6'07"	2'50" 7'19"	(19'58")	★ ★ ★ ★
Nº 29	Arrau	1964	10'46"	2'27"	20'20" 11'36"	(45'09")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1981	10'52"	2'42"	19'22" 11'31"	(44'27")	★ ★
	Backhaus	?	11'40"	2'42"	16'35" 10'28"	(41'25")	★
	Barenboim I	1970	13'12"	3'03"	21'50" 12'50"	(50'55")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	13'00"	2'59"	21'50 12'20"	(50'09")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1971	11'43"	2'39"	19'36" 12'13"	(46'11")	★ ★ ★
	Gilels	1983	12'15"	2'50"	19'50" 13'34"	(48'29")	★ ★ ★
	Gulda	1969	9'23"	2'15"	13'35" 11'21"	(36'34")	★
	Kempff	1963	8'42"	2'36"	16'09" 11'49"	(39'14")	★
	Pollini	1977	10'37"	2'37"	17'10" 12'12"	(42'36")	★ ★ ★ ★
Nº 30	Arrau	1966	6'28"		16'15"	(22'43")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1980				(20'16")	★ ★ ★ ★ ★
	Backhaus	1962				(17'40")	★
	Barenboim I	1970	7'07"		13'53"	(21'00")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	4'20"	2'40"	15'15"	(22'15")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1975	6'23"		13'32"	(19'55")	★ ★ ★
	Gulda	1969	5'43"		10'54"	(16'37")	★ ★
	Kempff	1963	3'17"	2'24"	10'53"	(16'34")	★ ★
	Pollini	1977	3'12"	2'14"	12'24"	(17'40")	★ ★ ★ ★
Nº 31	Arrau	1966	6'53"		13'25"	(20'18")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1980				(20'23")	★ ★ ★
	Backhaus	1967	5'20"		11'00"	(16'20")	★
	Barenboim I	1969	8'33"	2'22"	12'48"	(23'43")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	7'31"	2'17"	12'05"	(21'53")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1974	6'46"		12'16"	(19'02")	★ ★ ★
	Gulda	1969	6'05"	1'48"	5'58"	(16'51")	★ ★
	Kempff	1963	6'12"	2'13"	9'35"	(18'00")	★ ★
	Pollini	1977	5'59"	1'56"	9'31"	(17'26")	★ ★ ★ ★
Nº 32	Arrau	1966	9'12"		19'40"	(28'52")	★ ★ ★
	Ashkenazy	1974	10'00"		17'23"	(27'23")	★ ★ ★
	Backhaus	1962	8'15"		12'35"	(20'50")	★
	Barenboim I	1967	9'38"		19'19"	(28'57")	★ ★ ★ ★ ★
	Barenboim II	1984	9'58"		20'27"	(30'25")	★ ★ ★ ★ ★
	Brendel	1971	9'00"		17'20"	(26'20")	★ ★ ★
	Gulda	1969	8'31"		15'28"	(24'01")	★ ★
	Kempff	1963	8'48"		15'10"	(23'58")	★ ★
	Pollini	1977	8'40"		17'13"	(25'53")	★ ★ ★ ★ ★

(R). Repeticion(es)

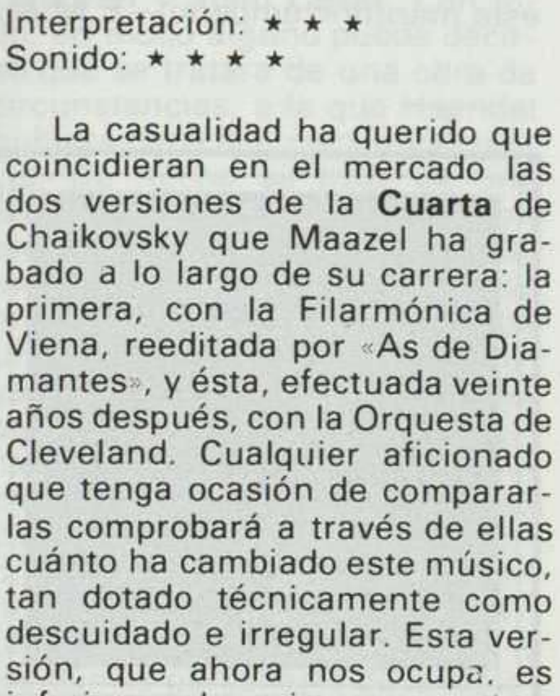
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Crítica discográfica

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4, en Fa menor, Op. 36. Orquesta de Cleveland. Director: Lorin Maazel. CBS IM 39065. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

La casualidad ha querido que coincidieran en el mercado las dos versiones de la **Cuarta** de Chaikovsky que Maazel ha grabado a lo largo de su carrera: la primera, con la Filarmónica de Viena, reeditada por «As de Diamantes», y ésta, efectuada veinte años después, con la Orquesta de Cleveland. Cualquier aficionado que tenga ocasión de compararlas comprobará a través de ellas cuánto ha cambiado este músico, tan dotado técnicamente como descuidado e irregular. Esta versión, que ahora nos ocupa, es inferior a la primera, precisamente porque es descuidada e irregular, tanto en su conjunto como en cuanto a sus movimientos aislados. El único tiempo que es magnífico globalmente es el último, tal vez por ser el de carácter más externo. El primer movimiento, por el contrario, resulta sumamente desigual, pues al lado de un «Moderato con anima», básicamente correcto, el «Moderato assai, quasi andante» no puede ser más ramplón y rutinario; además, todas las transiciones de este tiempo están efectuadas de un modo brusco y sin demasiado esmero. Los movimientos segundo y tercero son francamente flojos y descuidados en su realización, siendo bien notable la diferencia entre los «pizzicatti» de esta versión y los de la anterior, con la Filarmónica de Viena. Interpretación, pues, inferior a la anterior del propio Maazel, así como a las de Mravinsky (Privilege), Karajan (DG) e incluso Solti (Decca digital).

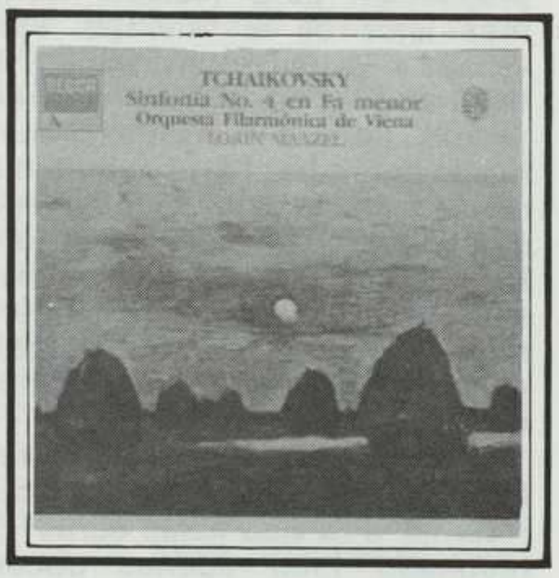


El sonido es correcto, bien ubicado, bien proporcionado, pero algo distante y bajo de volumen.—**LUIS SALES.**

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4 en Fa menor, Op. 36. Sinfonía núm. 5 en Mi menor, Op. 64. Sinfonía núm. 6, en Si menor, Op. 74, «Patética». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. Decca «Ace of Diamonds» SDD 646, SDD 647 y SDD 648.

Intepretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Estas grabaciones de hace veinte años nos devuelven a un Lorin Maazel bien distinto del actual. Menos artista, menos singularmente genial que ahora (cuando quiere), el joven director de entonces era, en cambio, menos caprichoso, más seguro y homogéneo en sus resultados. Ante la irregularidad y la simpleza (tantas veces) del Maazel actual, estas versiones de antaño se nos revelan como trabajos concienzudamente elaborados. Buena impresión, pues, en principio, la que causan todavía hoy estas grabaciones chaikovskianas, pertenecientes (junto con la excelente **Sinfonía Manfred**, reeditada el año pasado) a un integral que en su día gozó de una considerable aceptación en nuestro país.



De comienzo, llama la atención en ellas algo importante: el joven Maazel graba con la Filarmónica de Viena y sabe estar a la altura de las circunstancias. Quiero decir con esto que es perceptible en estos dicos cómo, a través de las partituras del autor ruso, el director trata de sacar todo el lustre posible a la soberbia Orquesta; el resultado son unas lecturas de una riqueza orquestal espléndida.

La **Cuarta** es una poderosa versión, adecuadamente estructurada y bien dosificada en su particular dramatismo casi trágico. Destaca la contundencia de los metales vieneses, la presencia matizadísima del timbal y, sobre todo, la perfección, sin par, de las cuerdas en el famoso «Pizzicato» del tercer movimiento. Los «tempi» son muy correctos, aunque un tanto esquemáticos en el primer movimiento; en cualquier caso, la forma de marcar el comienzo del «Moderato con anima» («In movimento di valse», especifica la partitura) resulta muy acertada; en cambio, el segundo bloque temático —«Moderato assai, quasi Andante»— no queda tan cuidado en el fraseo. Magnífico el «Andantino», y francamente sólido y bien trazado el «Finale».

La impresión es también favorable en la **Quinta Sinfonía**. Se trata de una versión que, sin llegar al dramatismo de Klemperer y Mravinsky, huye de la habitual MUSICA DE PELICULA de la mayoría de las interpretaciones a las que estamos acostumbrados; el acento es, pues, trágico y severo, y no hay concesiones a la vulgaridad. La realización orquestal es también sensacional, por su claridad, potencia y adecuada estructuración. La planificación dinámica (que en estas **Sinfonías** es muy interesante, oscilando entre valores máximos, como «ffff» y «pppp», y pasando por magnitudes medias, poco usuales, como «mp»), obtiene de Maazel una sensible traducción, sobre todo en la gama de los fortísimos; no tanto, ciertamente, en la de los pianísimos (el final de los dos primeros movimientos no es del todo sutil). Adecuadamente sobrio, el «Andante», con gloriosas intervenciones de los instrumentistas de la Filarmónica, y bien construidos el Vals y el «Finale».

Similar enfoque, sobrio y dramático, es el que impera en la **Sexta**. Se trata de una **Patética** sin comtemplaciones, sin lloriqueos, enormente directa y casi agresiva (hay instantes en el «Allegro vivo» del primer movimiento literalmente sobrecogedores). No voy a repetir detalles respecto a la realización orquestal, que es tan magistral como en los dos discos anteriores; insistiré, en todo caso, en el manejo metronómico de los «tempi» y en las transiciones algo esquemáticas. Especialmente impresionante resulta el último movimiento, por su fuerza expresiva.

Versiones, pues, bien enfocadas, correctamente dirigidas y deslumbrantemente realizadas por la Filarmónica de Viena. Muy superiores, desde luego, a las recientes, que Maazel ha grabado con la Orquesta de Cleveland (CBS).

Las grabaciones originales datan de la época dorada de la Decca (años sesenta) y son, por tanto, magníficas. El prensado actual de estos discos permite adivinarlo bastante bien, aunque carece de la brillantez y el timbre del original. El sonido es, en todo caso, muy claro y presente en los tres discos (tal vez peor timbrado en la **Cuarta**) y merece, por tanto una alta calificación.—**L.S.**

DUKAS: Sinfonía en Do mayor. La Péri. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Armin Jordan. Erato núm. 75175. Digital. Importación.

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

La autocrítica inflexible ejercida por Paul Dukas produjo nefastas consecuencias sobre su legado creativo, que se vio reducido a la mínima expresión. Es casi una obviedad señalar que las partituras salvadas de la destrucción por su autor son en su práctica totalidad páginas magistrales. Con todo y esto, no puede afirmarse que sus obras hayan alcanzado la difusión que merecen, si exceptuamos el "scherzo" **El Aprendiz de Brujo** sobre la balada de Goethe. La única **Sinfonía** de Dukas —un segundo intento fue desechado— es una de las grandes realizaciones del género en Francia, que sigue, en cierta medida, el genial precedente de César Franck, cuya impronta puede detectarse siquiera sea en la disposición tripartita que presenta. El poema danzado **La Péri** es la última obra conservada del compositor francés. Es esta una de sus redacciones más perfectas, un auténtico resumen de su ideario estético.

Muy brillantes las ejecuciones de la Suisse Romande, Orquesta que en la actualidad parece haber salido del bache en que se encontraba. La lectura de Armin Jordan de la **Sinfonía en Do mayor** es un maduro entendimiento de la obra, que nos llega de esta manera con toda su potencia. Se podría destacar el profundo lirismo otorgado al tiempo lento, "Andante espressivo e sostenuto", convertido así en el núcleo de la obra. Igualmente subrayable la agitación rítmica conferida al movimiento conclusivo. Refinamiento y lujuria orquestal pueden encontrarse en la dosis adecuadas en la traducción de **La Péri.**

Magnífico disco que nos RECUERDA a Paul Dukas.—**E.M.M.**

ENESCO: Rapsodias Rumanas núms. 1 y 2. Poema Rumano Op. 1. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director: Lawrence Foster. Erato NUM. 75179. Digital. Importado.

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

La discografía española de Georges Enesco está empezando a contar con algunos ejemplares interesantes, cubriéndose así un hueco que hasta hace escasas fechas era vergonzantemente total. El acercamiento al autor rumano que se nos permite no pasa, por el momento, de ir más allá de su vertiente folklorista. Quizá en un futuro próximo la fonografía nos haga entrar en contacto con su producción sinfónica y camerística o con la interesantísima ópera **Edipo**. Las partituras recogidas en el presente disco pertenecen a la juventud del compositor. En ellas se ofrece una imagen exaltada y añorante de la patria del músico.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El estilo imperante en las dos **Rapsodias** y en el **Poema** es el de un nacionalismo fuertemente teñido de romanticismo europeo ya en una fase terminal. El **Poema Rumano,** que inicia el catálogo enesquiano, fue escrito a los dieciséis años y presenta una pericia técnica algo corta junto a detalles de ingenuidad. La versión grabada es la primera que respeta el final con la aparición del primitivo himno rumano, que suponemos escamoteando hasta ahora por motivos políticos.

Las interpretaciones de Foster en este disco transitan caminos muy similares a los de su otro registro dedicado a Enesco (Erato NUM 75118. Reseña en RITMO núm. 544, suplemento de crítica discográfica). En el actual, sin embargo, se puede apreciar una calidad quizá superior. Hay, por ejemplo, una capacidad lúdica más acusada en la **Primera Rapsodia**. Se sigue incurriendo en una general extroversión a partir, desde luego, de las propuestas de las obras mismas. La prestación orquestal, sin ser perfecta, alcanza cotas muy convincentes.—**E.M.M.**

FAURE: Requiem. Victoria de los Angeles, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro Elisabeth Brasseur. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatode París. Director: André Cluytens. EMI "Acorde" 037 100 6321.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

El **Requiem** de Gabriel Fauré no sólo es la obra maestra de su autor, sino también una obra fundamental de la literatura de música religiosa del siglo XIX. Compuesto en 1887, su función es directamente litúrgica, pensado para una iglesia de proporciones medianas como la Madeleine de París, de la que el compositor era organista titular. Toda la obra hace gala de una gran inspiración, tanto en lo melódico como en la forma utilizada. De carácter predominantemente intimista, la función del coro es fundamental, apoyado por una orquesta de proporciones no exageradas, pero que intenta sacar partido de todos los grupos instrumentales. A ellos se unen los dos solistas, que van bordando los pasajes corales y sirven de nexo entre unos y otros. Fauré no parece haber seguido ningún modelo de Requiem concreto, pues ni el de Berlioz, ni por supuesto el de Verdi tienen nada que ver con el suyo. Fauré tiene en cuenta el texto desde una perspectiva totalmente alejada del dramatismo de Verdi, de la solemnidad de Berlioz o del patetismo trágico de Mozart: para el compositor francés, lo importante es el contenido religioso, la misa de difuntos que acompaña al cristiano difunto en su camino de encuentro con Dios. Por ello, se trata de una perspectiva totalmente religiosa, cristiana, compuesto por alguien que, como organista de una iglesia, conoce bien la liturgia y sabe cómo adaptarse a ella sin crear una obra dependiente o de encargo. En fin, los magníficos comentarios de carpeta de Jean-Jacques Normand, que se centra en el análisis de la obra, me liberan de intentar aquí una repetición. Unicamente resta recordar cómo Fauré, director a su vez del Conservatorio de París (con la controversia que provocó su nombramiento por ser considerado progresista en demasía), influyó como maestro en la posterior generación de músicos franceses (Ravel, Messiaen...) y es uno de los máximos representantes de la labor artesanal (si no genial) del momento en Francia.

Esta reedición de la grabación de 1963 es un pleno acierto. La interpretación es muy buena, contando con los mejores solistas del momento para los papeles que interpretan. Victoria de los Angeles, en el mejor momento de toda su carrera, canta con una voz excepcionalmente bella, a la vez cálida, sugerente, bien mesurada, desbordante de matices, con un gusto y musicalidad exquisitos. Igualmente Fischer-Dieskau, al que pueden aplicarse los mismos calificativos. Por su parte, el coro Elisabeth Brasseur, aun tratándose de una formación no muy abundante, está acertado en su ejecución, teniendo en cuenta que ésta no comporta especiales dificultades, aparte de dominar el volumen sonoro y la

dinámica, y conservando una afinación perfecta.

Los instrumentistas me han parecido de peor calidad, tanto la organista, de poco relieve artístico, como la orquesta, que no pasa de una calidad media. La dirección de Cluytens acierta en el estilo, aunque queda por momentos algo distante, como si de la partitura pudiera decirse algo más. En fin, son apreciaciones que no intentan desmerecer la labor de conjunto, que así tomada es de gran altura. Puede decirse que es un disco, pues, de antología.

El prensado es muy bueno (parece que EMI ha mejorado en este punto). El sonido queda, no obstante, algo apagado, no sé si por la toma de sonido o por el corte del positivo (lo que me parece más probable). De todas formas, la misma grabación inicial deja en segundo plano a la orquesta, que adquiere poca presencia.—**SANTIAGO BUENO**

FRESCOBALDI: Arie e Canzone. Montserrat Figueras, soprano; Ton Koopman, clave y órgano; Jordi Savall viola da gamba; Bruce Dickey y Jean-Pierre Canihac, cornetti; Christophe Coin, violoncello. Philips 9502 111. Importación.

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

En 1983 se cumplieron, que no celebraron, los cuatrocientos años de la venida al mundo de Girolamo Frescobaldi. Con tan fausto motivo, las ediciones fonográficas de sus obras brillaron simplemente por su ausencia en nuestro mercado. Nos llega ahora aunque tarde bienvenido sea, un registro que nació en las fechas del cuatricentenario. Lo más interesante de su enfoque es que nos permite acceder a campos tan ignorados como el vocal en la obra de Fescobaldi. Claro que esto no quiere decir que aquí se haya asimilado su producción para teclado. Nada más lejos de la realidad. Volviendo a lo que señalábamos, la contribución del músico italiano al cultivo de las novísimas maneras de entender el arte del canto a comienzos del siglo XVIII es algo que hasta ahora caía en el olvido. El potencial oyente tendrá ocasión de comprobar la fresca hermosura de las **Arie** de Frescobaldi y la no menor de sus páginas instrumentales.

Un selecto grupo de especialistas se ha encargado de hacer retornar a la vida estas obras. El resultado final apenas puede concebirse a superior nivel del obtenido. Excelsa, como es costumbre, Montserrat Figueras, plena de estilo e intención. También extraordinarias las intervenciones instrumentales. Savall, con su sonido soberano de siempre, Koopman más comedido que cuando actúa en solitario, y a gran altura las prestaciones de Coin. El mejor elogio que puede hacerse de los dos intérpretes de "cornetto" es que se sitúan a un nivel muy semejante. Un disco redondo, en suma.

Imprescindible para todos los interesados en el barroco temprano.—**E.M.M.**

GUALDA MARTINEZ, María Olivia: Primera distancia. OLIVIA FERNANDEZ MONTESINOS, Alberto de la: "R.Q." GUALDA JIMENEZ, Antonio: Triplex. Maribel Calvin, piano. Plectrum M.A.G.-1. (E.P.: 45 r.p.m.).

En las páginas de RITMO debíamos forzosamente hacernos eco de esta, por ahora modesta, iniciativa de la Asociación Cultural Valentín Ruiz Aznar, de Granada. Este pequeño disco de 45 r.p.m. es un primer paso que permite la grabación de músicas que posiblemente en otro caso no hallasen cauce apropiado. La serie "Músicos Granadinos Actuales" debe continar, pues es una experiencia única en el plano pedagógico. Pocos antecedentes, si es que existen, debe haber de una grabación de la obra de una compositora de ¡diez años!, que es la edad de María Olivia Gualda. Ni que decir tiene que la función de este disco es muy otra de la que ejercen los restantes productos de la industria. De ahí, que nos parezca sin sentido entrar en las valoraciones al uso. Quede constancia de este meritorio empeño.—**E.M.M.**

HAENDEL: La Pasión (sobre texto de Brockes). Maria Stader, Edda Moser, Rosemarie Sommer, Verena Scheidegger, Paul Esswood, Ernst Haefliger, Jerry J. Jennings, Theo Adam, Jakob Stampfli. Coro de la Catedral de Ratisbona. Schola Cantorum Basiliensis. Director: August Wenzinger. Deutsche Grammophon 413 922-1, 3 discos. Import.

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

Esta **Pasión,** sobre un libretto de Matheson a partir de un texto de Barthold Heinrich Brockes, no debe ser confundida con otra **Pasión según San Juan** que compuso Haendel en 1704 sobre letra de Postel. Esta que ahora se examina, sensiblemente más importante, fue compuesta o bien en 1716 durante el viaje que el músico realizó por Alemania con ocasión del mismo desplazamiento del Rey de Inglaterra a Hannover, o bien debió serlo más tarde en Inglaterra, siendo enviada a Mattheson, en Hamburgo, el cual la haría interpretar en 1719 (aunque otras fuentes aseguran su estreno en la Catedral de Hamburgo en 1717). Sea una cosa o la otra, es evidente que se trata de una obra compuesta para su ejecución en Alemania, ya que se aparta totalmente de los oratorios ingleses de Haendel e incide de lleno en las tradicionales pasiones alemanas que, como en otras ciudades, se interpretaban en Hamburgo por Semana Santa.

No se trata de un texto de la Pasión al estilo habitual, siguiendo un evangelista y añadiendo aquí y allá arias y corales, sino que es una paráfrasis de los textos evangélicos. La obra inicial de Brockes había obtenido un éxito muy considerable en su época (1712), aunque más tarde, durante el Romanticismo, fue duramente criticada y cayó en el olvido. Parece que Mattheson, por entonces fecundo compositor en Hamburgo, envió el texto (algo retocado) a Haendel y le encargó la composición que ahora conocemos. Nuestro músico debió trabajar con ciertas prisas, pues además de ciertas negligencias en el cuidado del texto aprove-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

chó algunos materiales anteriores. Paor otra parte también es cierto que más tarde volvió a aprovechar trozos de esta **Pasión** para obras tardías como **Esther, Deborah** y **Julic César.** Con todo, en modo alguno puede decirse que se tratara de una obra de circunstancias, a la que Haendel hubiera dedicado poca importancia. De hecho se trata de una obra muy notable, e intersantísima, pues muestra una faceta del músico poco conocida, donde se mueve con facilidad dentro de unas formas que no eran las suyas habituales, ya que Haendel se esforzó por permanecer cercano al estilo de las Pasiones habituales de Hamburgo. Entre las características que pueden sorprender al oyente, hay que resaltar que, junto a los papeles inevitables del Evangelista, Jesús y los demás personajes de la historia, se encuentran otros dos símbólicos —el Alma Creyente y la Hija de Sión— que comentan los hechos a la luz del cristianismo. Por otra parte, los coros pierden la importancia que en Bach los hace tan atractivos; incluso el coral (que aparece sólo en cuatro) es tratado de forma mucho más simple; los coros "turbae" están privados de aquella dinámica satánica de, por ejemplo, la **Pasión según Mateo** de Bach, pero adquieren una línea melódica muy atractiva, propia de Haendel.

La orquesta está formada fundamentalmente por la cuerda, en una querida sencillez de instrumentación. Los oboes aparecen para acompañar algunas arias, y el fagot del continuo casi nunca adquiere relevancia solista (excepto en el aria núm. 47). El relato de Jesús (y sus arias) quedan apoyados por los violines (de manera semejante a Bach), y el bajo contínuo marca el relato del Evangelista.

Los discos que ahora se nos ofrecen a consideración son totalmente recomendables. Se trata de una reedición de una grabación de 1968 (bajo el sello Archiv, 2710006), con ocasión del tricentenario del nacimiento del compositor (junto con las reediciones del **Sansón** y del **Julio César** que Richter grabara). La versión me ha parecido estupenda; Wenzinger (que ahora parece no tener tan a favor, por desgracia, a las casas discográaficas) es un director poco espectacular pero muy apreciable, que se esforzó por utilizar técnicas originales en un término medio. Quizá esas medias tintas hayan hecho que hoy no sea tan apreciado; sin embargo, su estilo es muy apropiado y hace la obra fácil a la escucha. Dirige con suficiente nervio como para que la partitura no decaiga en momento alguno, y tiene sentido de la interpretación barroca. Junto a él, tanto el coro como los solistas son de primera línea. Sin entrar en el primero (que no debe confundirse con los Regensburger Domspatzen, pues aquí se trata del coro COMPLETO de la Catedral), diremos que los segundos que deben destacarse por su labor a la Stader y la Moser entre las mujeres, dentro de un estilo de interpretación seguro y clásico Theo Adam (magnífico bajo), Haefliger (tan apropiado en los papeles de Evangelista) y las intervenciones de Paul Esswood (contratenor) en los papeles secundarios.

Toma de sonido clara y muy bien compensada. Prensado excelente. En fin plena recomendabilidad.—**S.B.S.**

HAENDEL: El Mesías. Kiri te Kanawa, Anne Gjevang, Keith Lewis, Gwynne Howell. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 414 936-1, 3 discos. Digital. Import. (CD: 414 396-2).

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

Nos presenta la Decca una grabación poco previsible: el archiconocido director Sir Georg Solti dirigiendo **El Mesías**. ¿Qué resultados podían esperarse, dado lo que conocemos del maestro y tambiénm sus tradicionales gustos y parcelas de trabajo? Aunque difícil de prever, seguramente se inclinaría por una visión predominantemente sinfónica, dentro de un estilo muy inglés de gran concierto. Y así ha resultado. Se trata de una grabación que hará las delicias de un público inglés medio, no especialmente fanatizado por el barroco, dentro de una versión que sigue la línea tradicional pero que la pone al día, y por ello no la hace desechable ni anticuada. Así, si comparamos esta versión —por el público hipotético, no inglés, que pueda apreciarla— se pone en directa competencia a la de Richter II (DG 2720069), y ambas quedan muy igualadas, incluso por el soberbio sonido de las dos. En cambio, para un público algo más adentrado en el mundo del barroco, ambas quedan superadas por otras más idiomáticas como puedan ser Marriner, Leppard y, sobretodo, Gardiner (Argo, Erato y Philips, respectivamente).

Solti, como he dicho, parte de presupuestos que podríamos llamar "sinfónicos". Una orquesta no excesiva, pero sí numerosa (unos 40 miembros); un coro muy amplio (100 voces); unos tiempos muy rápidos, marcados, de gran empuje, que impiden que decaiga nunca la tensión musical. Todo ello en el plano positivo. En el negativo, y sólo relativamente, podríamos señalar un exceso en el uso de ostensibles reguladores de la potencia del coro (por ejemplo, en el núm. 21 "Surely he hath borne", que contrastan fuertemente con la parquedad de indicaciones de las partituras barrocas, y que si bien es interesante su uso en ocasiones, su abuso aquí llega a cansar: los pasos continuos de "forte" a "piano", y viceversa, me parecen excesivos). Y junto a ello momentos muy logrados, como el núm. 22 "And with his stripes", donde soluciona admirablemente en "pp" el final marcado Adagio en la partitura; o el célebre "Aleluya", en una de las lecturas más interesantes de cualquier grabación, apasionado pero en un edificio muy equilibrado.

La Orquesta y el Coro se comportan magníficamente, incluso en las más difíciles agilidades. De éste sólo hay que decir que, en ocasiones, las voces femeninas se hacen demasiado blancas o ligeras, como en las semicorcheas del núm. 7 "And he shall purify". Su labor es, por lo demás, excelente en la seguridad del ataque y la afinación; extraordinariamente dócil a la batuta, al parecer.

De los solistas, debo destacar el tenor, Lewis, con voz plena y potente, timbrada, y con un estilo típicamente haendeliano, pero con algo de trémolo. También el bajo Howell está muy bien, seguro y cálido (¡qué buen momento de bajos y barítonos de oratorio!). Peor la Kanawa, con momentos excesivamente ligeros en la zona aguda, aunque su estilo es acertado. Falla, en cambio, en el estilo la contralto Anne Gjevang, con tendencias a interpretar el oratorio como si fuera una misa de Rossini, aunque su voz es llena de auténtica contralto.

En fin, el sonido es muy bueno, con una duración total de 2 horas 30 minutos, por lo que los compradores de la versión en Compact Disc (en sólo dos discos) mejoran sus condiciones respecto al LP. Buen prensado.—**S.B.S.**

HAENDEL. Chacona en Sol mayor, HWV 435. Suites en Re menor, Mi menor, Si bemol mayor y Sol mayor, HWV 434, 436, 438 y 441. Trevor Pinnock, clave. Archiv 410656-1. Digital.

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

Es bien sabido que la música para teclado de Haendel no alcanza ni en número ni en profundidad las cotas de la de J.S. Bach. Sin embargo, su belleza es bien patente y cada vez más los clavecinisticas se acercan a este repertorio ya hoy muy surtido en el mercado discográfico.

Luciano Sgrizzi, Kenneth Gilbert, entre otros, han grabado las **Suites** completas y el clavecinista Eberhard Klaus se ha enfrentado con una pregunta integral de todas las piezas de clave haendelianas. Trevor Pinnock se ha convertido en estos últimos años en uno de los más grandes intérpretes de la música de Haendel, no sólo como solista sino también como director de su grupo The English Concert. Sus lecturas de los **Concerti Grossi Op. 6** y de los **Conciertos de órgano,** figuran entre las versiones de referencia.

No debe resultar extraño que este disco dedicado a la música de tecla del gran maestro germano-británico sea un pleno acierto. Se trata de unas lecturas vibrantes, cargadas de vitalidad y chispa, hondas, cuando es preciso. Frente a la indudable pero fría inteligencia de Gilbert, Pinnock brinda un Haendel menos reflexivo, más intuitivo, pero lleno de sugerencias y musicalidad, a veces arrebatadora. Así ocurre con la magnífica **Chacona en Sol mayor** que da título al disco y con la que abre su recital.

Las **Suites,** concebidas como un todo, están dichas con tal variedad y claridad que nunca aburren y, conducidas por tan experta interpretación, estas páginas cobran nueva vida.

Pinnock utiliza para esta grabación un clave Ruckers de 1612 perteneciente a la colección de la reina de Inglaterra, de dos teclados, de especialísima sonoridad y al que el teclista inglés extrae todas sus posibilidades utilizando de manera adecuada e inteligente los registros. La toma de sonido, por el procedimiento digital, es perfecta: los micrófonos no se han colocado demasiado cerca, como suele ocurrir con tanta frecuencia al grabar el clave. Claro que los nombres de Gerd Ploebsch y Hans-Peter Schweigmann al frente de elenco técnico son siempre una garantía. El prensado es igualmente de gran calidad y la dinámica de la gama sonora, plenamente satisfactoria.

Un acierto pleno. Sólo nos resta pedir que Pinnock grabe toda la obra de Haendel, que se elegiría, sin duda, en la primera opción. La presentación gráfica del disco es aceptable, si bien los textos figuran en inglés, francés y alemán. Está claro que aún no hemos ingresado en el Mercado Común.— **GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

HAENDEL: Israel en Egipto. Elizabeth Gale. Lilian Watson. James Bowman, Ian Partridge. Tom McDonnell. Alan Watt. Choir of Christ Church Cathedral. Oxford English Chamber Orchestra. Director Simón Preston. Decca Argo 411 977-1. 2 discos. Importación.

Interpretación ★ ★ ★ ★
Sonido ★ ★ ★ ★

El Oratorio **Israel en Egipto** es una recopilación de textos bíblicos seleccionados y ordenados por Jennens en torno a un tema doble: el éxodo del pueblo israe-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

lita desde las tierras egipcias (primera parte) y el cántico de acción de gracias de Moisés y los hijos de Israel tras el traspaso feliz del Mar Rojo (segunda parte). Esta sección de la obra cobra el especial interés de haber musicado por completo el texto de Ex. 15, 1-21, que dentro de la Biblia es un pasaje sálmico, y, por ello, para ser cantado. Esto último, y el hecho de querer reflejar cómo toda una comunidad emprende un nuevo camino, convirtieron al oratorio de Haendel en una auténtica obra coral, en el sentido de que es el coro el total protagonista, cuantitativa y cualitativamente, de la obra. El coro tiene una función agotadora y contínua (sobre todo en la primera parte), y para él Haendel escribió páginas magistrales, de una belleza extrema. No sabría señalar, entre tantos números dedicados al coro, éste o aquél; se trata sencillamente de un gran fresco que se sucede sin el mínimo cansancio para el oyente.

La versión que ahora se reedita fue grabada en 1975. Su directa competidora es la registrada en 1970 por Sir Charles Mackerras (Archiv 2708020, no en España), pero el nivel de ambas es tan similar que vale la pena comprar la primera que pueda encontrarse. Ambos utilizan la misma Orquesta, de la cual es conocida su excelente calidad; sus instrumentistas son todos ellos primeras figuras. El Coro de la presente versión puede considerarse superior al del Festival de Leeds (con Mackerras), por su mejor formación, distinguiéndose por una dicción impecable y un ajuste perfecto.

Los solistas de ambas versiones están también a similar nivel. De la presente me agradaría destacar la labor del contratenor James Bowman, quien es capaz de otorgar a su registro una expresividad inusitada.

Y las dos batutas pueden considerarse también niveladas, aunque ello no quiere decir que sean interpretaciones parecidas. Parten de conceptos distintos; si Mackerras realiza una obra donde el barroco ya está muy cercano al clasicismo (ya he insistido en otras ocasiones en su visión rococó del Haendel de los oratorios), Simon Preston prefiere una visión más centrada en la típica manera inglesa de interpretar los oratorios de Haendel: grandes construcciones brillantes y alegres, pero conseguidas desde una querida reducción de medios que evitan la grandilocuencia. Su versión está muy atenta al detalle; las voces nunca tapan a la orquesta ni viceversa, logrando crear aquella atmósfera típica de las grabaciones inglesas que RESPIRAN la catedral gótica unida al coro semi-profesional. En fin, me es difícil expresarlo mejor; espero que los lectores me logren entender, y que con el tiempo llegue a definir mejor lo que quiero expresar.

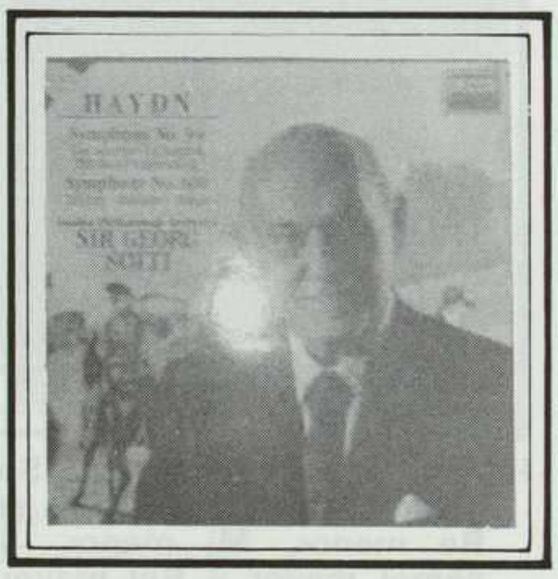
El sonido es muy bueno, aunque no supera las modernas técnicas digitales. Es mejor también que el de Mackerras. Muy bien prensado, absolutamente limpio. Por todo ello, se trata de una versión totalmente recomendable.—**S.B.S.**

HAYDN: Sinfonía núm. 94, «Sorpresa». Sinfonía núm. 100, «Militar». Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Georg Solti. Decca 411897-1. Digital. Importación.

Interpretación:
Sinfonía núm. 94: ★ ★ ★
Sinfonía núm. 100: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Parece ser que Sir Georg Solti tiene la intención de grabar el ciclo completo de las **Sinfonías «de Londres»**. Por lo conocido hasta ahora (ver crítica de P.G.M., RITMO núm. 543), se trata de un Haydn muy personal, concebido con arreglo a criterios muy originales, que lo mismo puede entusiasmar al oyente que defraudarle sin remedio. En todo caso, los dos discos publicados anteriormente arrojan un saldo bastante positivo, aunque (para mi gusto) con tremendas desigualdades: soberbias **Sinfonías núms. 101** y **102**, buena **Sinfonía núm. 95** y muy mala **Sinfonía núm. 103**. En la presente grabación se mantiene idéntica tendencia al desequilibrio, con una **Sinfonía «Militar»** francamente extraordinaria y una **«Sorpresa»**, por lo menos, caprichosa y GENIALOIDE.

Así hay que calificar, en efecto, la absoluta incoherencia en el manejo de los tempi que supone un Andante disparatadamente rápido, seguido de un minueto (Allegro molto) tocado, en cambio, como un pausado



allegretto . Pero quizá lo peor sea la velocidad vertiginosa del primer movimiento, que impide la necesaria claridad expositiva. A esta falta de claridad contribuye además la tendencia de Solti a marcar mucho el legato del tema principal, en los violines, con lo que el diseño aparece un tanto emborronado. Es una lástima, porque por lo demás estamos ante una realización magnífica, plena de brillantez y vitalidad. Versiones superiores a ésta son, sin duda, las de Beecham (EMI, extranjero), Jochum (DG) y Marriner (Philips).

La **Sinfonía «Militar»** es, en cambio, globalmente satisfactoria. Solti la aborda desde una perspectiva de gran madurez y con un enfoque muy SINFONICO, dando a lo estructural un predominio muy notable. Los resultados recuerdan en cierto modo a las maneras de Klemperer, pero con el beneficio de una mayor vitalidad; este típico NERVIO de Solti va muy bien a la música de Haydn. A diferencia de la **Sinfonía** anterior, los «tempi» son en ésta absolutamente correctos, dentro de su general animación, y no aparecen tampoco ninguno de los defectos allí señalados. Por el contrario, la exposición de los temas es clarísima en los cuatro movimientos, siendo de destacar el segundo por el singular tratamiento dado a las maderas y a la percusión. Versión, pues, de mucha categoría, muy intensa musicalmente y asombrosamente realizada. Muy distinta en su concepción, desde luego, a las clásicas (y bien humoradas) de Beecham (EMI Acorde) y Jochum (Privilege), pero igualmente válida.

El sonido es de una calidad extraordinaria, por su timbre y presencia.—**L.S.**

IVES: Sinfonía núm. 3. Orchestral Set núm. 2. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Michael Tilson Thomas. CBS IM 37823. Digital. Import.

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

La **Sinfonía núm. 2** de Charles Ives, grabada por Michael Tilson Thomas con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam en 1982, apareció en el mercado discográfico español al año siguiente (Véase reseña en RITMO núm. 533, mayo 1983, p. 65). La segunda entrega de lo que posiblemente será un ciclo integral nos llega ahora con la **Tercera Sinfonía**, grabada en 1984. La página básica de este registro fue compuesta en los primeros años de nuestra centuria. En determinados aspectos, no va mucho más allá de la partitura precedente de la serie, sobre todo en lo que a acritud armónica se refiere. La **Tercera** es una obra situada en el umbral del decisivo cambio estilístico del autor americano. En ella hay toda una declaración nacionalista por el uso de famosas melodías populares. Representa de manera más fidedigna el espíritu revolucionario de Ives la otra obra incluida en el disco. El **Orchestral Set núm. 2** es ya una pieza que ha cruzado la frontera de la modernidad. Ives ha expansionado su lenguaje con la utilización de polirritmos, la aplicación de la politonalidad y la admisión de elementos procedentes del folklore afroamericano.

Si Tilson Thomas llega a grabar toda la obra orquestal de Ives, su opción será seguramente una de las primeras. Los nuevos registros se están viendo favorecidos por la investigación musicológica que viene fijando las ediciones definitivas de las obras de Ives. La **Sinfonía núm. 3** por Thomas, tradicional, lírica y romántica, es ya la versión de elección frente a las de Hanson y Farberman. Igualmente modélica, la aproximación a la heterogeneidad del **Orchestral Set núm. 2**, prestando una adecuada atención a los parámetros métricos y tímbricos. Sensacional la Orquesta.—**E.M.M.**

JANACEK: Danzas Lachianas. Idilio. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: James Conlon. Erato NUM 75191. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Un aspecto quizá ahora un tanto olvidado de la obra de Leos Janaček es el interés que demuestra por el folklore. Esta vertiente pertenece a su etapa más temprana, al menos en lo que se refiere a la utilización directa del dato extraído de la música popular. Las **Danzas Lachianas** revelan a un autor todavía inexperto, en ellas el folklore cumple una función mucho más cercana a Dvorak que a la rigurosa investigación científica de Bartók. El **Idilio**, para cuerda, es una página aun más endeble, un verdadero ensayo de composición. Las dos obras registradas, por lo tanto, nos dan una visión del Janaček juvenil: fueron compuestas a sus 23 años —**Idilio**— y a los 36 —**Danzas**—. La impresión que producen en nada recuerda el arte enérgico y profundamente personal de las producciones escritas ya en nuestro siglo.

Las interpretaciones de la grabación cumplen perfectamente con la labor de darnos a conocer estas obras olvidadas de Janaček, respetando los mínimos exigibles de calidad. Sin embargo, Conlon no imprime el deseable carácter local a las lecturas, que nos parecen faltas de color y movilidad, en especial en las **Danza**, tocadas desde un abstracción que olvida un tanto su fuerte raíz folklórica.—**E.M.M.**

MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 413773, 2 discos. Digital Importación.

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Afirmar que la **Séptima Sinfonía** de Mahler es una obra DIFICIL (léase irregular y falta de unidad conceptual) no constituiría originalidad alguna por mi parte; ya lo he dicho en otras ocasiones y, desde luego, no soy el único en pensar así. Por ello me MOJARE más el cuello esta vez: cada día me aburre más esta retórica, hinchada y EXCESIVA **Sinfonía**. Naturalmente, más de uno sentirá deseos de estrangularme —o algo así— al leer esto; lo comprendo y pido disculpas a tales eternos ortodoxos, pero, a la vez, no me privo de expresar lo que cada día veo con más claridad: esta obra no se la CREYO ni el propio Mahler.

Sólo conozco una versión discográfica de la misma que mantenga el interés desde el principio (y lo que es más difícil) hasta el final: la de Otto Klemperer con la Orquesta Nueva Filarmonía, toma del año 1969. Las de Bernstein, Solti, Kubelik, Abravanel, Haitink, etc., son todas ellas versiones por una u otra razón fallidas; probablemente la razón última de su falta de funcionalidad reside en que en ninguna los respectivos conductores consiguen un resultado coherente con el presunto mensaje a transmitir; casi siempre se quedan a mitad de camino, por falta de autoridad para encontrar una línea interpretativa personal y válida.

Algo parecido diría de la versión que ocupa este comentario, por lo que a la postre, y para quien esto escribe, también quedará situada entre las no recomendables. La opción de Abbado —con la que estoy en desacuerdo por excesivamente bella— está basada en una lectura en cierta medida bastante objetiva, con lo que sus defectos más obvios quedan reflejados de forma un tanto cruda. Así, el primer movimiento aparece una vez más como una suma de DISTINTAS MUSICAS que no como una acumulación de estados de ánimo; o sea, resulta ilógico y un punto pesado. Las **Músicas Nocturnas** de los tiempos segundo y cuarto, para mi las joyas de esta obra, constituyen para Abbado sendos estudios sonoros, cuyo espléndido resultado en el orden cromático entraña un gran mérito. Sólo que, personalmente, prefiero para esta música un sonido más ácidc, menos pulido, no tan IMPRESIONISTA, y unas intenciones menos descargadas de contenido dramático y más llenas de sugerencias emocionales. Y por último, como era de esperar después de lo sucedido hasta aquí, Abbado dirige el quinto movimiento de forma implacable, sin poner el más mínimo interés en ENCUBRIR sus múltiples carencias y contradiciones.

En definitiva, a mi entender, otra **Séptima** de Mahler que a pesar de estar excelentemente servida en lo sonoro —Orquesta y grabación de primerísimo orden— no puedo recomendar. Una vez más: busque usted la grabación de Klemperer para EMI, que todavía es encontrable en el extranjero.—**P.G.M.**

MAHLER: Sinfonía núm. 8 en Mi bemol mayor («De los Mil»). Faye Robinson, Judith Blegen y Deborah Sasson, sopranos; Florence Quivar y Lorna Myers, contraltos; Kenneth Riegel, tenor; Benjamin Luxon, barítono; Gwyne Howell, bajo. Tanglewood Festival Chorus; Boston Boy Choir. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. Philips 6769 069, 2 discos. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Dentro de la gran cantidad de grabaciones sinfónicas de Mahler que se están llevando a cabo desde los comienzos del sonido digital (singularmente parte de los ciclos de Solti y Abbado y el ciclo completo de Maazel), ésta es la primera grabación de estas características de la **Octava Sinfonía**, a cuyo desafortunado e inexacto título de «**Sinfonía de los Mil**» con que el empresario que montó su estreno, Emil Gutmann, la bautizó, habría que achacar buena parte de su celebridad.

Si la peculiar espacialidad sonora y la descomunal gama dinámica inseparables de todo el sinfonismo mahleriano ya exigían de las mejores técnicas de grabación para ser plasmadas en disco con garantías, mucho más en el caso de la **Octava**, por razones de todos conocidas. Y hay que decir rápidamente que este primer intento digital ha logrado superar —siempre hablando en el plano estrictamente técnico— realizaciones anteriores, aunque desde mi punto de vista los resultados puedan ser mejorados.

Otro tema es ya la cuestión artística y musical. La versión que nos ocupa no pasa de ser una interpretación discreta y, si vds. quieren, entonada de esta obra; una estimable realización musical, con medios más que suficientes, como ha de corresponder a una excepcional formación sinfónica, una buena masa coral y una batuta de primera fila; pero al mismo tiempo una interpretación que acusa cierta impersonalidad y planicie, a la que cabría pedirle algo más. En todo caso a ello contribuye también sin duda un elenco de solistas francamente flojo en conjunto, donde lo peor está en las sopranos.

De los dos macro-movimientos en los que se divide la **Sinfonía** («Veni Creator por un lado y Escena Final de la II parte del «Fausto» de Goethe por otra), Ozawa tal vez acierta algo más en el primero de ellos. Su «Veni Creator» participa de ese tenso y nervioso júbilo de este movimiento sonata, cuya compacta estructura parece ser mejor controlada por el director japonés que el material más disperso —y también más subjetivo— que configura el gigantesco segundo movimiento. Se aprecia una buena organización del gran edificio sonoro y, como es habitual en Ozawa, una plausible claridad; pero las ideas no abundan: por ejemplo, el extenso interludio de casi 50 compases que precede a los versos «Infirma nostri corporis» entonados por el bajo le falta intencionalidad en los ataques y una mayor imaginación expresiva. En realidad, Ozawa no extrema precisamente las indicaciones propuestas por Mahler (por ejemplo «dolcissimo», o también «molto espressivo», que figuran en el pasaje inmediatamente anterior al reseñado). La coda del «Veni Creator» resulta parca, bastante lejana de esa exaltación casi visionaria en que se convierte en manos de Solti.

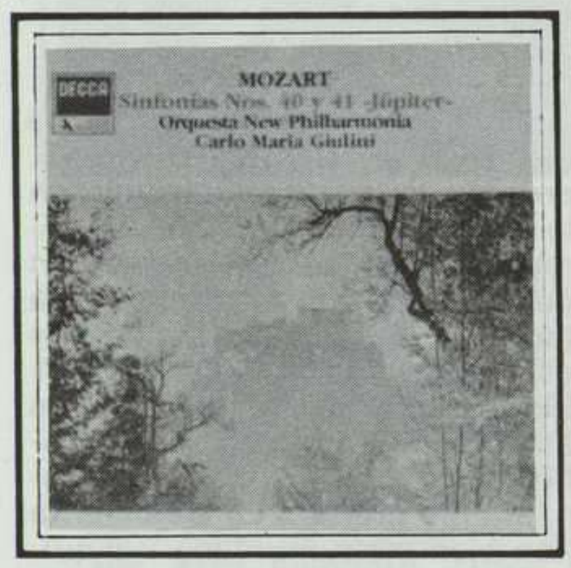
La «Escena del Fausto» nos presenta a un Ozawa un tanto distanciado de ese mundo mágico que informa todo el discurso; su posicionamiento resulta frío y calculador y hay una impresión de asepsia como consecuencia de la búsqueda de lo BONITO y tangencial en lugar de lo BELLO y sustancial. Todo está, desde luego, en su sitio, pero el maestro japonés parece quedarse en la epidermis, sin profundizar en la entraña de esta música ensoñadora y fantástica.

En la extensísima y maravillosa introducción orquestal de este segundo movimiento (casi 170 compases) falta misterio e imaginación. Luego nos encontramos uno de los mejores momentos de la batuta, que logra un hermoso entramado de las cuerdas durante el «Ewiger Wonnerbrand» que entona acertadamente Benjamin Luxon como «Pater Ecstaticus; en el fragmento siguiente, a cargo de Gwynne Howell como «Pater Profundus» (que cumple simplemente), ciertos tirones de batuta arruinan un ambiente en principio logrado. Más adelante, en la extensa intervención a solo del «Doctor Marianus» (incorporado por el tenor Kenneth Riegel), Ozawa no acierta a transmitir con holgura expresiva la intensa emoción de la plegaria; en cambio Riegel nos da una magnífica lección de intérprete, estupendo sobre la invocación «Jungfrau, rein im schönsten Sinn», diciendo admirablemente su parte, pese a su voz algo nasal y estrangulada y carente del deseable matiz heroico (Kollo, con Solti, resulta aquí inigualable).

El «Adagissimo» situado inmediatamente después es otro de los momentos clave, con el inigualable fondo armónico y ambiental suministrado por las arpas y el armonium: Ozawa muestra de nuevo cierta sequedad expresiva; personalmente pienso que es posible sacar más juego de la maravillosa frase ascendente de los violines, aunque sólo sea mediante una agógica más imaginativa e intencionada.

Los pasajes más flojos vienen a continuación, por culpa sobre todo de la escasa calidad de las cantantes femeninas, si exceptuamos la voz cálida y sugerente de Florence Quivar. Por último, en la coda Ozawa maneja bien las sucesivas acumulaciones, aunque el clima extático y misterioso que debe presidir la entrada del coro «a capella» en «pianissimo» sobre las palabras «Alles Vergangliche» se le escapa un poco de las manos.

En definitiva, versión aceptable, con realización preciosista desde el punto de vista sonoro; un tanto colorista, pero superficial. Y un cuadro de cantantes regular y, en muchos casos, inadecuado, mientras que la prestación coral resulta suficiente. Grabación digital clara, pero tal vez susceptible de mejora. La gran versión de Solti en Decca sigue siendo primerísima opción. Interesante también la aproximación del británico Wynn Morris, variada e imaginativa en la «Escena del Fausto», mientras que las realizaciones de Haitink y Kubelik (pertenecientes a los ciclos integrales) resultan también más idiomáticas, más mahlerianas que la de Ozawa. Por el momento, habrá que esperar las dos interpretaciones que se avecinan y que prometen lo suyo: las de Maazel y Abbado.—**J.I.P.**



MOZART: Sinfonías núms. 40, en Sol menor, K. 550 y 41, en Do mayor, K. 551, «Júpiter». Orquesta New Philharmonía, Londres. Director: Carlo Maria Giulini. Decca Ace of Diamonds 9-42642.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Es éste un disco bastante irregular del normalmente admirable Giulini. Junto a una estupenda **Sinfonía núm. 40**, puede encontrarse, en cambio, una «**Júpiter**» particularmente poco interesante.

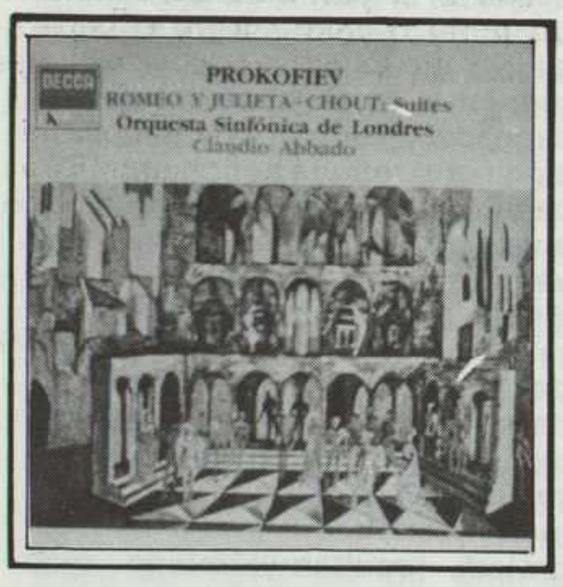
Giulini aborda la **Sinfonía en Sol menor** con la mirada puesta en el futuro Beethoven. La versión es intensamente dramática y está animada de un «pathos» típicamente beethoveniano. La realización orquestal, muy viva de «tempo», es imponente; la Orquesta suena con gran luminosidad en los vientos y con enorme poderío en los bajos. Todo ello le da a la obra una fuerza y un carácter bien distinto al que reflejan las clásicas e intemporales versiones de Böhm (DG) y Krips (Philips).

El nivel interpretativo baja mucho en la «**Júpiter**», y ello en

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

todos los sentidos. Se trata de una versión estilísticamente poco centrada y además defectuosamente realizada (los dos movimientos centrales resultan francamente inaceptables). Interpretación que se halla a años luz de la que realizó el propio Giulini en Barcelona, en 1981, prodigio de madurez.

El sonido del disco (grabado en 1965) es bastante flojo en comparación con otros de esas fechas.—**L.S.**



PROKOFIEV: Romeo y Julieta; Chout (Suites). Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. Decca Ace of Diamonds 9-42 651.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Prokofiev compuso siete ballets (ocho, si se cuenta **Ala y Lolli**, pronto convertido por su autor en la **Suite Escita Op. 20**). El primero, **Chout**, vocablo francés en que se convierte la palabra rusa bufón, y del que se incluye en esta grabación la **Suite Op. 21 bis**, es considerado por algunos amantes de la música de Prokofiev como su mejor ballet. Personalmente prefiero **La Cenicienta** (tan bien instrumentado —o quizás todavía mejor— pero más inspirado melódicamente que éste) y, desde luego, el redondo **Romeo y Julieta**, cuya selección completa este disco. Por cierto, no conocía la **Suite** incluida en el mismo; supongo que será la de 1946, si no una selección del ballet no elaborada por el propio Prokofiev. En todo caso, lo que el potencial comprador del disco debe saber es que no se trata de ninguna de las dos **Suites** de 1936 que aparecen habitualmente en las grabaciones de la obra.

La versión de la **Suite** de **Chout** incluida en el presente registro —de 1967, y que ahora se publica en la serie económica As de Diamantes— es la única que se puede encontrar hoy en nuestro mercado discográfico. De manera que, aunque sólo fuera por ello, el disco en cuestión sería recomendable. Pero se trata, por añadidura, de una excelente versión, que si bien no alcanza la altura del Prokofiev que años después grabara Abbado, goza de suficiente calidad interpretativa; sobre todo en lo que a concepción sonora se refiere. Otro tanto se podría afirmar de la interpretación de la **Suite** de **Romeo y Julieta**, solo que en este caso la competencia es considerablemente mayor: ahí está la hoy por hoy insuperada versión de Muti con ia Orquesta de Filadelfia, para EMI.—**P.G.M.**

PURCELL: King Arthur. Elsie Morison, Heather Harper, Mary Thomas, John Withworth, David Galliver, Wilfred Brown, John Cameron, Harvey Alan, Trevor Anthony. St. Anthony Singers. Philomusica of L' Oiseau-Lyre 9-90034, 2 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

En la edición 1988 del «Penguin Stereo Record Guide», este álbum que comento figura calificado con la más alta puntuación. Efectivamente se trata de una joya discográfica de gran valor y de cuya aparición en nuestro mercado ya dudábamos seriamente. Sin embargo, cuando ya se daba por descatalogado, surge en nuestros anaqueles. Bienvenido sea.

La música de teatro de Purcell, a la que técnicamente es difícil encasillar como ópera, es, no sólo un filón inacabable de bellezas, sino también un corpus musical de la más elevada categoría, una de las cumbres de la música vocal inglesa y europea de todos los tiempos.

Las características más destacadas del compositor inglés son la frescura y la espontaneidad de su inspiración melódica (nadie como él ha hecho cantar mejor en inglés), la utilización frecuente y habilísima del bajo obstinado, cuyo rigor hace destacar la ligereza del canto, una cierta ambigüedad modal, en la que los modos mayor y menor se combinan frecuentemente, hasta el punto de dar lugar, por el juego de la escritura polifónica, a un lenguaje armónico audaz y completamente personal. Pero sobre todo, Purcell es uno de los primeros compositores MODERNOS, es decir uno de los primeros a los que se pueden aplicar criterios modernos de análisis. Su muerte fue también la de la música inglesa, que tardaría más de dos siglos en resucitar.

El Rey Arturo ocupa dentro de la obra de Purcell un lugar muy especial, siendo la única de sus semióperas específicamente designada como tal. Fue estrenada probablemente en el Queen's Theatre en 1691. El texto de John Dryden recrea la fantástica historia del Rey Arturo, adaptándola para hacer la cantable. La música de Purcell es una pura delicia: desde las piezas e interludios orquestales, pasando por la maestría de los coros y la belleza inmarchitable de las arias, toda la obra es una pieza maestra.

Hasta la muy reciente aparición de la espléndida lectura de J.E. Gardiner para Erato, esta versión ya histórica de Lewis y la Philomusica era la única opción para acercarse a la pieza escénica. Pero una opción absolutamente solvente, de tal modo que mi opinión personal es que en muchos aspectos no ha sido superada por Gardiner. La tremenda vitalidad del director, la clase inatacable de la orquesta, y un elenco extraordinario de voces, entre las que destacan Heather Harper en su mejor momento y e contratenor John Withworth, sin que el resto desmerezcan en absoluto, se complementa con un Coro que canta exquisitamente. Y finalmente, la labor inigualable de Thurston Dart al continuo, clave y órgano.

La grabación, que data del año 1959, es de una calidad que ya quisieran para sí otras muy posteriores. El efecto estereofónico, que entonces era casi un sueño, se logra a la perfección. La profundidad y la ambientación sonoras son también espléndidas. Las voces no distorsionan y el conjunto resulta casi inatacable para su tiempo. Por tanto, la calificación que se da al sonido en el encabezamiento debe ser entendida desde nuestro tiempo, y aún hoy sigue siendo sobresaliente.

Conclusión: versión histórica, por todos los conceptos, de una de las obras maestras de Purcell. Adquisición obligatoria.—**G.Q.Ll.O.**

R. STRAUSS: Sinfonía Doméstica, en Fa mayor, Op. 53. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. Deutsche Grammophon 413 460-1. Digital. Importación.

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

La presente grabación tiene el especial atractivo de haber sido realizada durante un concierto público, lo que siempre resulta una garantía de autenticidad. En la línea de este comentario, hay que dejar pronto bien sentado el mérito de una interpretación musical que espléndida factura y no menos buena resolución material; mérito tanto mayor cuanto la **Sinfonía Doméstica** es obra no de repertorio, que plantea constantes dificultades a los intérpretes —como en realidad todo Strauss y, especialmente, el último Strauss—. Si a ello añadimos la indefensión del concierto público (que no admite retoques de estudio), convendremos en el doble mérito de la prestación orquestal de la Filarmónica de Viena, admirablemente dirigida por Lorin Maazel.

La versión del director franco-americano es, además, notable: cuidada, de terso discurso, coherente en su preciosismo sonoro y en su elegancia; y desde luego muy conocedora del lenguaje straussiano. No obstante, queda en un plano inferior, a mi juicio, a la excepcional interpretación de Karajan/Filarmónica de Berlín (EMI, 1974), cuya magnificente sonoridad y esplendor instrumental no puede igualar; como tampoco alcanza a Karajan en comunicatividad y vibración: para el director salzburgués, interpretar la **Sinfonía Doméstica** es una suerte de celebración, se nota que la partitura, con todas sus lagunas y caídas de interés, le sugiere constantemente sensaciones e ideas que nos hace llegar con esa straussiana elocuencia que le ha hecho célebre. Así, esta obra irregular —pero que tiene algunas cosas del mejor Strauss— queda despojada de sus puntos flacos y, en manos de Karajan, mantiene constante el interés.

Maazel, dentro de su estupenda línea interpretativa, no alcanza esas cotas y las flojedades circunstanciales de la partitura quedan más al descubierto. Su mayor virtud quizá consista en hacernos llegar el intrincado y a veces masivo entramado orquestal de Strauss de forma transparente y lúcida. A la vez, consigue de la Filarmónica de Viena un timbre precioso por su ligereza, aparte de la intrínseca calidad de los austríacos. Encontramos también hermosos detalles de fraseo (solo de violín en el tema de la madre, ¿tal vez Rainer Küchl o quizá Gerhart Hetzel?) Encontramos también una hábil resolución de la tensión dinámica en el juego «crescendo-decrescendo» de la sección Adagio —donde el compositor se nos describe en su gabinete trabajando y la subsiguiente escena de amor con la esposa—; buen momento para que la cuerda vienesa haga gala de su proverbial dulzura.

La última parte de la **Sinfonía**, con su doble fuga, está también claramente expuesta, y se nota quizá por parte de Maazel una obsesión por QUITAR HIERRO (léase artificiosidad) a la paleta straussiana. En todo caso, la opulencia del binomio Karajan/Berlín es impresionante y, al final, arrolladora, con una vuelta al tema I del inicio (el propio Strauss) absolutamente glorioso. Maazel, con su distanciamiento, resulta menos vibrante y su dirección tiene menos temperatura.

En definitiva, muy buena versión caracterizada por su transparencia y elegancia, con el atractivo adicional de estar grabada (muy bien) en vivo; y una respuesta hermosa y trabajada de la Filarmónica de Viena. No obstante, por las razones apuntadas antes, la primerísima alternativa de esta obra sigue siendo la versión de Karajan/Filarmónica de Berlín en EMI (descatalogada actualmente). Muy notable también —con vitola de gran straussiano— la versión de Rudolf Kempe/Staatskapelle de Dresde (también EMI), muy clásica y equilibrada. Así pues, la recomendabilidad es alta para los straussianos en general a los admiradores de Maazel; y para el resto, sólo relativa. (El compact disc que contiene la **Sinfonía Doméstica** por Maazel incluye, así mismo, **Macbeth** de Strauss por los mismos intérpretes, que en disco convencional viene acoplado con **Zaratustra**).—**J.I.P.**

SCHUMANN: Estudios Sinfónicos; Arabesca. Maurizio Pollini, piano. Deutsche Grammophon 410916. Digital. Importación.

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

Los **Estudios Sinfónicos** constituyen quizás la página pianística con la que Schumann logró simultanear de manera más perfecta el rigor y la sobriedad del lenguaje pianístico puro con el lirismo y el VUELO ROMANTICO propios de las nuevas formas musi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cales para el teclado. Fueron escritos por Schumann en 1834 y publicados tres años después con ese nombre. Revisados en 1852, fueron reeditados con el nombre de **Estudios en forma de variación**, versión de la que Schumann excluyó los **Estudios núm. 3** y **núm. 9**. Muerto ya el compositor, se descubrieron otras cinco variaciones (publicadas a título póstumo por Brahms en 1873). Por consiguiente, de lo dicho se deduce que al hablar de una grabación de los **Estudios Sinfónicos** se debe precisar cuál de las posibles versiones se está manejando. La de Pollini incluye la versión de 1934, con las cinco **Variaciones póstumas** añadidas entre los **Estudios núm. 5** y **núm. 6**.

La interpretación del pianista italiano es sencillamente magistral. Concebida la obra como un todo sin cortes, Pollini nos ofrece con su versión una auténtica lección pianística en todos las órdenes. Partiendo de una planificación del discurso musical absolutamente controlada, y evitando siempre la más mínima exageración que le pudiera llevar a un romanticismo excesivamente evidente, Pollini alcanza ese dificilísimo y siempre deseado equilibrio que tiene lugar en las interpretaciones en las que se ha conseguido convertir en una misma cosa el QUE SE DICE y el COMO SE DICE. Impresionante. La versión de la **Arabesca** se podría situar a similar altura interpretativa. La grabación, al más alto nivel.—**P. G.M.**

RECITALES

MILA, Leonora. Obras para piano de ALBENIZ, MONTSALVATGE, GRANADOS y TURINA. Catalonia Concerts 77-2067.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Si exceptuamos los **Tres Divertimentos**, de Montsalvatge, las demás piezas contenidas en este recital son de obligada inserción en el catálogo español. Incluso para varias de ellas (**Iberia**, **Goyescas**, **Danzas Españolas** de Granados) se cuenta con versiones de referencia, como las firmadas por Alicia de Larrocha. Por tanto, el disco de la Milá ofrece un interés sólo relativo. Y aun éste lo será para los muy amantes del piano español, que podrán encontrar en sus surcos versiones discutibles y a la vez sugestivas.

La pieza que abre el programa, **El Albaicín**, evidencia ya algunas limitaciones técnicas: el clímax se alcanza, no sin esfuerzo, en lectura algo confusa de la barroca polifonía, que requiere una mayor nitidez expositiva y un más estricto control dinámico. Pero quizá sea Granados, y de modo muy particular su famosa **Danza Española núm. 5**, quienes plantean el punto más polémico, en cuanto a «tempo», fraseo y expresividad. Esta se muestra contenida y adecuada en la **Almería**, de Albéniz y en **La Maja y el Ruiseñor**, de Granados. La **Danza de la seducción**, de la colección de **Danzas Gitanas**, de Turina, podría haber sido dicha más DESDE ADENTRO. Justo el control del «tempo» en la danza **Sacromonte** y excelente, por intención, sentido y humor, el tríptico de Montsalvatge. En conjunto, unas versiones que atienden más a la brillantez sonora que la profundidad del lenguaje. La gama dinámica es más cuidada en los matices «forte», siendo de desear la misma atención en los «pianissimi».

El disco, cuya fecha de edición es 1979, ofrece un sonido quizá algo resonante, en una atmósfera de gran brillantez en la que se echa de menos algo más de pastosidad. El corte y prensaje, hechos en Alemania por Teldec, excelentes. Presentación poco atractiva. Comentarios de carpeta, rudimentarios.—**G.B.M.**

CARLO BERGONZI y DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Dúos Célebres de Otello, Don Carlo, I Vespri Sciliani, La Forza del Destino, La Boheme, La Gioconda, Pescadores de Perlas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Jesús López Cobos. Orfeo S 028821 A. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Por tercera vez en su muy larga carrera artística, se han unido discográficamente —en 1982— estos dos insignes cantantes, nacido el uno —Bergonzi— en 1924 y el otro —Fischer-Dieskau— en 1925, para realizar esta grabación que comprende varios de los más apreciados dúos tenor/barítono de la ópera italiana (y francesa, al incluir **Pescadores de Perlas**). De las dos veces anteriores, la primera fue en 1964 para cantar **Rigoletto** bajo la dirección de Rafael Kubelik, y la segunda en 1965 para grabar **Don Carlo** con Georg Solti. A la muerte de Jussi Bjoerling, retirado Mario del Mónaco y en decadencia Giuseppe Di Stefano, quedó Carlo Bergonzi durante casi 20 años como el más destacado y solvente tenor verdiano. Por su parte, el muy excepcional y versátil cantante alemán Fischer-Dieskau, genial intérprete de lieder y oratorios principalmente, no es tan conocido ni se ha prodigado tanto en ópera italiana, y sin embargo debutó desde muy joven —con 24 años— precisamente en el papel del «Marqués de Posa» del

Don Carlo, en Berlín, bajo la dirección de Fricsay.

En la fecha de esta grabación se encuentran ambos artistas en una etapa de su vida profesional en que la sabiduría derivada de la experiencia está desarrollada al máximo, mientras que las facultades vocales, aunque muy bien conservadas, han perdido gran parte de su fuerza y frescura. Al unirse ambos factores con el gran talento artístico y musical que los dos, sin lugar a dudas, reúnen, se produce un resultado de calidad, si bien muy singular e inusual. Para decirlo más claro: no estamos ante una interpretación acostumbrada de estos dúos, de bravura y expansión lírica, sino de una manifestación artística dominada por la inteligencia, la mesura y el máximo buen hacer musical. Con todo ello, las cualidades de cada uno de los cantantes son tan diferentes, que es necesario comentarlas separadamente.

Mucho más acertado y en línea con este repertorio está Carlo Bergonzi, quien hace gala de un fraseo depuradísimo, de gran elegancia y estilo, que siendo sobrio, sin excesos veristas o melodramáticos, resulta también expresivo y convincente, si bien es más elegante que apasionado. La media voz, manejada con gran maestría, conserva una gran dulzura y belleza, aunque el timbre no sea ya tan fresco, mientras que los agudos, que son producto de una sabia mezcla de voz de pecho con falsete, aunque no son recios ni vibrantes, sí gozan de mucha sonoridad y fluidez, y se muestran unidos —de nuevo gracias a su depurada técnica— de manera muy homogénea con el registro central.

En cuanto a Fischer-Dieskau, está muy lejos del estereotipo de barítono de ópera italiana, y en general bastante desacertado, en mi opinión. Hace gala continuamente, por supuesto, de su enorme talento musical, con una fluidez y elegancia de línea y de fraseo así como exquisitez en el matiz totalmente desacostumbradas en ópera italiana, y aún menos en el repertorio de barítono, lo cual es una virtud y ofrece un atractivo muy singular para el oyente, pero diferente y muy apartado de lo que normalmente se espera al escuchar estas partituras. Su voz media carece de la amplitud y resonancia necesarias, y al apianar, se hace muy atenorada, con lo cual en muchas ocasiones se pierde el tan necesario contraste con la voz del tenor. Por otra parte, sus facultades vocales están bastante disminuidas, resultando opacos y apagados los agudos y problemática la zona del paso, y observándose cambios de color en el centro, al abrir excesivamente algunas vocales.

Entre los dúos que incluye el registro, los más logrados, en mi opinión, son el «Solenne in quest'ora» de **La Forza**, el «O Mimi tu piu non torni» de **La Boheme**, y el «Dio che nell'alma» de **Don Carlo**, ofrecidos con gran lirismo y sensibilidad. En los pasajes de más contenido dramático, como el «Invano Alvaro» de **La Forza** y «Enzo Grimaldo, Príncipe de Santafior» de **La Gioconda**, aun cuando están bien expuestos, precisarían más fuerza y bravura.

La dirección de López Cobos es inteligente y cuidada, aunque en algunos momentos algo falta de espontaneidad y expansión lírica. El sonido, finalmente, es de calidad, bien balanceados graves y agudos, con buena presencia de sonido y profundidad. En resumen, un disco interesante y muy poco usual.—**F.Ch.M.**

«EL ARTE DE LA COLORATURA»: Obras de ARDITI, GLIERE, RACHMANINOV, PROCH, JOHANN STRAUSS II, ALABIEV, ADAM, DELL'ACQUA y DELIBES. Edita Gruberova, soprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Kurt Eichhorn. Orfeo S 072831 A. Digital. Importación.

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

Este es un disco especialmente recomendable para los amantes del canto puesto al servicio más de los efectos puramente sonoros que de la intencionalidad interpretativa. La deslumbrante reina de la Opera de Viena, quizá la última gran soprano ligera de estirpe clásica, nos propone una auténtica fiesta de pirotecnias canoras. Poco importa aquí la calidad misma de la música. Páginas como las **Variaciones de Deh! torna mio bene**, del oscuro Heinrich Proch, o **Die Nachtigall**, de Alabiev —obra muy apreciada por Rossini— valen poco como creaciones musicales. Cantadas como lo hace aquí la Gruberova, pueden interesarnos e incluso hacer deseable su audición repetida. El **Concierto para coloratura y orquesta**, de Gliere, entra en una categoría distinta: la punzante melancolía de su Andante evoca un sugestivo orientalismo. En la voz de la Gruberova destaca, además, una fuerte carga sensual. El vals de Strauss II **Voces de Pri-**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

CONSERVATORIO
OFERTAS DE TRABAJO

El Excmo. Cabildo Insular de Tenerife ha convocado sendos Concursos-Oposiciones, para cubrir diversas plazas del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, dotadas todas ellas, con una remuneración anual bruta de 2.157.228 Ptas.

Las plazas convocadas son las siguientes:

Turno de Promoción Interna

1 Catedrático de Solfeo.
1 Catedrático de Violín.

Turno Libre

1 Catedrático de Solfeo.
1 Catedrático de Piano.
1 Catedrático de Violonchelo.
1 Catedrático de Música de Cámara.
1 Catedrático de Repentización, Transposición Instrumental y Acompañamiento.
1 Catedrático de Estética e Historia de la Música, de la Cultura y del Arte.
1 Catedrático de Armonía.
1 Profesor Especial de Flauta.
1 Profesor Especial de Oboe y similares.
1 Profesor Especial de Clarinete y similares.
1 Profesor Especial de Contrabajo.

Para cualquier información, los interesados, que habrán de ser españoles, podrán dirigirse a la siguiente dirección, Cabildo Insular de Tenerife, Plaza España, Código Postal 38071. Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias . (Tfno. 24 20 90).

mavera ha sido pieza favorita de las grandes sopranos del pasado. Recordemos la deliciosa versión de Schwarzkopf, con Krips y la Filarmónica de Viena (EMI, ALP 143501), por no hablar de las debidas a Tetrazzini, Barrientos, etc. Para el brillante y superficial vals **Il Bacio**, del inefable Arditi, uno siempre recordará el disco de Joan Sutherland de 1963 («Command Performance», Decca SET 247/8). La soprano australiana supera ampliamente a la Gruberova, quien no interpreta la página completa y además abusa de los suspiros, aspiración entre grupos de notas y parece, curiosamente, fatigada. En la **Canción Georgiana**, de Rachmaninov, Gruberova no alcanza el dramatismo de Galina Vishnevskaya (DG 25 30 725) en la intensa estrofa central. La canción popular **Ah, vous-dirai-je, maman** sirvió de tema a las **Variaciones para piano K. 265**, de Mozart. Para Adam, es un vehículo bastante vacuo y sólo una interpretación como la de Gruberova redime estas variaciones.

A pesar de las limitaciones señaladas, este disco nos permite disfrutar de un instrumento fresco, dúctil, capaz de filar las notas más agudas, seguro en los trinos y en los picados, escalas, efectos de eco, con un volumen considerable y un timbre de indiscutible atractivo. La Gruberova posee un registro central más mórbido de lo habitual en este tipo de voces (Pons, Robin, Streich, etc.). Ello le permite abordar con particular fortuna los pasajes centrales y extraer sonoridades más líricas que la mayoría de las sopranos ligeras (hago excepción, desde luego, de una Sutherland). Tal y como demuestra en su reciente **Lucía**, con Kraus (EMI), la soprano checa sabe comunicar la expresividad muchas veces sepultada tras la pirueta vocal. Su largo camino en el repertorio mozartiano puede haber contribuido a aquilatar su musicalidad.

El acompañamiento de Eichhorn y la Orquesta de Stuttgart es adecuado, teniendo en cuenta el carácter protagónico asumido por la voz. La grabación potencia esta característica del registro. Por fortuna, los micrófonos estaban un poco más alejados de la cantante que en su **Lucia**, ya citada. Aun así, la tendencia a respirar fuerte puede llegar a irritar a algunos oyentes.

Prensaje excelente y presentación adecuada, aun cuando no se incluyen textos (aquí, de importancia sólo relativa).—**G.B.M.**

HORNE, Marilyn. Arias de Lucrezia Borgia, Anna Bolena, La Figlia del Reggimento, I Capuleti ed i Montecchi, Tancredi, Il Barbiere di Siviglia, Semiramide e **Il Trovatore**. Orquestas Sinfónica de Londres, de la Royal Opera House y de la Opera de Viena. Directores: Bonynge, H. Lewis y Varviso. Decca, «Grandi Voci» 9-42017.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Marilyn Horne es una de las cantantes más destacadas de esta época, y su mayor singularidad estriba en sus excelentes aptitudes para realizar agilidades y florituras, a lo largo de un extensísimo registro que alcanza sin dificultad los sobreagudos. Al mismo tiempo, su voz es lírica, ancha y generosa, los graves grandes, y el timbre de una belleza muy personal, no vibrante ni incisivo, pero de matices dulces y melodiosos. La versatilidad es otra de sus virtudes, pues abarca tanto el selecto repertorio de «mezzo-soprano de coloratura» o «mezzo-soprano d'agilitá» (Rossini, Donizetti, Bellini), como papeles dramáticos (Verdi, etc.) aparte de ser una excelente liederista. Como defecto hay que señalar su tendencia a empujar y agrandar exageradamente los graves, perdiendo homogeneidad en su registro, y también en abrir las es haciéndolas sonar como aes .

La presente grabación incluye una selección de arias de compositores italianos del Ottocento interpretados no siempre con el mismo acierto. Magnífica en **Tancredi**, con muy buen estilo, sencillez y precisión, así como en **Lucrezia Borgia**, con mucha gracia e intencionalidad, salvando los dificilísimos saltos de octava y rematando con un Do sostenido sobreagudo bastante correcto, y en **Semiramide**, muy vehemente, y en todas estas arias, con mucha flexibilidad y precisión en las agilidades. También es de admirar en **Anna Bolena**, aunque algo emborronadas a veces las dificilísimas agilidades, así como el aria de soprano de **La Figlia del Reggimento**, interpretada con lirismo y buena línea de expresión. Menos acertada desde el punto de vista interpretativo en Stride la Vampa del **Trovador**, muy bien de voz, pero faltándole tensión dramática en los pianos y muy exageradamente contrastada con el resto. Muy poco convincente en Una voce poco fa del **Barbero**, donde hace una interpretación de estilo bufonesco, exagerando demasiado los graves y con bruscos cambios de color en las escalas descendentes, y tirante en los agudos.

Las arias están tomadas de grabaciones diversas, que datan de 1964 a 1966, excepto la de **Anna Bolena** (con Ghiaurov), que data de 1970. Están bien dirigidas, en líneas generales. Todas suenan bien, sin distorsiones y con buena presencia sonora, aunque sin llegar a ser excelentes. En resumen, un disco interesante y efectivo como muestra del arte de esta cantante.—**F.Ch.M.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

mercado • mercado • mercado •

Cursos, becas y concursos

□ En Baden (Suiza) habrá este año un **Curso de Interpretación de Música Española**, del 28 de septiembre al 5 de octubre, impartido por María Luisa Cantos (piano), Montserrat Torrent (órgano) y Enriqueta Tarrés (canto). Para el curso, se estudiarán obras de los siguientes compositores. Curso de piano: Padre Soler, Albéniz, Granados, Mompou, Falla y Turina. Curso de órgano: Cabezón, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Menalt, Bruna, Cabanilles y Fray da Conceiçao. Canto: Falla, Rodrigo, Granados, Guridi, Toldrá y Mompou. De cada uno de estos compositores el alumno está obligado a presentar, al menos, tres obras. Información y solicitudes antes del 7 de septiembre: Interpretationskurse Spanisches Musik, Postfach 1325, Ch-54 Baden, Suiza.

□ El Ayuntamiento de Aguilas (Murcia) organiza unos **Cursillos Nacionales de Perfeccionamiento y Técnica de Instrumentos de Viento**. El trabajo se desarrollará a base de seminarios impartidos por José Mirete (el saxofón), profesor de la Banda Municipal de Alicante, Antonio Bailen Saravia (la flauta de pico y travesera), profesor de la Banda Municipal de Alicante y Vicente Abad (el clarinete), director de la Banda Municipal de Aguilas. De ponentes invitados estarán Ginés Abellán, Manuel Massotti Litte y Antonio J. García Mengual. El plazo de inscripción se cierra el 20 de agosto y la cuota única es de 1.500 ptas. Se celebrará del 2 al 7 de septiembre. Información e inscripciones: Secretaría de los Cursillos. Biblioteca Pública Municipal. Ayuntamiento de Aguilas. Aguilas (Murcia). Teléfono: (968) 41 02 19.

□ El **III Concurso de Piano «Infanta Cristina»** correspondiente a 1986 ha publicado ya un tríptico con sus bases completas, bases que ya avanzamos en números anteriores de nuestra revista. Recordemos que el último día de inscripción es el 20 de febrero de 1986 y que estas han de dirigirse a ISME-España, c/ Conde Aranda, 17, 28001 Madrid.

□ El II Festival Internacional de Organo «Catedral de León» incluye un **Curso de Interpretación para Organistas españoles, impartido por el profesor Hubert Meister**. El tema sobre el que versará este curso es: Interpretación de la obra para órgano de Bach, desde la perspectiva de la retórica musical del Barroco. Tendrá dos secciones: teórica y práctica, y en la segunda habrá estudio individual y colectivo de numerosas obras de Bach. El plazo de inscripción termina el 1 de septiembre y la tasa, tanto para alumnos activos como oyentes, es de 2.000 ptas. El alojamiento de los activos corre a cargo de la organización del curso. Información e inscripciones: II Festival Internacional de Organo «Catedral de León» 1985. Centro Municipal, P. Isla 55. León. Teléfono: (987) 24 64 64.

□ La Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz organiza un **curso de interpretación sobre El clave bien temperado, de Bach, impartido por José Rada** para los instrumentos: cémbalo, clavicordio y órgano. La primera parte tendrá lugar del 30 de septiembre al 5 de octubre y la segunda, del 9 al 14 de diciembre, se estudiarán en ellas el primer y segundo cuadernos de esta obra, respectivamente. La fecha última de inscripción es el 15 de septiembre y el precio de la matrícula es de 2.000 ptas. Información e inscripciones: Escuela de Música «Jesús Guridi». Plaza de la Constitución núm. 7. 01012 Vitoria-Gasteiz. Teléfono (945) 28 24 00.

□ La Cátedra de Música «Rafael Mitjana», de la Universidad de Málaga convoca dos concursos, ambos en primera edición. El **Premio de Composición Musical «Pablo Ruiz Picasso»** está también patrocinado por el Ayuntamiento de Málaga y dotado con un premio único de 300.000 ptas. Los aspirantes deben ser españoles y la obra debe estar compuesta para orquesta sinfónica en cuya plantilla se puede incluír maderas a tres, piano concertado, arpa y tres percusionistas, además de solista. La duración mínima es de 15 minutos. La obra premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Málaga durante el IV Festival de Música Pablo Ruiz Picasso. La obra de ser enviada con plica, autógrafa y con una copia a la Cátedra «Rafael Mitjana», Vicerrectorado de Extensión Universitaria, El Ejido, s/n, 29071, Málaga, antes del 15 de septiembre. El segundo de los premios convocados, esta vez con el patrocinio de la Diputación Provincial de Málaga, es de **Investigación y estudios musicológicos «Rafael Mitjana»**. El premio es también de 300.000 y para aspirantes españoles. El tema de los trabajos debe ser la investigación de la música en Andalucía, y si se trata de una trascripción, recopilación o cancionero popular, la música ira precedida de un amplio estudio. El último día de presentación de trabajos inéditos es el 15 de noviembre. Envío: Cátedra Rafael Mitjana, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, El Ejido, s/n 29013, Málaga.

□ La Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar» organiza diversos cursos musicales este verano para los niños. El **Curso de Introducción al conocimiento y a la composición de música y órgano** estará impartido por el organista Reynaldo Fernández Manzano. Se desarrollará del 2 al 6 de septiembre. El **Curso de análisis del estilo compositivo de los Beatles**, también dedicado a los niños, será del 9 al 13 de septiembre. El **Curso práctico de escritura musical para trío de violín, clarinete y piano**, tendrá, como el resto, plazas limitadas y se desarrollará del 16 al 20 de septiembre. Todos ellos tendrán lugar en la propia Asociación «Valentín Ruíz Aznar», que, es donde se obtiene la información. Colonia de San Sebastián. Armilla, Granada.

□ En el Castillo de la Mota, en Medina del Campo, tendrá lugar el **I Curso de Dirección Coral**, para directores, ayudantes y jefes de cuerda que colaboren en coros de la Comunidad Autónoma de Castilla y León, patrocinado por su junta, a través de la Consejería de Educación y Cultura. Los profesores son: Dámaso García Fraile (historia de la música), Alfonso Ferrer (técnica vocal), Marcos Vega Mata (práctica de la dirección) y Pedro Aizpurua Zalacaín (teoría de la dirección). Los profesores invitados son: Luis Remartínez, Angel Barja y Miguel Manzano y el coordinador, José María Morate Moyano, presidente actual de la Federación Vallisoletana de Coros y de la Capilla Clásica de Valladolid. Información: Consejería de Educación y Cultura. Junta de Castilla y León. Valladolid.

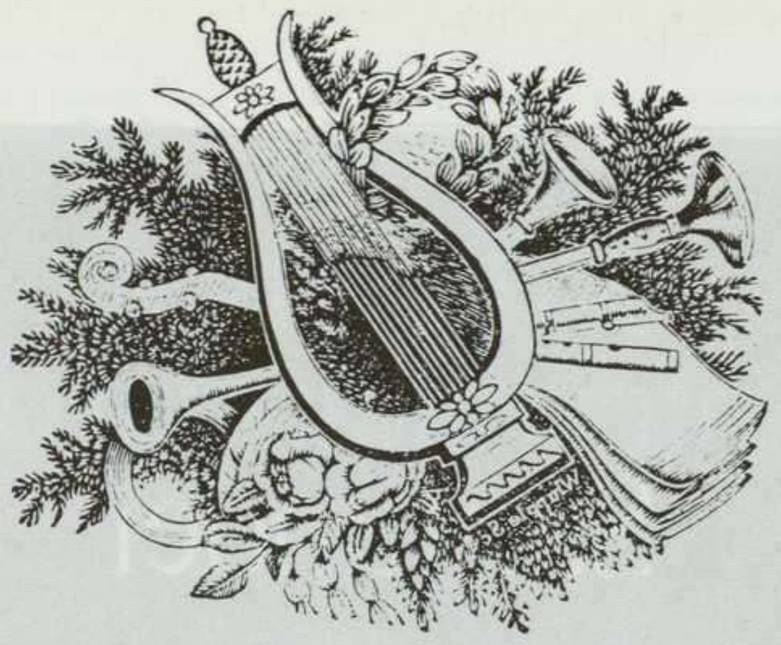
□ La Cátedra de Guitarra del Conservatorio de Sevilla organiza un **Curso de Guitarra de Narciso Yepes** sólo para estudiantes de Andalucía y Extremadura. Las plazas de alumnos activos son limitadas, aunque también hay plazas de oyentes. Los primeros deben enviar a la coordinadora del Curso, América Martínez una relación de las tres obras que más les interese trabajar, con todas las propuestas Yepes hará una selección y se informará a los alumnos de las obras de estudio elegidas. El Curso de desarrollará del 16 al 19 de septiembre y el precio es de 5.000 ptas. para alumnos activos y 3.000 para oyentes. Inscripciones: Coordinadora del Curso, Dña. América Martínez. Conservatorio Superior de Música de Sevilla, c/ Jesús del Gran Poder, 49. 41002 Sevilla, Teléfono: (954) 387307. Durante el mes de agosto, el Conservatorio permanecerá cerrado.

□ La Real Academia de Bellas Artes «Nuestra Sra. de las Angustias», de Granada convoca un **Concurso Internacional para premiar una composición de órgano,** de un mínimo de siete minutos de duración, que deberá atenerse a las características de uno de los dos órganos de la Catedral de Granada. El premio es de 300.000 ptas., estreno de la obra y publicación facsimil. Las obras deben ser enviadas antes del 15 de septiembre, bajo lema. Información sobre los órganos de la Catedral y envío de partituras en correo certificado a la Real Academia de Bellas Artes «Ntra. Sra. de las Angustias». Palacio de La Madraza. Oficios, 14. 18001 Granada. España.

□ El Cabildo Insular de Tenerife convoca **concurso-oposición para cubrir trece plazas de profesores para el Conservatorio Superior de Música de Tenerife**. Hay turno libre y turno de promoción interna y es sólo para españoles. La fecha de recepción de solicitudes se cierra 60 días después de su publicación en el B.O.E., lo que ha ocurrido (aún lo tenemos sin confirmar) en la primera quincena de julio. Los interesados pueden ver detalle de las plazas convocadas en el espacio publicitario reservado a esta convocatoria en la sección de crítica discográfica de este mismo número de RITMO. Información: Cabildo Insular de Tenerife, Plaza de España, Código Postal 38071, Santa Cruz de Tenerife. Teléfono: (922) 24 20 90.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

XLVI QUINCENA MUSICAL DE SAN SEBASTIAN
DONOSTIAKO XLVI. MUSIKA HAMABOSTALDIA



TEATRO VICTORIA EUGENIA

20, 21 de Agosto.—LA GRANDE ECURIE ET LA CHAMBRE DU ROY ORFEON DONOSTIARRA. Director: Jean Claude Malgoire. Solistas: Colette Alliot-Lugaz, Charles Brett, Martyn Hill y Gregory Reinhardt.
«**El Mesias**», de Haendel.

23, 24 de Agosto.—ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI, CORO EASO CORAL ANDRA MARI. Director: Kurt Woss. Solistas: Christine Barbaux, Elisabeth Vidal, Volker Horn, Paolo Martinelli, Giusy Devinu, Bengt Rundgren, David Wilson-Johnson, Bernard Van der Meersch, María Luisa Egurrola, Ana Rosa Kunner, Itziar Martinez, Joseba Carril, Jorge Antón y Niños de la Coral San Ignacio de San Sebastián.
«**La flauta mágica**», de Mozart (en versión concierto).

25 de Agosto.—HEATHER WATTS SEAN LAVERY, ESTRELLAS Y SOLISTAS DEL NEW YORK CITY BALLET. Director: Peter Martin.
«**Homenaje a G. Balanchine**», música de Tchaikovsky, Stravinsky, Gottschalky y Gershwin.

26 de Agosto.—HEATHER WATTS-SEAN LAVERY, ESTRELLAS Y SOLISTAS DEL NEW YORK CITY BALLET. Director: Peter Martin. Coreografías de G. Balanchine y P. Martin. Música de Glinka, Ives, Tchaikovsky, Hindemith, Rodrigo y Stravinsky.

27 de Agosto.—ORQUESTA SINFONICA DE RADIO FRANKFURT. Director: Eliahu Inbal. Solista: Antonio Meneses (cello).
«**Concierto para violoncello y orquesta**» de Bocherini.
«**Sinfonía Turangalila**», de Messiaen.

28 de Agosto.—ORQUESTA SINFONICA DE RADIO FRANKFURT. Director: Eliahu Inbal.
«**Sinfonía Haffner**», de Mozart.
«**Sinfonía nº. 7**» de Bruckner.

29 de Agosto.—CUARTETO GABRIELLI
«**Cuarteto Op. 64 nº. 5**», de Haydn.
«**Cuarteto**», de Elgar.
«**La doncella y la Muerte**» de Schubert.

30 de Agosto.—ORQUESTA NACIONAL DE JOVENES DE FRANCIA. Director: Emanuel Krivine. Solista: Agustin Dumay (violín).
«**Obertura de Lontano**» de Ligeti.
«**Concierto nº. 2 para violín y orquesta**» de Bartók.
«**Sinfonía en re menor**», de Franck.

31 de Agosto.—ACADEMY OF SAINT MARTIN IN THE FIELDS. Director: Kenneth Sillito.
«**Concierto Grosso nº. 11**» de Haendel.
«**Sonata a cinque**», de Albinoni.
«**Concierto para tres violines**» de Bach.
«**Serenata para cuerda**» de Tchaikovsky.

1 de Septiembre.—ACADEMY OF SAINT MARTIN IN THE FIELDS. Director: Kenneth Sillito.
«**Concierto Grosso nº. 6**» de Haendel.
«**Concierto de Brandeburgo nº. 3**» de Bach.
«**Concierto para dos violines**» de Bach.
«**Serenata para cuerda**» de Dvorak.

CICLO DE MUSICA DEL SIGLO XX

(Salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento)

19 Agosto.—Recital de JESUS GONZALEZ ALONSO, piano. Obras de Berg, Martin, Gershwin, Prokofiev y Castillo.

20 Agosto.—CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA. Director: JOSE LUIS ESLAVA. Obras de Remacha, Arma, Balada, González Acilu, R. Halffter...

21 Agosto.—L.I.M. Director: JESUS VILLA ROJO. Obras de Prieto, Villa Rojo, Ibarrondo y Bernaola.

22 Agosto.—CRISTINA NAVAJAS, piano - JULI PANYELLA, clarinete. Obras de Berg, Poulenc, Lutoslawski, Debussy y Reger.

23 Agosto.—L.I.M. Director: JESUS VILLA ROJO.
«**Música y Tecnología**».
Baggiani, Villa Rojo y Sarrey.

24 Agosto.—Palacio de Miramar. Estructuras Sonotas - GRUPO BASCHET.

CICLO DE CAMARA

(Salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento)

26 Agosto.—Recital de PEDRO COROSTOLA, violoncello; MANUEL CARRA, piano. Obras de Beethoven, Brahms y Rachmaninoff.

27 Agosto.—MUSICA ANTIQUA DE SAN SEBASTIAN. Concierto de Música Barroca. Centenarios de Bach y Haendel.

28 Agosto.—CORO DONOSTI ERESKI ESTEBAN ELIZONDO, órgano. Director: MIGUEL AMANTEGUI. Obras de Bach, Albero, Sola...

29 Agosto.—Recital de VALENTIN AGIRRE, tenor; FRANCISCO JAVIER SARMIENTO, piano. Obras de Gounod, Verdi, Donizetti...

30 Agosto.—Recital de FELIX AYO, violín; EMMA JIMENEZ, clave y piano. Obras de Bach, Haendel, Guridi y Franck.

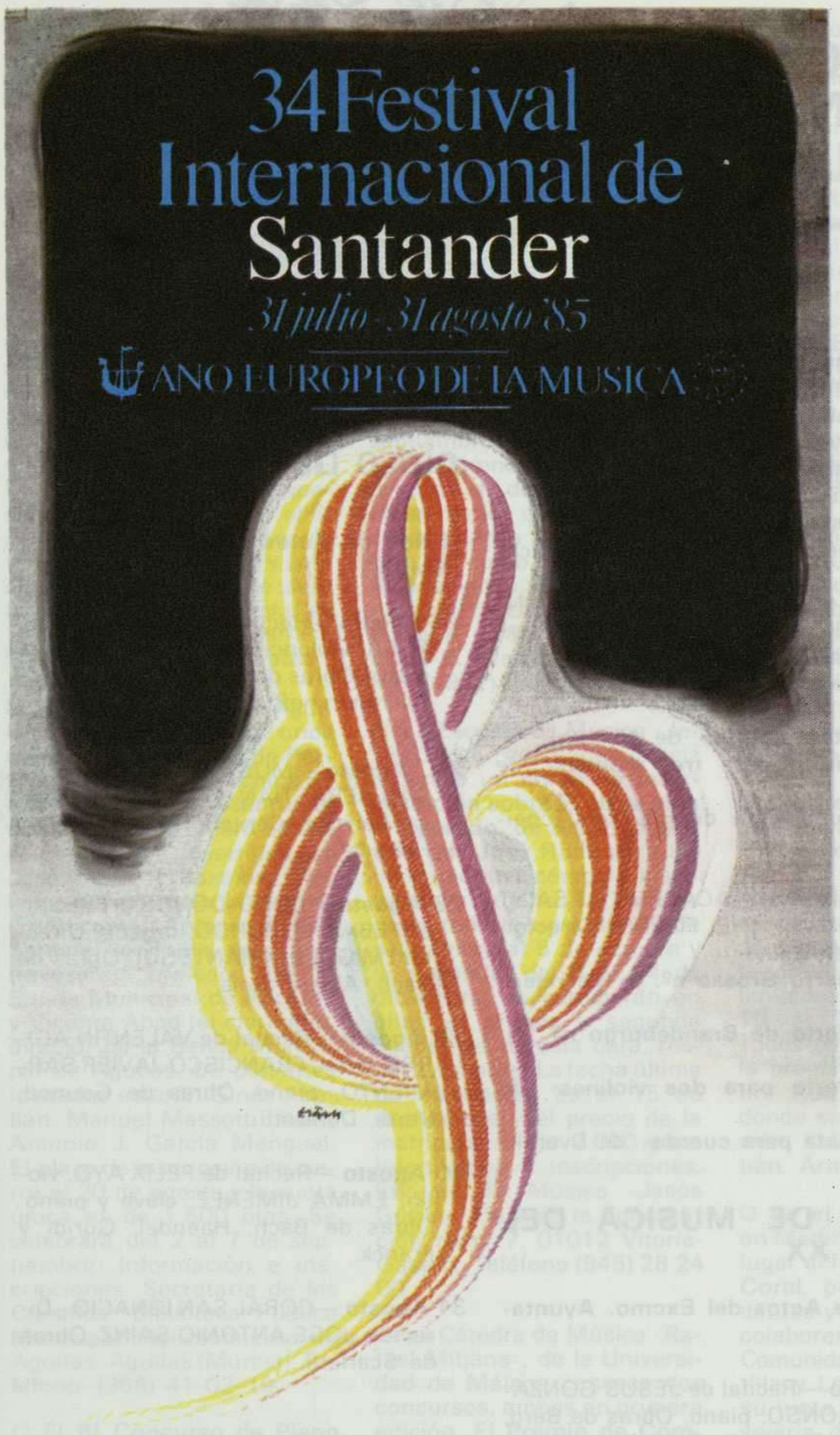
31 Agosto.—CORAL SAN IGNACIO - Director: JOSE ANTONIO SAINZ. Obras de Scarlatti.

CURSOS DE INTERPRETACION

Profesores: André Isoir, órgano - Pedro Corostola, violoncello - Elspeth Ilif, violín - Renée Bosch, viola de gamba - Carlos Fiel, flauta de pico y traverso - José Rada, clave - Isabel Serrano, violín barroco.

Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián a través de su Centro de Atracción y Turismo con el patrocinio del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco Excma. Diputación Foral de Guipúzcoa y la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Conservatorio Superior Municipal de Música.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Miembro de la Asociación Europea de Festivales

JULIO

31, miércoles. Plaza Porticada, 11 noche. **Jornada Inaugural.**
Ballet DANCE THEATRE OF HARLEM. EE.UU.
- Lago de los cisnes, 2.º acto: PETIPA/IVANOV/TCHAIKOWSKY
- El corsario (paso a dos): SHOOK/DRIGO
- Voluntaries: GLEN TETLEY/POULENC
- Troy Game: ROBERT NORTH/tradicional brasileña

Directores: ARTHUR MITCHELL, KAREL SHOOK

AGOSTO

1, jueves. Plaza Porticada, 11 noche.
BALLET DANCE THEATRE OF HARLEM. EE.UU.
- Lago de los cisnes, 2.º acto: PETIPA/IVANOV/TCHAIKOWSKY
- Sylvia, paso a dos: FRANKLIN/DELIBES
- Los Cuatro Temperamentos: BALANCHINE/HINDEMITH
- Troy Game: ROBERT NORTH/tradicional brasileña

Directores: ARTHUR MITCHELL, KAREL SHOOK
Jornada patrocinada por la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria.

1, jueves. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

1, jueves. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... ARTHUR MITCHELL y KAREL SHOOK
Directores del BALLET de HARLEM

2, viernes. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

3, sábado. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

3, sábado. **Potes.** Monasterio Santo Toribio de Liébana, s. XIII, 8 tarde.
ORQUESTA DE CAMARA CHECOSLOVACA DE PRAGA
Obras de HAENDEL, BACH, MOZART, HINDEMITH, MENDELSSOHN
Director: OTOKAR STEJAKAL

4, domingo. Santuario de la Bien Aparecida, s. XVIII, 8,15 tarde.
ORQUESTA DE CAMARA CHECOSLOVACA DE PRAGA
Obras de HAENDEL, BACH, MOZART, HINDEMITH, MENDELSSOHN
Director: OTOKAR STEJAKAL

5, lunes. Plaza Porticada, 11 noche.
LINDSAY KEMP COMPANY
Flowers
Una pantomima para JEAN GENET

5, lunes. **San Vicente de la Barquera.** Ruinas Convento de San Luis, s. XV, 10 noche.
ORQUESTA DE CAMARA CHECOSLOVACA DE PRAGA
Obras de HAENDEL, BACH, MOZART, HINDEMITH, MENDELSSOHN
Director: OTOKAR STEJAKAL
"Música, naturaleza, arquitectura"

6, martes. Plaza Porticada, 11 noche.
LINDSAY KEMP COMPANY
Flowers
Una pantomima para JEAN GENET

6, martes. Claustro de la Catedral, 9 noche.
TRIO MOMPOU
MOMPOU: Evocación a Paul Valery
SAMPERIO: Trío
Estreno absoluto. Encargo del Festival
GERHARD: Trío

6, martes. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... LINDSAY KEMP Teatro

7, miércoles. Plaza Porticada, 11 noche.
Recital BRUNO LEONARDO GELBER, piano
BEETHOVEN: 15 variaciones y fuga sobre un tema de Prometeus (Heroica)
LISZT: — Au bord d'une source
— Harmonie du soir
— Mephisto valse
SCHUMANN: Estudios Sinfónicos

7, miércoles. **Torrelavega.**
CIA. LA CUBANA/Teatro en la ciudad
"Cubana's Delikatessen"
— Escaparates Tejidos Roan, C/ Serafín Escalante, 10, 18,30 horas.
"Autómatas"
— Escaparates de Tapicerías José Luis, C/ Serafín Escalante, 3, 10 horas.
"Ventana de Arte"

7, miércoles. **Santillana del Mar.** Iglesia Regina Coeli, s. XV, 10 noche.
CUARTETO KODALY
ATTILA FALVAY, violín — GABOR FIAS, viola
TAMAS SZABO, violín — JANAS DEVICH, violoncello
Obras de HAYDN, SCHUBERT, DVORAK

7, miércoles. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... MIGUEL ANGEL SAMPERIO Compositor

8, jueves. Plaza Porticada, 11 noche.
NIKOLAIS DANCE THEATRE. EE.UU.
Danza norteamericana contemporánea
- Noumenon*
- Graph*
- Tensile Involvement
- The mechanical organ*

* Estrenos en Europa.

8, jueves. **Seminario de Monte Corbán.** Patio Gótico, Siglo XV, 9 noche.
CUARTETO KODALY
MOZART-Cuarteto KV 387 "JAGD-QUARTETT"
BERNAOLA-Cuarteto n.º 2
BRAHMS-Cuarteto en la menor, ó do menor

8, jueves. **Torrelavega.**
CIA. LA CUBANA/Teatro en la ciudad
"Cubana's Delikatessen"
— Plaza Mayor, 12,30 horas
"Mesa Petitoria"
— Escaparate Luis Merino, C/ Estrella, 4, 18,30 tarde.
"Voyeurs: Voyez vous"
— Avda. Demetrio Herrero (P.º del Ayuntamiento), 9 noche.
"Una Trampa para Teresa"

8, jueves. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... ALWIN NIKOLAIS Danza

PATROCINAN

— AYUNTAMIENTO DE SANTANDER.
— GOBIERNO DE CANTABRIA.
  • Consejería de Cultura.
— MINISTERIO DE CULTURA.
  • Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
— CAJA DE AHORROS DE SANTANDER Y CANTABRIA.
— BANCO DE SANTANDER.
— CAMARA OFICIAL DE COMERCIO, INDUSTRIA Y NAVEGACION DE SANTANDER.
— UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO.
— DIRECCION GENERAL DE RADIOTELEVISION ESPAÑOLA.
— UNIVERSIDAD DE SANTANDER.
— GRAN CASINO DEL SARDINERO.

COLABORAN LOS AYUNTAMIENTOS DE:

Ampuero, Arnuero, Camargo, Castro Urdiales, Comillas, Enmedio, Laredo, Ramales, Reinosa, Santillana del Mar, Santoña, San Vicente de la Barquera, Torrelavega

Fundación Santillana
Asociación de Amigos del Festival
Junta del Puerto de Santander
Comité Conjunto Hispano-norteamericano

INFORMACION

— Oficina de Reservas en la Plaza Porticada.
— Oficina del Festival, c/ Juan de la Cosa, 3-1.º 39004 SANTANDER Tel. 942/31 48 19.
— Oficinas de Información de Santander y Cantabria.

NOTAS DE INTERES

— Se comenzará puntualmente a la hora indicada. No se permitirá la entrada durante la interpretación de las obras.
— El Festival en los Marcos Históricos: Localidades una hora antes en el propio lugar del concierto.
— Integral BACH. Entrada gratuita.
— San Vicente de la Barquera. Entrada por invitación. Oficina de Turismo.
— Reserva de localidades en la Oficina de la Plaza Porticada.
— Los encuentros con...: Entrada gratuita.
— Marcos alternativos en caso de lluvia:
  • Comillas: Iglesia parroquial.
  • San Vicente de la Barquera: Iglesia de Santa María, s. XIII.
  • Castro Urdiales: Iglesia de Santa María, s. XIII.
  • Tudanca: Parroquia de San Pedro ad Vincula, s. XVII.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

9, viernes. Plaza Porticada, 11 noche.
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
JOSE FRANCISCO ALONSO, piano
Director: MAXIMIANO VALDES
• BEETHOVEN: Concierto n.º 5, "Emperador"
• MOUSSORGSKY: Cuadros de una exposición

9, viernes. **Torrelavega.**
CIA. LA CUBANA/Teatro en la ciudad
"Cubana's Delikatessen"
— Mercado Municipal, de 8,30 a 13,30 mañana.
"Empedrado Macrobiótico"
— Escaparates Mayffred. Pl. González Trevilla, 3, 7 tarde.
"La Cena"
— C/ Torres Quevedo, 3 (junto Cafetería Las Vegas), 9,30 noche.
"Suxeso"

9, viernes. Santuario de la Bien Aparecida, s. XVIII, 8,15 tarde.
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Centenario de Jesús Cancio
Obras de BARJA, RUIZ AZNAR, JUAN A. GARCIA, PILDAIN, C. PRIETO
Director: SABAS CALVILLO

10, sábado. Plaza Porticada, 10,30 noche.
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
JOHN MITCHINSON, tenor
JOHN SHIRLEY-QUIRK, bajo
RAFAEL TAIBO, narrador
Director coro: SABAS CALVILLO
Director: JESUS LOPEZ COBOS
BERLIOZ: • Sinfonía Fantástica
• Lelio o el retorno a la vida

10, sábado. **Torrelavega.**
CIA. LA CUBANA/Teatro en la ciudad
"Cubana's Delikatessen"
— Salida autocar: Plaza Mayor, 10,30 mañana.
"Tours La Cubana"
— Salida autocar: Plaza Mayor, 12,30 mañana.
"Tours La Cubana"

10, sábado. **Enmedio-Reinosa.** Colegiata San Pedro de Cervatos, s. XIII, 8,30 tarde.
CORO POLIFONICO MUNICIPAL DE GALVEZ. Argentina
Obras de JUAN DEL ENZINA, MONTEVERDI, CROCE
Folklore latinoamericano: YUPANQUI, PIAZZOLA, QUINTANA
Director: HECTOR A. NARDI

10, sábado. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... HUGH TINNEY Ganador del Concurso Paloma O'Shea

11, domingo. Plaza Porticada, 10,30 noche.
El Mesías, de HAENDEL
Conmemoración del Tricentenario de G. F. HAENDEL
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
LYNDA RUSSELL, soprano
SARAH WOLKER, contralto
JUSTIN LAVENDER, tenor
JOHN SHIRLEY-QUIRK, bajo
Director coro: SABAS CALVILLO
Director: JESUS LOPEZ COBOS

11, domingo. Santuario de la Bien Aparecida, s. XVIII, 8,15 tarde.
CORO POLIFONICO MUNICIPAL DE GALVEZ. Argentina
Obras de JUAN DEL ENZINA, MONTEVERDI, CROCE
Folklore latinoamericano: YUPANQUI, PIAZZOLA, QUINTANA
Director: HECTOR A. NARDI

12, lunes. Claustro de la Catedral, 11 noche.
Recital HUGH TINNEY, piano
Ganador del Concurso Paloma O'Shea
BACH: Preludio y fuga en re menor
BACH: Preludio y fuga en mi mayor
SCHUBERT: Sonata en la menor, D784
LISZT: Valses oubliees, núms. 2 y 3
CHOPIN: 24 Preludios, Opus 28

12, lunes. **San Vicente de la Barquera.** Iglesia Santa María de los Angeles, s. XIII, 10 noche.
CORO POLIFONICO MUNICIPAL DE GALVEZ. Argentina
Director: HECTOR A. NARDI

12, lunes. **Reinosa.** Iglesia San Sebastián, 8 tarde.
Recital de Organo y Trompeta
MAITE IRIARTE, órgano
JOSE ORTI, trompeta
Obras de BACH, HAENDEL, PURCELL, VIVIANI, ALBINONI

12, lunes. **Castro Urdiales.** Iglesia Santa María, s. XIII, 11 noche.
ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA
Concierto Barroco
Tricentenario BACH, HAENDEL, SCARLATTI
Director: VICTOR MARTIN

13, martes. Plaza Porticada, 11 noche.
BALLET NACIONAL DE CUBA
Homenaje a ALICIA ALONSO
• Giselle: ALICIA ALONSO sobre la original/ADAM
• Carmen: ALONSO/BIZET-SCHEDRIN
Prima ballerina assoluta: ALICIA ALONSO Directora General

13, martes. **Torrelavega.** Iglesia de la Virgen Grande, 8,30 tarde.
Recital de Organo y Trompeta
MAITE IRIARTE, órgano
JOSE ORTI, trompeta

13, martes.
Encuentro con... ALICIA ALONSO Ballet

14, miércoles. Plaza Porticada, 11 noche.
Recital ELENA OBRAZTSOVA, mezzosoprano
VAJA TCHACHAVA, piano
I. Arias de TCHAIKOWSKY y RACHMANINOFF
II. Arias de Opera

16, viernes. Plaza Porticada, 11 noche.
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
Directora: MARIA DE AVILA
• Danza y Tronío: MARIEMMA-BOCCHERINI-SOLER-GARCIA ABRIL
• Zapateado: SANCHEZ-SARASATE
• Ritmos: LORCA-NIETO
• Medea: GRANERO-SANLUCAR

16, viernes.
Encuentro con... RAFAEL ALBERTI

16, viernes. **Laredo.** Iglesia de Santa Catalina, s. IX, 11 noche.
RAFAEL ALBERTI y CUARTETO DE LAUDES GRANDIO
Invitación a un viaje sonoro (Cantata para verso y laúdes)
Obras de ALFONSO X, JUAN DEL ENZINA, MOZART, BACH, SCARLATTI, ALBENIZ, FALLA, HALFFTER, TURINA

16, viernes. **Castro Urdiales.** Iglesia Santa María, 11 noche.
Jornada DUO VITAL
MARIA FOLCO, mezzosoprano
CARLOS IBARRA, piano
Obras de DUO VITAL, REMACHA, HALFFTER

16, viernes. **Santoña.** Fuerte San Martín, 10,30 noche.
ALVARO MARIAS, flauta de pico
ALINE ZYLBERAJCH, clave
CHRISTOPHE COIN, violoncello barroco, viola da gamba
Haendel y su época

17, sábado. Claustro de la Catedral, 9 noche.
ALVARO MARIAS, flauta de pico
ALINE ZYLBERAJCH, clave
CHRISTOPHE COIN, violoncello barroco, viola da gamba
Haendel y su época

17, sábado. Ensenada del Camello/Roca de Neptuno/Galeones de la Magdalena, 11 noche.
FIESTA DE FUEGOS ARTIFICIALES
ORQUESTA DE CAMARA DE PAUL KUENTZ
PIERRE ALAIN HUBERT, creación escénica
HAENDEL: — Música acuática (Water Music), Suites núms. 1, 2 y 3
— Música para los Reales Fuegos Artificiales

17, sábado. **Tudanca.** La Casona de José M.ª Cossío, 8 tarde.
RAFAEL ALBERTI y CUARTETO DE LAUDES GRANDIO
Invitación a un viaje sonoro (Cantata para verso y laúdes)
Cincuentenario de Manuel Bartolomé Cossío

18, domingo. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

18, domingo. **Udalla.** Iglesia de Santa Marina, s. XIII, 8,15 tarde.
ALVARO MARIAS, flauta de pico
ALINE ZYLBERAJCH, clave
CHRISTOPHE COIN, violoncello barroco, viola da gamba
Haendel y su época

18, domingo. **Laredo.** Iglesia Santa María de la Asunción, ss. XII y XIII, 11 noche.
ORQUESTA DE CAMARA PAUL KUENTZ
Programa HAENDEL
Director: PAUL KUENTZ

19, lunes. Plaza Porticada, 11 noche.
ORQUESTA DE CAMARA "ORPHEUS" DE NUEVA YORK
ROSSINI: Obertura de "L'Inganno Felice"
HAYDN: Sinfonía n.º 44 "Fúnebre"
DVORAK: Romanza para violín y orquesta de cuerda, Op. 11.
Solista: RUTH WATERMAN, violín
BARTOK: Divertimento para orquesta de cuerda

19, lunes. Santuario de la Bien Aparecida, 8,15 tarde.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

20, martes. Plaza Porticada, 11 noche.
ORQUESTA DE CAMARA "ORPHEUS" DE NUEVA YORK
ALICIA DE LARROCHA, piano
HAENDEL: Concerto Grosso Op. 3 n.º 1
MOZART: Concierto para piano KW 595
BRAHMS: Serenata n.º 2 en La mayor
Jornada patrocinada por el Banco de Santander.

20, martes. Santuario de la Bien Aparecida, 8,15 tarde.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

21, miércoles. Plaza Porticada, 11 noche.
DAGOLL-DAGOM. Ciclo de Teatro
Antaviana

21, miércoles. **Santillana del Mar.** Colegiata de Santa Juliana, s. XII, 10 noche.
BERNARD BRAUCHLI, clave
ESTEBAN ELIZONDO, órgano
Obras para dos instrumentos de tecla: MULLER, BACH, HAENDEL, BLANCO, OLIVARES, SOLER

21, miércoles. **Castro Urdiales.** Castillo de Ocharán, nacionalista-historicista, 11 noche.
TETE MONTOLIU, jazz
"Música, naturaleza, arquitectura"

21, miércoles. Santuario de la Bien Aparecida, 8,15 tarde.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

21, miércoles.
Encuentro con... NURIA ESPERT

22, jueves. Plaza Porticada, 11 noche.
COMPAÑIA NURIA ESPERT
Salomé, de OSCAR WILDE
Director: MARIO GAS

22, jueves. **Santoña.** Iglesia Santa María del Puerto, 10,30 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

22, jueves. **Isla.** Iglesia de S. Julián y Sta. Basilisa, s. XV, 10,30 noche.
BERNARD BRAUCHLI, clave
ESTEBAN ELIZONDO, órgano

22, jueves. **Comillas.** Palacio Marqués de Comillas, junto al "Capricho de Gaudí", 10,30 noche.
TETE MONTOLIU, jazz
"Música, naturaleza, arquitectura"

22, jueves.
Encuentro con... LUIS EDUARDO AUTE

23, viernes. Iglesia Catedral, 10 noche.
Don NARCISO YEPES, guitarra
Don NICANOR ZABALETA, arpa

23, viernes. Plaza de Toros, 11 noche.
Recital LUIS EDUARDO AUTE

23, viernes. **Laredo.** Iglesia Santa María de la Asunción, ss. XII y XIII, 11 noche.
TETE MONTOLIU, jazz

23, viernes. **Santoña.** Iglesia Santa María del Puerto, s. XII, 10,30 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

24, sábado. Plaza Porticada, 11 noche.
LAS WALKIRIAS, de WAGNER, versión concierto
ORQUESTA DE LA OPERA DE BERLIN
JULIA VARADY (Sieglinde), soprano
RICHARD CASILLY (Siegmund), tenor
MATTI SALMINEN (Hunding), bajo
Director: JESUS LOPEZ COBOS
WAGNER: Tannhäuser, obertura
LAS WALKIRIAS, acto I

24, sábado. Santuario de la Bien Aparecida, s. XVIII, 8,15 tarde.
ORFEON DONOSTIARRA
ROSSINI: Petite Messe Solennelle
Director: ANTXON AYESTARAN

24, sábado. **Camargo.** Jardines Museo Etnográfico, 11 noche.
TETE MONTOLIU, jazz

24, sábado. **Santoña.** Iglesia Santa María del Puerto, s. XII, 10,30 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

24, sábado. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... JESUS LOPEZ COBOS

25, domingo. Plaza Porticada, 10,30 noche.
LA CONDENACION DE FAUSTO, de Berlioz, versión concierto
ORQUESTA DE LA OPERA DE BERLIN
ORFEON DONOSTIARRA
KENETH RIEGEL (Fausto), tenor
JEAN PHILIPPE LAFONTE (Mefistófeles), barítono
FLORENCE QUIVAR (Margarethe), mezzosoprano
MANFRED ROHRL (Brander)
Director coro: ANTXON AYESTARAN
Director: JESUS LOPEZ COBOS

25, domingo. **Santillana del Mar.** Colegiata de Santa Juliana, s. XII, 11 mañana.
LA MISA DEL FESTIVAL, Misa Criolla
ARIEL RAMIREZ, piano
ZAMBA QUIPILDOR, tenor
HUANCARA, charango, sikus, quena, guitarra
DOMINGO CURA, percusión

25, domingo. **Santoña.** Iglesia Santa María del Puerto, s. XII, 10,30 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

26, lunes. Plaza Porticada, 11 noche.
ORQUESTA DE PARIS
Director: DANIEL BARENBOIM
BEETHOVEN: Sinfonía Pastoral
RAVEL: — Rapsodia Española
— Bolero

26, lunes. Santuario de la Bien Aparecida, 8,15 tarde.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

27, martes. Plaza Porticada, 11 noche.
ORQUESTA DE PARIS
DEBUSSY: Prelude à l'après-midi d'un faune
BOULEZ: Rituel. **Estreno en España**
STRAWINSKY: Consagración de la primavera
Director: DANIEL BARENBOIM

27, martes. Santuario de la Bien Aparecida, 8,15 tarde.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

27, martes. Museo Municipal de Bellas Artes, 8 tarde.
Encuentro con... DANIEL BARENBOIM

28, miércoles. Plaza Porticada, 11 noche.
ESTRELLAS Y SOLISTAS DEL NEW YORK CITY BALLET
HEATHER WATTS, SEAN LAVERY, MELINDA ROY, LESLIE ROY, LAUREN HAUSER, STACY CADDELL, STACEY CALVERT, JOCK SOTO, PETER FRAME, PETER BOAL, ULRIK TROJABORG, SEAN SAVOYE, NILAS MARTINS
Director: PETER MARTINS
Antología Balanchine

28, miércoles. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

29, jueves. Plaza Porticada, 11 noche.
ESTRELLAS Y SOLISTAS DEL NEW YORK CITY BALLET
HEATHER WATTS, SEAN LAVERY, MELINDA ROY, LESLIE ROY, LAUREN HAUSER, STACY CADDELL, STACEY CALVERT, JOCK SOTO, PETER FRAME, PETER BOAL, ULRIK TROJABORG, SEAN SAVOYE, NILAS MARTINS
Director: PETER MARTINS
Antología Balanchine

29, jueves. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

30, viernes. Plaza Porticada, 11 noche.
ORQUESTA SINFONICA DE RADIO FRANKFURT
ANTONIO MENESES, violoncello
Director: ELIAHU INBAL
BOCCHERINI: Concierto en Si bemol mayor
BRUCKNER: Sinfonía n.º 7

30, viernes. Iglesia Santa Lucía, 9 noche.
Recital JOSE MANUEL AZCUE, órgano
Integral BACH

31, sábado. Plaza Porticada, 11 noche. **Jornada de Clausura.**
ORQUESTA SINFONICA DE RADIO FRANKFURT
Director: ELIAHU INBAL
PRIETO: Fandango Español (versión orquestal del Fandango de Soler)
estreno absoluto. Encargo del Festival
MESSIAEN: Sinfonía Turangalila

SEPTIEMBRE

4, miércoles. Plaza Porticada, 10,30 noche.
THE ACADEMY OF SAINT-MARTIN-IN-THE-FIELDS
HAENDEL: Concerto grosso en Sol menor Op. 6 Nr. 6
BACH: Concierto de Brandenburgo Nr. 3 en Sol mayor BWV 1048
BACH: Concierto para dos violines y orquesta, en Re menor BWV 1043
DVORAK: Serenata en Mi mayor, Op. 22
Director: KENNETH SILLITO
Jornada patrocinada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

XV CICLO ESTIVAL DE MUSICA CORAL Y DE ORGANO

Santuario de la Bien Aparecida.
14 de julio - 24 de agosto. 8,15 tarde.

EXPOSICIONES

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES.
Calle Rubio, 6.

Julio

PEDRO SOBRADO
ENRIQUE F. CRIACH
SALVATORE RAVO

Agosto

— Obra gráfica de Artistas Cántabros.
— CARMEN DIAZ NOCITO.
— LUZ DE ALVEAR.
— FRANCISCO DE BORES.
— EXPOSICION FOTOGRAFICA DE 20 GRANDES FESTIVALES EUROPEOS.
— CASONA DE TUDANCA. Exposición bibliográfica.

En SANTILLANA DEL MAR

FUNDACION SANTILLANA. Torre de Don Borja. Julio/Agosto

— **"Una visión de Colombia".**

RECINTO PLAZA PORTICADA. AGOSTO

"TRAJE POPULAR DE CANTABRIA":
Exposición al aire libre.

Patrocinada por la CAJA DE AHORROS DE SANTANDER Y CANTABRIA.

UNIVERSIDAD DE SANTANDER. Facultad de Ciencias 26-8/1-9 ISME-ESPAÑA.

III CURSO DE INTRODUCCION, PERFECCIONAMIENTO Y FORMACION EN EDUCACION MUSICAL WILLEMS.
— Pedagogía y arte del piano.
— Canto y dirección coral.
Dirigen: JACQUES CHAPUIS, BEATRICE CHAPUIS, NICOLE CORTI LYANT.

PALACIO DE LA MAGDALENA. Del 2 al 13 de septiembre.

III CURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO EN COLABORACION CON EL CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO PALOMA O'SHEA.

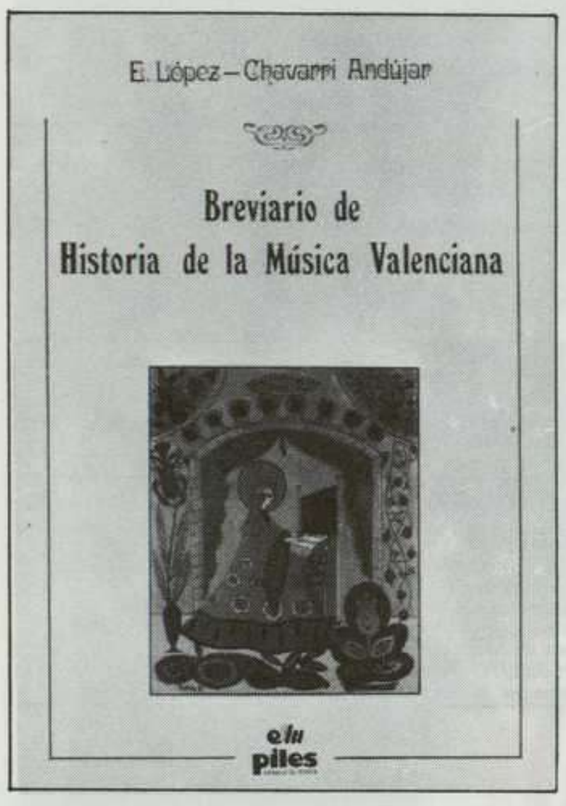
Director: FEDERICO SOPEÑA.
Profesores: ALEXANDER JENNER, MANUEL CARRA.
PEDRO ESPINOSA: GRAFIA CONTEMPORANEA DEL PIANO.

NOTA: Avance de programa al 30 de mayo susceptible de modificación.

34 Festival Internacional de Santander

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Libros y partituras



LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, Eduardo: Breviario de Historia de la Música Valenciana.

Valencia: Piles, 1985. Cuarto, 128 páginas. P.V.P. 780 ptas.

Sería improcedente, por mi parte, pretender presentar al autor de este libro, ceñido y rico en sugerencias. López-Chavarri Andújar es la continuación fructífera y rigurosa de una labor musical y musicológica que le viene de raza y cuya sóla mención despierta respeto e interés. Ahora con un bagaje de documentación sencillamente abrumador, nos llega un trabajo, hasta la fecha único, que abre esperanzada brecha en la tiniebla y en la ignorancia de un legado musical riquísimo, prolongado en un presente inquieto y diversificado y al que Chavarri Andújar busca —y consigue— acercar, no sólo al estudioso, sino, en gran medida, al aficionado que desee completar lagunas importantes —y graves— en el conocimiento de la historia de la música en nuestro País Valenciano. El discurso, fluído y ameno, recorre una sucinta panorámica de los diferentes períodos históricos, visión clarificadora y que, en modo alguno, pretende la exhaustividad. Antes al contrario, capítulos como la antigüedad, la época árabe, la edad media o el renacimiento saben a poco —aun cuando la aportación de datos sea amplia— y el lector siente rondar el gusanillo de explorar y de explotar los surcos que tan hábilmente traza el autor. Conforme la obra avanza en el tiempo, lo general se concreta en nombres de evocación inmediata, atendidos aquí por medio de biografías concisas, aunque suficientemente informativas. El autor no desatiende el quehacer musical de las entidades y sociedades que lo configuran, en nuestra tierra, desde hace muchos decenios: conservatorios, coros, orquestas, sociedades musicales, etc., tienen eco apropiado y con frecuencia, exposición valiente de su realidad. Pero también los intérpretes valencianos, cantantes, instrumentistas, directores, etc., los medios de comunicación que se ocupan y se preocupan del fenómeno musical, los cauces más populares de cantautores, rock, etc., o la repercusión internacional de nuestro hoy musical hallan espacio y cita puntuales. Capítulo aparte merecen el folklore —en veloz bosquejo que nos invita a estudiar el tema— y el excelente apartado de las bandas valencianas, donde el fenómeno se ofrece desde una óptica desapasionada, sin caer en el ditirambo triunfalista, ni en la de infravaloración elitista, que caricaturiza un hecho tan —y a veces, más— sociológico que artístico. El volumen se complementa con una rápida miscelanea periodística, del propio Chavarri-Andújar y con sendos apéndices bibliográfico y discográfico —éste último, por voluntad y necesidad, meramente orientativo. Hay interesantes ilustraciones, intercaladas en el texto, con joyas como el Tárrega fotografiado por Novella, el triunvirato Palau-Chavarri-Ravel, etc. La edición de Piles, como siempre, muy cuidada. Libro recomendable y que, en ciertos aspectos y en la hora presente, podemos calificar de lúcido, epíteto asimismo aplicable al prefacio de Vicente Ros.—**GONZALO BADENES**

POUSSEUR, Henri: Música, semántica, sociedad. Traducción de Juan Mion Toffolo. Revisión técnica: Regina Leal.

Madrid, Alianza Músicas núm. 14, 1983. 120 págs.

Henri Pousseur, compositor y musicólogo belga, fue uno de los más activos analistas de Webern, y su música, en los años de la eclosión del serialismo, fue también fuertemente influida por el estilo weberniano. Los tres ensayos que figuran en este libro entran todavía en la corriente estética y psicológica de aquellos momentos dramáticamente expresionistas: **La polifonía a examen: a propósito de Schoenberg, Op. 31** (1970), **El tema del orden en la nueva música** (1963) y **Muerte de Dios y crisis del arte** (1968).

El primero, que considero el más interesante, aporta algunas observaciones agudas sobre el sentido de la polifonía. Podría criticarse a Pousseur el hecho de que, quizá por un exceso de actitud reverencial ante Schoenberg, llegue a pensar —por aquellos años era moneda corriente ese historicismo patológico —que con el dodecafonismo se ha alcanzado «*una lucidez excepcional*», ya que la objetivación de los fenómenos musicales que habían ido acumulándose no se hace patente antes «*por toda clase de justificaciones mitológicas, personales o colectivas*». La verdad es que en Schoenberg hay también una sobredosis de mitologías, como la divinización del artista, la fatalidad histórica y un sentimiento místico que muy a menudo le

aparta violentamente de la vía científica. Y, en general, habría que recordar, una vez más, que es una ofuscación el pensar que en nuestro momento hemos encontrado la verdadera visión objetiva de las cosas.

Algunas páginas de Pousseur son especialmente atractivas por los problemas que plantean (algunos, desgraciadamente, muy impregnados de misticismo): los procesos de secularización, o la adaptación de la vida a la naturaleza, o el dilema de la creación artística frente a la llamada ética del dolor, el hambre y el atraso de tantos millones de seres humanos. La traducción del francés de Mion-Leal es buena, y sólo tenemos que reprocharle el detestable y habitual uso de la palabra «*tema*» (**sujet**) en vez de asunto, cuestión.—**RAMON BARCE.**

GEORGE MARTIN: Verdi.

Javier Vergara Editor, S.A. Madrid, Buenos Aires, 1984. 470 páginas. Con 8 láminas.

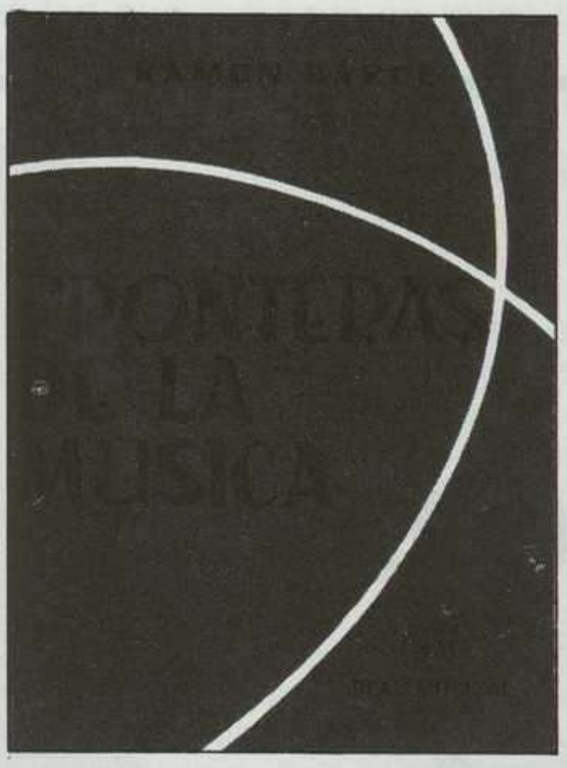
George Martin, director del **Metropolitan Opera Guild**, es un especialista en temas líricos y ha publicado entre otros, un trabajo sobre **Verdi: his life, music and time**. Este **Verdi** fue editado originalmente por Dod, Mead and Co. y ha sido vertido por Aníbal Leal a un castellano rico en americanismos —«*exitoso*» (successful), «*filoso*» (edgy), «*renta*» (rent), «*casa de ópera*» (opera house), etc. La sintaxis, recargada por construcciones copiadas casi literalmente del inglés, y la imperfecta puntuación pueden entorpecer la fluidez del texto.

Hecha esta salvedad, el libro se lee con interés, incluso con delectación, ya que Martin ha conseguido un retrato vigoroso y apasionante del hombre Verdi. Este casi deviene un personaje novelesco —dicho sea sin intención peyorativa— y el relato prende con facilidad en el lector. Dado el tacto con el que Martin ha orillado toda pretensión erudita, no se hace aparente el amplio fondo documental de que ha dispuesto. Son atinadas las amplias referencias al contexto político, social y cultural en el que vivió Verdi. En cambio, quien busque profundizar en la obra musical verdiana puede sentirse frustrado ante lo sumario y puntual de los análisis de las óperas, atentos a aspectos argumentales o a características musicales bastante obvias. No suele caer Martin en el desatino crítico,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

por más que alguno de sus juicios pueda resultar muy discutible a la luz de la más reciente musicografía. Pero el lector interesado en la semiótica musical verdiana habrá de recurrir a otros trabajos, escritos asimismo desde una óptica divulgativa, como pueden ser el de Richard Osborne **The complete operas of Verdi** o el ya clásico de Francis Toye **Giuseppe Verdi, His Life and Works**. Sin embargo, el lector que no tenga acceso a publicaciones en inglés puede hallar, en el volumen que comentamos, información práctica y suficientemente orientativa.

La presentación gráfica es adecuada, aunque las láminas están pobremente reproducidas. Lamentable la ausencia de índice onomástico, tan necesario en este tipo de obras. Se incluye una relación de las obras de Verdi, indicando, en el caso de las óperas, título completo, fecha, ciudad y teatro de estreno, nombre del libretista y fuente literaria del libreto. No hay bibliografía ni discografía.—**G.B.M.**



RAMON BARCE: Fronteras de la Música.

Real Musical. 180 pp. Madrid, 1985.

Ramón Barce es una figura de rasgos poco frecuentes en el panorama de los compositores españoles de hoy. Confluyen en su persona el creador musical y el intelectual, un tipo al que quizá todavia en el presente pueda llamarse humanista, forjado en el cultivo de una extensa base literaria y filosófica. Los escritos de Barce denotan mayoritariamente su preocupación por la música de nuestro tiempo —en la que al fin y al cabo él mismo incide con su actividad— tanto en lo que concierne al entramado ideológico subyacente como a su evolución técnica. No hay que perder de vista, por otra parte, la importante orientación difusora de las traducciones realizadas por Barce de textos tan fundamentales como el **Tratado de Armonía** y **Estilo e Idea** de Arnold Schoenberg.

Fronteras de la Música, el libro motivo de esta reseña, es la reunión de quince ensayos ya aparecidos, con una sola excepción, en diversos medios entre 1963 y 1975. Estas reflexiones mantienen, desde luego, un sentido direccional unívoco, pese a su espaciamiento temporal. Barce trata con lucidez y profundidad, cualidades no muy comunes cuando se trata de acometer el arte sonoro actual, los cambios de mentalidad que ha experimentado la práctica de la música en los últimos veinte o veinticinco años. Como bien se desprende de este conjunto de artículos la transmutación de la música se ha acercado, e incluso sobrepasado en ocasiones, los límites mismos de la definición de su entidad. Así, los compositores han ido admitiendo en sus obras componentes en principio extraños al discurso sonoro, como las especulaciones gráficas, las derivaciones espaciales y la introducción desde el gestualismo hasta el happening.

El acercamiento de Barce es por momentos filosófico, incluso sin aplicaciones musicales directas, al menos en su primer instante. La agrupación orgánica de los trabajos en este libro ayuda a su mutua explicación. Otra prueba del primer plano que presenta la filosofía en los intereses de Barce es el estudio de las relaciones de la música con la estética o el pensamiento general de autores como Nietzsche y Lukács.

Destaca por su importancia teórica el artículo **Nuevo sistema armónico**, donde Barce plantea la necesidad de un apoyo normativo frente a la inundación de músicas en exceso confiadas al azar. La aportación de Barce en esta vía no ha dejado de tener su influencia. Asistimos probablemente en nuestros días a un inicio de recuperación de lo formal. Los análisis de obras propias que aparecen al final del volumen constituyen fuentes inapreciables de conocimiento de la puesta en práctica, es decir la creación artística, del universo ideológico de Barce.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

FERRAN, Jaime: Cuaderno de Música.

Editorial Miñón, Valladolid, 1983. Ilustraciones: Jaime Ferran R. de Velasco. 82 págs.

Jaime Ferrán nos ofrece en este pequeño libro una serie de poesías en las que va PINTANDO los distintos instrumentos de la orquesta con sus características más importantes. Cada uno de los poemas, normalmente muy cortos, va destinado a un instrumento. Algunos hablan del concierto en general, del director, de los «*viejos instrumentos olvidados*». El último poema lo titula **Coda** y lo dedica «*A su Majestad la Reina Sofía, amiga de la música* ; en él habla de «*los Stradivarius que hay en Palacio siguen hoy tan unidos como antaño cuando nacieron en las manos de Antonio Stradivario. ¡Y pronto cumplirán trescientos años!* . 'Y al final pone las palabras «*Da capo* . «*Así que, bien mirado —y bien leído— este podría ser un libro de nunca acabar. Por lo que os recomiendo que lo leáis despacio y que volváis a él siempre que os dé la gana* .

El libro forma parte de una colección titulada Las campanas y va dirigida a niños y jóvenes. El que comentamos está pensado para niños de 12 a 14 años. El autor, natural de Cervera (Lérida) y actualmente profesor en Estados Unidos, recibió en 1968 el Premio Lazarillo por la novela **Angel en Colombia** y en 1982 su obra **La playa larga** merece la calificación de Libro de Interés Infantil otorgada por el Ministerio de Cultura.

En resumen: se trata de un cuaderno que se sale de los parámetros formales de cualquier libro de música y que puede incentivar a los niños a crear sus propias poesías sobre los instrumentos de la orquesta.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**

EMPIEZA UNA **NUEVA ERA** EN LA PEDAGOGIA
MUSICAL
CON MOTIVO DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA
UN NUEVO SISTEMA DE APRENDIZAJE DEL SOLFEO ROMPE CON TODO LO ESTABLECIDO

EL SOLFEO EN TODA SU MAGNITUD

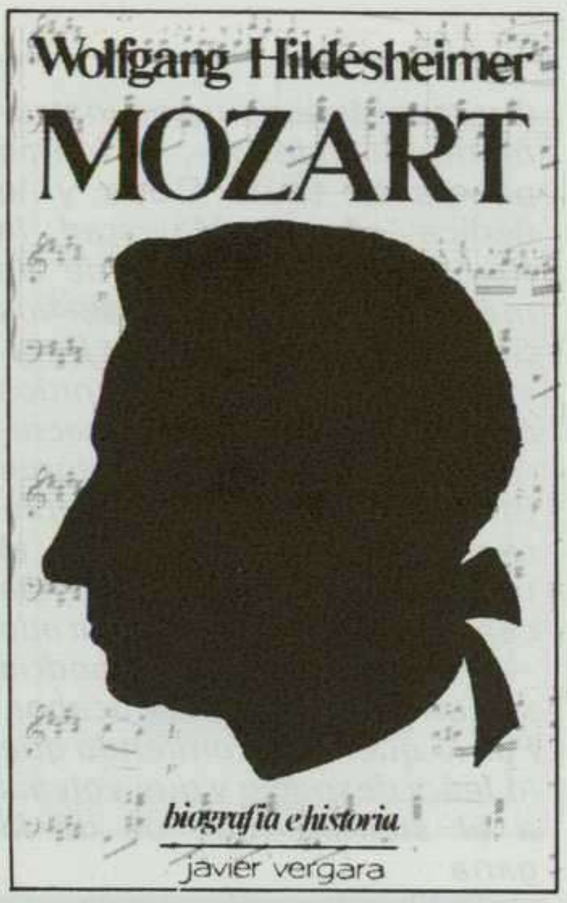
Su principal objetivo: TERMINAR CON EL FRACASO ESCOLAR
Disminuir la sobrecarga estudiantil:
1 Más conocimientos con un mínimo de tiempo y esfuerzo. (Las clases son impartidas durante veinte minutos)
2 Sepa leer una partitura y participe de ella, mientras aprende las notas y los valores. (Seis notas y cinco valores en breves minutos).
3 Permite impartir clases multitudinarias con gran precisión y de forma espectacular, desde su primera lección. (El riesgo del compás no existe, ni el riesgo de los valores. Tres arreglos de diferentes géneros con CORO, ORQUESTA y PERCUSION toman parte en el entorno musical. (En su primera lección).
El sistema ofrece la oportunidad de aprender el lenguaje musical a cualquier persona sea cual sea su edad.
Una larga experiencia lo confirma

sistema OBIOL

PEDAGOGIA AVANZADA
HACE FACIL LO DIFICIL

Declarado por el Ministerio de Cultura como obra científica.
De interes para profesores, academias y escuelas. A. Tefocse c/ Muntaner 111, 4º - 4ª 08036 Barcelona T. 253 77 02.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



HILDESHEIMER, Wolfgang: Mozart. Traducción de Ariel Bignami.

Javier Vergara, Editor, Barcelona 1985. 394 págs.

Hace cuatro años (RITMO núm. 513 de julio-agosto de 1981) dediqué en estas páginas un comentario a la edición alemana de este libro, haciendo votos porque apareciera pronto en español, cosa que ocurre ahora y de la que me congratulo muchísimo. Pues se trata de un texto que todo el mundo debe leer. Lo mejor que puedes hacer, estimado lector, es interrumpir la ingestión de esta breve nota, salir corriendo a la calle y adquirir, en la primera librería que encuentres, el libro de Hildesheimer.

Pues verdaderamente se encuentra en él no solamente el meollo, el núcleo, el gérmen de la tan traída y llevada y moderna «*desmitificación del hombre Mozart* (origen de la comedia de Peter Shaffer y de otros productos más o menos literarios), sino sobre todo, el criterio heurístico más sutil, penetrante, discreto y enriquecedor que haya sido nunca aplicado a Mozart. Porque hay que recordar (y yo lo recordaba en el número de junio de RITMO, a propósito del libro de Mörike) que los coetáeos de Mozart y aún los primeros románticos le entendieron humanamente mucho mejor que nosotros, que hemos hecho de él un personaje absolutamente falso, víctima, más aún que Chopin, de unos biógrafos timoratos y ridículos (entre los cuales están ilustres investigadores como Otto Jahn o Paumgartner). No hay más que leer, por ejemplo, el preciso testimonio de Joseph Lange (el marido de Aloisia Weber), o el de Karoline Pichler. Lo que ocurre es que, una vez lanzados por el camino de la desmitificación, es muy fácil y periodístico lanzarse a una completa investigación de los datos antes aceptados, y crear un nuevo personaje... tan ridículo como el de cartón piedra que nos proponían sus hagiógrafos. Y ésto es, PRECISAMENTE, lo que no ha hecho Hildesheimer.

La prodigiosa exégesis que Hildesheimer aplica a los textos básicos (cartas de Mozart, testimonios de los contemporáneos) va mucho más allá de la pura (y apasionante) biografía mozartiana: entra de lleno en la mejor enseñanza intelectual. Nos enseña cómo debe abordarse un personaje histórico para que no pierda su verdad humana y también, subsidiariamente, para no hacer de él ninguna figura etiquetada.

La traducción de Ariel Bignami es correcta, pero la edición podría haber sido un poco más cuidada. Porque se trata, repito, de un libro excepcional, que hará época en la literatura musical. Una obra genial, tan genial como una obra de Mozart.—**R.B.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ópera

Teatro de la Zarzuela

«Don Carlos»: un pobre espectáculo

Por Carlos Ruíz Silva

No sé de quién partió la idea primero y la decisión después de montar **Don Carlos** en el Teatro de la Zarzuela. La gran ópera de Verdi es uno de estos títulos que, al igual que **Aída** o **Boris Godunov**, están de antemano condenados al fracaso escénico por la sencilla razón de que son óperas-espectáculo y las dimensiones del escenario madrileño no permiten siquiera una aproximación mínimamente adecuada para su montaje.

Por cierto que se anuncia para la próxima temporada un **Boris**, idea desde luego muy poco brillante y que los organizadores —supongo que el nuevo superintendente del teatro— deberían revisar. Ya en 1976 se montó, de modo harto penoso, un **Don Carlos** en la Zarzuela. Pero entonces, al menos, tuvimos un reparto de gran altura con nombres de la categoría de Christoff, Caballé y Bumbry. Desgraciadamente, este año, además de una escena muy poco interesante, se nos regaló con unos cantantes de escaso relieve, logrando, en conjunto no sólo el espectáculo más bajo de la temporada sino uno de los de menor calidad que recuerdo en todas las temporadas madrileñas.

La escenografía de Fabiá Puigserver resultó bastante monótona y sin mucha imaginación; apenas hubo cambios en el ambiente: jardines o prisiones, templos o cortes, todo SONABA lo mismo. No sé si en el ánimo del escenógrafo estaba comunicarnos que en la España del segundo de los Felipes era todo negro, negrísimo y que por lo tanto no existían ni flores, ni sol, ni colores que no recordasen la opresión o la muerte. Aun en este caso, la falta de sentido estético, de grandeza, incluso de sobriedad —que no hay que confundir con la pobreza— estuvieron de manifiesto a lo largo de toda la ópera. Bastante mejor —sin llegar, desde luego, a cotas extraordinarias— fue el vestuario, debido también al señor Puigserver que, pese a cierta sensación de uniforme, tuvo al menos un mayor cuidado y calidad en su realización.

Sobre esta escenografía, Lluis Pasqual realizó un mediocre trabajo. Me da la sensación de que el director del Centro Dramático Nacional no se preparó como cabría esperar para dirigir **Don Carlos**. Un pequeño ejemplo: en los momentos en que el rey se encontraba en escena en compañía de los cortesanos, éstos aparecían cubiertos, cuando sólo los grandes de España tenían este privilegio en la presencia real. En cambio el «marqués de Posa», del que sabemos positivamente que sí era grande de España aparecía descubierto. Otro leve detalle: en la escena entre «Felipe II» y «don Rodrigo» éste se sentó mientras el rey todavía permanecía de pie. Como éstos podrían ponerse otros muchos reparos que acaso a algunos les podrían parecer sin importancia pero que un buen director de escena, que ha preparado un montaje del siglo XVI español, no debería ignorar. Por otra parte, los cantantes de segunda o tercera fila que fueron contratados no mostraron especiales condiciones interpretativas ni los movimientos del coro y comparsas destacaron por su originalidad o belleza plástica. No por esperada, la gran escena del auto de fe resultó menos penosa (más bien habría que hablar de un autillo de fe). Otro aspecto negativo de la dirección escénica fue el ignorar las indicaciones de Verdi. Por ejemplo, se nos dice que el Gran Inquisidor es un anciano de 90 años; en la representación el siniestro personaje no parecía, como mucho, pasar de los 50; en el gran monólogo de Felipe II, el monarca se refiere al candelabro cuyas velas están a punto de extinguirse como signo de que ha pasado la noche cavilando— Quei doppier presso a finir — pero en la escena no había nada, ni mesa, ni candelabro, ni balcón emblanquecido por la aurora; podríamos seguir comentando detalles que ignoro si el señor Pasqual eliminó por parecerle insignificantes o por alguna oculta razón que se me escapa. Lo que sí puedo afirmar es que, a mi juicio, ni escenógrafo ni director captaron la esencia del genial melodrama verdiano, ni crearon un ambiente, ni fueron capaces de hacer belleza. Esperemos que el dúo Puigserver-Pasqual, que en otras ocasiones ha dado muestras de sensibilidad, buen gusto y olfato teatral, pueda ofrecernos en el futuro un buen espectáculo operístico. Por el momento, **Don Carlos** es mucho **Don Carlos**.

Lluis Pascual

Vayamos con la parte musical. Primera censura: el brutal corte efectuado en el tercer acto en el que se amputó todo el final a partir de la muerte de don Rodrigo. Parece lógico haber elegido la versión italiana, reducida, en cuatro actos pero no encuentro justificación a este corte ni musical ni dramáticamente y me sorprende que un director como Ros Marbá haya accedido a realizarlo.

El reparto vocal se movió entre lo aceptable y lo abiertamente malo. Aceptable el «Felipe II» de Nicola Ghiuselev quien sin duda, tomó como modelo a Christoff. Insigne modelo, pues el bajo búlgaro ha sido el más destacado intérprete de este personaje en nuestro tiempo. Pero entre el modelo y lo visto y oído hay sustanciales diferencias. Ghiuselev cantó con buena línea y compuso con dignidad la figura del monarca —algunos gestos estaban calcados de los realizados por Christoff— aunque sin excesivas sutilezas ni grandes introspecciones y, desde luego, muy por bajo de su gran compatriota. Me ha llamado la atención que el ya veterano cantante no distinga a estas alturas la diferencia

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de pronunciación entre la erre sencilla y la doble con lo que fonéticamente el sonido rrr llega a resultar molesto. El también búlgaro Kaludi Kaludov hizo un mal papel como protagonista. La voz, no exenta de cierta calidad tímbrica, es en exceso ligera y pequeña y desde luego inadecuada para lo que pide este difícil e ingrato papel; además, el señor Kaludov desafinó de modo notorio y llegó al acto último cansado, con lo que el esfuerzo para terminar la ópera le llevó a forzar la emisión, que resultó dura y a alterar la línea del fraseo. Por su parte el barítono norteamericano Richard Stidwell no posee una voz especialmente destacada ni su técnica va más allá de lo mediocre. En su gran escena del acto tercero tuvo muchas dificultades en la zona aguda, aunque otorgó cierta nobleza a su personaje. Tiene, sí, buena presencia escénica y hacía un curioso contraste con Kaludov; las escenas de amistad —muy resaltadas por Pasqual— resultaron algo desairadas debido a la altura del barítono y a la pequeñez del tenor.

El bajo finlandés Jaakko Ryhanen hizo un aceptable Gran Inquisidor si tenemos en cuenta la dificultad de este pequeño papel —posiblemente el más terrible pequeño papel de toda la historia de la ópera— aunque los apuros en la zona aguda —Mis y Fas— se hicieron notar.

En los papeles femeninos tuvimos a dos artistas norteamericanas. La soprano Ruth Falcone mostró una voz de no mala materia prima pero es artista poco interesante, con abundantes problemas de afinación y escasos matices interpretativos. La romanza «Non pianger, mia compagna» fue dicha con absoluta inexpresividad, mientras que el aria «Tu che le vanità» abundó en problemas de emisión y fraseo. Salvó bien, en cambio, el Si sobreagudo con el que se cierra la ópera. La mezzo Katherine Ciesinski carece de voz para enfrentarse a una «Eboli»: deficiencias en los registros agudo y grave y en las agilidades, pequeño volumen y timbre sin esmalte. Se movió en escena con cierta soltura e intentó cantar con entrega viviendo el papel, pero ante una voz de recursos escasos la «Eboli» no perdona. A todas luces un papel que no debió haber cantando nunca.

De los secundarios, Alfonso Echevarría interpretó un discreto «fraile-emperador», papel muy difícil para un comprimario. El coro no dio muestras de gran poderío vocal y en la escena coral del acto II resultó insuficiente. Lo mejor de la noche estuvo en la dirección de Ros Marbá que consiguió un buen sonido de la orquesta, acompañó con justeza y volvió a motrar que es artista sensible y trabajador. Esperemos verle la próxima temporada y en mejor compañía.

El público de la primera representación, 21 de mayo, estuvo lógicamente severo. Durante la ópera lo único aplaudido fue el aria del bajo, y al final la mayoría abandonó rápidamente el teatro. Los que se quedaron tuvieron signos de aprobación para Ghiuselev y Ros Marbá y aplausos fríos o muestras de protesta para el resto. En suma, este **Don Carlos** ha sido un pobre espectáculo y habrá que tener la experiencia muy en cuenta para que no vuelva a repertirse.

Derecha, Benito Lauret, director musical de «Andrea Chenier», entre Hugo de Ana y Enric Serra. Abajo, Lluis Pasqual y Nicola Ghiuselev durante el ensayo de «Don Carlo».

FOTO ANTONIO DE BENITO

Un irregular «Andrea Chenier»

Luego de una ausencia de casi tres lustros volvió a la Zarzuela esta importante ópera de Giordano, con un reparto encabezado por José Carreras y Montserrat Caballé. Las representaciones despertaron un gran interés y las localidades para las cinco funciones se agotaron al poco de ponerse a la venta.

En principio la escena debería haber corrido a cargo de Francisco Nieva pero por razones que no se han explicado, o al menos no suficientemente, fue Hugo de Ana el encargado de realizar el decorado, el vestuario y de dirigir teatralmente la obra. En conjunto la labor del escenógrafo argentino fue excelente. Muy hermoso el vestuario, adecuadas y efectivas las secciones fijas de la escena —que recordaban a las de **Armide**— buena composición plástica del coro y figurantes con lógica evocación de la pintura romántica francesa. Acaso abusó un poco el señor Ana de las poses, pero, en cualquier caso, la escena tuvo clase, con detalles que mostraron la sensibilidad del artista para el color y un general refinamiento que situaron a este **Andrea Chenier** muy por encima de la media de los montajes de la Zarzuela. Harían bien los responsables del teatro en contar con Hugo de Ana para las próximas temporadas.

Musicalmente las cosas no fueron tan entonadas. En la primera representación (8 de junio) José Carreras no se encontraba en la mejor de las formas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Las dificultades con los agudos fueron manifiestas ya desde el Improviso y se reiteraron a lo largo de toda la sesión. Por otra parte, tampoco en el centro pudo mostrar Carreras la habitual belleza de su voz ni el fraseo tuvo la calidez y anchura de otras veces y sólo en momentos, en alguna frase aislada, pareció el tenor responder a lo esperado. Hace unos años, creo que fue en 1977, Carreras cantó un extraordinario Improviso en la Zarzuela en un gran concierto con Montserrat Caballé en el que ambos artistas interpretaron también un inolvidable dúo final. Ahora, tampoco la ilustre soprano catalana se hallaba en parecida forma que entonces y su Magdalena de Coigny resultó una experiencia de nivel bastante inferior al que nos había deparado en **Armide**. Su mejor momento se produjo en el dúo del segundo acto, en el que tuvo una frase memorable Ah! Ora soave, sublime ora d'amore en la que volvió a recordarnos sus tiempos de esplendor, con una deslumbrante belleza vocal, una línea de canto en verdad exquisita, fraseo depurado y amplio fiato. Algo que sólo ella ha sido y es capaz de hacer. El peor momento se dio en La mamma morta', tanto en su planteamiento, en exceso blando y superficial, como en la realización, en especial en el Si sobreagudo que se emitió con gran dureza y estuvo a punto de quebrarse. En el dúo final, tanto Carreras como Caballé, salvaron el escollo con cierta valentía y en algunos momentos incluso con brillantez aunque lejos de lo conseguido en el concierto antes mencionado.

Vicente Sardinero tal vez no sea un gran barítono pero sí es un buen artista que posee una hermosa voz y unas cualidades vocales que, en ocasiones, han sido algo subestimadas. Su actuación fue la más regular de los tres protagonistas y venció las dificultades de su aria Nemico della patria con dignidad. En las partes pequeñas, Martha Szirmay fue una muy adecuada condesa y Mabel Perelstein una Madelón convincente y teatral, aunque a mi juicio levemente exagerada. Piero de Palma sufrió, al parecer, un infarto al concluir el acto II y hubo de ser sustituido in extremis por otro miembro de la compañía que hizo lo que pudo —la verdad es que pudo muy poquito— en su improvisado papel de espía . Giancarlo Tosi mostró su dominio del personaje de Mathieu y Enric Serra fue un Roucher al que no le hubiese venido mal un poco más de pulimiento.

El coro trabajó mejor en el plano escénico que en el musical —bastante apagado de sonido— y la orquesta tuvo momentos de calidad sinfónica aunque Benito Lauret debió haber cuidado más el equilibrio voces-orquesta ya que tapó en ocasiones a los cantantes con un tejido orquestal demasiado denso.

El público, que se mostró bastante moderado durante toda la representación, aplaudió, sin embargo, con largueza y entusiasmo al final, en especial a la pareja protagonista y también a Sardinero. Tuvo aplausos calurosos para Hugo de Ana y más bien fríos para Lauret.

El día 14 asistí también a la tercera representación en la que Juan Pons cantó el papel de Gerard . Afortunadamente, Carreras se encontraba bastante mejor de voz que en la primera y aunque tuvo algunas apreturas en los agudos, la línea de canto fue mucho más fluida, el timbre más fresco y brillante y, en conjunto, su interpretación resultó mucho más satisfactoria. Montserrat Caballé hizo un poco mejor su aria aunque el agudo volvió a estar mal emitido. De algún tiempo a esta parte la ilustre soprano suele atacar los agudos con gran dureza haciendo antes un silencio —esté o no escrito— preparatorio y lanzándose luego con toda la fuerza en busca de unas notas que le resultan inseguras e incómodas. Los resultados de esta forma de enfrentarse a los agudos no suelen ser muy felices. Creo que debería buscar otro medio más eficaz para resolver el evidente problema. Por lo demás, su actuación fue aceptable aunque bastante lejos de la gran Caballé de sus grandes tiempos.

Juan Pons es un barítono interesante pero que no acaba de cuajar en el gran cantante que algunas actuaciones de años atrás parecían presagiar —muy singularmente su **Simon Boccanegra** que es la mejor interpretación que le recuerdo—. La voz aparece ahora con cierto peligroso trémolo y los problemas de emisión y fiato no han sido resueltos. A veces, el fraseo aparece entrecortado y la voz tiende a salir en exceso presionada. Su Gerard tuvo poder y nobleza pero fue algo pobre de matices y no acertó a expresar convincentemente la conflictividad del personaje Es de esperar que Pons resuelva sus problemas de vocalidad, encuentre ese camino personal e intransferible que cada cantante debe buscar y alcance, por fin, esa categoría de gran barítono que todavía no tiene y que todos deseamos

Ante la enfermedad de Piero de Palma, el papel del espía fue interpretado por José Ruiz que confirmó que es uno de los mejores comprimarios con que contamos. El público de la tercera aplaudió con bastante calor durante la representación y aclamó largamente a los tres principales intérpretes al final

Breves notas sobre la próxima temporada

Aunque no de forma definitiva, se anuncian los títulos para la próxima temporada de ópera que será ya regida por el nuevo superintendente de la Zarzuela, el señor Campos Borrego. **Cenerentola**, **Valquiria**, **Boheme**, **Boris**, **Campanello y Pagliacci** y **Salomé**. Esperemos que haya más títulos y cuando conozcamos los repartos completos y las direcciones musicales y escénicas haremos un comentario más amplio Ahora, sólo unas breves notas. Plácido Domingo va a cantar, al parecer, **Boheme**, una ópera muy representada en Madrid y que desde luego, no es una de las cosas que mejor hace el famoso divo ¿No sería mucho más interesante verlo en, por ejemplo, otro Rodolfo , el de **Luisa Miller**, título que constituiría novedad y del que Domingo es gran intérprete Por lo que respecta a **Cenerentola**, la ópera fue programada ya hace dos años y si el único motivo es la presencia de Agnes Baltsa ¿no podría la mezzo griega cantar **Capuletti**, obra de su repertorio y que también sería nueva entre nosotros? Sobre **Boris** ya he expresado mi opinión un montaje en la Zarzuela es una especie de suicidio. En cambio, no se habla de ningún título español, ni parece ser que el cincuenta aniversario de la muerte de Federico García Lorca en 1986 vaya a ser conmemorado con el montaje de una de las numerosas óperas basadas en sus dramas. Volveremos sobre el tema cuando sepamos el programa definitivo

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Los Miércoles Musicales y e

Por Ricardo Hontañón

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander sigue potenciando la presencia de la música en su dinámica. Es ya parte fundamental en su actividad, de tal manera que se trata de otro foco atractivo de nuestro verano musical, ya en órbita cuando aparece esta revista.

RITMO publicaba en el número dedicado a la música en Cantabria un amplio y muy completo reportaje sobre esta institución, creada en 1932, reportaje escrito por Andrés Fernández Rubio y Félix Palomero, compañeros de esta revista. Me queda, entonces, comentar aspectos de lo que se ofrece este verano, cuya serie de los Miércoles Musicales constituye una novedad. Sobre su programación general, que en seguida hablaré, he preguntado la vicesecretario de la Universidad Internacional, Antonio Martín Vega.

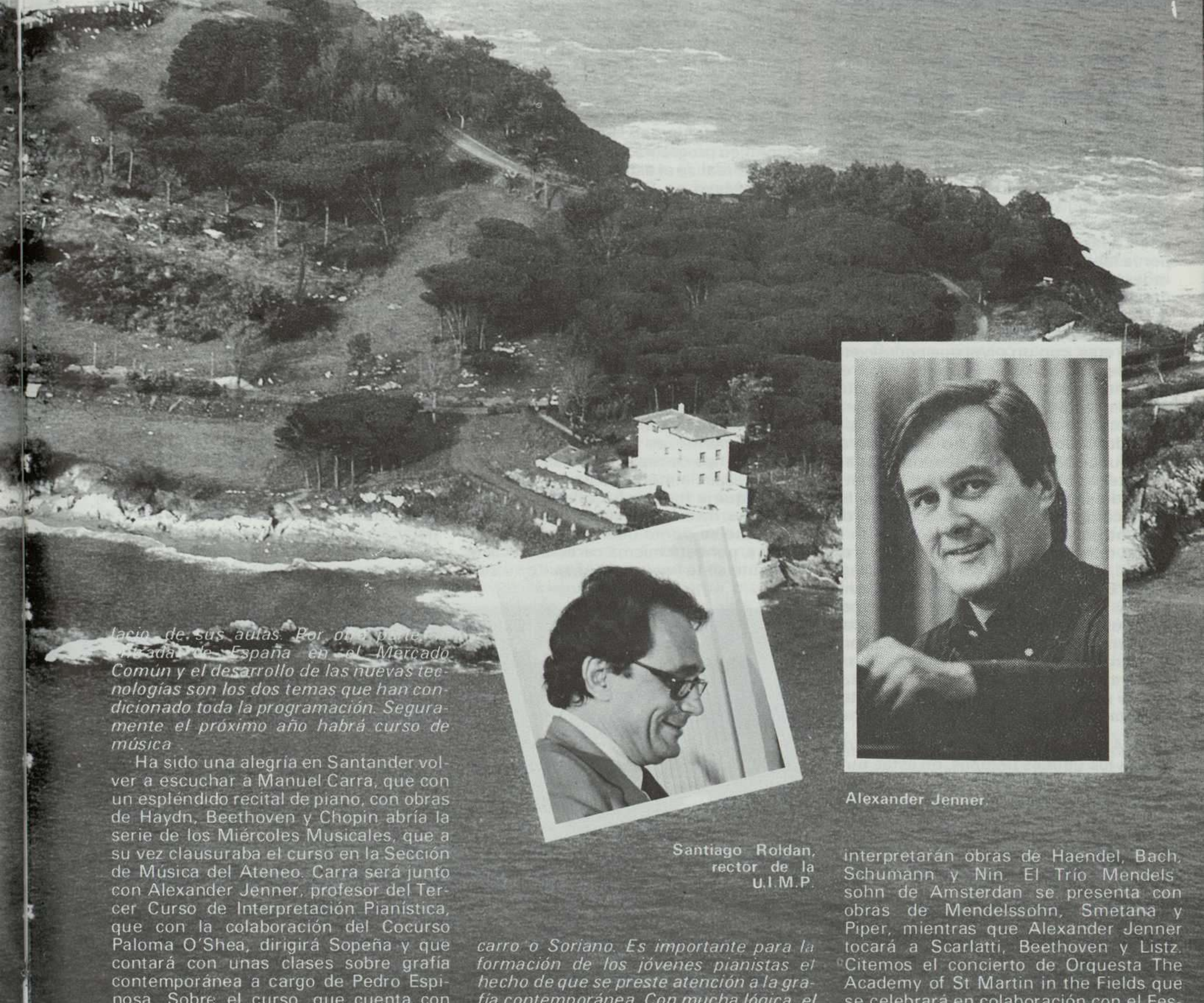
«*A la luz de la experiencia del año pasado en el que dedicamos un día de la semana a determinada actividad, creaba un hábito en la gente, constituyendo un éxito que se pudo comprobar con los Martes de Poesía, por lo que hemos decidido dedicar este año un día a la semana a la música. Creo que la programación tiene calidad, y demuestra, por otra parte, la tradición de la música en esta Universidad. Prueba de esto es el vínculo con el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea. Aparte de los Miércoles Musicales, se presta atención a la música pop con un seminario que se celebrará del día 19 al 23 de agosto, en el que se realiza un repaso a lo que han sido estos últimos veinticinco años del pop y del rock. Se organizará una gran fiesta y se invitará a grupos de Cantabria*.

Este año hay sí el III Curso de Interpretación Pianística. Sin embargo, se nota la ausencia del de música ¿cuál es la causa? ¿se va a hacer en próximos años?

«*Es tradicional en esta Universidad* — dice Martín Vega— *el curso de música que ha venido dirigiendo Federico Sopeña. Este año hemos tenido que reducir seminarios, por cuanto el año pasado rozamos los límites de capacidad del Pa-*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Curso de Interpretación Pianística



lacio de sus aulas. Por otra parte, la entrada de España en el Mercado Común y el desarrollo de las nuevas tecnologías son los dos temas que han condicionado toda la programación. Seguramente el próximo año habrá curso de música.

Ha sido una alegría en Santander volver a escuchar a Manuel Carra, que con un espléndido recital de piano, con obras de Haydn, Beethoven y Chopin abría la serie de los Miércoles Musicales, que a su vez clausuraba el curso en la Sección de Música del Ateneo. Carra será junto con Alexander Jenner, profesor del Tercer Curso de Interpretación Pianística, que con la colaboración del Cocurso Paloma O'Shea, dirigirá Sopeña y que contará con unas clases sobre grafía contemporánea a cargo de Pedro Espinosa. Sobre el curso, que cuenta con noventa y cinco inscritos, de los que cincuenta y uno son alumnos directos y cuarenta y cuatro observadores, representando en su conjunto a once países, Manuel Carra ha dicho para esta revista: «*Este curso es una oportunidad para que los jóvenes que han terminado sus tareas del conservatorio, puedan contrastar su propio nivel con alumnos de otros conservatorios y de otros países. Tienen, también, la oportunidad de conocer a profesores que normalmente no están en su cercanía. En este sentido, a este curso vienen profesores extranjeros y españoles de prestigio, como Malcolm Fraguer, Paul Badura Skoda, Achúcarro o Soriano. Es importante para la formación de los jóvenes pianistas el hecho de que se preste atención a la grafía contemporánea. Con mucha lógica, el estudiante que se basa en la música tradicional y en el repertorio clásico-romántico se encuentra que la grafía contemporánea ha evolucionado y, claro, las dificultades para la comprensión de la partitura son muchas*.

Santiago Roldan, rector de la U.I.M.P.

Vayamos ahora al recorrido por los contenidos de los Miércoles Musicales en los que se conjugan conciertos y conferencias, y en los que, lógicamente, hay referencia al Año Europeo de la Música. Así, Cristina Bruno dedicó su recital a Bach, Haendel y Scarlatti; el Trío La Stravaganza se centra en el Barroco, mientras que María Dolores Cuesta y Consuelo Mejías, chelo y piano, interpretarán obras de Haendel, Bach, Schumann y Nin. El Trío Mendelssohn de Amsterdan se presenta con obras de Mendelssohn, Smetana y Piper, mientras que Alexander Jenner tocará a Scarlatti, Beethoven y Listz. Citemos el concierto de Orquesta The Academy of St Martin in the Fields que se celebrará en colaboración con el Festival santanderino, o el de Lluis Claret, además de los dedicados al jazz con Tete Montoliu, o al rock con el grupo Conexión. Pronunciarán conferencias Elias Arizcuren sobre los principios básicos del violonchello. Domingo del Campo sobre la música y la sociedad en la primera mitad del siglo XVIII y Antonio Gallego, que se centrará en Scarlatti y la música española del siglo XVIII.

Si los Miércoles se han dedicado a nuestro arte, y es una experiencia que valoraré a posteriori ; otros días de la semana a otras artes, a la literatura, al teatro. Todo ello como actividad complementaria a los cursos y seminarios.

Alexander Jenner.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Don Taddeo in Barcellona

Temporada de ópera de primavera en el Gran Teatre del Liceu

Por Alberto Vilardell

La temporada de primavera del Liceu hasta el pasado año estuvo a cargo del Patronato Promúsica y este año, como consecuencia de las vicitudes que ha vivido este Patronato y su mentor Luis Portabella, ha sido absorbida por el propio «Consorci del Gran Teatre del Liceu». Antes de empezar el comentario concreto de las obras representadas quisiera expresar una vez más mi reconocimiento al mencionado mecenas y a las personas que le han apoyado, por la labor realizada tanto en las temporadas del Palau, como en las programadas en el propio Liceu, lo que ha permitido gozar a los diletantes de la música de un buen número de grandes intérpretes, con un nivel que podrá compararse con los que programan lugares con mayor participación estatal, y que aquí se realizó sólo con el esfuerzo privado, con la consideración que los aficionados barceloneses no agradeceremos nunca bastante la labor efectuada y la tristeza que nos produce que ello haya desaparecido, de momento al menos, en unas circunstancias que precisarían de una mayor divulgación.

La temporada se compone de tres óperas, **La Walquiria** de Richard Wagner, **L'Elisir d'amore**, de Gaetano Donizetti y **Otello**, de Giuseppe Verdi; por cuestiones de tiempo comentaremos las dos primeras, y trataremos de la ópera de Verdi en el próximo número. Como comentario general a estas representaciones existen dos temas que creo interesante remarcar:

a) Aunque ya había ocurrido alguna vez en los últimos tiempos, en estas funciones se ha intensificado de forma alarmante el cambio continuo de los cantantes. Así, en **La Walquiria** ha habido tres interpretes de «Hunding» (uno para cada día) y dos «Sieglinde», pero en este caso además con el agravante de que Sabine Haas cantó el 28 de mayo y el 2 de junio y su sustituta Carmen Reppel lo hizo el 31 de mayo, es decir, tres días después de la primera representación y dos días antes de la segunda. Un hecho de similares características ha ocurrido en **L'Elisir d'amore**, donde hubo tres «Belcore», uno distinto para cada día. Entiendo que este no debería producirse por cuanto da una cierta sensación de inseguridad tanto en los intérpretes como en el público y además repercute en el rendimiento de la obra como conjunto.

b) El segundo comentario va en relación a la política informativa de los repartos inicialmente previstos. Comprendo que puedan surgir problemas con los cantantes por enfermedad u otras razones que estén plenamente justificadas, pero creo que el público se merece que le informe de las razones y de los cambios de forma más explícita.

«La Walquiria»

Se ha discutido mucho si hay crisis de cantantes o no la hay; personalmente pienso que sí existe esta crisis, y pienso además que ello es todavía más evidente en las voces wagnerianas; de todo ello es fiel reflejo la realidad circundante y el magnífico programa que con este mismo nombre realiza el especialista Angel Fernando Mayo en Radio 2. De todos los tenores wagnerianos que están hoy en carrera no hay, que yo conozca, ninguno con categoría de Helder tenor, categoría que le permita cantar con tranquilidad papeles tan difíciles como Siegfrid, Siegmund o Tristán, cantantes como (para citar solo a título de ejemplo uno de los más recientes), Jon Vickers que sepan dar la intensidad adecuada acompañada de la flexibilidad pertinente, en cada uno de los registros que estos roles marcan. Siegfried Jerusalem, que ha cantado este papel en Bayreuth recientemente, es un buen tenor pero para otro tipo de repertorio más lírico. Su voz es especialmente bella, su línea en **La Walquiria** fue de alta calidad y su fraseo y su dicción siempre conveniente. ¿Cuál fue su punto débil? Su contextura vocal y, por esta misma característica, al cantante se le hacía más pesante su versión, que necesitaba una mayor consistencia y volúmen en los registros grave y central, y una mayor brillantez en el registro agudo, lo que dio lugar a una cierta fatiga a medida que transcurría el largo primer acto. Resumiendo, un buen tenor que brillaría más en otro repertorio.

Lo dicho anteriormente sobre la crisis de voces wagnerianas es aplicable en mayor medida tanto para Lia Frey-Rabine (Brünnhilde) como para Hans Kiemer (Wotan). La primera dispone de una línea de canto muy interesante, de una bonita voz, pero de pequeño volumen; ello marcó el carácter intimista de su prestación, pero le restó fuerza, le faltó dramatismo vocal y la brillantez del canto heróico. Su estilo le permite alcanzar resultados interesantes en los momentos de mayor ductilidad, pero le dejó apagada en las frases de mayor elocuencia canora. De Hans Kiemer se puede decir algo parecido, posee una voz de bello timbre baritonal, pero excesivamente lírica y de poca intensidad para un Wotan, que requiere un bajo-barítono con mucho cuerpo en su registro central y brillantez en el registro grave. Buena fue su dicción y su línea de canto, poco majestuosa su prestación escénica, y con imposibilidad de superar la barrera orquestal. Con la Sieglinde de Sabine Haas ocurrió todo lo contrario; nos mostró una voz brillante en los registros grave y agudo, una interpretación exhuberante en lo vocal y cuidada en lo escénico, y lo que podría mencionarse como menos positivo fue una cierta fragilidad en el registro grave y el dotar a su heroína de un exceso de vitalidad, en detrimento de una línea más sutil y poética. Carmen Reppel,que inter-

Sabine Haas y Siegfrid Jerusalem en un bello momento de «La Walquiria».

FOTOS BOFILL

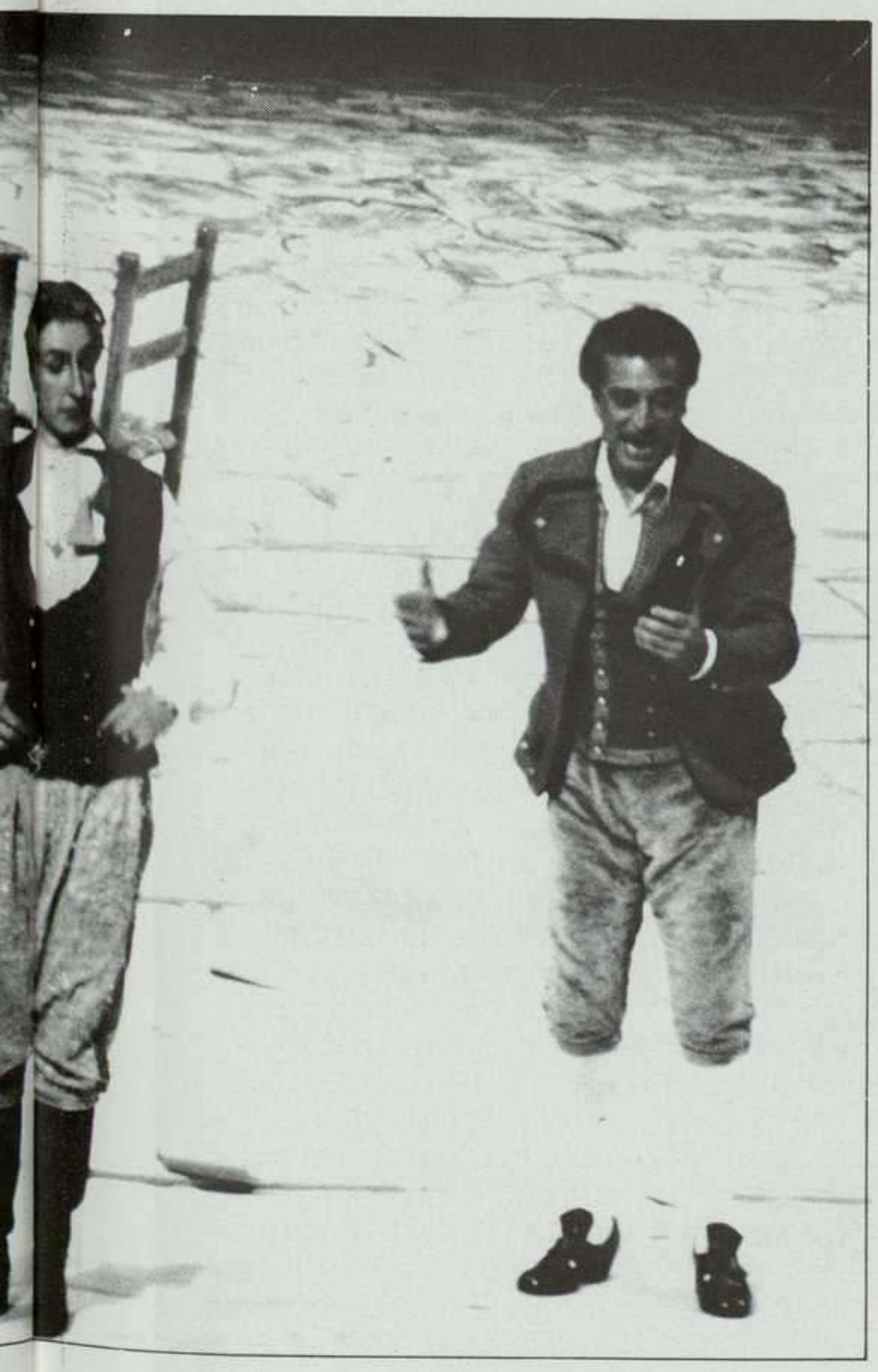
El arte de interpretar al servicio de Donizetti,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

vino el segundo día, mantuvo sólo un nivel de corrección, con una línea de canto discreta y voz poco brillante.

De los tres bajos que intervinieron en Hunding , me pareció magnífico Hans Tschammer, que cantó el primer día, dotado de una bellísima voz, con una gran potencia, una perfecta intención, una línea coherente y una técnica cuidada; me pareció correcto Kurt Rydl, que ya conocíamos su concepción de la anterior versión, en la que predominó su buena voz, junto a una cierta rudeza interpretativa; sin comentario por no haberlo visto Aage Haugland, que intervino el tercer día. Nadine Denize, que no estaba inicialmente prevista, cantó con autoridad su Fricka , con medios suficientes, con una cierta elegancia y bella línea y a un nivel variable estuvieron el resto de las walquirias.

La versión que nos ofreció Heinz Fricke me pareció correcta en líneas generales, más tendente a conseguir una cohesión en la orquesta que a una matización y un recreo en los pasajes punta. Con fuerza en los momentos brillantes, bello sonido en cuerda y madera y un nivel superior al habitual del metal, que consiguió homogeneizar su sonido y evitar ciertas durezas que a menudo surgen. La orquesta consiguió en líneas generales una buena prestación, con momentos de pastosidad y flexibilidad. La producción del Teatro San Carlo de Nápoles se mantuvo a un buen nivel de corrección en el primer acto, más figurativo, aunque algo tenue de colorido, sobre todo en la escena de la primavera; momentos brillantes en el segundo, sobre todo por un inteligente aprovechamiento de las luces y de las proyecciones, y más flojo el tercero, donde no conseguían expresar la grandeza del sacrificio wagneriano; la dirección escénica de Wolfgang Weber fue interesante en el montaje y efectos, y más descuidada en la dirección de actores, sobre todo en Wotan .



...onitti, con Alfredo Kraus y Carlos Chausson.

«L'Elisir d'amore»

Las representaciones de esta obra tenían por encima de todo el aliciente de volver a oir a este gran cantante que es Alfredo Kraus y ver su concepción del personaje. El tenor canario volvió a demostrar sus cualidades que hemos ido repitiendo a través de las críticas de sus, por suerte, reiteradas actuaciones en los últimos tiempos en Barcelona. Kraus es uno de los pocos cantantes actuales que tiene una elegancia en el fraseo, una dicción perfecta, un profesionalismo inhabitual, una seguridad en el registro agudo y un instrumento que la técnica y estudio del cantante han hecho privilegiado, y todo ello permitió gozar de una nueva gran prestación con momentos estelares como fueron, entre otros, el dúo final del primer cuadro del primer acto, (desde la dulzura con que matizó la frase Una parola, Adina , hasta la belleza llena de amor desengañado por el que transcurre el dúo), o también el impecable rigor estilístico con que cantó la conocida aria Una furtiva lacrima , ante un silencio impresionante, aria en la que Kraus desgranaba cada frase, llenando de intención cada sílaba, con un dominio de la voz que le permite las más difíciles y expresivas inflexiones; su matización alcanza limites insospechados. También el dúo final, con una vivacidad, una técnica, una morosidad y un sentimiento que sólo un gran maestro puede tener. Fue un deleite oirle, pero ello no priva que quiera hacer dos comentarios sobre el tenor: Su versión del personaje me pareció, como él mismo la definió, excesivamente poética, más atenta al carácter enamorado del personaje que a su rusticidad; el Nemorino , se presta a PASARSE haciéndolo más cómico de lo que realmente es, pero creo que Kraus lo hizo excesivamente comedido, lo que, por otra parte, no es de estrañar por cómo creo que es su forma de ser. Ya he apuntado en anteriores ocasiones (ver en RITMO núm. 546, de septiembre 1984 «*Alfredo Kraus: la inteligencia al servicio de la longevidad artística*) el mérito de conservar la voz después de tan dilatada carrera y de tan comprometido repertorio, pero creo debo insistir en una circunstancia que se va prodigando con el tiempo, hecho totalmente normal por otro lado dada la evolución fisiológica del ser humano: a Kraus le cuesta ahora más redondear y calentar la voz, y así su momento menos brillante estuvo precisamente en el aria de entrada Quanto è bella , tanto por el carácter dado como por el sonido del timbre. Esta pequeña dificultad que el cantante supera casi siempre con grandes dosis de inteligencia y con su cuidada técnica, en aquellos momentos de su intervención en los que por el enfoque de la frase, y por la apoyatura de la voz le permiten redondear su timbre, aparece en otros momentos, por suerte muy pocos, en que el timbre, por la contextura directa de la frase, queda al descubierto en su estado real y da la sensación de que la voz se desfibra ligeramente y el sonido no alcanza la total belleza a que nos tiene acostumbrados. Todo lo descrito es lógico y natural, pero uno querría que los maestros de esta categoría permaneciesen inalterables con el transcurso del tiempo. En resumen, una nueva lección del maestro, que (cosa que no ocurría desde hace muchos años) repitió la segunda estrofa de la conocida aria, los tres días, y nos obsequió con algunos agudos de criterio personal.

Sona Ghazarian, de la que teníamos un grato recuerdo por **La Flauta Mágica**, no alcanzó aquí el mismo nivel; su voz en sí de bello timbre presentaba en momentos determinados unos sonidos acerados y una fijeza que en algun caso daba la sensación de dudosa afinación. Su voz, sin embargo, se ha vuelto excesivamente compacta para el personaje de Adina , y aunque tiene una buena línea de canto le falta una mayor gracia expositiva. El registro agudo plantea en ocasiones cierta dureza en la zona intermedia para redondearse mejor al final. Su interpretación se mantuvo en un buen nivel vocal, y escénicamente cumplió su cometido con profesionalidad. De los tres Belcore destacó por encima de los demás el de Ingvar Wixell, algo reservado y no del todo brillante en el registro agudo al principio, pero que a partir del segundo cuadro fue imponiéndose al personaje por la rotundidad de su voz, por su rutilante fraseo y por su forma inteligente de ver el personaje, a partir del segundo acto su actuación fue de gran nivel. Bernd Weikl, que mostró la gran belleza de voz que ya conocíamos, no acabó de profundizar en el personaje, dándonos una visión superficial, con pocas matizaciones y linealidad en sus frases. El más flojo de los tres fue Roberto Coviello (aunque es joven y puede ir puliendo sus defectos) que cada vez nos parece menos interesante.

Carlos Chausson es de aquellos artistas de los que uno lamenta que la inteligencia interpretativa no tenga la suerte de ir acompañada de una voz en consonancia; su visión del personaje fue muy cuidada, no cayendo en falsas comicidades y en abusos facilones, con detalles que mostraban la profundización del personaje, pero vocalmente resultaba poco brillante, con un color oscuro, lo que redundó en una interpretación válida en lo artístico, pero más discreta en lo vocal. Chausson es un elemento muy valido en aquellos «roles» que permitan una gran profundización del personaje y una manor exigencia vocal.

Uno de los puntos débiles de las representaciones fue la dirección de Brian Salesky; su versión pecó de monótona, uniforme, seria, incluso con pesantez, y en los concertantes tuvo una cierta inhibición ante los que cantaban en la escena. Estos directores pueden ser validos en otro tipo de obras, pero para Donizetti les falta una visión más dúctil, frágil, elegante y ligera. La orquesta y el coro cumplieron, aunque se vieron afectados por la concepción del director. La puesta en escena, una producción del Teatro Comunale de Florencia me pareció correcta, dentro de un estilo clásico, con una dirección escénica de Luciano Alberti interesante, con detalles estudiados, sin cosas superfluas, y un notable movimiento de actores y coros.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Festival de música antigua

Por Xosé Aviñoa

La Caixa de Pensions de Catalunya ha organizado una vez más —esta es la octava edición— el festival de música que queda comprendida en el epígrafe de «*antigua*» lo cual, a pesar de las numerosas discusiones semióticas que enciende entre los aficionados, remite ineludiblemente a un cierto tipo de repertorio y, sobre todo a un cierto tipo de intérpretes que en los últimos años están trabajando en serio esta faceta de la interpretación musical.

Las posibilidades organizativas y económicas de la entidad patrocinadora —que asume, sin proponérselo abiertamente, el papel de los antiguos mecenas renacentistas florentinos, que cubrían con su buen tipo y peculio las necesidades culturales de su ciudad-estado— han hecho de este, así como de los otros festivales que llevan adelante año tras año, un verdadero acontecimiento que trasciende la rutina que se ha adueñado de algunos de los más reconsagrados ciclos de conciertos de la ciudad.

Pocos días antes de la inauguración del ciclo, que se tenía que abrir con una versión sugestiva del **Orfeo** de Monteverdi, en los corrillos musicales más selectos de la ciudad se comentaba abundantemente el acontecimiento hasta el punto que el miércoles 15 de mayo, el Palau de la Música Catalana estaba repleto como en las grandes ocasiones; si no fuera porque a este cronista no le atrae la prensa del corazón, bien se pudiera explayar con el listado de personalidades y figuras de la cultura y de la música que se dieron cita en aquel acontecimiento musical. El equipo encargado de la recuperación de la partitura monteverdiana en versión original era el Taverner Players, Choir y Consort, uno de tantos grupos ingleses de aficionados que hacen enrojecer a nuestros profesionales por su altísima clasificación en el ránking de la interpretación rigurosa y seriedad documental. Fundado en 1973, estrenado en el Festival de Bach, el curioso equipo que dirige desde 1977 Andrew Parrot, ha grabado numerosas obras antiguas según su propia versión que las convierte en PRIMERAS grabaciones musicales, según ellos mismos suelen reconocer.

La versión concertante del **Orfeo** monteverdiano fue un exquisito bocado que encandiló a todos los asistentes, si bien, en los corrillos del intermedio y en las tertulias posteriores al concierto, había ciertas discrepancias sobre el acierto de la propuesta de los ingleses. Tras un estudio minucioso tanto en el apartado de la interpretación vocal como

«Orfeo», una obra maestra espléndidamente interpretada.

FOTO BARCELO

«Spleen» irá a Frankfurt

A la espera de ver lo que nos deparará la programación del Festival de Octubre, el verano se nos echa encima con el aluvión de proyectos, de algunos de los cuales hemos dado ya aviso. El 24 de mayo último la Opera de Cambra de Catalunya reunía a la prensa especializada para dar a conocer sus últimos proyectos referidos a las actividades musicales que le son propias. El motivo más ambicioso era el de ofrecer en el teatro estatal de Frankfurt la ópera **Spleen** de Xavier Benguerel que fue ampliamente reseñada por este cronista en el número de RITMO correspondiente. Siendo el caso que no es nada frecuente que se estrenen óperas de compositores españoles en el extranjero, y menos todavía en el marco cultural y operístico de la capital del Main, Sílvia Gasset, la directora de la entidad, y Xavier Benguerel, el compositor de la obra, juntamente con el superintendente de la Opera de Frankfurt se extendieron sobre la trascendencia de la sesión que tendrá lugar el 27 de septiembre; para tal ocasión, la Generalitat de Catalunya ha programado una fiesta cultural y gastronómica que comprenderá la presentación del audiovisual **El modernisme** centrado en las artes plásticas creadas en el principio de siglo en Barcelona, una exposición pictórica de Joan Josep Tharrats, conocido artista de vanguardia catalán, que intervino además en la confección de los escenarios de la ópera, y una sesión patrocinada por el INCAVI, o Instituto Catalán del Vino. Preguntado el señor Til Stiegmann sobre la conveniencia de mezclar ingredientes tan diversos como los productos culinarios y enológicos de las tierras catalanas con una producción cultural cuyos méritos van más allá del mero remitir a un nacionalismo particular, el superintendente de la Opera de Frankfurt insistió en el hecho que **Spleen** había interesado porque Xavier Benguerel es un compositor contemporáneo muy conocido en aquellas tierras.

La entidad camerística catalana expuso además otro tipo de proyectos como la presentación de **Il barbiere di Siviglia**, de Paisiello; **Il matrimonio Segreto**, de Cimarosa; **Il cappello di palla di Firenze**, así como algunas otras producciones que quedan todavía pendientes de la aprobación presupuestaria y el beneplácito de las autoridades responsables de la cultura que, de momento, no parecen muy inclinadas a potenciar este tipo de actividades puesto que, tal como empieza a verse en los anuncios periodísticos de la ciudad, la temporada del Grec 85, que tenía que ser inaugurado con una producción operística a cargo de alguna de las entidades camerísticas que se preocupan por este tipo de género en nuestra ciudad, será abierta por una versión de **Orphée aux enfers**, de Jacques Offenbach, a cargo de una compañía francesa que, según el decir de los organizadores, resulta más barata que la de casa. No hace falta decir cuánto ahínco conviene tener para trabajar en favor de la ópera de cámara en tal situación de olvido.

Mientras tanto se empiezan a programar los cursos de verano que en Cataluña suelen venir anticipados por la publicación de la Conselleria de Cultura de la Generalitat **Música a Catalunya**, todavía no aparecido en estos momentos. El más madrugador de todos ellos, el Festival de Torroella de Montgrí recibió ya atención en RITMO de hace un par de meses; consignemos ahora la presentación del IV Curso de Verano de la Cátedra Emili Pujol, eminente guitarrista catalán fallecido hace escasos años, cuya cátedra ofrece la posibilidad de perfeccionarse en las disciplinas de guitarra, violín, violoncelo, flauta y música antigua; los cursos tienen lugar en la antigua Universidad de Cervera durante la primera quincena del mes de agosto; su rector es Josep Maria Alpiste, el violín concertino de la O.C.B. y de la Orquesta del Liceo barcelonés. – **X.A.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

en el de la organografía, los Taverner ofrecieron un **Orfeo** parsimonioso, lento, minucioso, descargado de aquel «pathos mediterráneo que tantos querrían encontrar en la partitura del compositor italiano del primer barroco. No es fácil que un equipo inglés proporcione ciertos matices expresivos que —según opinión de los más sugerentes antropólogos y etnomusicólogos— sólo se pueden encontrar entre los nativos del lugar. En cualquier caso cabe recordar que un cierto deje monótono y una cierta tendencia al dramatismo esteticista son propios de la primera hornada operística, aquellas obras que aparecían todavía sin el peso de una tradición que todavía había que construir.

Vestidos con atuendos poco habituales en este tipo de interpretaciones, es decir, ni según una propuesta escenográfica ni según el criterio tradicional de negro para las versiones concertantes, el equipo inglés, tocado con bandas y algún otro detalle que tan sólo insinuaba el rol que cada intérprete acometía, aparecía y desaparecía en escena según el criterio del drama que se estaba representando; los ademanes escuetos, casi hieráticos, al estilo de ciertas representaciones teatrales de estética contemporánea, servían para acomodar su canto al personaje que estaban reviviendo.

Esta ambivalente y ambigua actitud escenográfica permitía concentrar la atención en la interpretación vocal e instrumental. Acostumbrados como empezamos a estar a seguir las peripecias de los grupos al estilo del Concentus Musicur o La Grande Ecurie, no nos sorprendió esta tan discutible tentación de los instrumentos antiguos que no acaban de afinar; en el caso de los Taverner Players la riqueza organográfica que contaba con dos tiorbas, dos claves para el bajo contínuc de las dos zonas interpretativas, un conjunto de tres instrumentos de teclado, entre ellos un órgano regal de penetrante expresividad, etc. disimulaba con creces el defecto antes mencionado.

El capítulo de la interpretación vocal fue quizás lo menos logrado; a pesar de discrepar de la opinión generalizada del público que rindió un caluroso homenaje a Mark Tucker, el «Orfeo» protagonista, no podemos menos de consignar que, sobre un mínimo nivel altísimo, Tucker no pareció defender su papel con todo el rigor que era de esperar; desafinaciones, servicios expresivos de dudoso rigor arqueológico y escasa polivalencia de su rico papel desmejoraron ligeramente su actuación. Quedamos, en cambio, sugestionados por la belleza vocal de Tessa Bonner —«Proserpina» y «Música»—, por el registro de «Caronte» —Alan Ewing— y por el conjunto coral que ejerció un papel distinguidísimo.

El resto del ciclo se cumplió según las previsiones de altísimo nivel que el programa establecía, contando con la participación de intérpretes de casa como el violista Pere Ros, minucioso intérprete de viola da gamba y de arco, profesor en Hamburgo y acompañante habitual en conciertos de esta índole que, como tantos otros, ha de hacer fortuna allende los mares dada la escasa atención que se procura a la música antigua en nuestros lares, o el tenor Josep Benet, antiguo miembro de la Escolanía de Montserrat como el anterior que se ve obligado a seguir la senda antes mencionada.

El Festival Internacional de Música de Barcelona

El próximo mes de octubre, como viene siendo habitual desde hace veintidos años, Barcelona se abrirá a la nueva temporada musical con el Festival Internacional que, a la vez, cerrará la temporada estival, tan rica en propuestas musicales en Cataluña como en el resto de España.

No en vano los festivales de Granada y Santander, así como los ciclos de conciertos, conferencias y audiciones de variopinto calibre, tiene lugar en estos meses de calor. Un rápido repaso a la programación del Festival nos confirma una vez más que los criterios de planificación no dependen exclusivamente del cerebro ordenador, sino de otros imponderables que en algunos casos tendrían mucho que ver con la rutina de ciertas formaciones instrumentales acostumbradas a llevar un repertorio restringido por toda la geografía mundial, vaya o no vaya bien a los planes de cada ambiente musical. La aparición de la **Sinfonía del Nuevo Mundo** o el **Concierto para violín Op. 53** de Dvorak, interpretados recientemente por la O.C.B. es una buena prueba de ello. Sin duda, uno de los programas más atractivos para quienes esperan el Festival para encontrarse con las primeras figuras del «ranking» interpretativo mundial es el del día 7, que cuenta con la presencia de la Orquesta de París con Daniel Baremboim al frente para interpretar la **Rapsodia española**, de Ravel; **Notation**, de Boulez y **La consagración de la Primavera**, de Stravinsky. Para nosotros, sin embargo, y sin ningún ánimo chauvinista, el concierto del día 24, dedicado a la memoria de Salvador Espriu tiene un especial predicamento; correrá a cargo de la Coral Sant Jordi y una formación orquestal «ad hoc» que, bajo la dirección de Oriol Martorell, interpretará tres motetes de Schütz y **D'una vella i encerclada terra**, texto del poeta recientemente fallecido y del músico y musicógrafo Manuel Valls, también recientemente fallecido.

Pinchas Zuckerman.

El Festival contará asimismo con la presencia de intérpretes de la categoría de Alex Weissenberg, Nicanor Zabaleta, Katia Ricciarelli, Melos Quartet, Pinchas Zuckerman, así como de las formaciones orquestales Orquesta Bach y La Haya, Camerata de Amsterdam, Camerata Académica de Salzburg, Die Philharmonischen Kammervirtuosen de Berlín, la OCB, que en su intervención, habitual en el F.I.M.B., interpretará el **Concierto «A la memoria de un angel»**, de Berg; **I Ching**, de Alcaraz, estreno mundial; **Schéhérezade**, de Ravel y **El pájaro de fuego**, de Stravinsky, la Orquesta Sinfónica de Bambert, de la Orquesta Filarmónica Checa y de las agrupaciones vocales Coral Cármina, dirigida por Jordi Casas, que dedicará un programa entero a los **Motetes** de J.S. Bach, y la ya mencionada Coral Sant Jordi.

El sábado 21 la OCB y el Orfeó Catala reunirán fuerzas, junto con distinguidos solistas, todos bajo la dirección del titular de la entidad, Antoni Ros Marba, para enfrentarse con un repertorio arduo, pero muy sugerente, la versión concertante del **Pélléas et Mélisande** de Debussy. En espera de verse confirmadas en este tipo de concierto las propuestas que sobre el Orfeó Catala indicábamos en el último número de RITMO, recordamos a nuestros lectores que en el programa de la temporada pasada, el F.I.M.B., había dedicado un número altísimo de conciertos al repertorio denominado CONTEMPORANEO, que en el de hogaño queda menos representado si bien con interesantes perspectivas; además de las piezas aisladas de este tipo de repertorio, el penúltimo concierto se dedicará a evidenciar el estado de la composición contemporánea en los autores de casa, Benet Casablancas: **Freaks**; Albert Guinovart: **Amalgama**; Albert Sarda: **Isorritme**; así como a la revisión de dos grandes obras de nuestros días, el **Kammerkonzert**, de Berg e **In expecto resurrectionem mortuorum**, de Messiaen.

Esta reducción sea quizás un indicio de una cierta vuelta atrás en el planteamiento general del Festival que coincide además con la recuperación del gran repertorio que antaño era el bocado principal de los conciertos de octubre; en el de este año podemos asistir al **Oratorio de Navidad**, de J.S.Bach; al **Magnificat**, de Bach y al **Requiem**, de Mozart y a una versión escenográfica de **Acis and Galatea**, de Haendel que desde hace unos meses está dando la vuelta por España.—**X.A.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Joaquín Achucarro en el Real

Por Juan Luís Bardisa

Si el proverbio «*Nadie es profeta en su tierra*» hubiera que trasladarlo al terreno de la música, y concretamente en nuestro país, se traduciría por «*Nadie es pianista en su tierra*», pues no hay ningún terreno más desdeñado que el del piano o cuando se trata de intérpretes españoles, y esto lo decimos por la poca afluencia de público al recital de Joaquín Achúcarro el 25 de mayo pasado, patrocinado por el Banco de Bilbao, con un Teatro Real lleno en el patio y casi vacío en las galerías, a pesar de que nos encontramos con una artista de excepción, no muy pródigo en grabaciones discográficas que servirían para promocionarlo y, sin embargo, deslumbrante en su audición directa.

El programa, de gran envergadura por su densidad y longitud, fue confeccionado con gran acierto, siguiendo un hilo invisible que, partiendo de Bach y pasando por Schumann, nos llevaba a Granados. Aunque, siguiendo ese mismo curso, hubiera sido más conveniente alterar su orden en la segunda parte y colocar a Falla en último lugar, y a Mompou después de Albéniz, para que no se produjera ninguna ruptura entre Schumann y Granados, y de esta manera lo que en un principio discurría por el cauce romántico verlo evolucionar luego por el nacionalista. Suponemos que el orden del programa respondía más bien a una razón de técnica, porque siendo la **Fantasía Bética** de Falla la pieza más difícil de la segunda parte, al figurar en primer término, el resto de las piezas representaban ya para Achúcarro meros ejercicios de relajación si se comparan con las dificultades electrizantes de aquélla, resueltas por cierto con una brillantez y técnica poderosísima y gran hondura en el sentimiento de lo español tan propio de la música de Falla.

Brillantez y técnica, sin embargo, que no le ayudaron mucho en la primera pieza del programa: **Toccata, Intermezzo y Fuga en Do mayor**, de Bach-/Busoni. No sabemos si por obra de la transcripción o por efecto de la interpretación que se nos ofreció, la impresión que recibimos fue la de escuchar un Bach versión HOLLYWOOD. O esta obra para órgano no se presta a la transcripción al piano, o hay que olvidar el órgano y tener presente que estamos ante otro instrumento diferente a la hora de interpretarla, pero una versión grandilocuente de esta obra tan espiritual resulta hinchada y falsa, e incluso queda emborronada en sus contornos, cuando debe fluír clara y luminosa.

No sirvió ello de prejuicio contra el resto del concierto, sino que ya en el mismo principio de los **Estudios Sinfónicos** de Schumann, para nosotros piedra de toque del recital, nos demostró que se encontraba en su elemento, y el énfasis con que atacó el tema en el primero de los **Estudios**, el que luego constituirá uno de los núcleos principales del primer tiempo en la **Canción de la tierra**

Fundación Juan March

Los Quintetos para cuerda de Mozart

Por Enrique Martínez Míura

Esta sección de RITMO se ha de hacer eco obligadamente de la actividad organizadora de la Fundación Juan March, aunque ello sea en una medida muy por debajo del interés de la programación. Sirva la presente reseña del ciclo final de la temporada 1984/85 a modo de somerísima recepción en estas páginas de la totalidad de la misma.

Antes de entrar en materia, sin embargo, quizá no esté de más repasar, simplemente de pasada, los temas en torno a los cuales se ha desarrollado el curso que ahora toca a su fin. Como no podía ser menos, Bach y Haendel han centrado dos de las series más atractivas. Del primero se ofrecieron seis conciertos agrupados bajo la denominación **Música para cuerda** (3, 10, 17, 24 y 31 de octubre; 7 de noviembre de 1984). En estas actuaciones se pudieron escuchar las 6 **Suites para violoncello solo**, las 3 **Sonatas para viola da gamba y clave**, las 6 **Sonatas para violín y clave** y 2 **Partitas** y 1 **Sonata para violín solo**. El maestro sajón estuvo presentado por obras para clave y un grupo de composiciones para un instrumento melódico y contínuo (6, 13, 20 y 27 de marzo de 1985). El resto de los conciertos se vieron relacionados en su enfoque con una temática preponderantemente instrumental, si bien en combinación con otros criterios. Cuatro sesiones se dedicaron a los **Estudios para piano** (14, 21, 28 de noviembre; 5 de diciembre de 1984), siendo programadas obras del género de Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Debussy, Scriabin, Rachmaninov, Bartók y Stravinsky. Con el título global «Piano a cuatro manos» se ofrecieron cuatro conciertos (9, 16, 23 y 30 de enero de 1985) integrado por partituras muy infrecuentes, al menos en esta forma, de Mozart, Schubert, Brahms, Debussy y Ravel. Muy atractivos los dos ciclos que nos quedan por recordar, ambos enfocados sobre la literatura dirigida a un instrumento en un determinado período de la historia musical española. Las cuatro actuaciones reunidas alrededor de la **Guitarra española del siglo XIX** (6, 13, 20 y 27 de febrero de 1985) aportaron significativas novedades junto a las obras clásicas de Sor o Tárrega. Otro tanto cabe decir de la breve serie **El violoncello español del siglo XX** (17 y 24 de abril de 1985), conformada con páginas de los maestros nacionalistas, Granados, Turina, Casals; de la generación de la república. R. Halffter y Gerhard; y creadores posteriores a la eclosión de los cincuenta y sesenta, González Acilu, Barce, Marco y Coria.

Sobre estas líneas, María Aragón y Gerardo Arriaga. A la derecha, arriba el Quinteto Español con Emilio Mateu. Abajo, el Cuarteto Hispánico Numen y Patricio Díaz.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El ciclo **Integral de Quintetos para cuerdas de Mozart**, en el que seguidamente vamos a pasar a detenernos, ha supuesto una oportunidad única de enfrentarse a interpretaciones en vivo de un conjunto de obras geniales del salzburgués. Se han programado la totalidad de los quintetos de cuerda que se conservan en su integridad —nos han llegado varios movimientos de manera separada—, así como los dos ejemplares que cuentan con un instrumento de viento —trompa, clarinete— desempañando una función protagonista. Con estas obras, Mozart se lanza a una valiente empresa experimental. Este género camerístico contaba en aquel momento con escasísimos antecedentes. Joseph Haydn, no se interesó en absoluto en añadir una voz que consideraba superflua. En cambio, su hermano Michael sí que se adentró por este terreno vírgen. Este sería el punto de partida para Mozart, quien llevaría los ensayos del menor de los Haydn hasta la perfección máxima. La aportación mozartiana al quinteto de cuerda permanecería ya para siempre inigualada, únicamente su **Quinteto para clarinete y cuerda** encontraría una respuesta de suficiente altura en la obra para la misma combinación de Brahms.

El Quinteto Español, naturalmente sin su pianista José Tordesillas y con la colaboración del viola Emilio Mateu, tomó a su cargo dos de las sesiones (22 de mayo y 5 de junio). Uno de los problemas fundamentales de sus interpretaciones consistió en lo poco cuidado de la sonoridad del conjunto. Como consecuencia casi inevitable se cayó con frecuencia en angulosidades, roces y asperezas que desdibujaron lo que de mozartiano pudieran haber tenido las versiones. Los planteamientos dinámicos, poco contrastados y escasamente rigurosos consigo mismos, viciaron la lectura del **Quinteto en Si bemol mayor K-174**. Se apreciaron buenos instantes aislados, como la frase en tresillos de las violas en el «Adagio», pero el balance global no puede ser positivo, sobre todo por las patentes deficiencias técnicas que salieron a la luz en el «Allegro» final. Tampoco resultó demasiado convincente la ejecución del **Quinteto en Sol menor K-516**, que se hubiera beneficiado con la aplicación de «tempi» más vivos en sus movimientos extremos. Los miembros del Quinteto Español siguieron además criterios discutibles en su enfoque de las dos secciones centrales. El trompa Luis Morató intervino con corección en su parte del **Quinteto en Mi bemol mayor K-407**, a pesar de la poca tersura de su «legato», el confusionismo en algunas frases y lo apurado de la afinación en la zona alta. La traducción no fue precisamente un dechado de bondades mozartianas, en especial por lo cortante y aristado del «Allegro» conclusivo. La interpretación del **Quinteto en Re mayor K-593** fue posiblemente la más lograda de las escuchadas en estos dos días al Quinteto Español. Se adoleció, sin embargo, de poca hondura en el acercamiento. El exagerado romanticismo con que se dijo el «Adagio», la poca atención prestada a los acentos a lo largo de toda la obra y la más que timidez del conjunto en subrayar los aspectos lúdicos de la página, coartaron la en un principio plausible realización.

De los dos conciertos del Cuarteto Hispánico Numen y Patricio Díaz como segundo viola quedará sin reseñar, por inasistencia, el primero de ellos, en el que se interpretaron los **Quintetos en Do menor K-406** y **en Mi bemol mayor K-614**. Nuestro comentario se centrará, pues, en la segunda de sus actuaciones (12 de junio de 1985). Encontramos en esta ocasión en notable mejor forma que en otra anteriores al Numen. Como aceptable, si bien algo pálida, puede adjetivarse su versión del **Quinteto para clarinete en La mayor K-581**, a pesar de ciertas caídas en la bondad del sonido e imprecisiones, apreciables en especial en el comienzo del «Allegretto con variazioni» final. El clarinetista Máximo Muñoz salvó en general su parte. Su sonido, sin embargo, no es todo lo pulcro que debiera y carece de rotundidad en los graves. Muy por debajo de esta intervención se situó la lectura del **Quinteto en Do mayor K-515**. Los intérpretes se tomaron la licencia de alterar el orden de presentación del «Menuetto» y del «Andante», pasando éste último a ocupar el segundo lugar y aquel el tercero. Las ediciones que hemos consultado no dan pie en absoluto para este cambio. El «Menuetto» como segundo movimiento era un reflejo tradicional, que Mozart aplica en esta obra y también en el **Quinteto en Sol menor K-516**. Fijándonos en la ejecución misma, ésta pecó de desequilibrada, en cuanto a lo mecánico, en perjuicio de las cuerdas graves. La afinación no fue todo lo exacta que sería exigible. Hubo brusquedad de acentos y una opacidad casi constante. Primer violín y violoncello cayeron en una expresión sobrecargada, nada acorde con el lenguaje mozartiano.

de Mahler («Dunkel ist das Leben, ist der Tod»), nos introdujo de lleno dentro de ese mundo insondable de apasionado lirismo y oscuras premoniciones del Schumann de plenitud.

La interpretación fue tan rica en matices y con tal derroche de recursos que, además de representar lo mejor de la tarde, pasará por ser uno de los modelos de interpretación de esta obra dentro del historial de conciertos del Teatro Real.

Después del deslumbramiento ante Schumann y a través de un frasco desbordante en variedad de detalles, nos condujo Achúcarro hasta la ensoñación con el reencuentro del éxtasis amoroso en **Quejas** o **La maja y el ruiseñor**, y el reconocimiento íntimo de la evocación de los antiguos paisajes de España en **El Puerto** y **Navarra**, de Albéniz, acentuando con pasión en el primero el ritmo y la gracia andaluza, y en la otra el canto grande y abierto de la jota, pero teñido todo con el colorido casi impresionista y con la visión, desde la óptica de Albéniz, de un españolismo cosmopolita.

En resumen, reencuentro y reconocimiento de lo ya conocido con la intensidad de revivirlo en una interpretación magistral.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cuatro Conciertos de Ibermúsica

Dentro del ciclo de conciertos de Ibermúsica pensados para el Año Europeo de la Música se han presentado dos orquestas de interés, la Sinfónica de la RTV Polaca y la Sinfónica de la BBC.

Antes de pasar a comentar sus actuaciones respectivas no queremos dejar pasar la oportunidad de efectuar una breve consideración sobre la temporada general que ha propuesto la citada sociedad privada en colaboración con el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid. Se ha insistido en ella, como en cursos anteriores, en una presencia masiva de grandes orquestas, con la reiteración de obras de repertorio que eso supone. Bach y Haendel han disfrutado, es cierto, de sendos conciertos monográficos, junto con una sesión pianística de **Sonatas** de Scarlatti a cargo de Christian Zacharias, pero su presencia no deja de ser un tanto marginal y simbólica, casi un mero cubrir el expediente de la celebración de sus tricentenarios. Creemos que se ha perdido un momento único para ofrecer en Madrid un conjunto bien planeado de partituras de los dos genios barrocos en versiones de grupos especializados. Quizá hayan primado consideraciones en torno a la recepción del público. Mucho nos tememos que la afición madrileña sigue anclada en la fascinación por las orquestas sinfónicas de relumbre, los míticos nombres de algunas batutas y la atracción por las sinfonías que se tocan hasta la saciedad. ¿Debemos esperar a un hipotético festival barroco de otoño?

Sería injusto pretender que la serie de Ibermúsica no está trayéndonos novedades. No es así. Algunos de los programas ofertados contienen páginas de absoluta infrecuencia por estos pagos. Las cuatro sesiones que nos ocupan acaparan una buena parte del enfoque más original del ciclo, caracterizándose por su atención a la música del siglo XX, incluidas obras de escritura notablemente reciente. Se ha atendido igualmente a la representación de la nacionalidad de la orquesta visitante y el país anfitrión, tocándose obras de autores de una y otra procedencia. El caso de Gerhard, en el segundo de los programas de la Sinfónica de la BBC, hacía recaer sobre una sola personalidad, dado el curso vital del músico nacido en Valls y muerto en el exilio en Inglaterra, la confluencia de los dos países.

Los dos programas de la Orquesta de la RTV Polaca (18 y 19 de marzo) nos sirven perfectamente para calibrar su línea de actuación de defensa de su música nacional. La presencia obligada de una obra polaca en cada uno de sus conciertos parece un procedimiento a imitar, si se quiere realmente difundir la creación musical contemporánea, sea ésta del país que sea. Figuraban en esta ocasión dos partituras bien diferentes, una del impulsor de la música polaca en nuestra centuria, Karol Szymanowski, y una obra escrita por Penderecki en 1974.

La orquesta polaca no es, ni mucho menos, de primera fila, si bien su comportamiento es disciplinado y los resultados, dentro del repertorio que le es más afín, pueden calificarse como de calidad. Secciones como la madera y el metal se cuentan entre las de menor altura técnica. En este aspecto, la mejor, sin duda, la cuerda. Los dos directores que nos han visitado, Antoni Wit, titular de la misma, y Jerzy Salwarowski, tampoco van más allá de la mera corrección, demostrando ideas no muy originales a la hora de acometer las obras de repertorio presentadas.

Salwarowski realizó una lectura trágica y mistérica de **El despertar de Jacob**, de Penderecki. Muy interesante la simple posibilidad de escuchar en Madrid la **Sinfonía núm. 4 para piano y orquesta**, de Szymanowski. Obra que auna un cierto tipo de melodismo nacionalista con una personal y exuberante orquestación. También se deja influenciar su autor por el impresionismo en el Andante de esta **Sinfonía**. La aglutinación de elementos dispersos es precisamente uno de los rasgos del estilo de Szymanowski, todavía un compositor casi un perfecto desconocido entre nosotros. Piotr Paleczny fue un magnífico solista en esta página. Szymanowski se sirve del piano integrándolo muchas veces al entramado orquestal. El pianista efectuó muy bien este cometido y también destacó las conexiones chopinianas de la escritura de su parte. El

La música viva de Ernesto Halffter

Por Félix Palomero

Con motivo de la celebración del ochenta cumpleaños del compositor Ernesto Halffter, la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, dirigida por Miguel Angel Gómez Martínez, interpretó un concierto extraordinario integrado por las siguientes obras del homenajeado: **Dos bocetos sinfónicos**, **Canticum in P.P. Johannem XXIII** y **Sinfonietta en Re mayor**. El concierto tuvo lugar en el Teatro Real, de Madrid, dentro del ciclo «Panorama musical del siglo XX».

Insistía Adolfo Salazar en que con Ernesto Halffter, y gracias al magisterio de Manuel de Falla, se creaba la por él denominada «*Escuela Española*», ausente en nuestro romanticismo. La definición de «*Escuela Española*» ya resultaba entonces (son los años del estreno de la **Sinfonietta**, en 1925), lo suficientemente incierta como para que ocupase un lugar en la historia de nuestra música. Y hoy, cuando la música viva de Halffter cumple sesenta años, el concepto de «*Escuela Española*» parece perder la poca fuerza que tuvo, disolverse en el devenir histórico sin haber alcanzado en él la categoría que otros grupos generacionales o estilísticos de menor entidad han merecido. Por lo pronto, Falla nunca ejerció una autoridad manifiesta, ni aplicó su carácter escrupuloso a la labor pedagógica volcada sobre el joven Halffter. Por añadidura, el reconocido «*reaccionarismo tonal*» del autor de **El amor brujo**, si bien en él es una postura sólida respaldada por una obra personal de gran envergadura, en Halffter resulta ser algo puramente testimonial: rechazar la tonalidad sin dejar páginas que dentro de ella demuestran la maestría de un **Retablo** o un **Concierto para clave**, es poco menos que arriesgado. Sería preferible, pues, por estas y otras muchas razones que se podrían enumerar, que la música de Ernesto Halffter se valorase desde su posición episódica en la historia de la música española, episódica y fundamental en los últimos cincuenta años de la misma, anclada e interrumpida en su evolución pero de una gran calidad y belleza en cada una de sus realizaciones.

El concierto ofrecido por la Orquesta de la RTVE señaló dos características de la música de Ernesto Halffter: su increible capacidad para asimilar distintas influencias y la buena escritura de todas sus obras, pertenezcan a la época que pertenezcan. Por otra parte, escuchar esta música tantos años después de su composición, pero todavía en vida de su autor, recalca la debilidad de los lazos de la «*Escuela Española*».

Esas influencias a las que hacía referencia aparecen a lo largo de toda la carrera, más o menos ejercidas en determinadas obras: Ravel, entre otras muchas, en la orquestación de la partitura que abrió el programa, los **Dos bocetos sinfónicos**; la de la música portuguesa a partir de la **Rapsodia**; la de Stravinsky en el **Canticum**, y, en fin, la de los bocetos de la **Atlántida** en toda la obra posterior a los años de su finaliza-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ernesto Halffter cumplió ochenta años.

ción. En cuanto a esa perspectiva histórica que pone en entredicho el concepto de «*Escuela Española* , baste decir que la audición del programa dirigido por Miguel Angel Gómez Martínez ni induce a pensar en una línea estética cercana a Falla (y si una escuela no propone unos postulados formales éstos habrán de ser estéticos), ni manifiesta, por su parte, demasiadas afinidades entre las propias obras.

La audición de los **Dos bocetos sinfónicos** constituyó el éxito de la noche. Se recuperaban dos obras excelentes, asombrosas en la gracia y vitalidad en la expresión: su escritura está equilibrada y aporta el interés de los temas en ella recogidos, en especial el de la **Canción del farolero**. **Paisaje muerto**, el primer boceto, posee la cualidad de la evocación pictórica. Escritos para cuarteto de cuerda, los **Dos bocetos** (1923) fueron orquestados por indicación y con influencia de Ravel. Así fueron expuestos por la Orquesta de la Radiotelevisión, en una versión de referencia para esta obra.

El **Canticum in P.P. Johannem XXIII**, obra de 1964, recuerda en alguno de sus fragmentos la **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky, de la que parece deudora. Su religiosidad patente está integrada en la de otras páginas contemporáneas, como el **Dominus Pastor meus** o los **Gozos de Nuestra Señora**. La disposición de la obra, con la intervención de los solistas y del coro, en una concepción vocal tradicional pero de una expresividad moderna, hace discurrir la partitura por terrenos que la convierten en una de las mejores obras de música religiosa de nuestro tiempo. La perfecta colaboración de Paloma Pérez Inigo, Antonio Blancas y el Coro de la RTV, sobre el muy bien planteado montaje de Gómez Martínez, ayudaron a exponer el **Canticum** en todo su esplendor.

Por último la **Sinfonietta** (1925), obra que siempre se vuelve a escuchar con gusto y admiración, cerró un homenaje que debería ser constante en nuestra actividad musical. La **Sinfonietta** ha alcanzado esa madurez que la sitúa en el repertorio, de modo que al oírla de nuevo, con toda su gracia y EXHUBERANCIA la relacionamos con el reducido ámbito de obras que desde su CLASICISMO han superado el tiempo. Así, resulta prácticamente inevitable asociarla a la **Sinfonía clásica**, de Prokofiev. En esta página definitiva en el catálogo de Halffter, reviven los arpegios clavecinísticos del Scarlatti de Falla, retocados por su pluma hasta hacerlos casi personales. De nuevo la versión ofrecida, si bien menos cuidada que la de los **Dos bocetos**, puede quedar como referencial.

acompañamiento de Wit pecó de una opacidad general excesiva.

Las dos obras españolas presentadas en las sesiones de la Orquesta de la RTV Polaca reafirmaron la impresión de soltura con que estos músicos se mueven dentro del lenguaje sonoro más actual. **Angelus Novus**, de Tomás Marco tuvo una meritoria interpretación de Wit, que supo comunicar a su centuria una sobresaliente elocuencia. **Tiento**, de Cristóbal Halffter es una importante obra en la producción última del músico madrileño. Se trata de una partitura extensa de una tensión dramática mantenida a lo largo de todo su curso. El virtuosismo de su escritura orquestal es el característico en la obra halffteriana. Salwarowski captó bien el sentido de la obra —nacionalista en un sentido intelectual e histórico—, su versión sintonizó con su hondo contenido expresivo.

Menos interesante, ya lo anunciábamos antes, el resto de la programación brindada por la orquesta polaca. La **Sinfonía en Re menor**, de César Franck es obra que requiere una interpretación equilibrada entre los polos de su lirismo y su un punto pesante orquestación. Esto no lo consiguió Salwarowski, quien obtuvo atractivos contrastes en el tiempo inicial, pero que generalmente caminó por sendas en exceso densas. Tampoco preparo el director polaco con musicalidad y lógica la reaparición cíclica de los temas. El movimiento final fue contemplado tan solo en función de su brillantez, en detrimento de otros valores, esencialmente los cantables. La **Sinfonía núm. 9**, de Dvorak encontró una traducción muy endeble. Notorias las limitaciones en oboes, flautas, y todo el metal. Wit tuvo momentos de corrección, con cierto empuje en pasajes determinados, pero cayó en la afectación y en una confusa disposición de planos.

La Orquesta Sinfónica de la BBC sí que es, en contra de lo que afirmábamos más arriba en relación a la formación polaca, una centuria de primer nivel. No vamos a entrar aquí en comparaciones no demasiado fructíferas con las otras orquestas londinenses. Lo indudable es que el conjunto que ha actuado para Ibermúsica (22 y 23 de abril) se encuentra en una forma sensacional. Su capacidad para acometer partituras de nuestro siglo es sencillamente única. La altura actual que disfruta se debe incontestablemente a la labor de sus dos directores titulares precedentes, Pierre Boulez y Gennadi Rozhdestvensky; pero mucho nos tememos que la orquesta pueda entrar en una fase de estancamiento. En efecto, su presente conductor, John Pritchard, no está, ni por asomo, al mismo nivel que sus ilustres antecesores. Pritchard, de técnica gestual parca y algo imprecisa, ordena la música con trazos que tienden a lo grueso. El discurso sonoro, en sus manos, se ve afectado de una palpable rigidez. En cualquier caso, la respuesta orquestal es instantánea.

La **Sinfonía núm. 11**, de Dmitri Shostakovitch se toca posiblemente por primera vez en Madrid y puede que en España. Es una de las mejores obras, de las más unitarias, del ciclo del autor soviético, con una original disposición de movimientos lentos y rápidos. Pritchard atendió minimamente a los detalles, su versión se edificó sobre un arco hacia los diversos clímax, de brochazos amplios, y ciertamente muy efectista. Se dieron pasajes muy acertados, como el ppp súbito después de la tremenda explosión percusiva, o la misma inmaterial apertura de la obra por parte de la cuerda.

En este primer concierto de los dos debidos a la Sinfónica de la BBC, se pudo oir también la **Sinfónica núm. 8**, de Beethoven. La interpretación dejó bastante que desear. Su métrica extremadamente cuadriculada, la agitación de sus «tempi», la falta de toques de humor, la sobrecarga dramática, alejando la obra de su entronque haydniano, perfilaron una recreación nada canónica de esta luminosa página beethoveniana. Antes de ella, una divertida nadería de Emmanuel Chabrier, su **Marcha alegre**, ejecutada de manera chispeante, y una típica obra de Miguel Angel Coria, **Intermezzo**, en versión de lujo por las intervenciones solistas del violoncello y el color global de la lectura.

La segunda de las sesiones presentaba una de las novedades más importantes, no ya del concierto, sino de todo el ciclo de Ibermúsica: el estreno en España del **Concierto para orquesta**, de Roberto Gerhard. El autor catalán parece que va dejando de ser un proscrito para nuestra vida musical y sus obras se espacian en la misma, aunque eso sí como cuentagotas. El **Concierto para orquesta** es una de sus partituras más maduras, demostrativa de una maestría técnica y de un dominio orquestal como pocas veces se han dado en compositores españoles. La Sinfónica de la BBC hizo bien patente su profunda captación estilística de este tipo de música. La

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

interpretación fue instrumentalmente inobjetable, de rutilante colorido, repleta de hallazgos tímbricos. Pritchard no es, desde luego, el director que pide tal obra, pero al menos estuvo correcto y situó la página en un contexto cargado de «pathos», no descabellado.

El resto de este segundo concierto estuvo en un plano de calidad inferior. **Don Juan**, de Strauss fue ejecutado impecablemente por la orquesta, con una soberbia participación de su concertino, Rodney Friend, pero la batuta no logró desentrañar su tejido, ni atender lo bastante a los detalles. La **Sinfonía núm. 4**, de Brahms supuso el punto más bajo, en cuanto a interpretación, de todo lo escuchado a la centuria británica en estos dos días. La versión de John Pritchard fue dura y angulosa, carente de lirismo en el «Andante» o de humor en el «Scherzo». Una **Cuarta** brahmsiana cortante, poco matizada, con un uso nada cuidado de los reguladores dinámicos, brusca más que heroica en demasiadas ocasiones, con un dibujo y acentuación de las frases muy poco convincentes.— **E.M.M.**

Lunes de RNE

Bach en interpretaciones de garantía

Señalábamos en una antecrítica publicada en el número 555, de mayo de 1985 la conveniencia y la oportunidad totales de la programación centrada en Johann Sebastian Bach, a través de versiones fidedignas, con la que se ha cerrado la temporada de los «Lunes» de Radio Nacional. Se han podido escuchar algunas de las obras substanciales del genial compositor, pertenecientes a sus parcelas camerísticas e instrumental. Esta iniciativa nos parece considerablemente más enriquecedora que las celebraciones DE CAMPANILLAS al uso, cuyo sustrato estético es tantas veces muy pobre. El escasísimo eco levantado en la crítica diaria por estos conciertos nos afirma en la idea de que la vida musical madrileña se encuentra cercana a la petrificación. Introducir novedades en ella —¡aunque se trate de obras de Bach!— es exponerse a chocar frontalmente con el desinterés y la desidia.

Los resultados interpretativos de esta miniserie bachiana se han correspondido, en líneas generales, con lo esperado. Destaca muy por encima de la media la intervención de Asperen, mientras que el resto de los conciertos han discurrido por sendas de solvencia, pero a las que se pueden poner reparos. Ha de lamentarse, por lo demás, la no celebración, por enfermedad de su intérprete previsto, Wouter Möller, de las dos audiciones con la integral de las **Suites**

Bob van Asperen. Dibujo de Antonio Roca

para violoncello solo, que posiblemente puedan recuperarse en el mes de noviembre próximo.

Aline Zylberajch tuvo a su cargo las **Seis Partitas para clave BWV 825-830**. No ponemos en duda la valía de la clavecinista francesa, de sólida trayectoria y hacer global de calidad, pero en la ocasión que reseñamos, su labor ofreció desigualdades. La línea de tensión de sus versiones no siempre se mantuvo a un mismo nivel, con caídas que incluso afectaron a su contribución técnica. Zylberajch tendió a conducirse farragosamente en los tiempos lentos, y de modo virtuosístico, hasta el atropellamiento, en los rápidos. El sonido sacado al instrumento pecó demasiadas veces de carencia de refinamiento. Sin duda no todo fue criticable, la **Partita IV en Re mayor** dio la impresión de una preparación más rigurosa; la lógica del pensamiento musical de la intérprete pudo captarse a lo largo del desarrollo de toda la **Partita V en Sol mayor**, muy en especial en su «Praeambulum». La página menos planificada en su conjunto fue la **Partita I en Si bemol mayor**, defecto que Zylberajch compensó sobradamente en la **Partita III en La menor**. La conclusión que puede sacarse de estos dos días es que Aline Zylberajch tiene interesantes ideas que proponer sobre las **Partitas** bachianas, pero algunas de ellas no acabó, en esta ocasión, de transmitirlas con soltura a sus dedos.

Las **Seis Sonatas para violín y clave BWV 1014-1019** fueron interpretadas por Carol Lieberman, violín barroco, y Mark Kroll al clave.

Esta colección, de gran belleza, ha quedado un tanto oscurecida frente a la monumental serie de las **Sonatas y Partitas para violín solo**; la posibilidad de su escucha directa, por consiguiente, debe apreciarse como un importante acierto de los organizadores. Lieberman, pese a su buen estilo y correcto decir en momentos concretos, permaneció por debajo de las exigencias mismas de las obras. Su sonido presentó multitud de impurezas, excesivo número de aristas y de resonancias metálicas, el golpe de arco con marcada propensión a desgarrar la nota emitida, dobles cuerdas de escasa nitidez. La violinista se encontraba notoriamente más comoda en los movimientos lentos que en los rápidos, no sólo en cuanto a su menor dificultad, sino también por su comprensión conceptual. En los primeros, Lieberman dio lo más convincente de su trabajo, por cantabilidad e introspección, mientras que en los segundos su fraseo se perdía en el enmarañamiento. Las realizaciones más logradas de los dos conciertos hay que situarlas en determinados tiempos de las **Sonatas II, en La mayor** y **VI, en Sol mayor**, donde hubo secciones de notable entendimiento entre ambos instrumentistas. El clavecinista Mark Kroll efectuó en todo momento un acompañamiento competente, aunque un poco rígido. Junto a las obras básicas de la colección programada, se pudo oir a los dos artistas norteamericanos en páginas solistas para sus respectivos instrumentos. Kroll tocó el **Concierto para clave en Sol menor BWV 975**, según transcripción hecha por Bach a partir del **Concierto Op. 4 núm. 6** de Antonio Vivaldi. Su lectura, no falta de atractivo, resultó encorsetada. Carol Lieberman interpretó la **Sonata I en Sol menor para violín solo BWV 1001**, con la que se pudo constatar que esta dificilísima obra sobrepasa, por ahora, sus posibilidades técnicas. La complejidad y profundidad del universo vertido por Bach en partituras como la tocada requieren del intérprete una madurez y una penetración que la violinista americana está aun por completar. Lo escuchado, en suma, no pasó de ser un desorden lógico y una ejecución instrumental plagada de errores.

Muestra de las Comunidades

Por Francisco Javier Lara

La Coral de Cámara de Madrid

El pasado 10 de mayo tuvimos la oportunidad de escuchar en el Teatro Real a la Coral de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid, dentro del programa general dedicado a la Muestra musical de las Comunidades Autónomas que organizó el Ministerio de Cultura.

Antes de hablar de la Coral, una opinión sobre la programación de esta Muestra Musical de las Comunidades Autónomas: pienso que es muy interesante y muy válida la idea, pero la realización de los distintos programas no me ha parecido muy acertada. Se debería haber hecho más hincapie en los temas musicales propios de cada comunidad autónoma. El atrac-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Decíamos un poco más arriba que hay obras de Bach cuya programación es todavía poco menos que una RAREZA. Esta circunstancia se da plenamente en el caso de **El clave bien temperado**. La audición completa de sus dos libros (6 y 8 de mayo) tiene lugar en Madrid por vez primera en muchos años. Si a estas consideraciones añadimos que su intérprete ha sido uno de los primeros clavecinistas del momento, es de suyo evidente que nos encontramos ante un acontecimiento musical de primerísimo orden. Resulta, desde luego, sangrante la desatención tanto de público (el segundo día no llegaríamos los asistentes al medio centenar) como de crítica, que ha ignorado olimpicamente los dos conciertos de Asperen. Pues bien, en lo transcurrido de este Año Europeo de la Música, no se han escuchado en Madrid interpretaciones barrocas de la altura de este **Clave bien temperado**. Para lo que resta de 1985 el holandés ha dejado las cosas bien difíciles. Aguardemos al Curso de El Escorial.

Bob van Asperen se caracteriza esencialmente por la sobriedad de su arte interpretativo, cargado de profundas ideas. Poseedor de una técnica sencillamente asombrosa, la exactitud es otra de las líneas maestras de sus recreaciones, su precisión en lo métrico es un valor igualmente inatacable. La interpretación general de Asperen no fue un bloque monolítico, sino que respondió a una visión particularizada de cada segmento, algo perfectamente adecuado puesto que Bach no pensó la agrupación de preludios y fugas como una unidad superior. Sería inacabable la enumeración de aciertos parciales de la lectura, pero si hay algo que destacar, es la práctica totalidad de las fugas. Brillaron en ellas la claridad, el orden y la lógica. Como realizaciones que bordearon lo perfecto se deben señalar las fugas núms. 6, 20 y 24 del Libro I y las núms. 1, 8, 9, 10, 13 y 18 del Libro II. Los preludios fueron vistos desde diferentes ópticas. Lirismo y cantabilidad, Libro I, núms. 4 y 7, Libro II, núm. 7; brillantez, Libro I, núm. 21; humor, Libro II, núm. 23; libre fantasear, Libro II, núm. 24. Bob van Asperen sacó todo el partido posible del instrumento utilizado, no precisamente ideal. El intérprete tardó un poco en centrarse el primer día, pero en cuanto lo logró comenzó a dictar la magistral lección de su arte. Sorprendente, sobre todo, su capacidad para adentrarse en las complejísimas fugas del Libro II.

En pocas palabras, dos conciertos que valen por toda una temporada. Asperen, uno de los más fieles intérpretes de Bach, en instantes de suprema lucidez. Su versión de **El clave bien temperado** quedará para el recuerdo y, afortunadamente, también para el archivo de Radio 2.

El concierto de José Miguel Moreno con obras para laúd de Bach (13 de mayo, inicialmente previsto para el 10 de abril) reveló una zona bastante desatendida de su catálogo. La mayoría de las partituras que presentan este destino instrumental son transcripciones del propio autor de obras para violín o violoncello solo. Así, en el programa escuchado, la **Suite en Sol menor BWV 995** lo es de la **Suite V en Do menor BWV 1011 para violoncello solo**, la **Fuga en Sol menor BWV 1000** procede del segundo tiempo de la **Sonata I en Sol menor BWV 1001 para violín solo**, y la **Suite en Mi mayor BWV 1006**a, a su vez, tiene el antecedente en la **Partita III en Mi mayor BWV 1006 para violín solo**. A las páginas citadas unió Moreno su propia transcripción, realizada de forma muy acorde con los usos barrocos, de la **Chaconne en Re menor**, movimiento final de la **Partita II en Re menor BWV 1004 para violín solo**.

Moreno se condujo a lo largo de toda su actuación como un maduro y preciso laudista. La limpieza del sonido que extrae es realmente digna de ser destacada. Pudo darse alguna borrosidad ocasional, pero esto no empañó la línea general de enorme pulcritud. Los puntos un poco más bajos se situarían en la Courante de la **Suite BWV 995** y la Gavotte en Rondeau de la **Suite BWV 1006 a** También en la **Chaconne en Re menor** tropezó Moreno con dificultades casi insolubles —la página es endemoniada— pero el sentido emocional de su lectura compensó crecidamente dichos desniveles. Destacó la ejecución de la **Fuga BWV 1000** por su exactitud. En toda la sesión demostró el intérprete un más que suficiente conocimiento del estilo apropiado, haciéndose esto todavía más palpable en el carácter danzable de las piezas.—**E.M.M.**

Autónomas

tivo de reunir en el Teatro Real a lo largo de diez días a dieciséis comunidades autónomas está ciertamente en poder escuchar su calidad interpretativa «*a través de la música propia de cada región* como hizo, por ejemplo, Cobla Municipal Ciutat de Barcelona y, en parte, entre otros, el Orfeón Pamplonés.

Respecto a la Coral de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid digamos que estamos ante un presente prometedor. El programa nos ofreció «*un repertorio polifónico atrayente y de gran variedad* », pero que sin duda le venía un poco grande. En mi opinión era un programa muy ambicioso para una Coral de Cámara que tiene solamente siete meses de vida. Sus componentes, la mayoría jóvenes estudiantes de canto, no se sentían seguros. Daban la impresión de no haber DIGERIDO bien las obras que estaban interpretando. Esto se hizo mucho más patente en los solos del bajo y del tenor (no tanto en el de la contralto) de la **Cantata 142** de Bach. Transmitían su inseguridad y su nerviosismo a los oyentes. Como decía al principio, está en un PRESENTE PROMETEDOR. Pero aún tiene mucho que mejorar: empaste de las voces, seguridad, mayor comprensión y asimilación de las obras, flexibilidad, naturalidad. Digamoslo claramente: la dirección es la responsable de algunos de estos puntos. Hay que escoger un programa que le vaya al grupo. Creo que es demasiado ambicioso querer interpretar bien el **Himno de la Coronación** de Haendel con un coro de treinta y cuatro miembros y una orquesta de diecinueve.

En el programa figuraban las siguientes obras: **Música, música**, de Jacobus Gallus: cantada con dignidad, sin más; faltó gracia y flexibilidad y sobró hieratismo. Tres **Canciones de Charles d'Orleans**, de Claude Debussy, exceptuando un pequeño desajuste en la segunda canción el resto resultó bien. Tres **Motetes**, de Francois Poulenc: faltó naturalidad y seguridad. **Sinfonieta**, de Jan Wincenty Hawel: una difícil, pero extraordinariamente bella obra y que gustó mucho al público. En mi opinión le faltó garra y mordiente. Las obras de la segunda parte las hemos mencionado ya anteriormente: Bach: **Cantata 142**, y Haendel: **Himno de la Coronación**.

Resumiendo: una Coral de Cámara con buen futuro, que debe cuidar mucho la elección de su repertorio. Creo que se puede sacar mucho partido de esta joven Coral si se la sabe encaminar y se la sabe formar, antes de querer dar conciertos a toda costa. Quizá sea el único grupo que tiene demasiadas oportunidades de dar conciertos, y eso hay que sopesarlo y muy bien en el periodo de formación en que se encuentra esta Coral de la Comunidad Autónoma, que no es ni de aficionados ni de profesionales

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CONGRESO INTERNACIONAL «ESPAÑA EN LA MUSICA DE OCCIDENTE»

Salamanca, 29 septiembre - 5 octubre

Domingo, 29	**INSCRIPCION DE LOS CONGRESISTAS**
Lunes, 30	**I. EDAD MEDIA**
9,30-11,30	1. MUSICA LITURGICA Ponente: Kenneth Levi (Princeton) Moderador: Michel Huglo (París) 1.1.Arqueomusicología: Hellen Hickmann (Hannover) 1.2.Tropos y Teatro medieval: Leo Treitler (New York) 1.3.El Ars Antiqua en España: Max Lütolf (Zürich)
11,30-12,00	DESCANSO
12,00-14,00	2. MUSICA CORTESANA Ponente: Ismael Fernández de la Cuesta (Madrid) Moderador: Hendrick van der Werf (Rochester, USA) 2.1.Polifonía profana y sagrada en la Ars Nova en España: María del Carmen Gómez Muntané (Barcelona) 2.2.Iconografía musical medieval en España: Rosario Alvarez Martínez (Santa Cruz de Tenerife). 2.3.Lo arabe y lo judio en la música medieval española: Avner Bahat (Tel-Aviv)
16,30-18,30	MESA REDONDA Y COMUNICACIONES LIBRES. Moderador: M. Randel
20,30	CONCIERTO

Martes, 1	**II. EL RENACIMIENTO**
9,30-11,30	1. EL PRIMER RENACIMIENTO Ponente: Robert Stevenson (Los Angeles) Moderador: Samuel Rubio (Madrid) 1.1.Elementos foráneos y españoles en la polifonía española del siglo XV: Werner Gümpel 1.2.Canto popular y polifonía en el primer Renacimiento español: Dionisio Preciado (Madrid) 1.3.Los comienzos del Renacimiento literario y del musical: Clemente Terni (Florencia)
11,30-12,00	DESCANSO
12,00-14,00	2. RENACIMIENTO AVANZADO Ponente: Samuel Rubio (Madrid) Moderador: Macario Santiago Kastner (Lisboa) 2.1.Aportaciones de la Universidad de Salamanca a la música: Dámaso García Fraile (Salamanca) 2.2.Formas musicales instrumentales en el siglo XVI en España: Louis Jambou (Madrid) 2.3.Supervivencia de lo flamenco en la música española del siglo XVI: Paul Becquart (Bruselas)
16,30-18,30	MESA REDONDA Y COMUNICACIONES LIBRES Moderador: Pedro Calahorra (Zaragoza)
20,30	CONCIERTO

Miércoles, 2	**III. SIGLOS XVII Y XVIII**
9,30-11,30	1. MANIERISMO Y BARROCO Ponente: María Rika Maniates (Toronto) Moderador: Miguel Querol (Barcelona) 1.1.El continuo en España: Louise Stein (Chicago) 1.2.Lo italiano y lo hispánico en la música teatral española del siglo XVII: Danielle Becker (Paris) 1.3.El nacionalismo musical español en el siglo XIX: Francisco Bonastre (Barcelona)
11,30-12,00	DESCANSO
12,00-14,00	2. BARROCO-ESTILO GALANTE-CLASICISMO Ponente: José López-Calo (Santiago de Compostela) Moderador: William Newman (North Carolina) 2.1.Haendel y Bach en España: Lothar Siemens-Hernández (Las Palmas de Gran Canaria) 2.2.Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII: Pilar Alén (Santiago de Compostela) 2.3.Elementos hispánicos en la obra de Domenico Scarlatti: Rafael Puyana (Paris)
16,30-18,30	MESA REDONDA Y COMUNICACIONES LIBRES. Moderador: José Climent (Valencia)
20,30	CONCIERTO

Jueves, 3	**IV. EL SIGLO XIX**
9,30-11,30	1. MUSICA ESCENICA (OPERA Y ZARZUELA) Ponente: Ramón Barce (Madrid) Moderador: Alberto Basso (Turín) 1.1.Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX: Juan Manuel Carreira (La Coruña) 1.2.Lo español en la ópera europea: Kurt Pahlen (Mannedorf, Suiza) 1.3.Influencias importadas en los tratadistas de guitarra de los siglos XVII y XVIII: Craig Rusell (New Jersey)
11,30-12,00	DESCANSO
12,00-14,00	2. MUSICA VOCAL E INSTRUMENTAL Ponente: Linton Powell (Arlington, Texas) Moderador: Federico Sopeña (Madrid) 2.1.Sinfonismo y música de cámara: Carlos Gómez-Amat (Madrid) 2.2.El coralismo: Jon Bagüés (Rentería) 2.3.Lied y piano: Antonio Martín Moreno (Granada)
16,30-18,30	MESA REDONDA Y COMUNICACIONES LIBRES Moderador:Serge Gut (Sorbona)
20,30	CONCIERTO

Viernes 4	**V. EL SIGLO XX**
9,30-11,30	1. LA MUSICA ESPAÑOLA HASTA 1939 Ponente: Emilio Casares (Oviedo) Moderador: Luigi Pestallozza (Milán) 1.1.Barcelona, del wagnerismo a la Generación de la República: Oriol Martorell (Barcelona) 1.2.El andalucismo en la música española y europea: Mariano Pérez Gutiérrez (Sevilla) 1.3.Sociedades y orquestas hasta 1939: Jacinto Torres Mulas (Madrid)
11,30-12,00	DESCANSO
12,00-14,00	2. LA MUSICA ESPAÑOLA DESDE 1939 A LA ACTUALIDAD Ponente: Enrique Franco Moderador: Massimo Mila (Turín) 2.1.La década de los 40, período de transición: Tomás Marco (Madrid) 2.2.El dodecafonismo y serialismo en España: Benito Casablancas (Barcelona) 2.3.Crisis o reafirmación en la música española actual: Angel Medina (Oviedo)
16,30-18,30	MESA REDONDA Y COMUNICACIONES LIBRES Moderador: Luigi Rognoni (Palermo)
20,30	CONCIERTO

Sábado, 4	**EXCURSION**

Excursión a la Sierra de Francia y La Alberca, a invitación de la Excma. Diputación Provincial.
Acto homenaje a Francisco de Salinas.
Concierto de Clausura.

Secretaría del Congreso

Secretario: Lorenzo Bernáldez Villarroei
Casa Municipal de Cultura (Casa Lis)
c/ Gibraltar n.º 14 - 37001 Salamanca
Telfs.: (923) 21 33 45 - 21 29 08

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ALICANTE

«ACIS Y GALATEA» EN ELDA

Organizada por la Asociación de Amigos de la Opera de Elda y patrocinado por la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, la Caja de Ahorros Provincial de Alicante y la Concejalia de Cultura del Ayuntamiento de Elda tuvo lugar el viernes 26 de abril en el Teatro Castelar de esta ciudad una representación de la ópera Haendel **Acis y Galatea**.

La representación de «Acis y Galatea».

Fue, sin duda, la intervención de la Camerata de Amsterdam lo más destacado de la sesión. Integrada por dos oboes, seis violines, violoncello y contrabajo y dirigida por Chris Farr desde el clavicembalo, nos presentó un Haendel de gran calidad. Las voces fueron todas aceptables. «Galatea» (Bep Pierik) era la más floja debido a la escasa cantidad de voz. «Polifemo» (Arthur Schildmeijer) y «Acis» (Marius Van Altana) nos dieron una grata impresión.

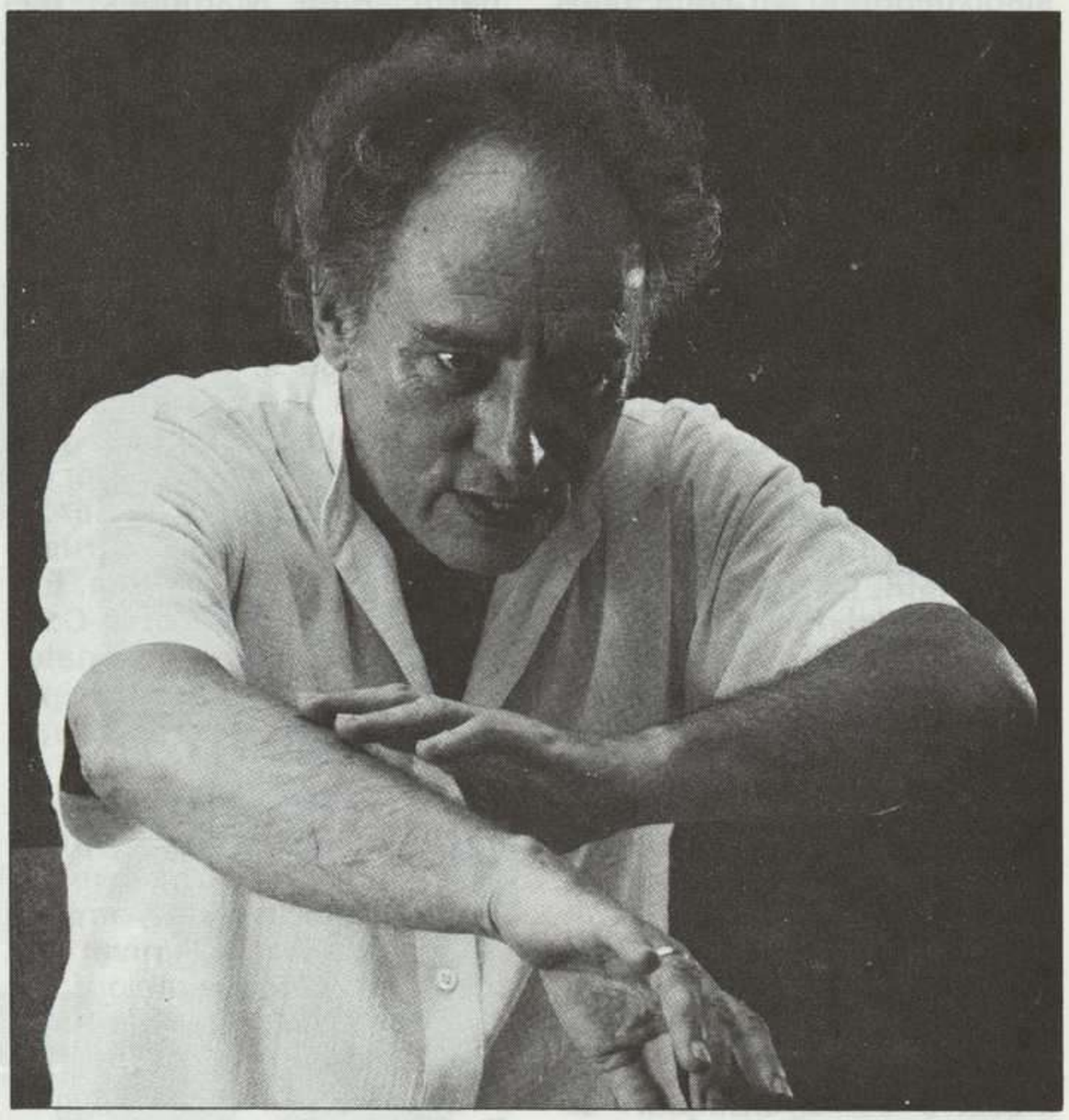
La puesta en escena de Mireille Pedauge demostró cómo con escasos medios, tanto económicos como materiales, se puede hacer una excelente producción, la conversión de «Acis» en manantial al final de la ópera fue el efecto más conseguido. Entre las ideas interesantes estuvo la presencia de tres bailarines que contribuyeron a alegrar el carácter estático del primer acto.

El conjunto de las individualidades anteriores produjeron un resultado excelente. Sin duda, lo más elogioso que se puede decir es que se trató de una versión que nos acercó al verdadero Haendel. El número de fuerzas empleadas respondía exáctamente a las utilizadas para la primera representación de la obra, nos hallamos pues en el extremo opuesto de aquellas representaciones del **Mesias** con 500 voces en el Crystal Palace. La fidelidad a las fuentes de la versión provocó quizas un cierto enfriamiento del público acostumbrado a óperas de mayor acción.

El elevado costo de los montajes operísticos ha imposibilitado la realización de otras óperas en Elda en este mes. La Asociación ofreció la proyección de la película de Jean Pierre Ponnelle **Rigoletto**, interpretada por Luciano Pavarotti, y ha intensificado su política de viajes operísticos colectivos, ofreciendo una semana de ópera en Nueva York que incluyó entre otras obras, **Parsifal**, dirigida por Levine con varios de los intérpretes de la misma obra en Bayreuth, y **Tosca**, con Plácido Domingo. Con respecto al futuro señalamos que se hallan muy avanzadas las negociaciones para la celebración de un festival de ópera en septiembre de 1986.

Curso de la Sociedad de Conciertos

La Sociedad de Conciertos de Alicante clausuró el curso 1984-85 el pasado 4 de junio en el Teatro Principal de esta capital con un concierto a cargo de la Orquesta Nacional de Lyón dirigida por Serge Baudo.



Serge Baudo, director de la Orquesta Nacional de Lyón.

La Sociedad de Conciertos en su treceavo ciclo ha organizado veintitres conciertos todos de auténtica calidad dentro de una gran variedad de solistas, y agrupaciones. Podíamos destacar la actuación de la Orquesta Nacional Hungara, el recital de canto de Christa Ludwig, el inolvidable recital de piano que dió en marzo esa gran artista portuguesa que es María Joao Pires, sin olvidar la presencia del extraordinario guitarrista Julian Bream que actuó solo en Madrid y en Alicante y el duo de piano formado por Katia y Marielle Labeque con los percusionistas Jean Pierre Druet y Silvio Gualda.

No recibe esta entidad subvención fija aunque siempre ha contado con el apoyo de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, de la que recibe ayuda en todos los ordenes desde lo administrativo a lo económico.

También la Exma. Diputación Provincial y la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana han colaborado economicamente con esta asociación lo que implica el reconocimiento del esfuerzo que la Sociedad de Conciertos está realizando en pro de la difusión de la música.

Dado el interes que siempre ha tenido esta Sociedad por ayudar a los jóvenes se ha creado un Premio de Interpretación para todos aquellos alumnos del Conservatorio Superior Oscar Espla de Alicante, que desde el curso 1980-81 hayan obtenido Premio Extraordinario Fin de Grado Superior de cualquier instrumento. El premio consistira en un concierto público organizado por la Sociedad de Conciertos y cincuenta mil

Julian Bream, guitarrista.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

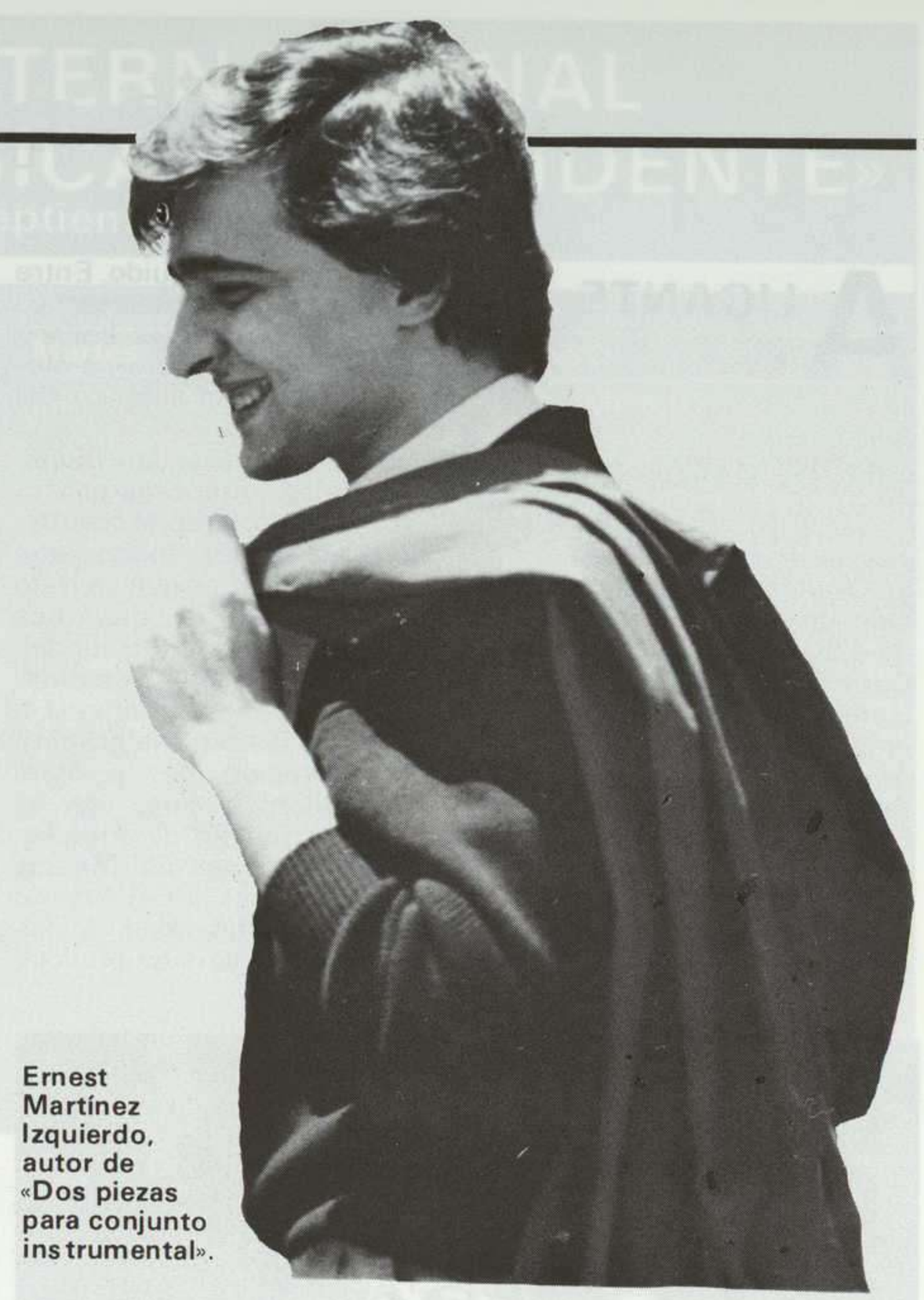
pesetas en metálico. También tiene establecido un sistema de becas para aquellas personas que tienen dificultades para abonar las cuotas y para todos los estudiantes, profesores y profesionales de la música.

La Sociedad de Conciertos de Alicante tiene en la actualidad mil cuatrocientos socios titulares, entre juveniles y numerarios, y mil seiscientos en lista de espera, pues desgraciadamente el aforo del Teatro Principal es demasiado pequeño para que todos tengan cabida en el mismo.

A pesar de las dificultades presupuestarias, endémicas en esta asociación, estiman que no deben aumentar las cuotas de socios (600 ptas. mensuales para mayores de veinticinco años y 100 ptas. para juveniles) y confian en poder realizar a pesar de sus pocos medios durante el curso 1985-86 una programación de la misma calidad que en las temporadas anteriores. Cuentan ya con el joven violoncellista Yo Yo ma, con el ganador del Premio Paloma O'Shea Hug Tinney, con la Orquesta Gulbenkian de Lisboa y la cantante Teresa Berganza.-**VICTORIA CASARES**

CURSO-CONCIERTO DE MUSICA CONTEMPORANEA

La solvencia y talla de un maestro como Guinjoan en su doble vertiente de compositor y director de la veterana agrupación Diabolus in Música, se puso de manifiesto en un acontecimiento que resultó ser una experiencia enriquecedora e insólita en su carrera profesional, el proyecto de encomendársele la dirección de un grupo nuevo formado en tan sólo pocos días por jóvenes intérpretes que componen el Grupo Instrumental de Cámara de Levante, especializado en interpretar la música contemporánea, y que nos presentaron su debut en un concierto patrocinado por el Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Consellería de Cultura y Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, este acto que preconiza la celebración de un Festival Internacional de Música Contemporánea en esta capital alicantina y se inserta dentro de las manifestaciones con motivo del Año Europeo de la Música y Año Internacional de la Juventud, con esta parcela infrecuente de divulgación de nuestra música española actual. Los intérpretes, con un alto grado de madurez, hallándose no obstante en fase de consolidación de conjunto, fueron Jesús Sancho, violín, que pertenece a la Orquesta de Jóvenes de Murcia y es miembro de la J.O.N.D.E., el excelente flautista joven Rafael Casasempere de sólida formación, junto con Vicente Llimerá, oboe, y Gonzalo Manzanares que ha estudiado con Bruno Canino el piano, e integrantes a su vez del Trío Maderna en homenaje al compositor italiano; de otra parte, Raúl Mahiques, formado en el Conservatorio «Oscar Esplá» ostentando el título de profesor de clarinete; Vicente Barona, fagot, seleccionado por la J.O.N.D.E., y el percusionista Jorge Pons que obtuvo el Premio Nacional de Juventudes Musicales en 1984. Cabe destacar que se sumaron al Grupo el violoncellista y catedrático cordobés, Alvaro Campos, y el viola Jordi Jené, profesor de la Orquesta Ciudad de Barcelona y miembro de la agrupación Diabolus in Música. Enfocado como un Curso-Concierto en el que profesionales y público tomaran participación directa, y abierto a cualquier pregunta y discusión en el transcurso de los ensayos, que se produjeron en el tiempo record de una semana con trabajo arduo y minucioso, para lograr el nivel técnico de interpretación de obras de distinta factura y complejidad, como fue el caso, a mi modo de ver, de **Retablo** o **Gic**. Se hizo notar la gran simetría y mesura en la dirección propia de Guinjoan de las obras en el concierto, cuyo especial interés residía en el estreno de la obra **Dos piezas para conjunto instrumental**, del joven compositor catalán Ernest Martínez, además de las restantes obras que se daban por primera vez en Alicante, y se integraban en dos bloques diferenciados las pertenecientes a la generación más joven de compositores y a la llamada «Generación del 51».



Ernest Martínez Izquierdo, autor de «Dos piezas para conjunto instrumental».

Dos piezas para conjunto instrumental, violín, cello, clarinete, flauta, percusión y piano, de Ernest Martínez (Barcelona, 1962) La obra presenta una grafía tradicional con elementos flexibles aleatorios, (como por ejemplo los anillos) mezclándose los dos conceptos en la composición. Consta, como refleja su título, de dos partes breves contrastadas entre sí, la primera —«Calmo»—, estática y de escritura flexible. Su instroducción comprende una serie de células que aparecen en distintos pasajes con pequeños arabescos y anillos, acumulando tensión en una atmósfera envolvente y contrayéndose y dilatándose de forma gradual e «in crescendo», hasta el punto de máxima intensidad en el que aparecen sonidos más agudos y el «cluster». Llega a desvanecerse de nuevo quedando sólo un fondo con el armónico de violín y los toques de triángulo. La segunda parte —«Agitato»— denota un lenguaje serial estructural. La construcción es más contrapuntística, con motivos estructuralistas que van variando, actuando el clarinete, sobre una forma tripartita, como hilo conductor y unificador de cada una de las secciones. Hagamos notar que el compositor concede una gran atención al parámetro timbre en su obra, percibiéndose influencias de su maestro Soler y de Guinjoan cuya obra **Gic**, posee la misma plantilla que estas **Dos piezas instrumentales**. Por otro lado, y según nos refiere Ernest Martínez, «*se encuentra en fase de búsqueda y de especulación tímbrica y sonora en vías de consolidar y afirmar mi propio lenguaje personal, no siguiendo un dogma en la composición de esta obra*».

La composición **Retablo**, de Alfredo Aracil (1954) abrió el concierto, ejemplo de la claridad y concisión de su escritura. «*Los aspectos sensoriales* —según su autor— *han tenido un mayor interés, he perseguido en su escritura la simplificación*». La espacialización sonora se hace patente a través de microestructuras y células interválicas, tímbricas y rítmicas. De Francisco Manuel Balboa (1958) se escuchó su poema para quinteto, **Op. 33 Hércules en Brigantia**. Según Balboa, «*es una pálida traducción de todo un mundo de leyenda imbricada en la tierra de Galicia, la mía*». Brigantía es una diosa celta venerada por los pobladores celtas de Galicia. Obra moderna con lenguaje algo atonal basada en un romanticismo lírico. Dentro de esa generación más joven y perteneciente al Estudio Nueva Generación está Francisco Cano (1939). Su **Quinteto hedonista** que se interpretó en el concierto, página dedicada al Grupo Diabolus in música, se caracteriza por una muy marcada biensonancia, según su autor, «*esta música, es una invitación dentro de un clima eufónico, trasparente y vitalista, a desplazar la sensibilidad a lo que de sensual tiene la música*». De los compositores de la Generación del 51 tuvimos ocasión de escuchar, entre otras, dos piezas solistas. De Cristóbal Halffter (1930), su **Debla** para flauta sola. Recordamos que en éste el nombre con que se designa una de las formas del llamado «*cante grande*», cuyas características ha asumido el autor para ser tocadas por la flauta. En la obra se explotan al máximo las posibilidades del instrumento con toda una proeza

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

virtuosística por parte del intérprete, que fue Rafael Casasempere, alumno de Severino Gazzelloni. La otra obra para solista fue **Dos breves melodías para oboe y un monólogo**, de Joaquín Homs (1906).

La interpretación se debió a Vicente Llimerá, alumno del oboista Lothar Koch, y que hizo gala de una gran preparación. **A mi aire**, de Carmelo Bernaola (1929) fue otra obra ejecutada, de carácter breve y de escritura atonal libre, en la que se da el diálogo e improvisación espontánea y uso de los recursos técnicos expresivos entre los instrumentos de madera, cuerda, percusión y piano. La obra **Gic-1979,** del propio Joan Guinjoan (1931) se tocó en último lugar. Según palabras de su propio autor: «*la composición supone un complejo trabajo instrumental donde prevalece el factor tímbrico. Es una réplica a la música repetitiva. Nace por el afán y búsqueda de síntesis de culturas*», en donde se dan los ritmos afrocubanos exóticos y alusiones al music-hall. De escritura flexible, obedece su lenguaje a impulsos sensoriales por su gran dinamismo. Guinjoan «*hace parangón con los ruidos de la naturaleza como plasmación en su música, partiendo del ruido hacia el sonido*». La obra termina en Do mayor como una especie de burla o parodia. He de añadir que su interpretación dio una respuesta muy fiel a las intenciones de su autor en la justa medida de las posibilidades de este nuevo Grupo Instrumental de Levante, a quien auguro un futuro prometedor para ser vehículo de la transmisión de esta música que encuentra su obstáculo al considerarse elitista en nuestra sociedad y gozar por ello de escasa difusión.—**EMILIANO GARCIA ALCAZAR**

BILBAO

EXITO DEL DUO AYO-JIMENEZ

La Sociedad Filarmónica de Bilbao, presentó al pianista norteamericano Roger Press, que no llegó a convencer en su interpretación de obras de los compositores Beethoven, Rachmaninoff, Chopin y Prokofieff. Sin embargo, el Dúo Félix Ayo (violín) y Emma Jiménez (piano), tan conocidos de nuestro público regional e internacional, nos deleitaron con un extraordinario concierto en toda su extensión. Las tres sonatas interpretadas; la **KV 454, en Sol bemol mayor**, de Mozart; **Sonata en Sol mayor núm. 8, Op. 30, núm. 3**, de Beethoven, y la **Sonata en La mayor, Op. 13**, de Fauré, tuvieron unas versiones verdaderamente brillantes, principalmente la de Fauré, que fue expuesta con tal virtuosismo en todos sus movimientos que entusiasmó al público.

Achúcarro con la Sinfónica de Euskadi

La Orquesta Sinfónica de Euskadi ha realizado un verdadero concierto extraordinario, por su atractivo programa preparado por Odón Alonso y por la presencia en el mismo del pianista Joaquín Achúcarro, llenando totalmente el Teatro Campos Elíseos. Comenzó el concierto con **Danza Nacional Vasca (Aurresku Vizcaino)**, de J. Uruñuela. El **Concierto para piano y orquesta núm. 2,** de Rachmaninoff, tuvo momentos de enardecer, por la pasión y fidelidad que Joaquín Achúcarro puso en la exposición de la obra, fraseo intencionado con una sonoridad en pura competencia con la orquesta y una técnica tremendamente depurada, con todo lo cual, Achúcarro, logró otro de sus grandes éxitos. En la segunda parte, **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, en orquestación de Ravel. Odón Alonso supo controlar perfectamente los timbres orquestales bajo una batuta clara y exigente a la vez, dando ocasión de lucimiento a solistas y orquesta.

Interesante concierto también el ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Matthias Kuntzsch, con una preciosa **Leyenda Vasca**, de Guridi; **Concierto en Si menor para cello y orquesta, Op. 104**, de Dvorak y **Sinfonía núm. 3 en La menor, Op. 56 «Escocesa»**, de Mendellssohn, que fue dirigida con claridad. Pedro Corostola, con generoso fraseo y sonoridad, tuvo también un brillante éxito.

Katia y Marielle Labeque.

Por otra parte, las francesas Katia y Marielle Labeque, han ofrecido un atractivo concierto a dos pianos, junto a Silvio Gualda y Jean Pierre Drouet, percusión, en cuyo programa interpretaron obras de Branms, Gershwin y Bartók.

El violinista Josef Suk, acompañado al piano por Josef Hala, ha tenido un señalado éxito, por su musicalidad, técnica y un gran sonido empleado en las obras **Sonatina en Sol mayor, Op. 100**, de Dvorak; **Sonata núm. 1, en Sol mayor, Op. 78**, de Brahms; **Sonata núm. 6 en La mayor, Op. 30, núm. 1**, de Beethoven y **De mi Patria**, de Smetana. El pianista, fue un buen colaborador en el éxito del concierto.

Orquesta de Bilbao

En la primera quincena de abril, la orquesta interpretó la «Obertura» de **Leonora**, de Beethoven y también del mismo autor, **Concierto para violín y orquesta**, actuando como solista Takashi Shimzu y finalmente, la **Segunda sinfonía**, de Sibelius, siendo director Colman Pearce.

Ya casi finalizando el mes de abril el **Concierto para saxofón alto y orquesta**, de R. Challán y **Sinfonía fantástica, Op. 14**, de Berlioz. Actuó como solista, Andrzej Olejniczak y dirigió la orquesta el maestro Urbano Ruiz Laorden. El **Concierto** de Challán, despertó interés por el lirismo del saxo, que el solista polaco interpretó con un grado de buen virtuosismo en ciertos momentos, respondiendo bien la orquesta. La **Sinfonía** de Berlioz, fue abordada con esa esencia de lo fantástico presente en el Romanticismo, tuvo momentos muy brillantes, por la pasión puesta por los profesores de la orquesta y su director Urbano Ruiz Laorden.

En las siguientes sesiones, **La Oración del Torero, Op. 34**, de Turina; **Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel»**, de Berg, (en conmemoración del centenario de su nacimiento) y **Séptima Sinfonía, en La mayor, Op. 92**, de Beethoven.

El solista Rony Rogoff, violinista israelí, actuó con uno de los tres stradivarius mejor conservados, demostrando un puro y limpio sonido a la vez que gran afinación, que junto con una orquesta a gran altura bajo la extraordinaria batuta de Enrique García Asensio, ofrecieron un brillante concierto.

Ha concluido el ciclo sinfónico beethoveniano, que el Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaina y la Orquesta Sinfónica de Bilbao, organizaron para escolares. Prestigiosos maestros y profesores han presentado en cada concierto una información precisa para la mejor percepción de los valores musicales de cada obra sinfónica; el éxito hace pensar que continuará en el próximo curso.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La Opera de Cámara de Varsovia

La Asociación Bilbaina de Amigos de la Opera, en su tradicional Festival Lírico de Primavera, ha presentado, con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, **Il Signor Bruschino**, de Rossini, a cargo de la Opera de Cámara de Varsovia.

El resultado artístico ha sido bueno en términos generales, pues sus componentes, sin figurar como grandes divos a escala mundial, denotan gran profesionalidad. La Orquesta Warsaw Sinfonietta a pesar de ser reducida en número de profesores (una treintena) sonó a la perfección.

En cuanto a la segunda ópera, **Le nozzee di Fígaro**, puede decirse que tuvo las mismas características en cuanto a su éxito, a pesar de los justos medios utilizados.

Nuevamente el trabajo ejemplar de todos, la gran musicalidad de la orquesta, afinada, exacta, la versión gustó mucho al auditorio que llenaba el Teatro Ayala.

Nueva obra de Juan Domínguez

Juventudes Musicales de Bilbao, también realiza interesantes conciertos, dentro del apretado panorama musical que estamos viviendo y que en muchas ocasiones es coincidente. De tal forma, destacaremos el ofrecido por los jóvenes hermanos vieneses Johannes, Elisabeth y Stefan Kropfitsch, (piano, violín y cello). Se aprecia una buena calidad y ciudada técnica y afinación. Tras Chopin y Debussy, ofrecieron una interesante versión del **Trío en Re menor, Op. 49**, de Mendelssohn.

También otro gran concierto de órgano y dos trompas, el celebrado en la Iglesia San José de Romo. J.M. Gómez de Edeta y J.M. Gómez (hijo) (trompas) y Josu Soldevilla (órgano), se encargaron del interesante repertorio para trompas y órgano de Bach, Haendel, Fletcher, Teleman y Lefevbre-Welly.

El musicógrafo getxotarra Juan Domínguez, que en años anteriores celebró varias exposiciones de su gran obra **La Música en la Historia** con creciente éxito de crítica y público, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1981; en el de Santander con motivo del Festival Internacional de Música de dicha ciudad; en Bilbao en el Congreso Mundial de Juventudes Musicales de 1983 y en otras ciudades, presenta ahora en el Aula de Cultura, una muestra de una nueva obra **Musicografía ilustrada**, compuesta de un centenar de cuadros.—**JOSE DE URQUIJO**.

GUIPUZCOA

EL FESTIVAL MUSIKASTE DE RENTERIA

Esta semana musical, que ha cumplido este año su XIII edición, transforma a la villa de Rentería en foco de convergencia musical de Euskadi.

Conferencia inaugural

Se inició la semana con una conferencia del joven musicólogo renteriano Jon Bagües. Su tema: **El Conde de Peñaflorida, impulsor de la Ilustración**. Aprovechando la celebración del segundo centenario de la muerte de Xavier de Munibe e Idiáquez (1729-1785), conde de Peñaflorida, aclaró los horizontes históricos acerca de la apasionante figura del fundador de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Su desbordante personalidad científica le impulsó a transformarse en «medium» de la introducción de la Ilustración francesa en el País Vasco. Su dimensión musical quedó definida como compositor e intérprete, además de su labor cultural en favor del pueblo.

Valentín Zubiaurre, compositor

Para el segundo día se programó un concierto de exaltación del músico vizcaíno Valentín Zubiaurre, padre de los afamados pintores, hermanos gemelos, Ramón y Valentín. Sus obras fueron traídas desde el Archivo de la Real Capilla de Madrid, donde Zubiaurre ostentó el cargo de primer maestro de capilla, sucediendo al navarro Hilarión Eslava. Compuestas para piano y otro instrumento, a forma de dúo, constituyeron una clara muestra del estilo romántico decadente de finales del siglo XIX. Fue encargado de la interpretación pianística Juan Padrosa, catedrático del Conservatorio de San Sebastián.

Una representación de música galante

Se aprovechó la polifacética personalidad del Conde de Peñaflorida para celebrar en un solo día algunas de las perspectivas de su actividad. Nada mejor que reproducir el ambiente dieciochesco en una representación músico-teatral representativa de la época. Un teatro de fuerte carácter mímico sintetizó los valores cultivados en dicho tiempo. Para lograr el propósito bastaron un clavicémbalo, interpretado por José Rada y las magníficas voces de los seis protagonistas. Sonó la música galante, muy bien ambientada, provocando la hilaridad de un público entregado al espectáculo. Algunos de los títulos fueron **Gavon sariac**, **Irten ezazu**, **Aiyo probintzia**, **Dúo al nacimiento** y las muy gozosamente celebradas **Tonadillas para la boda de Pedro Valentín de Mugartegui**.

De izquierda a derecha, Jon Bagües, Pedro María Ibarguren, Jenaro Cortajarena, José María Guruchaga, Xabier Aizarua e Ignacio María Barrola.

El gran día coral

Miman mucho los organizadores de Musikaste la celebración de un día que denominan «día coral». A él son convocados, todos los años, media docena de coros de Euskadi que, hermanados, celebran la satisfacción del canto. Es bien sabido que el canto coral encuentra una respuesta en el pueblo vasco que trasciende los umbrales de la práctica musical. El canto es signo de hermanamiento, de vocación a la fraternidad, de ideal de convivencia. Se estima por aquí que cantar junto con otro es comenzar a establecer los primeros cimientos de la convivencia. Por eso el canto desborda los límites del puro arte para alcanzar nuevos horizontes de orden existencial.

Este año fueron congregados los siguientes coros. Coral Iraurgi, de Azkoitia, dirigida por Miguel Mª Azpiazu; Coro Samaniego, de Vitoria, que dirige Antón Lete; Coral San Ignacio, de San Sebastián, bajo la dirección de José Antonio Sáez Alfaro; Sociedad Coral Bilbao, dirigida por Gorka Sierra y dos agrupaciones renterianas, Coro Oinarri y Coral Andra Mari, que dirige José Luis Ansorena.

Músicos vascos de vanguardia

Una acertada orientación de Musikaste es la que se refiere a la promoción de la música de vanguardia. En élla encuentran eco las iniciativas y realizaciones que plasman la vida musical del momento. Musikaste sabe extender el ámbito de su preocupación en favor de la cultura musical popular hasta el límite mismo al que es capaz de llegar el arte en sus dimensiones temporales y espaciales. Y hace falta subrayar que el público asistente sabe catar las esencias de esta nueva música.

Dos agrupaciones musicales sirvieron para centrar los temas. El Grupo de Percusión del Conservatorio de San Sebastián, bajo la dirección de su fundador y actual profesor, ofreció **Suite para percusión fantástica**, obra del propio director, dividida en cinco partes: «Sugerencias», «Diálogos», «Aria en progresión», «Orientalismos» y «Carnaval». Después, la Agrupación Coral

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de Cámara de Pamplona, dirigida por José Luis Eslava, fue protagonista de una actuación llena de calidades técnicas y sabor expresivo. En su programa figuraron, además de **Bost eusko kanta** de Luis Morondo —en homenaje a su memoria—, **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, de Fernando Remacha y las muy interesantes **Transfiguración**, de Tomás Marco y **Pater noster**, de Agustín González Acilu.

«El Cristo Ibérico», de Pascual Aldave

Finalizó Musikaste con un concierto en el que intervinieron el Orfeón Donostiarra, la Orquesta Sinfónica de Euskadi, la coral «Andra Mari» y los solistas María Folcó, Juan Miguel Echevarri, Ricardo Salaberría, Iñaki Fresán y Felipe Temes. Tras la interpretación de cinco obras de Valentín Zubiaurre y **Los Caballeritos de Azkoitia**, de José Uruñuela, se estrenó la **Salve Regina** a voces blancas de Lorenzo Ondarra, de muy ricas sonoridades. Finalizó todo con el oratorio **El Cristo Ibérico**, de Pascual Aldave, obra de gran consistencia musical, sobre poema de Miguel de Unamuno.—**FRANCISCO ESNAOLA**

LA CORUÑA

TRADICION Y SITUACION ACTUAL DE LA MUSICA

Para el mejor conocimiento de la vida musical de nuestra ciudad —que será objeto de atención pormenorizada en crónicas sucesivas— parece necesario referirse, siquiera brevemente, a los antecedentes históricos musicales que, en este aspecto, hacen de La Coruña una de las más importantes capitales de provincia españolas.

Una larga historia musical, con base en la ópera

Debido probablemente al florecimiento económico de nuestra urbe en el siglo XVIII, se fue creando una burguesía ilustrada, de ideología liberal, que hizo posible la construcción de un teatro de Opera en 1768. Con estos remotos antecedentes, la afición del pueblo coruñés al teatro lírico llega hasta nuestros días, no sin salvar un sinnúmero de dificultades, incluso la franca hostilidad del sector más reaccionario del clero gallego que intentó reiteradamente suprimir las celebraciones operísticas coruñesas. Sin embargo, la afición se mantuvo y alcanzó un considerable desarrollo.

De acuerdo con una sugestiva tesis de Xoan M. Carreira, las representaciones de ópera hacen surgir la necesidad de las orquestas. En La Coruña sucedió así: en 1820, se crea una orquesta de cámara y, en 1847, la completísima orquesta sinfónica del Círculo de Artesanos. Esta institución cultural realizó una gran actividad en el terreno de la Música, constituyendo un cuarteto de cuerda en 1872.

A principios de siglo, en 1904, nace la Sociedad Filarmónica de La Coruña que crea su propia orquesta sinfónica, antecedente de las agrupaciones que, a partir de los años cuarenta de este siglo, ha tenido la ciudad.

Según el citado Xoan M. Carreira, parece demostrado que las **Sinfonías** de Beethoven fueron conocidas en La Coruña antes del año 1827. En concreto, la partitura de la **Segunda Sinfonía** fue encuadernada en una imprenta coruñesa con tal fecha, hallándose el ejemplar en la biblioteca de Marcial del Adalid. Y, sin embargo, se ha señalado que el estreno de las **Sinfonías** de Beethoven en España tuvo lugar en el año 1864, en el salón del Conservatorio de Madrid.

Pero la afición a la ópera va a tener, por otra parte, muy diversas consecuencias en esta ciudad.

Las escuelas de canto y el «lied» gallego

En primer lugar, se desarrolló en la Coruña una extraordinaria afición al arte del canto: las jóvenes de la burguesía coruñesa, entre otras muchas materias que completaban lo que por entonces se denominaba «*cultura general*», educaban la voz. Y se hacía música en los salones, se cantaban arias de ópera y diversos «lieder».

A mediados de siglo, surge en este importante CALDO DE CULTIVO una gran figura musical: Marcial del Adalid. El es capaz de realizar el proceso de síntesis entre la música popular gallega y los procedimientos de la música culta. Así nace el lied gallego que, a impulsos del resurgir nacionalista —el Rexurdimento— conoce una etapa de notable esplendor: Chané, los Berea, Baldomir, Montes, el propio Adalid... Y, después, Freire, Lens, Rodulfo, Taibo... Ya se cantaban en los salones lieder gallegos, con letras de los grandes poetas —Rosalía, Curros, Pondal; después, Cabanillas— y con una música enraizada en Galicia. Acaso no fuesen grandes músicos; pero lograron algo importante: siguiendo el ejemplo de Adalid, crearon formas musicales cultas a partir de temas populares, con una notabilísima inspiración. Y ello fue auténtico hasta el punto de que muchas de sus canciones se cantaron una y otra vez por entonces, y se siguen cantando en nuestros días, a nivel popular.

Marcial del Adalid con su esposa.

Otra importante manifestación de la afición vocal coruñesa fue la creación de escuelas de canto, algunas tan importantes como la del famoso matrimonio integrado por el tenor Varela y la soprano Bibiana Pérez, apodada cariñosamente la Perecita, en sus madrileños tiempos del Real. Con ellos preparó Fleta el estreno de **Turandot**. Y su escuela sigue dando frutos, a través de algunas discípulas —que a su vez fundaron su propia escuela de canto—, como su propia hija, Carmen Varela, Lola Rodríguez Aragón, Amparo Fraga, Honoria Goicoa, María Luisa Nache...

De esta afición al canto, nacen también las corales e incluso algunas instituciones que combinan el elemento vocal con la danza. Algunas son ya centenarias, como la polifónica «El Eco», fundada en el pasado siglo, y cuyo primer director fue nada menos que Pascual Veiga, el autor del **Himno Gallego** y de la conocida **Alborada**.

En fin: como otra manifestación de la pujanza de la ópera en nuestra ciudad, muchos compositores coruñeses tentaron la creación de obras líricas. Desde Adalid, con su **Inese e Bianca**, hasta Gaos —**Amor vedado**—, pa-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

sando por Baldomir —**A Virxe do Cristal**–.Algunas no llegaron a ver la luz de las candilejas; pero no sucedió así con las óperas del compositor Rodríguez Losada que logró poner en escena **El monte de las ánimas** (1926), **O Mariscal** (1929) y **Ulteya** (1935).

La situación actual

Tras los difíciles años 40 y 50, la situación musical de España —y La Coruña no constituye una excepción— va mejorando a lo largo de las dos siguientes décadas... En la actual, parece haberse producido el deseable relevo de generaciones y se asiste a un creciente interés por las manifestaciones musicales, bien patente en los conciertos e incluso en la asistencia al Conservatorio que cuenta con más de dos mil alumnos.

Las décadas del 50 al 70 fueron llenadas en nuestra ciudad sobre todo por los Amigos de la Opera —la asociación más antigua de España, ya en su XXXI Festival— y por los denominàdos Festivales de España, espectáculos veraniegos que se organizaban con el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo. Las corales vivieron una etapa más bien oscura —excepto la polifónica El Eco, con algunos años realmente brillantes—; la Banda mantuvo una actividad no muy extensa, pero sí digna, por su indudable calidad artística; la Orquesta tuvo una vida errática y azarosa, con apariciones y desapariciones; tal discontinuidad fue sin duda su más negativa característica. La Sociedad Filarmónica consiguió sustentar, con graves altibajos, la organización de conciertos. Y se creó el Ballet Gallego, obra del matrimonio Rey de Viana —hoy bajo la tutela de la Diputación Provincial—, cuya noble pretensión fue la de conferir dimensión universal a la danza gallega.

Actualmente, una gran cantidad de entidades e instituciones diversas se ocupan, de un modo u otro, de la Música en nuestra ciudad. Por desgracia, no es infrecuente la coincidencia de actos musicales en la misma fecha, debido a la falta de coordinación existente, lo que significa una lamentable dispersión de esfuerzos. Concluimos este intento de situación con una referencia general a todas ellas. En sucesivos comentarios, se irán detallando las actividades musicales que realizan.

Enseñanza: Conservatorio Superior de Música y Declamación.

Realización de conciertos: Orquesta Municipal, Banda Municipal, Quinteto de Viento de La Coruña, Cuarteto de Cuerda «Ciudad de La Coruña», Agrupación Musical «Albéniz», de pulso y púa, Corales y Agrupaciones folklóricas de Canto y Danza.

Organización de conciertos: Sociedad Filarmónica, Conservatorio (Actividades no regladas), Caixa Galicia (Aula de Cultura), Entidades oficiales (Ministerio de Cultura, Xunta, Diputación Provincial), otras asociaciones (Hogueras de San Juan, Banco de Bilbao).

Opera: Asociación de Amigos de la Opera.

Ballet: Ballet Gallego «Rey de Viana».

Permanecen algunas escuelas de canto privadas y una Escuela de Ballet.

Noticias de La Coruña

La comisión organizadora de las Hogueras de San Juan ha contratado a la Compañía Lírica de Miguel de Alonso, que pone en escena **Doña Francisquita** y **Los gavilanes**, los días 20 y 21 de junio.

Para el mes de noviembre está anunciado el XXXI Festival de Amigos de la Opera. La programación es breve, pero interesante: **Los puritanos**, **Fausto** y **Don Carlo**. Está siendo habitual en estos últimos años que la programación de otoño se complemente con una obra en primavera. Fue, en esta oportunidad, la ópera de Haendel **Acis y Galatea**, a cargo de la Camerata de Amsterdam.

Conchita Fraga.

La mezzosoprano Conchita Fraga ha cantado ante su público en un ocasional y brevísimo concierto, que, sin embargo, ha permitido comprobar que se trata de una cantante en el más amplio sentido de la palabra: impostación perfecta, igualdad de registros, regulación dinámica sin merma tímbrica, emisión impecable... En RITMO (núm. 554, abril de 1985) se recogía el éxito de su concierto en Madrid, destacando, además de la musicalidad y calidades vocales de la cantante, su magnífica escuela de canto. En este artículo sobre la situación general de la música en La Coruña se recoge la importancia de las escuelas de canto en nuestra ciudad. Conchita Fraga tiene la escuela de Bibiana Pérez, a través de su tía Amparo Fraga.

En la primera decena de junio ha actuado en la ciudad, en concierto organizado por la Sociedad Filarmónica, la Orquesta Nacional de Lyon, dirigida por Serge Baudo. Su versión perfecta y apasionada de la **Tercera Sinfonía** de Brahms no ha sorprendido a este colaborador que tuvo el privilegio de escucharlo en Buenos Aires, en 1981, al frente de la Orquesta Sinfónica, en una modélica **Infancia de Cristo**, de Berlioz, y que fue oportunamente informada en RITMO.—**JULIO ANDRADE MALDE**

NAVARRA

CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA Y ESTRENO DE UN BALLET

Dos acontecimientos musicales centran la crónica de los últimos días; de una parte el primer ciclo de Música Contemporánea organizado por la Institucon Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, interpretado por el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) y dirigido por Villa Rojo. De otra parte, el último ballet creado por Lainez, director, fundador y en este caso también intérprete, del Ballet Contemporáneo Yauzkary, de Pamplona. Junto a estos dos novísimos acontecimientos, hay que destacar también un precioso concierto de Jóvenes Intérpretes en la Catedral, a las órdenes de Aurelio Sagaseta, «Kapellmeister» de Pamplona; los conciertos de ciclo de la Orquesta Santa Cecilia, y de la Sinfónica de Euskadi; y la clausura de la estupenda temporada de la Sociedad Filarmónica.

Es cierto que es muy difícil reducir en un ciclo de pocos conciertos las inmensas innovaciones últimas en la música instrumental, aún así Villa Rojo nos ha dado una muestra de casi todo el hacer técnico y estético de la música contemporánea, centrándose, eso sí, en los instrumentos con los que contaba —piano, percusión, violonchelo, violín, clarinete...— y tratados, podríamos decir dentro de una sonoridad de MUSICA DE CAMARA. Partiendo del CLASICISMO de O. Messiaen y otros maestros de nuestro siglo (Milhaud, Alban Berg, Béla Bartók...), Villa Rojo nos va adentrando en las nuevas partituras, extrañas a nosotros, y la práctica totalidad, nuevas a nuestros oidos; hasta llegar a la improvisación, o a la casi interpretación por parte del auditorio, junto con los intérpretes y con la ayuda del vídeo, de los nuevos sonidos recién nacidos de un breve guión. Dominio perfecto del clarinete por parte del intérprete-director del ciclo, exhibición total de sus posibilidades, junto con el resto de los instrumentos; perplejidad, a veces por parte de los asistentes, protestas por parte de algunos, entusiasmo de otros, respeto y apertura ante lo nuevo de la mayoría, fueron las carácterísticas del ciclo que nos ha ofrecido el Laboratorio de Interpretación Musical.

El bello dramatismo de Lainez

José Lainez es el director del Ballet Contemporáneo Jauzkari, de Pamplona, profesor del Conservatorio de la ciudad, y sobre todo el gran impulsor de la danza en nuestra ciudad: su trabajo, su personal visión del espectáculo, y su inquietud por la creatividad, le hacen merecedor del más entusiasta apoyo de cualquiera que se inquiete un poco por la cultura, y desde luego de los amantes de la danza; a pesar de que los medios con los que cuenta son irrisorios para sus posibilidades, saca partido al movimiento del cuerpo apenas adornado, sus coreografías austeras y a veces violentas, sus decorados adecuados al dramatismo de sus personajes y sólo cambiantes con la luz o el movimiento de las manos. Ya el año pasado nos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

sorprendió con su espectáculo **Las novias**, con una visión atractiva y estética distinta del mundo de la pareja, quizás nada mejor que el ballet para expresar el amor y el desamor, el acercamiento tímido, la duda, el contacto primero, la pasión, el cansancio, el rechazo, la huída... la contradicción. Este año el ballet **Las Maletas** nos confirma su avance, la consolidación de su estética, la mayor madurez de sus bailarines, a excepción de alguno nuevo, la profundización de los personajes.

«Las maletas», por el Ballet Contemporáneo Jauzkari.

Junto al quinteto de bailarines, tres mujeres y dos hombres, la actitud más actuante que danzante del resto, componen el cuadro esencial del ballet, que se desarrolla de modo asimétrico en la colocación del escenario, si bien Lainez en esta ocasión usa más que otras veces de la simetría en los bailarines, espléndidos por cierto en el cuarto y quinto número, y en todos los momentos al unísono. En las actuaciones más individuales, sorprende la figura de las tres bailarinas (Marta, Marisa, Isabel), griegas en la quietud, llenas de luz en la danza, dramáticas en el contacto con el suelo. Javier Redrado resume a la orquesta en cada movimiento, su respiración al salir del suelo es fácil y perfecta su caida, rítmica y pronunciada su gestuación, nada queda a la intemperie cuando los brazos se separan del cuerpo. Jorge Labat, que a veces baila con el en dúo o en cuarteto, sin llegar a su perfección, cumple con el papel de modo brillante. El resto acentúa la acción y completan la escena desde sus posiciones estáticas y no menos comprometidas. Y Lainez, que en este caso también actua, empequeñece el escenario, de modo magistral al aparecer poderoso, dominador con un simple paseo.

Dejo aquí clara la denuncia de la penuria en la que se desenvuelve el grupo Yauzkari, y se impone por lo menos una suficiente sala de ensayos propia.

La música doblemente adornada

La sacristía rococó de la catedral de Pamplona sirvió de excepcional marco al concierto que, bajo la dirección de Aurelio Sagaseta, dieron alumnos y profesores del Conservatorio de Pamplona, y personas afines a ellos o relacionadas con los organizadores: la clase de estética del conservatorio. La música comienza austera en Alfonso X; se va despertando en las flautas; se acomoda gozosa en el pequeño rosetón de la vihuela que Arbea toca con mimo; se hace profunda en las guitarras de César Hualde y Marcos Andrés cuando interpretan a Bach; se ilumina de modo brillante cuando María Josefa Marco, con voz limpia, interpreta dos danzas del s. XVIII, despertando la quietud de los ángeles barrocos y llega a su máxima expresión en la **Sonata** de Vivaldi revisada por Dallapiccola para fagot y clave: María Gembero (clavicémbalo) y J.J. Sánchez (fagot) nos ofrecen una versión pulcrísima, vivaz, contrapuestos los dos extremos sonidos y a la vez unificados, en la gozosa sensación del empaste que alcanza los dos extremos. El coro final preparado por Aurelio Sagaseta, viene a resumir la belleza del concierto: jovencísima gente interpretando antigüas canciones, riquísimos estucos para adornar todavía más el temblor de las cuerdas, mesas talladas hasta el infinito para acomodar el sonido redondo del viento-madera, música, en fin, doblemente adornada.

La clausura de un gran Ciclo

La Sociedad Filarmónica de Pamplona ha clausurado el presente ciclo con la Orquesta de Lyon dirigida por Serge Baudo, ha sido el mejor final para el mejor ciclo. Esta sociedad, en alza en nuestra ciudad, con un gran prestigio y gran demanda sin poder atender, consigue, sin saberse cómo, traer a nuestra ciudad orquestas y solistas de altísimo nivel con un presupuesto bajísimo si lo comparamos con las cifras que barajan los teatros de las grandes ciudades e incluso la administración local en los festivales que organiza. Desde aquí mis mejores felicitaciones a los responsables de la Sociedad y el más entusiasta apoyo del aficionado a la música.— **FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI**

PALMA DE MALLORCA

MALLORCA, CITA PARA COMPOSITORES

Los compartimentos estancos, las programaciones unidimensionales, la falta de foros donde intercambiar opiniones estético-musicales y demás miserias del cotidiano vivir compositivo español, hacen necesario mimar por su unicidad, algo tan elemental como el Encontre de Compositors de Palma de Mallorca, que habiendo cumplido ya cinco ediciones, se apresta a encarar el próximo nada menos que invitando a John Cage.

El «Encontre», como insiste Toni Caimari, su organizador, es básicamente un homenaje en vida a un compositor, una oportunidad, quizás única, de presentar obras distintas y/o contrapuestas estéticamente, a lo largo de todo un concierto, defendidas por los mejores intérpretes nacionales, en un buen espacio (el Teatro Principal de Palma) y ante un público ya curtido e informado que, además, toma la voz al final del concierto para ENCONTRARSE con los compositores. Por otro lado, se edita un cuidado folleto /programa donde cada compositor invitado hace una reflexión/ensayo sobre su posición estética y, como colofón, se publica un disco que recoge lo más vivo o novedoso del «Encontre». ¿Quién da más?

Pues Toni Caimari da más. Crea la Fundación A.C.A. (Area de Creación Artística) que nace como «*centro de investigación para el desarrollo de nuevas formas musicales*» y que entre otras cosas garantiza la organización y coordinación futura y sin mediatismos de estos originales «Encontres».

Los compositores de este quinto «encontre» fueron Ramón Barce, Javier Maderuelo y Andrés Lewin-Richter.

El nivel R.B.

Frente a esa imagen algo megalómana y esquizo que ciertos compositores dan, la apacibilidad y profunda humanidad que despierta la persona y la música de Ramón Barce parecen la de un ser extemporáneo, fuera de tiempo. Difícil, casi imposible, pero la música de Barce tiene esa inasible cualidad de lo que se pasea por el no-tiempo: no envejece. Quizás porque tampoco nació joven. Su música, sin tiempo, ES.

¿Dulce mediócritas de los clásicos seguidores del «In medio virtus»?: «*Yo no tengo ningún deseo,* dice Barce, *de ser esotérico ni misterioso, ni de transmitir un mensaje. Sólo hago música*».

En Mallorca, Ramón Barce tuvo unos traductores ideales a los valores melódicos y armónicos de su música, o sea, del SENTIDO de su discurso sonoro, pues si la pianista catalana Eulalia Solé reveló su don de llevar todos los dioses en sus dedos, cuando colmó los **Preludios** en distintos niveles de Barce, el dúo Evelio y Cecilio Tieles tuvo el algo de rapto necesario para traducir con fortuna una de las obras más acera-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

das y exigentes de Barce: la **Sonata núm. 3** para violín y piano.

«In between», o los ecos de Maderuelo

Resistirse a la locura, escribia Norman O. Brown, puede ser el modo más demencial de estar loco. Y Maderuelo transita por el «petit mal» con su voz de pez preñada de ecos que, al repertirse por medio de la electrónica, crea espacios y estructuras donde entrar de puntillas de nuevo con la voz hecha grito, rugido o fonema, para sumar novedad comunicativa entre los huecos dejados por los ecos ya en obsolescencia.

Vivimos, escribía Daniel Charles, el tiempo de la voz. Y tán es verdad que a todos nos parece haber nacido un grano en la voz. Pero la voz es fértil, cierto, aunque nunca unívoca. Si en Santos la voz es voceria, migaja de teatro, chorro de angelus novus que anuncia la buena nueva de la posmodernidad, si en mis conciertos de campanas la voz es umbelífera seminal de armónicos elocuentes y ramificados que escarban huellas mnémicas , en Maderuelo la voz es maquinaria con apéndice de Revox. Parafraseando a V. Novarina, Maderuelo sostiene: «*No hay que dárselas de inteligentes, sino ponerse a trabajar los vientres, los dientes, las mandíbulas, los diales, los cables, los altoparlantes. O sea, los ecos: hálitos electrónicos* .

Tanto los ecos de Maderuelo, como las palabras que siguieron a su minuciosamente preparada performance dieron un aire de nostalgia a la segunda velada del Encontre , al insistir Maderuelo en el fin de las vanguardias, en la autoreferencia de toda música y en la soledad del músico en su cocina.

El prisma Lewin-Richter

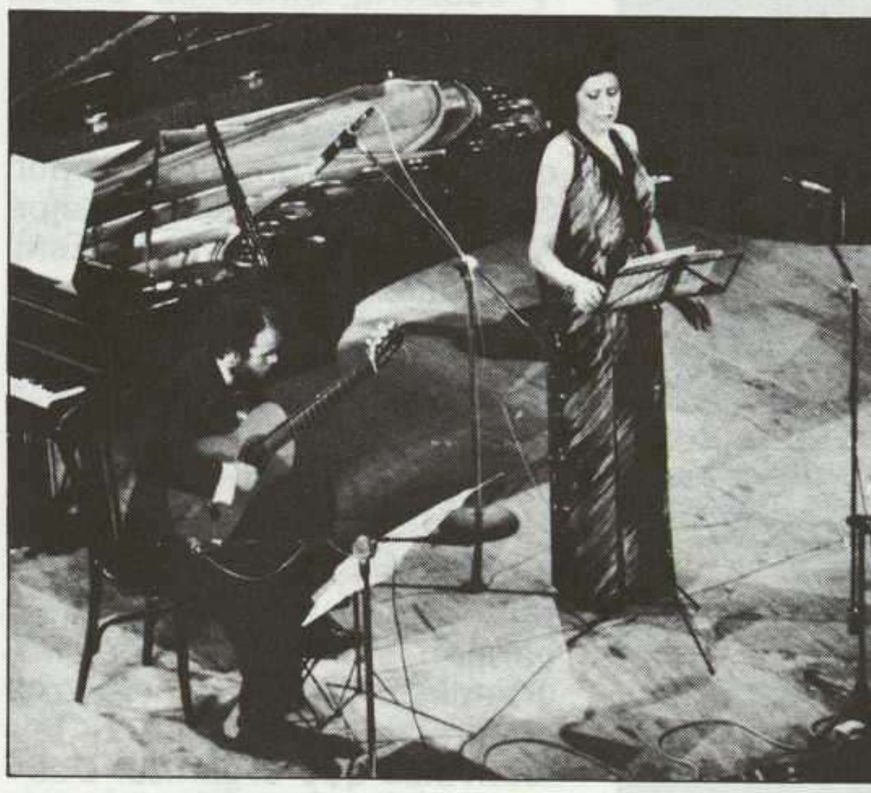
El último día de los Encontres fue dedicado a uno de los pocos maestros españoles de la música electroacústica: Andres Lewin-Richter.

El programa estaba totalmente integrado por obras mixtas (quizás donde la electrónica se nos muestra como atractiva) de cinta pregrabada e instrumento(s) en vivo.

Los principios de contraste y/o fusión entre un material flexible, elaborado por el compositor directamente (sin intermediarios), y estudiado hasta el límite por un lado, y, por el otro, la libertad bajo fianza del intérprete (quién sigue una partitura más o menos explícita y exigente) crean la suficiente dínamis musical como para interesar al auditor por obras como las que Lewin-Richter nos mostró. Sobre todo porque, junto a la sugerente factura del trabajo de Lewin-Richter, la presencia de intérpretes de la talla de William Waters, Anna Ricci, J. Rodríguez Picó y Carles Santos ayudaba a activar la receptividad de un público, el de Palma, que curiosamente siempre se ha mostrado atraido por la electroacústica (recordemos el interés de ediciones anteriores por las músicas de Berenguer, Macías y Eduardo Polónio). Aunque fue esta vez, creo, la más clarificadora de ideas y dudas, pues la vís pedagógica así como la profundidad de Lewin-Richter colmaron toda incertidumbre. Una vez más la comunicación, verdadero nudo gordiano de estos Encontres» fue presencia actuante entre nosotros.—**LLORENÇ BARBER**

Javier Maderuelo.

Carles Santos.



La actuación de Anna Ricci.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL PREMIO DE LA CRITICA GALICIA/85: UN RECONOCIMIENTO TARDIO

Dorothé Schubarth fue cuestionada y atacada antes de haber tenido la ocasión de ver impresa una sola línea de sus trabajos. Estoy hablando de los años 1980/81 cuando aún no había aparecido su primera obra, en colaboración con Antón Santamarina: **Cancioneiro Galego de Tradición Oral** (Fundación Barrié de la Maza, 1982). Y es que en Galicia somos muy CHUNGOS. No sentó bien aquella beca que le concedió la Fundación Barrié; no gustaba su distanciamiento, su manera directa de decir que nadie en Galicia podía ponerle PEROS a su trabajo... Tuvo muchos problemas internos con sus mecenas, con la crítica (nada especializada, por cierto) y salió adelante merced a una fuerza de voluntad sin límites; gracias a esta labor sorda de campo y de estudio y al cambio paulatino de las malas voluntades de sus vecinos (el movimiento interno de la voluntad del gallego es algo digno de tesis doctoral multidisciplinaria).

Tras un librito didáctico/escolar publicado en 1983 (**Cantigas Populares**; Ed. Galaxia; Biblioteca Básica), sale a la luz el primer volumen en dos tomos de lo que ya es el corpus más importante de canciones recogidas en Galicia: por el rigor del método. por la perfección del trabajo de transcripción, por las soluciones que apunta, por el rigor filológico y, finalmente, por la solidez de la misma publicación. Esta primera entrega (ya hay otras dos en la imprenta) de lo que van a ser cinco volúmenes, **Cancioneiro popular galego** (Fundación Barrié de la Maza, 1984), les ha valido el Premio de la Crítica de Galicia 1985 (en su sección musical), con lo que, además de sumir en la desesperación a los pocos detractores que podían quedar, llena de confianza —me imagino— a la Fundación, que no veía muy clara esa inversión incierta; y más incierta cuando la mesa se llena de cartas TECNICAS que califican el trabajo de poco fiable.

Las 32 Sonatas de Beethoven en Jueves Musicales

La onceava edición de los Jueves Musicales de la Universidad, ciclo fundado y dirigido por el profesor López-Calo en Santiago de Compostela, se cerró con ocho conciertos (del 18 de abril al 18 de mayo) en los que el pianista santanderino José Francisco Alonso interpretó las **32 Sonatas para piano** de Beethoven. Era ésta la primera experiencia de forzar al público a un maratón pianístico de resultados imprevisibles, dada la falta de una experiencia en este terreno. Todos los cálculos de asistencia se vieron superados gracias a tres planteamientos básicos: la cobertura de unas notas al programa densas e interesantes (notas que próximamente serán publicadas); el seguimiento de los medios de comunicación, que hicieron

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FOTOS: TINO VIZ

Beethoven/Alonso: un ciclo serio.

El Coro Universitario de Santiago en su «guerra de las galaxias».

de un ciclo teóricamente dirigido a unos pocos, una auténtica novela por entregas (notas de los conciertos, análisis de las **Sonatas** a interpretar cada día, entrevistas con unos y otros, reacciones del público, etc.); y, finalmente, la categoría humana y musical de un pianista que, si bien empezó frío y distante, fue contagiándonos una tensión que vivencialmente alcanzó su punto máximo con las **Op. 101** y **106** y con el coloquio abierto, con J.F. Alonso al piano, en el que Ramón Barce, López-Calo y el que escribe estas líneas deambulamos por el mundo de un corpus pianístico mágico: versiones, criterios de interpretación, análisis, etc...., de todo salió en la charla.

Tras leer en esta misma revista dentro de la «Discoteca básica», dedicada a las **Sonatas** de Beethoven, esas etiquetas tan comerciales como irreales (o injustas, como ese beethoveniano trasnochado que es, supuestamente, Kempff; o el «*Beethoven impresentable*» de Backhaus) uno se da cuenta que, al margen de la ficción de cualquier discografía (referencia que ha de cogerse con mucho cuidado y delicadeza, y que no nos vale para etiquetar a nadie), las **Sonatas** tienen cada una su propia historia, su mundo interior, que las hace imposible de englobar en un juicio al intérprete. Palpando de cerca las obras, habiéndolas estudiado, siguiendo la trama ARGUMENTAL que nos proponen las notas al programa y siguiendo con atención cada concierto, uno sólo puede concluir que la grandeza de la escritura de Beethoven no tiene límites: en sus misterios, sus recursos, o sus pequeños milagros internos. Los demás, incluso el intérprete, somos espectadores, aunque, obviamente, su papel de intermediario es fundamental. En esta línea sólo me atrevo a decir que Alonso tuvo momentos en los que ENTRO más en las obras, las RECITO de modo más libre y apasionado (inolvidables esas **Op. 10, núm. 3**, la **Op. 13**, la «**Waldstein**», la **101** o la complejísima **106**, por citar algún ejemplo). En otras ocasiones, se distancia para contarnos objetivamente, unas obras con MENOS HISTORIA. La sensación global es de que nos encontramos con un músico que hace un macromundo de cada obra: ensamblando sus movimientos, dándoles una trama; un poco lo que hacía su maestro Kempff, pero con la mente tan clara como un vienés de la categoría de Brendel.

La temible competencia del espacio coral

Una particular e incruenta GUERRA DE LAS GALAXIAS por el espacio coral se ha desatado en Galicia. La culpa de todo la tienen los de la Federación Coral Gallega que han soliviantado el ambiente con sus cursos y cursillos, los del Coro Universitario que se han propuesto techos impensados, los del «Terra Nosa» que se marcan una de **Magnificat** de Bach, o los del «Ars Musicae» que no paran de ir DE AQUI PALLA. El listón de exigencias sigue subiendo y pronto caerá un **Te Deum** de Bruckner, unas COSILLAS de Strawinsky o cualquier TONTERIA coral con orquesta sinfónica. Recuerdo que hace pocos años, los mismos que hoy contienden , se esforzaban los unos por perfeccionar **Un adiós a Mariquiña** o la **Negra Sombra**; mientras los otros se peleaban con el **Cancionero de Palacio**.

Las grandes producciones, que sin duda desde cinco años a esta parte han ido mejorando de calidad y han obligado a los grupos a reciclarse y a perfeccionarse, se han multiplicado merced a los encargos de Universidad, Xunta y Caja de Ahorros: **Misa Scala Aretina, Villancicos** de Melchor López, **Oratorio de Navidad** de Bach, **Dido y Eneas**, **Magnificat** de Bach, música de las catedrales gallegas, la **Pequeña misa solemne** de Rossini, el **Jonás** de Carissimi, por citar algunas de las que se me vienen a la cabeza.

Esta preparación de la conflagración final no era sino el anticipo del round de exhibición que ganó a los puntos el Coro Universitario que dirige Maximino Zumalave. Y lo ganó porque, mientras el coro de la COMPETENCIA (Terra a Nosa, coro que ha evolucionado muy favorablemente en los últimos años) se despachaba SOLAMENTE con un **Magnificat** de Bach y un **Gloria** de Vivaldi, ellos hacían un **Dido y Eneas** de Purcell, quince días después un **Mesías** de Haendel y una semana más tarde una **Misa** de Rossini, con dos conciertos a capella de por medio. Mayo, con todas estas muestras, nos ha dado mucho que pensar:

Lo primero, que los coros (o mejor estas grandes producciones), se están llevando, por lo que sea, buena parte de los presupuestos destinados a la promoción en general (no tanto por los gastos de los coros cuanto por la estela de solistas de primera calidad y orquestas acompañantes); protesta que ya se ha dejado sentir en más de un círculo al que no llegan las migajas de las subvenciones: asociaciones musicales, otros grupos, semanas de música, etc. Lo segundo es que, en mi humilde opinión, se está dejando un poco de lado un repertorio más formativo a capella o con acompañamiento menos estruendoso que resulta más conveniente para la educación de voces que aún no están, ni lo estarán a corto plazo, preparadas para atacar obras cuya preparación y continuidad exige estructuras y voces más profesionales. Finalmente, unos montajes que no bajan del KILO Y MEDIO por concierto impiden que obras que han dado mucho trabajo se puedan repetir con falta de estructura recipientaria que patrocine sus propios conciertos (filarmónicas, semanas, festivales o similar). Aquí, con los cachet desatados, el listón de las producciones y las exigencias de calidad, o te subvencionan o desapareces; y de lo segundo está pasando mucho.

Este simulacro bélico tiene también muchas cosas positivas: ha espabilado e introducido en el espíritu de los cantantes un germen de profesionalidad que se ha traducido en asistencia masiva a clases de canto o de instrumento. Ha fomentado una implícita y feroz autocrítica que no permite dar un paso falso. Finalmente, ha hecho ver las ausencias infraestructurales de un marco —el gallego— poco preparado para asumir las consecuencias de los resultados de la conflagración: buenos locales de ensayo, conservatorios mejores para aprender, actuaciones regularmente distribuídas, y, como en los equipos de fútbol, un sponsor que patrocine; porque la falta de medios te obliga a seguir cantando **A rianxeira** toda tu vida, lo que supone no ir subiendo peldaños hacia ese OLIMPO que siempre hay detrás de todo director de coro.—

CARLOS VILLANUEVA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SEVILLA

DOS ESTRENOS DE LA ORQUESTA BETICA

Una vez más la Orquesta Bética Filarmónica ha venido a demostrarnos que la labor de una orquesta local no puede ser sustituída por la, a nuestro juicio equívoca, política de traer deslumbrantes conjuntos extranjeros. Agotar en ello ingentes presupuestos, haciendo dejación de la ayuda que los conjuntos locales se ven obligados casi a mendigar, nos parece hacer un flaco servicio a la cultura.

La Orquesta Bética Filarmónica ha estrenado en Sevilla el **Concierto para violoncello y orquesta** de Manuel Castillo y la armonización y orquestación que el mismo compositor ha hecho del **Himno de Andalucía**, del padre de la patria andaluza Blas Infante. Si hemos podido oír estas dos obras ha sido gracias a que nuestra pobre (y lo digo en sentido literal de la palabra) Orquesta Bética Filarmónica contínua en la BRECHA contra viento y marea.

El **Concierto para violoncello y orquesta** de Manuel Castillo es sobre todo una obra llena de belleza, que entre un primer tiempo lleno de vigor y un Allegro final rutilante, encierra un Lento expresivo de un hermosísimo lirismo. Magistral, la escritura que se hace patente en una cadencia en la que, utilizando las posibilidades técnicas del cello, se pone a prueba el temple del solista, en este caso Pedro Corostola. Este gran violoncellista que tiene sobradamente demostradas sus cualidades tanto técnicas como artísticas fue el intérprete perfecto para esta obra dedicada y pensada para él y en cuya ejecución puso de relieve que conoce todos los secretos de su instrumento. En la misma velada se interpretó el **Andante para orquesta**, de Eduardo Ocón, **Noches en los Jardines de España**, de Manuel de Falla, que contó con la participación del pianista Jacinto Matute quien, por cierto, bordó sobre el teclado la parte encomendad y la **Sinfonía sevillana**, de Joaquín Turina, de la que la orquesta hizo una espléndida versión. Cerraba el programa la primera audición de la revisión que del **Himno de Andalucía** ha hecho el compositor Manuel Castillo y que contó con el concurso de la Asociación Coral de Sevilla, que dirige Juan Rodríguez Romero; el Coro de la Universidad hispalense, que dirige Francisco García Nieto y la Coral del Ateneo de Sevilla San Felipe Neri, que dirige Fernando España. Este concierto fue dirigido por el titular de la orquesta Luis Izquierdo.

Jacinto Matute, que actuó con la Orquesta Bética.

La misma orquesta y director interpretaron en el auditorio del Conservatorio Superior de Música un ecléctico programa bajo el título de **Los grandes compositores y la danza** que incluía **Gavotta**, de J.S.Bach; **Scherzo** («**Sommernachtstrum**»), de Mendelssohn; **Danzas húngaras 5 y 6**, de Brahms; **Danse**, de Debussy; **Danzas guerreras del Príncipe Igor**, de Borodin, en la primera parte y **Danzas del ballet Estancia**, de Ginastera; **Oriental**, de Enrique Granados; **Danzas gitanas**, de Turina; **Coruñesas**, de Groba y dos danzas de **El sombrero de tres picos**, de Falla. Aunque corrieran diversas fortunas cada una de estas obras, el concierto en general resultó muy del agrado del público que obligó a saludar a los intérpretes reiteradas veces.

El Quinteto de Viento Sonneries

El Conservatorio Superior de Música ha organizado un concierto del Quinteto de Viento Sonneries que integran Max Schoenfeld (flauta), Aris Chavez (clarinete), Timothy Hurtz (oboe), Rusell Bedford (fagot) y John Fairfield (trompa), que interpretaron un programa formado por obras de Carter, Cordero, Santa Cruz y Villa-Lobos. Los componentes de este quinteto, profesores de la Universidad de Illinois, brindaron también una lección magistral que fue seguida con gran interés por un gran número de alumnos del centro.

La Sección de Música del Ateneo, ha organizado un concierto de laúd barroco a cargo de Juan Carlos Rivera, con obras de Baron, Weiss y Bach, en el que este joven concertista supo lucir su técnica, su pulcritud y sobre todo su gran musicalidad.

Juventudes Musicales ha organizado un concierto de piano del que fue protagonista François Kerdoncuff que interpretó obras de Cesar Franck, Chopin y Brahms. Este artista, representante de la joven escuela pianística, supo llegar al público con su magnífica técnica y sensibilidad, siendo su labor recompensada con largos y calurosos aplausos.

Música en el Ateneo

La Sección de Música del Ateneo ha organizado una serie de conciertos. En el primero de ellos María Nieves Gómez Alvaro, profesora de clave del Conservatorio Superior de Música de la ciudad, interpretó un concierto en cuyo programa figuraban los repetidamente homenajeados Haendel, Bach y Scarlatti. Aparte la finura y pulcritud que esta artista muestra en todas sus actuaciones, queremos destacar la labor divulgativa que del clave y su literatura está haciendo, con gran constancia y sin desmayo, esta joven artista madrileña.

El Trío Kronos que integran Rubén Fernández (violín), Arantza López (violoncello), y Menchu Mendizabal (piano), en un concierto integrado por obras de Beethoven y Schubert, alcanzaron, sin duda, una gran altura. Conjunción y musicalidad se dieron la mano en unas interpretaciones llenas de interés y sentido de la proporción sonora, sobre todo en el extenso **Trío en Mi bemol mayor, Op. 100,** de Schubert, auténtica piedra de toque para un grupo de estas características.

La joven pianista madrileña Rosa Torres-Pardo, abordó en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música un programa realmente FUERTE: **Sonata núm. 3, Op. 5, en Fa menor**, de Brahms, en la primera parte; **Rondeña** y **Albaicin**, de Albéniz y **Petruchka**, de Stravinsky, en la segunda. Creemos no exagerar al decir que el nombre de esta pianista ha de brillar con luz propia dentro del panorama musical nacional e internacional. Fuerza, sin estridencia en el sonido; sensualidad y gusto en el fraseo unidos a una técnica impecable hacen que apostemos sin dudas sobre el futuro de esta Artista con mayúsculas. Este concierto que comentamos contó con la colaboración de la Dirección General de Teatro, Música y Cine de la Junta de Andalucía.

La Orquesta Bética Filarmónica bajo la dirección de Carl Bangs ofreció un concierto que integraban **Le tombeau de Couperin**, de M. Ravel, **Morçeau de Concert**, para arpa y orquesta de Saint-Saëns, con la colaboración de la arpista italiana Claudia Antonelli y la **Sinfonía en Do Mayor**, de G. Bizet.

Muy bien la orquesta en las distintas obras y muy bien, así mismo, la solista, que mostró seguridad y estilo. Bien el director, que se mostró muy certero, sobre todo en la **Sinfonía** de Bizet.

La festividad del Corpus Christi ha sido tradicionalmente favorable para las actuaciones corales en distintos puntos de la ciudad. En esta línea, la Asociación Coral de Sevilla que dirige Juan Rodríguez Romero y la Coral del Ateneo San Felipe Neri, que dirige Fernando España, han ofrecido varios recitales con diversos programas muy favorablemente acogidos por el público.—**JOSE MANUEL DELGADO**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

TARRAGONA

CURSO INTERNACIONAL DE VILA-SECA I SALOU

El Conservatorio de Vila-Seca i Salou organiza en el mes de julio la novena edición de su Curso Internacional. Este Curso se centra progresivamente en los maestros que durante todo el año imparten las enseñanzas, esto se produce a causa de que el Conservatorio cuenta cada vez con un profesorado más altamente cualificado. Prácticamente todos los profesores, que también lo son del Conservatorio, habían pasado por por el Curso como especialistas de su disciplina. Este es el caso del profesor de musicología Francesc Bonastre, de una erudición sorprendente y un espíritu crítico muy acentuado, que hace años que ilustra el Curso.

También es el caso de Cecilio Tieles, piano y Evelio Tieles, violín. Su experiencia docente y su alta calificación de concertistas, la ponen a prueba durante todo el año, pero durante este mes pueden manifestarse de una forma más amplia, ya que acuden, incluso de más allá de nuestras fronteras, personas deseosas de asumir sus enseñanzas. El director del Curso y del Conservatorio, Angel Recasens, se ocupa de la cátedra de Pedagogía Musical, en su aspecto del lenguaje. Asignatura que ha conseguido prestigio por sus innovaciones y sus resultados, de tal manera que ya se habla, en este sentido, de la escuela de Vila-Seca.

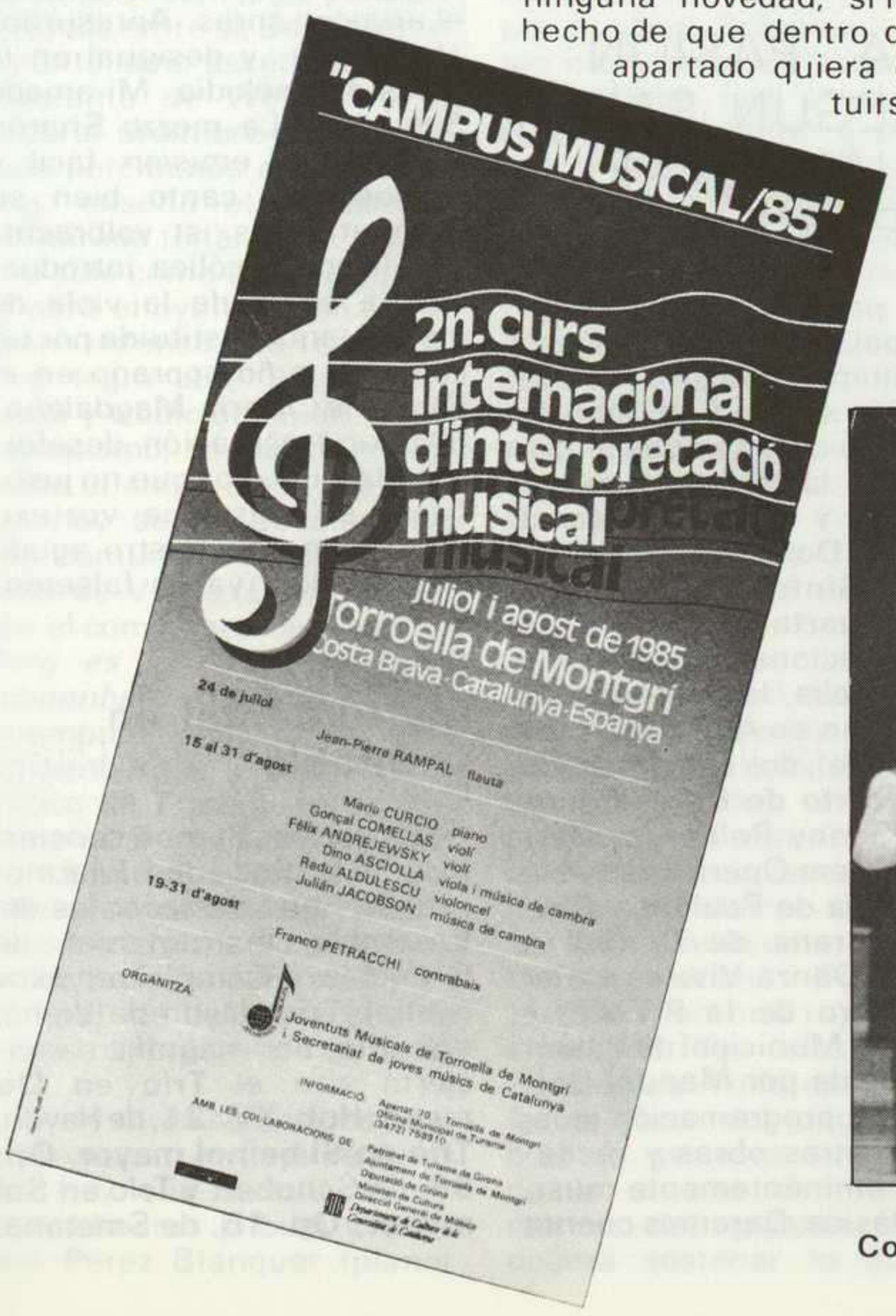
El maestro José Tomás, con la guitarra y el maestro Willy Freivogel, con la flauta travesera, son dos verdaderas instituciones dentro del Curso. Discípulos de José Tomás, son Carles Trepat y Manel González, auténticos concertistas que ocupan durante todo el año de dar continuidad a sus enseñanzas, en todo el amplio campo de influencia de este centro de estudios. Y los discípulos de Freivogel, año tras año y desde lugares lejanos, acuden atraidos por el magnetismo de sus clases.

Este año se incorpora al Curso un Aula de Canto. La ocupará la Helga Merld-Freivogel y Klaus Peter Hann ocupará la de violoncelo, ya clásica en el Curso, por primera vez. Las magníficas referencias que tenemos hacen suponer que en los próximos años nos podremos referir a ellos con los mismos elogiosos conceptos que hemos hecho de los otros profesores.

Si bien las clases de música de cámara no son ninguna novedad, sí lo es el hecho de que dentro de este apartado quiera constituirse una orquesta bajo la batuta del profesor Klaus Peter Hann, que por otro lado tiene un amplio palmarés de director. Los solistas de esta orquesta serán los profesores del Curso, entre ellos Freivogel, que compartirá la asignatura de Música de Cámara con Klaus Peter Hann.

Dicha Orquesta, bajo el nombre de Orquesta de Cámara del Curso Internacional de Música de Vila-Seca i Salou, participará en conciertos en el Festival de Cambrils, Vila-Seca y otras poblaciones. Con la interpretación de un programa adecuado, se adhiere al Año Bach, así como también lo hace la clase de Musicología con su temario. Todos los alumnos que participen en estas actuaciones recibirán una compensación económica.

Recordemos también que, coincidiendo con el Curso, se celebra el Festival Internacional de Música en la vecina villa de Cambrils, que con sus conciertos en el Parque Samá, en la Cripta del Camí y en el puerto, son como un compendio ambiental y de alta espiritualidad.—**JOSEP GUINART**



TERUEL

EL INSTITUTO MUSICAL TUROLENSE

Es la entidad musical de más solvencia en la ciudad y provincia. El autor de estas líneas fue uno de los fundadores en 1976 y desde aquella fecha, su director. El Instituto Musical Turolense (I.M.T.) funciona desde sus inicios como centro de enseñanza musical, llegando a ser Conservatorio Profesional en 1981, y como asociación cultural que promueve la actividad musical de la ciudad con la programación anual del Ciclo de Ciclo de Intérpretes Españoles, la Semana de Música de Teruel y el Ciclo de Organo de Otoño. Además, el Centro patrocina a la Polifónica Turolense, agrupación coral mixta, de cuarenta y cinco vocas, el Coro de Cámara Francisco Guerrero , de dieciseis voces blancas, profesoras y alumnas del Conservatorio, y la Agrupación Laudística Gaspar Sanz, de instrumentos de púa y pulso. Estas agrupaciones han alcanzado gran renombre en la región aragonesa y han actuado en las provincias vecinas.

La programación anual de la ciudad viene realizada por el I.M.T. desde hace siete años ya con el patronazgo de la Dirección General de Música, ya con el del Departamento de Cultura y Educación de la D.G.A. y entidades locales y provinciales. Este año se ha realizado el VII Ciclo de Intérpretes Españoles que integró una docena de conciertos solistas, dúos, tríos y cuartetos; la VII Semana de Música de Teruel, a la que nos referiremos posteriormente y en otoño tendrá lugar el VIII Ciclo de Organo con cuatro recitales.

El I.M.T. cuenta con recursos limitados, obtenidos de las subvenciones de la Diputación General de Aragón, Diputación Provincial, Ayuntamiento de Teruel y las Cajas de Ahorros locales.

En el VII Ciclo de Intérpretes Españoles ha habido tres conciertos de órgano en ho-

Coro de Cámara «Francisco Guerrero», del Instituto Musical Turolense.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

menaje a Bach, Haendel y Scarlatti, actuando como concertistas José Martínez Gil, organista de la catedral, Domingo Navarro, Manuel Esparells (trompeta) y Jesús María Muneta. La Polifónica Turolense cerró este homenaje con su habitual concierto sacro de Semana Santa en el que interpretaron obras de Bach y Haendel con acompañamiento de órgano. Hubo un acto artístico académico en que profesores y alumnos interpretaron diversas páginas de Bach, Haendel y Scarlatti en diversos instrumentos. El homenaje tendrá un concierto extraordinario en otoño con la intervención de las tres agrupaciones que dependen del I.M.T.

Los días 24 y 25 de mayo ha tenido lugar la presentación del libro **Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín**, del que es autor el firmante de estas notas, y que ha sido publicado por el Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel. La presentación en Teruel y Albarracín ha contado con la intervención de la Polifónica Turolense que interpretó cinco obras del Catálogo: **Christus natus**, a 6v., de Francisco Pérez Gaya (1793); **Adjuvanos**, a 4 v., de Mathias Ruíz (s. XVII); **Reginal coeli**, a 4 v., anónimo del XVIII; **Laudate Dóminum**, a 6 v., de Clemente Barrachina (1675) y **Magníficat**, a 5 v., de Francisco Ximeno (1744).

VII Semana de Música

La VII edición de la Semana de Música, que desde su creación se desarrolla durante el mes de mayo, ha constituido este año un esfuerzo superior a las ediciones anteriores, en orden a recabar las subvenciones y patronazgos necesarios que la hicieran viable dentro de una calidad. El Instituto Musical Turolense, su sección artística, es la encargada de la programación y organización. Se fijó como meta ofrecer cinco recitales solistas o de cámara más un gran concierto de clausura con la Orquesta Municipal de Valencia. La Orquesta vendrá a Teruel, pero no en las fechas de la VII Semana sino que difirió la fecha, por motivos de su propia programación, para el día 15 de septiembre próximo. Ese día estrenará dos obras: **Sinfonía Aragonesa, núm. 1**, de Blas Sancho Bosque, y **Abriliana**, homenaje a Antón García Abril, de Jesús María Muneta. Pese a no contar con la Orquesta Municipal de Valencia para la clausura de la VII Semana, ésta se ha desarrollado felizmente, teniendo al piano y a la voz como protagonistas.

La VII Semana ha contado con dos recitales de piano a cargo de Ana María Flori, profesora del Conservatorio de Alicante, y de Oscar Tarragó. Dos figuras opuestas, la primera posee grandes dotes para las páginas expresivas, dictadas con clarividencia y gusto. El segundo hace alarde de una técnica soberbia lisztiana, una potencia brillante que admira más que cautiva. Ambos son jóvenes, con brillante curriculum, lo que indica, más para el mexicano Oscar Tarragó, un exitoso porvenir. Ana Flori ofreció la **Sonata en Fa menor, Op. 14 núm. 3**, de Clementi; la **Sonata en La bemol, Op. 26, núm. 12**, de Beethoven; el **Miserere** y **Cántico de amor**, de Liszt; la **Sonatina**, de Ravel y la **Sonata en Fa menor Op. 1, núm. 1**, de Prokofiev. A su vez Oscar Tarragó, que cerraba la Semana el día 17 de mayo, escogió un programa nada común, de amplia arquitectura y de relumbrante virtuosismo: **Seis piezas para piano Op. 118**, de Brahms; **Sonata «De Guerra»**, de Prokofiev, enormemente percusiva, donde el intérprete hizo gala de una técnica poderosa, destinada a la gran sala. Finalizó el recital con la **Sonata en Si menor**, de Liszt, obra que pone a prueba los recursos memorísticos, la digitación pronta, la expresividad para aquellos momentos de relax, los menos pero necesarios para una partitura tensa. Ni que decir que el público vibró en estos dos recitales que abrían y cerraban la Semana.

Jorge Fresno, vihuelista y guitarrista de clase, culto y estudioso de la literatura para estos instrumentos, dió lección magistral interpretando páginas poco frecuentes de Sor (cuatro **Divertimentos**), seguidos de tres **Estudios Op. 1**, de Giuliani, dos **Minuetos** de Diabelli, y cerrando, la **Sonatina Op. 71, núm. 13**, de Giuliani, interpretando estas muy bellas páginas con una guitarra de Jean Petit de 1801, que parece perteneció al propio Giuliani.

Hubo dos conciertos líricos para las voces de Leonor Sanchez acompañada por Ricardo Greciano, y María de los Angeles Sarroca, ésta, acompañada al piano por Xavier Dolç. Dos voces contrapuestas, ricas de timbre y matices. Leonor Sánchez, soprano dramática, posee una voz poderosa como el diamante, amplia y brillante en los agudos, con buenas dotes dramáticas. Impresionó más en las arias de ópera, páginas de Verdi y Puccini, que en las canciones y tonadillas de Rodrigo, Granados y Falla, cuya «**Jota**» se nos volvió a dar a petición del público.

María de los Angeles Sarroca, con un programa muy seleccionado, cautivó al público que no se cansaba de aplaudir. Presentó páginas de Salvador Moreno, de atmósfera impresionista, de Oltrá, Granados, Montsalvatge y Mompou, en la primera parte. Eramos conscientes de que nos hallábamos ante una voz nada común, soprano ligera, con calidades enormes en el registro agudo, con técnica muy maleable. Aún impresionó más en arias de Godard, Massenet, Wagner, Mascagni, y en el aria de Violetta , de **La Traviata**, de Verdi, por su rica arquitectura y su intrínseca dramaticidad.

La VII Semana de Música de Teruel, ha sido patrocinada por la Diputación General de Aragón, el Ministerio de Cultura, Diputación Provincial, Ayuntamiento de Teruel y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

JESUS MARIA MUNETA

VALENCIA

LA «PASION SEGUN SAN JUAN» EN EL PRINCIPAL

El programa del teatro Principal, de la Diputación, en este último trimestre incluye la **Pasión según San Juan**, la actuación de la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigida por Pritchard y con el programa siguiente: **Don Juan** de Strauss, **Octava Sinfonía** de Beethoven y **Cuarta** de Brahms; el Ballet Nacional de Marsella en **Coppelia**, la Camerata de Amsterdan en **Acis y Galatea** de Haendel, dos conciertos de jazz a carto de Oscar Peterson y Sonny Rollins, el New York Harlem Opera Ensemble y el **Gloria** de Poulenc y **Carmina Burana** de C. Orff a cargo de Danza-Viva de Karlsruhe, Coro de la R.T.V.E. y Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Manuel Galduf. Una programación que, junto a otras obras y recitales, es eminentemente musical y clásica. Daremos cuenta de las sucesivas representaciones. La primera de ellas a cargo de Orquesta y Coros de la Universidad París-Sorbona no resultó brillante. La **Pasión según San Juan** tuvo una versión ordinaria, discreta y voluntariosa dentro de su nivel universitario y en su mayoría no profesional. La obra funcionó sin grandes altibajos, se dejó oir como producto muy elaborado —algo que no siempre ocurre en nuestros medios— aunque en un tono de mediocridad. Faltó una mayor densidad orquestal en relación al coro, el cual estuvo a su vez descompensado por falta de voces masculinas. El nivel orquestal fue muy discreto y falto de fuerza expresiva, más notorio en una obra como ésta dramática, directa y comunicativa como pocas del catálogo bachiano. El coro se enfrentó con desigual fortuna a las complejas corales. Hubo confusión en la primera, poca fuerza teatral en la perentoria pregunta «in crescendo» a «Pedro»: «Bist du nicht seiner Jünger»; falta de tensión en el concertado entre coros, «Jesús», «Pilatos» y «Evangelista (escena ¡Crucificalo!), si escogemos algunos pasajes de la obra.

El tenor Milner, de voz pequeña y nasal, fue el más expresivo y capaz de matizar la magnífica aria Ach mein Sinn. El bajo André Cognet cantó correctamente y con mala pronunciación el airoso núm. 31, pero insuficiente en el aria con coros Apresuraos al Gólgota y desigual en la bellísima melodía Mi amado Salvador. La mezzo Sharon Cooper, de emisión fácil y homogénea, cantó bien su gran aria Es ist volbracht con la melancólica introducción a cargo de la viola de gamba (aquí sustituida por un cello). El niño soprano en el papel de María Magdalena tuvo una actuación desafortunada y una voz que no justificaba su presencia: voz exigua y con un registro agudo desafinado y ya en falsetón.

Ensemble Instrumental en Grenoble

Entre los últimos conciertos de la Sociedad Filarmónica hay que destacar los del Ensemble Instrumental de Grenoble. Victor Tretyakov (violín), Trío Haydn de Viena, que dió un magnífico concierto con el **Trío en Do mayor Hob. XV/21**, de Haydn; **Trío en Si bemol mayor, Op. 99**, de Schubert y **Trío en Sol menor, Op. 15**, de Smetana,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

André Wats (piano), Orquesta de Cámara de Praga, Studiun Musicae, grupo valenciano que ha alcanzado una notable perfección y absoluto dominio del repertorio que llevan prodigando en numerosos conciertos y del que hemos hablado en anteriores ocasiones. Dentro de los conciertos que han incluído este año a Bach hay que destacar el del Ensemble Instrumental de Grenoble, que incluyó en su programa **Scylla et Glaucus**, de Leclair, el **Concierto para violín y clavicémbalo**, de Haydn; **Concierto en Re**, de Stravinsky y el **Concierto para cuatro clavicémbalos y cuerda en La menor**, de Bach.

Entre los conciertos de la Caja de Ahorros quiero destacar el dedicado al centenario de Alban Berg, con una conferencia a cargo de Joaquín Arnau y la **Sonata para piano núm. 1** interpretada por Adolfo Bueso. La disertación de Arnau titulada «**A la memoria de un ángel**» —dedicatoria a Manon Gropius, hija de Alma Mahler y Walter Gropius del **Concierto para violín**— centró la figura de Berg y su estética adscrita al expresionismo. Los dos puntos de gravedad de la obra de Berg se comentaron con amenidad y precisión. Su MEZCLA orgánica de dodecafonismo y tonalidad (sendas miradas a Schoenberg y a Wagner y Mahler, además de Bach) y su lirismo y sentido dramático. Aspectos ambos esenciales y condicionados entre sí. Berg, frente al puntillismo ascético y deslumbrante de Webern y la cerebral urdimbre que a menudo percibimos en Schoenberg, enseña el serialismo con mirada tonal, y viceversa. Y no sólo como acto de cortesía para el oyente, sino como razón estética. La obra de Berg logra así, entre búsqueda y tradición su lirismo y dramatismo, su emoción. Ahí reside el ANGEL de su música, que hoy se recibe como la más comunicativa de la Escuela de Viena. De ahí también el comentario de Sibelius: «*Berg es la mejor obra de Schoenberg*». **La Sonata Op. 1** compuesta bajo la tutela de Schoenberg —y el aire cromático de **Tristán**—es ya plenamente Berg. Sus magistrales 13 minutos fueron nítidamente expuestos por Adolfo Bueso que conectó muy bien en los pasajes centrales y en el final de la obra con la intensa expresividad de Berg.

Entre otros conciertos programados en la Caja de Ahorros hay que señalar el de Juan Llinares (violín) y Carmen Pérez Blanquer (piano) con obras de Leclair, Schumann, M. Palau y Poulenc. Las interpretaciones de la **Sonata núm. 3** de J.M. Leclair y la **Sonata Op. 105** de Schumann tuvieron calidad y demostraron la seguridad y el cuidado expresivo que ha alcanzado el jóven violinista valenciano.—**BLAS CORTES**

«Acis y Galatea», de Haendel

La Camerata de Amsterdam presentó la bellísima secular cantata **Acis and Galatea**, de Haendel, en la versión en dos actos de 1739, conocida como «*versión de Cannons*». La conocida historia de la transformación del pastor Acis en riachuelo —gracias a la esotérica intervención de Galatea, que así lo inmortaliza, como premio a su fiel amor y la intervención del monstruo Polifemo, como desencadenante de la acción mítica— ha servido a Haendel de pretexto para componer una partitura pletórica de hallazgos, variadísima y con un ejemplar equilibrio entre lo serio y lo cómico. La atmósfera pastoril, apenas quebrada por la grotesca presencia de Polifemo, induce a una interpretación escénica de carácter bucólico. La puesta en escena de Marie Genevieve Massé subraya el aspecto popular y rústico de algunas páginas: tres jóvenes campesinos —interpretados por el grupo Présence— bailan muchos de los ritornelli de las arias (así, el núm. 3, Hush, ye pretty warbling quire!, las arias de Damon, etc.) De ese modo se intenta paliar el estatismo del primer acto, en el cual la sola música —pese a su belleza— puede no resultar autosuficiente, de cara a la representación. Los juegos de luces contribuyen a esa sensación de que no pasa absolutamente nada. Tan sólo la aparición de Polifemo, subrayada por una luz roja, o la transformación de Acis, con la escena progresivamente a oscuras, rompen la monotonía visual de ese azul pálido que domina toda la acción. Frente a la sobriedad de los decorados, tenemos la graciosa y ya muy vista indumentaria anacrónica: vestimentas del tiempo de Haendel, en un ambiente, forzosamente, mítico. Polifemo, ataviado con una roja capa y enseñando los calzones dieciochescos. Todo esto, claro, forma parte del juego. También la grotesca simulación de la muerte de Acis a manos del gigante, quien deberá sostener lo que se supone es una pesada piedra durante la interpretación del trío The flocks shall leave the mountains, para, al finalizar esta sección, arrojar el artefacto sobre el joven que corre, asustado, hacia el interior del escenario y que expira fuera de éste, no se sabe bien si a consecuencia de la pedrada del monstruo, o como resultado del ingente esfuerzo desplegado para cantar su parte.

Dos observaciones previas acerca de la interpretación musical. El contingente instrumental era más numeroso de lo prescrito por Haendel: seis violines, frente a los dos I y II de la partitura. Los tres tenores, barítono y soprano, además de encarnar los personajes del drama, cantaban las partes del coro. Por ello, permanecían ocultos en aquellos lances en que su presencia contradecía el texto. Por ejemplo, el coro inicial On the pleasure of the plains es CANTADO por la Naturaleza, como también lo es el final, Galatea, dry thy tears. La solución de hacer cantar estas páginas desde fuera del escenario, u ocultos por la penumbra, me pareció adecuada. Sin embargo, la secuencia inicial resultó prácticamente inaudible y no se pudo apreciar ni el texto, ni las figuraciones melismáticas, ni el contrapunto de las voces, ni nada. Al parecer, la orquesta tocaba demasiado fuerte, o las voces estaban demasido lejos.

La dirección de Chris Farr, desde el clavicémbalo, estuvo más atenta a sostener el pulso dramático de la representación que a obtener una realización auténticamente personal. De ahí que la sinfonía resultara bastante gris y que en otros momentos la versión careciera de interés. Por ejemplo, el acompañamiento al aria núm. 16 de Acis (Love sounds th'alarm) fue poco incisivo mientras que el tempo impuesto al aria num. 23 de Galatea (Heart the seat of soft de-

La otra historia de la música, en el Ateneo de Madrid

Con el patrocinio de la Fundación Banco Exterior tuvo lugar en el Ateneo de Madrid un ciclo titulado «La otra historia de la música». Se trataba de una serie de conciertos y conferencias acerca del tema de las mujeres compositoras. La conferenciante, María Luisa Ozaita es compositora y clavecinista. El ciclo se desarrolló en cuatro conciertos cuyas conferencias previas se titulaban: «Desde Grecia a la Edad Media», «Del Renacimiento al Clasicismo», «El Romanticismo» y «El siglo XX». Los conciertos tuvieron como intérpretes a José Luis Rodrigo (guitarra) y María Luisa Ozaita (clave), con obras de Mariana Martínez, Montserrat Bellés, Teresa Procaccini y María Luisa Ozaita; Susana Marín (piano) y María Angeles Grau (flauta), con obras de Cecilia Chaminade, Lilí Boulanger, Teresa Procaccini, Grazyna Bacewicz y Elisabeth Maconchy; K. Nies (soprano) y Diego Feintein (piano), con obras de Nadia y Lilí Boulanger, A. Samter, G. Von Zierytz, María Luisa Ozaita y Alma Mahler y un cuarteto de cuerda formado por S. de la Riva (primer violín), F. de Gálvez (segundo violín), R. Cuesta (viola) y M. Jiménez (violoncelo), que interpretaron obras de Procaccini y Zimmermann. Varias de las obras presentadas en los conciertos lo fueron en primera audición en España. El concierto de la pianista Susana Marín, por ejemplo, incluyó algunas partituras pacientemente buscadas en archivos y bibliotecas extranjeras y afortunadamente rescatadas y que merecerían ser incluidas asíduamente en el repertorio de conciertos y no ser consideradas como RAREZAS.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

light) fue quizá en exceso ligero y el final de la ópera sonó muy desdibujado. Los instrumentistas no rebasaron el nivel de una correcta discreción, si bien hubo detalles feos en los recitativos, desajustes en la sinfonía y sonido agrio de las maderas (la flauta de pico, en el aria de «Polifemo» núm. 12 «O ruddier than the cherry , tuvo problemas de afinación). De los cantantes destacó la soprano Bep Pierik («Galatea»), pese a lo imperfecto de su dicción —ininteligible toda su primera aria— y al escaso volumen. El tenor Marius van Altena («Acis») tuvo muchos problemas, falseteó, desafinó en más de una ocasión y evidenció un instrumento destimbrado, mientras que los demás intérpretes —Arthur Schildmeijer, «Polifemo», Harry Geraerts, «Damón» y Frank Fritschy, «Corydon»— cumplieron, sin demasiada brillantez.

A pesar de todo ello, fue muy agradable presenciar esta temprana muestra del Haendel londinense y hay que felicitar a la dirección del Principal por haberla programado en este año del tricentenario del músico de Halle.

Otras noticias

Se ha convocado el concurso para la provisión de seis plazas de profesor de violín y tres de viola, en régimen de interinidad para la Orquesta Municipal de Valencia. Acogemos con satisfacción la noticia, sin duda una de las mejores y más esperadas de los últimos años, que despierta esperanzas para el futuro de la O.M.V. Esta, dirigida por Manuel Galduf, ha continuado su temporada con un programa en el que figuraban el **Concierto núm. 1** para piano y orquesta, de Chopin —con Mario Monreal como solista— **El viejo castillo moro**, de López-Chavarri, y la **Sinfonía en Do mayor**, de Bizet.

Eduardo López-Chavarri Andújar, caricatura de Pascual Gómez.

Editorial Piles acaba de publicar un **Breviario de la Historia de la Música Valenciana**, debido a la pluma de Eduardo López-Chavarri Andújar, crítico musical de **Las Provincias** y catedrático del conservatorio valenciano. El director del centro por su parte, protagoniza un disco dedicado a música barroca para órgano y trompeta. Vicente Ros, en su día fundador de la Asociación Cabanilles de Amigos del Organo (A.C.A.O.), aparece en esta interesante grabación, que cuenta con el joven trompeta Vicente Campos y que recoge muestras muy valiosas, de las que no están ausentes los compositores valencianos y, naturalmente. Purcell y Haendel.

Me llega la noticia de la creación de una Orquesta Sinfónica de la Universidad de Valencia, en base a estudiantes o licenciados que toquen algún instrumento musical y que pretende organizar y realizar actividades musicales y de intercambio con otras universidades españolas y extranjeras. Su director musical es Erik Zeinermand.—**GONZALO BADENES MASO**

VALLADOLID

I MUESTRA-CERTAMEN DE ESCOLANIAS

Con el deseo de contribuir a un mejor conocimiento y a una mayor divulgación del canto coral, la Caja de Ahorros Popular de Valladolid ha organizado en colaboración con la Coral Vallisoletana, la I Muestra-Certámen de Escolanías.

El ciclo presentaba dos vertientes: una, el Certamen, de ámbito provincial, destinado a fomentar la creación de coros escolares y otra, la Muestra, cuyo objetivo es poner al público vallisoletano en contacto con los grupos nacionales más destacados.

El primer día actuaron los coros participantes en el Certamen adjudicándose los premios de la siguiente forma: Primero: Placa conmemorativa y 100.000 ptas. al coro del Colegio Apostolado del Sagrado Corazón, dirigido por José Martín González. Segundo: Placa conmemorativa y 50.000 ptas. al Coro Juan del Enzina del I.B. Pinar de la Rubia, dirigido por José María Caballero Tercero. Placa conmemorativa y 25.000 ptas. al Coro del Colegio Virgen Niña, dirigido por M. del Carmen Andrés.

La Muestra ofreció la actuación de la Escolanía Ninos Cantores del Colegio Leonés de León que, dirigida por Hugo Fernández Languasco interpretó un programa dedicado a la polifonía religiosa en la primera parte y al cancionero regional en la segunda.

La Escolanía de la Abadía de Santa Cruz del Valle de los Caídos clausuró brillantemente esta primera edición con un concierto dedicado al canto gregoriano, en la primera parte, y dirigido por el P. Primitivo Mate O.S.B. y una segunda parte de polifonía dirigida por el P. Laurentino Saénz de Buruaga. Todos los actos han tenido lugar en el salón de actos de la Caja Popular con una asistencia de público que ha sobrepasado en mucho todas las previsiones. **C**

DISCOS CRITICADOS

CHAIKOVSKY: Sinfonías núms. 4, 5 y 6 (Maazel) 39
CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4 (Maazel) 39
DUKAS: Sinfonía en Do mayor. La Péri (Jordan) 39
ENESCO: Rapsodias rumanas núms. 1 y 2. Poema Rumano Op. 1. (Foster) 39
FAURE: Requiem (de los Angeles, Fischer-Dieskau, Brasseur, Cluytens) 40
FRESCOBALDI: Arie e Canzone (Figueras, Koopman, Savall, Dickey, Canihac, Coin) 40
GUALDA, María Olivia: Primera distancia. OLIVA FERNANDEZ MONTESINOS, Alberto de la: R.Q.; GUALDA JIMENEZ, Antonio: Triple (Calvin) 40
HAENDEL: La Pasión (Stader, Möser, Sommer, Scheidegger, Esswood, Haeflinger, Jennings, Adam, Stämpfli, Wenzinger) 40
HAENDEL: El Mesías (Te Kanawa, Gjvang, Lewis, Howell, Solti) 41
HAENDEL: Chacona en Sol mayor. Suites en Re menor, Mi menor, Si bemol mayor y Sol mayor (Pinnock) 41
HAENDEL: Israel en Egipto (Gale, Watson, Bowman, Partridge, McDonell, Watt, Preston) 41
HAYDN: Sinfonías núms. 94 y 100 (Solti) 42
IVES: Sinfonía núm. 3. Orchestral Set. núm. 2 (Tilson Thomas) 42
JANACEK: Danzas Lachianas. Idilio (Conlon) 42
MAHLER: Sinfonía núm. 7 (Abbado) 42
MAHLER: Sinfonía núm. 8 (Robinson, Blegen, Sasson, Quivar, Myers, Riegel, Luxon, Howell, Ozawa).. 43
MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 (Giulini) 43
PROKOFIEV: Romeo y Julieta. Suites de «Chout» (Abbado) 44
PURCELL: King Arhur (Morison, Harper, Thomas, Withworth, Galliver, Brown, Cameron, Alan, Anthony)... 44
R. STRAUSS: Sinfonía Doméstica (Maazel) 44
SCHUMANN: Estudios Sinfónicos. Arabesca (Pollini) 44

RECITALES

LEONORA MILA. Obras para piano de ALBENIZ, MONTSALVATGE, GRANADOS y TURINA 45
CARLO BERGONZI y DIETRICH FISCHER DIESKAU. Dúos de Otello, Don Carlo, I Vespri Siciliani, La Forza del Destino. La Boheme, La Gioconda, Pescadores de Perlas (López Cobos) 45
«EL ARTE DE LA COLORATURA». Obras de ARDITI, GLIERE, RACHMANINOV, PROCH, J. STRAUSS II, ALABIEV, ADAM, DELL'ACQUA y DELIBES (Gruberova, Eichhorn) 45
MARILYN HORNE. Arias de Lucrezia Borgia, Anna Bolena, La Fille du Regiment, I Capuleti ed i Montechi, Tancredi, Il Barbiere, Semiramide e Il Trovatore (Bonynge) 46

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartelera

FESTIVALES DE VERANO

Por Rafael Banús

ESPAÑA

Granada: XXXIV Festival Internacional de Música y Danza (16 junio-20 julio). Destacan los conciertos de la London Symphony Orchestra (Maazel, Colomer), Orquesta de Cámara Holandesa (Ros Marbá), Sinfónica de RTVE (García Navarro, Gómez Martínez), Nacional de España (López Cobos), La Stravaganza, Orquesta barroca del Festival (Remartínez, Rada, Ortega); los recitales de Szeryng, Puyana, Kraus, Scotto, Tinney, Claret, Obraztsova, Barenboim; las actuaciones del Ballet Nacional de España —esta vez con orquesta en vivo— y el de la Opera de Düsseldorf, con Bortoluzzi; las representaciones de las óperas barrocas **La guerra de los gigantes**, de Durón, y **Los elementos**, de Literes. Información: Comisaría del Festival. Ancha de Santo Domingo, 1. 18009 Granada.

Santander: XXXIV Festival Internacional (31 julio-31 agosto). Versión de concierto de **Die Walküre** (Wagner) —Varady, Salminen, Casilly— y **La Damnation de Faust** (Berlioz) —Quivar, Riegel, Lafont—, con la Orquesta de la Opera Alemana de Berlín y López Cobos; conciertos de las orquestas Royal Philarmonic, Nacional de España (López Cobos, Valdés), de París (Barenboim; estreno en España de **Rituel** de Boulez), Radio de Frankfurt (Inbal); estreno de **El fandango de Soler**, de Prieto, (obra encargo del festival); ballets de Harlem, de Alwin Nikolais, Nacional de Cuba (homenaje a Alicia Alonso), Nacional Español, New York City Ballet; recitales de Gelber, Tinney, Coin, Nash Ensemble (programa Berio), homenajes a Mompou, Messiaen (**Sinfonía Turangalila**), Balanchine; centenario de Jesús Cancio; integral de órgano de Bach; estrenos del **Trío** (Samperio), obras de Castillo, Oliver, Rogg, Miguel Alonso. Información: Festival Internacional de Santander. Juan de la Cosa, 3. Santander 39004.

Bilbao: XXXIV Festival de Opera (1-12 septiembre). Día 1: **Carmen** (Bizet), por Stefania Toczyska, Madeleine Renee, Nunzio Todisco, Jean-Philippe Lafont. Día 3: **Semiramide** (Rossini), por June Anderson, Lucia Valentini-Terrani, Eduardo Giménez, Boris Martinovich. Día 6: **Aida** (Verdi), por María Chiara, Giuseppe Giacomini, Giorgio Surjan, Toczyska, Lafont. Día 8: **Il barbiere di Siviglia** (Rossini), por Piero Cappuccilli, Paolo Montarsolo, Valentini-Terrani, Giménez, Martinovich. Día 10: **Lucia di Lammermoor** (Donizetti) por Alfredo Kraus, Santos Ariño, Anderson, Surjan. Día 12: **Andrea Chenier** (Giordano), por Eva Marton, Giacomini, Cappuccilli. Información: ABAO. Rodríguez Arias, 3. Bilbao. (La programación completa de los festivales españoles se publica en la sección de Cartelera de sucesivos números de RITMO)

ALEMANIA

Ansbach: Semana de Bach (2-11 agosto). Musica excelente de Bach —a excepción del oratorio **Saul** de Haendel— por Gachinger Kantorei y Bach Collegium de Stuttgart (Rilling), Conjunto de las Semanas de Ansbach (Hogwood, Oehrwall); Conjunto Guy Touvron, Orquesta Barroca de Amsterdam (Koopman), Hesperion XX (Savall); Alain, Sitkovetsky, Schiff. Información: Bachwoche Ansbach, Postfach 1741, D-8800 Ansbach.

Bayreuth: Festival Wagner (25 de julio al 28 agosto). Nuevo montaje de **Tannhäuser**, dirigido escénicamente por Wolfgang Wagner y musicalmente por Sinopoli; cantan Benackova, Schnaut, Kollo/Versalle, Brendel, Sotin Salminen, Schunk. Reposición de **El anillo** (Schneider/Hall), Parsifal (Levine/Friedrich) y Holandés (Nelsson/Kupfer). Información: Festspielleitung Bayreuth, Postfach 2320, D-8580 Bayreuth.

Berlín: XXXV Festival de Berlín (3 septiembre-1 octubre). Estrenos de **Canciones de Celan** (Ruzicka), **Coral de caracola** (Allende-Blin), **Pasión según San Bach** (Kagel), **Cartas de Morgenstern** (Hanning Schrëder), **Parerga** (Von Bose), **Sinfonía núm. 3** (Isang Yun), **Cuarteto núm. 3** (Beyer). Orquesta Filarmónica de Berlín (Muti, Dutoit, Giulini, Temirkanov, Karajan), Junge Deutsche Philarmonie (Bour, Kagel), Sinfónica de Pittsburgh (Maazel), Sinfónica de Radio Berlín (Chailly, Riehn), de la Radio Bávara (Davis), de la Radio de Colonia (Bertini), de la de Hamburgo (Wand), de la de Baden Baden (Boulez, Gielen), de la de Frankfurt (Inbal), de la de Stuttgart (Myung-Whun Chung), Nacional de Washington (Rostropovich); Fischer-Dieskau, Zacher, Arrau, Gawriloff, Palm, Canino, Leiferkus, Von Otter Blochwitz, Hermann, Popp, Quivar, Araiza, Nimsgern, Ballista, Kontarsky, Wirsaladze, Zimerman, Bryn-Julson, Ortiz, Dumay, Pollini, Kyung-Wha Chung, Cuarteto Alban Berg, Cuberli, Schmidt, Van Dam, Weissenberg, Cuarteto Allegri, Ricciarelli; nueva producción de **Götterdammerung** (Wagner) en versión de Gotz Friedrich y López Cobos. Información: Berliner Festspiele GmbH. Budapester Strasse 50. D-1000 Berlín 30.

Brühl: Conciertos de la residencia (abril-septiembre). Programa relativo a los períodos barroco y clásico, en un bellísimo palacio en las cercanías de Colonia. Intérpretes: Capelle Clementina, Cuarteto Amati, Francesch, Musica Antiqua de Colonia, Conjunto Hilliard Demus, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Deller Consort. Información: Brühler Schlosskonzerte. Schlosstrasse 2, D-5040 Brühl.

Donaueschingen: Festival de Donaueschingen (18-20 octubre). Dedicado a música del siglo XX. Estrenos de Boulez, Holliger, Stockhausen, Xenakis y otros. Información: Städtisches kultur- und Verkenrsamt, D-7710 Donaueschingen.

Munich: Festival de Opera (6-31 julio). Estreno mundial de **Le Roi Berénger** (Sutermeister), dirigido musicalmente por Sawallisch y escénicamente por Lavelli; cantan Adam, Mathis, Treckel-Burckhardt, Ahnsjö, Uhl, Kaufmann. Nueva producción de **Lulu** (Berg), dirigida musicalmente por el autor de la versión definitiva, Friedrich Cerha, y escénicamente por Ponnelle; cantan Malfitano, Fassbaender, Varnay, Jungwirth, Ahnsjö, Mazura, Hotter. Reposiciones de **Arabella**, Der Rosenkavalier (con Popp como Mariscala), **Die Zauberflöte**, **Cardillac** (celebrada producción de Ponnelle sobre la obra de Hindemith, estrenada en la presente temporada), **La Traviata**, **Adriana Lecouvreur** (con Domingo), **Le Nozze di Figaro**, **Norma**, **Meistersinger** Visita de la Opera Cómica de Berlín Oriental con su lograda versión de **Giustino** de Haendel (Kupfer). Recitales de Prey, Fischer-Dieskau, Barenboim, Bjoner Homenaje a Orff (**Die Bernauerin**). Información: Bayerische Staatsoper. Münchner Opernfestspiele Postfach 745. D-8000 München 1.

Stuttgart: Festival Internacional (14-22 septiembre). Relacionado con las conmemoraciones del año europeo de la música. Intérpretes: Rilling, Fischer-Dieskau, Pinnock, Gardiner, Sitkovetsky, Gönnenwein, Sviatoslav Richter, Ruzickova, Corboz, Müncinger, Leonhardt, Schmídt-Gaden, Collegium Aureum, Chorzempa, Schreier, Ericson, Malgoire, Suk. Información: Internacionale Bachakademie. Johann Sebastián-Bach-Platz. D-7000 Stuttgart 1.

AUSTRIA

Bregenz: Festival (23 julio-24 agosto). Un seguro incremento cualitativo con la intervención de dos importantes directores escénicos, Jérome Savary (**Die Zauberflöte**; director, Guschlbauer) y Gilbert Deflo (**I Puritani**, con Gruberova y Zancanaro). Ballet de Roland Petit. Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Viena (García Navarro, Wand, Vonk). Información: Bregenzer Festspiele, Postfach, 119, A-6901 Bregenz.

Linz: Festival Bruckner (15 septiembre-5 octubre). Conciertos sinfónicos (Orquesta Bruckner de Linz, Filarmónica Eslovaca —Kurt Sanderling—, Sinfónica de Bamberg —Stein—, Filarmónica de Moscú —Kitaienko—, Philarmonia —Loughran—, Filarmónica de Radio Francia —Hollreiser—, Filarmónica de Viena —Maazel—), recitales (Heinrich Schiff, Fassbaender, Wolfgang Schulz), ópera en concierto (**Die Walkúre**, con Hofmann, Hass, Martin). Información: Linzer Veranstaltungsgesellschaft (LIVA), Brucknerhaus, Untere Donaulände 7, A-4010 Linz, Postfach 57.

Salzburgo: Festival (26 julio-1 septiembre). Nuevas producciones: **Capriccio** (R. Strauss), realizada por Johannes Schaaf, dirección musical de Tennstedt, con Tomowa-Sintow, Büchner, Schmidt, Grundheber; **Il ritorno d'Ulisse in patria** (Monteverdi, orquestación de Henze), dirigido escénicamente por Michael Hampe y musicalmente por Jeffrey Tate, con Kuhlmann, Murray, Allen, Tear, King, Rydl; **Saul** (Haendel), de Mirdita y Weikert, con Esswood, Hollweg y Berry. Reposiciones de la **Carmen** de Karajan (Baltsa, Perry, Carreras, Van Dam), **Macbeth** (Chailly/Faggioni/Dimitrova, Cappuccilli, Ghiaurov, Luchetti), **Cosi fan tutte** (Muti/Hampe/Marshall, Murray, Battle, Araiza), **Die Zauberflöte** (Levine/Ponnelle/Yakar, Donat, Winbergh, Boesch), **Jephtha** (Weikert-Mirdita-Esswood, Hollweg). Recitales de canto de Schreier, Norman, Pavarotti, Fischer-Dieskau, Prey, Araiza, Lipovsek, Gruberova, Zednik. Conciertos de la Filarmónica de Viena (Chailly, Karajan, Levine, Mehta, Muti, Previn, Tennstedt), Filarmónica de Berlín (Karajan), Sinfónica de Londres (Abbado), Sinfónica de Pittsburgh (Maazel), Sinfónica de la ORF (Zagrosek, Hager). Información: Salzburger Festspiele, Postfach 140, A 5010 Salzburg.

BELGICA

Festival de Flandes (18 marzo-26 octubre). Dividido en varias secciones: Opera (**Simon Boccanegra, Cuentos de Hoffmann**), ballet (Ballet del siglo XX, Ballet de Lovaina), música sinfónica (Filarmónica de Berlín, Gewandhaus de Leipzig, Sinfónica de Pittsburgh, Sinfónica de Washington, Residencia de La Haya, etc.; entre otros directores, Brüggen, Cambreling, Christie, Corboz, Goebel, Harnoncourt, Herreweghe, Koopman, Kuijken, Macal, Masur, Oehrwall, Parrott, Pinnock, Rostropovich, T. Sanderling, Sawallisch, Semkov, Tchakarov, Vonk, Karajan, Zinman), música antigua y barroca (Academy of Ancient Music, Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Coro de Westminstar, Collegium Vocale de Gante, The Consort of Musicke, Concentus musicus, The Tallis Scholars, La Petite Bande), música de cámara/recitales (Argerich, Larrocha, Esswood, Fujikawa, Kirkby, Nelson, Norman, Oistrakh, Tuckwell), jazz. Información: Festival van Vlaanderen, Eugen Flageyplein 18, B-1050 Bruxelles.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BULGARIA

Sofia: Semana de música (24 mayo-20 julio). Conciertos sinfónicos (Orquesta de la RTV Búlgara, Filarmónica de Sofía, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Conjunto Philomusica de Nueva York, Royal Philarmonic, Filarmónica Estatal de Hungría, Conjunto de cámara de la Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Varna), ballet (Nacional Español, Ballet de Talin), recitales (Tomowa-Sintow, Bruchbinder, Ranki, Angel Romero, Pennario, Cohen). información: Sofia Music Weeks, 56 Alabin str. BG 1040 Sofia

E.E.U.U.

Los Angeles: Conciertos en el Hollywood Bowl. (2 julio-22 agosto). Temporada de verano de la Orquesta Filarmónica de los Angeles. Directores: Rilling (**Pasión según San Juan** y **Misa en Si menor** de Bach), Tilson-Thomas (**8º** Mahler), Slatkin, Hogwood, Mancini, John Williams, Veltri, Albrecht (Junge Deutsche Philarmonie), García Navarro, Foster, Groves. Solistas: Hamari, Baldin, Vered, Watts, Te Kanawa, Galwey, Duesing, Horacio Gutiérrez, Marrill, Bryn-Julson, White, De Larrocha, Labeque, Bumbry, Verrett, Kremer, Engerer, Perlman, Aznavour, Ax, Yo-Yo-Ma, Dichter, Marcovici. Jazz: Dave Brubeck, Carmen McRae, McLaughlin, Dave Grusin, Ray Charles, B.B. King, Ella Fitzgerald, Woody Herman. Información: Los Angeles Philarmonic Association, 135 North Grand Avenue. Los Angeles, California 90012

FINLANDIA

Helsinki: Festival (22 agosto-8 septiembre). Conciertos sinfónicos (Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki, Sinfónica de la Radio de Berlín, Filarmónica de Helsinki, Orchestre de París; directores, Pfaff, Nazareth, Stein, Rozhdestvensky, Barenboim), de cámara y recitales (Musica antiqua, Percusionistas de Estrasburgo, Berganza, Gulda, Güttler, Kantorow, Cuarteto de Cleveland). Información: Helsinki Festival, Unioninkatu 28, SF-00100 Helsinki 10

FRANCIA

Aix-en-Provence: Festival internacional de arte lírico y de música (10-31 julio). Opera: (**Le Nozze di Figaro**) (Gardiner-Pier' Alli-Cuberli, Barbeux, Montague, Benelli), **Orfeo** —Monteverdi— (Corboz-Goretta-Watkinson, Alliot Lugaz, Quilico), **Ariadne auf Naxos** (Bychkov-Järveselt-Norman, Nador, Piland, Johns, Nentwig). Conciertos: **King Arthur**, de Purcell (Gardiner), **Der Paradies und die Peri**, de Schumann (Hauschild), **Misa en Si menor**, de Bach y **Requiem** de Mozart (Herreweghe), **Variaciones Goldberg** (Verlet), recital Troyanos. Información: Bureau du Festival, Palais de l'Ancien Archevêché, 13100 Aix-en-Provence.

Besançon: XXXVIII Festival internacional de música de Besançon y el Franco-Condado (31 agosto-22 septiembre). Tema: Bach y Francia. Conciertos de The English Concert (Pinnock), Musica Antiqua de Colonia (Goebel), I Solisti Veneti (Scimone), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Malgoire), Filarmónica de Estrasburgo (Guschlbauer), Zacharias, Engerer, Scott Ross, Perlemuter, Cuarteto de Cleveland. Centenario de la muerte de Víctor Hugo (conciertos: estreno de **Incipit ou ma Légende des Siécles**, de Pierre Henry; coloquio internacional sobre Víctor Hugo y la música). Información: Festival International de Musique de Besançon et de Franche-Comté, 2 D rue Isenbart, 25000 Besançon.

Comminges: Festival (18 julio-23 agosto). Orquesta del Capitolio de Toulouse (Plasson, Tacchino), recitales de Wallez-Ciccolini, M.C. Alain, Kuijken, Brosse, Cuarteto Amati, Guillou, Weissenberg. Información: Bureau du Festival, 31260 Mazéres-sur-Salat. Tel.: (61) 88 32 00.

Ile-de France: Festival (28 septiembre-15 diciembre). Tema: Madrid, ciudad musical en Europa. Estreno de Luis de Pablo. Panorama histórico de la música española, de la Edad Media a la música contemporánea. Información: Festival de l'Ile-de-France, 15 Avenue Montaigne, 75008 París.

Lyon: Festival Berlioz (14-22 septiembre). Obras de Berlioz (**Te Deum**, **Requiem**, **L'enfance de Christ**), Cherubini (**Requiem**), Gounod (**Misa de Sta. Cecilia**), Liszt (**Christus**). Directores, Baudo, Nelson, MacCarthy, Conlon, Krivine; solistas, Gedda, Zylis-Gara, Miltcheva, Krause, Lindroos, Eda-Pierre, Nimsgern, Howell Información: Festival Berlioz, 127, rue Servient 69003 Lyon.

Nancy: VIII Festival de Jazz. Tema: España y el jazz español, el flamenco, la música arábigo-andaluza (17-27 octubre). Información: Jazz Pulsations, Office du Tourisme, 14, place Stanislas, 54008 Nancy.

Orange: Chorégies (13 julio-3 agosto). Representaciones de ópera en el Teatro Antiguo: **Simon Boccanegra**; director, Arena; escena, Karpo; Caballé, Cappuccilli, Bartolini, Estes. **Boris Godunov**; director, Fulton; escena, Auvray; Randova, Talvela, Ochman, Eliasson, Meven, Welker. Versión coreográfica del **Requiem** de Verdi; director, Ros Marbá; coreografía, Jorge Lefevre. Recitales de Obraztsova, Wilhelmenia Fernández, Ricciarelli-Valentini Terrani. Información: Chorégies d'Orange, BP 180, F-84 105 Orange Cedax.

París: Festival estival (15 julio-18 septiembre). Intérpretes: Guillou, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (dir. Hogwood Jacobs), Kammerchor de Stuttgart (Bernius), Camerata de Amsterdam, Gewandhaus de Leipzig, Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea (Abbado, Ludwig —**Segunda** de Mahler—), Jaap Schroeder, Sgrizzi, Dumay. Información: Festival Estival de París, 5, Place des Ternes. 75017 París. —Festival de Saint-Denis (14 mayo-29 junio). Intérpretes: Orquesta del Gewandhaus de Leipzig (Masur), de l'Ile- de France (Mercier), La Grande Ecurie (Malgoire). Nacional de Francia (Sawallisch; **Missa solemnis**), Philarmonia (Salonen). Recitales de Electric Phoenix, Hendricks, Anfuso, Margaret Price, Cuarteto Kronos de S. Francisco. Información: Festival de Saint-Denis. 61, boulevard Jules-Guesde, 93200 Saint-Denis.

Prades: Festival Pau Casals (24 julio-13 agosto). Intérpretes: Orquesta de Cámara de Caracas, Pires, Suk-Engel, Nicolet, Lluis Claret, Wallez, Baquier, Pasquier, Harrell-Firkusny. Información: Festival Pablo Casals. Rue Victor Hugo. 66500 Prades.

Saint-Donat: XXIV Festival J.S. Bach (28 julio-11 agosto). Intérpretes: Alain, Conjunto vocal e instrumental de Lausanne (Corboz), I Solisti Veneti (Scimone, Touvron, Alain), Leonhardt, Kuijken, Spivakov. Información: Centre musical internacional. 26260 Saint-Donat.

San Juan de Luz: Música en la Costa Vasca (26 agosto-16 septiembre). Ciboure (Cuarteto Alban Berg), San Juan de Luz (Dumay, **Donibaneko meza** de Urteaga, Larrocha, Orquesta de Burdeos, Benzi), Biarritz (Pogorelich), Anglet (Orquesta de Bayona y Orfeón Pamplonés), Bayona (Janowiotz), Ascain (Ciccolini). Información: Musique en Côte Basque. B.P. 60. 64500 Saint-Jean-de-luz.

Música 85, Festival de música contemporánea. Orquesta Junge Deutsche Philarmonie, Filarmónica de Estrasburgo, Filarmónica de Milán), London Sinfonietta, Percusionistas de Estrasburgo), solistas (Von Otter, Hermann, Zacher, Armstrong), directores-compositores (Kagel, Xenakis, Boulez, Henry, Ligeti, Berio, Stockhausen, Messiaen). Información: Música 85. 9, rue du Fénéral Frere. 67000 Strasbourg

GRAN BRETAÑA

Glyndebourne: Festival de Opera (20 mayo-14 agosto). Nuevas producciones de **Carmen** (con Maria Ewing) y de **Albert Herring**, de Britten, dirigidas musicalmente por Haitink y escénicamente por Peter Hall. Reposiciones de **La Cenerentola** (Watkinson, Kuhlmann, Gambill, Bruscantini; director, Judd), Arabella (Lott; director, Andrew Davis) e **Idomeneo** (director, Rattle). Información: Glyndebourne Festival Opera, Glyndebourne, Lewes, East Sussex, BN 8 5 UU.

Londres: Festival sobre Mahler, Viena y el siglo XX —2ª parte del ciclo— (22 septiembre-24 octubre). Barbican Hall. Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Claudio Abbado (director musical del Festival) en obras de Mahler —**Sinfonía núm. 3**, **Rückertlieder** (ambas con Norman), **Des Knaben Wunderhorn** (con Connell y Gronroos) y **Sinfonía núm. 6**—, Schonberg —(**Concierto para piano** (Pollini)—, Berg —**Altenberg Lieder** y **El vino** (ambas nuevamente con Norman), **Concierto de cámara** (Peter Serkin, Stern)—, Ivas, Nono. Boulez dirige **La canción de la tierra** (Schwarz, Raffeiner) y la **Noche transfigurada**. Howarth, con la London Sinfonietta, obras de Ligeti, Britten y Birtwistle. Colin Davis, dos óperas de Zemlinsky (**Una tragedia florentina** y **El enano**), en la Royal Opera. Además, exposiciones, teatro, cursos de filosofía, etc. Información: The London Symphony Orchestra Ltd. Barbican Centre, Barbican, London EC2Y 8DS

HOLANDA

Kerkrade: Orlando Festival (4-18 agosto). Organizado por el Cuarteto Orlando, uno de los mejores del momento, que interpretará obras de Haydn, Schnitka, Beethoven, Brahms, Shostakovich, Fauré, Debussy, Smetana, Hindemith, Poulenc, Schubert, en algunas de las cuales intervendrán junto a ellos instrumentistas de la talla de Han de Vries y George Pieterson. El núcleo de los programas lo forman la obra del compositor holandés Rudolf Escher (1912-80) y la música de cámara para cuerda y viento de Mozart. Además, cualquier agrupación de cámara puede inscribirse para participar activamente en los conciertos y cursos. Información. Organisation Orlando Festival. Verenigingf voor Huismuziek. Postfach 350, 3400 AJ Ijsselstein Holanda

ITALIA

Stresa: XXIV Semanas musicales (25 agosto-19 septiembre). Conciertos sinfónico-corales: (Bach Collegium Stuttgart y Gachinger Kantorei (Rilling), Sinfónica Nacional de Washington (Rostropovich), Royal Philarmonic (Ashkenazy). Música de cámara y recitales: Orquesta de Cámara de Zurich (De Stoutz), con Milstein (en una de sus raras apariciones); de Cámara de Colonia (Müller-Brühl), Yepes, Mintz, Cuarteto Alban Berg, Cziffra, Vasary, Soustroy, Ricciarelli, Valentini Terrani, Ughi. Información: Settimane Musicali di Stresa. Via R. Bonghi 4, I-28049 Stresa.

Verona: (4 julio-1 septiembre) CLIII Festival de ópera, ballet y conciertos. Opera (**Il Trovatore**, **Aida**, **Attila**; en concierto, **La vida breve**), ballet (**Giselle**), conciertos (Orquesta y Coro Maggio Fiorentino, Filarmónica del Teatro alla Scala, Concertgebouw, Nacional de España —con Caballé, Carreras, Lima y Pons; director, López Cobos—, Filarmónica de Katowice, RAI de Turín, Staatskapelle de Dresde; solistas de los conciertos, líricos Scotto, Kraus, Kashrachwili, Semciuk, Nesterenko, Pavarotti, Chiara, Nucci, Burchuladze, Kabaivanska, Valentini Terrani, Bruson). Información: Entre Arena, Piazza Bra 28 37121 Verona

POLONIA

Bratislava: XX Festival de oratorio y cantata Wratislavia Cantans (1-10 octubre). Intérpretes: Filarmónica de Cracovia (Strugala; **Requiem polaco** de Penderecki), Radio de Polonia, Hilliard Ensemble, Filarmónica de Bratislava, Bachsolisten de Berlín, Conjunto barroco de Drottningholm, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Malgoire), Kreuzchor y Filarmónica de Dresde, Radio de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Finlandia, Capella Sagittariana, Royal Philarmonic y Royal Choral Society. Información: Swierczewskiego 19, PL-50044 Wroclaw.

Varsovia: XXVIII Festival Internacional de música contemporánea Otoño de Varsovia (20-28 septiembre). Opera: **Die englische Katze** (Henze), **Jacob Lenz** (Rihm), por la Opera de Hannover. Conciertos: Filarmónica de Varsovia (Krenz), Orquesta de Cámara Polaca (Maksymiuk), Ensemble modern de Frankfurt (Bour), Sinfónica de Radio Polonia (Katlewicz), Sinfónica del Ministerio de Cultura de Moscú (Rozhdestvensky), BBC Escocesa (Maksymiuk), Coro NDR, Ensemble intercontemporain (Russell Davies), Trío Ligeti, Trío Aulos. Información: International Festival of Contemporay Music Waersaw Autumn Rynek Starego Miasta 27 PL-00272 Warsaw

PORTUGAL

Estoril: XI Festival Costa de Estoril (5 julio-20 agosto). Intérpretes: Camerata de Amsterdam, Oistrakh, Tortelier, Savall, English Chamber, Lysy, Ludwig, Coro y Orquesta Gulbenkian, Hilliard Ensemble, Cuarteto Kodaly, Hopkinson Smith, Varga, L. Streicher, Ruzickova, Ponce, Calvo Manzano. Información: Associaçao Internacional de Música da Costa de Estoril. Casa dos Arcos, Estrada Marginal, P-2775 Parede.

SUIZA

Lucerna: Semanas de musica (17 agosto-11 septiembre). Intérpretes: Orquesta del Festival Suizo (Stein, Belohlavek, Wakasugi), Conjunto Philip Jones, Festival Strings (Baumgartner), Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea (Abbado), Academy of Ancient Music (Hogwood), Camerata de Berna (Füri), Solistas vocales de Lucerna, Collegium musicum de Zurich (Sacher), Sinfónica de Pittsburgh (Macal), Sinfónica de Londres (Abbado), Bach Collegium de Stuttgart (Rilling), Filarmónica de Berlín (Karajan), Ensemble intercontemporain (Boulez), Sataatskapelle de Dresde (Vonk), Sinfónica Nacional de Washington (Rostropovich), Royal Philarmonic (Ashkenazy), Orquesta de Cámara Orpheus (Schreier), Filarmónica de Viena (Maazel). Solistas: Winbergh, Schneiderhan, Leonskaja, Ludwig, Watts, Holliger, Sgouros, Araiza, Altenburger, Zehetmair, Frager, Nicolet, Duo Pekinel, Noras, Cuarteto Alban Berg, M.C. Alain, Horszowski, Oistrakh, Ashkenazy, Ortiz, Cuarteto Hagen. Información: Internationale Musikfestwochen, Postfach 424, CH-6002 Luzern.

Montreux-Vevey: XL Festival de Música (22 agosto-8 octubre). Recitales de Nathan Milstein, (con Georges Pludermacher), Quinteto Moragués, Cuarteto Alban Berg, Michel Dalberto, Zimerman, Dúo Argerich/Béroff, Leonhardt, Dumay/Collard, Weissenberg. Conciertos sinfónicos: Orquesta de Cámara Orpheus (Lupu), Sinfónica de Pittsburgh (Maazel), Orquesta de Cámara de Lausanne (Foster), Sinfónica Nacional de Washington Rostropovich, Royal Philarmonic (Ashkenazy), I Solisti Veneti (Scimone), Orquesta de la Suisse Romande (Jordan), Concentus Musicus (Harnoncourt), Sinfónica de la Radio de Frankfurt (Inbal). Solistas: Lupu, Finnila, Berganza (**Noches de verano** de Berlioz), Donath. Información: Festival de musique Avenue des Alpes 14 Case postale 124 CH 1820 Montreux

YUGOSLAVIA

Ljubljana: XXX Festival Internacional (15 julio-31 agosto). Intérpretes: Orquesta Filarmónica Eslovaca (Lajovic), Sinfónica de la Radio de Ljubljana, I Solisti Veneti, Berman, Gedda, Landini Consort, Cuarteto Borodin, Lipovsek, etc. Folklore yugoslavo. Información: Festival Ljubljana, Trg francoske revolucije 1, YU-61000 Ljubljana.

ESPAÑA

VII CURSO DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO (San Lorenzo de El Escorial)

19 de agosto.—Obras de J.S. Bach. Albicastro Ensemble Suisse.

20 de agosto.—Obras de J.G. Couradi, J.S. Bach, Giuliani y Sor. José Miguel Moreno (laúd barroco y guitarra clásico-romántica).

21 de agosto.—Obras de Haendel. Alvaro Marías (flauta), Aline Zylberajch (clave).

22 de agosto.—Obras de Bach y Haendel. Marius van Altena (tenor), Marianne Kwebsilber (soprano), Jacques Ogg (clave).

23 de agosto.—Bach: **Conciertos de Brandenburgo núms. 3, 4, 5 y 6**. La Petite Bande. Director, Gustav Leonhardt.

24 de agosto.—Bach: **Sonatas para violín y clave**. Sigiswald Kuijken (violín), Gustav Leonhardt (clave).

25 de agosto.—Bach: **Sonatas y partitas para violín solo**. Sigiswald Kuijken (violín).

27 de agosto.—Bach: **Sonatas para viola de gamba y clave**. José Vázquez (viola da gamba), Wolfgang Zerer (clave).

28 de agosto.—Boccherini: **Quintetos con pianoforte**. Jacques Ogg (fortepiano). Quinteto Doménico .

29 de agosto.—Obras de Castelo, Bach, Hotteterre. Baldrick Deeremberg y Heiko Ter Schejjet (flauta de pico), Glenn Wilson (clave). Freek Borstlap (viola da gamba).

30 de agosto.—Scarlatti y Bach: **Sonatas para clave**. Alan Curtis (clave).

31 de agosto.—Recital de Danza Barroca. Grupo La Stravaganza. Bailarines: Ana Yepes, Beatrice Massin y Ken Pierce.

FESTIVAL DE JAZZ DE SAN SEBASTIAN

17 de julio.—Concurso Municipal de Grupos Amateurs. Abdu Salim Quartet (España), Attila Malecz Bop Art Orquestra (Hungría), Quinteto de María Joao (Portugal-España), Beboporum Octet (España), Vestre Jazzvaerk (Dinamarca).

18 de julio.—Jack DeJohnette Special Edition. Sun Ra Intergalactic Arkeskra.

19 de julio.—Keith Jarret Trío. Jam session de músicos españoles.

20 de julio.—Concurso de Grupos Amateurs del País Vasco. Talamo, Los Fontaneros del Bop, Pork Pie Hat, Zubipeko Swing.

20 de julio.—The Newport Jazz Festival All Stars. Orquesta de Count Basie con Joe Williams. Director, Thad Jones.

21 de julio.—Paris Reunion Band Ray Charles. The Raeletts & The Ray Charles Orchestra.

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE TORROELLA DE MONTGRI

20 de julio.—Bach: **Concierto para tres violines y orquesta**. Haydn: **Concierto en Sol mayor para violín y orquesta**. Vivaldi: **Concierto en La mayor para orquesta** Mozart: **Dos sonatas da chiesa**. Paganini: **Andante con variaciones**; Alberto Lysy (violín), Andrea Cappelleti (violín), Mi-Kyung (violín) Camerata Lysy de la Academia Yehudi Menuhin de Gstaad.

25 de julio.—Haydn: **Trío en Re mayor**. Brahms: **Tres piezas para piano Op. 119**. Weber: **Trío en Sol menor**. Jean-Pierre Rampal (flauta), Radu Aldulescu (violoncelo), Miquel Farre (piano).

26 de julio.—Purcell: **Chacona en Sol menor**. Bach: **Ricercare a seis voces de la Ofrenda Musical**. Quantz: **Concierto en Do mayor para dos flautas y orquesta**. Telemann: **Suite en La menor para flauta y orquesta**. Respighi: **Arias y danzas antiguas, Suite núm. 3**. Jean Pierre Rampal (flauta), Vicenç Prats (flauta). The Guildhall Strings Ensemble of London. Director, David Takeno.

2 de agosto.—Purcell: **Tres arias**. Mozart: **Ave Verum K 618**. Schubert: **Salve Regina Op. 153**. Respighi: **Il tramonto**. Nin-Culmell: **Dos poemas de Jorge Manrique**. Villalobos: **Suite para voz y violín**. Taverna-Bach: **Temps de somnis, Op. 34**. Montserrat Alavedra (soprano), Quartet Sonor.

3 de agosto.—Stamitz: **Cuarteto para fagot y cuerda**. Beethoven: **Septimino Op. 20**. Septimino de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

9 de agosto.—Bach: **Misa en Si menor**. Inge Rothfuchs (soprano), Adelheid Peper (contralto), Gerd Türk (tenor), Manfred Volz (bajo). Coro Bach de Darmstadt. Orquesta Pro Música de Darmstadt. Director, Horst Gehánn.

10 de agosto.—Mozart: **Sonata en La mayor**. Schubert: **Fantasía en Do menor**. Saint-Saëns: **Sonata**. Cervelló; **Introduzione i allegro rissoluto**. Ravel: **Sonata**. Gonçal Comellas (violín), Josep María Colom (piano).

16 de agosto.—Bach: **El arte de la fuga**. Bottesini: **Gran duo**

AYUNTAMIENTO DE AGUILAS

Cursillos Nacionales de Perfeccionamiento y Técnica de Instrumentos de Viento

Invitados:

—D. GINES ABELLAN ALCARAZ, Profesor especial del Conservatorio Superior de Música de Murcia. Compositor y Director del Cuarteto de Saxofones del Conservatorio de Murcia.
—D. MANUEL MASSOTTI LITTE, Ex-Director del Conservatorio Superior de Música de Murcia.
—D. ANTONIO J. GARCIA MENGUAL, Profesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia y miembro del Cuarteto de Saxofones del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Ponencias:

Los instrumentos de viento en la educación musical

1) El SAXOFON, Ponente: D. JOSE MIRETE. Profesor de la Banda Municipal de Alicante.
2) LA FLAUTA DE PICO Y TRAVESERA, Ponente: D. ANTONIO BAILEN SARAVIA. Profesor de la Banda Municipal de Alicante.
3) EL CLARINETE, Ponente: D. VICENTE ABAD. Director de la Banda Municipal de Aguilas.

Comité Organizador:

Ayuntamiento de Aguilas
—Aula de Música de la Universidad de Murcia.
—Patronato Musical Aguileño "Francisco Díaz Romero".
—Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Entidades Colaboradoras:

—Comunidad Autónoma de Murcia.
—Ayuntamiento de Aguilas.
—Caja de Ahorros de Murcia.
—Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

Inscripción en las Jornadas:

El plazo de inscripción queda abierto hasta el día 20 de Agosto.
El número de asistentes es LIMITADO

Fecha de Celebración:

Del 2 al 7 de Septiembre de 1985

Información y Secretaría:

Dirigirse a: SECRETARIA DE LOS CURSILLOS
Biblioteca Pública Municipal
Ayuntamiento de Aguilas
AGUILAS (Murcia)
Teléfono 41 02 19

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

concertante para dos contrabajos. Britten: **Sinfonía simple**. Hans Roelofsen (contrabajo), Rudolf Senn (contrabajo). Orquesta de Cámara Hacquart de Amsterdam.

23 de agosto.—Haendel: **Sonata para violoncelo, contrabajo y piano en Sol menor**. Brahms: **Sonata para viola y piano núm. 1 en Fa menor**. Rossini: **Sonata para violoncelo y contrabajo**. Schubert: **Quinteto para piano y cuerdas en La mayor, Op. 114, «La trucha»**. Gonçal Comellas (violín), Dino Asciolla (viola), Radu Aldulescu (violoncelo), Franco Petracchi (contrabajo), Julian Jacobson (piano).

30 de agosto.—Bach: **Variaciones Goldberg**. Schubert: **Trío con piano, Op. 99, en Si bemol mayor**. Dimitri Sitkovetsky (violín), Gerard Caussé (viola), Mischa Maisky (violoncelo), Bella Davidovich (piano).

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE JOVENES INTERPRETES (Torroella de Montgrí)

16 de julio.—Beethoven: **Cuarteto núm. 8 en Mi menor**. Brahms: **Cuarteto en Do menor**. Cuarteto Euler.

30 de julio.—Bach: **Suite núm. 4 para violoncelo**. Francoeur: **Sonata para violoncelo y piano**. Garreta **Sonata para violoncelo y piano**. Falla: Suite popular española para violoncelo y piano. Prokofiev: **Sonata para violoncelo y piano**. Mirei Iancovici (violoncelo), Albert Guttman (piano).

13 de agosto.—Purcell: **Dos dúos**. Marcello: **Recitativo y aria**. Lotti: **Aria**. Pisiello: **Dúo «Quando lo stral pezzai»**. Cherubini: **Aria de «Demofonte»**. Mozart: **Aria de Lucio Silla. Duo de «La Clemenza di Tito»**. Mendelssohn: **Dos dúos**. Schubert: **Tres lieder**. Brahms: **Tres lieder**. Rossini: **Dúos de la «Serate Musicale»** Chantal Botanch (soprano), Angels Civit (mezzo), Joan Sadurdí (piano).

20 de agosto.—Bach: **Concierto italiano**. Mendelssohnn: **Variaciones seriosas**. Chopin: **Balada núm. 1**. Massiá: **Tres peces**. Montsalvatge: **Sonatina per a Ivette**. Jordi Vilaprinyó (piano).

29 de agosto.—Concierto con una selección de alumnos de piano del Campus Musical. Profesora: María Curzio.

31 de agosto.—Concierto con una selección de alumnos de cuerda del Campus Musical. Profesores: Gonçal Comellas, Felix Andreievsky, Dino Asciolla, Radu Aldulescu, Franco Petracchi, Julian Jacobson.

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (Juventudes Musicales de Mahon, Menorca)

1 de agosto.—Camerata Universitaria de Palma. Director, Joan Company. Coral Sant Antoni. Director, Bartomeu Llompart.

6 y 8 de agosto.—María del Pilar Cabrera (órgano).

13 y 15 de agosto.—Gottfried Holzer (órgano).

20 y 22 de agosto.—Irmtraud Krüger (órgan).

27 y 29 de agosto.—Robert Rogier (órgano).

3 de septiembre.—Mercé Puntí (soprano), Modest Moreno (órgano).

5 de septiembre.—José de Udaeta (castañuelas).

MIERCOLES MUSICALES EN LA MAGDALENA (Universidad Menéndez Pelayo, de Santander)

7 de agosto.—Conferencia audición: Música y sociedad en la Europa del s. XVIII. Domingo del Campo.

14 de agosto.—Fiesta/concierto. Rudy Amstrong Quartet.

LOS VERANOS DE LA VILLA (Ayuntamiento de Madrid)

Zarzuela

Del 5 de julio al 25 de agosto (excepto lunes).—Vives/Ferrer: **Bohemios**. La Corrala.

13, 14, 20 y 27 de julio, 3 y 10 de agosto.—Noches de zarzuela. Recital de romanzas. Director, Andrés Novo. Parque Aluche (13) Parque de las Cruces (14), Parque Ruano (20), Parque Calero (27), Parque de la Remonta (3). Auditorio de Entrevías (10).

27 de julio, 9, 10, 11, 16 y 18 de agosto.—Piel de toro de la zarzuela. Antología Compañía Teatro Apolo. Parque Ruano (27), Parque de la Remonta (9), Parque Aluche (10), Parque de las Cruces (11), Parque Calero (16), Auditorio de Entrevías (18).

Música

16, 17, 19, 20 y 21 de julio.—Beethoven: **Sinfonías**. Orquesta y Coro de la RTVE. Director, Miguel Angel Gómez Martínez. Almudena.

18 de julio.—Verdi: **Otelo** Plácido Domingo. Estadio Vicente Calderón.

Ballet

9 y 10 de agosto.—Ballet Español de Yoko Komatsubara. **Goya: luces y sombras**. Centro Cultural Conde Duque.

16 y 17 de agosto.—Ballet de Panamá. Conde Duque.

21 al 24 de agosto.—Ballet Nacional Español. Dirección María de Avila. Con Manuela Vargas. Conde Duque.

26 y 27 de agosto.—Ballet Nacional Clásico. Dirección, María de Avila. Conde Duque.

28 al 31 de agosto.—Ballet de Cuba. Homenaje a Alicia Alonso. Conde Duque.

Plaza Mayor

1, 7, 12, 14 y 22 de agosto.—Obras de Kurt Weill, Satie, Guajardo. Teresa Lóring (canto), Pedro Guajardo (piano).

5, 8 y 15 de agosto.—Obras de Ibert y Bozza. Manuel Lazarga (oboe), Teresa Loring (voz), Pedro Guajardo (piano).

6, 11 y 18 de agosto.—Obras de Antonio Labro, Brauer, F. Chaviano y danzas populares cubanas. Flores Chaviano (guitarra).

13 de agosto.—Obras de Bach y Scarlatti. Trío de guitarras.

19, 21, 25 y 27 de agosto.—Obras de Debussy, Ravel, Grieg y Respighi. María del Mar Gutiérrez y Pedro Vallejo (dúo de pianos).

20, 26 y 28 de agosto.—Obras de Bach, Fauré, Cecilia Chaminade, Hindemith, Mozart y Enesco. María del Carmen Ochoa (flauta). Milagros Campo (piano).

IX CICLO DE MUSICA CLASICA «SABADOS MUSICALES» (Obra Cultural Santes Creus, Tarragona)

27 de julio.—Nicholas Jackson (órgano), Murphy (trompeta).

3 de agosto.—Gonçal Comellas (violín), Cortada (clave).

10 de agosto.—Orquesta de Cámara de Checoslovaquia.

14 de agosto.—Bach: **Magnificat**. Coro Madrigal de Budapest. Orquesta de Cámara de Checoslovaquia.

24 de agosto.—Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Checoslovaquia.

TEATRE GREC (Barcelona)

22, 23, 24, 25, 26 y 27 de julio.—Merce Cunningham Dance Company, de Nueva York.

5 al 10 de agosto.—Canto della terra sospesa. Compagnie Pupi e Fresedde, de Florencia.

QUINCENA MUSICAL (San Sebastián)

20 y 21 de agosto.—Haendel: **El Mesías**. La Grande Ecurie, La Chambre du Roy. Orfeón Donostiarra. Director, Jean Claude Malgoire.

23 y 24 de agosto.—Mozart: **La Flauta Mágica**. Coral Andra Mari. Coro Easo. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director, Kurt Woess.

25 y 26 de agosto.—Homenaje a Balanchine. Watts, Lavery. Estrellas y Solistas del New York City Ballet. Director, Peter Martin.

27 de agosto.—Bocherini: **Concierto para violoncelo**. Messiaen: **Sinfonía Turangalila**. Sinfónica de Radio Frankfurt. Director, Inbal.

28 de agosto.—Mozart: **Sinfonía Haffner**. Bruckner: **Sinfonía núm. 7**. Sinfónica de Radio Frankfurt. Director, Inbal.

29 de agosto.—Haydn: **Cuarteto Op. 64**. Elgar: **Cuarteto**. Schubert: **La muerte y la doncella**. Cuarteto Gabrielli.

20 de agosto.—Ligeti: **Obertura de Lontano**. Bartók: **Concierto núm. 2 para violín**. Franck: **Sinfonía en Re menor**. Dumay (violín). Orquesta Nacional de Jóvenes de Francia. Director, Krivine.

31 de agosto y 1 de septiembre.—Haendel: **Concerti grossi 11 y 6**. Albinoni: **Sonata a cinque**. Bach: **Conciertos para tres violines, dos violines y Brandemburgo núm. 3**. Chaikovsky: **Serenata para cuerda**. Dvorak: **Serenata para cuerda**. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Sillito.

CONCERTS D'ESTIU A PALAFRUGELL (Juventudes Musicales de Palafrugell)

27 de julio.—Música para dos guitarras de Sors. Jordi Codina y Josep María Mangado (dúo de guitarras).

9 de agosto.—Obras de Haendel, Bach y Telemann. Orchesterschule Wolfgang Hock de Gernsbach.

24 de agosto.—Obras del Padre Soler, V.M. Soler, Schubert, Brahms, Mozart y García Morante. Chantal Botanch (soprano), Joan Sadurní (piano).

7 de septiembre.—Obras de Schubert, Chopin y Schumann. Eulália Solé (piano).

Radio 2

SELECCION DE PROGRAMAS PARA EL MES DE AGOSTO

Día 1

9,35.—Programa de mano. ORF. Festival de órgano 1985. **Duello per organo**. A. Isoir y H. Haselboeck. **Autorretrato musical**, de Isoir. **Autorretrato musical**, de Haselboeck. **Improvisaciones en estilo de una suite francesa, de Bach: de temas populares**, de Perotin; Couperin; César Frank; Debussy; Bartók; Haydn; Schumann; Messiaen; Gerswin...

12,00.—Intérpretes de hoy. **Christoph Eschenbach, piano. Fantasía en Do menor K. 475**, de Mozart. **Sonata en Do menor K. 457**, de Mozart. **Impromptus, Op. 90**, de Schubert. **Variaciones Abbegg, Op. 1**, de Schumann. **Escenas del Bosque, Op. 82**, de Schumann.

15,30.—**Festival de Bayreuth 1985. Transmisión directa de «El Ocaso de los dioses», de Richard Wagner.** Intérpretes: Manfred Jung, Franz Mazura, Aage Haugland, Hermann Becht, Hildegard Behrens, Sophia Larson, Hanna Schwarz, Anne Gjevang, Gabriele Schnaut, Agnes Habereder, Lucy Peacock y Birgitta Svendén. Coro y Orq. del Festival. Dir.: Peter Schneider.

Día 2

12,00.—Historia de la música de cámara. **Liebeslieder Walzer, Op. 52**, de Brahms. E. Mathis, B. Fassbaender, P. Schreier, D. Fischer-Dieskau, K. Engel y W. Sawallisch. **Liebeslieder Walzer, Op. 65**, de Brahms. Mismos int. **Drei Quartette, Op. 64**, de Brahms. Mismos int.

13,00.—Formas libres. **En blanco y negro**, de Debussy. Alfons y Alois Kontarsky. **Encantos del Viernes Santo, Parsifal**, de Wagner. Orq. Sinf. RTVE. Dir.: Celebidache.

18,00.—La música vocal de Haendel. **Partenope**, actos primero y segundo. René Jacobs, Kristina Laki, La Petite Bande. Dir.: Kuijken.

Día 3

9,30.—Por los salones de Europa. El piano de F. Chopin (y II): **Valses, preludios y polonesas**. Int.: T. Vasary, Dinu Lipatti, A. Rubinstein, F. Busoni, Pablo Casals, Nicolai Mednikoff, Shura Cherkassy.

17,00.—Veterodixia. **La canción del Emperador. Mille regretz**, de J. des Pres. y otras obras musicales compuestas sobre esta canción por Narváez, Susato y Morales.

18,50.—**Temporada Proms 1985. Transmisión directa desde el Royal Albert Hall, de Londres. La Pasión según San Mateo BWV. 244**, de Juan Sebastián Bach. Rogers Covey-Crump, David Thomas. Brompton Oratory Junior Choir, Taverner Choir y Taverner Players. Dir.: Andrew Parrott.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Día 4

1,01.—El jardín de Erato. El Concierto barroco de A. Carpentier (IV).

10,50.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde el Mozarteum.** Programa: **Sinfonía núm. 27, en Sol Mayor KV 199. Concierto núm. 21 en Do Mayor, para piano y Orq. KV 467. Arias de concierto. Sinfonía núm. 28, en Do Mayor, KV 200**, de Mozart. Intérpretes: Rudolf Buchbinder, piano. Graziela de Gyldenfeldt, soprano. Orq. del Mozarteum. Dir.: Wimberger.

15,00.—La música instrumental de Juan Sebastian Bach. **Preludio, fuga y allegro BWV 998**, por G. Leonhardt. **Suite en Mi menor BWV 917**. M.C. Alain. **Preludios y fugas BWV 539 y 541**. M.C. Alain.

Día 5

8,00.—Fuentes sonoras. Instrumentos mecánicos.

19,00.—Veterodoxia. La hija del cuerno. La corneta y su utilización en la música del Renacimiento.

22,05.—**Festival de Salzburgo. Transmisión directa desde la Gran Sala del festival. Nocturnos**, de Debussy. **Sinfonía-concierto en Mi menor para cello y Orq., Op. 125**, de Prokofiev. **Sinfonía núm. 8, en Sol Mayor, Op. 88**, de Dvorak. N. Gutman, violoncello. Coro de la Sociedad de Conciertos de la Opera del Estado London Symphony Orchestra. Dir.: Abbado.

Día 6

12,00.—Intérpretes de hoy. **Sir Colin Davis, director. Sinfonía núm. 38**, de Mozart. Orq. Filarmonía. **Obertura de Beatriz y Benedicto**, de Berlioz. **Sinfonía núm. 2, en Re Mayor**, de Sibelius. Orq. Sinf. Boston.

19,00.—La música vocal de Haendel. **Partenope**, acto III. R. Jacobs, K. Laki, J. York Skinner, M. Hill, La Petite Bande. Dir.: Kuijken.

21,40.—Musical 2. **Chacona**, de Bach. **Introducción y variaciones sobre Mambrú se fue a la guerra**, de Sor. Goran Sollscher, guitarra. **Sinfonía fantástica**, de Berlioz. Orq. Concertgebouw. Dir.: Davis.

Día 7

12,00.—Los ojos de la música: el ballet. Obras de Erik Satie y Ottorino Respighi.

18,50.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde la pequeña sala del Festival. Capriccio, Op. 85**, de R. Strauss. Int.: Trudeliese Schmidt, Anna Tomowa-Sintow, Eberhard Büchner, Franz Günbeber, Manfred Jungwith, Lorenz Minth, Anton de Ridder, Wolfgang Schone, Adelina Scarabelli y Pietro Ballo. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Klaus Tennstedt.

Día 8

12,00.—Intérpretes de hoy. **Martha Argerich, piano. Introducción y Polonesa Brillante, Op. 3**, de Chopin. **Sonata para piano núm. 2, en Si bemol menor, Op. 35**, de Chopin. **Sonata para piano, en Si menor**, de Liszt. **Gaspard de la Nuit**, de Ravel.

15,30.—Festivales de música. **Festival «Primavera de Praga». Má Vlast** (Mi Patria), de Smetana. Orq. Sinf. de Boston. Dir.: Kubelik.

17,05.—Programas de intercambio internacional. Grab. SFB. **Concierto para violín y Orq. Op. 64**, de Mendelssohn. **7 Canciones de Juventud**, de A. Berg. **Sinfonía núm. 8, en Si menor**, de Schubert. Viktoria Mullova, Hakan Hagegard y Orq. Fil. de Berlín. Dir.: Ozawa.

Día 9

12,00.—Historia de la música de cámara. **Sonata para violín y piano núm. 3**, de Brahms. P. Zukerman y D. Barenboim. **Cuarteto, en La menor, Op. 51 núm. 2**, de Brahms. Cuarteto Kohon.

15,00.—Grabaciones de RNE. **Santiago Lanchares: Quorum**. Obra electrónica y **Una vez**, por Trío Sirynx. **Angel Jarne: Crátoce**. Obra electrónica.

21,40.—Musical 2. **Sinfonía núm. 9**, de Mahler. Orq. Fil. de Berlín. Dir.: Karajan.

Día 10

4,00.—Una hora con... Gerhard. **Cuarteto núm. 2. Cancionero. Leo.**

14,30.—Puntos suspensivos. **Capricho sinfónico**, de Puccini. Orq. Sinf. Radio Berlín. Dir.: Chailly. **Tres minuettos**, de Puccini, por Orquesta Sinf. Radio Berlín. Dir. Chailly.

15,00.—La música instrumental de Juan S. Bach. **Sonatas para órgano 1 a 4, BWV 525-28**. M.C. Alain.

16,00.—La música de nuestro tiempo. La voz en la obra de Luciano Berio (I). **Chamber Music**. C. Berberian, The Juilliard Ensemble. Dir.: Berio. **Sequenza III**, de Berio. C. Berberian. **Epifanie**, de Berio. C. Berberian y Orq. de la BBC. Dir.: Berio.

20,20.—**Temporada Proms 1985. Transmisión directa desde el Royal Albert Hall, de Londres. Corales para Orquesta**, de Harrison Birtwistle. **Concierto para piano y Orq. núm. 1**, de Béla Bartók. **Sinfonía núm. 3**, de Lutoslawski. Suite de danzas, de Bartók. Intérpretes: Peter Krankl, piano. Orq. Sinfónica de la BBC. Dir.: Peter Eötvös.

Día 11

1,01.—El jardín de Erato. La ópera en La Regenta, de Leopoldo Alas (I). Obras de Donizetti, Bellini, Rossini y Verdi.

9,30.—Recital. **Radu Aldulescu, violoncello. Ricercare núm. 4**, de Gabrieli. **Sonata en Do Mayor, Op. 26 núm. 2**, de Enescu. A. Guttman. **Nicanor Zabaleta, arpa. Impromptu Op. 21**, de Roussel. **Suite para arpa núm. 83**, de Britten.

17,50.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde la escuela de Felsenreit. El retorno de Ulises**, de C. Monteverdi. (Versión libre de Hans Werner Henze). Intérpretes: Daphne Evangelatos, Janice Hall, Kathleen Kühlmann, Ann Murray, Marta Szirmay, Douglas Ahlstedt, Thomas Allen, Vinson Cole, James King, Josef Protschka, Curtis Rayam, Kurt Rydl, Manfred Schenk, Harald Stamm, Robert Tear y Alejandro Ramírez. Coro de Jóvenes de Tolzer. Orq. Sinf. de la ORF. Dir.: Jeffrey Tate.

21,35.—El clasicismo. **Wolfgang Amadeus Mozart. Cuatro piezas del cuaderno de notas de Londres**. P. Cano. **Obertura «El Rapto en el Serrallo, Marcha de los Jenízaros**. Collegium Aureum. Dir.: Maier. **Quinteto en Do Mayor K. 515**. Cuarteto Estrehazy. **¡Ah lo previdi!, aria de concierto K. 272**. Kiri te Kanawa. **Sinfonía en Si bemol Mayor, K. 319**. Academy of Ancient Music. Directores: Ch. Hogwood y J. Schroder.

Día 12

9,35.—Programa de mano. BBC. 38 Festival Internacional de Edimburgo. Int: Los Virtuosos de Moscú. Dir.: V. Spivakov. Piano: Krainov. Trompeta: Kaselnikov. Soprano: Makvala Kasrashvili. **Divertimento en Re Mayor, K. 136**, de Mozart. **Concierto para piano, trompeta y cuerda, Op. 35**, de Shostakovitch. **Il tramonto**, de Respighi. **La Danza**, de Rossini. **Concerto alla rústica** —Presto—, de Vivaldi. **Una pequeña Serenata nocturna** —Finale—, de Mozart.

18,50.—Veterodoxia. Bestiario musical. Obras sobre pájaros, perros, serpientes, etc.

19,20.—Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde la pequeña sala del Festival. Kein Sommernachtstraum, de A. Schnittks. **Fragmento de la ópera Lear**, de Aribert Reiman. **Prósperos Beschworungen, Op. 53**, de E. Wellesz. Intérpretes: Dietrich-Fischer-Dieskau y Orq. Sinf. de la ORF. Director: Leopold Hager.

Día 13

12,00.—Intérpretes de hoy. **Nikolaus Harnoncourt, director. Concierto de Brandenburgo núm. 1.** de Bach. **Cantata núm. 121 «Debemos alabar a Cristo»**. M. Huber, P. Esswood, K. Equiluz, P. Huttenlocher, Coro de Muchachos de Tolzer, Concentus Musicus de Viena. Dir.: Harnoncourt. **Concierto para troma y Orq. núm. 2, en Re Mayor K. 412**. H. Baumann y Concentus Musicus de Viena. **Sinfonía núm. 35 «Haffner»**, de Mozart. Orq. del Concertgebouw de Amsterdam.

15,30.—Festivales de música. **El Festival de Berlín (Parte 1ª). Tres piezas para orquesta, Op. 6**, de A. Berg. **Variaciones para orquesta, Op. 31**, de Schoenberg. **Don Quijote, Op. 35**, de R. Strauss. Orq. Fil. de Berlín. Dir.: Karajan.

Día 14

12,00.—Los ojos de la música: el ballet. **El pájaro azul, paso a dos de La Bella Durmiente**, de Tchaikowsky. Transc. de Stravinsky. Orq. Sinf. Columbia. Dir.: Stravinsky. **Les biches**, de Poulenc. Orq. Soc. Conciertos Conservatorio. Dir Prêtre. **Las bodas**, de Stravinsky. Solistas y Coro y Conj. de Percusión del Festival Bach de Inglaterra. Dir.: Bernstein.

15,00.—Grabaciones de RNE. **Iberia**, de Albéniz-Arbós, por la Orq. Sinf. de Madrid. Dir.: M.A. Gómez Martínez. **Trío en Mi menor, Op. 50**, de E. Granados. Trío Mompou.

20,30.—**Elektra**, ópera en un acto, de Richard Strauss. Comentarios: José Luis García del Busto. Grabación: Radio Finlandia en el Festival de Helsinki 1984. Solistas: Christa Ludwig, Janis Martin, Sabine Hass y Tom Krause. Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa. Dir.: Leif Segerstam.

Día 15

12,00.—Intérpretes de hoy. **Eugen Jochum, director. Sinfonía núm 99, en Mi bemol Mayor**, de Haydn. Orq. Fil. de Londres. **Sinfonía núm. 3, en Re menor**, de Bruckner. Orq. Sinf. de Radio Baviera.

17,05.—Programas de intercambio internacional. —Grab. RIAS. **Monumentum pro Gesualdo**, de Stravinsky. **Concerto a due cori núm. 2, en Fa Mayor**, de Haendel. **L'amero saro costante** (de **Il re pastore**) y **Exultante, jubilate K. 165**, de Mozart. **Sinfonía núm. 2 D. 125**, de Schubert. Judith Blegen y Orq. Fil. de Berlín. Dir.: Dutoit.

Día 16

12,00.—Historia de la música de cámara. **Sonata para violoncello y piano núm. 2, en Fa Mayor, Op. 99**, de Brahms. M. Rostropovitch y R. Serkin. **Sonata para viola y piano núm. 1, en Fa menor**, de Brahms. P. Zukerman y D. Barenboim.

13,00.—Formas libres. **Totentanz**, de Liszt. A. Brendel y Orq. Fil. de Londres. Dir.: Haitink. **Rapsodia para contralto, coro masculino y Orq., Op. 53**, de Brahms. J. Baker, Coro Masculino John Alldis y Orq. Fil. de Londres. Dir.: Boult.

21,40.—Musical 2. **Cuarteto en Re Mayor**, de Franck. Cuarteto de Praga. **Kammermusik, Op. 24 núm. 1**, de Hindemith. M. Bergmann, Ensemble 13 de Baden-Baden. Dir.: Reichert. **Krakowiak**, de Chopin. B. Davidovich, Orq. Sinf. de Londres. Dir.: Marriner.

Día 17

14,30.—Puntos suspensivos. **Suite Americana**, de Dvorak. Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Dorati. **Obertura Americana**, de Prokofieff. Orq. Fil. de Los Angeles. Dir.: Tilson-Thomas.

15,00.—La música instrumental de Juan Sebastian Bach. **Preludios y fugas BWV 546 y BWV 548. Toccata dórica y fuga BWV 538. Laberinto armónico BWV 591**. M.C. Alain. **Fantasía en Do menor BWV 906**. T. Pinnock.

18,50.—El mundo sinfónico. **Sinfonía núm. 41, en Do Mayor**, de Mozart. The Scottish Orchestra. Dir.: Conlon. **10 Leyen-**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

das, Op. 59, de Dvorak, Orq. Fil. de Rochester. Dir.: Zinman. **Suite del Gran Cañón**, de Grofé. Orq. Sinf. Detroit. Dir.: Dorati.

20,50.—**Temporada Proms 1985. Transmisión directa desde el Royal Albert Hall, de Londres. Sinfonía núm. 8, en Do menor**, de Bruckner. Int.: Orquesta Sinfónica de la BBC. Dir.: G. Wand.

Día 18

10,50.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde el Mozarteum de Salzburgo. Sinfonía núm. 50, en Re Mayor, KV 161**, de Mozart. **Concierto núm. 1, en Si bemol Mayor para fagot y Orq. KV. 191**, de Mozart. Int.: Michael Werba, fagot. Gundrun Sieber, soprano. Eberhard Büchner, tenor. Kurt Rydl, bajo. Orq. del Mozarteuim. Dir.: Hans Graf.

15,00.—La música instrumental de Juan Sebastian Bach. **Clavierübung I. Partitas para clave 1 a 3. BWV 825-827**. G. Leonhardt.

18,00.—La ópera romántica alemana. **Una obra maestra de la «Spieloper». Las alegres comadres de Windsor**, de Nicolai. Estado de Berlín. Dir.: Klee.

21,00.—Músicas en libertad. Las delicias en un jardín Fluxus.

21,35.—El clasicismo. **Formas musicales del Clasicismo: la Sonata. Sonata Op. 40 núm. 2**,de Clementi. M. Tipo. **Sonata para violín y piano K. 378**, de Mozart. I. Haebler y H. Szering. **Sonata en Sol Mayor, K. 123 a** y **Fantasía en Fa menor K. 594**, de Mozart, P. Badura-Skoda y J. Demus. **Sonata en Do menor** y **Fandango** del P. Antonio Soler. M.L. Cortada.

Día 19

13,00.—Formas libres. **Pelleas y Melisande, Op. 46**, de Sibelius. Real Orq. Fil. Dir.: Beecham.

16,00.—El mundo del lied. **Homenaje a García Lorca: Su música y su poesía.** Obras de García Lorca, García Leoz, García Abril, Montsalvatge y Asencio.

22,05.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde la gran sala del Festival. Sinfonía núm. 6, en La menor**, de Mahler. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Klaus Tennsted.

Día 20

11,00.—Piano francés. **Dolly, piano a 4 manos**, de Fauré. M. Frechilla y P. Zúloaga. **Avant dernieres pensées**, de Satie. A. Ciccolini. **Tres nocturnos**, de Satié. Ciccolini. **Alborada del gracioso**, de Ravel. P. Entremont.

12,00.—Intérpretes de hoy. **Krystian Zimerman, piano. Sonata en Do Mayor K. 330**, de Mozart. **Concierto para piano y Orq. núm. 1**, de Chopin. Orq. Fil de Los Angeles. Dir.: Giulini. Selección de **Valses**, de Chopin. (Núms. 1 al 5).

15,30.—Festivales de música. Festival de Viena (parte 1ª). **Sinfonía núm. 8, en Si menor**, de Schubert. **Sinfonía núm. 4**, en Sol Mayor. de Mahler. E. Schwarzkopf, Orq. Fil, de Viena. Dir.: B. Walter.

Día 21

15,00.—Grabaciones de RNE. **Obras de Turina, Esplá y J. Serra**.

16,00.—Grandes voces. Lotte Lehmann.

19,50.—**Semanas internacionales de música de Lucerna. Transmisión directa desde la Casa de las Artes. Suite para orquesta** (de las **Suites Francesas**, de Bach, instrumentadas por Honegger), de Bach-Honegger **Concierto núm. 2, para piano y Orq., en Si bemol Mayor, Op. 19**, de Beethoven. **Sinfonía Matías el Pintor**, de Hindemith. Intérpretes: André Watts, piano. Orquesta Suiza del Festival. Dir.: Jiri Belohlávek.

Día 22

12,00.—Intérpretes de hoy. **Antal Dorati, director: Sinfonía núm. 44, en Mi menor**, de Haydn. Orq. Fil. Hungárica. Dir.: Dorati. **Rapsodia Española**, de Ravel. Orq. Sinf. de Detroit. Dir.: Dorati. **Suite núm. 1, Op. 3**, de Bartók. Mismos int. **Danzas Populares Rumanas**, de Bartók. Orq. Sinf. de Mineapolis. Dir.: Dorati.

15,30.—Festivales de música. Festival Viena (parte 2ª). **Sinfonía núm. 2, en Re Mayor, Op. 73**, de Brahms. **Sinfonía núm. 5**, de Shostakovitch. Orq. Fil, de Leningrado. Dir.: Y. Mravinsky.

19,20.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde la Escuela de Felsenreit. Saint François d'Assise**, de Olivier Messiaen. Intérpretes: Rachelk Yakar, Dietrich Fischer-Dieskau, Michel Sénéchal, Robert Tear. Coro Arnold Schoenberg. Coro y Orq. Sinf. de la ORF. Dir.: Lothar Zagrosek.

Día 23

12,00.—Historia de la música de cámara. **Cuarteto con piano núm. 2, en La Mayor**, de Brahms. Trío Beaux Arts y Walter Trampler.

15,00.—Grabaciones de RNE. Antoni Caimari. Obras para piano, por el autor.

21,40.—Musical 2. **Sonata para violín solo en Sol menor**, de Bach. R. Pasquier. **Petruchka**, de Stravinsky. Orq. de Filadelfia. Dir.: Muti. **Stabat Mater**, de D. Scarlatti. S. Flowers, J. Knibbs, E. Priday y G. Ross, sopranos; A. Stafford y M. Chance, contratenor, N. Robertson y A. Murgatroyd, tenors, S. Birchall y Stephen Charlesworth, bajos; A. East, violoncello. V. Botwright, contrabajo; A. Ross, órgano; Coro Monteverdi. Dir.: Gardiner.

Día 24

9,30.—Por los salones de Europa. **El piano de Franz Liszt. Años de peregrinaje. Año II. Italia. Núm. 6: Soneto de Petrarca núm. 123**. G. Cziffra. **Años de peregrinaje. Año II. Suiza: La Capilla de Guillermo Tell**. A. Ciccolini. **Años de peregrinaje. Año III: Juegos de agua en la Villa d'Este**. E. Nyrègy-nazi. **Dos Episodios del Fausto, de Lenau (núm. 2)**. V. Ashkenazi. **El Rey de los Alisos**, Schubert-transcrip. para piano de Liszt). **El Rey de los Alisos**, (Schubert-transcrip. para piano de Liszt). L. Berman. **La Marsellaise** (sobre **La Marsellesa**, de Rouget de L'Isle. **3 Estudios de concierto (Núm. 3 en Re bemol Mayor: Un sospiro)**. G. Cziffra.

17,00.—Veterodoxia. Obras profanas de Johannes Ockeghem, (III).

17,30.—El duro deseo de durar.

21,35.—Teatro de la Zarzuela, (dramatizada). **La linda tapada**, de Tellaeche y Francisco Alonso Versión dramatizada, adaptada y comentada por José María Gómez Labad. Dir.: Samaniego. Int.: Cuadro de actores de RNE. Dirección musical: Benito Lauret.

Día 25

10,050.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde el Mozarteum. Sinfonía núm. 18, en Fa Mayor, KV 130**, de Mozart. **Concierto núm. 1, en Sol Mayor para flauta y Orq., KV 313** de Mozart. **Arias de Concierto**, de Mozart. **Sinfonía núm. 35, en Re Mayor («Haffner») KV 385**, de Mozart. Intérpretes: Irena Grafenauer, flauta. Josef Protschka, tenor. Orquesta del Mozarteum. Dir.: Gerhard Wimberger.

15,00.—La música instrumental de Juan Sebastian Bach. Julián Marías. **Clavierübung I. Partita 5. BWV 829. Clavierübung II. Partita en Si menor BWV 831**, (obertura francesa G. Leonhardt.

Día 26

13,00.—Formas libres. **Fantasía en Do menor K. 475**, de Mozart. Ch. Eschenbach. **La Creación del mundo**, de Mihlhaud. Orq. Nal. de Francia. Dir.: Bernstein.

16,00.—El mundo del Lied. **Olivier Messiaen. Canciones de cielo y tierra**. Selección núms. 1, 2, 4, y 6. N. Barker, R. Sherlaw-Johnson. **Poemes pour «Mi»**. Mismos int.

20,20.—**Temporada Proms 1985. Transmisión directa desde el Royal Albert Hall, de Londres. Strike up the band** (Obertura), de Gershwin. **Appalachian Spring**, de Copland. **Central Park in the dark**, de Ch. Ives. **Three places in New England**, de Ch. Ives. **The Unanswered question**, de Ch. Ives. **Rapsody in blue**, de Gershwin. **Prelude, fuge and riffs**, de Bernstein. Intérpretes: Ronald Brautigam, piano. London Sinfonietta. Dir.: Simon Rattle.

Día 27

12,00.—Intérpretes de hoy. **Neville Marriner, director. Sinfonía núm. 22, en Mi bemol Mayor «El Filósofo»**, de Haydn. **Sinfonía núm. 92, en Sol Mayor Oxford**, de Haydn. **Sinfonía núm. 1, en Mi bemol Mayor K. 16**, de Mozart. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir.: Marriner. **Misa de la Coronación, K. 317**, de Mozart. I. Cotrubas, H. Watts, R. Tear, J. Shirley-Quiq, Schola Cantorum de Oxford. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir.: Marriner.

15,30.—Festivales de música. **Días Musicales de Donaueschingen. Aura**, de Maderna. Orq. Sinf. de la BBC. Dir.: Z. **Pesko. Gruppen para 3 orquestas**, de Stockhausen. Orq. Sinf. de la Radio de Colonia. Directores: el autor, Bruno Maderna y Michael Gielen. **Kontakte**, de Stockhausen. D. Tudor, Ch. Kassel. El autor y M. Konig, sonidos electrónicos. **Composizione 1**, de Nono. Orq. Sinf. de la BBC. Dir.: Maderna.

Día 28

12,00.—Los ojos de la música: el ballet. **Poema Op. 25**, de Chausson. Ch. Ferras y Orq. Nal. de Bélgica. Dir.: G. Sebastián. **Serenata para cuerdas, Op. 48**, de Tchaikowsky. Orq. Cámara Inglesa. Dir.: Barenboim.

13,00.—Formas libres. **11 Bagatelas**, de Beethoven. R. Serkin. **Masques et Bergamasques**, de Fauré. Orq. Suisse Romande. Dir.: Ansermet.

Día 29

15,30.—Festivales de música. **Festival de Salzburgo** (parte 1ª). **Mozart: Sinfonía núm. 39, en Mi bemol Mayor, K. 543. Sinfonía núm. 40, en Sol menor, K. 550. Sinfonía núm. 41 en Do Mayor, K. 551**. Orq. Sinfónica Columbia. Dir.: B. Walter.

Día 30

9.35.—Programa de mano. ORF. Concierto celebrado el 2 de enero de 1985. Int.: A. Brendel. Orq. Fil. de Viena. Dir.: Abbado. **Lulú**, suite sinf., de A. Berg. **Concierto para piano y Orq., en Do Mayor K. 503**, de Mozart. **Sinfonía núm. 5**, de Beethoven.

18,00.—La música vocal de Haendel. Domingo del Campo. **El Mesías**. H. Donath. A. Reynolds, S. Burrows, D. Mcintyre, Coro John Alldis, Orq. Fil. de Londres. Dir.: Richter.

22,50.—**XXXIV Festival Internacional de Santander. Transmisión directa desde la Plaza Porticada. Concierto para violín y Orq.**, de Saint-Saëns. **Sinfonía núm. 7, en Mi Mayor**, de Bruckner. Intérpretes: Agustín Dumay, violín. Dir.: Eliahu Inbal.

Día 31

19,20.—**Festival de Salzburgo 1985. Transmisión directa desde la Gran Sala del Festival. Sinfonía de Requiem, Op. 20**, de Britten. **Sinfonía en 3 movimientos**, de Stravinsky. **Sinfonía en Re menor** de C. Franck. Orq. Sinf. de Pittsburgh. Dir.: Maazel.

22,50.—**XXXIV Festival Internacional de Santander. Transmisión directa desde la Plaza Porticada. Fandango Español**. (Versión orquestal del **Fandango**, de Soler), de Claudio Prieto. **Sinfonía Turangalila**, de Messiaen. Orquesta Sinf. de Radio Frankfurt. Dir.: E. Inbal.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Noticias

Becas de la Sociedad de Autores para miembros de la Joven Orquesta

El Consejo de Administración de la SGAE, consecuente con el articulado de sus estatutos, en apartados que contemplan también su función social y cultural, aparte de la puramente administrativa, y como en otras épocas y oportunidades —recordamos su contribución durante largos años a la presencia de profesionales españoles en los Cursos de Música en Compostela, merced a becas especiales— concedió este curso cuatro importantes becas a destacados miembros de la Joven Orquesta Nacional, en su deseo de contribuir al perfeccionamiento profesional y artístico de las jóvenes promociones de profesores de orquesta, comenzando por titulares de la JONDE, concretamente, otorgándolas a sus destacados miembros, Joaquín Palomares, José Antonio Campos Blanco, Antonio García Araque y Enrique Valero.

La entrega de las becas, los correspondietes cheques por el importe de sus dotaciones —cuatrocientas mil pesetas cada una— se llevó a cabo en un solemne acto, celebrado el 3 de julio en la propia sede de la entidad autoral y por el Presidente de la misma, Juan José Alonso Millán, que estuvo acompañado por miembros de su ejecutivo, a la cabeza Tedy Bautista, Vicepresidente, y en presencia del director titular de la joven orquesta, el maestro Edmond Colomer y de Alfredo Carrión, Director musical del recientemente constituido Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales, y hasta hace también pocas fechas Gerente de la juvenil formación sinfónica nacional.

Tras los discursos de rigor pronunciados por Alonso Millán, Edmón Colomer y Alfredo Carrión, aludiendo el primero al espíritu de colaboración que anima a la Sociedad de Autores en favor de que nuestros atriles sinfónicos cuenten con profesionales a los más altos niveles de calificación, y los segundos a lo que estas becas representan para nuestras jóvenes generaciones y al sentido de responsabilidad artística que su ostentación genera en los becarios respectivos, Joaquín Palomares, primer beneficiario de las becas otorgadas, y violín-concertino de la Joven Orquesta Nacional, cerró el acto ofreciendo una acertada versión de los primero y segundo movimientos de la **Segunda Sonata, en La menor,** de Bach, a lo largo de cuya interpretación hizo alarde de su depurada escuela **A R M.**

Josefina Sammartín

La flautista catalana **Josefina Sanmartín** está dando una serie de conciertos acompañada de guitarra y piano en varias ciudades de Chile y en el Teatro Municipal de Santiago. Invitada por la Universidad, hizo grabaciones de obras contemporáneas de músicos catalanes y chilenos para la Radiotelevisión de la Universidad. El pasado mes de junio, esta flautista grabó para Radio Nacional un programa de música contemporánea que incluía obras de Micá, Taverna-Bech, Homs, Rivier y Hindemith.

El **Grupo Universitario de** Cámara de Compostela, que dirige **Carlos Villanueva** participará el próximo mes de octubre en la edición de Europalia 85, que se celebrará en Bélgica, con cuatro conciertos en Gante, Luxemburgo, Kortijk y Herentals. El programa recoge obras del **Códice Calixtino** de la catedral de Santiago y canciones de romeros y peregrinos. Posteriormente, a partir del 30 de octubre hasta el 22 de noviembre, iniciarán su segunda gira por Estados Unidos y Méjico, con actuaciones en el estado de Massachusets (cinco conciertos) y en Méjico D.F. (tres conciertos).

El **Orfeón Pamplonés**, que dirige **José Antonio Huarte Azparren** interpretará la **Novena Sinfonía** de Beethoven en el Festival de Avigon, además de un concierto en solitario. La ciudad francesa de Orange recibirá también la visita del **Orfeón Pamplonés** que intervendrá en el **Requiem** de Verdi bajo la dirección de **Antoni Ros Marbá**, en versión coreográfica. También la agrupación interpretó con exito el **Requiem** de Berlioz en el Mayo Musical de Burdeos.

El Encuentro Luso-Español de Compositores, que se celebró en Lisboa durante el mes de junio, incluyo una serie de conferencias y conciertos con obras de nuestros compatriotas. Por parte española participaron con obras o con su presencia personal **Luis de Pablo, Cristobal Halffter, Tomás Marco, Alfredo Aracil, Claudio Prieto, Jesús Villa Rojo, Grupo LIM, José Peris, Ramón Barce, Enrique Macías, Lewin-Richter, Gabriel Brncic, Capdeville, Martins, Francisco Guerrero, Pérez Maseda, Adolfo Núñez, José Ramón Encinar,** y **Grupo Koan**

El Instituto de Artes Escénicas y de la Música ha organizado para este verano una serie de giras de agrupaciones españolas por Italia. En diversas ciudades de este país actuarán los componentes del **Centro Dramático Nacional**, el **Ballet Nacional Español**, la **Orquesta Nacional** con **Montserrat Caballé José Carreras, Juan Pons** y **Joaquín Achúcarro** y se podrá escuchar la **Cumbre Flamenca** recientemente organizada en Madrid. Durante el mes de septiembre en Gran Bretaña, tambien actuaran los músicos españoles **Victor Pablo Pérez, Joaquín Achúcarro**, el dúo **Corostola-Carra, Edmon Colomer**, el **Trío de Barcelona**, el grupo **Zarabanda**, el dúo **Matute – Rentería, José Luis Rodrigo** y **Victoria de los Angeles**

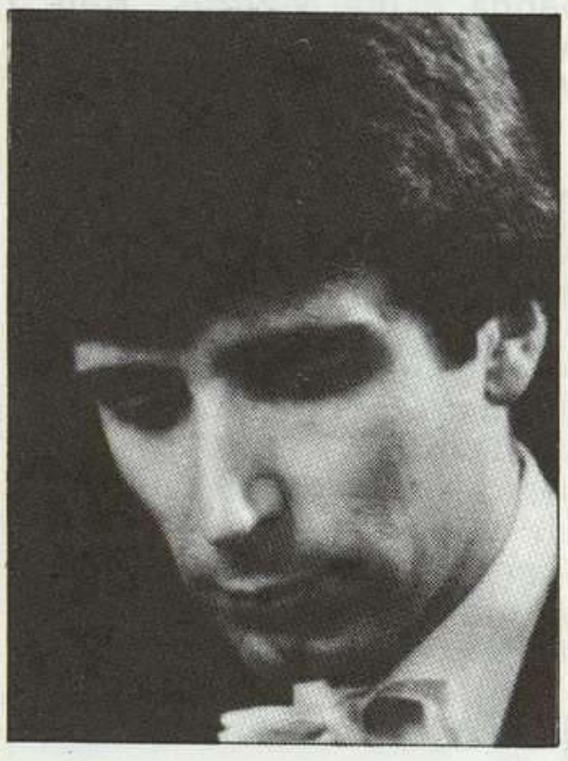
Torrens Lladó, famoso pintor catalán, ha sido encargado de diseñar los decorados y vestuario del Ballet de Montecarlo que dirige Pierre Lacotte. Este grupo hara su presentación en la Sala Garnier del Casino de Montecarlo con un montaje coreográfico de la novela de Stephan Szweig **Veinticuatro horas de la vida de una mujer**

Lucero Tena y **Frühbeck de Burgos** obtuvieron un notable éxito en Roma con la interpretación de **La vida breve**, de Falla. La versión ofrecida fue la de concierto, aunque con la escenificación de las danzas a cargo de **Lucero Tena Frühbeck** dirigió la Orquesta y Coros de la Academia Santa Cecilia y a los cantantes **Isabel Rivas, Paloma Pérez Iñigo, Juan Molina, Evelio Esteve, Francisco Matilla, Gabriel Moreno** y **Jesús Sanz Remiro**

El **Festival Internacional** de Guitarra Toyoko Yamashita se celebró en Berlín con una nutrida presencia española. Actuaron los guitarristas **Víctor Monge «Serranito», Virginia Luque Márquez, Jorge Cardoso**, y **José Luis González**. El guitarrista francés Patrick Gaudi interpretó obras de **Sor, Moreno Torroba** y el estreno de **Luis Vázquez del Fresno Preludio y Toccata, Op. 28**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

JOSE CARRERAS ha sido galardonado con la medalla de oro de Bellas Artes. El resto de los premiados son los cienastas Costa-Gavras y Jaime de Armiñán, el actor José Luis López Vázquez el poeta José Luis Cano, los escultores Jorge Oteiza y Martín Chirino, los pintores Ramón Gaya, Hernando Vines Soto, Rufino Tamayo y Roberto Matta y las asociaciones Amigos del Museo Serralbo y Diseño Industrial, Fomento y Artes Decorativas



EDMON COLOMER ha sido contratado como director titular para dos temporadas para la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Sustituye a **Armando Alfonso,** tras diecisiete años de titularidad de éste. La Orquesta, a raíz de la contratación de **Colomer**, ampliará el número de sus componentes de 42 a 56.

MARIANO PEREZ, actual director del Conservatorio de Sevilla, sustituiraá a **Federico Sopeña** en la cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, que acaba de dejar vacante por jubilación.

JOSE PERIS ha estrenado en Zaragoza las obras: **Ofertorio**, que compuso con ocasión de la visita de Juan Pablo II a nuestro país y **Te Deum,** realizada con motivo del IV centenario del monasterio de El Escorial. El concierto tuvo lugar en la catedral de Zaragoza patrocinado por la Diputación General de Aragón.

AGAPITO MARAZUELA, el famoso folclorista, ha dado nombre al II Festival de Música Popular que se celebra en Segovia bajo su recuerdo. Participaron en este Festival numerosos grupos de toda España dedicados a la recuperación y divulgación del folclore, algunos de ellos alumnos de **Agapito Marazuela**.

NARCISO YEPES estuvo a punto de suspender un recital en Hospitalet de Llobregat (Barcelona) a causa del ruido y la mala iluminación del escenario del palacio de Can Boixeres, donde estaba programada su actuación. **Yepes** protestó por la falta de condiciones de la escena, aunque al final accedió a ofrecer el concierto.

FERNANDEZ SASTRE, comandante de la Guardia Civil, ha sido el vencedor del premio de composición "Tortosa", Ejército 1984, por su obra **Bandera de España.** El segundo premio fue obtenido por el teniente de la Marina **Jordá Biosca,** por **Loa a la bandera** y hubo una mención honorífica la marcha del Día de las Fuerzas Armadas compuesta por **Fernández Cásero**. Las obras fueron estrenadas por la Banda y Música de la Guardia Real y el Orfeón de Castilla, en el Teatro Real de Madrid.

LOPEZ COBOS ha declarado que a partir de 1987 dirigirá la Orquesta de Cincinatti, sin por ello abandonar a la Orquesta Nacional ni la de la Opera de Berlín. Prosiguen, sin embargo, las negociaciones para el aumento de los sueldos de los profesores de la ONE, condición que puso **López Cobos** para seguir trabajando con nuestra orquesta.

ROGER NORRINGTON será, a partir de septiembre de 1985, el nuevo director titular de la Bournemouth Sinfonietta. **Harold Farberman** será el principal director invitado, sustituyendo a **Norman del Mar.**

FEDERICO MOMPOU fue homenajeado en el Festival de Granada con la interpretación de **Música callada,** obra ausente hasta el momento en la larga historia del festival andaluz. El pianista **Antoni Besses,** que sustituyó a **Eulalia Solé,** por enfermedad de ésta, realizó un programa a base de obras de **Mompou.**

La Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria: conciertos inaugurales de su nueva sede

El fin de semana que conformaron los dos primeros días del pasado mes junio fue el elegido por la dirección del centro, que ostenta el compositor Carmelo Bernaola para celebrar la oficial inauguración del nuevo edificio construido en la capital alavesa según el proyecto del que son autores los arquitectos de la Diputación Foral Julio Herrero y José Luis Catón, para albergar a su Eres Ikastola, a su

Escuela de Música Jesus Guridi , y cuyas instalaciones, que vienen a enriquecer poderosamente la infraestructura musical de la vida musical vitoriana, están dotadas a los más altos niveles y su reciente contemplación, en oportunidad de nuestra asistencia a los actos inaugurales, nos permite afirmar que colocan estadísticamente a este nuevo centro alavés entre los primeros de su género no ya solamente en España, sino en Europa, tema sobre el que nos detendremos en un próximo número habida cuenta del interés que ello tiene en cuanto ofrece la cara opuesta a la que presentan las instalaciones de los centros españoles de formación musical en la mayor parte de nuestra geografía.

Tres conciertos, dos confiados a equipos vascos y uno de clausura encomendado a una agrupación camerística internacional, integraron el brillante cuadro de los actos musicales inaugurales, que tuvieron como preludio una tan emotiva como interesante intervención de Federico Sopeña, una conferencia sobre un tema en verdad entrañable: Victoria y Jesús Guridi en mis recuerdos (1).

Fueron las palabras de Sopeña —altamente evocadoras y ceñidas al tema de su conferencia, más también realistas y rigurosas al señalar y poner de manifiesto la constante muestra de nuestro vivir la cultura musical universal con medio siglo de retraso, realidad ciertamente vergonzosa que hemos de tratar de erradicar con hechos y realizaciones como la que ahora inauguramos—, palabras, repetimos, con las que primaria y oficialmente se abrieron las puertas del aula magna de la Eres Ikastola, el aula Isaac Albéniz , auténtica y espléndida sala de conciertos, en cuyo marco y a lo largo de este inaugural ciclo pudimos escuchar a la Coral Andra Mari, de Rentería, a las órdenes de su titular, José Luis Ansorena; a la Orquesta Sinfónica de Euskadi, conducida por su titular, el maestro Urbano Ruiz Laorden, y, clausurando la serie, al Cuarteto Enesco, con programas en los que la obra de los compositores vascos más ilustres presidían todos y cada uno de los programas ofrecidos.

Obras de Guridi, Anchieta, Arriaga, Salaberri y Aramburu, en el programa de la agrupación coral de Rentería; Guridi —obviamente de nuevo— José María Sanmartín, también —y muy justamente— Arriaga; Landazábal e Isaac Albéniz —no nacido en Vitoria, pero de ascendencia alavesa (2)—, en los atriles de los profesores de la sinfónica euskalduna, y de Guridi, ya finalmente, presidiendo el programa de cuartetos —con el que le mereciera el Premio Nacional de Música en 1949 y compusiera ese mismo año, el en **La menor, número 2** y el en **Re menor de Emilio Serrano**, compositor vitoriano nacido en 1850 y que falleció en Madrid en 1939 (3)—, cerrándolo el vasco-francés Ravel, con el suyo, en **Fa mayor**.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Todas y cada una de las versiones ofrecidas tuvieron los niveles dignos del acontecimiento y que no vamos a matizar a través de este comentario, que debemos y queremos limitar a dejar la más fehaciente constancia de un hecho trascendente para la vida musical alavesa, vasca y española: la inauguración oficial, la puesta en marcha de unas instalaciones ejemplares, destinadas a centro de formación musical superior y que las autoridades forales y municipales, la Excma Diputación alavesa y el Municipio vitoriano, merced al sentir que ha sabido infundirles el director de su Eres Ikastola Carmelo Bernaola, han puesto a disposición del pueblo alavés como el medio más adecuado para conseguir esa sensibilidad que precisa todo ser humano y se consigue a través de una formación cultural auténtica, y en este caso la musical, tal como nos decia precisamente el propio presidente de la corporación provincial Juan María Ollora en la cena que presidió como jornada de despedida y nos ofreció a cuantos acudimos a Vitoria para ser testigos de estas jornadas. Formación a la que pueden tener acceso los alaveses a través de su nueva Escuela de Música Jesús Guridi recién inaugurada.—**ANTONIO RODRIGUEZ MORENO**.

1 Vitoria fue precisamente ciudad de residencia de Federico Sopeña en una época de su infancia, y en su Seminario Diocesano curso sus estudios eclesiásticos.

2 Angel Albéniz y Gauna, padre de Isaac Albéniz, nació y fue residente en Vitoria.

3 Prolífico compositor de operas y zarzuelas, música sinfónica y de cámara, instrumental y vocal. Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de cuya Seccion de Música fue Presidente.

ESTRENOS

RAFAEL CASTRO: Sonata para cello y piano. Ristea Costel (violoncelo). Luis Fernando Barandiarán (piano). Ciclo del Año Europeo de la Música del Banco de Bilbao. Aula de Cultura de San Nicolás. Bilbao, 13 de marzo.

RAMON L. TORRE: Niebla. Sobre textos de Aurora Vélez. Iciar del Real (soprano), Alejandro Zabala (piano). Ciclo del Año Europeo de la Música del Banco de Bilbao. Aula de Cultura de San Nicolás. Bilbao, 13 de marzo.

RAMON L. TORRE: Tengo miedo a perder la maravilla. Sobre textos de García Lorca. Inmaculada Martínez (soprano). Alejandro Zabala (piano). Ciclo del Año Europeo de la Música del Banco de Bilbao. Aula de Cultura de San Nicolás. Bilbao, 13 de marzo.

RAMON L. TORRE: Cuarteto para cuerdas y recitado «Secuencias de cuatro diálogos. Sobre textos de Juan B. García Lozano. Luis Iturri (recitador). Ciclo del Año Europeo de la Música del Banco de Bilbao. Aula de Cultura de San Nicolás. Bilbao, 13 de marzo.

ENRIQUE MACIAS: Itinerario de las palmeras I. Homenaje a D. Scarlatti. Grupo de Música Contemporánea de Lisboa. III Jornadas de Música de Santiago de Compostela. 9 de julio.

CLOTILDE ROSA: Homenaje a Bach. Grupo de Música Contemporánea de Lisboa. III Jornadas de Música en Santiago de Compostela. 9 de julio.

ALFREDO ARACIL: Paisaje vertical. Sobre el pintor Hernández Pijoan. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

JOSE MANUEL BEREA: Incendio de silencio. Sobre Darío Villalba. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

JOSE RAMON ENCINAR: Io la mangio con le mani. Sobre Eduardo Arroyo. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

JORGE FERNANDEZ GUERRA: La imágen compuesta. Sobre Antonio Saura. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

ENRIQUE MACIAS: Langsam. Sobre Guinovart. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

MIGUEL ANGEL MARTIN LLADO: To sin tí/tu y yo/tu sin mí. Sobre Fraile. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

PABLO RIVIERE: Lluvia sobre el río, Sobre Palazuelo. Grupo Círculo. Director, José Luis Temes. Talleres de Arte Actual. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 16 de junio.

JUNTA DE CASTILLA Y LEON
Consejería de Educación y Cultura

"I CURSO DE DIRECCION CORAL"

20 - 28 de septiembre de 1985

Castillo de la Mota
MEDINA DEL CAMPO (Valladolid)

CONVOCATORIA:

Se convocan 36 plazas para directores, ayudantes jefes de cuerda o cantores interesados en la Dirección.

Los interesados deben dirigirse a la Dirección General de Promoción Cultural c. San Lorenzo nº 5 47001 Valladolid

PROGRAMA DIDACTICO GENERAL

A.—**HISTORIA GENERAL DE LA MUSICA**
Prof.: *Dámaso García Fraile*

B.—**TECNICA VOCAL**
Prof.: *Alfonso Ferrer*

C.—**PRACTICA DE LA DIRECCION**
Prof.: *Marcos Vega Mata*

D.—**TEORIA DE LA DIRECCION**
Prof.: *Pedro Aizpurua Zalacain*

E.—**SEMINARIOS ESPECIALES**

CONDICIONES GENERALES DEL CURSO

Tendrá lugar entre los días 20 y 28 del próximo mes de septiembre, en el Castillo de la Mota, de Medina del Campo (Valladolid), comprendiendo régimen de pensión completa y alojamiento en habitaciones dobles didáctica general del Curso.

Se convocan **36 plazas** para Directores, Ayudantes, Jefes de Cuerda o Cantores interesados en la Dirección Coral, que pertenezcan a coros de la Comunidad Castellana-Leonesa, con edad mínima de 18 años.

Si las inscripciones superasen la oferta, se haría una selección de candidatos, valorando los datos musicales aportados. Los boletines de inscripción deben remitirse a la dirección indicada antes del 26 de agosto. Entre los días 27 y 31 del mismo, se comunicará la aceptación definitiva a los candidatos.

— Mayores de 30 años ..... 20.000 ptas
— Menores de 30 años, hasta cubrir 26 ayudas concedidas por la Dirección General de promoción Cultural ..... 10.000 ptas

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

«Otello», en el Estadio Vicente Calderón

Cerca de 40.000 personas, pagando entradas que oscilaban entre las 100 y las 1.000 ptas. acudieron al Vicente Calderón, de Madrid, donde por vez primera en la historia de la ópera se realizó una obra en un estadio futbolístico. El empeño de Plácido Domingo de ofrecer una ópera a precios populares y superando ampliamente los aforos de otros recintos al aire libre como Verona u Orange, se vio empañado por las dificultades en la audición: ruidos de escena que se escuchaban a veces por encima de las voces, inaudible intervención de la Orquesta, diferencias de volumen según la colocación de los cantantes y otros problemas que no pudo evitar el equipo de sonido formado por ochenta altavoces de mil vatios, que únicamente amplificaban, sin seleccionar, absolutamente todos los sonidos que se producían en escena. Otros problemas se derivaron de las cerca de cuatro horas que duró la representación a causa de los larguísimos descansos animados por publicidad (ésta, perfectamente audible) en las dos pantallas de vídeo, y de la elección de la obra, desconocida por la mayoría del público. A pesar del dramatismo y de la alta calidad de los artistas, el público permaneció bastante frío durante toda la representación, aplaudiendo mesuradamente en los entreactos y sólo al final de la representación reaccionó favorablemente a las prestaciones de los protagonistas. El intento costó 50 millones de pesetas al Ministerio de Cultura, de los cuales pensaba recuperar 10. El Ayuntamiento prestó únicamente el local y la producción era del Teatro de la Zarzuela. El diario ABC dedicó una portada al acontecimiento y eligió a Plácido Domingo «Figura del día».

Los contratados de la OCB, suspendidos de empleo y sueldo

Los músicos contratados de la Orquesta Ciudad de Barcelona fueron sancionados con 15 días de suspensión de empleo y sueldo por su negativa a realizar un concierto en Cambrils (Tarragona). La Orquesta se negó a tocar como medida de protesta por no percibir las 5.500 ptas. que hasta el momento recibían por cada concierto que daban fuera de su ciudad-sede habitual, Barcelona. Los músicos funcionarios no fueron sancionados en principio porque, al depender del Ayuntamiento, las diligencias burocráticas para considerar una falta laboral grave son mucho más complejas. La sanción no tiene fecha fija de cumplimiento. Ros Marbá, el director titular de la agrupación, declaró que había existido una falta de diálogo entre la gerencia y los músicos y que tampoco había un reglamento definitivo o convenio laboral que preveyera la circunstancia, aunque era la primera vez que la orquesta no percibía estos emolumentos extraordinarios cuando actuaba fuera de Barcelona.

«Guerra» de desmentidos entre Kraus y el Festival de Granada

La actuación de Alfredo Kraus en el Festival de Granada produjo una seria polémica entre los organizadores y el tenor canario, que saltó a las páginas de los diarios. Kraus negó que hubiera amenazado con interrumpir el concierto en la segunda parte si no se le abonaban las dietas de viaje, mientras que los organizadores del Festival argumentan que en el contrato los gastos de desplazamiento se encuentran en blanco al no haberse podido concretar ni por el tenor ni por personas allegadas todos los aspectos del viaje. Kraus culpó del incidente al director del Festival Antonio Martín Moreno «*porque era contrario a mi participación y a la de la soprano Renata Scotto* , pero la organización adujo que su misma presencia indicaba lo contrario. La GUERRA de desmentidos no ha ocultado el indiscutible éxito de este evento musical, de cuyas incidencias artísticas nos ocuparemos en próximo número de RITMO, y que tuvo como colofón un Curso Manuel de Falla con nuevos e interesantes planteamientos.

Reforma de la Seguridad Social para los músicos

El Sindicato Profesional de Músicos Españoles, colectivo que integra once mil profesionales, nos envía el escrito que se publica a continuación acerca de la reforma de la Seguridad Social y su incidencia en el «statutus» laboral de los músicos.

El Presidente Nacional del Sindicato Profesional de Músicos Españoles (SPME), ha dirigido, con fecha 2 de julio en curso, telegrama al Excmo. Sr. Presidente del Gobierno, en nombre de los 11.000 profesionales de la música afiliados al mismo en toda España, transmitiéndole la gravísima preocupación del SPME y de sectores cualificados de la profesión musical ante inminente reforma, por medio del Proyecto de Ley de medidas urgentes, para la racionalización de la estructura y de la acción protectora de la Seguridad Social, que manifiesta al pretender integrar a los músicos en el Régimen General, se han ignorado las especiales características de nuestra profesión y su condición de trabajadores eventuales discontínuos. Asimismo y en la misma fecha, se ha elevado escrito al Ministro de Trabajo, recordándole que el Decreto 2133/1975 de 24 de julio, y la Orden de 29 de noviembre de 1975, por los que se regula y desarrolla el Régimen Especial que nos ocupa, recogen en su articulado principios como los siguientes:

a) La problemática de los músicos se basa en la muy especial forma de trabajo discontínuo y eventual, las dificultades lógicas para cotizar, dada la situación laboral diferente al resto de los trabajadores y la existencia de un empresariado, en el que generalmente actúan mediante «*bolos* , bien en un solo día o en períodos de muy reducida duración, que posibilita a veces el fraude y la lesión consecuente en los derechos de los músicos y la reducción de su período de carencia.
b) Que debe tenerse en cuenta básicamente, las características de su actividad profesional, peculiaridad de su trabajo, incidencia de la edad en el ejercicio de su profesión, corta en número de años que a diferencia de los trabajadores del Régimen General, los últimos años de su vida laboral pueden consolidarse en su trabajo, cubrir los requisitos previstos en dicho Régimen General, situación a la que el músico difícilmente puede afrontar.
c) Que la racionalización en la estructura del sistema, se haga como mínimo de una forma gradual y progresiva, sin el trauma que supondría el de una automática integración en el Régimen General de este colectivo. Que encaremos prudencia en las medidas que contemplan su desaparición, pero que somos positivamente sensibles hacia aquéllas que propugnan integrarlos en un solo Régimen Especial, adaptándolos por medio de períodos transitorios. Que se tome en consideración las especiales características de la profesión de músicos y otros colectivos afectos a nuestro Régimen Especial, de cara a los nuevos períodos de carencia que se proyecta hasta quince años y a la ampliación de dos a ocho años de la base de cálculo.

Se ha encarecido del Ministro de Trabajo, sensibilidad hacia nuestros problemas y que no recargue sobre las espaldas de los músicos, las dificultades de financiación del sistema de la Seguridad Social, ya que en justicia no creemos ser responsables de ciertos déficits, enormemente cuantiosos, de otros colectivos, ya que la palabra déficit aplicada a la cultura y al ocio, son un concepto difícil de asumir y encajar por nuestra parte, aunque lógicamente seríamos solidarios en la parte que pudiera correspondernos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Por Enrique Martínez Miura

MICHAEL TIPPETT

VIDA Y OBRA

Cuando la centuria que da nombre a esta sección se acerca a su final se cumple la hora de los balances. Hasta ahora la música inglesa de esta etapa venía siendo representada por Benjamin Britten. Las últimas valoraciones elevan insistentemente a Michael Tippett. La producción de este autor ha abandonado por fin el segundo plano que tan injustamente acupaba, para alzarse como una de las voces más originales, no sólo de su país, sino de todo el panorama actual en occidente. Las posibles razones de su postergación habría que buscarlas en su tardía dedicación a la música, Tippett era incluso desconocido como compositor hasta sus 40 años de edad y él mismo retiró de catálogo todas las obras escritas antes de los 30. Un motivo más profundo fue la renuncia a aceptar su estilo, abigarrada mezcla de elementos de diversas procedencias, que se resiste a ser encuadrado en la escuela británica.

Michael Tippett nace en Londres el 2 de enero de 1905. Hoy, a sus 80 años, se mantiene lúcidamente en activo. La inexistencia de antecedentes musicales en la familia abona su creencia en la composición como una fuerza interior genética. La opción por la música se produce tarde. Estudia en el Royal College of Music entre 1923 y 1928: composición con Wood y Kitson, dirección con Sargent y Boult. Siendo todavía estudiante dirige un pequeño coro en Oxted.

La influencia de Beethoven, especialmente de sus sinfonías, y la atracción por los polifonistas de últimos del siglo XVI marcan los primero pasos creativos de Tippett. Sus obras anteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial pueden entenderse como ensayos de un extraordinario nivel de autoexigencia. Son impulsadas por la necesidad de hacerse con el manejo de la forma clásica. En esta nómina figuran los **Cuartetos de cuerda núms. 1, 2** y **3**, que parten obviamente de Beethoven, la **Sonata para piano núm. 1**, significativa en cuanto a su asimilación jazzística, y el **Concierto para doble orquesta de cuerda**, donde Tippett avanza en los valores rítmicos de su escritura. La **Sinfonía núm. 1**, del mismo año en que acaba el conflicto mundial, presenta la adopción de una armonía basada en cuartas, siguiendo en esto a Hindemith.

Los acontecimientos de finales de la década de los treinta convencen a Tippett de la obligación moral de militar en el movimiento pacifista. Su negativa a ser enrolado le vale tres meses de prisión en 1943. Uno de los rasgos esenciales de su arte se forja en estos años: la carga de humanismo que conlleva. La partitura quizá más famosa de Tippett, el oratorio, pensado inicialmente como ópera, **A Child of our time**, en base a un texto del propio Tippett, expresa el radical sentimiento de inseguridad del hombre moderno. El idioma sonoro de la obra puede muy bien representar una constante del estilo de Tippett por su integración de géneros y estéticas. Los cantos espirituales negros tiene aquí una función muy semejante a la ejercida por el coral luterano en el oratorio bachiano.

En la **Sinfonía núm. 2**, con su superposición de tonalidades, se aprecia el cambio que va a guiar a Tippett por nuevos derroteros. La crisis se completa en la ópera **King Priam**, cuyo libreto a partir de la **Ilíada** y como es norma en el compositor se debe a Tippett. **King Priam** interesa por la autonomía de su discurso orquestal.

Las óperas de Tippett se ven al presente como lo más importante que el género ha dado —no nos estamos olvidando en absoluto de Britten — en este siglo en Inglaterra. Junto a la antes citada hay que recordar **The Midsummer Marriage**, que la precede en el tiempo, obra psicoanalítica, buceadora en el subconsciente humano, atraida por los dos polos de luz y de sombra, que son tantas veces el motor de obras de Tippett. **The Knot Garden** retoma en cierto modo el mundo de **King Priam** y **The Ice Break** es una de sus obras para la escena de mayor poder trágico, ópera «*agónica*» en expresión de su autor.

El sentido contradictorio y doliente de la vida humana, que anima gran cantidad de las obras de Tippett, se encuentra igualmente en sus partituras de música absoluta. Así ocurre en su **Concierto para orquesta**, que responde a una construcción circular y, sobre todo, en la **Sinfonía núm. 3**. Es esta una de las consecuciones fundamentales de todo Tippett. La hibridación, típica en el autor británico, se muestra en ella como un procedimiento enormemente efectivo en la comunicación de un substrato filosófico y dramático. La **Sinfonía núm. 4** es directamente la imagen sonora del arco de la vida del hombre.

A mediados de los sesenta volvió Tippett al oratorio, esta vez con un sentido más claramente religioso. **The Vision of St. Augustine** se basa en tres párrafos de las **Confesiones** y en pasajes bíblicos. Se trata de una tensa y estática a un tiempo contemplación de la eternidad. En el proceso de la evolución de su autor es un punto transcendental. El lenguaje de Tippett acelera, en los últimos veinte años, su perfil MODERNO. **The Mask of Time**, es estrenada en 1984, es una extensa y genial visión, formalmente de nuevo próximo al oratorio, del valor y del sentido de la música para el hombre y para la cultura que ha creado.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

OBRA

Opera: **The Village Opera** (1928. No editada).
Robin Hood (1934. No editada)
The Midsummer Marriage (1946-1952)
King Priam (1958-1961)
The Knot Garden (1966-1969)
The Ice Break (1973-1976).
Sinfónico-coral: **A Song of Liberty** (1937. No editada)
A Child of our Time (1939-1941)
The Vision of St. Augustine (1963-1965)
The Mask of Time (1983)
Orquesta: 4 **Sinfonías** (1944-45, 1956-57, 1970-72, 1976-77)
Concierto para orquesta (1962-63)
Concierto para doble orquesta de cuerda (1938-39)
Concierto para violín, viola y violoncello (1979)
Concierto para piano (1953-1955)
Fantasía sobre un tema de Haendel (1939-1941)
Fantasía concertante sobre un tema de Corelli (1953)
Cámara: **Trío de cuerda** (1933. No editada)
4 **Cuartetos de cuerda** (1934-35, 1941-42, 1945-46, 1977-79)
Instrumental: 3 **Sonatas para piano** (1938, 1962, 1972-73)
Sonata «The Blue Guitar» (1983)
Canción: **Songs for Achilles** (1961)
Songs for Ariel (1962)
Songs for Dov (1969-70).

BIBLIOGRAFIA

En castellano:
Robert Simpson ed.: **La Sinfonía**, pp. 180-183. Madrid, 1983.
JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA: Entrevista a Tippet, RITMO núm. 514, septiembre 1981, págs. 7-13.

No traducida:

Escritos del propio compositor:
Moving into Aquarius, Londres, 1958.
Towards the Condition of Music, Londres, 1961.

Estudios:
D. MATTHEWS: Michael Tippett, an introductory Study, Londres. 1979.
E.W. WHITE: Tippett and his operas, Londres, 1979.

DISCOGRAFIA

Aparecida en España:
Las cuatro Sinfonías. Sinfónica de Londres, Colin Davis (1-3); Heather Harper (3); Sinfónica de Chicago, Solti. (4). Decca 414091-1 DM 3.
The knot Garden. Mianton, Barstow, Gómez, Hamsley, Carey, Tear, Herincx. Royal Opera House, Covent Garden, Colin Davis. Philips, 412 707.
No publicada en España:
A Child of our Time. Norman, Baker, Cassilly, Shirley-Quirk. Sinfónica de la BBC, Colin Davis. Philips 6500985.
King Priam. Palmer, Harper, Minton, Tear. London Sinfonietta, David Atherton. London LDR 73006 D.
Suite 1948. Sinfónica de Chicago, Solti. LONDON LDR 71046 D.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

TORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música, Conservatorios y Entidades de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

MAXPER, S.A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

R S

ROIG-SEDILES
Instrumentos de música
y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
28015 MADRID

VIETRONIC, S.A.
Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
08020 BARCELONA

RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99.
28015 MADRID

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.
Cuerdas para guitarra, bandurria, laud y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12
46009 VALENCIA

ERVITI
San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

La gama más estensa
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE MUSICA

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
28004 MADRID

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA
Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
28013 MADRID

Casa de la Música

INSTRUMENTOS MUSICALES
Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
29008 MALAGA
Sucursal: Vírgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

Diversidad de instrumentos y accesorios
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28013 MADRID

material didactico musical

instrumentos musicales
carijo

Completísimo para la iniciación de la música.
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.
Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.
Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
28043 MADRID

hi-fi

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

INDICE DE ANUNCIANTES

HAZEN	2
CBS	6
CHEMISON	19
FERYSA	22
QUINCENA MUSICAL	49
FESTIVAL DE SANTANDER	50, 51
VIETA	54
CONGRESO MUSICOLOGIA	70
CENTRO MUSICA	99
BILBAO TRADING	100

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Belleza y ritmo en sus venas.

VEALOS EN :

Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

-

Madrid
RINCON MUSICAL
Pza. DE LAS SALESAS, 3

-

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas de toda España.

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO

SCHIMMEL PIANOS

LES GRANDES MARQUES RÉUNIES
GAVEAU 1847
ERARD 1780
PLEYEL 1807
SCHIMMEL 1885

Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A., Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012