

# RITMO

AÑO LV • NUM. 559 • OCTUBRE 1985 • PRECIO 425 PTS.

## FESTIVAL DE OTOÑO

consejería de cultura

Comunidad de Madrid



# 1985





# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



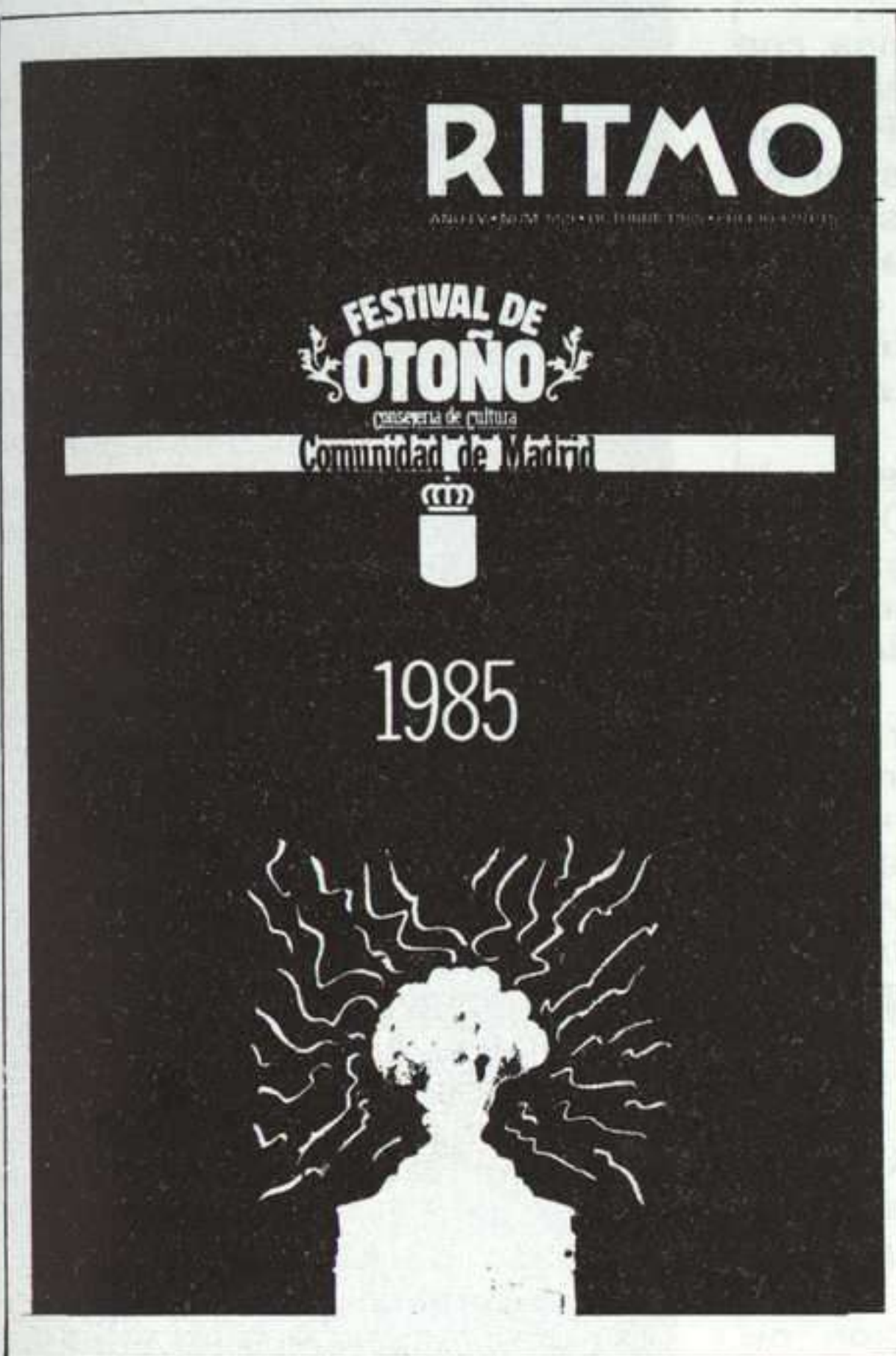
Importador:

## HAZEN

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



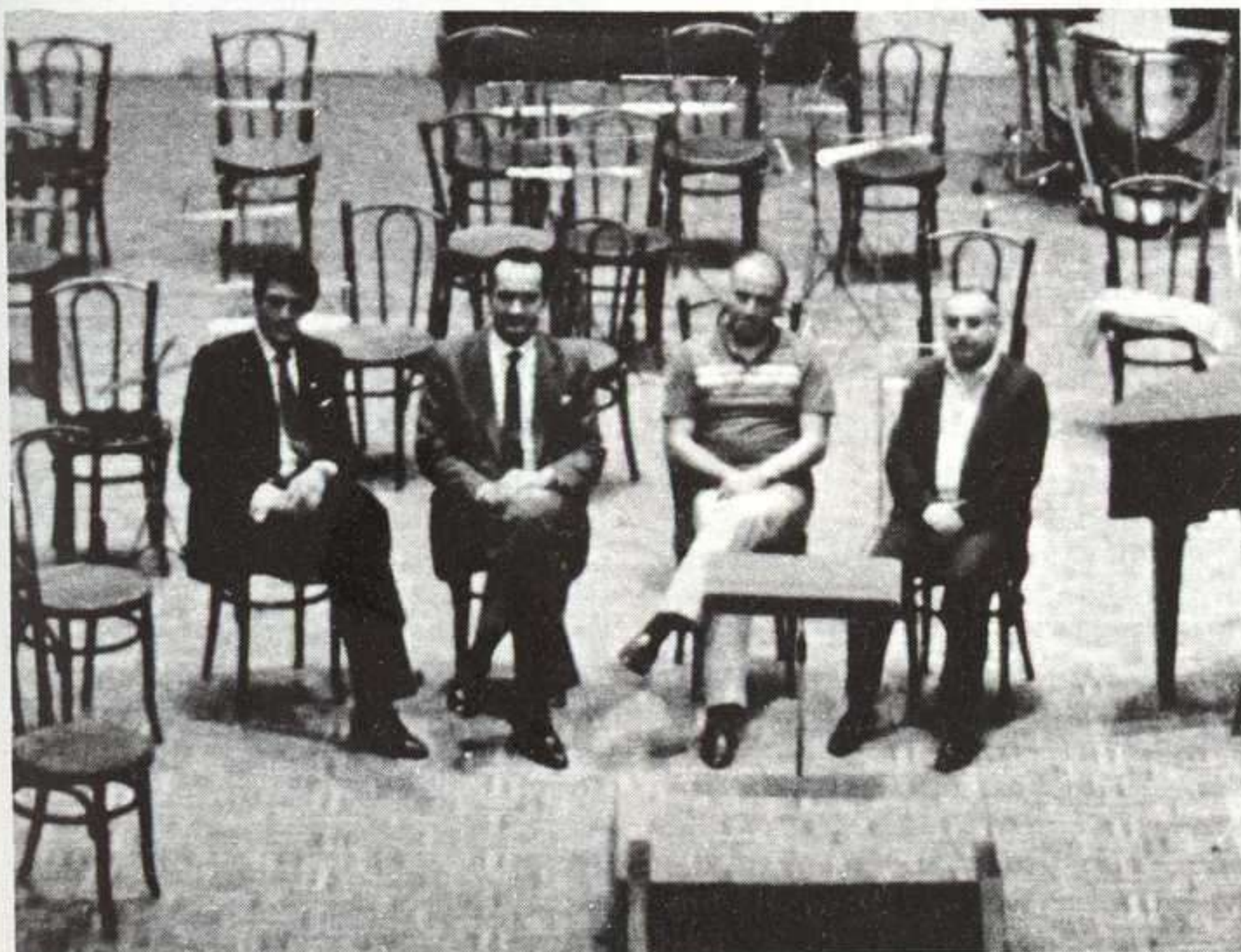
# Sumario



## Nuestra portada

El Festival de Otoño ocupa la atención de los melómanos madrileños. Información crítica de algunos de los conciertos del Festival podrán encontrarla en la sección de «Madrid», página 86. En esta misma sección se publica una entrevista con el Consejero de Cultura de la Comunidad Autónoma, en la que explica los objetivos y fines que la autonomía madrileña persigue con la organización de este Festival. Otros eventos musicales de distintos puntos de España quedan reflejados

en nuestro número: el Curso de Música Barroca y Rococó (página 16), el Festival de Santander (pág. 23) el Festival de Canarias (pág. 28) el Curso de las Sonatas para piano de Beethoven (página 76) y el Simposio sobre Documentación Musical (pág. 80).



## Reportaje:

La probable creación de una Orquesta Sinfónica de Andalucía produce encontradas reacciones en el mundo musical andaluz. Nuestra revista ha consultado a los diversos implicados en esta creación quienes, desde Málaga y Sevilla, sedes de las dos orquestas actualmente existentes, proponen sus opiniones y matices sobre la creación de esta importante agrupación (página 30).

## Crítica discográfica:

En este número, veinte páginas de crítica discográfica con más de sesenta discos comentados. Páginas 43 a la 62.

## NUESTRO PROXIMO NUMERO

Monográfico dedicado a la Música en Canarias.

<b>Cartas</b>	4
<b>Editorial: Libertad, polémica y rabieta</b>	5
<b>Entrevista: Mestres-Quadreny: «No creo en la vanguardia; sí existe la retaguardia»</b>	7
<b>Ensayo: La formación del estilo de Schütz</b>	11
<b>Música contemporánea: L.I.M. 75-85: Los diez primeros años del Laboratorio de Interpretación Musical</b>	14
<b>Festivales: VII Curso de Música Barroca y Rococó</b>	16
<b>XXXIV Festival Internacional de Santander</b>	23
<b>Certámen Internacional de Bandas de Música «Ciudad de Valencia»</b>	23
<b>Festival de Canarias. Entrevista con Rafael Nebot</b>	28
<b>Reportaje: La Orquesta Sinfónica de Andalucía</b>	30
<b>Opera: Teatro de la Zarzuela. Entrevista con José Antonio Campos Borrego</b>	36
<b>Ensayo discográfico: «Bartók al piano»</b>	40
<b>Crítica discográfica</b>	43
<b>País musical</b>	65
<b>Curso sobre las Sonatas de Beethoven: José Francisco Alonso: «Las Sonatas necesitan un intérprete pensador»</b>	76
<b>Simposium Nacional de Documentación Musical</b>	80
<b>Reportaje: Asociación de Flautistas: El deseo hecho realidad</b>	81
<b>Danza: Estrellas y Solistas del New York City Ballet, en la Quincena Musical Donostiarra</b>	83
<b>Madrid: Festival de Otoño</b>	86
<b>Don Taddeo in Barcellona: La música fuera de Barcelona</b>	89
<b>Internacional</b>	93
<b>Cartelera</b>	103
<b>Cursos, becas y concursos</b>	105
<b>Noticias</b>	106
<b>Discos editados</b>	109
<b>Músicos del siglo XX: Bohuslav Martinu</b>	111



Enhorabuena por la portada de la revista RITMO núm. 555 del pasado mes de mayo. ¡Por fin aparece en portada un órgano! Increíble. Tengo casi cien números de RITMO y es la primera vez que esto sucede. Pocas veces podrá ofrecer una revista de música una portada más atractiva que la deslumbrante belleza plástica de un órgano (no de todos, que quede claro). Ya se sabe que las portadas normalmente se componen teniendo en cuenta acontecimientos actuales. Por eso salió el órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero si se quisiera...

¿Cuándo tendrán la suerte nuestros viejos o nuevos órganos de ocupar la portada de RITMO? Ahí están esperando la misma suerte los órganos espléndidos de Castilla, Andalucía, Cataluña, etc. Que no sea RITMO quien destrone al REY de los instrumentos. Creo que son escasísimos los artículos que le dedica esta revista.

¿Por qué no insertar una sección fija o no, con ilustraciones, que trate del órgano? Su historia, aspecto musical, aspectos relacionados con el estilo de la caja, características de los principales órganos ibéricos, registración, factura de algún órgano histórico concreto o de varios, tendencias actuales de la factura del órgano, comparaciones con los de otros países, corrientes restauradoras...

Hagan hueco al órgano en su revista. ¿Cómo? Ahí van algunas sugerencias:

Acorten (no digo «supriman») las entrevistas, sobre todo si el entrevistado es el personaje oficial de turno. Suelen repetirse, decir banalidades y hasta estupideces.

¿Por qué tratar temas relacionados con el jazz en la única revista de música clásica que existe? Quien quiera jazz que acuda a las múltiples revistas de otro género que escriben sobre él.

Tema aparte: Conozco algunas revistas extranjeras similares a RITMO. Seguro que los redactores de RITMO también. **Le Monde de la Musique**, **Diapason**, **Gramophone**. Todas más baratas que ésta. Entre otras razones, ¿no será por el tipo de papel que utilizan?

¿No podría RITMO abaratar o estabilizar su precio con un tipo de papel no tan caro, al menos para ciertos artículos? Me refiero a las críticas discográficas, crónicas de Madrid y Barcelona, País musical, Cartelera, Cursos, Becas, etc.—**JAVIER GALAN (Madrid)**

Venimos leyendo en RITMO una legítima controversia —aunque extraña en algunas objeciones— en la sección de «Cartas» suscitada por el señor Vidaurrazaga a consecuencia de la programación de Radio 2, que en su contrarréplica al director de la misma, Arturo Reverter, empieza por reprocharle que se haya esforzado en localizar los posibles programas a los que sin precisar aludió el comunicante y para ver si eran justas las calificaciones peyorativas que éste hacía a sus

responsables. No contento con la respuesta, acaba la parrafada acusando de sofista y de «político» a quien tan ecuanímenes consideraciones dio en su turno.

Como parte interesada afectada, aunque menor, en la controversia, a mí me parece que quien la empezó —el señor Vidaurrazaga— apoyándose en una carta del poeta Felix Azúa, escrita el 29 de noviembre de 1983 y publicada en **El País**, para quejarse con razón, del estado «nigeriano» (cita textual de la carta de Azúa) de Radio 2 en aquellas fechas, es el único sofista de todo este belén, puesto que quien dirigía entonces tal canal de R.N. no era Arturo Reverter, sino su predecesor Enrique Franco, de cuya labor de dirección en tal medio, el propio Felix Azúa opinaba en **El País**, que le parecía «una de las más ineptas de todos los tiempos», por montones de razones que se explicaron (entre las que no era moco de pavo que la obra de Tomás Marco saliera más de cuarenta veces por la antena y la de Joan Guinjoan solamente UNA en el mismo periodo) y que conocemos todos perfectamente. A partir de aquel trompetazo llegó la verdadera hora del cambio en Radio 2.

En la tercera parrafada, al señor Vidaurrazaga parece ser que le preocupa más la locución que la comunicación cultural en sí misma. No sé si debemos entender que nos está invitando otra vez al «bobbydeglanismo», que hacia muy buenos programas de radio, fue maestro de locutores... y una auténtica maldición para la radio española, como medio facultativo, de cuyos males todavía no nos hemos recuperado. No hay más que oír las emisoras que van quedando en O.M.

Finalmente insisto en sus tres imputaciones primeras, de «populachería», «pedantería de gran estrella» y «parloteo inagotable». Señor Vidaurrazaga: le sugiero compruebe el estado de su sintonizador porque me parece que usted a quien viene posiblemente escuchando es a Encarna de noche, a Jesús Hermida y al Loco de la Colina. La primera no ha estado jamás en RTVE, y los dos últimos fueron botados del vituperado Ente hace tiempo... a Dios gracias.—**SABAS DE HOCES (Madrid)**

A propósito de la polémica recogida en su prestigiosa revista que leo con asiduidad, acerca de la programación de Radio-2 desde la dirección de Reverter, querría hacer algunas precisiones concretas.

Los locutores: Rafael Taibo y José Luis García del Busto son bastante pesados; Araceli González Campa bastante simple. Hablan excesivamente.

El señor Reverter dice en una reciente entrevista que ofrece 90% de música y 10% de palabra. Pero lo cierto es que la música —incluso la mejor música— se emite desde las 4 de la madrugada a las 11 de la mañana,

mientras que se nos castiga, con la palabra —insufrible— en horas de máxima audiencia. ¿Por qué no se hace al revés? Quizás quien escucha la radio en horas intensivas soporta mejor la verbosidad. O tal vez ésta debiera desaparecer, aunque se limitaran las horas de emisión, como se hacía antes.

Programas que reflejan la decadencia de Radio-2: Opinión-2, Nuestra Cultura popular, Revista de la cultura, Aula poética, A contraluz —con retales de obras y chistes inapropiados—, las versiones detestables de Grabaciones de RNE y Miércoles musicales de RNE, Crítica literaria, Crónica cultural, Iberoamérica cinco siglos —que sirve para demostrar el escaso valor de la música latinoamericana—. El mundo de la fonografía —cuando se dedica a actualidad y otras charlas—, la infracultura de Luis de Pablo, Paramusicalia, Un cierto modo de vivir, Música china Redacción de Radio 2. Representaciones teatrales.

Es en fin, una relación no exhaustiva pero concreta. ¿De veras cree el señor Reverter que Radio-2 ha mejorado?

Es cierto que sigue habiendo programas de interés como Musical-2, Grandes voces, La música vocal de Haendel, o Grabaciones de intercambio internacional. Pero no me cabe duda, y así lo piensa mucha gente, que Radio 2 está en declive.

Contamos con la buena disposición del señor Reverter, de cuyo amor a la música no dudamos, para que tome las medidas necesarias y se haga eco de un sentir mayoritario —**DIEGO MARTINEZ (Córdoba)**

En el número correspondiente a julio-agosto del año en curso, de la prestigiosa revista musical RITMO, he leído que, recientemente, se ha celebrado en Madrid, concretamente en el estadio Vicente Calderón, la primera representación, en la historia de la ópera, en un campo de fútbol.

Sin apenas tener que consultar mis archivos musicales, pues de memoria aún ando bien, me pregunto que si bien es verdad que **Otelo** (lo recientemente presentada en Madrid) es una ópera de Verdi por más señas, que es **Rigoletto** del mismo autor y que fue dada, en nuestro estadio de Ciudad Jardín, la noche del 20 de julio de 1979, seis años antes. O **Marina**, ópera española de Arrieta que, en el mismo recinto, se presentó el 3 de julio de 1976 en este caso con una antelación de nueve años con respecto a la comentada **Otelo**.

Hago hincapié en que la megafonía, de la que tanto se quejan en Madrid, aquí funcionó muy aceptablemente hasta el punto que aún recuerdo, a pesar del tiempo transcurrido, la nitidez con que se oyó el preludeo del tercer acto de **Marina**, verdadero juego y diálogo entre el trompa solista y la orquesta, bajo un silencio impresionante y sobre-

cogedor, rayando en lo siblime.

El reparto de la mencionada **Marina** fue como sigue: Alfredo Kraus, Francisco Kraus, Cecilia Albanesse, Manuel Bello y Coros Agustín Angel de Tenerife y Orquesta Sinfónica de Las Palmas, todos ellos bajo la dirección de Eugenio Mario Marco (q.e.p.d.). Esta obra se repitió, días después en la plaza de toros de Tenerife.

Respecto al **Rigoletto** fue interpretado por Licinio Montefusco, Alfredo Kraus, Pepita Miñón, María Isabel Torón, Jacinto de Antonio y Manuel Bello. Miguel Roa actuó como director.

El 4 de julio de 1977 la representación pasó a la zarzuela, poniéndose en escena, también en el estadio de Ciudad Jardín **Doña Francisquita**, formando parte del elenco, en sus papeles principales, Alfredo Kraus, Cecilia Albanesse, Mary Carmen Ramírez, Manuel Bello y Jesús Quevedo. La orquesta fue la Sinfónica de Las Palmas, bajo la dirección de Manfredi Argento, colaborando la Coral Polifónica de Las Palmas preparada por Falcón Sanabria, el Ballet de Trini Borull y la rondalla de nuestra Universidad Laboral.

Lo ya mencionado se refiere, como es notorio, a representaciones en nuestras islas, pero recuerdo perfectamente que en julio de 1960, y en el Palacio de Deportes de Madrid, se dio un **Rigoletto** del que hicieron sus principales partes Pablo Vidal, Alfredo Kraus, Ana María Olaria, Pilar Torres y Ramón Alonso, todos ellos bajo la batuta de José Luis Lloret y en el que Alfredo, como ya es norma, tuvo que bisar *La Donnè a mobile*.

Otras funciones en la capital de la nación han sido, aunque ya abreviando, pues de lo contrario sería este artículo muy extenso, **Marina** en el estanque de El Retiro con Alfredo y Paco Kraus y Pilarín Álvarez. Así mismo, en la Plaza Mayor, Tamayo montó **Carmen** y **El Carnaval de Venecia**.

Siguiendo en la piel de toro, concretamente en Barcelona, se puso en escena, en su Palacio de Deportes **Rigoletto** (que como vemos se lleva el gato al agua) y **Pescadores de Perlas**, también por Kraus.

Y para no ser menos, también Valencia, Alicante y Sevilla han participado de estos auténticos regalos musicales pues sobre los años 60 fueron escenificadas respectivos **Rigoletto** en las plazas de toros de las dos primeras capitales, así como una **Bohème**, con Bernabé Martí y Alfredo. Lo de Sevilla, una **Carmen** ya más reciente, en la Plaza de Toros de la Maestranza.

De donde se deduce que esa primera función en la historia de la ópera trasladándola a un campo de fútbol, es falsa y errónea. No sólo ha sido llevada al rectángulo futbolístico sino, como se ha visto, a otros recintos deportivos y taurinos. Esto por lo que respecta a España. Pero ¿quién asegura que en cualquier otra parte del mundo no la han hecho también? Yo, desde luego, no pondría la mano en el fuego.—**FRANCISCO DE ARMAS VERNETTA (Las Palmas de Gran Canaria)**



## RITMO

FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LV • NUM. 559  
OCTUBRE 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, Salvador Castelló  
Carreras, José Castro Ovejero, Fran-  
cisco Chacón, M. José Díaz, María  
Ester Sala, Pedro Luis Gómez, Jorge  
González Giner, Pedro González  
Mira, Francisco Hernández, Beryl  
Kenyon de Pascual, Enrique Martí-  
nez Miura, Juan Ignacio de la Peña,  
Gerardo Queipo de Llano, Carlos  
Ruiz Silva, Tartessos y Laura  
Toledo

**Diagramación:**  
Antonio Roca.

**Corresponsales:**  
José María Parra Cuenca (**Alba-  
cete**), Victoria Casares (**Alicante**),  
Enrique Molina (**Badajoz**), I Tadei  
(Roger Alier, Xosé Avinoá, Santi-  
ago Bueno, Luis Sales, José Luis  
Vidal y Alberto Vilardell) (**Barce-  
lona**), Patrocinio de los Ríos (**Bur-  
gos**), José María Vinardell Crespó  
(**Cádiz**), Antonio Gascó (**Castellón**),  
Juan Miguel Moreno Blanco (**Cór-  
doba**), Grupo Gárnata (**Granada**),  
Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y  
Formentera**), Julio Andrade Malde  
(**La Coruña**), Carmelo Dávila Nieto y  
José Luis Gallardo (**Las Palmas**),  
Juan José Padilla Bonito (**Málaga**),  
José García Morales (**Murcia**), Fran-  
cisco Javier Monreal Arizmendi  
(**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de  
Mallorca**), Francisco Esnaola (**San  
Sebastián**), Ricardo Hontanón 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**),  
Néstor Echevarría (**Argentina**), Ge-  
rardo Antonio Leyser (**Austria**), Nico-  
las Koch Martin (**Bélgica**), Leticia  
Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco  
Bazán (**Gran Bretaña**).

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

**Redacción:**  
Virgen de Aranzazu, 21. (Edificio  
Falla) 28034 Madrid. Tífs. (91) 729  
15 56 - 729 15 52. Télex 45490  
FERI E.

**Distribución:**  
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRI-  
BUIONES MUSICALES.  
Ordóñez, 1. 28029 Madrid. Apar-  
tado 151036. Tífs. (91) 215 74 77  
215 68 48 - 215 68 49. Télex 45490  
FERI E.

**Suscripciones:** España: Año 4.675  
ptas. número suelto: 425 ptas. atra-  
sado: 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 Perio-  
dísticas con el número 329.

# LIBERTAD, POLEMICA Y RABIETA

**E**n España disfrutamos de una amplia libertad (en el mejor y en el peor sentido de la palabra); pero una cosa es la legislación liberal y otra, mucho más honda, difícil y por ello de lenta asimilación, el uso correcto de esa libertad por los ciudadanos. Todavía podemos observar frecuentemente, por ejemplo, cómo personas con alguna responsabilidad de gestión —oficial o privada— se ofenden ante cualquier crítica a su labor (pública), y cómo ante esa crítica reaccionan subterráneamente con represalias de tipo administrativo en las que ellos mismos no aparecen como responsables. Aparte de que esto es utilizar indebidamente los mecanismos colectivos para defender su particular punto de vista o gestión, sin duda ignoran deliberadamente que a todos asiste un derecho de réplica o una posibilidad abierta de mantener otras opiniones; y que estos derechos representan precisamente el ejercicio de esa libertad que todos decimos defender.

Parece además que la respuesta frontal —sea como polémica, sea como aséptica exposición de una postura definida, bien bajo forma de carta, de declaración, de artículo— es lo más útil, aclaratorio e intelectualmente correcto. Si por un lado muestra una postura mental dispuesta a discutir los aspectos objetivos de una cuestión, por otro revela también una actitud ética de buena fe, componente que vale la pena tener siempre en cuenta.

Recordemos, a este propósito, una vez más, que los colaboradores de esta revista, que son muchos y muy diversos, son los responsables de lo que afirman, y que sus puntos de vista —que podemos o no compartir— pueden ser debatidos en cualquier momento, para lo cual nuestras páginas están siempre abiertas. Pero aquello que puede representar la opinión más propia de la revista, por ejemplo estos editoriales o cualquier otro texto de la redacción, son igualmente impugnables. RITMO procura no equivocarse, pero si se equivoca no tiene a mal que se lo hagan notar. Toda discusión, todo disenso (con buenos modos, se entiende, y sin actitudes cerradas e impermeables ni defensas a ultranza de las propias ventajas), lejos de enconar las cosas, aproximan las posiciones y pueden hacer luz en controversias confusas.

Y, para no ponernos excesivamente serios (aunque también esto podría tomarse muy en serio), diremos que tanto la medicina somática como la psíquica coinciden en que la autorrepresión es un factor que origina trastornos y enfermedades, y que dando salida a nuestras irritabilidades mejoramos nuestra calidad de vida. Esperemos que este otoño, que parece presentarse polémico, sirva también así para aclarar algunas actitudes.



# YAMAHA HI-FI



## PERFECCION NATURAL

La perfección es siempre consecuencia de un trabajo preciso, depurado, riguroso. Esta forma de actuar llevada hasta el límite por YAMAHA HI-FI ha dado lugar a toda una generación de equipos de sonido cuya línea maestra se define en 2 palabras "SONIDO NATURAL".

### LOS REPRODUCTORES COMPACT DISC YAMAHA

Veamos el ejemplo del sistema Compact Disc. YAMAHA HI-FI es líder mundial en investigación, desarrollo y producción de este nuevo tipo de giradiscos digitales a Láser.

YAMAHA HI-FI ha creado nuevas tecnologías y patentado circuitos electrónicos innovadores que aplica sistemáticamente en todos sus modelos.

Fruto inmediato de esta filosofía de trabajo es que Vd.

al adquirir un reproductor de Compact Disc YAMAHA tiene la seguridad de acceder al mejor sonido que la tecnología es capaz de conseguir actualmente.

### LAS CADENAS HI-FI YAMAHA

Pero la tecnología Compact



Disc es sólo un sector a los que YAMAHA HI-FI dedica su tremendo potencial de investigación.

Como fabricante de equipos de audio ha concentrado su atención en las cadenas de alta fidelidad siempre con el compromiso insobornable de mantener el máximo de prestaciones. Todas y cada una de las cadenas HI-FI YAMAHA son piezas de ingeniería sofisticadas y representan un valor seguro de compra.

**YAMAHA  HI-FI**  
**LIDER MUNDIAL EN TECNOLOGIA**  
**COMPACT-DISC**

Si desea más información dirijase a:  
 Gaplasa. Conde de Torroja, 24 - 28022 Madrid

Nombre .....

Domicilio .....

Población .....



Josep M. Mestres Quadreny, aunque alejado de los tradicionales círculos de enseñanza

musical barcelonesa, debido según sus palabras «a que no me gusta, y que además la enseñanza no consiste solamente en

transmitir unos códigos, sino en hacer entender unas ideas, y esto es

difícil de lograr, es una personalidad siempre presente y dispuesta a apoyar y participar en iniciativas

institucionales y privadas cuyos objetivos puedan ser los de lograr un mayor afianzamiento e incidencia de la música en la vida ciudadana.



## Mestres Quadreny:

«No creo en la vanguardia, sí existe la retaguardia»

Por María A. Ester-Sala

**C**ompositor infatigablemente receptivo a las nuevas corrientes de la música actual, impulsor insustituible en aquellas actividades difíciles de encauzar en los canales tradicionales de la música, e investigador permanente del lenguaje sonoro de su tiempo.

Su extensa producción musical se halla muy parcialmente recogida en discos y partituras y estudiada en algunos trabajos. Estas muestras, a pesar de ser limitadas, nos brindan la posibilidad de acercarnos a este personaje rico en ideas, abierto en sus planteamientos y atrevido en su estética.

**MARIA ESTER.**—¿Qué es para usted la música?

**JOSEP M. MESTRES QUADRENY.**—Sobre la música he leído muchas clases de definiciones. Estas no sólo son muy variadas, sino incluso divergentes, lo que hace difícil hallar una realmente satisfactoria. Tal vez la que más me gusta es la de Edgar Varése, que decía: la música es una explosión de energía artística expresada a través del sonido.

**M.E.**—¿Por qué escribe?

**M.Q.**—A veces también me lo pregunto.

«**Los compositores hacemos un trabajo que prácticamente no atrae a nadie.**»

Simplemente, siento la necesidad de hacerlo. Cuando tengo una idea necesito plasmarla. Esto no quiere decir que en ocasiones no me haya planteado si realmente merece la pena continuar componiendo. El desánimo llega a menudo.

**M.E.**—¿Por qué el desánimo?

**M.Q.**—Me parece que por razones bien evidentes.

**M.E.**—¿Cuáles?

**M.Q.**—En parte sería debido a cómo está estructurada la cuestión musical hoy en día. La música no interesa. Es decir, estoy haciendo un trabajo que prácticamente no atrae a nadie. Si yo fuera el único podría pensar que el problema se halla en mí, pero la realidad es que les pasa lo mismo a los demás compositores y por tanto el problema es general.

**M.E.**—¿Piensa que se podría modificar esta falta de interés social hacia la música actual?



M.Q.—Seguramente sí. Pero requiere soluciones de tipo político. Es un problema de educación de gente. Cuando digo que a la gente no le interesa la música, no es que no le atraiga la música contemporánea, es que no se siente motivada por ninguna música. Hoy en día, por un cuarteto de Beethoven ¿cuánto público puede atraerse al Palau? La asistencia es mínima en una ciudad como Barcelona. Puedes movilizar unas 200 o 300 personas, o quizás 1.000, frente a 3.000.000 de habitantes ¿Es esto interés por la música?

**M.E.—¿Cómo valora el reciente libro que Lluís Gasser ha hecho sobre su obra?**

M.Q.—Creo que en todos los aspectos es enormemente positivo. Los análisis de las obras corresponden perfectamente al modo en que han sido pensadas y construidas. Quizás hay alguna interpretación personal de Gasser con la que no estoy completamente de acuerdo. Es su punto de vista, y creo que muy respetable.

**M.E.—¿Está de acuerdo con la opinión vertida en este libro según la cual Mestres Quadreny es un compositor adscrito «a un sistema más científico que emocional»?**

M.Q.—No recuerdo dónde se halla escrita esta frase. Además, fuera de su contexto puede variar el sentido. En todo caso, tal vez es una de las apreciaciones de Gasser que no comparto. Yo creo que lo fundamental en toda composición es que tenga emoción, pero ésta debe ser estrictamente musical, no una emoción extramusical como era el caso de la música romántica. Lo del sistema científico no es otra cosa que una metodología de trabajo y no una estética.

**M.E.—Sería positivo conocer su opinión sobre las etapas y aspectos que considera más importante en su formación.**

M.Q.—Mi formación se desarrolló toda en Barcelona. La primera etapa, importante sin lugar a dudas, fue la enseñanza de Taltabull. Y fue fundamental por ser Taltabull un auténtico maestro. Me hizo trabajar muy a fondo la fuga, porque él opinaba que mi talante científico encajaba muy bien con el rigor constructivo de esta forma musical. Durante cinco años estuvimos dedicados al estudio de la fuga, y no pasamos a otros temas hasta que fui capaz de componer perfectamente una fuga al estilo de Bach. Considero que fue un aprendizaje básico. Me marcó cara al futuro en el sentido de que el rigor de la metodología de trabajo que exige la composición de una fuga se refleja en muchas de mis obras, aunque sea con técnicas diferentes. La idea de la forma circular, como es el canon y la imitación, traspuesta a ámbitos más amplios que los estrictamente utilizados en el Barroco, surge en el trasfondo de diversas obras mías. Es una constante a lo largo de mi producción. Después de trabajar las formas clásicas, románticas y modernas (Strawinski y Bartók) terminé los estudios con Taltabull y empezó la etapa de formación autodidacta. Las dificultades para obtener información, me estoy refiriendo a los años 50, provocó que aquella se realizara de forma un tanto irregular. Debo resaltar que el descubrimiento y análisis de la obra de Anton Webern fue otro paso en mi camino de compositor.

**«Veo el conjunto de mi obra como si fuera una gran suite en la que se suceden**

**todas las composiciones».**

**M.E.—¿Cómo resumiría sus diversos puntos de referencia musicales?**

M.Q.—A partir de este conjunto de conocimientos fui formando mi propio sistema de trabajo y mi propio estilo, perfilando con el tiempo una evolución, casi diría, lineal. No hay saltos bruscos. Se pasa de una etapa a la otra siempre con unos elementos comunes, tanto desde un punto de vista expresivo como técnico. Si se examinan las obras de diez en diez se pueden percibir cambios muy sustanciales, pero si se las estudia una a continuación de la otra, se observa una gradación permanente.



El Círculo Manuel de Falla en 1954. De pie: Giró, Armengol, Valls, Gratacós, Casanovas y Cercós, entre otros. Sentados: Mestres Quadreny, Ricci y Cerdá.

El conocimiento de John Cage supuso un importante progreso de tipo conceptual. Las ideas de Cage fueron en aquel momento enormemente clarificadoras para mí. De Anton Webern puedo decir que, tanto por su técnica, como por su pensamiento, como por su situación en la historia de la música, parece hallarse en una especie de vértice en el que confluyen el final de un mundo y el principio de otro. Aún así, Webern conserva unas normas y vestigios tradicionales. La postura de Cage es más radical y pone en claro que realmente hay aspectos de la música que no son tan necesarios como parecían. Quizá el problema en el caso de Cage es que su aportación a la música no ha sido correctamente entendida o interpretada y ello ha dado lugar a un rechazo hacia su obra. Desde mi punto de vista, ha sido una personalidad fundamental que ha sabido marcar los puntos de partida para reconstruir un mundo musical. Al menos para mí lo fue.

**«Las obras deben ser apreciadas por su forma.**

**El oyente debe tener una actitud activa».**

**M.E.—¿Recuerda la Barcelona musical en los años de su formación?**

M.Q.—Aquellos años, sólo las personas que pasamos de los cincuenta sabemos cómo fueron. Fue algo increíble. Cuando la guerra, yo era un niño. Visto desde la perspectiva actual, aún se me ponen los pelos de punta ante toda la miseria material, espiritual e intelectual que nos tocó vivir. Lo cierto es que encontré muchas dificultades para poder lograr algo de información. No sabíamos nada de lo que pasaba fuera de nuestras fronteras, y la vida musical como tal era abrumadoramente pobre. Recuerdo que los únicos conciertos regulares eran los de la Banda Municipal, que luego se transformó en Orquesta, y el Liceo con sus programas convencionales, que para mí fueron importantísimos, pues me permitieron conocer a Wagner, compositor que me causó un gran impacto. Y eso era todo, aparte de algún concierto esporádico desperdigado a lo largo del tiempo. Con el paso de los años, el único punto donde conseguí información y contacto musical fue el «Círculo Manuel de Falla», ubicado en el Instituto Francés de la ciudad. Allí llegaban algunos libros y discos que podíamos consultar o escuchar. Los componentes del Círculo (Valls Comellas, Cercós, Casanovas, Cerdá, Ricci, Giró y yo) nos reuníamos cada



semana e intercambiábamos ideas o comentábamos la obra que alguno había terminado. Poco más había en la Barcelona de aquellos años. A través del propio Instituto Francés pudimos conocer a Olivier Messiaen y más adelante al grupo Recherche Musicale de la Radio France, que dio una serie de conciertos de música concreta y unas sesiones con debates que fueron de gran utilidad.

**M.E.—¿Cuáles son las personas que más ha admirado, o que más le han ayudado en su labor de compositor?**

**M.Q.—**Además de los compositores que he citado, los cuales me abrieron vías y caminos en mi trayectoria musical, añadiría a Varèse y Gerhard. Este último fue un compositor impresionante y de una gran humanidad al que tuve la suerte de conocer personalmente. Las influencias más directas y fundamentales me han venido de personas que no eran músicos. Aunque siempre resulta difícil ser precisos en estas cuestiones, citaré a A. Moles. Le conocí en París, y aparte de las conversaciones de tipo teórico que sostuve con él, me facilitó documentación a base de libros, revistas, etc. que fueron de gran utilidad para mí. Este bloque teórico encajaría muy bien con lo que más tarde significaría la incorporación de la teoría de las probabilidades, que en aquel momento aún no había utilizado, y cuya formalización debo a las enseñanzas del matemático Bonet. Ya en el campo estrictamente estético, las personas que más me han influido han sido Miró y Brossa, entre otros. Otro punto de referencia obligado fue Prats, quien a través de sus críticas y comentarios me ayudó a clarificar las ideas y me ayudó a ser riguroso conmigo mismo, pero sobre todo me conectó con el mundo progresista anterior a la guerra y me dio una dosis de optimismo respecto a la futura salida de Catalunya de su estado de abatimiento y postración, y a la recuperación del espíritu de modernidad que la había distinguido en tiempos mejores.

**M.E.—Explíquenos su sistema de trabajo al empezar una obra.**

**M.Q.—**Raramente me propongo escribir una obra. Sólo es así en el caso de un encargo, en que se hallan prefijados los instrumentos, la duración, el carácter, etc., pero encargos hay muy pocos y este caso se da muy de tarde en tarde. La mayor parte de las veces las obras son fruto de una idea que surge en el momento más inesperado. Esta idea con el tiempo se va perfilando por elaboración mental hasta definir los aspectos técnicos y estructurales que mejor se acomodan a ella. Finalmente viene el trabajo sistemático y casi automático de escritura, en el cual se trata de dejar plasmada en el papel aquella idea, en forma de partitura que algún día algún intérprete o intérpretes convertirán en música.

**M.E.—El compositor Josep M. Mestres Quadreny es también químico, profesión que desarrolla en el marco de la jornada laboral. ¿No puede tender a la dispersión llevar a cabo dos profesiones tan dispares?, y ¿no puede desfigurar al mismo tiempo la realidad profesional del compositor actual?**

**M.Q.—**La experiencia me ha demostrado que no se produce ninguna dispersión. Lo único que sucede es que hay una lógica distribución de horas para



Josep Maria Mestres Quadreny con Joan Brossa.

FOTO: JAUME MAYMO

cada trabajo. Los dos campos son tan diferenciados que no puede producirse ninguna interferencia entre uno y otro. En mi opinión, sería más peligroso tener que componer una música distinta a la que realmente quiero hacer (comercial, incidental o publicitaria, por ejemplo) o realizar una actividad paramusical de tipo administrativo o pedagógico que no encajara plenamente en mis propias ideas musicales. Pero hay más, mi actividad en la química se desenvuelve en el área de la investigación y mi manera de entender la composición también está relacionada con la investigación. Por consiguiente hay una metodología de trabajo personal que siempre se desarrolla por un camino u otro con una actitud mental similar. En cuanto a la desfiguración de la profesionalidad como compositor, pregunto ¿hoy en día, qué compositor es profesional en Barcelona, o puede ser únicamente compositor? Es un trabajo no retribuido y por lo tanto difícilmente se puede distorsionar una profesionalidad que en la realidad no existe. Quiero que quede bien claro que me refiero únicamente al compositor a secas. Incluso en algún caso, como por ejemplo el de Carles Santos que en sus conciertos interpreta sus propias obras, es retribuido en calidad de intérprete pero no de compositor.

**M.E.—Si bien mis palabras iban dirigidas a su caso particular, después de su respuesta quisiera ampliar mi pregunta al compositor en Catalunya. Este no puede vivir de su trabajo de composición, sino que tiene que encontrar la manera de subsistir por otros medios. ¿No piensa que esta situación desvirtúa la realidad, y que ante este hecho no luchará nunca para llegar a tener un «status» profesional como pueda tener un ingeniero o un arquitecto?**

**M.Q.—**No veo la manera en que se pueda luchar. Cualquier profesional médico, ingeniero, abogado, etc., cuando empieza a ejercer sabe que hay colegas que se ganan la vida ejerciendo su profesión, pero el compositor ya de entrada, cuando empieza, sabe que en su caso es todo lo contrario. ¿Por dónde se debe empezar?

**M.E.—¿Problema de estructuras políticas, sociales...?**

**M.Q.—**Evidentemente. Con sinceridad, no sé que papel jugamos como profesionales. Lo único que hacemos es escribir música, que hay gente que escucha, y que nadie paga. El sistema de los derechos del autor, en la práctica, es válido únicamente para la música comercial.

**M.E.—Mestres Quadreny es de los pocos compositores catalanes relacionados con la vanguardia de nuestro país. Sus colaboraciones con J. Brossa, A. Tápies, entre otros artistas, es una realidad fructífera en su producción, ¿qué representa en su estética este diálogo con otros lenguajes artísticos?**

**M.Q.—**En mi estética poco, porque es similar. Pero para mí ha sido vital porque soy una persona muy curiosa y me intereso por todo. El hecho de que desempeñe al mismo tiempo un trabajo científico y un trabajo artístico es buena prueba de ello. Todas las artes tienen vertientes de tipo estético, de tipo ideológico, de tipo expresivo, comunes. El hecho de trabajar con otras personas y dialogar sobre temas afines es enormemente enriquecedor. Su manera de plantear y resolver problemas, que muchas veces son parecidos, me ha ayudado mucho a solucionar los míos.

**M.E.—¿Podría brevemente dar una panorámica de su trayectoria musical desde su perspectiva actual?**

**M.Q.—**He compuesto alrededor de unas 60 obras, entre diferentes géneros. En ciertos momentos tuve la impresión de haber llevado a cabo una gran ruptura, sin embargo visto desde la perspectiva actual, me parece como si todo se hubiera desarrollado con una gran continuidad, homogeneidad y coherencia. Veo el conjunto de mi obra como si fuera una gran suite en la que se suceden una tras otra todas las obras desde la primera a la última por el mismo orden en que fueron escritas.

**M.E.—Si he entendido bien, creo que ha dicho en algún momento había pensado que en su escritura se había producido una ruptura, pero ahora percibe que su evolución es más bien lineal, ¿por qué este cambio de apreciación?**

**M.Q.—**Cuando das un paso importante



eres consciente de la responsabilidad que entraña, y la decisión de tomarlo es a veces muy dura, incluso a veces da la sensación de un salto en el vacío. En cambio, al contemplar desde el presente los sucesivos pasos, grandes y pequeños, no veo más que el camino que me ha conducido hasta donde estoy ahora. Por ejemplo, en un momento determinado manejaba estructuras enormemente construidas y calculadas, y de golpe pasé a trabajar con probabilidades. En el momento que decidí el cambio de técnica, me parecía que se abría un abismo en mi producción. Visto a distancia todo resulta normal, puesto que el cambio de técnica no implicaba un cambio de estética ni de expresividad, y en consecuencia, desde el punto de vista de la audición no existía una gran distancia entre la primera de las obras compuesta a partir de las leyes de probabilidad y la última construida por otros procedimientos. Situaciones de este tipo se han producido en diversas ocasiones y creo que es positivo que se sigan produciendo. Mientras sea así no correré el riesgo de esclerotización.

**M.E.—La impresión que uno saca al leer su amplio catálogo de obras es que es un compositor polifacético, ¿a qué se debe este continuado interés por abarcar diversos aspectos del lenguaje sonoro y su relación con otras artes? Aleatoriedad, música y teatro, música y ordenadores, música electrónica... ¿son diversas caras de una misma moneda?**

**M.Q.—**Para mí todo es idéntico. Son diversas maneras de manifestar un pensamiento. Componer por medio de un ordenador o hacer música para que sea interpretada por el público, o escribir una obra para orquesta, tiene los mismos planteamientos que deberán ajustarse a las limitaciones propias de cada medio. Es la misma diferencia con la que un compositor clásico se planteaba una pieza para piano o para flauta.

**M.E.—En Catalunya, Mestres Quadreny es, sin duda, entre los compositores de su generación el más dispuesto a la adopción de planteamientos innovadores y a la incorporación en su obra de nuevos elementos sonoros, escénicos e instrumentales, ¿se puede hablar de usted como de un compositor de vanguardia?**

**M.Q.—**No creo en la vanguardia. Lo que sí existe es la retaguardia. Vivimos en un mundo en que pasan muchas cosas. En nuestra vida, en nuestra sociedad las cosas van variando. Nuestras impresiones y nuestra manera de vivir va cambiando día a día. Existe también una evolución en la forma de pensar universal. Ante esta situación, el artista, no sólo el músico, se expresa de acuerdo con este pensamiento ya que no se puede expresar de otra manera. Como decía al principio, hay mucha gente que vive en la retaguardia, que están a la expectativa y no llegan a alcanzar la realidad que les envuelve. Podemos constatar cómo hay compositores que se conforman componiendo tal y como les enseñaron y hacen obras muy bien construidas en esta línea. Sin embargo están fuera de su tiempo. Atención, esto no quiere decir que su música no tenga un buen nivel. Para mí el artista se debe expresar en el lenguaje de su tiempo, tal como hicieron en su día Monteverdi,



FOTO: GASULL

Bach, Mozart, Wagner o Schoenberg, por ejemplo.

**M.E.—En su última obra estrenada en el Palau de la Música Catalana en el marco del Festival Internacional de Música de Barcelona, retoma, aplica un tema de la música tradicional catalana dando pie con ello a que el público la pueda seguir más fácilmente, ¿cuáles han sido sus planteamientos para llegar a esta nueva alternativa en su producción?**

**M.Q.—**Este tema se halla encajado en la propia estructura de la obra. Aunque el público identifique esta tonada y crea que por ello entiende mejor la obra, se engaña. Lo único que hace es reconocer un elemento de la obra, pero lo fundamental es la estructura que lo envuelve. La concepción global de mis obras es abstracta y con unas relaciones entre sonidos regidas por leyes de probabilidad. Debería extenderme mucho para explicar a lo que me estoy refiriendo, si bien en pocas palabras podría decir que el establecimiento de unas leyes determinadas de probabilidad conduce al desarrollo de la música por unos determinados caminos. Estas leyes pueden actuar sobre elementos muy simples, como notas, duraciones, etc., pero también pueden incidir sobre conjuntos, como sería el caso de un fragmento de una melodía o de uno o varios acordes, siempre que se hallen fuera de su contexto habitual. Tales melodías o acordes tendrán una presencia significativa para el auditor por el hecho de ser reconocibles, sin que por ello quede traicionada la estructura global de la obra, que responde a un pensamiento plenamente

**«Mis influencias más directas vienen de personas que no son músicos:**

**Moles, Bonet, Miró, Brossa y Prats».**

actual. En tal caso, es importante evidentemente que el auditor pueda reconocer la melodía. Creo que con esto contesto a la pregunta.

**M.E.—¿Cómo entiende la relación público-música actual, considerando que algunas de sus experiencias musicales como Self Service, apuntaban a incitar en el oyente una actitud activa y no de simple receptor de la obra?**

**M.Q.—**Creo que resulta bien evidente que **Self Service** es un caso extremo. Al mismo tiempo es un caso bien ilustrativo de lo que entiendo debería ser la relación entre público y obra en la música actual. No debe olvidarse que la música clásica se fundamenta en lo que podríamos llamar clichés ya asimilados por el auditorio. Incluso en la época en que Haydn y Mozart componían sonatas, las escribían para un público que conocía perfectamente aquella forma. En el momento en que se ejecutaba una nueva sonata o una sinfonía, aquel público era capaz de valorarla puesto que conocía la forma. Esa es una de las razones por las que se escuchaban cada semana obras diferentes, pues una vez oída una pieza se consideraba ya conocida. Esto ahora ha cambiado; el oyente ha asimilado unas obras que la historia le ha legado y que a fuerza de escucharlas ha memorizado, y en lugar de identificar la forma lo que identifica es la obra en sí. Ante esto el público toma una actitud totalmente pasiva; escucha aquella obra que no le ofrecerá ninguna sorpresa, y que le gusta escuchar porque la conoce y le produce una emoción que, aunque perfectamente legítima, es distinta a la emoción de descubrir en una obra algo nuevo, algo que no sabíamos. ¿Qué pasa con la música contemporánea? La música actual no se escribe siguiendo unos clichés determinados. Su forma en general es mucho más sencilla que la de la música clásica. En cierta manera, el ideal sería que esta nueva forma fuera perceptible en una sola audición, objetivo no siempre fácil de conseguir. Las obras deben ser apreciadas por su forma ¿Qué quiero decir con esto? El oyente debe tener una actitud activa al escuchar. No se puede acercar a la música contemporánea sentado en un sillón y con total pasividad esperar que se abra un chorro de sonido que le vaya llegando y le invada: debe escuchar para entenderla, y prestar la atención suficiente que le permita comprender cómo es aquella obra formalmente.

**M.E.—Para terminar, ¿qué hace Mestres Quadreny además, si le queda tiempo, de ser compositor y químico?**

**M.Q.—**He dedicado muchos esfuerzos a la promoción de la nueva música en Barcelona, a través de diversas entidades, algunas de ellas fundadas por mi iniciativa. Las hay que subsisten y otras han desaparecido. En la actualidad soy Presidente de la Fundació Phonos (laboratorio de música electroacústica), miembro de la Comisión Delegada de la Fundació Joan Miró, miembro del Patronato de la Orquesta Ciutat de Barcelona y miembro de la Comisión de relaciones culturales del Centre d'Estudis Catalans de la Universidad de París (Sorbonne). Las pocas horas que estas ocupaciones me dejan libres, las dedico principalmente a leer y, siempre que me es posible, a viajar.



# Ensayo

## La formación del estilo de Schütz

Rembrandt:  
«Retrato  
de un músico»  
(probablemente,  
Heinrich Schütz).



Heinrich Schütz es otro de los compositores cuyo tricentenario se conmemora este Año Europeo de la Música. Frente a los grandes, Bach, Haendel y Scarlatti, Schütz es un músico poco conocido en nuestro país. El trabajo de Enrique Martínez Miura es pues una nueva e importante aportación de RITMO, que busca en los aspectos menos divulgados y convencionales de la conmemoración europea.

Por Enrique Martínez Miura

Hay en la música germana unos contados momentos en los que un conjunto de fuerzas y corrientes anteriores toman forma por la PROVIDENCIAL y a un tiempo inevitable aparición de un creador personal, dando lugar a un estilo y a una explosión artísticas que hacen variar por completo el rumbo estético hasta allí seguido. La mayor parte de las ENCRUCIJADAS del arte sonoro alemán han provocado hondas repercusiones para el devenir de la totalidad de la música occidental. Así ocurrió con Bach, Beethoven o Schoenberg. Este arte nacional se define en muchos de sus perfiles, como trazos más sólidos a seguir, por la transcendental obra de un solo hombre: Heinrich Schütz. El arte del maestro de Kostritz resume, reelabora

y supera una serie de influencias, que se dan en un número tal y provenientes de focos de irradiación tan dispares, que cabe hablar, como efectivamente se ha hecho, de un Schütz ecléctico. Con todo, la postura estética que consigue crearse el compositor es totalmente nueva para los artistas de su país. A delinear algunas de las decisivas contribuciones que conformaron el arte único del llamado «padre de la música alemana» nos dedicaremos desde este instante.

La vida de Heinrich Schütz transcurre entre 1585 y 1672. Su adolescencia y primera juventud coinciden con los últimos años del amaneramiento renacentista y la expansión inicial de lo barroco en música. La tradición pretende que el sajón llegó a la música por una serie de circunstancias casuales, que incluso iban contra sus verdaderas aspiraciones. Ello forma parte de la leyenda que todo talento artístico tan alejado en el tiempo de nosotros ha visto tejida a su

alrededor. Lo que si se ha comprobado es la férrea oposición de la noble familia de Schütz a que este siguiese otro camino que no fuese la entrega a los estudios jurídicos —recorrido universitario que abordó sin completarlo— como sus hermanos más jóvenes Georg y Benjamin. El mecenazgo del Landgrave Moritz de Hessen-Kassel imprimió un giro decisivo a la vida de Schütz. En un momento temprano, el aristócrata actuó movido por la admiración que provocó en él su talento como cantante. Guión que se repite con insistencia en los relatos biográficos de decenas de músicos barrocos y clásicos, planteándonos la cuestión de empezar a tratarlo como semilegendario. Sea como fuere, en el caso de Schütz la iniciativa del Landgrave le adentra en el estudio riguroso de la música, primero en el Collegium Mauritanum de Kassel y, por fin, le conduce a Italia, donde ampliará y redondeará sus conocimientos.



Portada de «Madrigales Italianos» (1611).



La casa donde nació Schütz en Kostritz, en su aspecto actual.



## Italia y el arte del madrigal

Schütz va a permanecer en la península meridional por espacio de cuatro años. Su destino es Venecia, sede de uno de los músicos que gozaban en la propia Alemania del mayor de los prestigios: Giovanni Gabrielli. El hombre del norte descubre en este período una forma muy distinta de concebir el arte y el mundo. La cultura italiana, en especial su lengua y su poesía, es absorbida por un Schütz en total disposición de receptividad. Los recursos de su técnica musical se enriquecen hasta el punto de que puede hablarse de un compositor plenamente formado en los últimos tiempos de aprendizaje. El proceso de maduración estética es un éxito gracias, en una gran medida, al genio directivo de Gabrielli. En este sentido, no es una exageración afirmar que sin Gabrielli, la figura de Schütz hubiera sido muy otra y, por consiguiente, otros los derroteros de cristalización de la música alemana.

En los años venecianos, que se extienden de 1608 a 1612, fecha en que fallece el gran italiano, recibe Schütz el CHOQUE de un grupo de manifestaciones musicales típicamente peninsulares. Conoce y admira el uso de los instrumentos de metal, la escritura antifonal y le impresionan las resonancias que la interpretación de estas formas producen en San Marcos. Si hay algo, sin embargo, que haya de marcar a Schütz esto será la toma de contacto con la peculiar manera SIMBIOTICA que los autores del sur tienen al imbricar texto y música. La prolongación sonora de la significación poética de un texto será siempre una de las metas del arte del alemán. Era aspiración suya, dicho con sus propias palabras, llegar a «reproducir por medio de la armonía los sentimientos que expresa el lenguaje». Ideal que Torquato Tasso había dado forma en la frase: «La música es el alma de la poesía». En esta dirección emprenderá Schütz su búsqueda de una relación máxima entre cada palabra, y aún cada sílaba, y los sonidos que la conducen. En los primeros años de su carrera compositiva se servirá del género madrigalesco como extraordinario campo de experimentación. El marco hasta aquí trazado es, por lo tanto, el que permite y recibe la primera obra de Schütz: **Madrigales Italianos**, conjunto que agrupa 18 a cinco voces y uno a 8 voces en doble coro. La obra, que en una apreciación estricta puede tomarse como un «ejercicio de aula», demuestra en verdad la maestría alcanzada por el aventajado alumno y su nivel de impregnación de lo italiano, tanto en lo musical, como en la comprensión de las características cadencias de su lenguaje. Aunque en el círculo que rodea a Gabrielli aparecen multitud de libros de Madrigales hacia los años 1606-1613, como los debidos a Hans Nielsen, Mogens Pederson, Johann Grabbe y Christoph Clemsee, refiriéndonos únicamente a los discípulos nórdicos de aquel, la producción de Schütz ocupa un lugar de excepción. De un lado, el refinado gusto literario del compositor le ha inclinado a escoger textos de gran calidad. Un núcleo importante, formado por diez poemas, se deben a Giambattista Marino, «el músico de las palabras», otra parte sustancial pone en

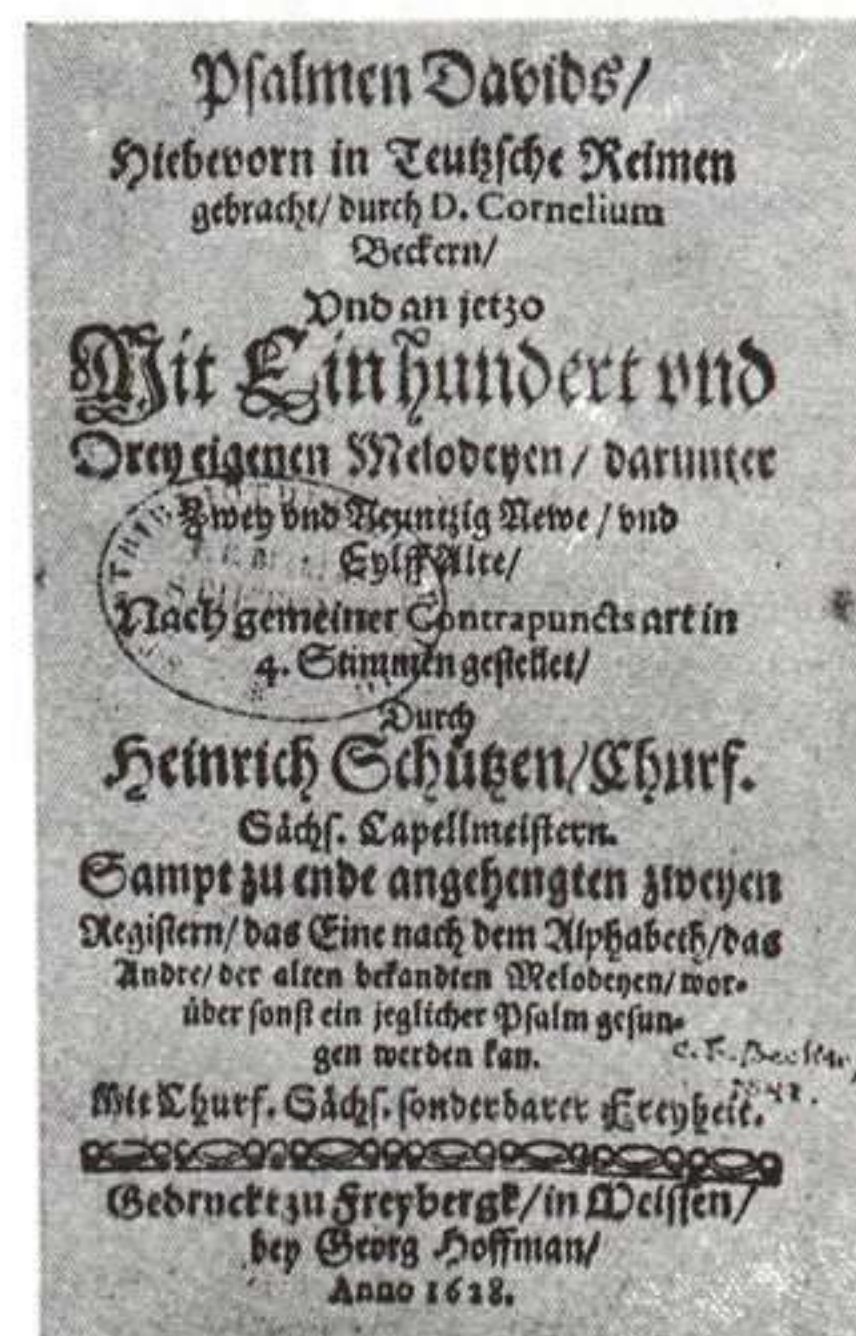


Dresde, en cuya capilla del Elector de Sajonia estuvo Schutz desde 1617 a 1672.

música seis textos de **El pastor fido** —tema que por más de una centuria será un lugar común de la poesía y la música de inspiración pastoril— de Battista Guarini; un texto pertenece a Alessandro Aligieri y, por fin, hay dos anónimos que seguramente salieron del entorno que envolvía a Schütz. Del otro lado, la obra en su esencia puramente musical es un logro por su extraordinaria fuerza expresiva, algo bien raro en una consecución primeriza. Naturalmente se pueden descubrir en su interior las huellas de los más grandes madrigalistas asimilados por Schütz: Marenzio, Luzzaschi, Gagliano, Gesualdo, el primer Monteverdi y, por supuesto, los ejemplos del propio Gabrielli. Lo que hace de los **Madrigales Italianos** una obra acabada y personal es que Schütz ha convertido en suyos los ritmos y timbres que definen el género, las formulas sonoras que traducen lo mismo sus sutilezas que sus típicos excesos dramáticos y las musicalizaciones de sus frecuentes contrastes conceptuales.

## El entronque en el mundo germánico

Si lo italiano representó para Schütz un BAÑO de las tendencias más modernas, la vuelta a su patria y el trabajo tanto creativo como organizador en su interior funcionó como acicate para retomar las más arraigadas tradiciones del arte musical alemán, transformarlas y dotarlas de un potente impulso vital. El artista pertenecerá de 1617 a su muerte en 1672 a la capilla del Elector de Sajonia en Dresde, que será el punto central de su actividad. También entrará en relación con algunos centros musicales desde los que es llamado por su creciente prestigio. En esta línea, la reorganización que acometió de la capilla de Magdeburgo en 1618 y las peticiones del mismo tipo que le llegan con insistencia de Copenhague (donde estuvo en 1633, 35 y 41) y que la situación bélica —Guerra de los Treinta años— impedirá concretar de manera más fructífera. En



Beckerscher Psalter, portada de la primera edición en 1628.

Partitura autógrafa de «Shrist ist erstanden».



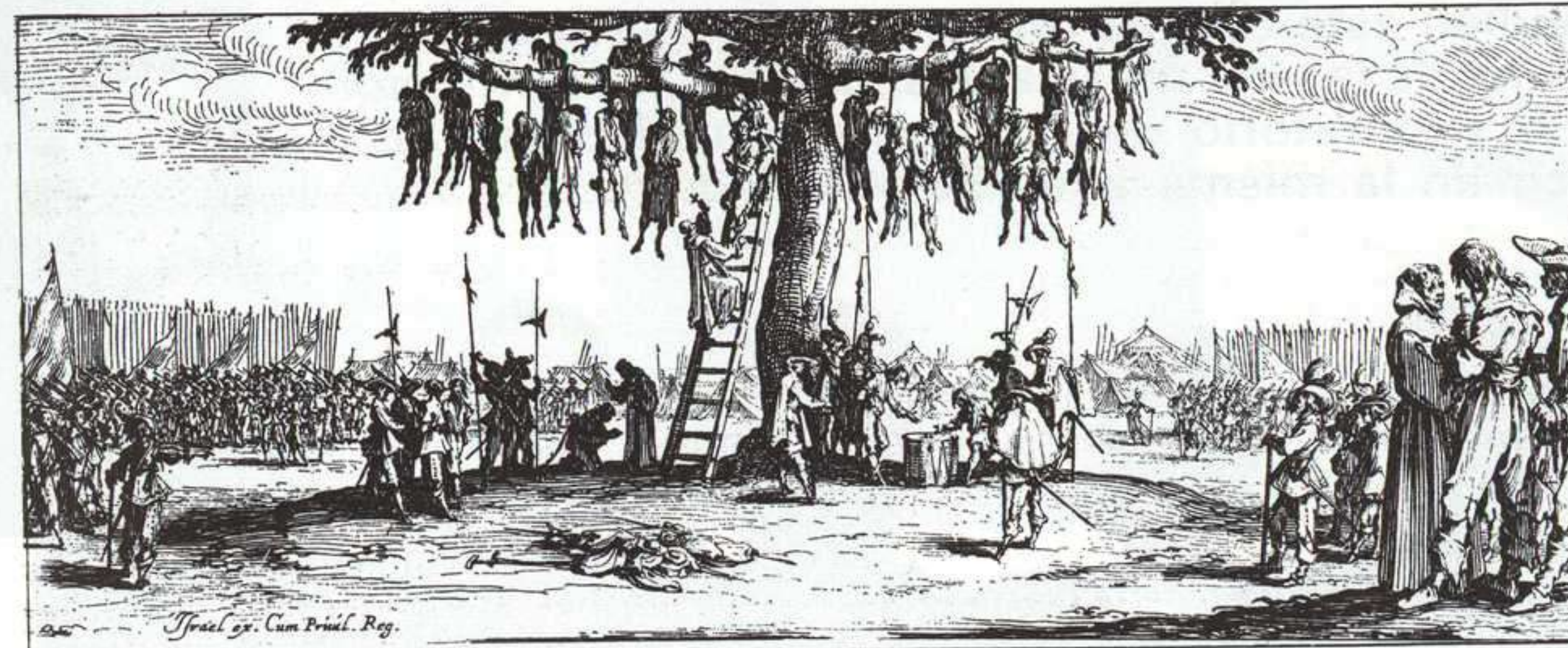
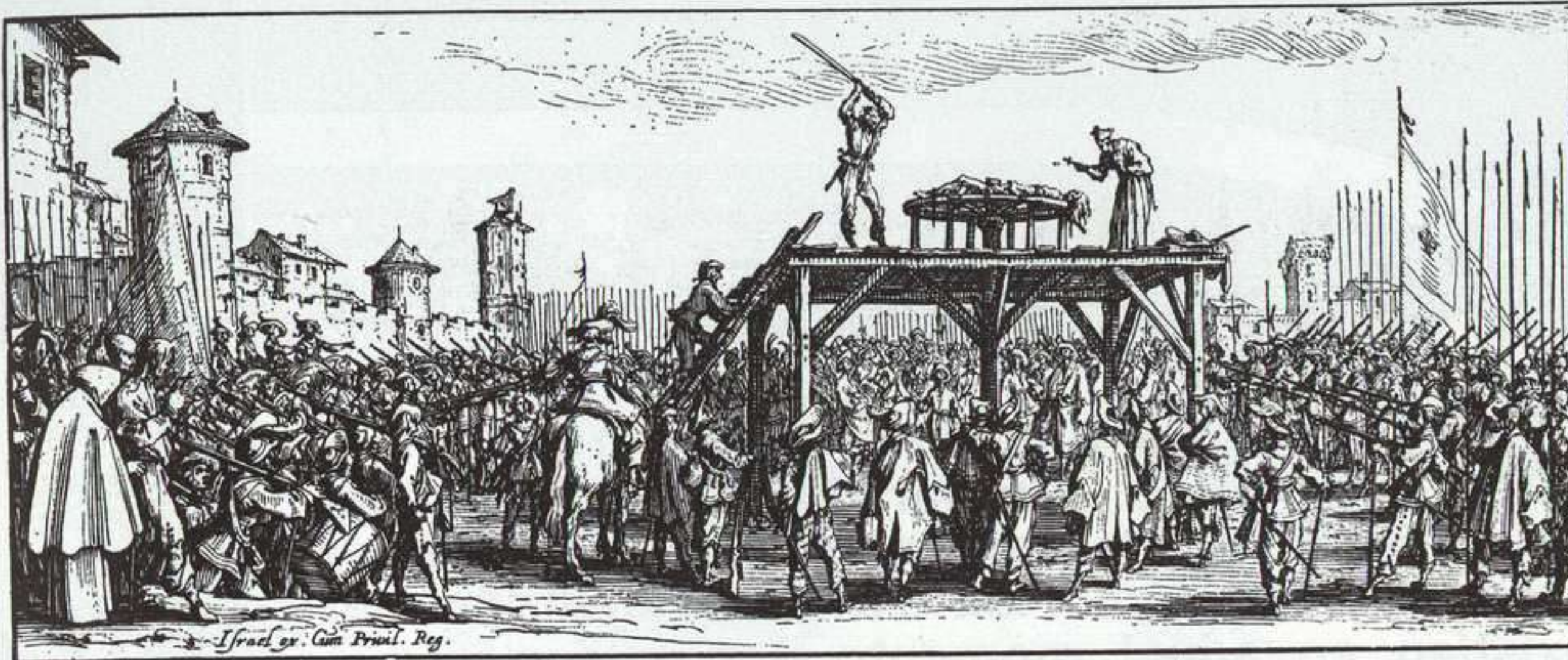
## Los logros de madurez

Alemania va a ofrecer a Heinrich Schütz algunas prácticas y géneros que él dotará de un nuevo vigor, de forma que estén presentes en la música centroeuropea por más de un siglo. Una manifestación de intención religiosa como el coral luterano será uno de los puntos de partida de que se valdrá Schütz. No va a ser, sin embargo, el método de la cita textual con una cambiante dosis de armonización, como ocurre en Bach, el escogido por el compositor. En Schütz este procedimiento se da en contadas ocasiones. El coral, a la manera de Lutero y Walter, se sitúa como transfono, perfectamente identificable, de una evolución vocal posterior.

El motete alemán es ya algo absolutamente conocido entre los contemporáneos de Schütz. Son varios los autores que trabajan para delimitar las características del género: Klingenstein, Erbarch y Praetorius, entre ellos. Heinrich Schütz trata el motete latino en su colección **Canciones Sacras**, donde se deja influir por Orlando de Lasso. En este apartado de su obra es la **Música Coral Espiritual** el acierto más señalado en cuanto a dotar al género de un sello germánico.

Schütz va a sentar las bases de la cantata protestante con sus obras **Pequeños Conciertos Espirituales** y **Sinfonías Sacras**. En ellas se percibe una monodía ya alejada de la italiana. Aún no se ha accedido, aunque se anuncia, al modelo con arias y concertantes que más tarde se impondrá. En el campo del Oratorio dará muestras de su genio con **La Historia de la Resurrección** y **Las Siete Últimas Palabras**. Cercana al Oratorio está el género de la Pasión, que comporta, por otro lado, muchas peculiaridades distintivas. La forma es una vieja expresión ritual, muchas veces himnica, que en Alemania puede ser rastreada hasta sus remotos antecedentes medievales. Schütz escribió tres **Pasiones**, que se insertan en el período 1665-6, y se basan en los relatos de los evangelistas Lucas, Juan y Mateo. Esta retoma de la antigua tradición ha sido interpretada como una exteriorización del dolor y del pesimismo de Schütz ante las continuas guerras y calamidades que tuvo que sufrir y que en tantas ocasiones perturbaban radicalmente su actividad profesional. La **Pasión según San Lucas** es probablemente la más interesante de las compuestas por el autor alemán. Destinada sólo a dos pequeñas formaciones corales, acierta a ofrecer algunas personales soluciones, sobresaliendo la declamación del evangelista, que carece de valores métricos.

Por todo lo expuesto estamos en condiciones de LOCALIZAR a Schütz en su espacio y en el seno de la evolución histórica. Su figura es un auténtico NEXO que enlaza la claridad de Italia que le viene de Gabrielli y Monteverdi; el estilo polifónico, a través de Lasso, Després y Obrecht y la asimilación de las raíces alemanas: tradiciones religiosas como el coral luterano y las antiguas pasiones y las obras concretas de Praetorius y Scheidt. En el núcleo de todo ello y como constante que se extiende largamente en el tiempo, hallamos un Schütz fuertemente personal, que siempre confió en la unidad fundamental de su estilo.



Los horrores de la Guerra de los Treinta Años. Grabados de la época.

1628 es el regreso a Venecia, a una Italia que ya no habla más que de Monteverdi. Tenemos un par de frases de nuestro músico que nos aclaran el motivo del viaje: «*Me dirigí por segunda vez a Venecia para informarme del nuevo género de música que allí se había desarrollado después de mi primer viaje y que está en uso actualmente*» y las subsiguientes sorpresa y decepción ante el rumbo que ha tomado las novedades: «*Los antiguos ritmos han sido dejados de lado en favor de azucar los oídos con nuevos inventos*». Pero aunque Schütz usase, a su vez, alguno de estos «*inventos*», como un tratamiento bastante libre de la disonancia, su producción entra en una fase de asentamiento, que algunos con una calificación notoriamente injusta han dado en llamar «*reaccionaria*». En realidad el compositor ya no podrá desprenderse de algunos resortes creativos procedentes de Italia. El melodismo tan consustancial con lo italiano y un hábil tratamiento musical del idioma van a tinter para siempre su estilo. A partir de este momento, por descontado, será la lengua alemana la trabajada desde la perspectiva de un hondo proceso de musicalización. La expresión vernácula pasará de ser la única para Schütz, salvo las raras incursiones en el uso del latín.

Desde la temprana fecha de 1619, año en que publica los **Salmos de David** de ecléctica construcción, Schütz encara la creación de un arte alemán en música,

que en su caso viene dado como síntesis de elementos dispersos y también como respuesta a lo italiano, aún sirviéndose de los mismos procedimientos y fórmulas concebidos en las tierras del sur. Al segundo de los aspectos señalados pertenece, desde luego, su intento de elaborar una ópera alemana, primera en su género, con la «*tragicomedia pastoril*» **Dafne**. La obra nace como «*fiesta*» cortesana y seguramente pretendía ser una alternativa a Monteverdi, pero presumiblemente muy influenciada por el mismo de quien deseaba apartarse. Su lamentable pérdida no nos permite asegurar hasta qué punto acertó a encontrar Schütz una forma de teatro musical de rasgos germanos. Por la evolución posterior de su estilo podemos aventurar que en **Dafne** no pudo haber todavía una solución interesante al problema del recitativo. Igualmente busca Schütz un modo propio de manejar los grupos instrumentales, que le distancie de su innegable modelo: Gabrielli. Es importante hacer notar que, aunque la aplastante mayoría de la obra del autor de Kostritz es vocal, el acompañamiento instrumental va tomando en ella carta de naturaleza. Schütz potencia con una utilización inteligente e inédita instrumentos como las violas da gamba, los fagots y el conjunto de los metales. Quizá el punto más tangencial con su maestro italiano sea la escritura para los grupos instrumentales que aparece en la **Historia de la Navidad**.



Por Enrique Martínez Míura

# Los diez primeros años del Laboratorio de Interpretación Musical

La fundación de un grupo interpretativo consagrado a la música del siglo XX era una patente necesidad en el panorama español de 1975. Evidentemente, existían en aquel momento agrupaciones que atendían este tipo de repertorio, pero la entrada en la escena de la vida musical hispana de una formación como el Laboratorio de Interpretación Musical iba a introducir en la misma aires de renovación.

La actual formación del Laboratorio de Interpretación Musical. De izquierda a derecha, Francisco Martín, Belén Aguirre, Jesús Villa Rojo, Luis Rego y Pedro Estevan.

El Quinteto de Clarinetes. De izquierda a derecha, Fernando Aranda, Tomás Castillo, Miguel López, Manuel Lillo y Jesús Villa Rojo.



Desde su nacimiento, y esto ha sido una constante a lo largo de su existencia, a rigurosas exigencias de orden intelectual, así como a una incesante indagación de las coordenadas óptimas de referencia para cada composición acometida, tanto estéticas como estilísticas o de realización. Esta coherencia de pensamiento podía alcanzarse únicamente mediante la constitución de un grupo cuyo núcleo central fuera estable. El L.I.M. ha logrado plausiblemente dicho propósito, sorteando de esta manera la grave dificultad de la reunión ocasional de sus componentes que aqueja a demasiadas formaciones españolas que se dedican a la música actual.

El principal impulsor del L.I.M. ha sido desde su creación Jesús Villa Rojo. Este compositor, director, clarinetista y destacado conocedor a escala europea de su instrumento, nacido en Brihuega en 1940, es un sobresaliente miembro de la creación de vanguardia y un activo animador de la vida musical de nuestro país en lo que concierne al siglo XX. Villa Rojo ha ejercido como director artístico del L.I.M. desde su aparición y en gran medida debe tenerse su inter-

vención como una importante fuerza que ha otorgado continuidad al conjunto. Fueron miembros fundadores con él en 1975 la soprano Esperanza Abad, el pianista Rafael Senosiain y el percusionista Joaquín Anaya. Esta plantilla pronto sufrió cambios. Abad y Senosiain se alejaron del L.I.M. atraídos por otros intereses. La segunda etapa la inaugura el segundo ciclo (1976) cuando se incorporan Pedro León, violín, Pedro Corostola, violoncello y Ricardo Requejo, piano. El L.I.M. tal y como llega a nuestros días asiste todavía a nuevos cambios. En la tercera etapa se suman a su actividad Francisco Martín, violín, y Luis Rego, piano, en un primer instante, y posteriormente Belén Aguirre, violoncello, y Pedro Estevan, percusión, que reemplaza a Joaquín Anaya. La nómina de los intérpretes que han colaborado en algún grado con el L.I.M. sería demasiado extensa para el espacio de que disponemos.

Un conjunto de las características del L.I.M. se enfrenta al iniciar su andadura a lo escaso del repertorio que puede preparar. El laboratorio ha prestado siempre atención a los CLÁSICOS de la centuria, programando en sus ciclos partituras de





La variedad de intereses es una de las más fuertes notas distintivas del L.I.M. En su momento constituyó una total primicia la fundación, en su seno, de un quinteto de clarinetes, que abarca lo más significativo de la familia, que dio lugar a una cierta proliferación en el extranjero de conjuntos semejantes y al nacimiento de una abundante literatura para esa plantilla. Las posibilidades interpretativas del L.I.M. responden a una extensa amplitud de miras. La asunción de la improvisación ha sido, en cualquier caso, definitiva de la actividad del grupo, en su entendimiento de la realización como algo vital. Resultados de la calidad de los que logra el L.I.M. en este apartado se deben no sólo a la valía de sus componentes como instrumentistas, sino también a la profunda penetración entre ellos que únicamente un largo trabajo en común puede proporcionar. Hay que referirse asimismo a la que es seguramente la cara más EXPERIMENTAL del L.I.M., sus actuaciones en conciertos en directo en los que se asocian los instrumentos tradicionales con la electrónica. Con este motivo se pueden contar las colaboraciones de Manuel Lillo, Emiliano del Cerro, Conrado Silva y Pedro Vilarroig. Una preocupación igualmente calificable como de avanzada es la dirigida a aunar música e imagen. Las realizaciones de vídeos que siguen o estimulan al sonido han hecho acto de presencia en los últimos ciclos del L.I.M. Se debería citar como colaborador en este terreno a Domingo Sarrey, investigador de todos los fenómenos relacionados con la imagen. También recientemente el L.I.M. ha ampliado sus medios, introduciendo elementos de sofisticada tecnología, como los ordenadores, en el proceso de producción del sonido.

Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinsky, Ives, Villa-Lobos, Milhaud, Messiaen o Hindemith. Del mismo modo se ha tocado obras de los grandes maestros históricos de la música española contemporánea, Gerhard y Homs. Los nombres punteros de la escena internacional del presente, Berio, Cage, Stockhausen, Penderecki, Xenakis, han aparecido junto a los tradicionalmente más representativos creadores del entorno español, Barce, Bernaola, Cruz de Castro, De Pablo, Halffter, Marco, Prieto y el propio Villa Rojo. Paralelamente, el continuo interés por las producciones de los autores más jóvenes ha convertido al L.I.M. en un canal insustituible de expresión para los compositores en ciernes.

Uno de los aspectos más valiosos de la incidencia de la agrupación sobre la cultura musical española en estos diez años ha sido, sin duda, su vertiente como impulsora de la creación. Figura junto a este texto una concisa lista de los compositores que han escrito obras para el L.I.M., varios de ellos en repetidas ocasiones. Creemos que es lo suficientemente elocuente sobre la condición del grupo como incitador a la creación. En consecuencia, de la parquedad de páginas disponibles inicialmente se ha llegado al par de centenares que el L.I.M. maneja hoy día. Han abundado entre ellas los estrenos absolutos, los estrenos en España y las primeras audiciones en distintas localidades.

Al cerrarse esta primera fructífera década del L.I.M. sus miembros se disponen a celebrarla encarando un nuevo ciclo para este otoño en el que intervendrán en una treintena de conciertos, al tiempo que se prepara la edición de un libro que recogerá una detallada documentación de lo hecho en estos años.

### Compositores que han escrito obras para el L.I.M.

Agundez, Alonso, Ammann, Aracil, Arteaga, Barber, Barce, Berenguer, Bernaola, Bertomeu, Bortolotti, Brown, Cano, Cruz de Castro, De las Heras, Del Cerro, Díaz, Fernández-Alvez, Fourchotte, García Giménez, Garcín, González-Acilu, Guinjoan, Hidalgo, Homs, Ibarrodo, Lanza, Larrauri, Lewin-Richter, Lillo, Macías, Marco, Marín, Martín Pompey, Masset-Lecocq, Murail, Oliver, Otero, Ozaita, Peixinho, Pernaichi, Prieto, Ramos, Reverdy, Riviere, Samiñán, Schiaffini, Senosiain, Villa Rojo.

### Obras registradas en disco por el L.I.M.

Apuntes para una realización abierta, Villa Rojo (RCA); Argia ezta ikusten, Bernaola (LIM Records); Así, Bernaola (CBS); Contexto II, Arteaga (Movieplay); Escorpión, Cruz de Castro (CBS); Espectros, González-Acilu (Movieplay); Hoquetus, Marco (Dial); Horitzons, grups, coves i passos, Marín (LIM Records); Klim, Villa Rojo (Movieplay); Laissez, Oliver (Movieplay); Lim-79, Prieto (Dial); Material Soñoro V, Villa Rojo (Dial); Nosotros, Villa Rojo (CBS); Paso, Berenguer (Movieplay); ¡Qué familia!, Bernaola (Hispanavox); Reacciones III, Lewin-Richter (Dial); Retablo, Aracil (Movieplay); Tientos de un tiempo crítico, Otero (LIM Records); Torner, Marco (Movieplay); Trivium, Cano (Movieplay); Ultramarina, Marco (RCA); Versos a cuatro, Oliver (CBS); ...y también, Villa Rojo (LIM Records).

### Algunos lugares en los que L.I.M. ha actuado

Madrid (Teatro Real, Instituto Alemán, Fundación March, Instituto Francés, Centro Cultural de la Villa, Sala Fénix), Barcelona (Palau, Fundación Joan Miró), Valencia, Bilbao, Sevilla, Zaragoza, Pamplona, Oviedo, Granada, Vigo, Cuenca, Málaga, Alicante.

París (Gran Auditorio Radio France, Museo Arte Moderno), Budapest, Lisboa, Niza, Saintes, San Juan de Puerto Rico, Roma.



# VII Curso de Música Barroca y Rococó

El VII Curso de Música Barroca y Rococó se ha celebrado entre los días 19 y 31 de agosto pasados en su sede ya tradicional de San Lorenzo de El Escorial. La presente edición tenía como motivo central, no podía realmente ser de otro modo, las obras de los tres grandes maestros, Bach, Haendel y Scarlatti, cuyos respectivos tricentenarios de sus nacimientos conmemora este Año Europeo de la Música, bajo la orientación recogida en el subtítulo «En los albores del nuevo estilo».

## Por Enrique Martínez Miura

La programación de los conciertos escuchados en el hermoso Coliseo de Carlos III se ha centrado mayoritariamente en Bach, bastante menos en Haendel, siendo al fin prácticamente simbólica la representación de Domenico Scarlatti, el compositor que desplegara una parte importante de su actividad en España.

El nivel general de las sesiones ha sido en esta ocasión considerablemente alto. Debe destacarse el mantenimiento de una calidad homogénea. Junto a los solistas y los conjuntos de primerísima fila internacional el resto de los participantes se ha conservado, aun con las salvedades que haya que efectuar luego en algún caso concreto, dentro de una franja semejante de atractivo. Es este uno de los logros del VII Curso. Las ediciones anteriores no siempre ofrecieron programaciones tan equilibradas en este sentido.

Deberá quedar fuera de nuestra crónica el concierto inaugural protagonizado por el Albicastro-Ensemble que dirige Jorge Fresno (19 de agosto). Pasamos directamente a comentar el ofrecido por Alvaro Marías, flauta de pico; Aline Zylberajch, clave y Christophe Coin, violoncello. La base de su programa (21 de agosto) estaba formada por **Sonatas para flauta y continuo** de Haendel —se tocaron las en **La menor, Fa mayor y Do mayor**— pero los resultados más convincentes no se produjeron exactamente en este área. Coin y Zylberajch consiguieron estupendas lecturas de las **Sonatas para violoncello en La mayor y Si bemol mayor** de Francesco Geminiani. Una vez más, Coin brindó una lección de técnica, madurez

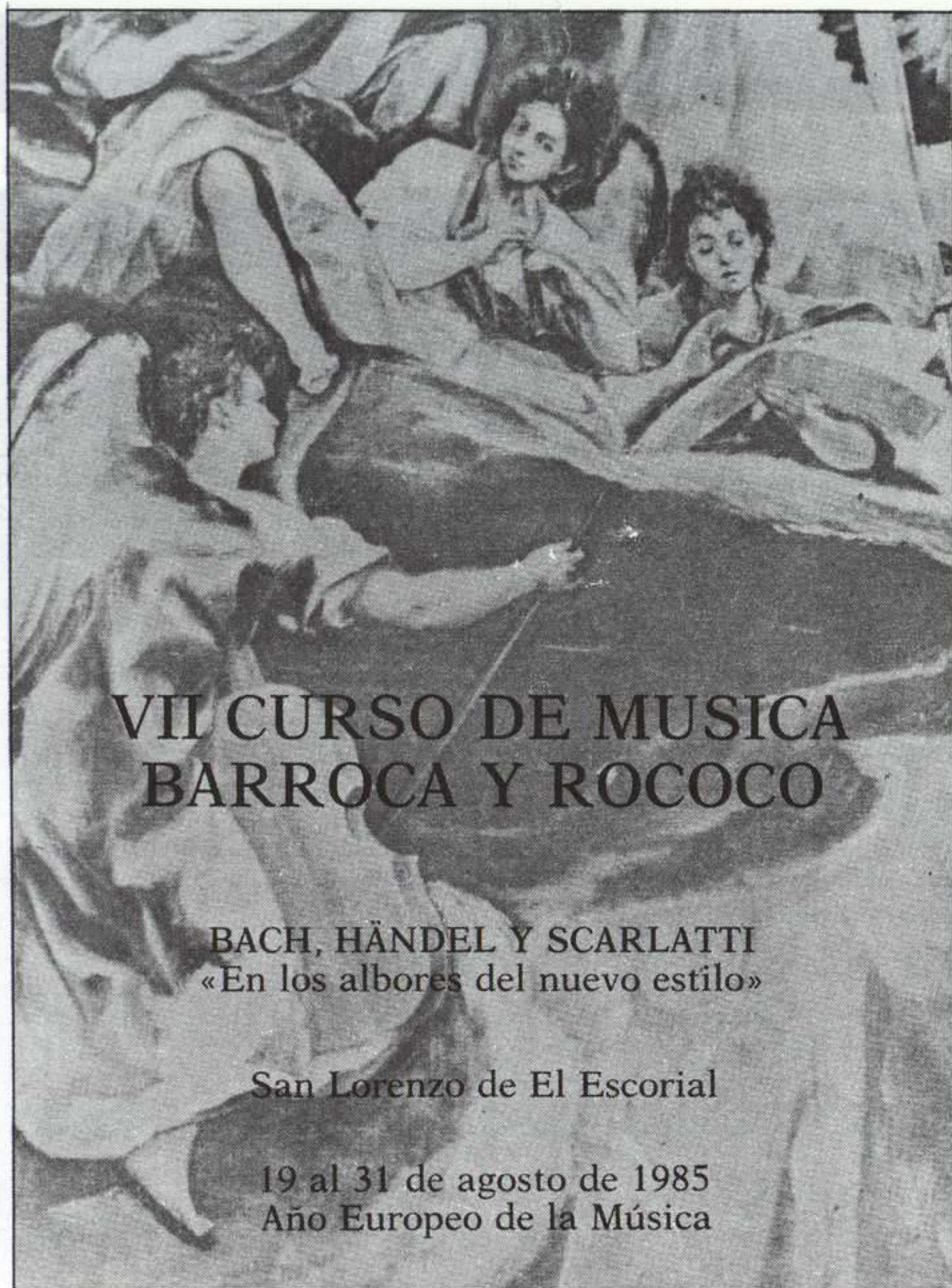
interpretativa y sensibilidad musical. Las obras que contaron con la participación de los tres músicos vieron desplazarse el interés de la realización hacia el bajo, en detrimento de la parte superior melódica. El sonido de Marías no puede ni mucho menos decirse que sea perfecto o de especial belleza, pero lo que lastra aún más sus interpretaciones, como en **La Follia** de Corelli escuchada, es la monotonía de su ejecución. Muy bien Zylberajch en las **Cinco Sonatas** de Scarlatti y en su labor en el continuo.

Hermosísimo el concierto (22 de agosto) a cargo de Marianne Kweksilber, soprano; Marius van Altena, tenor y Jacques Ogg, clave. Se interpretaron solos y dúos vocales de Schütz —cuyo 400 aniversario del nacimiento está pasando entre nosotros con más pena que gloria—, Huygens, Frescobaldi, Monteverdi, Purcell y Haendel. Ogg tocó en solitario la **Suite en Re mayor** de Froberger y dos **Ground** de Purcell y Blow, respectivamente. Los instantes de más fructífera compenetración entre los cantantes ocurrieron en los dúos de Purcell. Kweksilber rayó en todo momento a extraordinaria altura, haciendo gala de un arte vocal excelso. Altena puede que en la zona más aguda aparente rozar la quiebra del sonido, empero su control no decae ni por un segundo. La capacidad para el matiz de los dos cantantes fue siempre inagotable. Casi innecesario indicar su sabiduría estilística. Las intervenciones de Jacques Ogg, como acompañante y a solo, confirmaron un buen instante presente, compensando en este Curso la débil actuación que tuviese el año anterior en este mismo marco.

La sesión centrada en los **Conciertos de Brandenburgo** de Bach (23 de agosto) confiada al grupo especialista La Petite Bande era por descontado uno de

los **PLATOS FUERTES** de todo el ciclo. El concierto se vio rodeado de toda una serie de circunstancias conflictivas. La orquesta perdió el avión que les trasladaba a Madrid a causa de un accidente en una carretera italiana. Esto provocó un retraso cercano a las dos horas en el comienzo de la actuación. Naturalmente, el cansancio hizo acto de presencia en las interpretaciones que pudieron oírse. Frutos de la **CIVILIZACIÓN DEL JET**. A pesar de todo, la extraordinaria formación que es La Petite Bande pudo salir airoso y alcanzar unos resultados artísticos no ya dignos sino muy sobresalientes. En el desarrollo del programa no todas las versiones obtuvieron igual grado de redondez. El **Concierto núm. 4** estuvo afectado de ostensibles problemas en la pureza de la afinación de las flautas y el violín, aunque Sigiswald Kuijken uniese sus tropiezos a sorprendentes proezas en su endiablado solo. Donde sí que hubo una recreación deslumbrante fue en el **Quinto Concierto**. El clavecinista Gustav Leonhardt, que actuó como director en todas las obras, dejó bien claro quién es hoy por hoy el rey del instrumento. Los **Conciertos de Brandenburgo núms. 6 y 3** merecieron ejecuciones impecables de las que deberíamos resaltar las contribuciones del violoncellista Wieland Kuijken y del hercúleo contrabajista Anthony Woodrow.

El siguiente concierto (24 de agosto) nos regaló nuevamente la presencia de esos dos enormes músicos que son Leonhardt y Sigiswald Kuijken. Su temática giraba en torno a las **Sonatas para violín y clave** de Bach. A este respecto, pudieron escucharse magníficas versiones, por conjunción, concepción estilística y lógica musical, de las **Sonatas en Mi mayor BWV 1016, Do menor BWV 1017 y Sol mayor BWV 1021**. Sin



## VII CURSO DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO

BACH, HÄNDEL Y SCARLATTI  
«En los albores del nuevo estilo»

San Lorenzo de El Escorial

19 al 31 de agosto de 1985  
Año Europeo de la Música



embargo, se hizo evidente que Kuijken se hallaba en un momento técnico no óptimo, cuestión que salió por completo a la superficie cuando acometió la **Sonata para violín solo núm. 2 en La menor BWV 1003**, obra que conceptualmente planteó de manera harto persuasiva, como quizá ningún otro violinista actual, pero con múltiples escollos en su ejecución material. Habrá que insistir en esta dualidad de las interpretaciones de Kuijken al tratar la sesión que al día siguiente le tuvo como único protagonista. Una auténtica revelación se produjo en la recreación de Gustav Leonhardt de la **Suite en Mi bemol mayor BWV 1010**, en una transcripción a partir de la **Cuarta Suite para violoncello**, debida al propio clavecinista y que el mismo Bach no hubiera dudado en suscribir. El conocimiento del holandés de los métodos seguidos por Bach al llevar páginas concebidas para instrumentos de cuerda al teclado es de una profundidad en verdad asombrosa. Sus transcripciones de obras para violín o violoncello son ejemplares por su respeto hacia los usos de la época y la sincronía con el espíritu al que la

práctica respondía. La lectura de la mencionada **Suite** estuvo a igual altura del valor de la transcripción. Una versión perfecta, dotada de claridad, de la máxima exactitud y regida por uno de los pensamientos musicales más lúcidos de nuestro tiempo.

Es una obviedad recordar que Sigiswald Kuijken es el más importante violinista en el campo de la interpretación barroca servida con un estilo riguroso y con un medio instrumental adecuado. Esto no impide que tengamos que reconocer que su concierto (25 de agosto) representó en buena medida una decepción. Las obras, desde luego, se cuentan entre las de mayor dificultad de todo el repertorio: **Sonata núm. 1 en Sol menor BWV 1001**, **Partita núm. 3 en Mi mayor BWV 1006** y **Partita núm. 2 en Re menor BWV 1004**. Ningún reparo a la idea que tiene Kuijken de estas partituras; al contrario, pensamos que nadie como él las conoce y las expone, pero lamentablemente estamos ante un músico desigual en sus actuaciones públicas, que en la sesión que se comenta desafinó profusamente en la

## San Lorenzo de El Escorial

primera parte. Mucho mejor en la segunda, que contenía la **Partita núm. 2**, en la que Kuijken se mostró a un nivel muy superior, realizando una interpretación admirable en todos sus aspectos.

Aquí hemos de dejar otra laguna en reseña. Quedará esta vez sin comentario el concierto dado por José Vázquez, viola da gamba y Wolfgang Zerzer, clave, dedicado a las tres obras que legara Bach para esa combinación. Según nuestras noticias, la velada (27 de agosto) se convirtió a última hora en conferencia-concierto. Trataremos ahora, por lo tanto, el concierto (28 de agosto) del Quinteto Domenico, con Jacques Ogg al fortepiano. La sesión se enfrentó a la grave dificultad de sustituir con sólo 24 horas al violoncellista Wouter Moller, quien se vio obligado a regresar a Holanda por un asunto familiar. La gran profesionalidad de Richte van der Meer salvó con éxito el problema. El programa presentaba **Quintetos** para cuerda y para forte-

## MARIANO MARTIN: «Aún no tenemos garantizado el próximo curso»



FOTOS. CARLOS VILLANUEVA

Mariano Martín, director del Curso, con otro futuro barroco, su hijo.

**CARLOS VILLANUEVA.**—¿Qué recuerdo guarda de los primeros encuentros de El Escorial?

**MARIANO MARTIN.**—Muy IDILICO, se reafirmaron muchas amistades y se confirmó la necesidad de hacer un curso de estas características. Coincidió también una gente muy interesante..., muchos de ellos vuelven a los conciertos y te parece como si hubieran estado todos los años. Por aquí ha pasado gente inolvidable.

**C.V.**—Desde el punto de vista organizativo, ¿cuáles son los puntos que se han ido transformando?

**M.M.**—Lo más sustancial ha sido la idea de fusionar el festival con el curso, hacer del concierto una prolongación del trabajo diario y con la presencia de primeras figuras.

**C.V.**—¿No cree que el concierto/ensayo del profesor perjudica la

marcha de las clases?

**M.M.**—Ciertamente creo que no tiene por qué repercutir, aunque puede pasar en casos concretos lo cual no es un problema derivado de los conciertos en sí sino de una evidente falta de rigor a la hora de plantearse la docencia, como es el caso del señor de la viola de gamba al que no le debe atraer demasiado la enseñanza. En este caso estaba comprometido Christophe Coin del que supimos ya muy tarde que sólo vendría a la primera parte del curso; fue un accidente de última hora.

**C.V.**—¿Sería conveniente, como sucede en algunos cursos españoles, recurrir al sistema de becas para tratar de elevar el nivel del alumnado? ¿No hay un implícito planteamiento de veraneo musical en el alumnado de El Escorial?

**M.M.**—Me sorprende mucho que se opine esto porque creo que es a esos sitios con beca a donde va la gente a hacer su veraneo. Acabo de estar en Granada y había dos alumnos de violoncelo, seis de clave, cuatro de violín y, por el contrario, setenta u ochenta de musicología..., lo mismo podríamos decir de Música en Compostela que no consigue en la actualidad el nivel de los alumnos que vienen aquí.

**C.V.**—¿Qué planes tienen para el próximo año?

**M.M.**—Los conciertos, que es lo más urgente, están prácticamente ultimados y se centrarán en la música del XVI, XVII y Rococó. Vamos a dejar descansar el Barroco central y a centrarnos en autores como Monteverdi, Frescobaldi, los hijos de Bach, Hidalgo, etc.

**C.V.**—¿Qué problemas de financiación plantea el curso?

**M.M.**—No tenemos aún garantizado el próximo curso si hemos tenido éste hasta junio; es como lanzarse a la aventura. Dependemos un poco de que a personas particulares, detrás de una mesa, les guste el tema y mantenga ese interés..., es el problema.

**C.V.**—¿Y no se ha pensado en la institucionalización del curso?

**M.M.**—La Comunidad de Madrid, mostró un gran interés. Y ahora parece que se sigue con aquella idea, ciertamente nos ahorraría mucho trabajo. Lo que no sé es hasta qué punto sería conveniente que una institución oficial se metiera en cuestiones de organización.

**C.V.**—¿Cómo ha visto este año el aspecto de relaciones internas entre los participantes?

**M.M.**—Este año ha habido una gran renovación y eso se ha notado en la convivencia. A nivel técnico me ha parecido el cambio positivo: especialmente en canto, clavecín, flautas de pico..., en otras asignaturas han aparecido muy buenos alumnos; por ejemplo en el caso del violín con tres o cuatro muy buenos, y es ya mucho.



piano y cuerda de Boccherini. Las interpretaciones siguieron una palpable línea ascendente desde una cierta grisura inicial. El rescate de estas hermosas obras del músico afincado en Madrid es de por sí algo digno de ponerse de relieve. A ello hay que añadir la sutileza y la precisa comprensión de los intérpretes. Las obras que incluían teclado sufrieron un cierto desequilibrio por la escasa bondad del fortepiano utilizado, por momentos inaudible; aún así hay que destacar la habilidad de Ogg para moverse con soltura en el estrecho margen que le daba el instrumento y sacarle todo el partido posible. Hubo instantes de una exquisita matización en los pianísimos del **Quinteto en Do mayor**, el famoso de la «Ritirata di Madrid». En las páginas exclusivamente para cuerda, la afinación del conjunto y la estupenda labor del par de violas —Wim Ten Have y Ruth Hesseling— fueron los valores más altos de las versiones.

Uno de los conciertos más flojos de los escuchados fue el encomendado a Baldrick Deerenberg y Heiko Ter Schejjet, flautas; Freek Borstlap, viola da gamba y Glen Wilson, clave (29-VIII). El programa comprendía una heterogénea

acumulación de piezas de Frescobaldi a Bach, pasando por Hotteterre. Lo peor, el amaneramiento, ampulosidad y epidérmico de la visión de Wilson. En el otro extremo, se podría salvar la intervención del viola en la **Canzona para bajo solo** de Frescobaldi. El dúo de flautas tuvo una actuación demasiado marcada por los problemas de afinación. Se condujeron con mayor fortuna en lo que a esto concierne en la **Suite I para dos altos sin bajo continuo** de Jacques Hotteterre, lo mejor a no dudarlo del concierto.

José Miguel Moreno ha sido ya elogiosamente criticado por quien esto firma en las páginas de RITMO. El concierto (30 de agosto) que preparó para el Coliseo de San Lorenzo de El Escorial demostró su soberbio momento y ratificó sus cualidades musicales. Moreno dedicó la primera parte del programa al laúd, Conradi: **Suite en Do mayor**, Weiss: **Chacona en Mi bemol mayor** y **Fantasia en Do menor**, Bach: **Sonata en Sol menor** (En transcripción de la **Sonata núm. 1 para violín solo BWV 1001**); mientras que en la segunda se sirvió de la guitarra clásico-romántica para las siguientes obras: **Variaciones sobre un tema de Haendel**, de Giuliani, **Introducción y variaciones sobre el aire Malborough** e **Introducción y variaciones sobre «O cara armonia»**, de Mozart, ambas de Fernando Sor. Sobre los dos

instrumentos patentizó el músico lo cuidado de su expresión, el dominio estilístico y la extrema limpieza de su sonido. Un concierto gratificante.

La sesión que cerraba el VII Curso de Música Barroca y Rococó estuvo dedicada a la materia hasta ahora un tanto descuidada de la danza barroca. El grupo Hemiole, integrado por Beatrice Massin, Ana Yepes y Ken Pierce, dio una clara lección de cuál es el estilo a aplicar en las partes bailables que aparecen en las obras escénicas de los siglos XVII y XVIII, ni que decir tiene que radicalmente alejado del que suele prodigarse en los montajes al uso. La selección de las piezas que se presentó (31 de agosto) se centraba sobre todo en obras francesas, sabida es la importancia del ballet en el teatro musical francés del barroco, en especial Lully y Campra, los dos de origen italiano por cierto. El grupo instrumental que apoyaba las danzas estuvo compuesto por músicos de categoría como Jacques Ogg, Win Ten Have, Richtie van der Meer o Staas Swierstra. Con todo, tocaron más ajustadamente en dos obras puramente instrumentales —**Sonata en Sol menor** de Muffat y **Sonata en Si menor** de Biber— que en las destinadas a ser danzadas. Esto es explicable por la dificultad en el acomodo, tempi, fraseo, a las exigencias de los bailarines.

# Impresiones de un alumno activo

Por Carlos Villanueva

Unos ciento cincuenta alumnos, una quincena de profesores, once conciertos y dos monográficos son cifras que lógicamente no son «planas ya que encierran las tensiones y distensiones de este curso del llamado «Barroco especializado», derivadas aquellas del distinto nivel del alumnado, de los diversos objetivos que cada cual persigue cuando acude, de la mayor o menor dedicación del profesorado y, finalmente, de la enorme subjetividad que acompaña a un colectivo tan complejo y tan «especializado» (y recalco la palabra porque en esta república todo el mundo se siente un especialista, unos con más razón que otros, obviamente).

Este año ha venido una nueva hornada de alumnos —nos decía Mariano Martín— lo que ha dado un nuevo sello a las relaciones de la gente y a la misma vida interna. Ciertamente, no fue el ambiente idílico, compacto y amistoso de otros años, dato éste que no necesariamente tiene por qué



ser objeto de reseña, a menos que el nuevo colectivo no practique las buenas costumbres de ediciones pretéritas: asociaciones musicales espontáneas, veladas musicales extraacadémicas, grupos de cámara, etc., que podría culminar en un buen concierto de alumnos. No obstante, el movimiento de población musical es algo incontrolado e imprevisible. Otra cosa es hablar de su nivel, de sus motivaciones varias y de los resultados de una cosa y otra vistos desde fuera.

En primer lugar habría que hacer distinguos ya que, ante una matrícula abierta y no selectiva y con tal variedad de asignaturas, uno se encuentra de

todo; y las consecuencias de este BAZAR de intérpretes varían según la materia, la necesidad de tratarlas en colectivo (caso de la Danza o el Conjunto Instrumental) o la misma habilidad del profesor para con los alumnos cualquiera que sea el nivel.

El caso de la Danza queda reflejado en el escrito que un número de alumnos entregaron, a modo de sugerencia, a la dirección al término del Curso; escrito en el que se recogen las aspiraciones de unos pocos que desean una actividad más especializada, con mayor distinción entre los aspectos teóricos y prácticos..., en definitiva, un método progresivo para



# DENON

## LA MARCA DE REFERENCIA



**DP-59L**

1939... Primer giradiscos de transmisión directa

1951... Primera cápsula de bobina móvil

1972... Primera grabación digital PCM



**POA-3000Z**

En DENON la Investigación tomó carta de naturaleza desde la creación de la compañía.

Este hecho nos ha permitido ser pioneros en el desarrollo de nuevas tecnologías de audio, posteriormente aceptadas por el resto de fabricantes.

Los frutos derivados de este gran caudal de experiencia han venido siendo aplicados sistemáticamente a nuestros aparatos de sonido.

Todos los equipos de alta fidelidad DENON son componentes seleccionados repletos de soluciones electrónicas de vanguardia y circuitos exclusivos.

Por eso en el campo del sonido profesional, donde es tan difícil triunfar, decir DENON equivale a decir investigación tecnológica avanzada y fiabilidad a toda prueba.

Acepte el consejo de los profesionales de audio, para ellos DENON es simplemente, la marca de referencia.



**DCD - 1800R**

# DENON



## San Lorenzo de El Escorial

acercarse lo más posible a la perfección. Al lado de aspiraciones tan lógicas, otros nos movíamos con el empeño de ver la danza desde el prisma del músico que trata de aproximarse al intrínsculo de la gavotta o el Minuetto, huyendo del mundano deseo de hacer plié o demi-coupés. Un tercer grupo ve la danza en su complejo cultural de rito, gesto, plástica y cultura y pediría un enfoque más humanístico...; en fin, demasiados enfoques, demasiados intereses que se entrecruzan y tejen con la trama ya torcida.

Otro ejemplo próximo a éste sería el de Conjunto Instrumental, cajón de sastre (o desastre, según se mire) que acoge tanto a promesas de cierta altura como a curiosos del barroco especializado cuyo corazoncito está con la barbada, el afinaprimas y las cuerdas de acero. Ciertamente la asignatura pierde su sentido y su dimensión práctica desde el momento en que un cierto número de curiosos, con todos sus derechos en regla al estar matriculados, lastran las clases al no ofrecer un nivel mínimo necesario para que Conjunto Instrumental tenga des-

Algo que siempre repiten los veteranos del Escorial es la bondad del clima, el gran ambiente de los conciertos, las delicias de éste o aquel profesor y la gratificante piscina; hecho éste en apariencia vanal pero sin la que estos encuentros no serían los mismos, especialmente en lo que a relaciones humanas se refiere. La piscina es el centro de reunión/relax en el que se tratan todos los temas, en todas sus dinámicas y planos: el concierto de la víspera, la llegada del DIVO, la cita para el café nocturno, las necesarias relaciones públicas... viene a ser el TELF. DIARIO (de mañana y tarde) del mundillo barroco.

El punto intermedio, deseable entre el trabajo de las ulas y el relax de las pausas, es la tónica general de un profesorado que convive directamente con el alumnado (cosa que no sucede en otros cursos conocidos y vetustos). Aquí se pasean los von Altena (canto), Martín (travesera), Yepes (danza), Marías (pico), Moreno (laud), Ogg (claves), Grinbergen (oboe), ten Have (Conjunto Instrumental), Stuutp (violin), Cano (correpetidor), Com (gamba) o Deerenberg (flauta de pico). Indudablemente se ha conseguido un



Nivel por arriba... y por abajo



Profesores y alumnos del Curso 85.

FOTO: COROMINAS

de el primer día su razón de ser.

El resto de las disciplinas del cuadro del Escorial, al depender más del trabajo individual de cada cual, adquiere su propia y particular característica. Resumiendo, podríamos decir que había varias vedettes de buen nivel general: clave, flauta de pico o bajo continuo; canto, con más número que calidad. Otras materias con menor participación (un alumno en oboe, tres en viola da gamba y pocos más en travesera y laud/vihuela) exigirían un etiquetado aparte ya que la consiguiente falta de competitividad sana resulta algo positivo o negativo según la MARCHA que cada profesor sepa imprimir al material humano que se le confía.

cuadro de profesores de gran nivel y atractivo; posiblemente habría que irlo renovando de manera escalonada, si bien es lógico que, cuando un profesor funciona bien, los organizadores se lo piensen mucho ante la posibilidad de que se les cuele un pelma como Richtevan der Meer (viola de gamba durante la segunda semana). El profesor der Meer, atril con La Petite Bande, sustituto del celista Wouter Moller y de nuevo atril con el grupo instrumental de la velada de danza, entre ensayo, cansancio y piscina PASÓ literalmente de sus alumnos, pocos y modestos. Es bien cierto que una lección magistral aprovecha más al alumno avanzado, por eso mismo habrá

que huir de este tipo de profesor de altura pero falto de método y de paciencia para los que damos los primeros pasos. Echamos de menos el trabajo de un José Vázquez que planea las clases que te hace trabajar, que crea grupos, que te anima a volver siempre al instrumento.

### Los conciertos de los profesores

La Dirección del Curso ha tejido un interesante sistema de trabajo, entre la docencia de la clase y la del concierto, mediante el cual la mayor parte de los





grandes figuras del llamado «*Barroco especializado*» y los conciertos de profesores e invitados un punto de atención que hacen de este curso el de más atractivo dentro del panorama de cursos especializados (no me meto en cuestiones de resultados docentes que ya sería otro tema a tratar). Quizá habría que atender y reparar el tema de los conciertos de alumnos que precisan una mayor atención y que este año fue de mero trámite y calidad desigual; esta actividad es vital: encuentro fuera de las aulas, consorcio de alumnos, relaciones musicales, intercambio de partituras, etc..., y esto cuesta bien poco, tan sólo planificar ese concierto final e inducir a ese encuentro necesario de alumnos.

La VII edición del Curso de Música Barroca y Rococó de El Escorial se completó con dos cursos monográficos impartidos por Antonio Gallego y Santiago Amón que hablaron sobre **Haendel y la ópera** y **Barroco y tradición poética**, respectivamente; títulos y personas que curiosamente corresponden literalmente a los monográficos de la anterior edición de 1984.

Quedaría incompleto este repaso si no nos refiriésemos a personas que colaboran activamente para que todo funcione y sea cada vez más perfecto: Inés Fernández, los neocantes Germán Torrellas y su grupo, Mari Carmen López y los pacientes frailes de la Universidad María Cristina que aguantan a tanto ESPECIALISTA durante más de dos semanas.

profesores prolongan sus enseñanzas en el recital del Coliseo Carlos III: como solista o dentro de un grupo. Esta práctica, que resulta positiva, tanto desde el punto de vista artístico como administrativo, tiene su cruz en las clases que se pierden cuando los ensayos desplazan clases que luego no se recuperan.

Ciertamente, como nos decía Mariano Martín, un ensayo no perjudica jamás a una clase si hay un acuerdo y la corres-

pondiente recuperación. Lo cierto es que, a pesar de todo, ciertas asignaturas se vieron afectadas con reducción de horario o supresión de clases, como es el caso del ya citado gambista holandés. En general, el profesorado ha sabido mantener el ritmo y el interés a pesar de los múltiples conciertos; tal es el caso del ya veterano Jacques Ogg omnipresente en el ocio y en el trabajo.

El Escorial es punto de encuentro de

## editorial de música española contemporánea

alcalá, 70-28009 madrid (españa)

tels. 276 39 50 - 276 39 66

apartado 1002

télex: 44745 quir e



**NUESTRA FELICITACION AL L.I.M. (Laboratorio de Interpretación Musical) EN EL X ANIVERSARIO DE SU CREACION, EN RECONOCIMIENTO DE SU LABOR DIFUNDIENDO LA MUSICA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA**



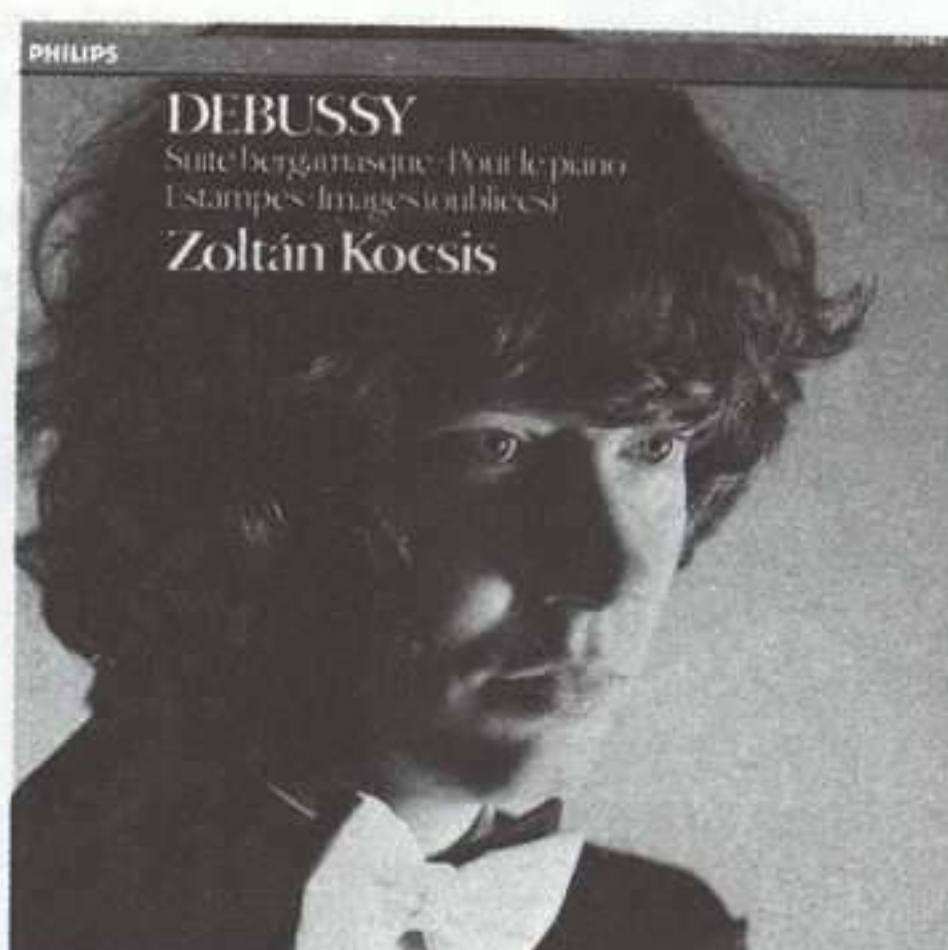
**ULTIMAS NOVEDADES EN DISCOS Y CASSETTES**

**BACH:** Magnificat. Cantata BWV 51  
*Emma Kirkby, etc. Coro Monteverdi*  
*English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner*  
LP 411 458-1. MC 411 458-4. Digital. Import.

**BEETHOVEN:** Para Elisa. 6 Bagatelas op. 126  
6 Escocesas WoO 83. Variaciones Eroica  
*Alfred Brendel, piano*  
LP 412 227-1. MC 412 227-4. Digital. Import.

**BRAHMS:** las 4 Baladas. 8 Piezas op. 76. Scherzo  
*Stephen Bishop Kovacevich, piano*  
LP 411 103-1. Digital. Import.

**CHAUSSON, RAVEL:** Tríos para piano  
*Trío Beaux Arts*  
LP 411 141-1. Digital. Import.



**DEBUSSY:** Suite Bergamasque. Estampes  
Pour le piano. Images oubliées  
*Zoltan Kocsis, piano*  
LP 412 118-1. MC 412 118-4. Digital. Import.

**GERSHWIN:** Porgy and Bess (selección)  
*Simon Estes, Roberta Alexander, Diane Curry*  
*Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín*  
*Leonard Slatkin*  
LP 412 720-1. MC 412 720-4. Digital. Import.

**HAYDN:** Concierto para violín en Do mayor  
**MOZART:** Concierto para violín No. 2, K 211  
*Isabelle van Keulen. Orquesta de Cámara Holandesa*  
*Antoni Ros Marbá*  
LP 412 718-1. Digital. Import.

**MOZART:** Misas breve K 258 y longa K 262  
*Solistas. Coro de la Radio de Leipzig*  
*Orquesta Filarmónica de Dresde. Herbert Kegel*  
LP 412 232-1. Digital. Import.

**MOZART:** Sonatas para piano K 310 y 457  
*Alfred Brendel, piano*  
LP 412 525-1. MC 412 525-4. Digital. Import.

**SCHUBERT:** Cuarteto de cuerda No. 14  
"La Muerte y la Doncella"  
*Cuarteto Orlando*  
LP 412 127-1. MC 412 127-4. Digital. Import.

**SCHUBERT:** Sinfonía No. 8 "Inacabada"  
Rosamunda (selección)  
*Orquesta Sinfónica de Boston. Sir Colin Davis*  
LP 410 393-1. MC 410 393-4. Digital. Import.

**R. STRAUSS:** los 2 Conciertos para trompa  
**WEBER:** Concertino para trompa  
*Hermann Baumann. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig.*  
*Kurt Masur*  
LP 412 237-1. Digital. Import.

**TARTINI:** Conciertos para violín D 76, 96 y 117  
*Salvatore Accardò. I Musici*  
LP 412 403-1. Import.

**TELEMANN:** 4 Conciertos y Suite para 1, 2 y 3 trompas  
*Hermann Baumann, Timothy Brown, Nicholas Hill*  
*Academy of St. Martin-in-the-Fields. Iona Brown*  
LP 412 226-1. Digital. Import.

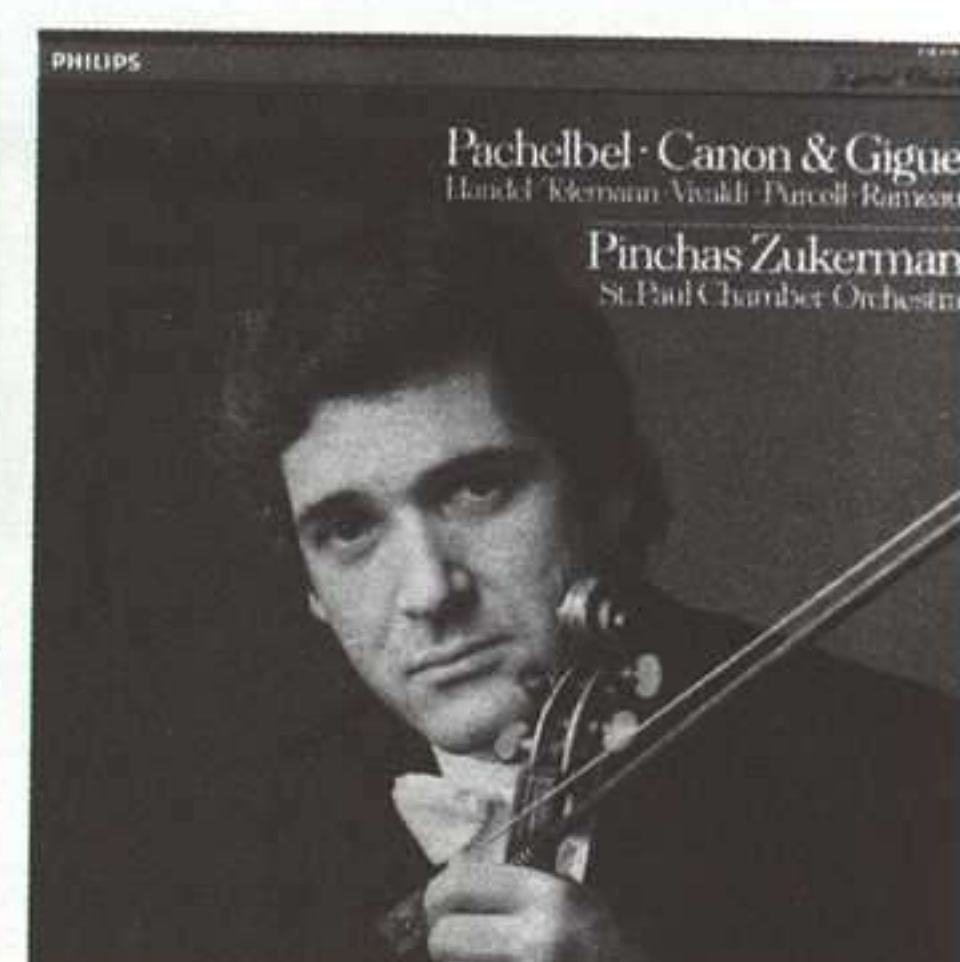
**TELEMANN:** Partita y 3 Sonatas para oboe  
*Heinz Holliger, Manfred Sax, Christiane Jaccottet, Nicole Hostettler*  
LP 412 404-1. Import.

**VERDI:** Coros célebres de óperas  
*Coro y Staatskapelle de Dresde. Silvio Varviso*  
LP 412 235-1. MC 412 235-4. Digital. Import.

**VERDI:** 4 Oberturas. 5 Preludios  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Giuseppe Sinopoli*  
LP 411 469-1. MC 411 469-4. Digital. Import.

**VIVALDI:** 5 Conciertos para violonchelo  
*Heinrich Schiff. Academy of St. Martin-in-the-Fields*  
*Iona Brown*  
LP 411 126-1. Digital. Import.

**VIVALDI:** Credo. Gloria. Introducción al Gloria  
*Marshall, Murray, Finnilä. Coro John Aldis*  
*English Chamber Orchestra. Vittorio Negri*  
LP 412 405-1. MC 412 405-4. Import.



**PACHELBEL:** Canon y Giga. **HAENDEL:** Salomon:  
Llegada de la Reina de Saba. Concerto grosso op. 6/6.  
**PURCELL:** Chacona. **TELEMANN:** Concierto para viola.  
**RAMEAU:** Tambourin. **VIVALDI:** Concierto "La Tempestà di Mare"  
*St. Paul Chamber Orchestra. Pinchas Zukerman, viola y director*  
LP 412 215-1. MC 412 215-4. Digital. Import.

**TCHAIKOVSKY:** Obertura 1812. **BORODIN:** Danzas Polovtsianas.  
En las Estepas del Asia Central. **BALAKIREV:** Islamey  
**GLINKA:** Obertura de Russlan y Ludmila  
*Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Esa Pekka - Salonen*  
LP 412 552-1. Digital. Import.

**OBERTURAS DEL SIGLO XVIII.**  
**PERGOLESI, HAENDEL, GRETRY, RAMEAU,**  
**D. SCARLATTI, BONONCINI, SACCHINI, MEHUL**  
*Orquesta New Philharmonia, Londres. Raymond Leppard*  
LP 412 406-1. Import.

**"WITH A SONG IN MY HEART"**  
*Jessye Norman. Orquesta Boston Pops. John Williams*  
LP 412 625-1. MC 412 625-4. Digital. Import.

**CANTO GREGORIANO**  
Graduale Romanum. Propios. Misa In Conceptione immaculata  
*Escuela Coral de la Capilla de Viena. P.H. Dopf*  
LP 411 140-1. Digital. Import.



# XXXIV Festival Internacional de Santander

Con equilibrio en su programación, con la respuesta más que buena en líneas generales, y con una mayor presencia de la creación de nuestro siglo, el Festival Internacional de Santander ha respondido en su 34 edición a la línea recuperadora y renovadora emprendida hace años por la rectoría de José Luis Ocejo y con el patrocinio del Ayuntamiento, que este año ha ostentado la presidencia, del Gobierno Autónomo y de otras entidades de carácter público y privado.

Por Ricardo Hontañón

Todas hacen posible el Festival. A esto, que duda cabe, contribuyen la colaboración de los distintos ayuntamientos cántabros, pero de muy poco serviría el respaldo institucional, que debe ser mayor, si no hubiera una base firme: el público. Ahí reside una de las mayores fuentes de ingresos, pero ¡cuidado!, un público complejo. Con gran sensibilidad en ballet, con gustos conservadores en música, y que muchas veces se mueve más en función de unos nombres que en calidades de primer orden. Fijémonos en la situación siguiente. Mientras que el extraordinario recital de la mezzo rusa Elena Obraztsova fue escaso en convocatoria, el impresentable programa del Ballet Nacional de España llenaba la Porticada, en donde, por cierto, la música que sirvió de anuncio de cada sesión me parece absurda e ilógica. ¿Qué entidad tiene en un festival español una sintonía del **Voluntary** de Purcell? Creo que ninguna. Hay que pensar en el futuro en Falla, por ejemplo, como español internacional. Es una sugerencia que debe tenerse en cuenta.

Respuesta, por lo tanto, en algunos casos contradictoria, pero en general grande tanto en la plaza como en los distintos marcos y extensiva a conferencias y encuentros. Lo cual nos lleva a otro matiz: la renovación de su público. Junto al tradicional, al de siempre, se observa una mayor presencia de la juventud, una juventud que SABE DE QUE VA. Esto es importante, aun cuando muchas veces pregunten sobre autores o determinadas obras. Digo esto no por divagación, sino porque refleja una necesidad que no puedo silenciar. Y es que resultan imprescindibles las «*notas de programa*». Es un imperativo que el Festival santanderino tiene que cuidar. Es un detalle, pero detalle importante que, por otra parte, beneficiará a una programación

## Valencia

### Certamen internacional de Bandas de Música «Ciudad de Valencia»

Cerca de 2.400 músicos han intervenido entre las distintas Secciones del certamen, propiamente dicho, y el Festival celebrado en los Viveiros Municipales con ocasión de la entrega de premios del citado concurso. Y a este número habría que añadir los componentes de la Coral Polifónica Valentina, que colaboró con la Banda Municipal de Música de Valencia, que cerró la audición del Certamen y la entrega de premios para la interpretación de varios fragmentos del oratorio **El Mesias**, conmemorando el tricentenario del nacimiento de Haendel.

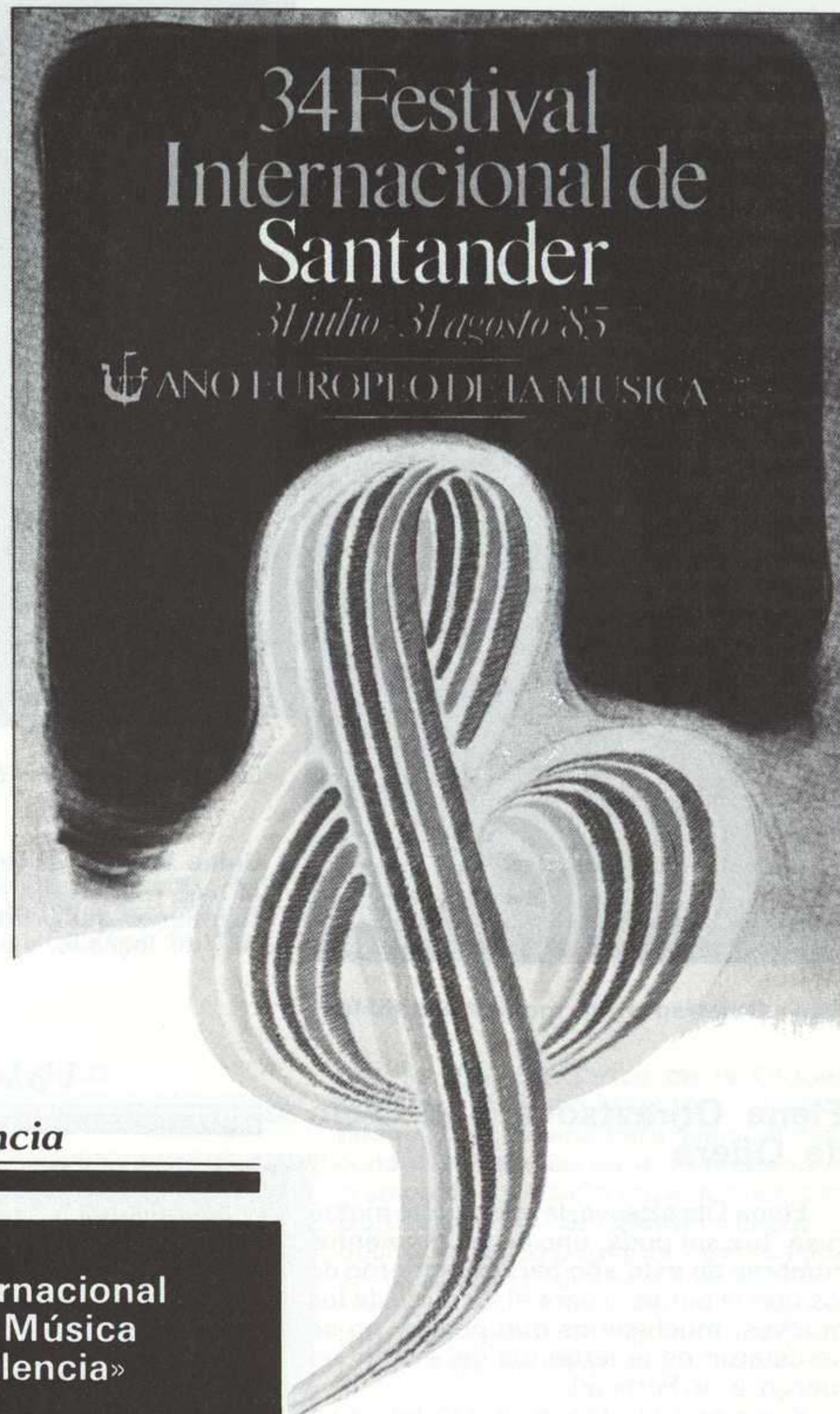
Veintisiete Bandas han concurrido al mismo agrupadas en las cinco secciones en que se han clasificado, siempre en función del número de componentes y no en la de una plantilla orgánica como, desde hace tiempo, venimos señalando. Estas Secciones, que van desde los 50 músicos como máximo para los de la Tercera hasta la de número ilimitado de la Especial A (con inclusión de instrumentos de cuerda, viloncellos y contrabajos) han estado formadas por cinco Bandas en la Tercera, ocho en la Segunda, cinco en la Primera, cuatro en la Especial B y cinco en la Especial A.

Aunque importantes son todas las bandas concurrentes, este año ha dado la casualidad de que de aquellas poblaciones que tienen dos bandas sólo una ha venido al Certamen, en el caso de Liria y Cullera, por haber obtenido en el año 1984 el primer premio, compartido, las contrincantes y Buñol, por no haberse inscrito la «Artística», lo que, quizás, haya restado algo de calor a la

## 34 Festival Internacional de Santander

31 julio - 31 agosto '85

ANO EUROPEO DE LA MUSICA



espléndida, como la brindada este año que voy a analizar, no sin antes recordar, y hacerlo emocionadamente, a Fernando López y Lerdo de Tejada, cuya noticia de su muerte me llegó en una noche festivalera. Durante muchas noches fue compañero de tantos y tantos conciertos, y sería injusto olvidar que durante años dejó testimonio de cuanto ocurría en el Festival. Para RITMO glosó cuanto acontecía en el verano santanderino, incluso, en una época difícil en la que llegó a pensarse en la desaparición de nuestra manifestación musical más importante.

Manifestación con la internacionalidad efectiva en su programa, que la hace compatible con la atención a lo regional. Esto último es de hecho defendible, pero siempre y cuando tenga el baremo de la internacionalidad. Lo contrario son concesiones a la larga perjudiciales que podrían minimizar el Festival, lo cual sería echar piedras contra nuestro tejado.





Elena Obraztsova, un momento cumbre.

## Elena Obraztsova y el Ciclo de Opera

Elena Obraztsova, la imponente mezzo rusa, fue, sin duda, uno de los momentos cumbres de este año para el recuerdo de los que la oímos, y para el lamento de los muchos, muchísimos que porque no se percataron de la jerarquía del evento no fueron a la Porticada.

Y eso que la prensa santanderina se había hecho eco reiterativo de la gran voz. Gran voz sí, sutil, bellísima, increíblemente exacta en el carácter dado a las encantadoras canciones de Chaikovsky y de Rachmaninoff. Pero, aun cuando las expresiones de los músicos rusos fueran ya el momento cumbre de su portentoso recital, el resto no decreció en calidad, con arias de Massenet, Saint-Saëns, Puccini, Mascagni o Cilea. A estos hay que añadir la certeza intencional de la «Seguidilla» y de la «Habanera de la *Carmen* de Bizet. Los aplausos fueron unánimes y no faltaron expresiones como la de «*jguapa!*». La gran mezzo contó con el espléndido acompañamiento pianístico de Vozja Chachava.

Y del recital pasamos a la presentación en España de la Orquesta de la Opera de Berlín, fundada en 1912 y que tuvo como titulares, entre otros, a Bruno Walter, Ferent Fricstay o Lorin Maazel. En la actualidad lo es Jesús López Cobos. Se trata de una estupenda centuria instrumental, compacta, con entidad en todas sus secciones, aunque ninguna deslumbrante. Si en mi crónica santanderina, con la urgencia, no me pude permitir los matices, ahora más sedimentadas las ideas, hay aspectos claros. Por ejemplo, la versión concertada de la *Walkiria* wagneriana, fue una exposición asumida, lograda tanto por la agrupación berlinesa como por la excelente comprensión de la obra por parte de Jesús López Cobos. A esto sumemos el magnífico trío de solistas: la soprano



El ensayo de Jesús López Cobos con la Orquesta de la Opera de Berlín.

Julia Varady, el tenor Richard Casilly y el bajo Matti Salminen. Decía que el planteamiento del primer acto de la *Walkiria* fue logrado, siendo muchos los que

se preguntaron por qué no hicieron el acto tercero en su lugar.

No se puede aplicar la misma valoración a la versión de la *Condencación de Fausto*, de Berlioz, que no fue muy bien asimilada por la agrupación berlinesa, por otra parte tampoco contó con solistas de relieve. Fueron correctos el barítono Jean Philippe Lafonte y el bajo Manfred Rohrl; en la mezzo Livia Buday encontramos una voz grande en volumen, pero carente de estilo y concepción para la misión de «Marguerethe», y, por fin, el «Fausto» fue a mi juicio desdichado con el tenor Kannel Riegel. López Cobos hizo lo que pudo con la *Condencación*, que aunque no puede condenarse, sí hubiera necesitado más ensayos, más coordinación entre todos los elementos. Hay que señalar que lo mejor lo dio el Orfeón Donostiarra, como siempre magnífico.

## Valencia

competición, siendo por tanto, en mi opinión, un poco más escasa la presencia de público que en años anteriores en que no se dió esta circunstancia. De todos modos debemos señalar de un modo particular la «*rentrée*» de la Banda de Benaguacil, ausente del coso taurino desde hacía varios años.

Otro dato a resaltar es el que también en este año, y en lo que se refiere a la Sección Especial A, el fallo del jurado ha vuelto a conceder dos primeros premios, «*ex aequo*», lo que, aparte las opiniones encontradas a que ello pueda dar lugar entre los partidarios de una y otra, para los que tenemos una distinta visión, por no ser partícipes, nos da motivos de reflexión sobre el trabajo tan intenso que se desarrolla en todas las bandas participantes, la elección de obras para su interpretación junto con la obligada, en fin, todo aquello que finalmente hace que un jurado venga en adoptar decisiones tan delicadas como las de no querer distinguir una banda de otra en su calificación final.

Como ya es norma desde hace varios años, el jurado para calificar las Bandas de las Secciones 1ª, 2ª y 3ª fue distinto al formado para las noches de la Sección Especial A y B. En el primero figuraron Luis Sanjaime Meseguer, Eduardo Cifre Gallego y Jan Cober (Holanda) y en el segundo fueron Antón García Abril, Isidoro García Polo y Henk van Lijnschooten (Holanda). Ambos jurados estuvieron presididos por el Concejal Delegado de Fiestas y Turismo, Enrique Real, quien, como viene siendo habitual, está acompañado por el Presidente de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales, Angel Asunción, en reconocimiento a la magnífica colaboración que dicha Federación presta en el desarrollo del Certamen.

El fallo emitido cada noche al finalizar la audición correspondiente fue el siguiente:

## Tradición y renovación en el Ciclo Sinfónico-Coral

La tradición y la renovación se han unido en el Ciclo Sinfónico-Coral en el que hay que señalar la superación con respecto a ediciones anteriores, en lo que a batutas se refiere. Esto ha sido la tónica general con una excepción que ha supuesto una de las sesiones de menor interés y calidad de todo el Festival. Me refiero al primer concierto de los tres ofrecidos por la Orquesta Nacional, sobre cuyo nivel no voy a decir nada nuevo que no se sepa. Pero si a su estado actual unimos la discreta dirección de Maximiliano Valdés, que se limitó a dar batutazos, pronto puede deducirse que los resultados fueron más bien mediocres.

Si el santanderino José Francisco Alonso arremetió su condición de solista sin demasiada fortuna en el *Emperador* de Beethoven, tampoco encontró el arropamiento de orquesta y director. No creo, y lo tengo que decir, que conciertos como estos tengan justificación, ni aun cuando participe un intérprete DE CASA. Valdés estuvo un poco mejor en los *Cuadros de una exposición*, de Mousorgsky.

La ONE y su coro fraterno son otra agrupación muy distinta conducida por Jesús López Cobos, como se demostró





Dos espléndidos conciertos de la Orquesta de París con Barenboim.

en el programa Berlioz, con dos partituras: **Lelio o el retorno de la vida** y la **Sinfonía Fantástica**, y en el que brindaron con el **Mesias** de Haendel. Como de éstos ya se han vertido comentarios en RITMO, al ser interpretados en Madrid, no creo que hay nada que añadir a lo ya dicho.

Sí hay que destacar los dos espléndidos conciertos de la Orquesta de París con su titular Daniel Barenboim. Eran dos jornadas esperadas por cuanto el binomio orquesta director se da, y en primerísima magnitud. Se dan aquí las notas que indicaba en torno al Ciclo Sinfónico-Coral: la tradición y la renovación. Porque si Barenboim partía en su presentación santanderina con Beethoven, ofreció también el estreno en España de la obra de Pierre Boulez **Rituel**.

De la orquesta parisina creo que sobran los matices al tratarse de una fenomenal agrupación en todas sus familias que, además, funciona plenamente identificada con Barenboim. Solamente así se puede oír en el Festival una **Sinfonía pastoral** de Beethoven, planteada con precioso concepto y vuelo poético; sin prisas, con morosidad expresiva, con justeza en la dinámica. Así sí, así se puede escuchar una página por otra parte trillada por ser de repertorio. Otro tanto podemos decir del **Bolero**, precedido de **Rapsodia española**, de Ravel. Su realización fue primorosa, lujosa, aunque no hubiera sobrado un poco más de énfasis en su carácter racial.

Estupendo el diseño del **Preludio a la siesta de un fauno**, de Debussy, así como lo hecho con la **Consagración de la Primavera**, de Strawinsky. Por fin, Pierre Boulez. Su **Rituel** en memoria de Bruno Maderna llega a nuestro país diez años después de su estreno absoluto en Londres. Se trata de una fenomenal obra sinfónica en la que la sucesiva entrada de ocho grupos de instrumentistas, apropiadamente situados en el escenario, tiene como base una antinomia entre dos estados fijos: muy lento y moderado. El resultado es una obra con clima dramático, místico y muy dentro del estilo del músico francés. La versión fue buena, aun cuando quizá se hiciera sin demasiado entusiasmo por parte de

los músicos galos.

Entusiasmo, ganas de tocar y de hacerlo francamente bien, son las notas fundamentales que resumen lo hecho

## Valencia

### Sección Especial A

- 1er. premio: Unión Musical de Liria y Centro Instructivo Musical «La Armónica», de Buñol.  
 2º " : Ateneo Musical de Cullera.  
 3º " : Centro Instructivo Cultural «Unión Musical» de Benaguacil.

### Sección Especial B

- 1er. premio: Lira Castellonense de Villanova de Castelló y Unión Musical, de Torrent.  
 2º " : Unión Musical «Santa Cecilia» de Guadassuar.  
 3º " : Sociedad Musical «La Artesana» de Catarroja.

### Sección Primera

- 1er. premio: Centro Artístico Musical «Santa Cecilia» de Foios.  
 2º " : Unión Musical de Carlet.  
 3º " : Centro Instructivo Musical de Alfafar.

### Sección Segunda

- 1er. premio: Banda Primitiva de Paiporta.  
 2º " : Centro Musical Paternense de Paterna.  
 3º " : Agrupación Musical «La Lírica» de Silla.

### Sección Tercera

- 1er. premio: Unión Musical de Picaña.  
 2º " : La Lira Fontiguerense de Font de la Figuera.  
 3º " : Unión Musical «El Júcar» de Sumacárcel.

Y para terminar esta nota el anuncio de que ya está en marcha la preparación del Certamen para 1986, y que por cumplir los cien años desde su primera realización en 1886, se está trabajando intensamente para conseguir que los diferentes actos a celebrar sean dignos de tal acontecimiento. —JUAN VICENTE MAS QUILES



Eliahu Inbal.

por los dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Radio Frankfurt dirigida por Eliahu Inbal. Buena pero desigual batuta conductora en los para mí mejores programas de este ciclo encabezados con el **Concierto en Si bemol mayor**, de Bocherini, cuyo punto de interés residió en la brillante, buena participación del chelista brasileño Antonio Meneses. Bruckner después. Con una bien construida **Séptima Sinfonía** en la que Inbal se fijó más en sus grandes líneas, aligerándolas de pesadez, que en el detalle minucioso. Otro tanto podemos decir de la monumental, sobrecogedora **Sinfonía Turangalila**, de Messiaen. Y a esto hay que añadir el estreno absoluto de la versión orquestal del **Fandango** del Padre Soler, realizada por Claudio Prieto por encargo del Festival santanderino. Con total respeto al músico de Olot, Prieto consigue unir espíritu del XVII y sensibilidad de hoy a través de una cuidada orquestación atenta a los timbres y dando al clave su ritmo vacilante característico.

## Alicia de Larrocha y la integral para órgano de Bach

En distintos conciertos y recitales con presencia de los tres músicos base del Año Europeo de la Música, Bach ha estado sobre manera a través de 16 sesiones, en las que se han ofrecido la integral para órgano del músico de Eisenach. Su intérprete, el competente instrumentista José Manuel Azcue, ha concebido cada uno de los conciertos con un criterio en el que ha preferido la variedad que el orden cronológico, y ha incluido obras que, aunque no están específicamente pensadas para un determinado instrumento, sí pueden entrar en lo organístico. La integral ha sido uno de los conciertos dentro de las series del Ciclo de Cámara y Recitales, en el que estuvo también el Trío Mompou que



estrenó un Trío del santanderino Miguel Angel Samperio. Obra muy elaborada, bien pensada en su estructura, en la que se evidencia la coherencia sonora de su autor que funde procedimientos de signo tradicional, con los propios de nuestro siglo.

Muy brillante fue el recital de Bruno Leonardo Gelber, mientras Hugh Tinney, premio «Paloma O'Shea» 1984, se mostró maduro y seguro en Schubert, Liszt y Chopin, sin que su ejecución de Bach convenciera demasiado. De todas las maneras, es muy buen pianista con todas las posibilidades de un futuro que ya es presente. La nada más que decorosa Orquesta de Paul Kuentz fue la encargada de tocar la **Música para los Reales Fuegos Artificiales**, de Haendel, cuya bella creación escénica de Pierre Alain Hubert supuso la mayor movilización del verano musical. Cincuenta o sesenta mil personas acudieron a este evento, ante todo, espectacular. Dos



Ariel Ramirez ofreció su «Misa Criolla».



Alicia de Larrocha sigue asombrando.

horas antes, Alvaro Marias, Aline Zylberach y Cristhophe Coin habían hecho un buen concierto en torno a Haendel y a su época.

Sin lugar a dudas, otro de los puntos culminantes, excepcionales, han sido los protagonizados por la Orquesta de Cámara Orpheus, de Nueva York. ¡Qué manera de tocar! Sin director, el elemento es un instrumentista de lujo, y el conjunto pasmoso en su ajuste y en el concepto de las obras ejecutadas desde la obertura rossiniana de **L'ingano Fellice** hasta la **Segunda Serenata** de Brahms, pasando por Haydn con la **Sinfonía Fúnebre**, por Dvorak con su **Romanza**, por Haendel, y por Mozart, con el **Concierto para piano KW 595**, que tuvo nada menos que a nuestra gran Alicia de Larrocha, como siempre genial. Si en otras ocasiones ha dejado huella, la de ahora ha sido inmensa. Difícilmente olvidaremos como caló y caló en el mundo mozartiano. ¡Qué «largo»! ... Si Alicia de Larrocha sigue asombrando, esto no ocurre con el duo Yepes-Zabaleta. Su conjunción guitarra-arpa cada vez me convence menos. Nada me convenció del **Tercer Concierto para dos órganos** del Padre Soler, ni de la **Fantasia para un gentilhomme** de Rodrigo. Únicamente la **Sonata** de Hovhanness y la **Fantasia** de Montsalvatge se defienden por sí mismas. No acabo de comprender cómo dos grandes individualidades, se unen en un dúo con no demasiado interés.

La **Misa Criolla**, de Ariel Ramirez, interpretada por la Coral Salvé de Laredo, el Cuarteto Kodály, con el **Segundo Cuarteto** de Bernaola o la jornada Duo Vital de María Folcó y Carlos Ibarra completaron la oferta musical del Festival santanderino con un desigual Ciclo de Ballet, con otro interesante de teatro y con el complemento de las conferencias de Federico Sopeña y Antonio Fernández Cid. En suma, un Festival superior al de ediciones anteriores que ya se prepara a cumplir los treinta y cinco años de andadura.



# FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

## TEMPORADA MUSICAL '85/86

### NOVEMBRE

**12** Palau de la Música Catalana

**Itzhak Perlman**, violí  
**Bruno Canino**, piano  
Obres de: Bahms, Schubert,  
Beethoven i Saint-Saëns.

**26** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions



**Vovka Ashkenazy**  
Obres de: Chopin i Rachmaninov.

### DESEMBRE

**5** Palau de la Música Catalana

**The Stars of Faith**  
Negro Spirituals. Gospels.

**10** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Émile Naoumoff**  
Programa a determinar.

### GENER

**10** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**William Fong**  
Obres de: Beethoven, Chopin,  
Granados, Brahms i Ravel.

**15** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Palau de la Música Catalana

**Christoph Eschenbach**, piano  
**Justus Frantz**, piano  
Obres de: Schubert.

**17** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Saló del Tinell

**The Chamber Player's of  
St. John's Smith Square**  
**The Albion Ensemble**  
**Jordi Vilapinyó**, piano  
Obres de: Schubert.

**20** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Saló del Tinell

**The Hilliard Ensemble**, veus  
Obres de: Schubert i els seus  
contemporanis.

**22** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Albada Olaya**, piano  
Obres de: Schubert, Brahms i  
Schumann.

**24** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Saló del Tinell

**Robert Holl**, baix  
**Konrad Richter**, piano  
Obres de: Schubert.

**27** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Saló del Tinell

**Adelina Oprian**, violí  
**Gottfried Müller-Roda**, violí  
**Tomoko Shirao**, viola  
**Marçal Cervera**, violoncel  
**Cristian Florea**, violoncel  
Obres de: Schubert.

**29** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Joan Rubinat**, piano  
Obres de: Schubert, Chopin.

**31** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Vicenç Prunés**, piano  
Obres de: Schubert, Schumann.

### FEBRER

**1** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Jordi Camell**, piano  
Obres de: Schubert, Schumann i  
Mendelshon.

**4** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Palau de la Música Catalana



**Margaret Price**, soprano  
**Geoffrey Parsons**, piano  
**Miquel Gaspa**, clarinet  
Obres de: Schubert.

**6** VI FESTIVAL  
DE MÚSICA ROMÀNTICA  
Saló del Tinell



**Manuel Cid**, tenor  
**Félix Lavilla**, piano  
Obres de: Schubert.

**11** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Katia i Marielle Labeque**  
Programa a determinar.

**26** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Hugh Tinney**  
Obres de: Beethoven, Albéniz,  
Scriabin, Chopin i Liszt.

### MARÇ

**4** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Salvatore Spanó**  
Obres de: Beethoven, Chopin i  
Liszt.

**6** IX SETMANA  
DE MÚSICA RELIGIOSA  
Església de Sta. Maria de  
Jesús de Gràcia

**Pro Cantione Antiqua**, de Londres  
Director: Mark Brown  
Obres de: Byrd, da Palestrina, de  
Victoria, Navarro, Handl, Morley,  
Cardoso, Lopes Morago i  
D. Joao IV.

**11** IX SETMANA  
DE MÚSICA RELIGIOSA  
Església de Sta. Maria  
de Jesús de Gràcia

**Ensemble Clément Janequin**  
**Les Sagueboutiers de Toulouse**  
Obres de: Gabrieli, Clemens non  
Papa, Scheidt i Schütz.

**13** IX SETMANA  
DE MÚSICA RELIGIOSA  
Església de Santa Maria  
de Jesús de Gràcia

**Münchener Camerata**, solistes  
Director: Jordi Mora  
Obres de: W.A. Mozart i Hindemith.

**17** IX SETMANA  
DE MÚSICA RELIGIOSA  
Església de Santa Maria  
de Jesús de Gràcia

**Cor Armeni de la Comunitat  
Mekhitarista de Venècia**  
Cants litúrgics de Quaresma i de  
Pasqua de Resurrecció.

**20** IX SETMANA  
DE MÚSICA RELIGIOSA  
Palau de la Música Catalana

**La Chapelle Royale**  
**Collegium vocale**, de Gant  
Solistes  
Director: Philippe Herreweghe  
Passió segons sant Mateu J.S. Bach

**21** IX SETMANA  
DE MÚSICA RELIGIOSA  
Església de Santa Maria  
de Jesús de Gràcia

**Collegium Vocale**, de Gant  
Director: Philippe Herreweghe  
Obres de: des Près, de Lassus, da  
Palestrina i Gesualdo.

### ABRIL

**10** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**José Carlos Cocarelli**  
Obres de: Beethoven, Schumann,  
Fauré i Prokofiev.

**24** Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions



**The Albany Brass Ensemble**  
Obres de: Pratorius, Previn,  
Moszowski, J.S. Bach, Penderecki  
i Arnold.

**29** CICLE INTERNACIONAL  
DE JOVES PIANISTES  
Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Maria Xifillidou**  
Obres de: Beethoven, Chopin,  
Kalomiris, Liszt, de Falla.

### MAIG

**6** Centre Cultural de la Caixa  
de Pensions

**Camerata Trajectina**  
"BREDERO AMSTELDAMER".

**14** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Saló del Tinell



**Paul Badura-Skoda**, fortepiano  
Obres de: Haydn, W.A. Mozart i  
Beethoven.

**16** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Saló del Tinell

**Capella Musical de S.E.M.A.**  
"Música a la València de Duc de  
Calàbria".

**19** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Saló del Tinell

**Gothic Voices**  
Director: Christopher Page  
"Música sacra i profana dels segles  
XIII i XIV".

**21** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Saló del Tinell

**José Miguel Moreno**, vihuela i  
guitarra  
Obres de: Pisador,  
de Valderrábano, de Fuenllana, de  
Narváez, Milà, Mudarra, Giuliani i  
Sors.

**23** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Saló del Tinell

**London Baroque**  
Obres de: Corelli, Vivaldi, Couperin,  
Händel, Erskine, Haydn i W.A.  
Mozart.

**27** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Saló del Tinell

**The Consort of Musicke**  
Director: Anthony Rooley  
Obres de: Monteverdi, Gesualdo,  
Schütz, Ward, Lawes i Dowland.

**28** IX FESTIVAL  
DE MÚSICA ANTIGA  
Palau de la Música Catalana

**Academy of Ancient Music**  
**Choir of the Academy of Ancient  
Music**  
Solistes vocals  
Anthony Pay, clarinet  
Director: Christopher Hogwood  
Obres de: W.A. Mozart

#### ABONAMENT GENERAL I CONCERTS PALAU DE LA MÚSICA

Aquest abonament comprèn 36 concerts que se celebren al Palau de la Música Catalana, al Saló del Tinell, a l'Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia, i al Centre Cultural de la Caixa de Pensions. L'abonament general a tota la temporada, per a tots els locals esmentats i l'específic al Palau de la Música, es podran adquirir, del 7 al 25 d'octubre, a les taquilles del Palau de la Música Catalana (c. Amadeu Vives, núm. 1, Teléf. 3011104), els dies laborables, d'11 a 13 i de 17 a 21 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

#### HORARIS

Tots els concerts d'aquesta temporada, a tots els diversos locals, començaran a l'hora que s'hi indica. No hi

serà permès l'accés durant la interpretació de les obres.

#### MODIFICACIONS

Els organitzadors d'aquesta temporada, si les circumstàncies ho exigissin, podrien alterar les dates, els programes i els intèrprets anunciats en aquest avançament de programa.

#### INFORMACIÓ:

— Servei d'informació de l'Obra Social de la Caixa de Pensions. Teléf. 3025404 (ext. 207).  
— Palau de la Música Catalana. Teléf. 3011104 i 3020995



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



**RITMO.**—¿Qué continuidad tendrá el Festival de Canarias después de esta primera edición y la presentación de la segunda?

**RAFAEL NEBOT.**—Existe sólo un problema, que venga otro gobierno y decida no hacerlo, pero me parece difícil, porque queremos dejar una realidad perfectamente solidificada. Por la acogida que ha tenido, en todas las capas sociales y grupos políticos, creemos que está ya asentado. Como anécdota diré que no ha habido ni una sola crítica adversa al Festival anterior a ningún nivel.

**R.**—¿Qué resultados tuvo el Concurso de Composición?

**R.N.**—La obra premiada será estrenada en el próximo Festival. Es **Vive en mí**, de Martín Lladó, que se estrena el 29 y 27 de enero.

Es una obra buena, y está dedicada a Santa Teresa, pero quizá la obra no responde a la importancia del premio. Lo que pasa es que se presentaron catorce obras, la convocatoria fue algo apresurada (este año la hemos adelantado), y había miembros del Jurado que querían dejar el premio desierto. Este Jurado estuvo formado por Enrique Franco, Miguel Ángel Coria, Juan José Falcón Sanabria, Francisco Guerrero y Lothar Siemens y yo como secretario, sin voto. Al final se decidió políticamente darlo por ser la primera edición y se premió la mejor obra de las que se presentaron, si bien, concretamente Paco Guerrero se oponía. La obra, a nivel de partitura tiene cierto oficio y saber hacer, está escrita para coro, tres solistas y veintidos instrumentos.

**R.**—¿Qué presupuesto tiene la nueva edición del Festival en relación con la anterior?

**R.N.**—Casi lo ha triplicado. El Festival anterior fue subvencionado en un 80 u 85 por ciento del presupuesto de la Comunidad Autónoma, y tuvo aportaciones importantes del Ministerio de Cultura, de las Cajas de Ahorros Canarias y de algunas empresas privadas. Sobre esa línea queremos seguir, queremos implicar al mayor tejido social posible porque hay muchos factores confluyentes para que mucha gente se sienta interesada. En esa época no hay ningún festival en Europa, el clima es bueno y se pueden potenciar las Islas a un nivel muy alto, y hay empresarios de tipo turístico que están muy interesados en que el Festival continúe y participar, incluso fundaciones de ámbito nacional. La participación del Ministerio de Cultura ha aumentado considerablemente en esta segunda edición y luego están las entradas propias del Festival. Para la edición anterior hubo respuesta masiva.

**R.**—¿Cuánto valdrán las entradas?

**R.N.**—Los abonos más caros cuestan 17 mil pesetas por 19 conciertos. No es caro, pero la época es mala. Hemos puesto a la venta los abonos con mucha antelación y se pueden pagar hasta diciembre.

**R.**—¿Cómo fue la respuesta de la Prensa en la edición anterior?

**R.N.**—Fue increíble, se creó un auténtico ambiente de festival. Todos los días salió la crítica del concierto del día anterior. Tuvo eco hasta en periódicos extranjeros; en el **New York Times**, en periódicos alemanes.

**R.**—Y la trascendencia para la Autonomía canaria.

**R.N.**—La Autonomía hizo un esfuerzo importante en el Festival y se vio recompensada porque ha sido la actividad cul-

tural más importante en Canarias, la rentabilidad política ha sido muy grande, hay que tener en cuenta que en Canarias hay una gran tradición musical, quizá motivada por el intercambio comercial y el asentamiento de poblaciones inglesas desde el siglo XIX y el paso de artistas y compañías de ópera de viaje hacia América. Eso ha creado una tradición importante y la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, que es la más antigua del país, tiene más de ciento cincuenta años. Saint Saëns estuvo mucho tiempo también.

**R.**—Sí, tenemos entendido que ha habido un homenaje.

**R.N.**—Con motivo del 150 aniversario del nacimiento hicimos una Semana Saint-Saëns con dos funciones, porque aparte de la subvención que le damos a los Amigos de la Ópera, este año decidimos hacernos cargo de un título nosotros enteramente, de la puesta en escena, del reparto, fue **Sanson y Dalila**. Durante la semana Saint-Saëns se hizo una exposición de su paso por Canarias y dos conciertos sinfónicos. El montaje de **Sanson y Dalila** fue el de Lluís Pasqual.

**R.**—Habrà algún estreno de compositores canarios en el Festival o participación de algún intérprete canario.

**R.N.**—Nosotros tenemos la norma de que en cada festival actúen intérpretes canarios. En esta edición irán tres o cuatro, aparte de la participación de las orquestas nuestras.

**R.**—¿En qué situación se encuentran las orquestas?

**R.N.**—Estamos estudiando el proyecto de hacer una orquesta sinfónica de Canarias y una orquesta de cámara de Canarias. No necesariamente sería a partir de las dos existentes, se aprovecharía, eso sí, la estructura administrativa que hay, mi opinión es borrar y partir de cero, convocando oposiciones, con lo cual se aprovecharían muchos de los músicos que están ahora. Se convertiría la Orquesta de Las Palmas en la Orquesta Sinfónica de Canarias y la de Tenerife sería la de Cámara de Canarias. Pero claro, en Tenerife no están diciendo que por qué ellos.

**R.**—¿Podría ser itinerante, que se pudieran hacer en la temporada unos conciertos en una isla y otros en otra?

**R.N.**—En el montante global del presupuesto de una orquesta, que asciende a 260 millones, el desplazamiento de una isla a otra supone unos 15 millones de pesetas. Es un asunto que tenemos que solucionar porque ahora el gasto es enorme y hay una orquesta normal y otra mediocre.

**R.**—¿Incidirá también la cuestión insular en la organización del Festival?

**R.N.**—Sí, yo creo que es el único festival que tiene dos sedes. Todo eso duplica el coste, la estructura administrativa, los problemas de fechas.

**R.**—¿Qué aporta ahora el Gobierno autónomo al Festival de Ópera?

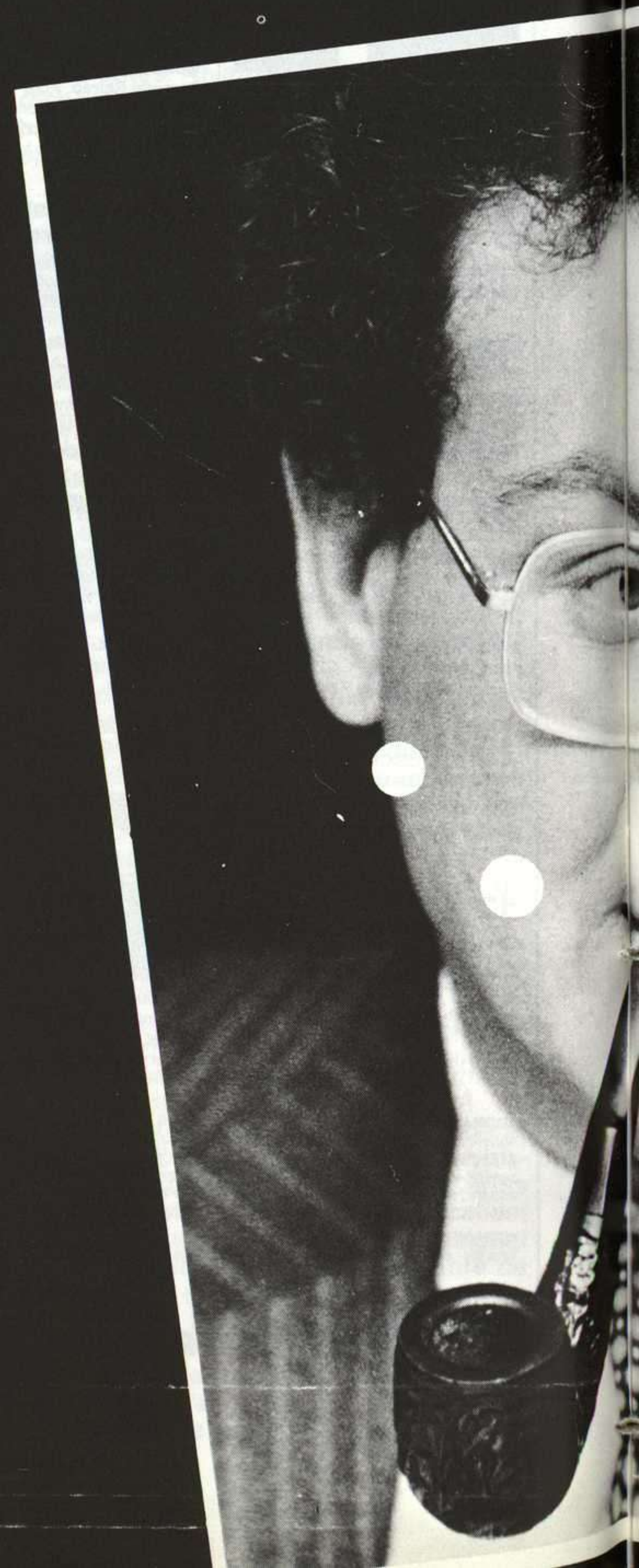
**R.N.**—El Gobierno autónomo tiene ahora una importante aportación al Festival a través de subvención y además este año hemos pagado uno de los títulos.

**R.**—¿En qué medida subvenciona el Gobierno?

**R.N.**—Subvencionamos a la Asociación de Amigos de la Ópera de las Palmas. La Asociación de Tenerife recibe una subvención igual con la diferencia que Las Palmas hace muchos más títulos, y se hacen dos funciones por título. La organización corre a cargo de los Amigos de

# RAFAEL NEBOT

En el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha sido recientemente presentada la programación de la segunda edición del Festival de Canarias. Este evento, no por joven poco importante en el panorama musical español, está dirigido por Rafael Nebot, asesor musical del Consejero de Cultura





# EL OT

DIRECTOR  
DEL FESTIVAL  
DE MUSICA  
DE CANARIAS.

ASESOR MUSICAL  
DEL CONSEJERO  
DE CULTURA  
DEL GOBIERNO  
CANARIO

del Gobierno canario y gran aficionado a la música a quien ahora entrevistamos como primera aproximación al tema de la música canaria que trataremos en un número monográfico de RITMO.



la Opera, sólo nos permitimos sugerir el título subvencionado por nosotros, el elenco, etc. El próximo año va a ser un poco distinto el tema porque la Autonomía trae a la Opera de Berlín que hace **Fidelio** en versión concierto para el Festival e inmediatamente después del Festival, **Tanhäuser**, **La flauta mágica** y **Cosí fan tute**. Después habrá una **Traviata** con Katia Ricciarelli y cierra el Festival de Opera el **Romeo y Julieta** con Kraus, que vuelve a Las Palmas a cantar después de 20 años, a lo mejor llegamos a un acuerdo con el Teatro de la Zarzuela porque están interesados en hacer una coproducción. Este título, **Romeo y Julieta**, es el que nosotros pagaremos íntegro. Otro proyecto importante con respecto a la ópera es que en el año 87 se cumple el bicentenario del estreno del **Don Juan** y a la vez el centenario del nacimiento de Nestor, el pintor canario, que es el que ha decorado todo el teatro. Nestor tuvo un encargo de la Opera de París para hacer **Don Juan**, producción que nunca llegó a estrenarse, pero existen los planos, los dibujos de esta producción, en el Museo de Nestor de Las Palmas y vamos a hacer esa producción, además con un importante elenco, con Tomowa-Sintow, Kiri Te Kanawa, Raimondi o Brusson y quizá la dirección musical de Eschenbach. La ocasión lo merece.

**R.—El Presidente del Gobierno canario Jerónimo Saavedra es un aficionado conocido a la música, ¿cuál es su influencia en toda esta dedicación?**

R.N.—Muchísima, Saavedra es más conocido en muchas esferas como aficionado a la música que como político, de los habituales de Salzburgo. Yo recuerdo que tenía un programa de radio y le hice una entrevista. El programa se llamaba **En la discoteca de...** y hablamos del origen de su afición a la música y él recordaba haber oído la radio en los años 50, cuando se cogían las emisoras portuguesas, que iban con mucha potencia, porque iban para las colonias; ahí empezó a aficionarse. Luego le marcó mucho el hecho de estudiar en Colonia y en Bolonia, recibió una buena formación musical. Su afición juega un papel muy importante en aumentar la vida musical de las Islas.

**R.—¿Cómo es la colaboración entre el Gobierno central y el autonómico en materia musical?**

R.N.—Las competencias están ya todas transferidas, por eso el problema con el Festival era que no lo podía subvencionar el Ministerio directamente, así que se han decantado por la contratación de artistas.

**R.—¿Cómo está el proyecto del auditorio?**

R.N.—La primera piedra se pondrá este año y el auditorio se estrenará en el 88. El proyecto es de Tusquets. Estará en la playa de las Canteras en Las Palmas justamente dando al mar, como el de Sydney. Ha habido una polémica por el acceso, porque hay que pasar por un itmo y se pueden ocasionar problemas de tráfico. Es muy bonito porque el escenario tiene una gran cristalera detrás que da al mar. El presupuesto son 835 millones de pesetas, de los cuales este año se van a gastar casi la mitad y el resto en los dos años siguientes. Se hace con dinero del Fondo de Compensación Interterritorial, que ya es de la Comunidad Autónoma. El auditorio será la sede de la orquesta, la ópera no podrá hacerse allí, así que estamos proyec-

tando la reforma del Pérez Galdós, el escenario es muy grande pero es corto de hombros, de embocadura, hay un proyecto de ampliar el foso. Este proyecto se hará por fases, porque ahora no podemos permitirnos ese lujo, está aprobado parte del proyecto. El teatro es propiedad municipal.

**R.—¿Cómo ha sido la celebración del Año Europeo de la Música?**

R.N.—Se aprovechó para hacer el primer Festival de Canarias justamente en este año, constituyó la apertura del Año Europeo en España, en palabras del Ministro Solana. Pero sobre todo y más que el Año Europeo lo que ha sido más decisivo es que este año ya hemos tenido todas las transferencias en marcha, y por eso hemos tenido la Semana Saint-Saëns, el Festival de Opera. También hemos hecho un disco con obras inéditas de Scarlatti descubiertas por Rosario Alvarez.

**R.—¿Qué planes tiene la Autonomía en material musical, aparte del Festival?**

R.N.—El Festival de Opera, que apoyamos, la Sociedad Filarmónica a la que también apoyamos por razones obvias, que tiene 2.800 socios y una gran raigambre, pero pagan cuotas muy pequeñas y tienen dos conciertos al mes y llegan a pagar los dos conciertos, porque los precios se han disparado. Nosotros les subvencionamos y a veces también contratamos algo de los conciertos. Después está el tema de las dos orquestas que en principio eran insulares, cosa que estaban subvencionadas por el Cabildo Insular de cada isla y el Ayuntamiento, nosotros entramos en esta financiación ahora y llegará un momento en que nos haremos cargo íntegramente de las dos orquestas, pero ya veremos. De momento pertenecemos a las dos fundaciones de las orquestas.

**R.—¿En la educación musical tienen alguna intervención?**

R.N.—Sí. Lo que pasa es que cultura no tiene competencia sobre la enseñanza reglada, ésta pertenece a educación. También es verdad que los dos conservatorios tienen unos problemas enormes de masificación, nosotros sólo estamos haciendo conciertos escolares.

**R.—¿Hay alguna comisión entre Educación y Cultura?**

R.N.—De momento no, lo que sí haremos es una escuela de la orquesta, es un proyecto solamente. Además el tema de la educación canaria se lleva el 70 por ciento del presupuesto de la Comunidad Autónoma porque había un déficit importante en escuelas primarias. De momento nosotros como Consejería de Cultura subvencionaremos la construcción del nuevo edificio del Conservatorio de Santa Cruz, que son 465 millones.

**R.—¿Qué colaboraciones hay con la Universidad de La Laguna, porque es una universidad bastante activa?**

R.N.—Bueno, la vida musical de la Universidad es casi nula ahora, antes sí que se hacían cosas cuando Jerónimo Saavedra, precisamente, estaba de director de un Colegio Mayor. Lo que sí hay es un Coro Universitario muy bueno, y se está creando el departamento de musicología a cargo de Rosario Alvarez, departamento que promete mucho.

**R.—¿Qué se hace musicalmente el Día de Canarias?**

R.N.—Este año hemos hecho un recital de Kraus, que además ha sido el Premio Canarias de Bellas Artes, que está dotado con dos millones de pesetas.



# La Orquesta Sinfónica de Andalucía

Andalucía se enfrenta en el futuro próximo con un tema candente: la creación de una Orquesta Sinfónica subvencionada por la Junta autonómica y la futura situación de las dos agrupaciones ya existentes: la Bética Filarmónica de Sevilla y la Sinfónica de Málaga. José Manuel Delgado desde Sevilla y Pedro Luis

Gómez desde Málaga han entrevistado a algunas de las más importantes personalidades implicadas en el conflicto. Por un lado, el gobierno autónomo tiene intención de crearla, aunque no en esta legislatura; por otro, los responsables de las orquestas actuales apuntan a una imposibilidad material de cubrir con una sola orquesta una zona tan vasta y la situación aún más precaria de la presente en que se quedarían las dos agrupaciones sinfónicas. Nuestros lectores

recordarán que sobre la Orquesta Bética Filarmónica se publicó un amplio reportaje en el RITMO de febrero de 1984, como antecedentes del problema ahora desatado, en él se hacía una breve historia de esta entidad, lo que ahora les ofrecemos de la Sinfónica de Málaga como complemento a este reportaje.

Por José Manuel Delgado y Pedro Luis Gómez

**JESUS CANTERO.**  
*Director General  
de Música, Teatro y  
Cinematografía de  
la Consejería de Cultura  
de la Junta  
de Andalucía*

## «El mantenimiento de tres orquestas es inviable»

**JOSE MANUEL DELGADO.**—Recientemente se han publicado en la prensa diaria noticias sobre los estudios preliminares para la creación de la Orquesta Sinfónica de Andalucía. ¿En qué estado se encuentran estos estudios?  
**JESUS CANTERO.**—Los estudios están muy avanzados pero siguen sin aportarnos una solución definitiva en la creación de la Orquesta. Por otro lado se está pulsando la opinión de profesionales andaluces respecto a este asunto: Hay músicos que piensan que se debe crear la Orquesta Sinfónica de Andalucía y otros que piensan que deben permanecer las dos existentes: la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla y la Orquesta Sinfónica de Málaga, y solamente éstas. El principal problema para la creación de la Orquesta Sinfónica de Andalucía es el elevado coste de su implantación, que se estima alrededor de los 300 millones de pesetas para poder empezar a andar y, en este momento, la Consejería de Cultura no dispone de esa cantidad en sus presupuestos. Destinar 300 millones a esta nueva orquesta, pondría en peligro la permanencia de las dos existentes, ya que el mantenimiento de tres orquestas en Andalucía, a la vista de lo antes dicho, es inviable. Ante la imposibilidad de crear en el presente año la Orquesta Sinfónica de Andalucía, hemos optado de momento por aumentar las subvenciones de estas orquestas, pasando de 13 a 20 millones anuales.

**J.M.D.**—A la vista de la marcha de este proceso, ¿podría fijar un plazo para la entrada en funcionamiento de la Orquesta Sinfónica de Andalucía?

**J.C.**—No parece que la Orquesta Sinfónica de Andalucía se cree en esta legislatura.

**J.M.D.**—¿Piensan entonces seguir potenciando a la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla y a la Orquesta Sinfónica de Málaga?

**J.C.**—Sí, con ayudas económicas y abriéndolas a otras provincias limítrofes a las de su sede, que también colaborarían económicamente en estos desplazamientos. Asimismo, es de resaltar el proyecto del Ayuntamiento y la Diputación de Málaga que están dispuestos a aportar 20 millones cada uno, de tal manera que en la temporada 85-86, la Orquesta Sinfónica de Málaga dispondrá de 60 millones, lo que le podría permitir mantener una plantilla estable de corte clásico, en la que los músicos puedan estar mejor pagados.

**J.M.D.**—¿Y en Sevilla qué aportan las entidades locales?

**J.C.**—El Ayuntamiento aporta a la Orquesta Bética Filarmónica por medio de conciertos, unos 6 millones. La Diputación actualmente, no aporta nada.

**J.M.D.**—Hemos leído unas declaraciones del Consejero de Cultura, señor Torres Vela, en las que dice se han invertido 28 millones en dotación básica para la Orquesta Sinfónica de Andalucía. ¿Cuál ha sido esta inversión?

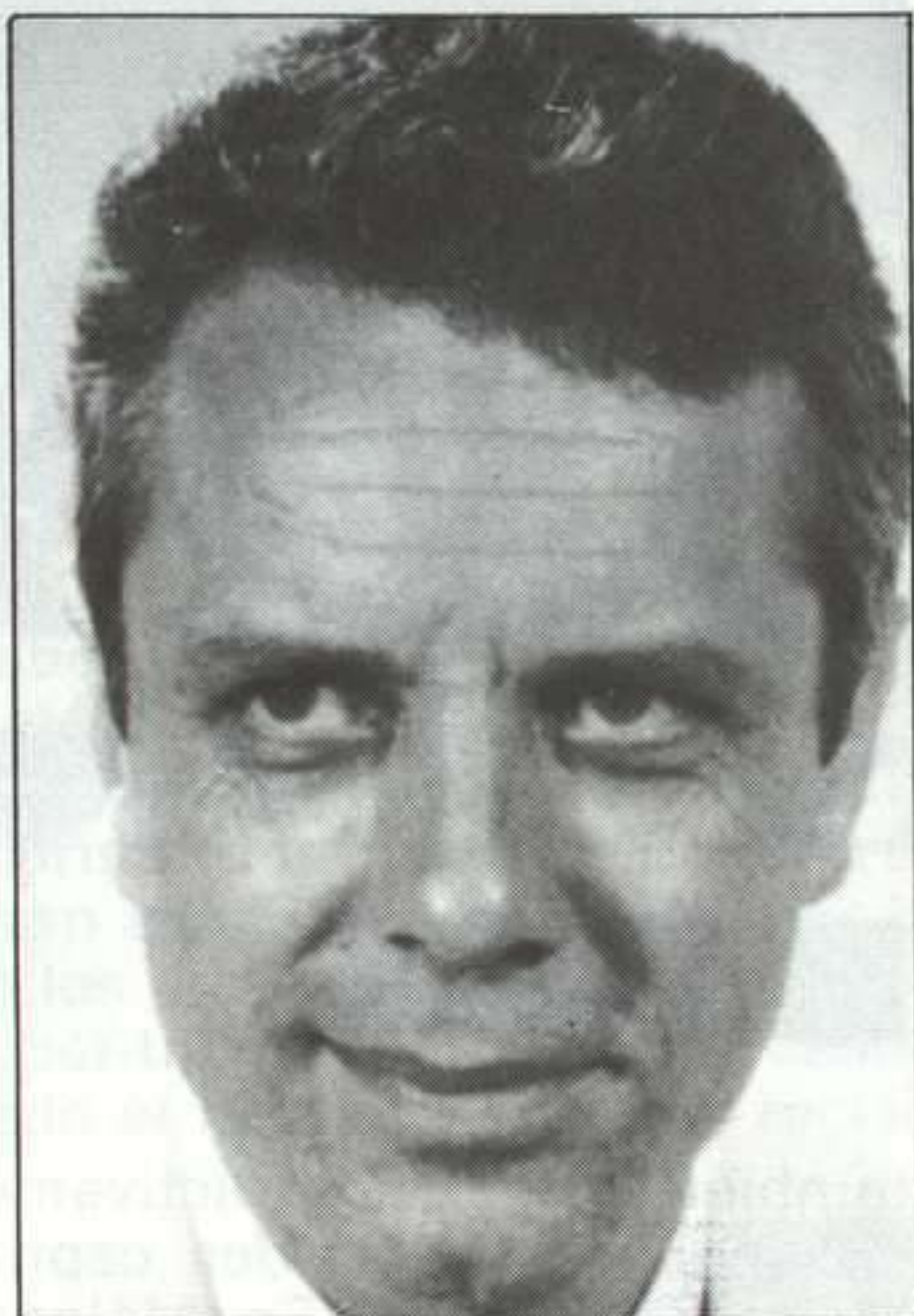
**J.C.**—Está en marcha la adquisición de instrumentos con destino a la Orquesta Sinfónica de Andalucía a fin de disponer de ellos para cuando ésta se cree. Por otra parte, la Orquesta Bética Filarmónica y la Orquesta Sinfónica de Málaga tienen carencia de determinados instrumentos, como son: clave, arpa, órgano positivo, contrafagot, etc. Con la adquisición y depósito de estos instrumentos en dichas orquestas, ayudaríamos a compensar esta carencia. Naturalmente, cuando se cree la Orquesta Sinfónica de Andalucía estos instrumentos vendrían a ella.

**J.M.D.**—¿En qué estado quedarán las dos orquestas existentes hoy en Andalucía cuando funcione la Orquesta Sinfónica de Andalucía?

**J.C.**—En ese momento, dependerían fundamentalmente de las respectivas Corporaciones locales y provinciales, ya que el apoyo que podría prestar la Junta de Andalucía, se vería sensiblemente disminuido.



**NICOLAS FONTANILLAS.**  
*Presidente de la Orquesta Bética Filarmónica*



## «La autonomía no entiende de nuestra situación»

**JOSE MANUEL DELGADO.**—¿Cuál cree usted que es el futuro de la Orquesta Bética, ahora que se habla de la creación de la Sinfónica de Andalucía?

**NICOLAS FONTANILLAS.**—Primero habría que conocer en qué consiste el proyecto de la Sinfónica de Andalucía. Según parece este proyecto está absolutamente inmaduro, tanto por las dificultades presupuestarias como por la difícil disponibilidad de los profesionales que en régimen de dedicación exclusiva hayan de constituirlo. Creo que en la actualidad la Sinfónica de Andalucía la forman la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla y la Orquesta Sinfónica de Málaga.

**J.M.D.**—Bien pero ¿en qué situación se encuentra la Orquesta Bética?

**N.F.**—Como los lectores deben saber, se trata de una entidad constituida por profesionales de gran solvencia técnica, que se rigen por un estatuto de asociación y que se financia a duras penas con reducidas subvenciones, principalmente provenientes de la Junta de Andalucía en una cuantía de 20 millones anuales y por parte del Ayuntamiento en una cantidad que no llega a ser ni siquiera testimonial. Otras entidades tanto públicas como privadas se destacan en esta zona por su desinterés y falta de cooperación.

**J.M.D.**—Pero esta situación no es nueva, se viene arrastrando desde siempre.

**N.F.**—En líneas generales es una situación crónica, pero a la precariedad que existía hace algunos años, cuando la subvención principal venía del Ministerio de Cultura, habría que añadir la desilusión de constatar, cómo el Gabinete Autónomo sigue sin entender la situación, porque un gobierno que no consigue mantener a sus artistas, a sus científicos y a sus instituciones autóctonas no se puede considerar que haya cumplido los objetivos para los que fue elegido, contribuyendo con sus gestión a acentuar más aún el tercermundismo cultural en que nos encontramos. En esto incluyo también, naturalmente a las entidades privadas.

**J.M.D.**—¿Cuál es la solución que usted aportaría?

**N.F.**—La solución es fundamentalmente de sensibilidad ante este tema. Desde el punto de vista político debe entenderse que una orquesta es y debe ser una embajada cultural y un vehículo de intercambio entre los pueblos y como tal, un factor de gran rentabilidad cultural y política. La solución del problema pasa necesariamente por la adecuación de unos medios económicos mínimos y suficientes para dotar a unos profesionales que han escogido un trabajo que exige excepcionales cualidades y largos años de formación. Quizá no sea necesario por el momento el ambicioso proyecto de creación de la Orquesta de Andalucía según el modelo existente en otras comunidades, dadas las especiales características de Andalucía en cuanto a extensión y comunicaciones. A corto y a medio plazo creo que con la potenciación SUFICIENTE de las orquestas existentes en la comunidad andaluza se podría, sin duda, atender la demanda de la sociedad en este aspecto y ser al mismo tiempo más rentable al erario público.

**J.M.D.**—¿Qué podría ofrecer la Orquesta Bética cuando alcanzara un estatus económico digamos... «decente»?

**N.F.**—En primer lugar, le voy a decir lo que ofrece ya. De momento, más de 20 programas anuales de música sinfónica que van desde el barroco hasta nuestros días, y sin su existencia sería muy difícil haber escuchado en Sevilla a compositores de prestigio así como directores y solistas de categoría, y esto lo viene haciendo desde hace más de 20 años en su actual etapa. Si consiguiéramos entrar en unas estructuras (siguiendo sus palabras) DECENTES, podríamos también ofrecer una salida profesional a tantos músicos condenados al pluriempleo o la emigración y en consecuencia dignificar la imagen cultural de Sevilla y Andalucía, pues este es otro de los aspectos en los que, como en los países tercermundistas, estamos colonizados por el imperialismo cultural de otros, y abocados a un mayor subdesarrollo.

**J.M.D.**—¿Optimista o pesimista de cara al futuro?

**N.F.**—Aunque es difícil encontrar razones objetivas para ello, mantenemos la moral y el optimismo, pues de otro modo no sería posible ofrecer al público un resultado con la calidad artística que merece.

**J.M.D.**—Es evidente que continúa la penuria económica...

**L.I.**—Los 23 millones que aproximadamente recibiremos al presente año para la plantilla flexible de la orquesta, solistas y directores invitados, alquiler de materiales de obras sinfónicas, organización de los conciertos, etc. son ridículos para una labor mínima, no comparable en absoluto con el tan discutido nivel artístico de la Orquesta Bética, que por supuesto es elevadísimo si la comparamos con la base económica de la que partimos. Nuestra veterana orquesta, que es continuación de la fundada por Falla hace ya 62 años, tiene que sobrevivir con, aproximadamente, lo que ganan al año dos directores de Madrid. Increíble, increíble...

**J.M.D.**—¿Qué esperanzas hay de que esta situación cambie?

**L.I.**—Yo espero, paciencia y ánimo todavía me quedan, después de 24 años como Director Titular, que de una vez se cumplan las conversaciones sostenidas, primero con Rafael Escuredo y más tarde con el actual Presidente de la Junta de Andalucía el señor Rodríguez de la Borbolla, para que se realice su presión de convocatoria, para que entre todos los entes oficiales de las cuatro provincias de Andalucía occidental lancen a la Orquesta Bética (Falla fue el primero que tuvo esta visión regionalista) a la categoría que tiene que alcanzar en un plazo medio y que de aquí a 4 ó 5 años pueda esta muestra sinfónico-cultural representar a Andalucía en cualquier parte del mundo, sobre todo con el punto de mira puesto en el «92».

**J.M.D.**—Esto en cuanto a entes públicos, pero ¿Y las entidades particulares?

**L.I.**—Creo que ya esta bien de PAPANATISMOS ELITISTAS-ARMONICOS de una determinada sociedad que se deleita con espectáculos

**LUIS IZQUIERDO.**  
*Director Titular de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla*



## «Sobrevivimos con lo que ganan dos directores de Madrid»

**JOSE MANUEL DELGADO.**—A casi dos años de nuestra anterior entrevista ¿Cuál es el estado de la Orquesta Bética?

**LUIS IZQUIERDO.**—No es ni mejor ni peor que el que se puede presentar de acuerdo con el apoyo económico que recibe, tanto de los entes oficiales como particulares; en definitiva, de la sociedad que entorna a esta legendaria agrupación musical.



(no siempre óptimos) de entidades que ya conocemos por tener un lugar en la cultura mundial, las comparan con las nuestras y para colmo nos dan la espalda. Arreglen primero lo nuestro, nuestras deficiencias, ponganlas a TONO y después hagamos importaciones. Mientras esto no ocurra, seguirán las fugas, modestas ahora e irreparables después, de los artistas andaluces.

**J.M.D.—Como Director Titular de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla ¿Qué piensa de la futura creación de la Orquesta Sinfónica de Andalucía?**

L.I.—La Orquesta Bética, como siempre, esta dispuesta a estudiar toda clase de posibilidades. ¿O es que la orquesta de Sevilla no está en Andalucía?



La Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla.

**FRANCISCO DE LA TORRE.**  
Presidente de la Orquesta Sinfónica de Málaga



**GONZALO MARTIN TENLLADO.**  
Secretario de la Orquesta Sinfónica de Málaga



## «Crear una sólo orquesta es preocupante para Málaga e insuficiente para Andalucía»

**PEDRO LUIS GOMEZ.—¿Cuál es su opinión con respecto a este proyecto? ¿Qué pasará con la Orquesta Sinfónica malagueña si se decide hacer una única Orquesta en Andalucía?**

**FRANCISCO DE LA TORRE.—**Estimo que ese proyecto de crear una sólo orquesta es preocupante para Málaga e insuficiente para Andalucía. Nosotros siempre hemos pensado que, al menos, en Andalucía debe de haber dos orquestas. Pero no dos orquestas cualquiera, no; dos grandes orquestas, bien dotadas económicamente y de un altísimo nivel musical. La sede de estas orquestas podían establecerse en Málaga y Sevilla, pues en ambas capitales hay antecedentes. Estas dos orquestas no se plantearían como mera continuidad de lo que hay, sino que se deben crear dos nuevas orquestas con la base de las existentes y con todo lo necesario para ello. Estas orquestas tendrían proyección para todo el territorio de la comunidad autónoma y, por supuesto, no cerrarían las puertas a las posibilidades de crear otras en diferentes provincias.

**P.L.G.—¿Quién correría con la financiación de estas dos orquestas?**

**F.T.—**No nos parece justo que todo el peso presupuestario recaiga sobre las espaldas de la Junta de Andalucía, sino que

también participaran activamente las corporaciones locales y provinciales de las dos capitales donde radicarán, es decir, Málaga y Sevilla. En Málaga ya sabemos de una manera rotunda y clara, porque así lo han expresado nuestras autoridades, que tanto el Ayuntamiento como la Diputación están decididas a afrontar el cincuenta por ciento de presupuesto necesario. Hasta ahora, la Orquesta Sinfónica de Málaga ha mantenido una línea ascendente en lo que se refiere a presupuestos y calidad musical, el salto definitivo lo daría con este proyecto de ser una de las dos grandes agrupaciones instrumentales de la comunidad autónoma andaluza.

**P.L.G.—¿De qué forma se desarrollaría este proyecto?**

**F.T.—**Eso debe corresponder a un estudio a realizar por las entidades locales y la Junta, Evidentemente, los dos procesos no tienen por qué ser iguales, aunque sí convendría que partieran de la misma base. Pienso que se podría crear una entidad mixta entre la Diputación y el Ayuntamiento, donde la Junta podría también estar incluida o subvencionar desde fuera. Tengo que apresurarme a decir que la Sociedad actual sabe que su existencia es pura transición, que en ningún momento ha buscado, ni busca, la permanencia. Se creó en 1978 por unas circunstancias muy definidas, con unos objetivos muy claros: captar recursos del Ministerio de Cultura. Nosotros seguiremos hasta que la Orquesta consolide de manera definitiva y haya estabilidad en ese consorcio al que antes me refería en el que, por qué no, también podrían, deberían mejor dicho, estar presentes otros ayuntamientos de la provincia. Esto en lo que se refiere a su estabilidad administrativa. En lo que se refiere a la mejora musical, habría que realizar un proceso de selección y captación de profesores, tanto de Málaga como del resto de España y del extranjero. No hay que olvidar que la Orquesta Sinfónica de Málaga ha actuado muchas veces como semillero. De aquí han salido grandes profesionales que tuvieron que marchar a otros puntos de España porque aquí era imposible gratificarles de una manera adecuada económicamente hablando.

**P.L.G.—Gonzalo Martín Tenllado es el secretario de la Orquesta. A él le preguntamos cuál es, en la actualidad, la situación de la Orquesta Sinfónica de Málaga.**

**GONZALO MARTIN TENLLADO.—**Dentro de las orquestas llamadas no estatales ocupa uno de los primeros puestos en España. Los profesores que la integran son muy heterogéneos. Hay gran cantidad de alumnos que están a punto de terminar su carrera o acaban de hacerlo en el Conservatorio Superior de Música. Otros pertenecen a la Banda de Música Municipal o a la Banda de Música Militar; hay, también, profesores del Conservatorio, e incluso extranjeros residentes en la Costa del Sol que son profesores. Actualmente, la plantilla la conforman sesenta profesores, aunque este número es moldeable según las exigencias de la programación, pues incluso puede llegar a los ochenta.

**P.L.G.—¿Cuál es la financiación y presupuesto actual de la Sinfónica?, le preguntamos de nuevo a Francisco de la Torre.**

**F.T.—**Para 1985 es de 60 millones de pesetas, de los que 20 millones los aporta la Junta y los 40 millones restantes, a partes iguales, el Ayuntamiento y la Diputación. El incremento con respecto a años anteriores se justifica porque la Orquesta se compromete a realizar conciertos en la provincia y en otras zonas de Andalucía. Con ello no sólo se ha podido aumentar la asignación mensual de los profesores, que era muy baja, sino que también se tratará de incorporar a la Orquesta un núcleo de cuerda de hasta catorce profesores que tendrán dedicación exclusiva y una remuneración especial al nivel que se tendría en ese proyecto que nosotros tratamos que sea doble. Todo ello como contrapartida al esfuerzo presupuestario realizado por la Junta, el Ayuntamiento y la Diputación.

**P.L.G.—¿Cuáles son las necesidades más acuciantes de la**



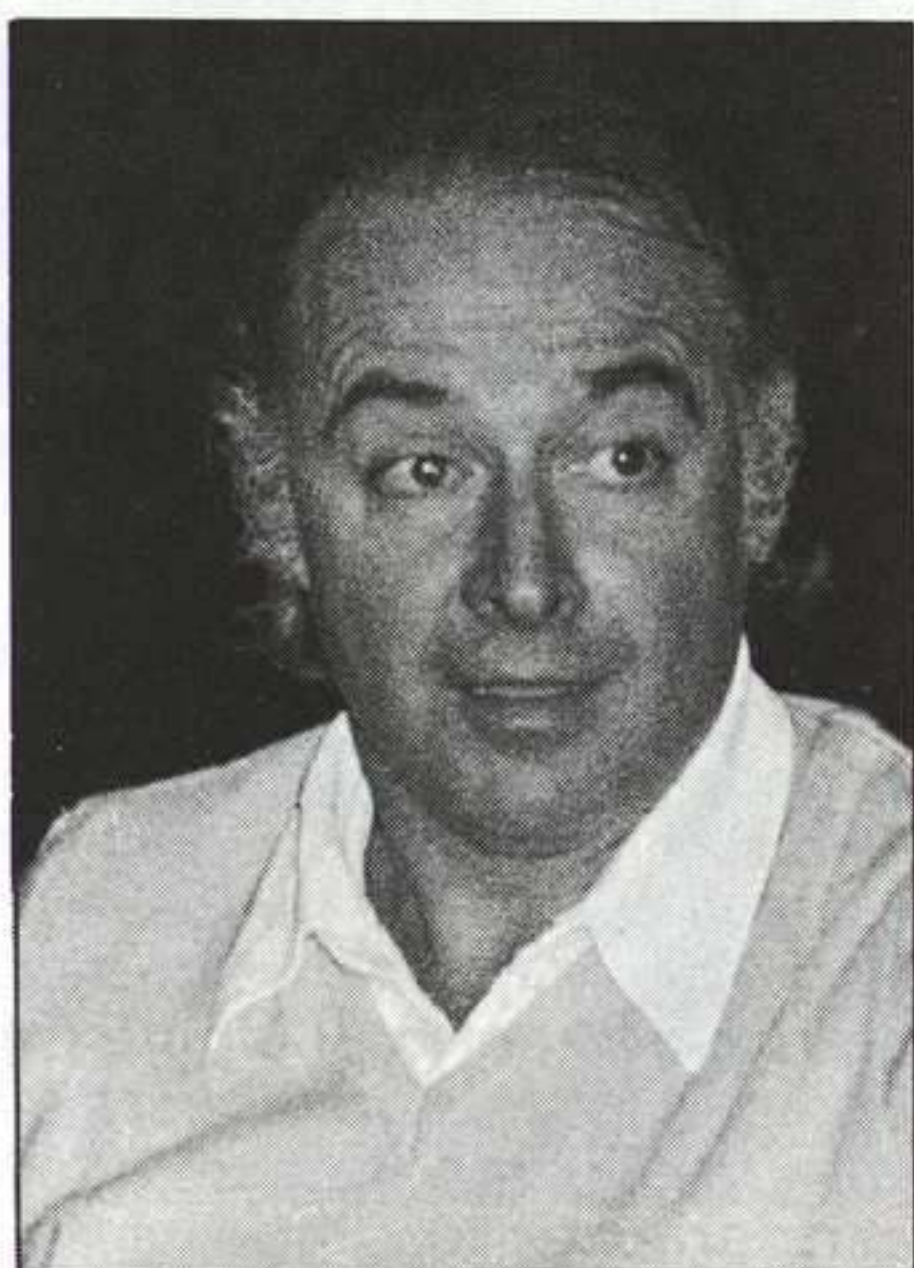
## Orquesta?

F.T.—Al margen de lo económico, la Sinfónica de Málaga tiene los mismos problemas que padecen todas las orquestas de España: la cuerda, así como aumentar el número de profesores y ampliar el repertorio. Pero el problema principal es el no contar con una estructura administrativa y económica que represente un puesto de trabajo para los jóvenes, ya que nuestra propia experiencia nos demuestra que se hacen buenos músicos de orquesta y han tenido que emigrar a otras zonas fuera de nuestra comunidad autónoma. Estos músicos podrían ser repescados de llevarse a cabo el proyecto citado de crear dos grandes orquestas en Andalucía. La verdad es que hasta ahora ha sido un auténtico milagro que haya sobrevivido la Orquesta Sinfónica de Málaga, primero por los problemas presupuestarios que de siempre han existido y, segundo, por la baja remuneración que reciben los profesores. Desde aquí he de elogiar la labor desarrollada por todos los miembros, desde el primero hasta el último, desde el fundador hasta el recién

incorporado, que han hecho posible que la Orquesta siga en candelero.

**P.L.G.—Por último planteamos a Gonzalo Martín Tenllado los problemas de espacio, en lo que se refiere a un local adecuado para ofrecer conciertos en Málaga.**

G.M.T.—El Salón del Conservatorio es a todas luces insuficiente, tanto desde el punto de vista del escenario como de la capacidad para el público. En grandes actuaciones, con coros y solistas, aquello parecía, y perdón por el ejemplo, una especie de lata de sardinas. Su poca capacidad, además, nos impide captar a socios protectores, porque si no prácticamente cerraríamos el paso a los conciertos a los aficionados que no tienen medios económicos para ello. Ahora mismo, una ciudad como ésta, con 600.000 habitantes, por su importancia económica y cultural, necesita un auditorio en condiciones. Mientras, el Teatro Cervantes puede ser de gran utilidad y creo que, de momento, podrá satisfacer las necesidades que a este respecto tenemos planteadas.



**OCTAV CALLEYA.**  
*Director  
Titular de  
la Sinfónica  
de Málaga*

## «La Orquesta puede iniciar una nueva época esta temporada»

Octav Calleya, director titular de la Orquesta Sinfónica de Málaga desde 1980, está esperanzado con la nueva temporada próxima a iniciarse. Los ensayos ya se han puesto en marcha y el futuro, si no aclarado totalmente, sí que se presenta mucho más claro que anteriores campañas para la Orquesta malagueña. Para Octav Calleya, ahora se puede iniciar una nueva etapa en la historia de la Orquesta Sinfónica de Málaga. Los primeros conciertos vendrán de la mano del IV Festival de Música Pablo Ruíz Picasso, que supone ya un importante hito en el año musical español. Las expectativas de la reapertura del Teatro Cervantes, el renacer de la cultura malagueña, el apoyo de la juventud a la música, hacen que Octav Calleya piense que en la capital de la Costa del Sol se vive en la actualidad una especie de renacimiento que hace de esta ciudad, la más avanzada en este aspecto en toda Andalucía. «*La temporada se presenta prometedora —señala el maestro—. La ciudad vive en estos momentos un renacer cultural de singular importancia no sólo dentro de Andalucía, sino en toda España. La Orquesta Sinfónica de Málaga va a superarse para intentar corresponder a estas circunstancias, a la expectación que en torno a esta campaña musical se ha creado. Es importante este hecho y la colaboración prometida por parte de las instituciones autonómicas y organismos locales*».

Octav Calleya nació en Rumanía y estudió en el Conservatorio de Música de Bucarest, donde se graduó con las más altas calificaciones en dirección de orquesta y coro, pedagogía musical y composición. Durante cuatro años fue director del coro de la Universidad de Bucarest. Becado por la Academia Musical, se graduó en dirección de orquesta con Hans Swarowsky, dirección de ópera con W. Spannagel y K. Etti y música contemporánea con F. Cerha. El propio Swarowsky le calificó como «*uno de los mejores directores, con gran y completo talento*».

Posteriormente alternó una intensa actividad concertística con diversos cursos de perfeccionamiento con los grandes maestros Sergiu Celidibache y Franco Ferrara, obteniendo diversos premios. En 1976 es finalista del Concurso Interna-

cional de Florencia. En 1978 gana, por unanimidad, el primer premio del concurso de dirección M. Palau, en Valencia, consiguiendo también la medalla de bronce del Concurso Internacional Villa-Lobos, en Río de Janeiro, siendo considerado por la prensa especializada de esa ciudad como «*un auténtico maestro*». Su actividad como director abarca por igual el género sinfónico y el lírico. Así mismo, realiza una importante actividad docente a través de numerosas conferencias y seminarios. Ha sido director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Bucarest; director de la Orquesta Sinfónica de Valladolid; director principal de la Opera Estatal de Estambul (Túrcía), alternando continuamente con giras de conciertos. Ha dirigido importantes orquestas como la RIAS, Sinfónica de Bamberg, London Festival y Orquesta Nacional de España, entre otras.

Nacionalizado español, desde 1980 dirige la Orquesta Sinfónica de Málaga y es profesor de dirección de Orquesta del Conservatorio Superior de Música, compartiendo estos cargos con el director de la Compañía de Opera «Villa de Madrid» y la realización de importantes giras por todo el mundo. La Sinfónica de Málaga ha preparado un programa encaminado a los actos a celebrar con motivo de la reapertura del Teatro Cervantes. Se interpretarán obras de gran repertorio; un concierto conmemorativo dedicado a Listz, en el que intervendrán cuatro pianistas malagueños y obras de Chaikovsky, Beethoven y Brahms. El Año Europeo de la Música será cerrado con un concierto dedicado a Haendel, Bach y Scarlatti, y un concierto de música española contemporánea conmemorará el Día de Andalucía. En el programa se incluye también la actuación con la Orquesta Sinfónica de Málaga de grandes solistas españoles y extranjeros.



**PEDRO APARICIO.**  
*Alcalde de  
Málaga*

## «La Orquesta Sinfónica de Málaga nunca desaparecerá»

«*La Orquesta Sinfónica de Málaga no desaparecerá bajo ningún concepto*», manifestó el alcalde de la ciudad Pedro Aparicio Sánchez, quien señaló que esperaba que la Junta apoyara el proyecto de crear dos orquestas sinfónicas en



Andalucía partiendo de las que hay en la actualidad.

«Nuestro planteamiento ante la Junta es que la gran extensión de Andalucía hace imposible pensar que sólo vaya a existir una Orquesta Sinfónica, al igual, por ejemplo, que ocurre en Euskadi, porque sus dimensiones territoriales son muy inferiores. Con el mismo dinero que pudiera haber presupuestado para la creación de una orquesta, crear dos, una en Málaga y otra en Sevilla. El resto del presupuesto sería financiado por las corporaciones locales. Estas dos orquestas podrían denominarse Orquesta Sinfónica de Andalucía Ciudad de Málaga y Orquesta Sinfónica de Andalucía Ciudad de Sevilla. Espero que este criterio sea aceptado por la Junta. En el peor de los casos, la Orquesta Sinfónica de Málaga no desaparecerá, aunque las corporaciones locales de Málaga seamos las que tengamos que asumir el ciento por ciento de su presupuesto».

Pedro Aparicio resalta que la afición musical de Málaga es superior al resto de las provincias de Andalucía. «Por ello es imposible pensar que esta ciudad se pueda quedar sin Orquesta Sinfónica. Lo que hay que hacer es potenciarla, al igual que a la Orquesta de Sevilla, para mejorar su calidad. Igualmente, cada una de ellas podría ser, por decirlo de alguna manera, cabecera de la comunidad. La de Sevilla se encargaría de dar conciertos en la zona occidental y la de Málaga en la oriental». De esta manera, para Pedro Aparicio, quedaría suficientemente atendida toda Andalucía.

**P.L.G.—¿Qué ayuda económica presta el Ayuntamiento a la Orquesta?**



**LUIS PAGAN SAURA.**  
Presidente de la Diputación

## «Hay que potenciar las dos orquestas existentes en Andalucía en vez de crear una nueva»

**P.L.G.—Luis Pagán Saura, presidente de la Diputación Provincial, coincide en la opinión formulada por el alcalde de la ciudad, Pedro Aparicio. Para el presidente del organismo provincial, ¿puede el proyecto discriminar a ninguna de las dos orquestas que coexisten en la actualidad en la Comunidad Autónoma de Andalucía?**

**LUIS PAGAN SAURA.**—Aparte de que ni la Orquesta Sinfónica de Sevilla ni la Orquesta Sinfónica de Málaga deben quedar discriminadas por ningún proyecto, tampoco parece adecuado, por otra parte, crear una nueva orquesta de Andalucía, cuando de hecho existen dos que funcionan desde hace años con bastantes dificultades económicas.

Para el presidente de la Diputación, el camino idóneo a seguir pudiera ser el de potenciar las dos orquestas que hay en la actualidad en Andalucía, contribuyendo a su estabilidad económica mediante subvenciones acordadas entre la Junta de Andalucía, las diputaciones y los ayuntamientos correspondientes. «Hay que tener en cuenta —agrega— que el territorio andaluz es suficientemente extenso como para dar cabida no a una, sino a dos orquestas sinfónicas. Pienso que la Junta está por esta idea y me parece la más correcta y viable si se atienden los criterios y circunstancias ante mencionadas».

**P.L.G.—¿Cómo colabora en la actualidad la Diputación Provincial con la Orquesta Sinfónica de Málaga?**

**L.P.S.**—La Diputación Provincial de Málaga, desde hace años, está mostrando su apoyo decidido a la Orquesta Sinfónica de nuestra ciudad. Y lo hacemos porque entendemos que hay que

**PEDRO APARICIO.**—Veinte millones de pesetas, lo que significa un 33 por ciento de su presupuesto y que, para nosotros, para un Ayuntamiento tan necesitado como este, significa un gran esfuerzo. No obstante lo hacemos sumamente complacidos porque no hay más que ver las salas completamente llenas cada vez que hay un concierto. En Málaga hay una tradición musical muy importante y la corporación municipal es consciente de ello, por lo que está dispuesta a ayudar a la Orquesta en todo lo que haga falta y como ya he dicho antes, en su caso, con la ayuda de otros organismos locales, afrontar en su totalidad el presupuesto para su mantenimiento. Hay que apoyar hasta el final a la música porque es una de las pocas alegrías colectivas que tiene una ciudad.

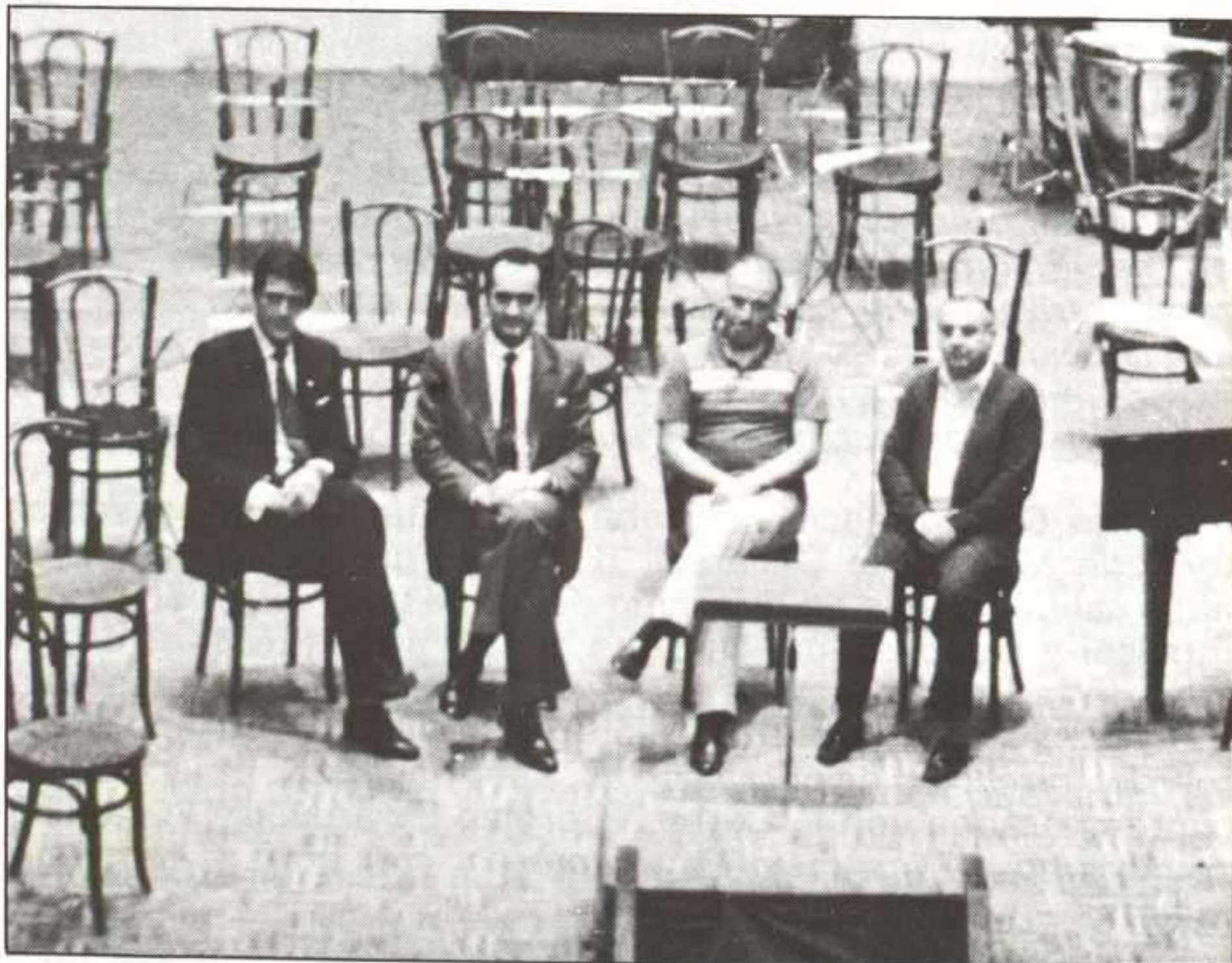
**P.L.G.—Hablando de la afición musical existente en Málaga, es una pena la falta de unos locales adecuados. ¿Qué hay del proyectado auditorio?**

**P.A.**—Ya hemos solicitado al Ministerio de Cultura la correspondiente subvención y el Ayuntamiento ya ha ofrecido los terrenos, ubicados en el cruce de Carranque, Avenida Herrera Oria y la Ronda Oeste. Esperamos que en un año se agilicen todos los trámites. Mientras tanto podremos contar con el Teatro Cervantes, en la actualidad en fase de acondicionamiento. Allí se ofrecerán conciertos de manera estable y creo que el Cervantes es una gran esperanza musical para Málaga. Incluso el foso se ha adecuado convenientemente para albergar a una orquesta con 85 profesores, lo cual creo que es suficiente e importante.

hacerlo así y dentro de nuestras posibilidades presupuestarias hemos tratado de dotarla de unas subvenciones que en un período inferior a los 3 años han doblado su cuantía. Así, si en 1983 el presupuesto dedicado a la Orquesta Sinfónica de Málaga fue de 10 millones y en la actualidad es de 20 millones, de los que tan sólo faltan por pagar los cinco últimos, correspondientes al último trimestre. En otro orden de cosas, y en contraprestación a esta subvención económica, la Diputación, a lo largo de todo el año, realiza una programación de conciertos de la Orquesta en diferentes municipios de la provincia, de tal forma que la difusión de la música sea un hecho en muchos lugares a donde nunca antes había llegado esta actividad cultural.

**P.L.G.—¿Cómo ve el futuro de la Orquesta Sinfónica de Málaga?**

**L.P.S.**—Depende de que entre todos consigamos su estabilidad económica para, a partir de ahí, elevar su calidad, actividad y prestigio. Es evidente que sin apoyo económico una entidad musical de esta índole no puede sobrevivir. Yo, como presidente de una institución que siempre ha apoyado a la Orquesta, tengo grandes esperanzas de que esto sea así, y desde la Diputación Provincial estamos dispuestos, a través del Área de Cultura, a no escatimar esfuerzos para conseguirlo.



FOTOS: SALAS

La soledad que ha rodeado a la Orquesta de Málaga, por la falta de apoyos institucionales, simbolizada en esta fotografía.





El salón de actos Manuel de Falla del Conservatorio ha quedado pequeño. Este aspecto presentaba en el concierto de Ernesto Biteti con la Sinfónica.

# Historia de la Orquesta Sinfónica de Málaga

La Orquesta Sinfónica de Málaga fue creada en 1946 por el maestro Pedro Gutiérrez Lapuente. Debutó al año siguiente en un concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de la capital malacitana. Hasta 1959, la Orquesta se desarrolló gracias al esfuerzo personal de sus componentes y fundadores, sin contar apenas con ayudas oficiales. A pesar de la carencia de medios se consiguió consolidar suficientemente esta agrupación instrumental, al tiempo que se habituaba a los aficionados a una serie de conciertos que fueron calando hondo en las diversas capas de la sociedad malagueña, por lo que hoy es difícil pensar en la posibilidad de no contar con una orquesta sinfónica en nuestra ciudad.

A partir de 1959, por iniciativa de las autoridades locales, se crea la Fundación «Eduardo Ocón» con el objetivo de atender y apoyar a la Orquesta. No obstante, los medios seguían siendo insuficientes, por lo que Pedro Gutiérrez decidió presentar su dimisión como maestro titular.

De 1965 a 1976 desempeñó la dirección artística el maestro Perfecto Artola Prats. Mientras, la Orquesta seguía calando cada vez más en todos los sectores de la ciudad.

En 1977 volvió a hacerse cargo de la dirección el maestro Pedro Gutiérrez Lapuente, y convirtió a la Agrupación en «Sociedad Orquesta Sinfónica de Málaga». Esta reestructuración coincidió con una nueva y positiva política de subvenciones por parte de la Dirección General de Música. Todo ello supuso una nueva etapa en la historia de la Orquesta malagueña que se inició, en el año 1980, con la llegada a la dirección del maestro Octav Calleya.

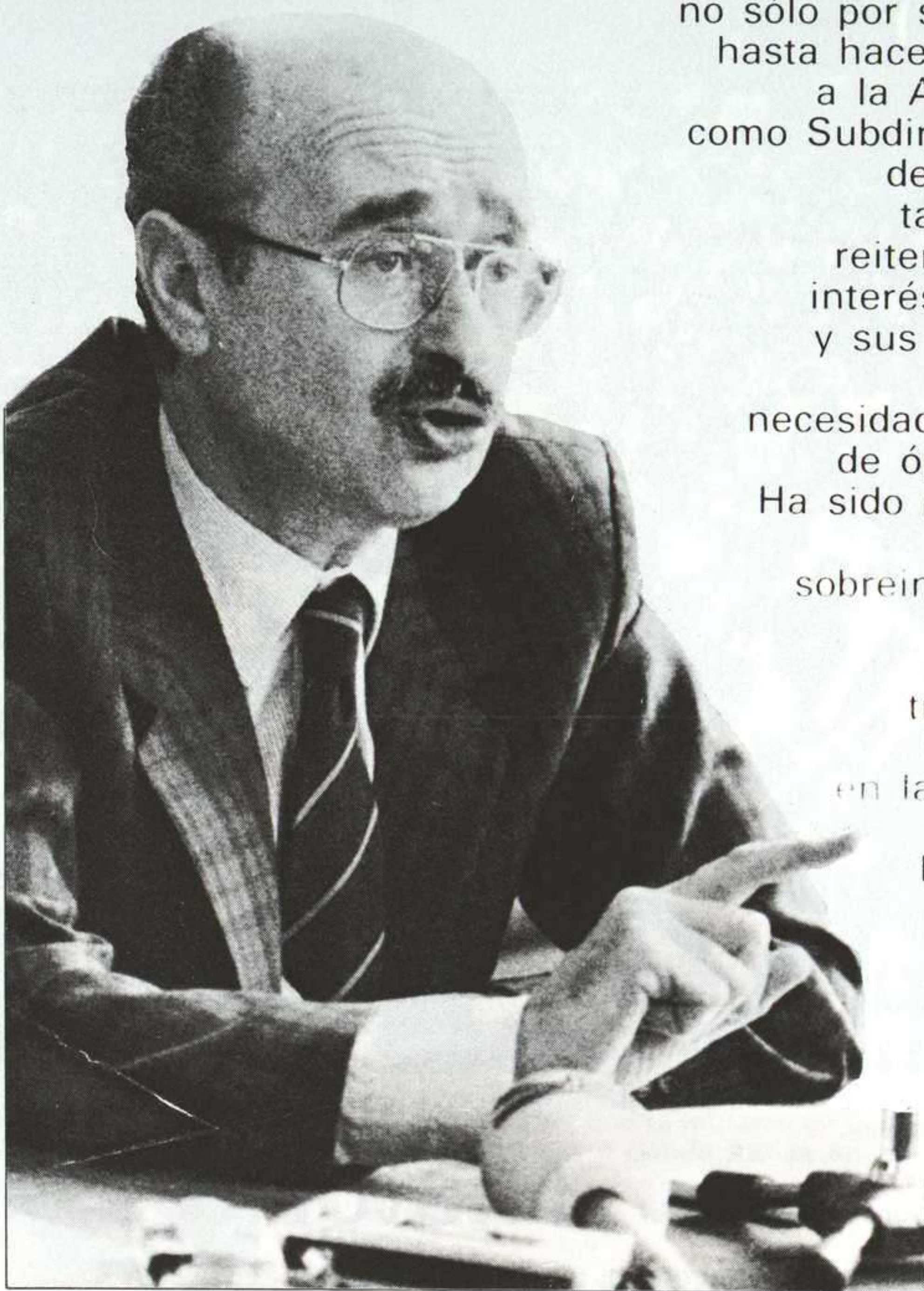
En la actualidad, la Orquesta Sinfónica de Málaga cuenta con un presupuesto de 60 millones de pesetas, aportadas en partes iguales por el Ayuntamiento, Diputación y Junta de Andalucía. La labor y profesionalidad de los componentes de la misma han conseguido convertir a esta agrupación instrumental en una de las más importantes de España, que atiende con sus actuaciones a la práctica totalidad de la zona oriental de la comunidad autónoma andaluza. Hay que resaltar la estrecha colaboración y apoyo que siempre ha recibido la

Orquesta Sinfónica de Málaga del Conservatorio Superior de Música, en cuyos locales ensaya y realiza sus conciertos, concretamente en la sala Manuel de Falla.

El repertorio artístico de la Orquesta se ha visto ampliado en los últimos años, sobre todo con obras pertenecientes a compositores de nuestro siglo. En este sentido, de acuerdo con unas directrices preestablecidas, se atiende a un determinado número de estrenos absolutos por temporada de composiciones sinfónicas y sinfónico corales. Asimismo, se configuran los programas procurando insertar en ellos obras de compositores que constituyan estrenos en Málaga. De esta manera, es frecuente en las últimas temporadas la programación de compositores españoles tales como C. Ordóñez, Ernesto Halffter, Carmelo Borraola, Miguel Ángel Coria, Luis de Pablo, Tomás Marco, etcétera, y de extranjeros como Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Carl Orff, Dohnany, Britten, Gershwin, Copland, Villalobos, etc.



José Antonio Campos Borrego es bien conocido en los ambientes musicales no sólo por su vinculación hasta hace pocos meses a la Administración como Subdirector General de Música, sino también por su reiterado y público interés por la ópera y sus declaraciones acerca de la necesidad de un teatro de ópera nacional. Ha sido recientemente nombrado sobreintendente del Teatro de la Zarzuela, y trabaja con las miras puestas en la reconversión del Teatro Real en teatro de ópera. El ahora factotum de la lírica nacional nos cuenta sus proyectos para la temporada presente.



Teatro de la Zarzuela

# José Antonio Campos Borrego

Por Amelia Die

**AMELIA DIE.**—El nuevo organigrama por el que se regirá el Teatro de la Zarzuela contempla la creación de una serie de puestos directivos como el de director económico, director de intendencia, jefe de la oficina de prensa y publicidad, coordinador de producción, director de repertorio y director técnico. Toda esta reestructuración ¿está hecha de cara a la conversión del Teatro Real en teatro de ópera?, ¿Ha tenido en cuenta este futuro relativamente próximo en el que la ópera nacional estará en el Real?

**JOSE ANTONIO CAMPOS BORREGO.**—Todo lo que se haga aquí tiene que repercutir en su día en un teatro grande, lo que no significa que se prive a este teatro de su propia estructura; siempre he creído que tiene que haber unas alternativas en función del espacio: en un teatro grande hay que hacer ópera y ballet, éste tiene que ser un teatro dirigido a la zarzuela y la ópera de cámara.

**A.D.**—Pero ¿hay intención de que en el futuro La Zarzuela dependiera del Real, de alguna manera?

**J.A.C.B.**—No se trata de depender sino de que haya una unidad de criterio en las dos casas líricas que el Estado va a mantener.

**A.D.**—Es que el nuevo nombre de su cargo, «sobreintendente», ¿significa que la persona que lo ocupa va a «sobreen-tender» de toda la lírica estatal?

**J.A.C.B.**—El sobreintendente de un teatro es el responsable máximo; de momento es este, cuando el Real esté en condiciones eso está por debatir. En París, la ópera tiene el Palais Garnier y la Opera Cómica, incluso el Champs Ely-sées, hay un director en cada uno de ellos, pero la política de todos los locales se lleva con el mismo criterio.

**A.D.**—¿Cuál es el presupuesto de La Zarzuela para la temporada presente?

**J.A.C.B.**—Todavía no está aprobado porque se nutre de los Presupuestos Generales del Estado. Puedo decir que en el año 85, para todas sus actividades (personal, edificio, etc.), el Teatro de la Zarzuela ha tenido un presupuesto próximo a los 800 millones de pesetas. Es lógico pensar que funcionará en el 86 con los incrementos lógicos.

**A.D.**—¿Va a invertirse más dinero en el Teatro de la Zarzuela en un futuro próximo?

**J.A.C.B.**—No, creo que el presupuesto del 85, con respecto al del 84, ha sido sensiblemente mayor. Pero hay un dato que conviene tener en cuenta y que funciona en todos los teatros públicos: el 70 por ciento de esta cifra es para gastos de personal, no sólo del estable, sino también del contratado.

**A.D.**—¿Entonces las producciones no son tan caras?

**J.A.C.B.**—Claro que no. Pero es una cifra engañosa, porque un teatro trabaja con personas; por eso es tan difícil aplicar los conceptos que maneja Hacienda, porque la palabra inversiones, en un teatro, significa casi siempre, personal. Es un tema que le cuesta mucho entender a la administración convencional.

**A.D.**—En relación con la reestructuración del Ministerio de Cultura ¿es mejor para ustedes el Instituto de Artes Escénicas y de la Música que la Dirección General de Música y Teatro?

**J.A.C.B.**—Sin duda, porque supone mayor flexibilidad burocrática, mayor autonomía y agilidad. Tiene su intervención, pero es propia, y esto es muy importante porque todo lo que el Instituto toca es homogéneo; aquí se trabaja con artistas.

**A.D.**—Volviendo al tema, las producciones son baratas.

**J.A.C.B.**—No solamente son baratas sino que es barato el conjunto del teatro. Salvadas las distancias, puedo decir que hay teatros en Europa que tiene una infraestructura poderosa y un presupuesto enorme y luego lo que se ve en escena tiene un nivel de segunda fila. Por ejemplo, la Opera de Colonia es algo así como el cuarto o quinto teatro de Alemania, con una gran diferencia entre el primero y el cuarto. Colonia es una máquina perfecta y gastan 6.000 millones de pesetas, pero el espectáculo es de segunda.

**A.D.**—Osea que, salvadas las distancias económicas y comparado con



**cualquier capital europea, La Zarzuela tiene una dotación bajísima.**

J.A.C.B.—Si, de alguna manera, si. Pero nuestro presupuesto es alto teniendo en cuenta el salto dado en pocos años.

**A.D.—Exactamente, ¿Cuál será la función de Miguel Angel Gómez Martínez?**

J.A.C.B.—En un primer periodo será la de Director Musical Asociado. Quiero decir que es la persona encargada de velar porque se eleve el espíritu musical del teatro, fundamentalmente de sus elementos estables, la orquesta y el coro. Tiene que decirnos qué hay que hacer para elevarlo y, como asesor, debe indicarnos que óperas convienen a los elementos estables. A mí me parece que un teatro es bueno si trabaja en función de su propia medida, si sigue una línea. En esto también influye lo que la gente quiera ver porque no hay que olvidar que sólo hay este teatro lírico en Madrid, así que hay que hacer las obras de repertorio, aunque algunas veces sobrepasen las capacidades físicas del teatro. Ya se ha demostrado que con un esfuerzo pueden hacerse estos espectáculos que sobrepasan algo la medida del teatro.

**A.D.—La función del director de repertorio, ¿será algo similar pero referida a escenografía?**

J.A.C.B.—No, la función de Gómez Martínez va mucho más allá. Tiene que fabricar el sello musical del teatro, pensando que un día tendremos otro local de ópera. El director de repertorio es un director de escena que se preocupa de los problemas artísticos del escenario y que asiste a todas las producciones para asegurar que, si se reponen, lo hagan tal como fueron concebidas. Sería el equivalente al director de orquesta estable, o sea, la función que tiene ahora el maestro Roa.

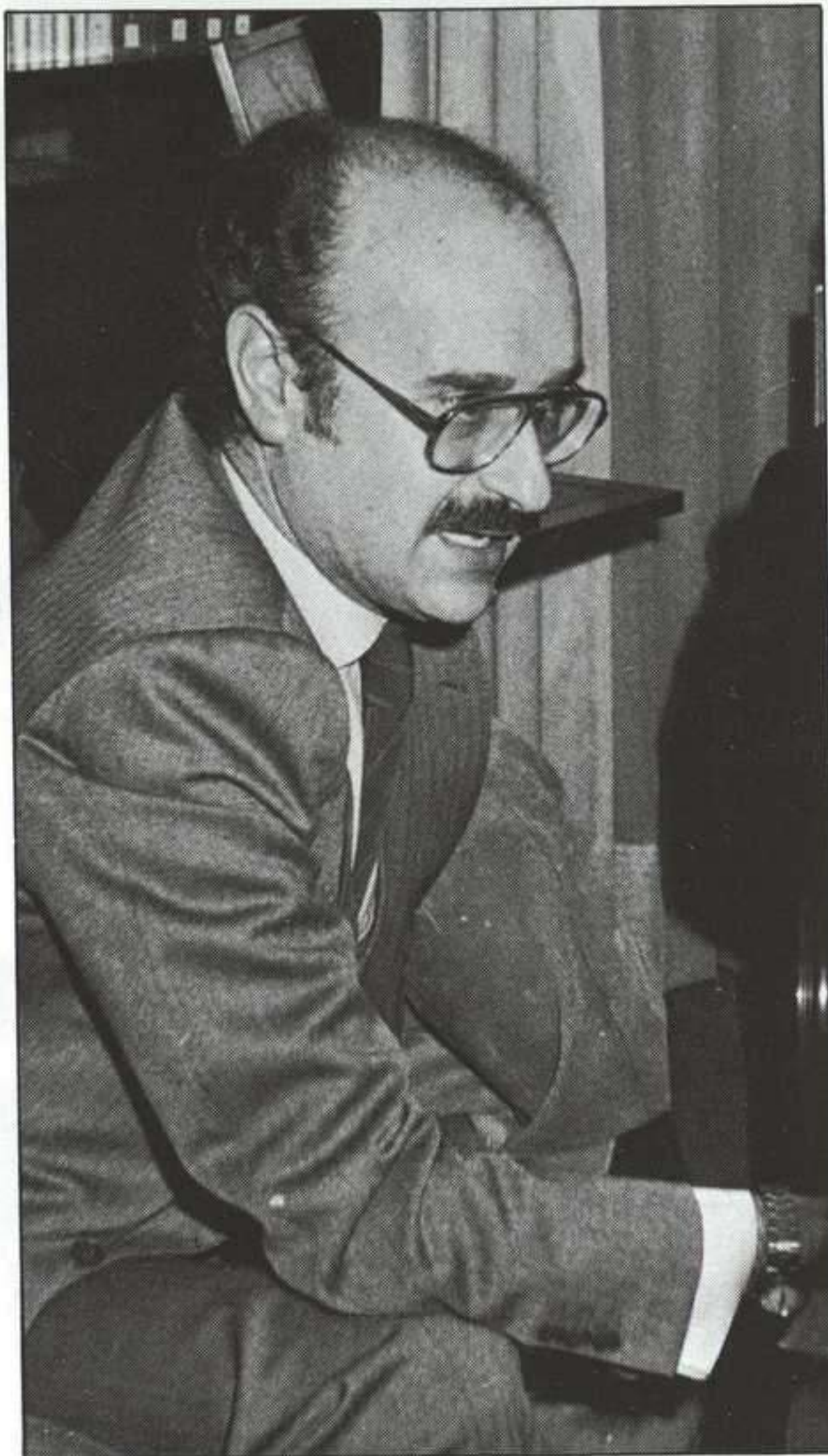
**A.D.—¿Por qué se ha abandonado la idea de crear una Compañía Lírica Nacional?**

J.A.C.B.—Yo personalmente no soy partidario de la compañía estable de ópera como marca, porque me parece que esa estabilidad, sobre todo, a los artistas individuales acaba funcionarializándoles. Creo que la estabilidad hay que tenerla en lo que por naturaleza son conjuntos: la orquesta y el coro, y luego hay una serie de cantantes españoles cuya solvencia está demostrada y que deben tener acceso al teatro. Su presencia acabará configurando, sin llamarlo así, una compañía estable. La compañía estable tiene dos modelos: en los países del Este todo es estable, todos son funcionarios, yo creo sinceramente que sus teatros tienen un buen nivel, pero nada más.

**A.D.—Según en qué género y según qué compañía.**

J.A.C.B.—Hay excepciones, pero el término medio es sólo correcto. De vez en cuando sale un magnífico cantante que automáticamente deja de ser estable y canta en todos los teatros del mundo. Hay ejemplos, tanto de los que siguen en el Este como de los que se van. Hay otros teatros occidentales que tienen compañía estable, todos tienen un nivel estupendo, pero no óptimo y a la hora de la verdad cuando tienen que hacer algo que sobresalga de la media, no tienen más remedio que contratar estrellas. Creo que hay que entender que un teatro, por el mero hecho de ser Nacional, no es la beneficencia, así que hay que aprovechar a todos los cantantes espa-

## «El 70 por ciento de los gastos de un teatro público es para personal»



FOTOS. JOSE MONJE

ñoles BUENOS, pero no tiene por qué cantar todo el mundo; el primer destinatario es el público.

**A.D.—La Compañía Lírica Nacional estaba anunciada en su día por el Director General de Música, ¿el no hacerla es un criterio exclusivamente suyo?**

J.A.C.B.—Si, es un criterio mío, pero no está en desacuerdo con lo anunciado. Me parece que hay que fabricarla, pero sin decirlo, hay que llegar a ella por decantación, por trabajo.

**A.D.—Usted se basa mucho en los elementos estables, la orquesta y el coro, ¿tendrán estos elementos algún refuerzo ocasional o permanente?**

J.A.C.B.—El proyecto es ir aumentando la orquesta y el coro hasta que sirva para un teatro grande. De todas formas, el desarrollo de la Orquesta Arbós desde que se incorporó hasta ahora no ha podido ser más positivo.

**A.D.—¿Habrá alguna colaboración especial entre el Teatro de la Zarzuela y el Liceo?**

J.A.C.B.—Existe el propósito de coproducir asiduamente. Ya hay un proyecto concreto para el Tríptico de Puccini, para la temporada 87, que se dará aquí en mayo del 87 y en Barcelona en noviembre del mismo año. La temporada pasada ha habido un precedente con el *Otello*, y estamos en conversaciones para llevar *Andres Chenier*.

**A.D.—Algunas voces han abogado porque la compañía nacional estuviera en el Liceo, en vez de en Madrid, aprovechando la infraestructura que hay, ¿a usted qué le parece?**

J.A.C.B.—Yo sinceramente creo que

son temas puramente anecdóticos. España es un desierto operístico, tiene un gran teatro de ópera que es el Liceo de Barcelona, y un segundo que es La Zarzuela. O sea, a mí me parece que lo que hay que hacer es tener teatros de ópera, y ojalá que hubiera muchos en nuestro país. Que la compañía nacional esté en un sitio o en otro me parece una discusión absurda. En Italia la compañía nacional no está en la Scala de Milán, sin embargo este es el mejor teatro italiano y uno de los mejores del mundo.

**A.D.—Pero supongo que usted ambicionará que la zarzuela no se quede sólo en ser el segundo teatro.**

J.A.C.B.—Ambición no nos falta. Cuando digo el segundo es porque somos un teatro pequeño, donde hay que hacer todo porque no hay otro. No tenemos ni la capacidad ni la tradición del Liceo, pero basta ver nuestra trayectoria para darse cuenta que lo que hemos hecho ha sido crecer, a lo mejor por encima de nuestras posibilidades, pero crecer.

**A.D.—¿Cómo va a colaborar La Zarzuela con otras entidades como festivales o amigos de la ópera?**

J.A.C.B.—Ya existe esta colaboración. Cualquier producción del teatro que pueda ir en idénticas condiciones a otro teatro, lo hará.

**A.D.—¿Hay algún precedente en este sentido?**

J.A.C.B.—Si, se ha producido este año en Las Palmas, donde se llevó *Sanson y Dalila*.

**A.D.—Lo organizó el Gobierno Autónomo, ¿no?**

J.A.C.B.—No, era una producción del teatro de La Zarzuela que se llevó allí y el Ministerio de Cultura costeó incluso el transporte, lo que hizo la autonomía fue poner a los cantantes. Fue un buen precedente porque demostró que es mejor una producción ya hecha. Cualquiera que haga el teatro de la Zarzuela debe estar pensada para que pueda servir a otro teatro, para eso nos tenemos que sentar a hablar con los responsables de cada sitio, pero claro, hay que llevar títulos de repertorio.

**A.D.—¿Tendrá La Zarzuela algún espectáculo en verano?**

J.A.C.B.—No, porque tenemos que aprovechar para hacer la reforma del peine del escenario, cambiaremos todo el telar para poner un peine contrapesado, porque el que hay ahora es muy antiguo y no nos permite agilidad. Se hará la obra en dos fases, el verano pasado arreglamos la caja y el año que viene metemos el peine. Además en verano hay que hacer la revisión técnica, la limpieza...

**A.D.—¿Qué tipo de colaboración tendrá el teatro con los Amigos de la Opera en Madrid, con el Centro de Difusión de la Música Contemporánea y con el Centro de Nuevas Tendencias Teatrales?**

J.A.C.B.—Abriremos las puertas a los Amigos de la Opera porque a mí me gustaría que el teatro tuviese un sello propio, también por las actividades paralelas que se realicen, conciertos, conferencias, exposiciones coloquios; hay que lograr que sea un lugar de encuentro, un centro vivo. En cuanto a las otras dos entidades, vamos a promover un determinado tipo de espectáculos que aún está por hacer. Por ejemplo, investigaciones en torno a la ópera contemporánea, presentemos o no el trabajo posteriormente en el teatro. Yo me propongo hacer ópera contemporánea.



**A.D.—¿Van a hacer ópera clásica del siglo XX?**

J.A.C.B.—En el año 87 tenemos **Wooz-zek** y en el 88, **Lulú**. En el 86, como pretemporada, pondremos un espectáculo Hindemith-Menotti, con José Ramón Encinar.

**A.D.—¿Hay algún contacto con la Escuela Superior de Canto?**

J.A.C.B.—De momento no, pero pienso hacerlo porque no hay ninguna razón para que nos ignoremos. Pienso decirles que aquí está el Teatro de La Zarzuela, que ellos tienen la obligación de fabricar cantantes y yo de fabricar espectáculos, así que lo mejor es que coincidamos.

**A.D.—¿Podría explicarnos la programación de la próxima temporada?**

J.A.C.B.—En primer lugar, **Doña Francisquita** que, por cierto, reinauguró este teatro en el año 56. Nos parece que es un título demasiado grande para quemarlo en pocos días, así que haremos 57 representaciones. Mientras **Doña Francisquita** viaja a Europalia se presenta el Ballet Español de Madrid y luego la Opera de Karlsruhe con dos representaciones de **Xerxes**, de Haendel. Acogemos también al Festival de Otoño y luego vuelve **Doña Francisquita**.

**A.D.—¿Pero este gran número de representaciones es una excepción de lo que piensan hacer habitualmente con la zarzuela?**

J.A.C.B.—Es una excepción por el título, el año que viene a lo mejor hacemos dos títulos de repertorio o reponemos **Doña Francisquita** y luego un segundo programa de zarzuela, probablemente con **Luisa Fernanda**. Con respecto a las zarzuelas y género chico la idea es hacer espectáculos que sean de repertorio y que estén el mayor tiempo posible en el teatro, para que la gente no se quede en la calle.

**A.D.—También la gente se queda en la calle sin ver la ópera.**

J.A.C.B.—La ópera obliga a que haya mucho tiempo de descanso entre una representación y otra, en la zarzuela es más fácil alternar. Pero de todas formas es que este teatro tiene mil cien localidades, y no hay más. El calendario no da más de sí, si fuéramos a una sexta o séptima representación de ópera necesitaríamos tener a las figuras disponibles durante mes y medio.

**A.D.—Si se hubieran hecho más representaciones de Otello en la Zarzuela, si no igualar el aforo del Estadio Vicente Calderón, si se hubieran podido popularizar las representaciones, que era la intención de Domingo.**

J.A.C.B.—Es que hubo un condicionamiento muy claro: Plácido Domingo no tenía fechas, incluso hizo un esfuerzo para sacar las fechas para venir a Madrid.

**A.D.—En el Estadio hubo muchos problemas de audición.**

J.A.C.B.—Si en el Calderón hubiera habido un problema de sonido gordo, cuarenta mil espectadores habrían armado un cacao. Un estadio es un espacio no convencional, que no está preparado para la ópera.

**A.D.—¿No habría otro lugar en Madrid al aire libre para hacer ópera?**

J.A.C.B.—Sí, creo que tiene uno muy interesante, la Plaza Mayor, que acoge cerca de ocho mil personas, pero siempre sería ópera al aire libre, yo creo que la ópera esté reñida con el espacio abierto, en el único sitio que se oye bien es en Epidaurus. Hemos hecho el espectáculo en el Vicente Calderón como

## «No soy partidario de la Compañía Lírica Nacional como marca»



hecho social, y bajo este aspecto ha sido una experiencia única, hubo un silencio impresionante, la gente se quedó aplaudiendo. El tema es que la ópera ha de ser un hecho habitual de la vida española, lo demás son aspectos mejorables.

**A.D.—Siga explicándonos la programación.**

J.A.C.B.—El 8 de diciembre acaba la temporada de La Zarzuela y el 10 comienzan los ensayos del Ballet Nacional que estrenará cuando la directora determine, yo espero que sea lo antes posible.

**A.D.—¿Va a actuar el Ballet Nacional Español, el Clásico, o los dos?**

J.A.C.B.—No lo sé. Eso lo sabe María de Avila.

**A.D.—¿Trae varios programas o sólo uno?**

J.A.C.B.—Yo no lo sé, María de Avila puede informar. El Ballet Nacional es una compañía que entra en el teatro. Creo que van a estrenar sus recientes producciones en Madrid, como la **Doña Francisquita** nueva. Eso le da gran interés a la programación porque vamos a ver el mismo título en zarzuela y en ballet.

**A.D.—¿Y el programa de ópera?**

J.A.C.B.—El 14 y 16 de enero, fuera de abono, damos **Ida y vuelta**, de Hindemith y **La medium**, de Menotti, con José Ramón Encinar y José Luis Alonso. El 3 de febrero abrimos la temporada con **Cenerentola** para presentar a Agnes Baltsa en Madrid, hemos pedido la producción de Jean Pierre Ponelle para la Scala y dirigirá la orquesta Alberto Zedda, especialista en Rossini, cantarán Enzo Dara, Bruno Pola y Carlos

Chausson. El 28 de febrero se dará la primera representación de **Salomé**, la dirigirá Ros Marbá, para la escena estoy pendiente de hablar con Schneimann, la producción es de la Opera de Bonn y estamos intentando o traer la producción o hacer una sobre la base de la de Bonn. Como novedad importante es que cantará por vez primera en Madrid, y cruzo los dedos, Hildegard Behrens, la mejor «Salomé» que hay ahora. El 24 de marzo habrá el **Boris Godunov**, la versión de Rimsky, en la producción que hizo Piero Faggioni para La Fenice, dirige Emil Tchakarov y cantan Raimondi y Toczysca. Después, **La Sonnambula**, el 19 de abril, con dirección de escena de José Luis Alonso y dirección musical aún pendiente, también es para presentar otra cantante muy de moda que tampoco ha cantado en Madrid: Cecilia Gasdia. El 4 de mayo habrá un concierto de presentación del maestro Gómez Martínez como director musical, con la orquesta en el escenario, que harán ópera en concierto. Entonces es cuando hacemos la primera de **La Walkiria**, con Hugo de Ana como director de escena, la orquesta dirigida, casi seguro por Gustav Kuhn y cantando Peter Hoffmann, Montserrat Caballé, Johanna Meier y una de las representaciones la hará Brigitte Fassbaender y otras cuatro Helga Dressen, también está Hans Sotin como Wotan. El 4 de junio, un programa doble con **Il Campanello**, de Donizetti y **Payasos** (los primeros que canta Carreras), dirigido por Emilio Sagi en la escena y José María Cervera (ahora se llama José Collado) en el foso. La segunda quincena de julio cerramos con **La Bohème**, con Plácido Domingo y la dirección musical de García Navarro y de escena de Rodríguez de Aragón.

**A.D.—Podría avanzar algo de la próxima temporada?**

J.A.C.B.—Sabemos que empezará con **La Traviata**, con Brusson; después **Orfeo y Euridice**, con Toczysca; **Wooz-zek** con el tandem Colomer-Plaza y luego viene Montserrat Caballé para cantar un Donizetti RARO. Le seguirán el tríptico completo de Puccini, con dirección de escena de Lluís Pasqual y Miguel Angel Gómez Martínez en el foso y con Joan Pons cantando. Kraus viene a continuación; en principio ha dado unas fechas para el 87 u 88, para hacer **Romeo y Julieta**, quizá con Plasson dirigiendo. Al final de la temporada intentaremos repetir la experiencia de la ópera al aire libre con Domingo, y pensamos que el título ideal sería **Carmen**.

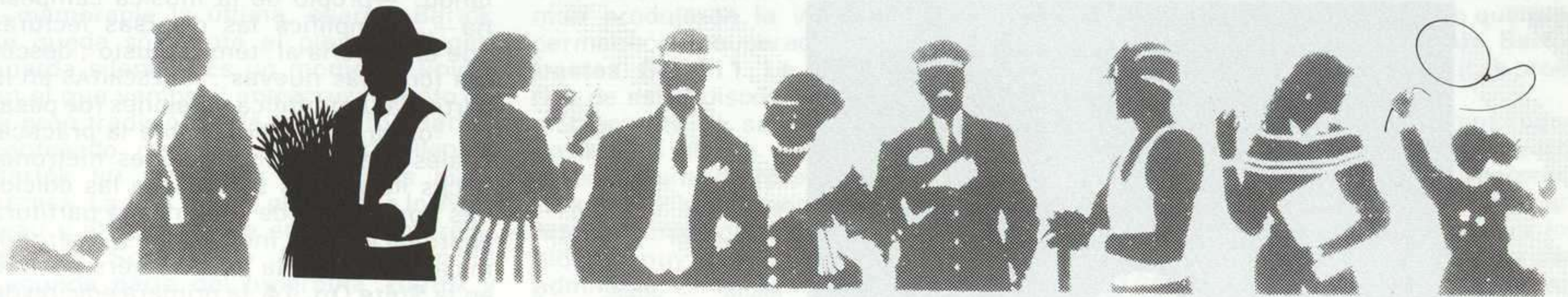
**A.D.—Durante la representación de Otello en el Vicente Calderón hicieron una encuesta entre los asistentes, acerca de qué les gustaría que se representara en La Zarzuela ¿qué resultados ha dado esta encuesta?**

J.A.C.B.—Han llegado montones de cartas, la gente ha demostrado su interés, hay algunas ingenuas que piden por ejemplo a Plácido Domingo cantando **Falstaff** o **Simón Boccanegra**, pero la respuesta ha sido fantástica.

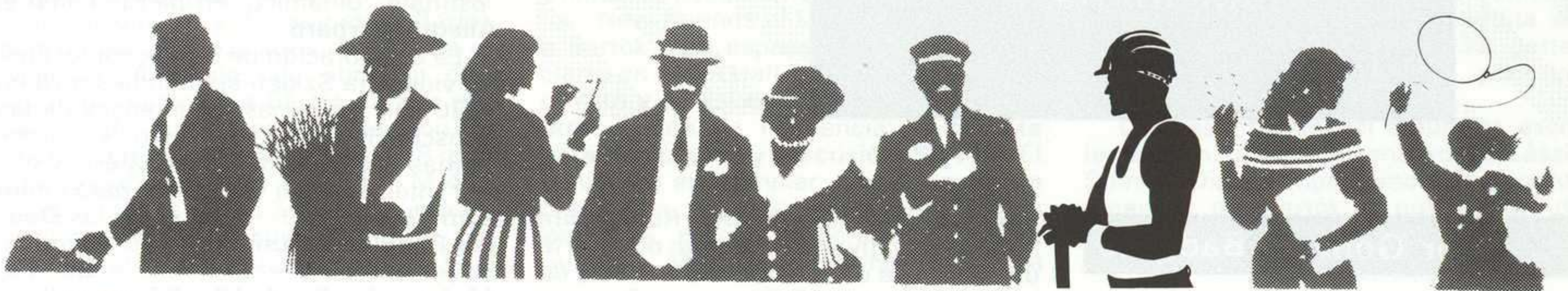
**A.D.—¿Y qué es lo que quiere ver la gente?**

J.A.C.B.—Curiosamente quiere ver Wagner y que traigamos a Karajan con la Filarmónica de Berlín, claro, yo también quiero. Hay quien pide algunos cantantes que van a venir, como Agnes Baltsa o Raimondi. Muchas cartas son de gente joven, vamos a enviarles el programa impreso a todos los que han contestado la encuesta.

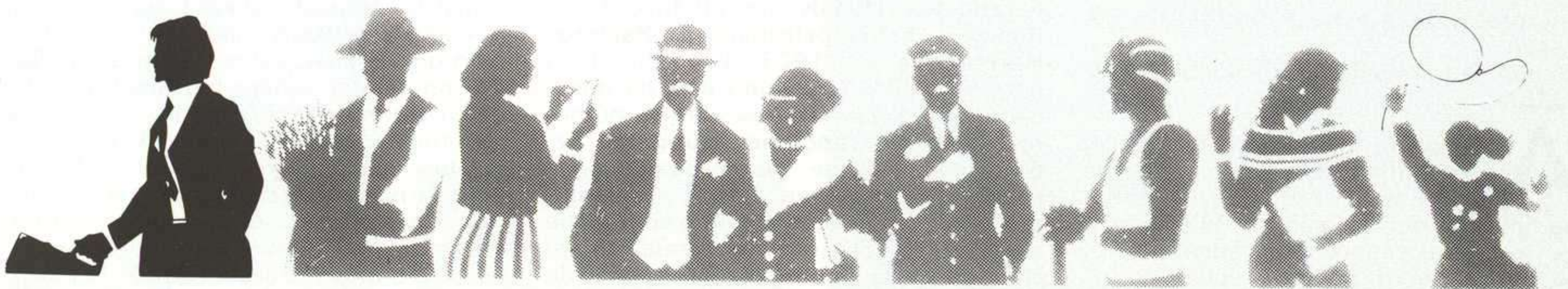




*“Creo que el que siembra recoge”*



*“Creo que hay gente que conoce el valor de mi dinero”*



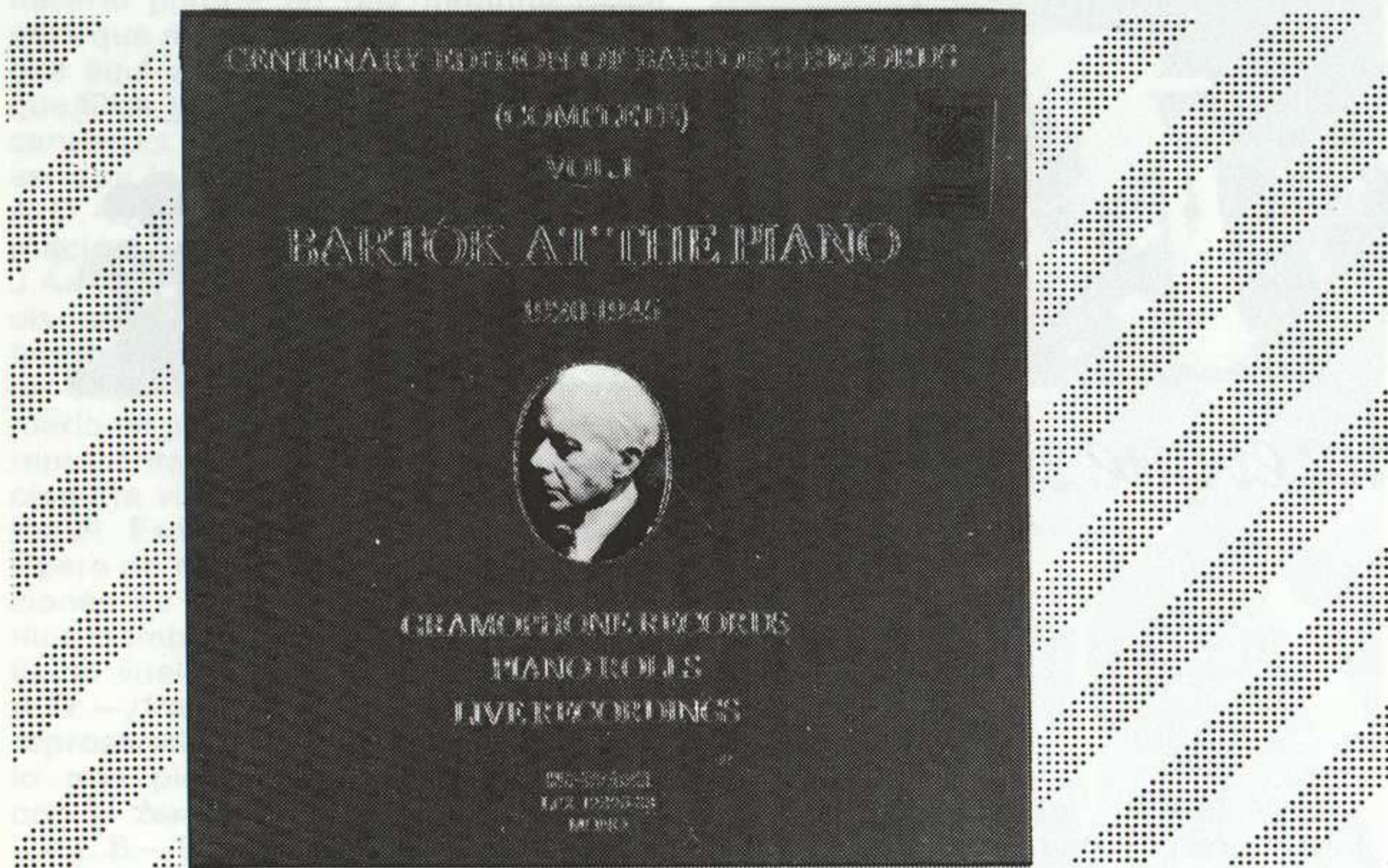
*“Creo que en mi Caja yo soy más que mi cuenta”*



CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS   
*Creemos en la gente que cree.*



## «BARTOK AL PIANO»



Por Gonzalo Badenes

Obras de BARTOK, KODALY, LISZT, SCARLATTI, BEETHOVEN y DEBUS-SY. Béla Bartók, piano. Con V. Medgyaszay, M. Basilides, F. Székelyhidy, J. Szigeti, B. Goodman, D. Bartók Pásztory, H. Baker y E. Rubsan. Hungaroton. LPX 12326-33, 8 discos. Importación: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★ (Bartók) ★★★★★ (resto)

Sonido: No procede (grabaciones 1920-1945).

Al calor de la conmemoración del centenario del nacimiento de Béla Bartók, en 1981, la firma Hungaroton decidió publicar la totalidad de los fonogramas realizados por el músico húngaro, desde la época de los cilindros de cera, hasta sus últimas grabaciones eléctricas, efectuadas en América en la década de los cuarenta. Más de diez horas, que han sido repartidas en dos volúmenes. El primero contiene el material de mayor calidad técnica. Es el álbum objeto de este comentario. En el segundo, **Bartók Record Archives** (Hungaroton LPX 12334-38) se encuentran las grabaciones procedentes de transmisiones radiofónicas, hechas en Hungría entre 1936 y 1939, los registros privados, efectuados por el propio Bartók, entrevistas, conversaciones familiares y la lectura del texto de la **Cantata Profana** en la voz del compositor. La publicación de este segundo volumen sería muy de desear y supondría un importante éxito para Ferysa.

Las primeras grabaciones contenidas en este álbum datan de 1920 y fueron efectuadas en Berlín con destino a los rollos de pianola «Welte-Mignon». Su transferencia a banda magnética se hizo, en 1964, empleando un piano

Steinway propiedad de Artur Schnabel. Son significativas, por cuanto ofrecen la única lectura de la **Sonatina Sz. 55** y de la **Balada** (de las **15 Canciones Campesinas Húngaras**), pero nos hurtan los detalles de fraseo y acentuación del pianista. En diciembre de 1928 acudió Bartók al estudio de grabación, por vez primera, para acompañar al piano a tres famosos cantantes húngaros, en una selección de canciones populares de Kodály y del propio Bartók. El tenor Ferenc Székelyhidy era un favorito de Kodály —había estrenado el **Psalmus Hungaricus** en 1923. Voz más bien pequeña, pero con buen arte de decir, canta con gusto los tres últimos números de las **8 Canciones Húngaras Sz. 64**, mientras que Maria Basilides se encarga de los núms. 1, 2, 3 y 5. Basilides es la voz más importante con la que colabora Bartók y no fue casual que el compositor le encargara el estreno de las **Cinco Escenas Campesinas**, el 8 de diciembre de 1926, así como el de las **Veinte Canciones Populares**, tanto en su versión con acompañamiento de piano como en la posterior para orquesta, ésta última en conjunción con Erno Dohnányi, uno de los más preclaros colaboradores de Bartók. El acompañamiento de Bartók es sensacional. Un año más tarde se grabaron algunas piezas pianísticas, que contaban entre las más interpretadas por el autor en las salas de concierto. Es lástima que la selección no incluya obras de mayor duración e importancia, pero la verdad es que las firmas discográficas no se arriesgaban demasiado con Bartók. A diferencia de Rachmaninov —que impresionó la totalidad de sus conciertos para piano y orquesta— o de Richard Strauss —poseedor de una amplia discografía orquestal dirigida por él mismo— Bartók hubo de contentarse con la grabación de sus piezas más asequibles y POPULARES. Sin embargo, su interpretación ha servido

como referencia para las posteriores generaciones de pianistas, ya que Bartók —entonces en el cénit de su capacidad como instrumentista— resuelve con maestría consumada problemas tan arduos como el «rubato» llamado «parlando» —propio de la música campesina—, ejemplifica las diversas lecturas que él confería al «tempo giusto», descubre fórmulas nuevas, NO ESCRITAS en la partitura, autentifica versiones (de pasajes «ossia») y explica, sobre la práctica, cuáles eran sus indicaciones metronómicas REALES (es sabido que las ediciones posteriores de una misma partitura contradicen las indicaciones metronómicas dadas en la primera versión. Así, en la **Suite Op. 14**, la primera edición de la Universal, en 1918, indica, para el «Allegretto» en 3/4, un valor de negra = 140, mientras que la edición revisada indica negra = 120, y así sucesivamente. El disco impresionado en 1929 da una duración muy significativamente inferior a la indicada en la partitura de la Universal). Muy reveladora es su ejecución del «ostinato» dinámico, en piezas como el **Allegro Bárbaro**.

La colaboración de Bartók con el ilustre violinista Szigeti se manifiesta ya en 1930 con las tomas londinenses de las transcripciones para violín y piano, hechas por Székely —destinatario y primer intérprete del **Concierto para violín núm. 2**, en 1939— a partir de las **Danzas Populares Rumanas** y por el propio Szigeti, de las piezas números **25, 18, 40 (Libro I)** y **31, 6, 13 y 36 (Libro II)** de la colección **Para Niños, Sz. 42**, antes de su posterior revisión por Bartók, en 1945. La interpretación de ambos es, nuevamente, antológica. De 1936 son varias caras, impresionadas para la pequeña firma húngara «Patria», que incluyen el **Sursum Corda**, de Liszt, así como cuatro sonatas de Scarlatti. Estos registros suscitan alguna discusión, ya que al grabar Bartók una pequeña selección de **15 Canciones Campesinas Sz. 71**, omite, de manera harto extraña, los cinco últimos acordes —escritos en la partitura— de la **número 14**, el último de los cuales constituye el «attacca» para la **número 15**. Este procedimiento nos deja en la duda de si Bartók deseaba, realmente, estos cinco acordes, ya que en la grabación de la pieza, en rollo «Welte-Mignon» núm. 7791 (1920), sí los ejecuta.

El 9 de febrero de 1937 estrenó Bartók, en el Cowdray Hall de Londres, dos colecciones de piezas del **Microcosmos**, de las cuales da noticia el músico en carta a Székely de 12-1-1937. Cuatro días antes del concierto, Bartók acudió a Abbey Road y grabó los números **124 y 146**, pertenecientes a los cuadernos **V y VI**. Desgraciadamente, estos 3'24" de **Microcosmos** no tuvieron continuación inmediata en el estudio de grabación.

En la primavera de 1940 hizo Bartók un segundo viaje a los Estados Unidos. Desde el punto de vista fonográfico, fue ésta la mejor sesión legada por Bartók en disco. Dos días después de llegar a Nueva York, el 13 de abril, tuvo lugar el famoso recital con Szigeti, en la Biblioteca del Congreso. Los propios técnicos de la Biblioteca, utilizando un excelente equipo de grabación, registraron la totalidad del concierto. Las tomas, aunque defectuosas desde nuestro moderno



concepto de la tecnología digital, poseen suficiente calidad como para revelar, por fin, al extraordinario pianista que fue Bartók. La versión de la **Sonata a Kreutzer** de Beethoven es apasionante: el vigor, la tensión del primer «Allegro», el sentido CLASICO de las «Variaciones» —memorable la última, cuando Bartók se queda sólo ante el piano y Szigeti guarda silencio. Es un momento único, en el que vemos el entrecruzamiento de la gran tradición —de la cual fue Bartók confesado deudor— y la MODERNIDAD. Bartók NO interpreta sino, más bien, RECREA. La fina ironía, el humor a lo Watteau y el carácter de ensoñación presiden la **Sonata** de Debussy. En la segunda parte del programa, Bartók y Szigeti interpretan una versión de absoluta referencia de la **Sonata número 2, Sz. 76** y una bellísima **Rapsodia número 1, Sz. 86**. Resulta triste leer la crítica que de este concierto hizo Howard Taubman, en el **New York Times**, ya que su total incompreensión del lenguaje bartokiano más genial y renovador —el de la **Segunda Sonata**— anticipa el ostracismo a que se vería sometido Bartók, durante los últimos años de su vida en América. A finales de abril, la casa Columbia convocó a Bartók para la grabación de una amplia selección de **Microcosmos**, en seis caras de 78 rpm., que se publicaron en un álbum M-455, un año más tarde. El 2 de mayo, nuevos números de **Microcosmos** —que permanecerían sin publicar hasta 1951— y

la **Rapsodia núm. 1**, con Szigetti, versión ésta superior, desde un punto de vista técnico, a la grabada en directo días antes. Pero la sesión más gloriosa se produjo cuando Bartók estaba a punto de embarcarse hacia Europa. Los días 13 y 14 de mayo, Bartók, Szigeti y Goodman produjeron la versión —que aún permanece insuperada— de los **Contrastes, Sz. 111**. La importancia histórica de estos discos no fue apreciada en el momento de su publicación, pero la posteridad se ha encargado de hacer justicia a una interpretación que ES, sencillamente, una monumental obra de arte. El sonido del disco CBS es, por añadidura, muy bueno y la reconstrucción, admirable. El 16 de mayo todavía grabó Bartók otras dos caras de **Microcosmos**. Junto con las anteriores, aparecería en 1951, ya en formato de 33 rpm., en un disco CBS que la redacción de RITMO incluyó entre las cien mejores grabaciones de la historia del fonógrafo.

En noviembre de 1940, hizo Bartók su tercer y definitivo viaje a los Estados Unidos. A poco de llegar a Nueva York, los «New Friends of Music» presentaron a Bartók y su esposa Ditta, en un concierto en Town Hall. La CBS retransmitió el acto y es así como se ha preservado otra versión de referencia: la **Sonata para dos pianos y percusión, Sz 110**. El sonido no es ejemplar, desde luego, y la prestación de los percusionistas es mediocre, pero el valor documental es inmenso. Máxime si tenemos en cuenta

que todas estas grabaciones de 1940 fueron efectuadas en unos momentos críticos para la salud de Bartók. En carta a Mrs. Müller-Widmann (6-9-1940) se lamenta de que la periartritis haya paralizado sus hombros. Si el derecho se recuperó, en parte, no ocurrió lo mismo con el izquierdo. De ahí el asombro que producen estas grabaciones de un Bartók semi-invalído, capaz de auténticas proezas de ejecución pianística.

A 1945 pertenecen los últimos registros de Bartók, para una pequeña estación de radiodifusión. En ellos interpreta fragmentos de **Para los Niños**, en la versión revisada, y él mismo anuncia los títulos de las piezas. Con anterioridad —¿1941 quizá?— había impresionado cuatro discos para la firma «Continental». Además de retomar obras ya grabadas anteriormente, la colección incluye siete piezas de **Microcosmos**, arregladas para dos pianos, con destino a sus recitales con su esposa Ditta —que es su compañera en el disco— además de una interesante **Petite Suite Sz. 105**, en la cual Bartók intercala, entre los números 1 y 2, una transcripción —inédita en particular— del dúo número 32, perteneciente a la colección de 44, para dos violines, de 1931.

La presentación del álbum es excelente, con un amplio ensayo de László Somfai. Discos imprescindibles para los amantes de Bartók y publicación de enorme trascendencia cultural. Altamente recomendable.



A la izquierda, una de las últimas fotos de las manos de Bartók en el piano, tomada en los Estados Unidos por el compositor y director Tibor Serly.



ASOCIACION CULTURAL «VALENTIN RUIZ AZNAR»



FESTIVAL DE MUSICA DE GUITARRA ESPAÑOLA

—GRANADA—

NOVIEMBRE, 1.985. Día 4 al 10

- Día 4:** **Concertista:** MERCEDES GARRIDO  
**Obras de:** L. de Milán, R. de Visée, Ponce, Sor, Granados, Turina y S. de la Maza.  
**Local:** CENTRO ARTISTICO Y CULTURAL DE GRANADA.
- Día 5:** **Concertistas:** DUO M. GARRIDO-B. TAPIA.  
**Obras de:** Vivaldi, Carulli, Gottlier, Albéniz, E. Halffter y Granados.  
**Local:** CENTRO ARTISTICO Y CULTURAL DE GRANADA.
- Día 7:** **Concertista:** PLACIDO LOPEZ RAMOS  
**Obras de:** Bach, Sor, Tausman, Villalobos y Ponce.  
**Local:** CAPILLA COLONIA SAN SEBASTIAN.
- Día 8:** **Concertistas:** Dúo L. PALOMAR (flauta)-G. MEDINA (Guitarra).  
**Obras de:** Telemán, Purcell, Haendel, Barou, Dewillac, Villalobos, Hand y Merauger.  
**Local:** CAPILLA COLONIA SAN SEBASTIAN.
- Día 9:** **Concertista:** FRANCISCO HIDALGO.  
**Obras de:** Bach, Sor, Roldán, Albéniz, Ohana y Brower.  
**Local:** JUVENTUDES MUSICALES DE GRANADA.
- Día 10:** **Concierto de Clausura, dedicado a los COMPOSITORES DE LA ASOCIACION CULTURAL «VALENTIN RUIZ AZNAR» y a los NIÑOS Y JOVENES COMPOSITORES DE LA ESCUELA-TALLER DE COMPOSICION «Valentín Ruiz Aznar».**  
**Concertistas:** M. GARRIDO, Dúo M. GARRIDO-B. PLACIDO LOPEZ RAMOS, DUO PALOMAR-MEDINA, F. HIDALGO y G. MEDINA.  
**Obras de los niños:** Raquel Ayala, Sonia Torralvo, José Miguel Sánchez, M. del Pino Sánchez, Elena Gualda, Estrella Pérez, M. Olivia Gualda, M. Belén Tejero, M. Pilar Tejero, Susana M. Martín Salguero, Fernando Alvarez y Alicia Moutes.  
**Obras de:** Francisco Fernando Roldán, Alberto de la Oliva y Antonio Gualda.  
**Local:** AUDITORIO MANUEL DE FALLA (Alhambra de Granada).

Todos los conciertos comenzarán a las 8 de la tarde, siendo de entrada libre, **excepto el de clausura**, cuyas localidades (200 ptas.) se podrán adquirir en la Asociación Cultural «Valentín Ruiz Aznar», en el quiosco municipal (Acera del Casino) y en el Auditorio Manuel de Falla antes del concierto.

Colaboran: Excmo. Ayuntamiento de Granada, Centro Artístico de Granada y Juventudes Musicales de Granada.



**SOBRE**

# SIMPOSIO DOCUMENTACION MUSICAL

## Participantes invitados

Albet i Vila, Montserrat  
Alvarez Alvarez, José Luis  
Alvaro Bermejo, Concha

Bagüés Erriondo, Jon  
Bagunyá Valls, Lluís  
Bonastre Bertrán, Francesc  
Bordas Ibañez, Cristina  
Calahorra Martínez, Pedro  
Cantero Martínez, Jesús

Cañas Santamaría, Francisco  
Carrascosa Almazán, Angel  
Carreira Antelo, Xoan M.  
Casares Rodicio, Emilio  
Climent Barber, José  
Coscolluela Mazcaray, M.<sup>a</sup> Angeles  
Crespi González, Joana  
Cruz de Castro, Carlos  
Doménech Part, José  
Escalas Llimona, Román  
Ester Sala, María A.  
Fernández Alba, Antonio

Fernández Cuesta, Ismael  
Fernández Manzano, Reynaldo  
Gago Badenas, Luis  
García Fraile, Dámaso  
García Prats, Ricardo

Gomarin Guirado, Fernando  
González Hontoria Allendesalazar,  
Guadalupe  
González Perlado, Gregorio  
Izquierdo Loyola, Víctor

de Juan López, Octavio  
León Tello, Francisco José  
Llorens Cisteró, José M.<sup>a</sup>  
Luengo Fernández, Arminda  
Marco Aragón, Tomás  
Martínez González, Jerónimo  
Massó Fenoult, Alejandro  
Miranda Regojo, Fátima  
Martí Bonet, José María  
Navarro López, Antonio

Navarro Martorell Margarita

Parets i Serra, Joan

Pérez Puente, Fernando  
Prodan Degressi, Gianna  
Rey Marcos, Juan José  
Ríos Ruiz, Manuel  
Rodríguez Peña, Ladislao  
Rodríguez Suso, Carmen  
Ros Pérez, Vicente  
Seguí Pérez, Salvador

Senra Lazo, Francisco José  
Sierra Bárcena, Carmen  
Torres Mulas, Jacinto  
Vellibre Roca, Eduardo  
Vallina Menéndez, Sonsoles  
de Vicente Mirapeix, Rafael  
Zaldívar Gracia, Alvaro

Generalitat de Cataluña  
Centro de Documentación de R.N.E.  
Instituto de Información y Documentación para las  
Ciencias Sociales y Humanidades  
Gobierno Vasco  
Centro de Documentación de la Música Catalana  
Instituto Josep Ricart Matas (Barcelona)  
Musicógrafa  
Institución Fernando el Católico  
Director General de Música, Teatro y Cinematografía.  
Junta de Andalucía  
Gobierno de La Rioja  
Crítico y musicógrafo  
Crítico y musicógrafo  
Universidad de Oviedo  
Catedral de Valencia. Prefecto de Música Sacra  
Diputación General de Aragón  
Biblioteca de Cataluña. Sección de Música  
Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles  
Generalitat Valenciana  
Museo de la Música (Barcelona)  
Musicóloga  
Instituto de Conservación y Restauración de Bienes  
Culturales  
Sociedad Española de Musicología  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Instituto de Bibliografía Musical  
Universidad de Salamanca  
Director General de Acción Cultural.  
Diputación General de Aragón  
Etnomusicólogo  
Museo Español de Artes y Tradiciones Populares

Junta de Extremadura  
Subdirector General de Estadística y Organización.  
M.<sup>o</sup> de Cultura  
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia  
Universidad Complutense  
U.E.I. de Musicología del C.S.I.C.  
Gobierno de Navarra  
Centro de la Música Contemporánea  
Director General de Bibliotecas. M.<sup>o</sup> de Cultura  
Musicólogo  
Fonoteca de la Universidad Complutense  
Asociación de Archiveros Eclesiásticos  
Director General de Cultura de la Junta de  
Comunidades de Castilla-La Mancha  
Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios,  
Arqueólogos y Documentalistas  
Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical  
(Mallorca)  
Centro de Documentación de T.V.E.  
Fundación Cultural de Castilla-La Mancha  
Seminario de Estudios de la Música Antigua  
Flamencólogo  
Instituto de Bibliografía Musical  
Archivo de Compositores Vascos ERESBIL  
Conservatorio de Valencia  
Inspector General de Conservatorios de Música.  
M.<sup>o</sup> de Educación y Ciencia  
Junta de Andalucía  
Centro de Información y Documentación de Archivos  
Centro de Documentación Musical. M.<sup>o</sup> de Cultura  
Govern Balear  
Fonoteca. Casa de Cultura (Zamora)  
Comunidad Autónoma de Cantabria  
Musicólogo

## Programa.

### Calendario de actividades

#### Lunes 28 de Octubre

Recepción en el Ayuntamiento

#### Martes, 29 de Octubre

Bibliografía y documentación

#### Concierto

Cuarteto Hispánico Numen

#### Miércoles, 30 de Octubre

Bibliografía y documentación  
Archivística

#### Concierto

Dúo Pedro Corostola-Manuel Carra

#### Jueves, 31 de Octubre

Fonografía

Fonografía y hemerografía

Iconografía y organología

#### Concierto

Orquesta de Cámara "Reina Sofía"

#### Viernes, 1 de Noviembre

Conclusiones y Clausura

#### Sesiones del Simposio

Museo de la Santa Cruz  
Arco de la Sangre  
(Plaza de Zocodover)

#### Sesión de Clausura

Palacio de Fuensalida  
Pza. del Conde. 2. Toledo

#### Lugares de los Conciertos

Día 29  
Sinagoga del Tránsito  
c/ Samuel Levi  
Día 30  
Museo de los Concilios  
c/ San Román  
Día 31  
Iglesia de San Juan de los Reyes  
c/ de los Reyes Católicos

#### Información

En Toledo:  
Delegación de Educación y Cultura  
Pza. de Zocodover. 11  
Telf. (925) 22.33.85

En Madrid:  
Centro de Documentación Musical  
Teatro Real  
28013 Madrid  
Telf. (91) 248.14.05



AÑO EUROPEO  
DE LA MÚSICA

#### Organiza

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

#### Centro de Documentación Musical

#### Colaboran

Consejería de  
Educación y Cultura  
Junta de Comunidades de  
**Castilla-La Mancha**

Excmo. Ayuntamiento de Toledo.

CAJA DE AHORRO  
DE TOLEDO



**BACH: Obra completa para órgano.** The Alban Singers (18 Corales). Coro de St. John's College de Cambridge (**Orgelbüchlein**). Peter Hurford, órgano. Decca 414206-1, 25 discos. Importación. Oferta.

Interpretación: entre \* \* \* \* y \* \* \* \* \*  
Sonido: \* \* \* \* y \* \* \* \* \*

En el número 554 de RITMO, correspondiente al mes de abril de este mismo año, en un comentario crítico acerca de las interpretaciones de las obras para órgano de Bach que Helmut Walcha ha dejado grabadas, y que aparecían agrupadas en uno de los volúmenes de la Nueva Edición Bach, patrocinada por la firma discográfica Archiv, tuve la ocasión de enumerar y comentar muy brevemente las composiciones musicales que integran el extensísimo y complicado corpus organístico bachiano. Obviamente, para no cansar de nuevo al lector y no utilizar más espacio del debido, me remito a aquel comentario, cuya primera parte —la dedicada a las obras— habría de repetir íntegramente aquí como introducción.

25 discos, 254 obras, casi 17 horas de media de música: tal es, de entrada, el exultante carnet de identidad de la publicación que nos ocupa, y que en registros realizados entre 1976 y 1982, Peter Hurford ha abordado desde su condición de estudioso de la obra organística bachiana, músico de extraordinaria capacitación y virtuoso del teclado. Los programas de cada uno de los discos que integran el álbum (una enorme caja que contiene tres estuches en los que se hallan aquéllos) están elaborados bajo criterios sumamente racionales: por un lado, los grandes ciclos (**Orgelbüchlein**, **Clavierübung**, **18 Corales de Leipzig**, **Corales Schübler** y **8 cortos Preludios y fugas BWV 553-560**) aparecen cada uno de ellos sin cortes o discontinuidades; pero, por otro, las obras sueltas se combinan en el resto de los discos no siguiendo un orden cronológico, sino entremezclándose unas con otras, con el fin de que el oyente pueda conseguir un seguimiento lo más ameno posible de tal avalancha de música. A mi entender, ello es un acierto: por lo menos para quien esto escribe no sería fácil escuchar de un tirón las, pongo por caso, estáticas, largas y complicadísimas **Partite Diverse** de primera época, sin sufrir una indigestión de recogimiento religioso.

Hacer una valoración interpretativa detallada de un trabajo como el presente es poco menos que imposible; ni por medios, ni por espacio (las notas tomadas durante la audición de los discos han ocupado 14 folios). Por consiguiente, me limitaré a hablar en términos muy generales, descendiendo a la apreciación puntual sólo cuando sea estrictamente necesario. Los 25 discos de este álbum han sido grabados en nueve órganos distintos: St. Catharine's College Chapel de Cambridge (Inglaterra), Eton College (Inglaterra), Knox Grammar School Chapel de Sydney (Australia),

Stiftkirche de Melk (Austria), New College Chapel de Oxford (Inglaterra), Domkirche de St. Polten (Austria), Domkirche de Ratzeburg (Alemania Federal), Our Lady of Sorrows Church de Toronto (Canadá) y All Souls Unitarian Church de Washington D.C. (Estados Unidos de América), todos ellos de transmisión mecánica. Como es lógico, no todos están a la misma altura en cuanto a calidad sonora, por más que el nivel general sea bastante satisfactorio. Me ha gustado especialmente el sonido —y la acústica del lugar— del de Ratzeburg; y bastante menos el de los de Sydney, Toronto y Washington D.C., sobre todo el de este último, muy ruidoso y CHILLON.

En principio, un calificativo como moderno —tan genérico y ambiguo— podría servir para caracterizar el Bach de Peter Hurford. Moderno por versátil, expresivo, flexible en el aspecto discursivo, rico en lo sonoro y apartado de la ortodoxia interpretativa alemana de los años 50 y 60; un Bach moderno por más próximo a la sensibilidad musical de hoy —más exigente, pero quizás menos canónica—, que nada tiene que ver con los metronómicos gustos del intérprete especializado en la música orgánica del autor alemán. Pero con los inconvenientes —en general, el más acusado, una cierta superficialidad a veces— que ello conlleva.

Matizando más, se podría afirmar que Hurford trata de no ser el mismo intérprete en todas las ocasiones. Trata de diferenciar criterios a la hora de abordar las piezas basadas en **Corales** —o los **Corales** propiamente dichos— y los grandes **Preludios y Toccatas**, así como las transcripciones de **Conciertos** y demás piezas de influencia italiana (**Allabreve**, **Canzona**, **Pastorale**, etc.) Hay, efectivamente, un Hurford intimista, recatado y de recogida religiosa en los **Corales** sobre cantos llanos; otro delicioso y juguetón en las fuguetas; uno más intelectual y pensador para las **Partitas de coral**, un Hurford exultante en las **Fantasías y Toccatas**; etc., etc. Lo que sucede es que, usando como idea motriz la de que las interpretaciones no deben de aburrir nunca (¡hay que ver qué variedad en timbres y registros!), a veces se echa en falta más profundidad de pensamiento y más reflexión. Tal podría ser el caso de las interpretaciones de la **Passacaglia** y **Fuga BWV 582** o la **Fantasia y Fuga en Sol menor BWV 542**. En contraposición a estos relativos pinchazos, nos encontramos con grandes versiones; brillantes interpretaciones, de extraordinario virtuosismo y extrema comprensión del lenguaje bachiano: **Preludio y Fuga BWV 533**, **Preludio y Fuga BWV 552**, **Fuga sopra Magnificat BWV 733**, **Preludio y Fuga BWV 546**, **Preludio y Fuga BWV 532**, **Toccatas y Fuga BWV 538**, **Fantasia y Fuga BWV 537**, **Toccatas y Fuga BWV 540**, etc.; sin perder de vista la sosegada y madura versión de los **18 Corales** y los **Orgelbüchlein**, cuya interpretación va siempre precedida por el **Coral cantado** (espléndidamente,

por The Alban Singers y el Coro de St. John's College de Cambridge).

En fin, no debo extenderme más. Sólo añadir que las respectivas grabaciones son por término medio excelentes. El precio del álbum está muy por debajo de las tarifas normales de los discos de importación. Por consiguiente, concluiría diciendo que estamos ante una buena opción discográfica para la obra para órgano de Juan Sebastián Bach.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**

\*

**BEETHOVEN: Adagio WoO 43, núm. 2. Sonatina WoO 44, núm. 1. Sonatina WoO 43, núm. 1. Andante con variaciones WoO 44, núm. 2.** Lajos Mayer, mandolina; Imre Rohmann, piano. **Seis Aires nacionales con variaciones. Seis Danzas alemanas.** Bela Banfalvi, violín; Sandor Falvai, piano. Hungaroton SLPX 12303. Importación.

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

Este disco fue editado con anterioridad en el mercado español por Hispavox en su colección de Música infrecuente (Hispavox 190 101). En RITMO apareció en su momento la oportuna reseña debida a quien esto firma (RITMO núm. 541, febrero de 1984, pp. 38-39). A pesar de la reciente absorción de la firma discográfica española por EMI, no creemos que se den las condiciones suficientes como para insistir nuevamente con este registro y menos si al comprador español le llega de importación. Las obras grabadas, por lo demás, no pasan de ser simples curiosidades de valor estético muy reducido.

No vamos a reiterar aquí lo ya dicho en la crítica mencionada, a la misma remitimos al lector interesado. Bastará con recordar que las interpretaciones no superan un tono general de grisura y que las obras para mandolina gozarían de un mejor equilibrio si hubieran estado acompañadas al clave.

El sonido de este disco es de superior calidad que el de Hispavox, cuyo prensado era algo deficiente.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

\*

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 6 en La mayor.** Orquesta del Estado de Baviera. Director: Wolfgang Sawallisch. Orfeo S 024821 A. Digital. Importación.

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

La **Sexta Sinfonía** es quizás una de las menos conocidas del catálogo de Bruckner; y es una lástima, porque resulta una de las más equilibradas y sencillas —dentro de la relatividad— del compositor austriaco. Y además siendo su curso bastante menos largo y complejo que el de otras

sinfonías hermanas, resultaría menos densa y masiva para el público neófito; es decir, una buena elección para iniciarse en el apasionante sinfonismo bruckneriano. Así quisiera yo que hicieran los que aún no han podido —o no se han ATREVIDO— a adentrarse en él.

Sawallisch es sin duda un notable intérprete de Bruckner y esto queda claro en esta grabación: conocimiento y familiaridad con el mundo sonoro y espiritual del organista de San Florián quedan aquí patentes. Estamos, por tanto, ante una versión autorizada, bien construida y realizada, pero a la que yo aplicaría ningún superlativo. La Orquesta (no lo olvidemos, una orquesta de teatro de ópera) tiene un excelente nivel, pero dista de las grandes centurias familiarizadas con el universo sonoro bruckneriano. A mí personalmente me ha gustado mucho la sección de cuerda, con el empaque y la untuosidad necesarios, presencia más que suficiente y ajuste pulquísimo. Por el contrario, el metal —tan decisivo en Bruckner— no tiene la flexibilidad ni la grandeza necesarias, aunque en todo caso el nivel sería más alto que el de otras orquestas DE CAMPANILLAS de otras latitudes menos familiarizadas con este lenguaje sinfónico.

Por su parte, el director muniqués, en su equilibrio, nunca da el paso que cruza la frontera de lo genial, de lo trascendente. Su fraseo, el planteamiento de los grandes crescendos y la resolución de esos inigualables corales que parecen surgir de las profundidades de la naturaleza para elevarse a los cielos son de buena ley, pero falta el toque ISOMARCO. Es, con todo, una muy buena versión, aunque desde luego inferior a las de Barenboim (Sinfónica de Chicago (DG)) y Hartink (Concertgebouw (Philips)). Solt y Karajan resultan en esta obra algo decepcionantes. De todas maneras, para conocer esta obra o para adentrarse en Bruckner, esta versión está bien. **JUAN IGNACIO DE LA PEÑA**

\*



**CATALANI: La Wally** Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Piero Cappuccilli, Justino Diaz. Coro Lirico de Turin. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director Fausto Cleva. Decca SET 394 6 3. discos. Importación.

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



Obra que gozaba de gran estima de Arturo Toscanini, al extremo de ponerlo por nombre a su hija, es la única de su autor que se mantiene, de forma limitada, en el repertorio. Alfredo Catalani nació en Lucca, la misma localidad que vio nacer a Boccherini y a Puccini, y su trayectoria puede situarse entre el final de la evolución verdiana y la producción de Puccini y el desarrollo del verismo. Pero también se vio influenciado por las tendencias wagnerianas, y así, en la ópera que comentamos es evidente en algunos pasajes la influencia del compositor alemán. Es una obra que se oye con agrado, en un entremezclado vistoso de música folk'lórica, melodía y densidad musical.

La grabación que nos ocupa es una reedición de la ya anteriormente publicada en España, que se realizó en 1968, en la que encontramos a una Renata Tebaldi que imprime el sello a su intervención, por su bellísimo timbre, su canto ligado, su cuidado fraseo y su bien hacer habitual; a su versión le falta un cierto dramatismo y su voz refleja, en el registro agudo, una tendencia a la dureza que no tenía en discos anteriores. A su lado, Mario del Monaco es el tenor de la potente voz de siempre, con ese estilo viril de cantar, pero en un cierto declive, que hace más evidente la necesidad de una mayor matización; sus mejores momentos son aquellos en que la obra requiere mayor dramatismo, y los peores, aquellos que precisan de mayor ductilidad en el fraseo. Piero Cappuccilli es un barítono al que la discografía no le hace justicia, es de aquellas voces que en disco no resultan ni alcanzan la calidad que al natural, y este registro no es una excepción. Su versión es correcta, al igual que lo están Justino Díaz y Lidia Marimpietri.

La concepción de Fausto Cleva al frente de La Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo y el Coro Lírico de Turín, se mantiene en una línea de discreción, no aprovechando ni los momentos de fuerza para conseguir intensidad ni en los de matiz para recrear la melodía.

En resumen, disco interesante tan sólo por ser la única grabación comercial existente de esta ópera que permite conocer uno de los caminos que siguió la ópera italiana después de Verdi.

ALBERTO VILARDELL

\*

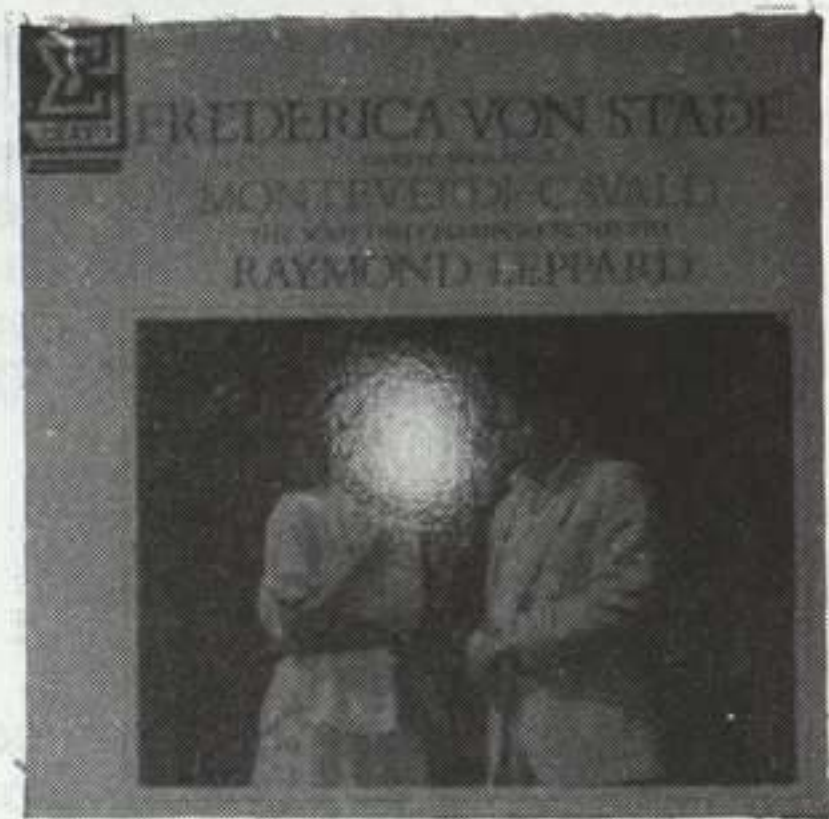
**CAVALLI, MONTEVERDI: Música vocal.** Frederica von Stade. Orquesta de Cámara Escocesa. Director: Raymond Leppard. Erato 75 183. Import.

Interpretación: \* \* \*

Sonido: \* \* \* \*

Recital de arias de Monteverdi y Cavalli. Del primero, dos de *L'Incoronazione di Popea* y dos scherzi, a cual más hermoso, *Ohimé ch'io cado* y *Et e pur dunque vero*, ejemplos de la inagotable vena melódica del gran maestro italiano. Pero si éste ocupa un lugar de privilegio en la consideración de los críticos y en el bagaje discográfico que conti-

nuamente se incrementa, no sucede así con la olvidada figura de Francesco Cavalli, otro de los grandes compositores del siglo XVII. Por esta razón quizás sea la parte dedicada a Cavalli la más interesante del disco. Son seis preciosas arias tomadas de diversas óperas que van de lo elegiaco de los *Lamentos de Casandra* y de *Clori* a la rítmica y fresca alegría de *La belleza é un don fugace*, pasando por la gracia de *Numi ciechi piu di me* y las languideces y melancolías de *Non e, non e crudel* y *Ardo, sospiro e piango*. Música de gran belleza y expresividad que nos muestra a un Cavalli al que, sin duda, nos falta mucho por explorar.



La voz de Frederica von Stade es de una mezzo muy lírica y, de hecho, este recital hubiese podido ser cantado perfectamente por una soprano. Escuché por vez primera a la cantante norteamericana en 1974 haciendo un delicioso Cherubino en la Ópera de París. Desde entonces he seguido su evolución hasta un reciente recital en el Teatro Real en el que además de lo mal construido del variopinto —muy a la americana— programa, la cantante no se hallaba en buenas condiciones vocales. Por fortuna, en esta grabación recuperamos a la Frederica von Stade que ha llegado a ser una de las mejores cantantes de su cuerda aparecidas en los últimos diez o quince años (aunque la verdad es que la Stade no ha llegado a ese privilegiado lugar de las escasas grandes divas). Voz de timbre muy agradable, intérprete sensible y con general buen gusto, con un muy aceptable centro, agudos fáciles y graves no muy poderosos, volumen mediano y persistente aunque leve trémolo en las notas tenidas. Tal vez se eche de menos algo más de variedad expresiva, pero tanto en Monteverdi como en Cavalli muestra un estilo elegante y ciertamente adecuado a las heroínas que encarna, en una feliz muestra de lirismo expresivo e introspección psicológica. Acaso Frederica von Stade no sea una de esas voces que lleven al entusiasmo arrebatado, pero sí de las que se escuchan con verdadero placer.

La parte instrumental está encomendada a un buen conocedor del XVII italiano, Raymond Leppard, aunque la Orquesta de Cámara Escocesa tal vez no sea el vehículo más adecuado para el estilo que requieren estas músicas. Y así en los momentos en que la intervención del *tutti* es manifiesta se echa de menos un

sonido más arcaico y menos compacto. En suma, un disco agradable que por la solista alcanzaría las cuatro estrellas, pero que no llega a ser del todo convincente en la realización instrumental. De todos modos, si Vd. es partidario de las orquestas de cámara modernas, o no le molesta cierta ambigüedad estilística, éste es un disco perfectamente recomendable.—CARLOS RUIZ SILVA

\*

**CHAIKOVSKY: Concierto piano núm. 2.** Victoria Postnikova. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Gennadi Rozhdestvenski. Decca 410 113-1. Digital. Importación.

Interpretación: \* \* \* \*

Sonido: \* \* \* \*

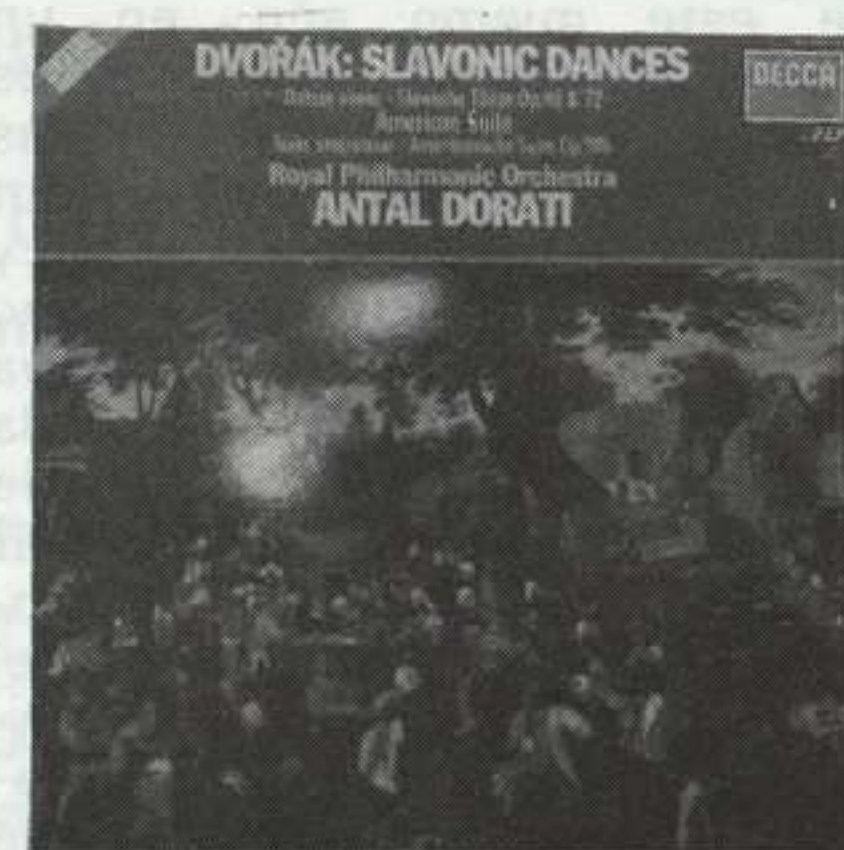
El Concierto para piano núm. 2 de Tchaikovsky es una de esas obras que, de manera sorprendentemente injusta, permanecen en el olvido. Sin tener la fuerza y la brillantez del *Primero*, es partitura también de lucimiento para el solista y de audición muy atractiva aun para aquellos de tibia melomanía. En especial el segundo movimiento es de extraordinaria belleza —¿lo conocía Strauss y lo tuvo en cuenta a la hora de componer sus preciosas *Cuatro últimas Canciones*?— y sólo por él merecería la pena el Concierto. Pero además los movimientos extremos son también atractivos y requieren del solista unas condiciones de gran virtuosismo. Es, por otra parte, un Concierto de gran envergadura, con una duración de cincuenta minutos, que emplea una nutrida orquesta y un violín y un violoncelo solista en el mencionado segundo movimiento.



La pianista soviética Victoria Postnikova realiza una magnífica interpretación: es poderosa y sensible, resuelve los problemas de virtuosismo sin pedanterías y ostentaciones, tiene un hermoso sonido y sabe cantar en los momentos de lirismo. El acompañamiento de Rozhdestvensky es atentísimo y parece perfectamente compenetrado con la solista. El único reparo que puede ponerse —tanto a la batuta como a la pianista— es que el tercer movimiento es en exceso denso, cuando su carácter es más de juego y ligereza. Pero en su conjunto el Concierto está muy bien tocado e interpretado. La Sinfónica de Viena aparece en buena

forma y la grabación funde con acierto y equilibrio el sonido del piano y el de la orquesta. Un disco muy recomendable y que amplía el conocimiento de un compositor reiteradamente grabado en una docena de obras y casi olvidado en el resto de su amplia y variada creación musical.—C.R.S.

\*



**DVORAK: las 16 Danzas Eslavas, op. 46 y 72. Suite «Americana», op. 98b.** Royal Philharmonic Orchestra. Director: Antal Dorati. Decca 411 735-1, 2 discos Digital Importación.

Interpretación: \* \* \* \*

Sonido: \* \* \* \* \*

Este doble Lp. incluye los dos populares ciclos de *Danzas Eslavas* (8 cada uno) que escribiera Dvorak, y una pieza orquestal prácticamente desconocida, la *Suite en La mayor*, llamada «Americana», escrita originalmente para piano en 1894 —hallándose el compositor en Nueva York— y terminada de orquestar dos años más tarde, una vez de regreso en su país natal.

La actuación del veterano maestro húngaro-norteamericano Antal Dorati al frente de una excelente Royal Philharmonic puede calificarse de notable, magnífica incluso por momentos, pero sin la profundidad y la penetración que se siente en las grandes ocasiones (en estas obras, por ejemplo, la de un Kubelik). En las *Danzas* se echa de menos lo que me atrevería a llamar *gitanería*, y que quizá no sea otra cosa que una mayor profundización en la entraña popular de estas obras; de eso andaba sobrado el citado Kubelik.

Por su parte, la versión de Dorati parece la de un viejo conocedor de esa música, pero tal vez tamizada por la gran urbe, por el cosmopolitismo. De esta manera, algo más de rusticidad no hubiera hecho ningún mal a estas versiones, por otra parte impresionantemente ejecutadas y excelentemente grabadas. Dorati tiene a lo largo de las 16 obras buen número de aciertos: en la *Op. 46* me ha gustado mucho la transparencia con que traduce la *núm. 2*, incluyendo un magnífico crescendo en la sección scherzando; la *núm. 5* resulta muy jugosa en sus *ALQUIMIAS* tímbricas; y la *núm. 7* es estupenda en manos de Dorati: sus cantos y contracantos están admirablemente contorneados y además el viejo maestro logra que la inten-



sidad sinfónica de esta danza resulte verdaderamente impactante, incluyendo el sensacional efecto del redoble del timbal con el que concluye.

La **op. 72**, globalmente, me gusta más: la **núm. 1** es admirable por su impulso rítmico y su dinamismo; en la **núm. 2** encontramos un bellísimo sonido de la cuerda; la **núm. 3** recuerda en sus aciertos a la **núm. 1**; y en la **núm. 5** asistimos a una verdadera fiesta en su sección rápida, toda una exhibición, como ocurre en la **núm. 7** de este ciclo.

Otros aspectos no son tan favorables, como por ejemplo un sonido demasiado grueso en ocasiones (**núm. 1** de la **op. 46**); o una expresión a veces no todo lo amable que cabría desear, como en la encantadora *sousedská* checa que pone fin al segundo ciclo (tal vez la más floja por parte de Dorati); o por último cierto desmayo o grisura en la **núm. 4 Op. 46** y en la **núm. 6 Op. 72**.

La **Suite Americana**, formada por cinco movimientos de curso sereno y ciertas influencias de la música autóctona norteamericana, es una página refrescante que Dorati y la excelente Orquesta londinense interpretan con auténtica complacencia y refinado pulimiento sonoro. Muy agradable.

Lo dicho: aunque en las **Danzas Eslavas** prefiero la versión de Kubelik/Radio Bávara (D.G.), ésta me parece digna de ser tenida en cuenta. Tiene además el atractivo de la **Suite Americana** y se beneficia de un sonido de gran brillantez y limpieza.—J.I.P.

\*

**FAURE: Pavane; Suite de Pelléas et Mélisande; Suite de Masques et Bergamasques; Fantasía para flauta.** William Bennett, flauta. Academia de San Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. Decca 411 897-1. Digital. Importación.

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

En el **núm. 556** de RITMO, correspondiente al mes de junio del año en curso, a la par que, desde estas mismas páginas, dejaba constancia de lo poco que me había gustado el Fauré de Armin Jordan, me refería a la futura aparición del disco que ahora se comenta. Con programa similar al de aquél (con la excepción de **Ballade**, que no aparece en éste, aunque, en cambio, sí incluye una estupenda versión de la **Fantasía para flauta**) Marriner lo diseña bajo concepciones musicales radicalmente distintas a las de Jordan. Distintas y, a mi entender, mucho más acertadas e interesantes. Efectivamente, si Jordan tomaba —en su disco— tan al pie de la letra el aspecto decadente de la música de Fauré, que la convertía en una verdadera balsa de caramelo líquido, Marriner, partiendo de un sentido de lo musical más serio y menos «snob», da a Dios lo que es suyo, y a César únicamente lo que le corresponde: es decir, a una música como ésta, una bella música pero no más, buenas

dosis de elegancia neoclásica, toda la sutileza que haga falta, la suficiente exquisitez para construir las texturas sonoras y el justo punto de equilibrio entre romanticismo sentido y esteticismo formalista.

La grabación es espléndida, la versión de **Pavane** incluye coro, y la participación solista del flauta William Bennett es sencillamente excepcional. Un disco, pues, muy recomendable.—P.G.M.

\*



**FERNANDEZ ALVEZ: Fragmentos para un interior. SECO: Sinestesia. BARBER: El encargo de seis minutos. NUÑEZ: Animación del cuadro. J.L. TURINA: Alaro. PEREZ MASEDA: El hierro y la luz. DIMBWADYO: Visión cósmica Op. 48.** Grupo Círculo. José Luis Temes. Círculo de Bellas Artes. CBA 1.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

Dada la alarmante situación de la industria discográfica española, en la que la producción de discos propios —no provenientes de las multinacionales— se halla siempre en crisis cuando no en peligro de extinción, con el consiguiente abandono del patrimonio musical español, es un hecho esperanzador la edición de un registro como el presente. La grabación, debida al Círculo de Bellas Artes de Madrid y con el patrocinio de la Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid, recoge 7 obras musicales relacionadas en alguna medida con las creaciones pictóricas desarrolladas en los Talleres de Arte Actual organizados por la mencionada entidad durante el curso 83/84. La idea se ha demostrado como fructífera y gracias a ella disponemos ahora de este disco con música de autores españoles jóvenes. Los estilos de los compositores son muy diversos, abarcándose con el registro una significativa panorámica de las más recientes corrientes que imperan en nuestra música.

El Grupo Círculo que tiene a su cargo las interpretaciones, no es hoy por hoy un conjunto estable. Esta condición no deja de sentirse en los resultados que obtiene. Los acercamientos a las obras que nos ocupan tienen un nivel digno y plausible, pero las versiones conducidas por Temes adolecen de ciertas limitaciones difícilmente ocultables. Mayor vitalidad, variedad en los enfo-

ques y un despliegue imaginativo superior hubieran beneficiado notablemente las lecturas. Así y todo, ya decimos que las versiones cumplen en cuanto a ofrecer estas novedosas músicas con mínimas garantías.

Un disco que debería tener continuación en otros muchos.—E.M.M.

\*

**GOLDMARK: Die Königin von Saba (La Reina de Saba).** Klara Takacs, Siegfried Jerusalem, Sandor Solyom Nagy, Veronika Kincses, Jozsef Gregor, Lajos Miller, Magda Kalmar, Laszlo Polgar. Coro de Juventudes Musicales, Coro masculino de la Armada Popular Húngara, Coro y Orquesta de la Opera Estatal Húngara. Director: Adam Fischer. Hungaroton, SLPX 12179-82, 4 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★

El violinista y compositor Karl Goldmark (1830-1915) fue considerado en vida el segundo compositor húngaro y colocado inmediatamente después de Franz Liszt. Entonces, Hungría pertenecía aún al imperio austro-húngaro. La obra de Karl Goldmark servía para glorificar el decadente lujo de una sociedad que acabaría en el colapso de la Primera Guerra Mundial, y con el derrumbamiento de éste perecería también una música ligada a sus principios. **Die Königin von Saba** es la más conocida de sus seis óperas, y, junto al **Concierto para violín** y la sinfonía **Doda Campesina**, lo más popular de una producción que alcanza las 130 obras. El estreno en la Opera Imperial de Viena, el 10 de marzo de 1875, fue el gran triunfo del compositor. A ello ayudaron el ambiente exótico y orientalizante —tan del gusto de la época—, la inclusión de grandes coros y brillante ballet, así como una exigente escritura vocal —que atrajo a voces de la categoría y renombre de Amelie Materna, Leo Slezak, Koloman von Pataky, Maria Nemetz y Rosette Anday— y una colorista orquestación, que llevó a directores de la talla de Gustav Mahler, Bruno Walter y Richard Strauss a ocuparse de ella. Posteriormente, la obra cayó en el olvido. Una reducida versión de concierto, celebrada en 1970 en Nueva York (dirigida por Reynald Giovaninetti y publicada en edición pirata), y esta primera grabación completa, registrada en Budapest en 1980, pretenden rescatarla del mismo.



Esta grabación se apoya en el talento teatral y dramático del director Adam Fischer, que sabe mantener una línea expresiva a lo largo de la densa y extensa obra. Destaca su cuidado por el color orquestal, consiguiendo momentos de aliento lírico recreados con verdadera inspiración, como la escena nocturna ante el palacio de Salomón o la hermosa entrada de Sulamith. En los momentos más brillantes no decae la línea musical, aunque el elemento de vulgaridad de algunos de ellos no se pueda disimular. En general, la dirección realza bastante la desigual calidad de la partitura, y consigue muy buenos resultados cuando la propia música lo permite.

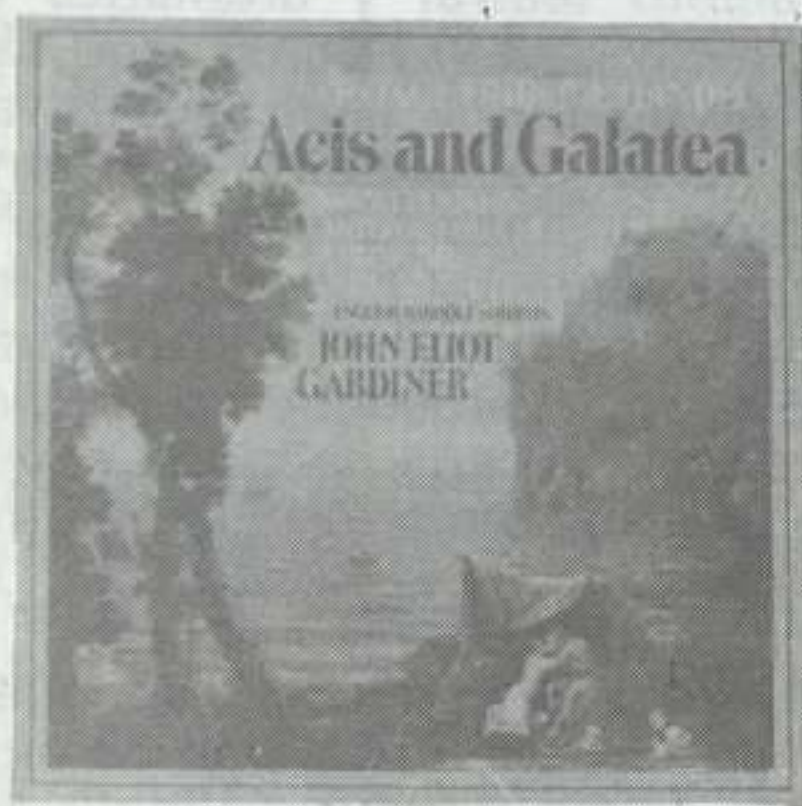
El aspecto vocal me ha parecido bastante decepcionante, comenzando por un tenor muy competente, el alemán Siegfried Jerusalem (único elemento no húngaro del registro). Principalmente, porque el papel de Assad requiere una voz de color dramático, que no posee, hecho que Jerusalem intente suplir con la vehemencia lírica. El aria es un ejemplo de sus limitaciones, y está coronada por un patético falsete. La personificación de la Reina de Saba, a cargo de Klara Takacs, es interesante por su fuerza femenina, su sensualidad y su talento dramático, aunque vocalmente es bastante desafortunada, a causa de la sequedad y limitación de la voz, utilizada con técnica insuficiente. Veronika Kincses es una Sulamith de bella voz lírica, pero pequeña, inestable y frágil, emitida con corrección y cierta monotonía. Jozsef Gregor hace un bronco y poco refinado Gran Sacerdote. La labor de los otros cantantes es positiva, aunque sólo uno de ellos, Sandor Solyom Nagy, tenga un personaje de importancia y consistencia dramática, el de Salomón. Es un cantante noble, serio, con voz de auténtico barítono y capacidad interpretativa. Su actuación es la mejor del álbum. Lajos Miller muestra su hermosa voz lírica como el celador Baal-Hanan. Laszlo Polgar es un homogéneo Guardián del templo, y Magda Kalmar una emotiva esclava Astaroth.

La grabación está gravemente perjudicada por una toma de una pobreza inadmisiblemente injustificable en una firma que suele mantener un aceptable nivel en el sonido. La orquesta es recogida de forma mate, sin contraste ni preocupaciones por la interesante tímbrica de la obra. El coro resulta poco proporcionado con respecto a ésta, y las voces son incluidas de manera artificial. El prensado tampoco es todo lo limpio que debiera.

La presentación es muy cuidada. El libreto aparece impreso en alemán, inglés, francés, húngaro y ruso, idiomas en los que están escritos unos interesantes y completos artículos. Asimismo, un detallado análisis musical, con ejemplos representados con reproducción de la partitura, y abundante material fotográfico, en el que destacan las imágenes de célebres cantantes que interpretaron la ópera.—RAFAEL BANUS

\*





**HAENDEL: Acis y Galatea.** Norma Burrowes, Anthony Rolfe Johnson, Martin Hill y Williard White. English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. Archiv 2708 038, 2 discos. Importación.

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

**Acis y Galatea**, una auténtica pastoral musical, ocupa un lugar especialísimo entre las obras del músico de Halle, cuyo tricentenario estamos celebrando en el Año Europeo de la Música. Lejos de la fuerza dramática de sus óperas y también distante de la profundidad religiosa y a veces teatral de sus oratorios, **Acis y Galatea** es un modelo de elegancia y sensibilidad (¿sensualidad?) musicales.

Los temas bucólicos y pastorales eran muy caros a los compositores de los siglos XVII y XVIII. Charpentier, Lully y Eccles habían tratado ya el tema, y el propio Haendel había escrito en el año 1708, durante su estancia en Nápoles, la cantata **Acis, Galatea y Polifemo**, para tres voces solistas y orquesta. Diez años más tarde, aproximadamente, ya que se ignora con exactitud la fecha, nació **Acis y Galatea**, calificada por los contemporáneos del compositor como «masque». Máscara o pastoral, en cualquier caso, nos hallamos ante una de las más bellas composiciones escritas jamás por Haendel.

Precedida de una cantata italiana: «L'aure grate, il fresco mio» (llamada a veces **La Solitudine**), la partitura de **Acis y Galatea** está compuesta sobre un delicioso poema de Gay, según Congréve. Los títulos de serenata, pastoral, ópera pastoral o «mask» dicen bastante acerca de la propia incertidumbre del género al que se quiere asociar. De hecho participa esencialmente de la serenata italiana, del «mask» inglés, que combinan el teatro hablado, danzado y cantado. En todo caso, queda muy lejos del **Acis** napolitano de 1708, en el que pesaban, sin duda, las convenciones del género. El libreto, liberado de las reglas habituales, es lírico y lleno de gracia, a la vez que imaginativo y poético, y otorga a los héroes griegos una humanidad desconocida para la serenata precedente, todo ello rodeado de un ambiente pastoril verdaderamente encantador.

Esta obra había sido grabada con anterioridad por el Deller Consort (Harmonia Mundi) y por la Academy of St. Martin-in-the-Fields, bajo la dirección de Marriner (Decca). Ambas versiones reúnen cualidades como para ser

recomendadas. La versión de Deller se caracteriza por la excelente calidad de los coros y por un ajustado estilo haendeliano, si bien puede pecar de una visión excesivamente manierista.

Marriner nos ofrece una lectura cargada de agilidad y ligereza quizás con una orquesta excesiva, y con unas voces excelentes: Jill Gómez, Robert Tear, Philip Landridge y Benjamin Luxon. Se trata, en cualquier caso de una versión muy precisa, cuidada y alegre, donde la perfección técnica nos hace echar de menos un poco más de emoción.

La interpretación de Gardiner es sencillamente extraordinaria. La utilización de instrumentos originales es una primera baza, pero no la única, debiéndose destacar también la delicadeza de los timbres, y sobre todo la fidelidad a la partitura, a la época y al estilo, que lleva al director a suprimir los coros y a utilizar para tal misión a los cuatro solistas.

Se trata de un trabajo de una gran meticulosidad, en el que la musicología no impide el fluir de una música con una naturalidad y viveza envidiables. Uno no sabe qué admirar más, si la inteligencia y finura del director o la sensacional actuación de los cantantes, que lo hacen con tal belleza y naturalidad que en ningún momento parece que han llegado a esforzarse para cantar de tan excelso modo.

Así pues, quedan dos cosas claras: la versión de Gardiner se erige en la primera opción, frente a Marriner y Deller, que por supuesto siguen siendo muy válidas; y que la recomendación que este álbum es máxima por las razones expuestas. La grabación, a pesar de tener ya siete años de antigüedad, es excelente, al igual que el prensado.

Los comentarios y la presentación del álbum, que incluye el texto del libreto son, asimismo, muy dignas, aunque no figuran en español. En resumen, un acierto pleno. Un hito discográfico. —G.Q.L.I.O.



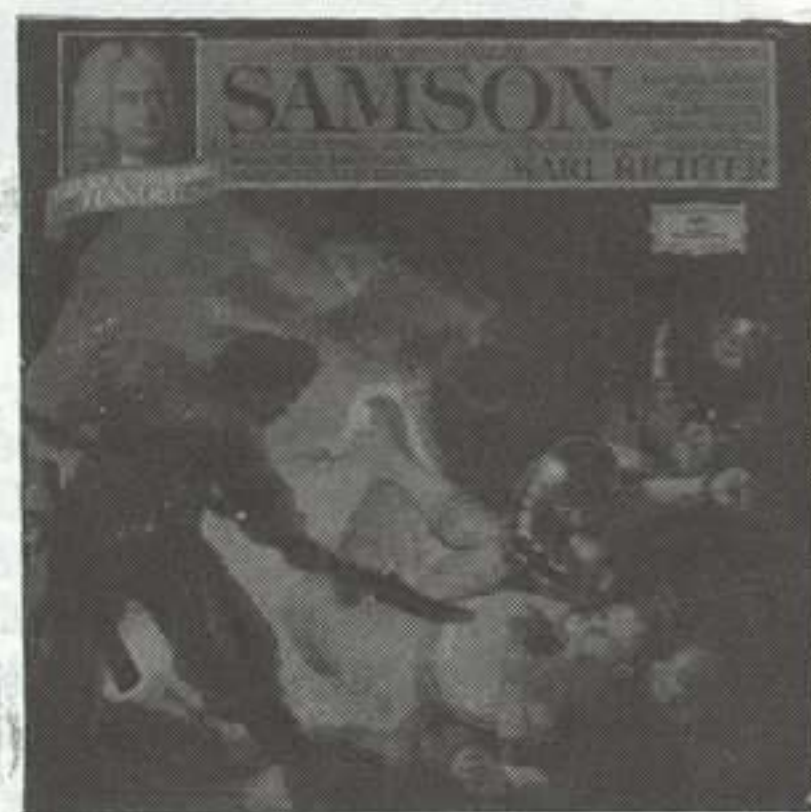
**HAENDEL: Sansón** (oratorio en tres actos, HWV 57). Martina Arroyo, Helen Donath y Sheila Armstrong, sopranos; Norma Procter, contralto; Alexander Young y Jerry J. Jennings, tenores; Thomas Stewart y Ezio Flagello, bajos. Coro y Orquesta Bach de Munich. Director: Karl Richter. Deutsche Grammophon 413 914-1, 4 discos. Importación.

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

Hay que dar una calurosa bienvenida a esta publicación: **Sansón** es una de las más grandes composiciones de Haendel, perfectamente equiparable a otros geniales oratorios, como éste, perteneciente a la última etapa creadora del músico sajón afinado en Inglaterra; por ejemplo **El Mesías**, **Judas Macabeo** y **Jephtha**. Y pese a ello, el catálogo discográfico español no disponía de versión alguna de esta obra, ya que la magnífica versión

de Erato, dirigida por Leppard, no ha sido publicada todavía en España y naturalmente la que ahora se comenta tampoco lo había sido hasta este mismo año. Aunque tarde, ya está disponible gracias al tricentenario del compositor que celebramos ahora.

Por otra parte, el aficionado está de suerte: sólo hay una versión discográfica del **Sansón** de Haendel, pero ésta es por completo extraordinaria, superior incluso a mi juicio a la de un especialista como Leppard, que cuenta con conjuntos tan solventes como la English Chamber y las London Voices. La versión de Richter (de 1969) es también en cuanto a calidad de sonido superior a su gran rival, por más que la mayor modernidad del registro Erato (1977) pudieran hacer creer lo contrario.



**Sansón** es tal vez, junto a **Saúl**, el oratorio de Haendel donde más se deja sentir el acusado temperamento dramático de su autor, así como una riqueza de medios expresivos hija de una fantasía que bien podríamos considerar como paradigmática de lo que representa el estilo (y el término) «barroco». Todo ello parece excitar la imaginación artística y el poderoso temperamento de Richter, que —podríamos decir— se encuentra en estado de gracia a lo largo de la extensa composición. Fiel a su estilo y a su enfoque del repertorio sinfónico-coral barroco, la concepción del malogrado maestro de Plauen es grandiosa, pero respetuosa estilísticamente; imaginativa, pero al mismo tiempo rigurosa. Para él está claro que el oratorio barroco debe estar tan alejado de la parquedad y la grisura en las que lo surgen muchas de las actuales tendencias como del despliegue romántico propio de épocas interpretativas desconocedoras del más elemental principio estilístico. Los contingentes empleados son suficientemente amplios, pero no excesivos (la orquesta comprende alrededor de 50 instrumentistas y el coro quizás algunos más); la cuerda tiene el cuerpo suficiente para hacer patentes sus misiones polifónicas en los coros de gran exaltación, máxime teniendo en cuenta la rica orquestación handeliana que incluye flautas, oboes, fagotes, trompas, trombones, timbales y órgano. En las arias, generalmente sustentadas por la cuerda, Richter opta por un sonido en general rico y untuoso, algo alejado del más ligero y transparente de un Marriner o un Leppard, lo que viene a resaltar el

elemento dramático (sobre todo en «accompagnati» y arias «de bravura»). Por su parte, él mismo, junto a Iwona Fütterer) es el encargado de hacer frente a los recitativos y ariosos o «accompagnati» que requieren la presencia del clave, dando una lección de imaginación y capacidad de contraste.

En cuanto al coro y a la orquesta, parecen atravesar en esta grabación su momento dorado. Aquél siempre empastado, poderoso unas veces, recogido otras, muy flexible, y ágil y transparente en los pasajes contrapuntísticos; ésta con la riqueza expresiva propia de las técnicas de ejecución modernas, aunque al mismo tiempo dentro de la mejor ortodoxia barroca, por familiaridad con ella precisamente; a destacar importantes **refuerzos** de instrumentistas tales como el trompa Hermann Baumann y el trompeta Maurice André. El comienzo de la obra ya es buena muestra de lo que digo: la obertura es un modelo de espléndida concertación y de carácter, con una fuga magistral, y el siguiente coro «Awake the trumpet's lofty sound!» (uno de los más esplendidos de Haendel) es todo un modelo de exaltación y grandeza; pero los aciertos de Richter y sus músicos abundan, como digo, a lo largo de toda la serie de recitativos, arias y coros, como clavecinista y como director.

De los cantantes podría hablarse en tonos igualmente elogiosos, tanto en lo vocal como en lo estilístico; es un elenco bastante superior al utilizado por Leppard en la grabación Erato, a no ser por Martina Arroyo que, como Dalila, es inferior a Janet Baker y está ligeramente por debajo de sus compañeros. Entre éstos, extraordinario Alexander Young en el papel titular, con una espléndida voz de condición lírica, a la que el cantante sabe dar en ocasiones el color y las inflexiones heroicas requeridas; y un temperamento dramático excepcional (escúchese la sombría aria «Total eclipse», con unos efectos instrumentales admirablemente conseguidos); y lo menos que puedo decir de sus recitativos es que son impresionantes. Por su parte, Sheila Armstrong estaba en un momento dulce, con un timbre precioso y fresco y una exquisitez interpretativa inigualable, aparte su proverbial conocimiento de esta música. Lo mismo cabría decir de Jerry J. Jennings, un tenor lírico de la mejor escuela barroca inglesa cuya carrera es incomprensible que no haya tenido mayor proyección; todas sus intervenciones son admirables, pero me quedo con su aria inicial «Loud as the thunder's awful voice». Y en cuanto a los dos bajos, Thomas Stewart y Ezio Flagello, a los que tantas veces hemos oído en óperas lejanas al estilo del oratorio barroco, baste decir que parecen auténticos especialistas; es un placer escuchar a Stewart el aria «God of our fathers, what is man?» y a Flagello el aria de Harapha «Honour and arms».

En fin, se haría muy prolijo pormenorizar más; pero, créanme merece la pena tener en nuestra discoteca esta obra maestra de



Haendel en interpretación tan redonda e inspirada como ésta.—J.I.P.

\*

**HAENDEL: los 6 Concerti Grossi op. 3.** The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv 413 727-1. Digital. Importación.

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

Eclipsados por el fulgor de los **12 Concerti Grossi op. 6** (escritos únicamente para cuerdas), los **6 Concerti Grossi op. 3** han figurado siempre en un segundo plano en el catálogo haendeliano, a pesar de ser un ciclo magnífico, donde la inventiva y la fantasía del compositor alcanzan ribetes magistrales. Estas obras, con un gran componente francés (movimientos de danza en sus movimientos y estructura de suites en algunos conciertos), presentan asimismo el tradicional juego instrumental concertino-ripieno original de Corelli, aunque en esta ocasión en el pequeño grupo concertante entran a formar parte instrumentos de viento: flautas de pico, oboes y fagotes, de entre los que destacan por su importancia las partes de oboe; por ello, erróneamente, se han considerado frecuentemente estas obras como conciertos para oboe. Todo ello proporciona gran variedad y originalidad a estos seis **Concerti**, junto al inequívoco talante cosmopolita, brillante y luminoso propio de la música de Haendel.

Trevor Pinnock, al frente de su espléndido y joven grupo, The English Concert, nos ofrece una soberbia lección interpretativa dentro del enfoque historicista habitual. Por encima de preferencias personales (en todo caso siempre respetables), hay que alabar aquí la espléndida ejecución instrumental, con una cuerda extraordinariamente flexible y de hermoso sonido y un grupo de viento magnífico, donde los instrumentos de época lucen un precioso timbre rústico; y por supuesto hay que resaltar también el idiomatismo y el *esprit* (elegancia incluida) con que los músicos británicos abordan estas páginas.

Encontramos momentos estupendos, como la ligereza y el impulso rítmico que anima el segundo **Allegro del Concierto núm. 1**; y en esa misma pieza, un admirable solo de violín a cargo de Simon Standage. O los extraordinarios unísonos (plenos de grandeza) en la introducción *Vivace* del **Segundo Concierto**, en cuya *Gavota* final el grupo inglés luce una articulación impecable... Únicamente no me agradan algunas *MULETILLAS* que son un poco servidumbre de la ejecución con instrumentos y técnicas antiguas, como por ejemplo ese sonido que se abre y se quiebra en las amplias arcadas de la cuerda.

Versión, pues de gran categoría de esta **Op. 3** haendeliana, en general ágil y animada de espíritu juvenil. Personalmente, me quedo como referencia con dos versiones anteriores debidas tam-

bién a intérpretes británicos: Academy of St. Martin-in-the-Fields/Marriner (Decca) y English Chamber Orchestra/Leppard (Philips), ambas publicadas anteriormente en España, pero en este momento retiradas de catálogo. En todo caso, para los partidarios del enfoque de Pinnock, su versión, como queda explicado, es altamente recomendable.—J.I.P.

\*



**HAYDN: Las Siete Ultimas Palabras** (versión oratorio); **Salve Regina**. Veronika Kincses, soprano. Klára Takács, contralto. György Korondy, tenor. József Gregor, bajo. Coro de Budapest. Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro. Director: János Ferencsik. Hungaroton SLPX 12199-200, 2 discos. Importación.

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

**Las Siete Ultimas Palabras** fue en su versión original una obra orquestal. Encargada para una misa de Viernes Santo en Cádiz (1785), la pieza constaba de una introducción, siete movimientos lentos y un final. Cada uno de los fragmentos centrales iba precedido por una alocución del celebrante, en la que se realizaba un conciso comentario acerca de la Palabra correspondiente; el movimiento final, **El terremoto**, cerraba la obra con una música de tintes teatrales. 16 años después, tras haber realizado un espléndido arreglo para cuarteto de cuerda, Haydn publicaba la versión de oratorio, con el único añadido de un intermedio orquestal.

**Las Siete Ultimas Palabras** es una obra con momentos musicales de extraordinaria belleza, pero un tanto desigual. Es probable que la versión de oratorio salga ganando con respecto a las otras dos, porque quizás lo más interesante de la misma sea precisamente la parte vocal; particularmente en lo que al coro se refiere. En todo caso, es una doliente pieza, cuya atmósfera general, sombría y agónica, se captaría y entendería mejor si no se olvidara que fue una música pensada inicialmente para un acto religioso *ESCENIFICADO* en un lugar donde las gentes tenían —y siguen teniendo— un concepto de la Pasión y Muerte de Cristo altamente singular.

La obra que completa la presente grabación —**Salve Regina**, para cuarteto de voces solistas, órgano e instrumentos de cuerda—

es bastante anterior a **Las Siete Ultimas Palabras**. Compuesta en 1771, es una composición menos críptica e introvertida, y mucho más agitada, en el más humano de los sentidos. De largas y amplias melodías, su capacidad expresiva y enorme comunicatividad la sitúan en un puesto privilegiado dentro de la producción religiosa de su autor.

Personalmente prefiero un Haydn menos contemplativo, más animado, que el impuesto por Ferencsik a las versiones de las obras reseñadas más arriba. Son, qué duda cabe, bellas versiones, si bien en el aspecto dramático, a mi juicio, se quedan algo cortas. El director húngaro realiza una doliente y resignada interpretación de **Las Siete Ultimas Palabras**, desarrollada sobre unos tempi lentísimos, pero insisto, para mi gusto prefiero interpretaciones menos **REDONDAS** en lo sonoro, con mayor hálito vital, y más **DEFINIDAS** en el aspecto dramático. **Salve Regina**, una obra en la que las partes vocales solistas tienen especial trascendencia, está dirigida en la misma línea que la anterior —quizás con algo más de incisividad— y espléndidamente cantada, particularmente por lo que a conjunción de voces se refiere. Ciertamente, ninguno de los cuatro cantantes que aparecen en la grabación es un primera figura —lo mejor, las mujeres; lo peor, el calante y poco musical bajo József Gregor—, pero su labor de conjunto se puede calificar de excelente.

La grabación es buena. Mi ejemplar tiene bastantes ruidos en la cara uno; pienso que se deben a falta de pasta, así que no lo he tenido en cuenta a la hora de establecer la calificación en el apartado de sonido. En conclusión, y teniendo presente que ésta es la única versión existente en nuestro mercado de ambas obras, discos bastante recomendables.—P.G.M.

\*

**HAYDN: Sinfonías núm. 94, «Sorpresa» y núm. 96, «Milagro».** Real Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Thomas Beecham. EMI, Acorde 037-2901661.

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

Todo un acierto la publicación de este nuevo disco de **Sinfonías** de Haydn, por Beecham. En la misma serie se puede encontrar igualmente otros dos (**Sinfonías 100, 103 y 101, 102**, respectivamente) tan interesantes como el presente, por lo que el que ahora aparece se convierte en una excelente oportunidad para ampliar los puntos de vista del aficionado que esté interesado en ello acerca de las «históricas» versiones haydnianas de Sir Thomas Beecham. Ciertamente ha llovido mucho desde que el gran director británico grabara estos discos (1958). Nombres como los de Klemperer, Dorati, Paillard, Barenboim, algunas veces Karajan, Böhm en ocasiones, Marriner y últimamente Colin Davis y

Solti, conforman una extensa lista de, por unas razones u otras, magníficos haydnianos —cuando no extraordinarios, como es el caso de Klemperer—, cuya discografía al respecto se desarrolla con posterioridad a la de Beecham. Pues bien, a pesar de ello, el Haydn de éste sigue hoy siendo absolutamente modélico en su especie. Y, desde luego, genial.

Es sorprendente cómo partiendo de un esquema sonoro tan compacto, voluminoso y rústico, Beecham puede conseguir un Haydn tan elegante, tan sutilmente fraseado. Parece increíble cómo utilizando unos «tempi» tan poco flexibles se puede conseguir semejante vivacidad. Es milagroso, en fin, cómo el inteligente Beecham lograba combinar en esta música los aspectos dramáticos con el refinamiento más sensual...

La grabación, claro está, no es ninguna maravilla; sin embargo es lo suficientemente correcta como para no desvirtuar el contenido musical del disco. Por consiguiente recomiendo la compra del mismo a todo tipo de aficionados; tanto a los que comienzan a construir su discoteca, como a los ya más **ESPECIALIZADOS**.—P.G.M.

\*

**HAYDN: Cantatas: Escena de Berenice, Hob XXIVa, 10; «Miseri noi, misera patria», Hob XXIVa, 7; Ariadna en Naxos, Hob XXVib, 2.** Eva Bártfai-Barta, soprano. Orquesta Sinfónica Savaria. Director: János Petró (1 y 2). Nicholas McGegan, fortepiano (3). Hungaroton SLPD 12432. Digital. Importación.

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

La escucha de la primera cara de este disco, donde se recogen las dos primeras cantatas con acompañamiento de orquesta, es una verdadera delicia. Haydn supo crear en ellas pequeñas piezas con un dramatismo destilado y «condensado». El tratamiento de la voz y el de la orquesta batallan por sobresalir cada uno en genialidad; el compositor pone en ellos lo mejor de sí. El acompañamiento orquestal es un continuo sucederse de motivos atractivos, bellos en su maestría clásica. Y la voz es explorada en casi todas sus posibilidades, pero sin caer nunca en el efectismo gratuito.

Si a ello se añade la valiosa interpretación que ofrece esta grabación, el resultado debe con-





siderarse como muy apreciable. La soprano (desconocida para mí) posee una voz cálida, todavía joven, con un bello timbre, algo oscuro (como de mezzosoprano) pero que no le impide, con sorpresa para el auditorio, llegar al agudo fácilmente y con agilidad. Es una voz con cuerpo, y no una mera máquina de sonidos. Únicamente se le debe objetar cierto problema en la zona de paso al agudo, donde a veces la voz queda abierta y fea. En fin, el instrumento es manejado con gusto y buen saber, con suficiente expresividad, muy acomodado a un repertorio clásico.

A su lado, el director acompaña muy bien en estas obras de Haydn, diciéndolas con gusto, vitalidad, muy atento (al parecer) a los planos sonoros, creando una atmósfera muy adecuada. La orquesta no raya a la misma altura, aunque es de calidad. Le falta agilidad en ciertos pasajes comprometidos para la cuerda, en los que actúa como «ralentizada» y con miedo al fallo.

Si todo es tan satisfactorio en la primera cara, debo confesar que la segunda no me gusta. Y no porque la soprano esté peor (que está igualmente excelente), sino porque la cantata **Ariadna en Naxos** siempre me ha parecido, y con mis disculpas, bastante insoportable. Y este cierto aburrimiento no he logrado superarlo: sigo creyendo que no se trata de una obra genial, sino más de circunstancias. Si a ello se añade que aquí se ha optado por su acompañamiento con un rudimentario fortepiano, que resta la brillantez que el piano moderno pudiera añadirle, el resultado es todavía más gris, aun reconociendo que el pianista realiza una buena labor.

En fin, dejando de lado esto, último, que tiene mucho de subjetivo, creo que es un disco plenamente recomendable. El sonido es muy bueno, aunque hubiera sido de desear algo más de tiempo real para aprovechar más las caras de un disco de alto precio. La producción es de 1982.—**SANTIAGO BUENO**

\*

**HAYDN: Misa núm. 14 en Si bemol mayor, «Harmoniemesse».** Ilona Tokody, soprano. Klára Takács, contralto. Denés Gulyás, tenor. József Gregor, bajo. Coro y Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director: János Ferencsik. Hungaroton SLPD 12360. Digital. Importación.

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

La «**Harmoniemesse**» es la última de las misas compuestas por Haydn, ya en 1802, después de haber escrito sus grandes oratorios, los cuales le ofrecieron la experiencia suficiente para acometer esta composición con ideas nuevas. Precisamente su título indica algo de ello, pues proviene del considerable uso otorgado a los instrumentos de viento, en una proporción inusual para la época (flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas y dos trompetas) y que es conti-

nuación de la mejor línea mozartiana. La riqueza melódica de la Misa, el cuidado exquisito de Haydn en su composición (hasta en los mínimos detalles), su modernidad post-clásica, el magistral uso de la orquestación, el sentido de la armonía (presente en toda la obra) hacen de esta obra una verdadera delicia para la escucha. Las voces son tratadas tan o más hermosamente que en **Las Estaciones**, disminuyendo (aunque no anulando) la importancia que las misas del período clásico otorgaban a la soprano, lo cual va en una mejora del equilibrio entre los solistas.

Este Misa es ya un ejemplo de lo que la liturgia romana podía admitir en su aspecto más frontirizo: su duración es ya un obstáculo para la normal ejecución dentro de una celebración religiosa. Las misas de Beethoven ya no podrán ser interpretadas más que en las salas de concierto.

Este disco, producido en 1982, fue editado con ocasión del 75 aniversario de János Ferencsik. La labor de este director, contando con el «handicap» que representa trabajar primordialmente en los países del Este, no ha sido desconocida en la Europa occidental, sino que cuenta entre los nombres más famosos de los artistas húngaros. Su acercamiento a la música vienesa se ha mostrado en varios discos, de los cuales éste viene a añadir un jalón importante. No se puede defender que sea una interpretación definitiva: aquí y allá podrían objetarse detalles, como podrían ser una mayor atención a la vivacidad de la música de Haydn, que en ocasiones es llevada un tanto morosamente (y sin que ello haya de significar siempre una mayor profundidad, como podía ocurrir con Karl Böhm). Pero el conjunto es apreciable, sobre todo ante la pobreza de grabaciones de muchas misas de Haydn.

Los solistas, el coro y la orquesta brillan a buen nivel, sin que sean especialmente destacables.

El prensado es limpio, pero la toma de sonido, aún siendo clara, ha dejado inexplicablemente en segundo plano a la cuerda (especialmente a los violines), como queriendo subrayar la importancia del viento, pero en un recurso que hace perder buena parte de la escritura para el grupo de cuerda.—**S.B.S.**

\*

**HAYDN, Michael: Missa Sancti Aloysii. Offertorium por festo SS. Innocentium. Sequentia ad festum S.P. Agustini. Offertorium pro festo cuiuscunque Stae. Virginis et Martyris.** Eva Marton, soprano. Katalin Szókefalvi-Nagy, contralto. Zsuzsa Németh, contralto. Coro Femenino «Gyór». Orquesta Filarmónica Győr. Director: Miklós Szabó. Hungaroton SLPX 11678. Importación.



Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

Michael Haydn es uno de aquellos personajes de los cuales no se puede discernir sin prejuicios sobre la calidad de su obra, ya sea porque se piense que su memoria se ha visto ensombrecida injustamente por su hermano Joseph, ya sea porque se mantenga la opinión de que le favorece el tener un apellido famoso por otros familiares que repercute en que se le recuerde en alguna ocasión.

Seguramente ambas posturas son erróneas, porque inevitablemente hacen depender a Michael Haydn (como a los hijos de Bach, o a Leopold Mozart) de su otro gran pariente.

Michael Haydn vivió de manera frustrada. Su hermano, y en cierta medida, también su amigo Wolfgang Mozart, le consideraban como poseedor de un gran talento, que no había podido desarrollarse, tanto por circunstancias externas (como fue su servicio monocorde a la corte arzobispal de Salzburgo) como personales (de espíritu poco emprendedor, y más tarde con problemas de alcoholismo). Y Schubert le admiró muy especialmente. Lo cierto es que sus obras no son desdeñables, aunque en la práctica sean contadas las ocasiones en que tengamos oportunidad de escucharlas.

En este disco, producido el año 1970 (aprox.), se recogen varias de sus obras religiosas, probablemente la parcela musical más representativa del compositor. Son obras de CIRCUNSTANCIAS, en el mejor sentido de la palabra. Se adaptan perfectamente a la liturgia, sin desbordarla. Y en ellas se observa la fácil vena melódica de Michael Haydn, su facilidad de composición, incluso mayor que la de su hermano Joseph. La **Misa de San Luis** no se distingue así por nada especial, pero este mismo equilibrio la hace valiosa. Y hace que el disco, en principio, sea interesante.

La interpretación es correcta, sin mucho más, dentro de una cierta tradición húngara referente a la música del período clásico. No es virtuosa, ni tampoco especialmente viva. Y esto último es aquello que más se encuentra a faltar en la versión que se comenta; la partitura es dicha de una manera un tanto plana, sin llegar a sospechar matices.

—**S.B.S.**

\*

**KIENZL: Der Evangelimann (El Predicador).** Siegfried Jerusalem, Roland Hermann, Helen Donath, Ortrun Wenkel, Kurt Moll, Friedrich Lenz, Klaus Hirte, Martin Finke. Coro de la Radio de Baviera. Coro de Niños de Tolz. Orquesta de la Radio de Munich. Director: Lothar Zagrosek. EMI, 165 - 46 191/93 T, 3 discos. Digital. Importación.

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

La popularidad que tuvo en vida su autor **Der Evangelimann**, tercera de las nueve óperas del austríaco Wilhelm Kienzl (1857-1941), entre las cuales se halla también un **Don Quijote**, se convirtió, como en tantos otros casos, en posterior olvido. **Der Evangelimann** fue, de todas ellas, la única que se mantuvo en el repertorio, tras su estreno en 1895. A juzgar por la audición de la grabación que presenta EMI, Kienzl poseía un buen oficio, apoyado en la tradición musical romántica, e intentó, como buen wagneriano, buscar nuevos cauces por los que pudiera transcurrir el drama musical, y lo hace con los medios que conoce, como el teatro popular austríaco (cuyo reflejo se aprecia en las pintorescas escenas del primer acto, cercanas al sainete), y también con un estilo que estaba adquiriendo notable éxito por todo el mundo, como el verismo italiano (las



grandes escenas corales que inician la obra muestran rasgos de **Cavalleria rusticana**, e igualmente el melodramático y folletinesco libreto se inscribe dentro de esta tónica). La influencia de Wagner se aprecia en la densidad dramática y simbólica de algunos pasajes (el dúo de amor del primer acto, y los monólogos de «Matthias» y «Johannes», en el segundo, con reminiscencias, respectivamente, de **Tristán, Tannhäuser** y **Parsifal**). La importación más personal de Kienzl está, más que en una hábil combinación de todos estos elementos —no siempre conseguida—, en la aparición de un fuerte componente lírico, que hace posible que surjan melodías muy atrayentes. La escucha de la partitura se hace con agrado, teniendo en cuenta que se trata de una versión de muy alta calidad, comenzando por la dirección musical del joven Lothar Zagrosek, que se está dedicando a interpretar música contemporánea y a redescubrir partituras sumidas en el olvido, como este **Evangelimann**.



Su concepto interpretativo me parece absolutamente defendible, resalta los rasgos más teatrales y vehementes, sin ningún temor a caer en el ridículo (no cae por la autenticidad y convicción con que lleva a cabo su concepto). Destaca —apoyado en una magnífica grabación— la orquestación, que, si no es en exceso brillante, al menos es homogénea y equilibrada, y otorga todo su sentido a las importantes partes corales. En este clima, bien conseguido dramáticamente, es importante la caracterización interpretativa de todos los cantantes. Siegfried Jerusalem interpreta el personaje titular con encendido lirismo —un punto excesivo en el primer acto—; el personaje de «Matthias» no exige la comprensión de una evolución interior (aunque los veinte años que transcurren entre los dos actos sirven para intensificar el conflicto entre los dos hermanos), y esa linealidad con la que entona el Evangelio enlaza con el ardor juvenil de manera muy acertada, acentuando el carácter visionario del predicador. «Johannes» es el personaje más rico de la obra, tanto en su maldad inicial —los celos hacia su hermano— como en su posterior agonía —reflejo de la de «Amfortas» en Parsifal—. Roland Hermann, gran barítono que no prodiga las grabaciones, realiza una magnífica creación, con estupendas dotes expresivas. Helen Donath canta el personaje que desencadena la tragedia. Siempre ha sido muy adecuada para cantar estos papeles de ópera alemana, aunque el elemento verista fuerza su tan bella voz lírica, que requeriría de mayor cuerpo. Su visión de «Martha» destaca por la mezcla de candor y de resolución. Es una lástima que sólo aparezca en el primer acto. Su amiga «Magdalena», que ayuda a la reconciliación final, está interpretada por una emotiva Ortrun Wenkel, a la que perjudica la falta de una mayor rotundidad en su interesante voz de mezzosoprano. Kurt Moll está perfecto en su breve intervención. Muy adecuados los restantes intérpretes. La parte coral está perfectamente interpretada por el Coro de la Radio de Baviera y el infantil de Tölz.

La versión se beneficia de una excelente toma sonora, de gran presencia y empaque, a la vez que equilibrada en la diferenciación de planos y en la presentación de las voces. El punto negro de la edición es el libreto, que únicamente está en alemán.—**R.B.I.**

\*

**KUHNAU: Seis Sonatas sobre Historias Bíblicas. Tres Partitas del Neue Clavierübung.** Anikó Horváth, clave. Hungaroton SLPX 12459-60, 2 discos. Importación.

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

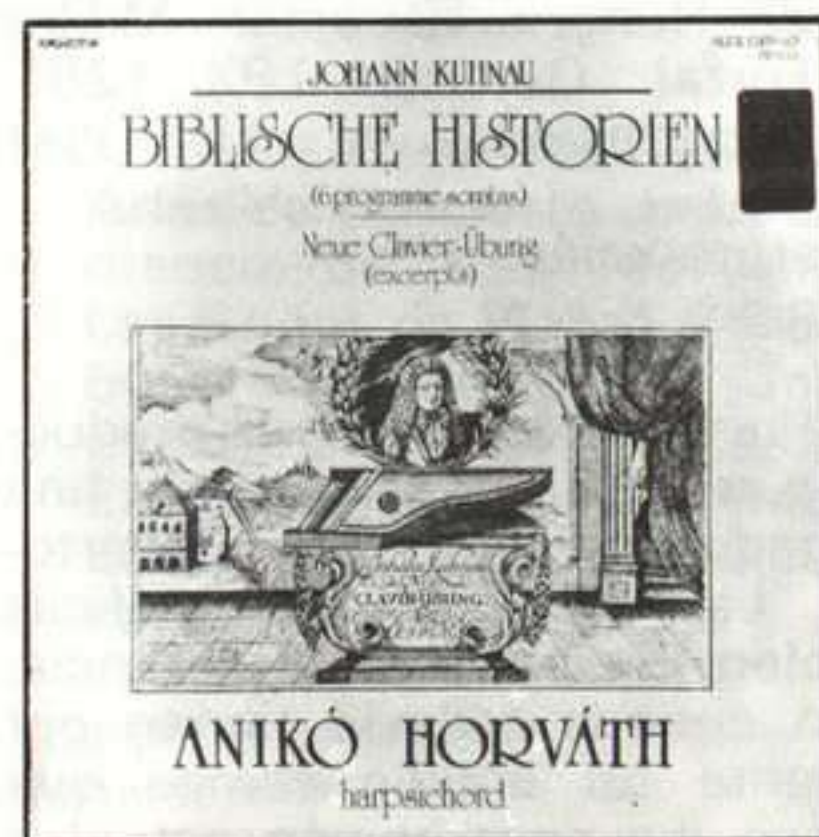
El nombre de Johann Kuhnau no ha caído totalmente en el olvido, pero muy cerca está de ello. Por eso este disco debe ser recibido con enorme satisfacción. Lo cierto es que no resulta fácil

descubrir la personalidad de este autor, de cuya vida conocemos realmente pocos datos. Sus obras son prácticamente desconocidas, salvo para unos pocos estudiosos. Kuhnau nació el 6 de abril de 1660 en Greising y emprendió desde muy joven estudios musicales con maestros competentes en la Kreuzschule de Dresde.

Tuvo cuidado de adquirir además una interesante formación científica y conocimientos profundos de italiano, francés, hebreo, griego, latín y matemáticas, así como derecho y musicología, gracias a sus excepcionales dotes y a su celo infatigable. Esta fenomenal cultura y sus méritos como compositor le valieron el reconocimiento de una gran autoridad en los comienzos del siglo XVII. Entre otros cargos ocupó el puesto de Cantor de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, en el que le sucedió Johann Sebastian Bach, a su fallecimiento en el año 1722.

La obra de teclado de Kuhnau fue publicada en vida del compositor y nos demuestra que era autor de la mejor música de clave de comienzos de siglo. Su cuarta y última obra para el clave, las **Historias Bíblicas**, a las que él consideraba como un ensayo, y quería que el público también las tomara así, convierten a Kuhnau en el autor de música de programa más importante del siglo. Era consciente de la temeridad de su empresa, pero no se arrojó ante ello y así fue capaz, con enorme dignidad, de poner música realmente descriptiva en estas seis Sonatas al Combate de David y Goliath, la enfermedad mortal de Hiskias y su curación, Saúl reconfortado por la música de David, Gedeón, el Salvador de Israel, El matrimonio de Jacob y La muerte de Jacob y sus funerales.

La obra requiere un narrador que va explicando los hechos que relata cada una de las Sonatas.



Esta grabación se ha realizado sin dicho narrador, inconveniente que se salva con el texto que se incluye en el álbum, que a su vez presenta la desventaja de no estar en español, al tratarse de un disco importado. Las dos grabaciones que conozco de la obra, además de la presente, es decir la lectura de Gustav Leonhardt y la de Jorg Ewald Dähler sí emplean el narrador, aunque en ambos casos, como es preceptivo, en alemán, y sin traducción al español.

Esta versión tiene la ventaja de que es completa, lo que no ocurre en el disco de Leonhardt, y

además se incluyen tres excelentes Partitas para clave.

La calidad interpretativa es muy apreciable. Para mí resultaba completamente desconocida Anikó Horváth, clavecinista húngara de gran seriedad y sobriedad. De todas maneras, desde un punto de vista musical estricto, son más aconsejables las lecturas de Leonhardt o Dähler, ésta última importada por Ferysa hace un par de años.

En todo caso, recomendabilidad muy alta, pues las obras y el autor así lo requieren. La grabación es excelente.—**G.Q.L.I.O.**

\*



**LISZT: Missa Solemnis («Misa de Gran»).** Veronika Kincses, Klára Takács, György Korondy, József Gregor. Coros de la Radiotelevisión Húngara. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: János Ferencsik. Hungaroton SLPX 11861. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

**LISZT: Missa Coronationalis («Misa Húngara de la Coronación»).** Veronika Kincses, Klára Takács, Dénes Gulyás, László Polgár. Coros de la Radiotelevisión Húngara. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: György Lehel. Hungaroton SLPX 12148. Importación.

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

La música religiosa de Franz Liszt representa una parte importante cuantitativa y cualitativa de la producción del gran compositor y pianista húngaro. Aproximadamente a partir de 1855 le dedica sus mejores fuerzas, movido por un creciente y renovado sentimiento religioso (ya sentido cuando joven) que le llevó a recibir las órdenes menores en Roma en 1865. Hasta su muerte, en 1886, se convierte él mismo en una especie de SIGNO DE CONTRADICCIÓN, pues a la par que representa un raro ejemplar entre los artistas de su época, la Iglesia que le recibe a su servicio le respeta y le venera, pero no le entiende en absoluto. Y esto último será evidente en aquello de más profundo que Liszt desea expresar con su música, ya que esta música religiosa (misas, salmos, leyendas...) queda demasiado lejana de los seculares oídos romanos, y es igualmente criticada —junto a la de Bruckner— por los oídos vieneses. Pero su

música religiosa se dibuja como la más auténtica y fecunda renovación de la música litúrgica del siglo XIX, a la que despoja de las veleidades operísticas italianas, del adocenamiento de muchos maestros de capilla alemanes, austríacos, franceses y españoles, y la construye con la nueva piedra tallada según las técnicas probadas del romanticismo tardío. La influencia wagneriana está indudablemente presente, pero no es un producto wagneriano. Sigue la investigación cromática, pero no se trata de unos «Tristanes» litúrgicos. La música religiosa de Liszt tiene un lenguaje propio, excesivamente moderno para su época, y que podría encontrar hoy día, incluso en el culto religioso de las catedrales y las grandes ocasiones, un lugar muy destacado por su «aire» de modernidad unido a una latencia profunda de fe y piedad.

La música religiosa de Liszt, pues, bien merece una atenta escucha, aunque sea únicamente por su lenguaje musical, pues como en todo arte, sólo lo auténticamente sentido llega a expresarse de manera convincente. Y en esta ocasión comentamos dos de las obras más importantes de Liszt en este género: la **Misa de Gran** y la **Misa Húngara de la Coronación**.

La primera fue compuesta en 1855, para responder a un encargo, ya antiguo, del Arzobispo de Pest, Mons. Scitovsky, cuando aún era obispo de Pécs. Su finalidad era celebrar las fiestas de la consagración de la nueva catedral, y debía por ello contener una especial acción de gracias. El «Credo» fue construido de manera impresionante, en base a una melodía gregoriana; el «Gloria» es la pieza orquestalmente más elaborada, donde resuenan más los perfiles wagnerianos, que dan a la sección un especial aire de alegría y color; el «Kyrie» se construye sobre una melodía bella y patética que reaparece en el resto de la Misa; el «Sanctus» utiliza acertadamente la masa coral en un efecto de contraste con los solistas que cantan el «Benedictus»; el «Agnus Dei», por fin, recapitula la obra.

La **Misa de la Coronación** también tiene su origen en un deseo o encargo de Monseñor Scitovsky. Cuando el Emperador Francisco José I logró la paz con los nobles húngaros, se empezó a pensar en la coronación del Rey de Budapest. Para tal ocasión, al primado se le ocurrió encargar otra misa a Liszt, en la que no dejaran de estar presentes los convenientes temas húngaros. Y así, aunque todavía se tardó bastante en su ejecución, ésta tuvo lugar en 1867. A mi entender, no alcanza las magníficas cotas de la «Misa de Gran», aunque no queda lejana; sin embargo, la utilización de ciertas melodías la ha hecho quizás más popular, sobre todo en Hungría. Su estilo es tan avanzado como en la anterior, pero tiene más presente una cierta tradición polifónica. Curiosamente, al texto habitual se le añade un Salmo Gradual (el 116, «Laudate Dominum»), verdadero acierto litúrgico de cara a su interpretación, y una pieza para violín y orquesta correspondiente



al momento del Ofertorio.

La interpretación de ambas misas me ha parecido muy buena. Quizás resulte Ferencsik algo más inspirado que su compatriota Lehel, a veces un poco alí-corto, pero con todo ambos son excepcionales. Buenos la orquesta y el coro, y también los solistas, especialmente las dos voces femeninas, que repiten en ambos registros. La calidad interpretativa, pues, es más que aceptable, logrando un acercamiento muy válido.

Las grabaciones son de 1977 y 1980, respectivamente. Mucho mejor la segunda, más presente, clara y brillante. La primera es un tanto opaca y poco definida. Buen prensado en ambos discos.—**S.B.S.**

\*

**LISZT: los dos Conciertos para piano y orquesta.** Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. Philips serie Classics, 412 926-1. Importación.

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

La serie Classics de Philips parece que va a romper moldes: una línea media de importación que se nutre de interpretaciones de primerísima categoría —en plena actualidad— con grabaciones muy recientes que garantizan la altísima prestación sonora. El disco que me toca comentar es buena prueba de ello: un auténtico lujo asiático, que ya lo sería incluso si el registro se hubiera comercializado en serie alta.

Arrau, Davis y la London Symphony grabaron los dos **Conciertos** de Liszt en 1980. En el 83, con motivo del octogésimo aniversario del pianista chileno-norteamericano, aparecieron en el álbum Liszt de la serie que se le dedicó (compuesta por varios volúmenes de los grandes compositores de su repertorio); y fueron criticados dentro de dicho volumen por Pedro González Mira en el núm. 540 de nuestra revista (enero de 1984). Ahora aparecen sueltos y en serie media, lo que constituye motivo de satisfacción y me anima a recomendar la adquisición de este disco a todos los aficionados.

Porque, en realidad, estamos ante la versión de los **Conciertos** de Liszt; una versión que, tal vez, deba mucho a la protagonizada por Brendel y Haitink en 1973, pionera de un enfoque MODERNO de estos pentagramas, donde lo de menos es la brillantez y la lucida escritura orquestal y pianística y lo de más es el humanismo, la novedad estructural y los grandes hallazgos que entroncan con el pianismo medio y último del compositor húngaro y con las grandes creaciones sinfónicas del Kapellmeister de Weimar.

Pero Arrau y Davis van más allá. El venerable pianista es, como tantas veces, un maestro de la recreación, capaz de adueñarse de las obras y de su espíritu y llevarnos a su terreno; es decir, hacernos creer que esta

música no puede ser interpretada de otra manera. No hay ni rastro de retórica, pero sí volumen sonoro, redondez, incluso opulencia; no hay ni rastro del estereotipo románticoide con que a menudo se ha castigado a esta música, pero sí reflexión, lirismos sustantivo, esencia poética; y sobre todo un fraseo impagable, donde Arrau, en sus meditaciones de profundo sabor humanista, hace que la música quede materialmente SUSPENDIDA en un universo de ensueño. Como muy bien decía mi compañero Pedro González Mira, estas versiones acentúan los conflictos; pero también la tensión dimanante de esa dualidad teológico-demoníaca consustancial a la música de Liszt; y los impresionantes efectos logrados obedecen siempre a una fuerza interior, nunca a elementos adjetivos o tangenciales.

Sir Colin se adapta admirablemente a este «modus operandi», que en realidad es el suyo propio, y obtiene de la London Symphony una respuesta descomunal. Versión, pues, de referencia, por encima incluso de Brendel/Haitink (Philips) y Berman/Giulini (D.G.); y beneficiada además por una toma de sonido que no hace sino resaltar más todas estas cualidades. Adquisición obligatoria.—**J.I.P.**

\*



**LISZT: La leyenda de Santa Isabel.** Kolos Kováts, Erzsébet Komlóssy, Nagy Sándor Solyom, Eva Andor, József Gregor, Lajos Miller, György Bordás, Dusan Turinic, Eugenia Kraicirová. Coro infantil de la Radio Checoslovaca de Bratislava. Coro Filarmónico Eslovaco. Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director: János Ferencsik. Hungaroton, SLPX 11650-52, 3 discos. Importación.

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

Esta va a ser la tercera vez que, desde la sección de Crítica Discográfica de RITMO, se hable de la presente versión de la **Leyenda de Santa Isabel**, el importantísimo oratorio de Franz Liszt. Primero lo hizo Angel Mayo en el número 472, correspondiente al mes de junio de 1977, con motivo de la edición en España de la obra a cargo de la compañía discográfica Hispavox. En 1981 se reeditan los discos; en el número 517, de diciembre de aquel año, fui yo mismo quien realizó el segundo comentario.

En él me remitía al de Mayo, que suscribí plenamente. Por consiguiente, lo más adecuado ahora parece que es recordar a modo de apunte rápido lo que se dijo en su día.

Obra: bellísima; fundamental para comprender lo que nuestro ex-subdirector llamó HUMANISMO LIBERAL del autor húngaro.

Interpretación: excelente. La dirección de János Ferencsik es magnífica en cuanto a la comprensión del lenguaje de la obra, así como en lo que a realización se refiere. El equipo de voces es estupendo, excepción hecha de la vocalmente muy DESGASTADA Erzsébet Komlóssy. Coros y Orquesta funcionan más que bien.

A la recomendación hecha en anteriores comentarios de esta versión, añadiría ahora que gracias a Ferysa, importadora de los ejemplares originales de Hungaroton, podemos escuchar ahora esta obra como es debido, pues el prensado de la edición española era francamente deficiente.—**P.G.M.**

\*



**LISZT: Salmos XIII, XVIII, XXIII, CXXV y CXXIX.** Jozsef Reti, tenor; Laszlo Jambor, barítono; Anna Lelkes, arpa; Sandor Margittay, órgano. Coro de Budapest. Coro del Ejército Húngaro. Orquesta del Estado de Hungría. Director: Miklos Forrai. Qualiton LPX 1261. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

Pocas obras de la gran producción religiosa de Franz Liszt han llegado a afirmarse en el repertorio. Las ediciones fonográficas suplen, en parte, esta carencia, aun cuando todavía tienen por delante un amplio campo que cubrir. La desatención actual a esta parcela lisztiana resulta especialmente inexplicable. La música religiosa de Liszt es precisamente una de las más significativas de todo el siglo XIX. Junto a su aportación apenas pueden mencionarse las evidentemente tan trascendentales de Schubert, Berlioz, Bruckner y Verdi.

Los **Salmos** ahora grabados representan dos etapas bien diferenciadas de la vida creativa de Liszt. Los números XIII, XVIII y XXIII datan de los años de Weimar y reflejan una proximidad estilística innegable con las obras sinfónicas de ese período. Las dos páginas restantes, **Salmos CXXV y CXXIX**, son ya del Liszt terminal de comienzos de la

década de los ochenta. El idioma sonoro que transmiten es de una gran fuerza expresiva en su misma desnudez. La selección ofrece casi todo lo escrito por Liszt dentro del tipo; queda fuera tan sólo el **Salmo CXXXVII**, para solistas, coro femenino, violín, arpa y órgano. Los medios empleados van de la máxima concisión a la sobreabundancia.

Las interpretaciones del disco, premiado con el «Grand Prix du Disque», mantienen una indudable línea general de solvencia. Se puede echar en falta, desde luego, una mayor variedad de enfoques, una acentuación más incisiva y un análisis de las obras más en profundidad. La Orquesta del Estado de Hungría se muestra muy por debajo del nivel de virtuosismo de conjunto que demandan las partituras.

Obras muy interesantes en versiones suficientes para un primer acercamiento.—**E.M.M.**

\*

**MOZART: Cuartetos para cuerda K. 387 y 590.** Cuarteto Brandis. Orfeo S 041831A. Digital. Importación.

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

Ya habíamos comentado en estas mismas páginas dos interpretaciones del Cuarteto Brandis, ambas incluidas en uno de los álbumes conmemorativos del centenario de la Filarmónica de Berlín, concretamente el dedicado a sus grupos de cámara: el **Cuarteto op. 20 núm. 4** de Haydn y el **Octeto** de Mendelssohn (junto con el Cuarteto Westphal). La audición de estos dos **Cuartetos** de Mozart que recoge el disco Orfeo que ahora comentamos —el primero de los dedicados a Haydn y el último de los Prusianos— nos lleva a sacar idénticas conclusiones que entonces: el Brandis es un espléndido Cuarteto, con grandes calidades individuales, pero con la carencia de ese «algo» que sólo tienen los cuartetos estables, esto es, una compenetración entre sus miembros y una homogeneidad sonora sólo posibles en un grupo dedicado por entero al cultivo del género camerístico por excelencia (creo, no obstante, que los cuatro componentes del Brandis han abandonado la Filarmónica berlinesa para poder conseguir precisamente esa plena dedicación al Cuarteto).

Lo cierto es que el Brandis toca magníficamente, pero, a la hora de tocar Mozart, les falta la sublime elegancia del Italiano o el perfecto idiomatismo del Melos, por citar dos grupos que nos han dejado versiones de referencia de la obra cuartetística del salzburgués. El Mozart de los berlineses tiene la virtud nada desdeñable de la espontaneidad, pero necesita unos contrastes dinámicos más acusados (la alternancia fuerte-piano de los compases 50-3 del primer movimiento del **K. 387**, por ejemplo), una mejor planificación sonora (las entradas en fuga del último movimiento de este **Cuarteto** no tienen el suficiente relieve), un fraseo menos



nervioso (en el primer movimiento del **K. 590** parece existir una cierta tendencia a correr) y una mayor vitalidad (falta fuerza, por ejemplo, en el último movimiento del **K. 590**). Sus versiones tienen, eso sí, momentos magníficos, como todo el Andante del **Cuarteto Prusiano** (una visión muy contemplativa, aunque la música admite una traducción mucho más dramática), pero las referidas ausencias y un protagonismo quizás excesivo del antiguo concertino de la Filarmónica de Berlín (siempre son sospechosos los grupos de cámara que toman su nombre del primer violín) las convierten simplemente en virtudes aisladas que, como dijimos, pueden muy pronto dejar de serlo si los miembros del Brandis se dedican exclusivamente a la música de cámara. Entre ellos, destacar especialmente al segundo violín —Peter Brem— y al viola —Wilfried Strehle—, en mi opinión los mejores instrumentistas del Cuarteto.

La grabación y la presentación del disco de Orfeo son, como siempre, impecables. La firma alemana es un perfecto ejemplo de cómo puede realizarse una política discográfica que sea rentable sin dejar de prestar en ningún momento el imprescindible servicio cultural.

La integral de los **Cuartetos** de Mozart dedicados a Haydn en la versión del Melos está todavía en catálogo (DG) y es plenamente recomendable. Los **Cuartetos Prusianos**, ya grabados por los alemanes, no han aparecido aún inexplicablemente en nuestro país: los esperamos con auténtico interés. La integral del Italiano (Philips) se sigue erigiendo como una joya discográfica. Aunque ya difícil de encontrar, vale la pena emprender la búsqueda.—**L.C.G.**

\*



**MOZART: Concierto para flauta y arpa. Sinfonía concertante para violín y viola.** Michel Debost, flauta. Lily Laskine, arpa. Gerard Jarry, violín. Serge Collot, viola. Orquesta de Cámara de Toulouse. Director: Louis Auriacombe. EMI Acorde 037-1116661.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ (Concierto)  
Interpretación: ★ ★ (Sinfonía)  
Sonido: ★ ★ ★

Interesante acoplamiento en serie económica de una de las obras más encantadoras con otra de las más densas y dramáticas

de Mozart. La primera de ellas, el **Concierto K299**, es expuesta por Auriacombe sin el menor vigor, con unos modos muy rococós bastante trasnochados y algo ñoños. Los solistas, en cambio, son fuera de serie: Michel Debost, principal flautista de la Orquesta de París, está asombroso tanto por su sonido, extremadamente rico tímbricamente y sensual, y por su interpretación, perfecta en estilo y plena de elegancia y expresividad. La famosa Lily Laskine, la gran arpista de Francia, dialoga en perfecto entendimiento y en igualdad de condiciones musicales con la flauta, aunque su técnica no es aquí tan infalible.

Auriacombe, tan acertado por lo general en la música francesa —con un disco de Couperin memorable y olvidado— adopta para la **Sinfonía concertante K364** un enfoque similar, lo que aquí es mucho más desacertado, pues reduce a un amable y elegante divertimento esta música fuertemente conflictiva, y por completo desolada en el sublime Andante. Además, los solistas no pasan de correctos músicos y ejecutantes, sin especial relieve ni inspiración. La Orquesta de Cámara de Toulouse, de hermoso sonido aterciopelado en otras ocasiones, aparece en este disco algo mate y no siempre impecablemente ajustada.

La grabación es muy fiel con el sonido de los instrumentos solistas, pero el de la orquesta se escucha en un discreto segundo plano y sus timbres aparecen velados. El prensado es cuidadoso. La portada, muy fea.

Disco recomendable sólo en la medida en que no hay en España otras grabaciones económicas de estas partituras. Pero es muy preferible hacerse con el **Concierto** en la versión de Schulz, Zabaleta/Böhm (D.G.), y con la **Sinfonía** en la de Stern, Zukerman/Barenboim (CBS).—**T.**

\*

**MOZART: Exsultate, jubilate. Arias de concierto de La Clemencia de Tito, Idomeneo, Las Bodas de Figaro e Il Barbero de buon Cuore.** Janet Baker. Orquesta de Cámara Escocesa. Director: Raymond Leppard. Erato 75176. Digital. Importación.

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

Estamos en presencia de un disco poco usual, que recoge composiciones para soprano, varias de ellas muy poco conocidas, mientras que otras son de repertorio, agrupadas en esta ocasión por el único común denominador de reunir las cualidades de las llamadas «arias de concierto». Estas se caracterizan por constituir una unidad musical completa en sí mismas, aunque a veces estén intercaladas en una ópera, así como por el paralelismo que suele establecerse entre las puestas virtuosistas del cantante y las de un instrumento solista, y por haber sido adaptadas expresamente a las posibilidades de determinados cantantes. El aria



de «Sesto» en **La Clemencia de Tito** reúne estas características, con un solo de clarinete y a modo de concertante, y por ello se incluye en el registro tal como se interpreta en la ópera. Por otra parte, el conocido motete **K. 165 Exsultate, Jubilate** («Aleluya») también corresponde a la clasificación. El resto es menos conocido. El aria **Non temer, amato bene, K. 505** fue remodelada por Mozart para la soprano Nancy Storace (de la que aparentemente estaba prendado) con textos de **Idomeneo**, introduciendo un obligato de piano, que el propio compositor interpretaba. Las dos arias de **Las Bodas de Figaro** que se incluyen fueron también remodeladas especialmente para una representación en Viena en 1789. Y finalmente, se incluyen dos arias, **K.582** y **K.583**, que Mozart compuso para la soprano Louise Villeneuve, y que son curiosamente para introducir en la ópera de Martín y Soler **Il Barbero de Buon Cuore**.

La grabación se realizó en Julio de 1984, en el Queen's Hall de Edimburgo, y la excelsa cantante Janet Baker, tras muchos años de brillante carrera profesional, se muestra aún en plenitud de atributos artísticos, haciendo acopio de una maestría e inteligencia musical incomparables. Esporádicamente, surgen zonas de cierto deterioro tímbrico o de cambios de color, pero estas circunstancias quedan relegadas a un segundo plano, al primar el arte y la técnica asombrosas de la cantante. Son destacables las dos arias de «Susana» de **Las Bodas**, interpretadas con delicadeza exquisita, acometiendo las agilidades en pianísimo, si bien de manera algo lejana y cautelosa. Su versión del **Aleluya** es muy singular y admirable por la íntima impresión que transmite, al margen de las virtuosísticas agilidades que vence satisfactoriamente (pese a ser una voz de mucho cuerpo), rematando la pieza con un Do sobreagudo excelente, que a menudo suele obviarse. Asimismo, el aria de «Sesto» de **La Clemencia** está expuesta con brillantez y gran dominio, unido a la delicadeza expresiva característica de la cantante, haciendo gala de su excelente fiato.

La dirección de Leppard es acertada, con buen estilo mozartiano, y con mucha claridad instrumental. El propio Leppard asume el piano obligato en el aria de **Idomeneo**, con muy buen resultado. También es destacable el solo de clarinete en **Idomeneo**, interpretado impecablemente por Lewis Morrison. La calidad téc-

nica del disco es muy buena, con un sonido profundo, de amplia dinámica y bien balanceado. Se acompaña un encarte, con los textos traducidos al francés, inglés y alemán. En definitiva, no es un disco más del montón —algo extraño por su contenido diverso—, sino que ofrece gran interés por su calidad artística y por recoger composiciones poco difundidas.—**FRANCISCO CHACON**

\*

**MOZART: Marcha K 62. Sere-nata K 100. Casaciones K 63 y 99.** Orquesta Jean-François Paillard. Director: J.F. Paillard. Erato 75184.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Un conjunto de cuatro obras del Mozart de trece años que, como siempre en el gran genio, resultan un asombro por su frescor, elegancia, equilibrio e imaginación. Naturalmente no es éste el Mozart más complejo y profundo de años posteriores, pero en sí mismas, al margen de estar compuestas por un muchacho, casi un niño, estas partituras poseen un encanto y una perfección verdaderamente admirables.

El director francés Jean-François Paillard al frente de la Orquesta de cámara que lleva su nombre (fundada en 1959) nos ofrece unas versiones de buena calidad, con «tempi» adecuados —algún movimiento un poco rápido de más— buen gusto en el fraseo y aceptable sentido rítmico. Su Orquesta se muestra como un conjunto de agradable sonido general, aunque por momentos se echa de menos un mayor refinamiento y transparencia en la textura instrumental. En ningún momento se tiene la sensación de encontrarse ante una interpretación sensacional, ni por la batuta ni por la Orquesta, pero tampoco hay motivos para la queja. Paillard hace un Mozart latino y luminoso —cosa muy conveniente, pues Mozart es el más latino de los compositores germanos— y sigue la tradición moderna, es decir no vuelve sus ojos a un Mozart de investigación musicológica en el sentido en que lo están haciendo un Hogwood (con instrumentos originales) o un Harnoncourt (con orquestas modernas). Disco, pues, agradable, sin sorpresas, y que tiene la ventaja de estar muy bien aprovechado, ya que nos ofrece una hora de excelente música. La grabación, desde un punto de vista sonoro, es buena, aunque mi ejemplar ofrece un leve punto molesto durante algunos minutos en la segunda cara.—**C.R.S.**

\*

**MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una exposición. DE-BUSSY: Preludio a la siesta de un fauno.** Orquesta Filarmónica, Londres. Director: Lorin Maazel. EMI. Grandes Interpretes, 053 1030141.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★



Son tantas ya las buenas versiones —y modernas versiones— de los **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, a las que hemos tenido que dar respuesta crítica desde estas páginas, que cuando cae en nuestras manos un disco como éste —registro supongo de finales de los cincuenta o primeros años de la década de los sesenta, pues en la carpeta nada se dice al respecto—, ya algo antiguo, y con realizaciones debidas a la batuta de un director que hoy está entre los grandes, pero que por aquel entonces no pasaba de ser un maestro que despuntaba en el panorama musical de la época, lo primero que llega a nuestro pensamiento es que no nos va a ser fácil hacer justicia a los trabajos que lo confirman. Pero como, en definitiva, esta sección, dentro de las evidentes limitaciones que impone la subjetividad de cualquier comentario que implique un juicio de valor, no tiene más pretensión que la de servir de guía al comprador de discos, nos vemos inevitablemente obligados a criticar los discos que nos llegan, no perdiendo de vista cuál es la situación del catálogo discográfico actual.

Y así, hoy, un disco como éste no pasa de ser un producto desfasado (tanto por versiones como por calidad de la toma sonora), que, en principio, sólo puede interesar a coleccionistas de versiones o a los seguidores de turno de un determinado director de orquesta; en este caso del sólo a veces genial Lorin Maazel. Su versión fonográfica de los **Cuadros**, que tiene momentos estupendos —Ballet de los polluelos en sus cascarnes o El mercado de Limoges, por ejemplo—, no llega ni por asomo a inquietar a las interpretaciones discográficas de referencia. Es, en general, una realización a la que le falta fuerza o sutileza —según el caso—; sosa en más de un momento; poco flexible en el dibujo melódico; muy poco versátil en el aspecto sonoro.

Con la interpretación del **Preludio a la siesta de un fauno** nos encontramos ante una lectura sonora intachable, lo que, por tratarse de la obra que se trata, asegura a la versión unos resultados más sólidos que en el caso anterior. No obstante, tampoco es una versión de referencia: los hay que han hilado más fino desde el momento en que se grabó este disco hasta nuestros días. Por ejemplo un Haitink o un Solti.

La grabación, igualmente, ha envejecido más de la cuenta. Además del ruido de fondo, es algo estridente y no muy «fina» en la definición de timbres. Para los **Cuadros de una exposición** seguimos recomendando las versiones de Abbado, Solti y Giulini; particularmente las de los dos últimos. Por cierto es una pena que Polygram, atendiendo a no se sabe qué geniales criterios —aunque los podemos imaginar—, haya decidido retirar del mercado la versión de Solti en disco compacto. Probablemente era uno de los «compactos» más «importantes» que en este momento tenía en catálogo.—**P.G.M.**

\*



**DE PABLO: We (Versión definitiva).** Realización del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca. Ayudante técnico: Leopoldo Amigo. Nuevos Medios 13-119.

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

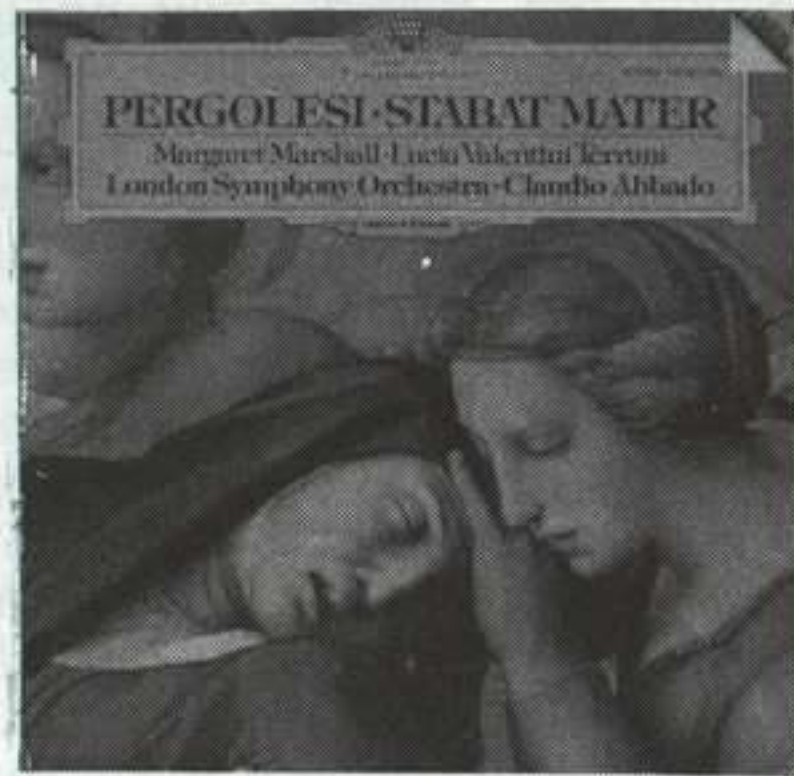
La música electrónica pura se bate en retirada en los últimos tiempos. Los compositores prefieren unir el uso de la cinta que contiene el material electroacústico pregrabado a la actuación directa de instrumentistas. El retorno de Luis de Pablo a una obra que ya contaba con quince años puede entenderse desde distintos ángulos. Naturalmente, los materiales utilizados podían tomar infinidad de configuraciones finales. Pero sobre todo la historia de **We** es la historia de la frustración de la música electrónica española. La desaparición del estudio «Alea», donde se realizó la anterior versión de la obra, dejó sin voz las posibles manifestaciones autóctonas en este campo. Por fortuna, en nuestros días instituciones como el Gabinete de Cuenca vienen a retomar la vía abandonada. Luis de Pablo se ha servido de esa reactivación para su nuevo **We**.

No es éste el lugar para establecer un cuadro de semejanzas y diferencias entre las versiones de 1970 y 1984. En todo caso, el empleo del término DEFINITIVA para la actual hace pensar que la de 1984 es la que mejor responde al pensamiento de su autor. La idea central sigue siendo la misma: **We** es un mundo sonoro que recoge el yo del compositor en su vertiente no consciente y en un marco histórico-social. Los materiales usados coinciden en muchos casos, pero la forma que se les ha dado ahora es diferente. El aspecto presente de **We** es de mayor concentración. Los medios son gobernados de manera más unitaria; no en vano han pasado quince años desde los primeros esbozos de la obra en 1969. La madurez alcanzada por el lenguaje de Pablo queda así perfectamente constatada.

Por supuesto que lo grabado es la obra: no cabe hablar de interpretación.—**E.M.M.**

\*

**PERGOLESI: Stabat Mater.** Margaret Marshall, soprano. Lucia Valentini Terrani, contralto. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 415



103-1 (CD: 415 103-2). Digital. Importación.

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

El **Stabat Mater** de Pergolesi es la obra cumbre de las de este género particular. Inevitablemente, siempre que escuchamos un **Stabat Mater** tenemos presente, para bien o para mal, el de Pergolesi. Y es que la obra de este autor, muerto tan prematuramente (1710-1736), reúne en ella toda perfección: estilo, forma, equilibrio, medida, impacto, drama interior, longitud exacta. No es por ello extraño que su interpretación sea una asignatura difícil, dada la expectación que provoca y dado, sobre todo, el período musical a que pertenece, a caballo entre el último barroco (directo heredero de Vivaldi y Scarlatti) y el preclasicismo. Y además requiere cierta decisión frente a los adornos y florituras que el tiempo y las divas le han ido sumando.

No esperaba yo ver a Claudio Abbado en estas lides. No es lo suyo la música barroca, al parecer, pero seguramente su condición de italiano le ha acercado a esta pieza, que habrá escuchado en su país innumerables veces. De hecho, Abbado plantea una visión dramática y apasionada, pero utiliza unos medios no adecuados: orquesta algo excesiva, y un estilo no del todo apropiado. Tampoco se esfuerza en limpiar la partitura, dejando que la soprano, que por otra parte está muy bien, efectúe los adornos que desee; su voz, brillante y pura en los agudos, contrasta a la perfección con la de la Terrani, más inteligente, a mi gusto, en lo interpretativo.

La versión de Claudio Abbado puede tener la ventaja de acercar la obra a un público todavía no muy conocedor de ella y que podría haber sido asustado con anterioridad por otras interpretaciones «historicistas». Así, Abbado la hace atractiva; sin embargo, sigo prefiriendo versiones más de cámara, como la cantada por Mirella Freni y Teresa Berganza que, contando con un director poco conocido pero muy efectivo (Ettore Gracis) y una orquesta de cámara sencilla pero adecuada (La Orquesta «Scarlatti» de Nápoles), y a pesar de haber sido algo criticada, me parece todavía la mejor (Archiv 2533114). En fin, esta de Abbado tampoco es despreciable, e incluye un sonido excelente; por ello es también muy recomendable.—**S.B.S.**

\*

**PURCELL: Música de teatro de El Rey Arturo, Dido y Eneas, Diocleciano, La Reina de las Hadas y Abdelazar.** Orquesta de Cámara de Londres. Director: Thomas McIntosh. Hispavox 60-160 294.

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

La gran eclosión de la música barroca, la reconocida calidad de la música de Purcell, las excelentes prestaciones de los conjuntos de cámara ingleses y algunas razones más, son la causa de aparición de discos como el comentado. Nada de ello es desdeñable, por supuesto, antes al contrario, resulta digno de elogio.

La Orquesta de Cámara de Londres, que desde luego es mucho menos conocida que sus compañeras la English Chamber Orchestra, I Virtuosi de Londres, la Academy of St. Martin-in-the-Fields, o la Academy of Ancient Music, es un conjunto de notable calidad fundado hace más de diez años por el violinista Ruggiero Ricci, pero, al menos por lo que se escucha en este disco, de inferior calidad a la de las agrupaciones citadas anteriormente.



Los fragmentos seleccionados de distintas músicas de teatro de Purcell son todos de una belleza extraordinaria, inatacables. Se podrá discutir la oportunidad de construir una suite con piezas de **Dido y Eneas**, pero no su grandeza musical.

McIntosh y la Orquesta de Cámara de Londres nos ofrecen unas notables versiones de estas páginas, con esa forma especial de entender la música barroca que tiene la escuela inglesa. Claridad y sobriedad, justa y sabiamente mezcladas con dinamismo y brillantez. Nada que objetar. Quizá se eche de menos un mayor aliento en las páginas lentas y una mayor precisión rítmica.

En cualquier caso, resulta evidente a quien esto escribe que las versiones de referencia de estas obras son, sin duda, las protagonizadas por Hogwood y la Academy of Ancient Music.—**G.Q.L.I.O.**

\*

**RACHMANINOV: 5 Preludios; 4 Momentos Musicales; 2 Etudes-Tableaux; Elegía op. 3. núm. 1.** Andrei Gavrilov, piano. EMI 27 0106 1. Digital. Importación.

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



A sus 29 años, Gavrílov tal vez se haya convertido ya en la principal figura pianística procedente de Rusia. Sus registros (hasta el momento pocos) poseen un nivel extraordinario en autores como Haendel, Ravel y Tchaikovsky. Y los que ahora parecen (éste dedicado a Rachmaninov y otro más a Scriabin) llevan también la vitola de lo excepcional. Cabe pensar que ahora, tras haber trasladado su residencia a Londres, el genial pianista moscovita tendrá ocasión de ir incrementando sus actuaciones discográficas.

Tengo que decir que, desde la aparición de Ashkenazy y Pollini, nunca me había impresionado tanto la aparición internacional de ningún otro joven valor del teclado. Salido del aula de Heinrich Neuhaus (al igual que Sviatoslav Richter, Gilels, Krainev y Radu Lupu), Gavrílov parece estar dotado con las cualidades de cada uno de ellos; pero sobre todo está dotado de una técnica que sólo se me ocurre calificar de fulgurante. Su estilo amplio y grandioso, su sonido redondo, su pulsación incisiva y su temperamento fogoso le hacen intérprete ideal del repertorio romántico y post-romántico ruso (Tchaikovsky, Scriabin, Rachmaninov, Prokofiev...) y sospecho que también de los grandes precedentes centroeuropeos de éstos, singularmente Chopin y Liszt, aunque no le he oído tocar nada de ellos.

El disco que ahora me toca comentar es un prodigio de ejecución técnica y de identidad anímica respecto a la bella y difícil música para piano de Rachmaninov, igualando las altísimas cotas alcanzadas por Ashkenazy en su grabación de la **Sonata núm. 2** y los **Etudes-Tableaux Op. 33**. Encontramos, por ejemplo, una pulsación increíblemente regulada y precisa en el **Etude-Tableau Op. 39 núm. 3**; espléndida concentración y madurez en la **Elegía**; y en el granítico **Preludio Op. 23 núm. 5**, con esa figura de marcha que anima todo el conjunto, Gavrílov resulta implacable, haciendo gala de una dinámica amplísima y un sonido majestuoso.

Algo parecido se podría decir (en cuanto a sonido) del **Etude-Tableau, Op. 39 núm. 5**, con un clímax de gran efecto. Igualmente impresionante el primero de los **Preludios (Op. 23 núm. 2)**, aunque el temperamento del artista lo haga excesivamente encorajinado para la indicación maestosa que lleva la pieza. Y sensacionales también los **Momentos Musicales núm. 3, 4, 5 y 6** de la **Op. 16**, donde la comparación con Lazar Berman es muy favorable para Gavrílov: en las dos piezas lentas y meditativas éste resulta más doliente y sus silencios más significativos; el cromático **núm. 4** resulta vertiginoso en manos de Gavrílov y en el **6º** el joven pianista despliega su carácter y su temperamento de forma impresionante; por otra parte, el juego de tensiones entre mano izquierda (célula base de seis notas sucesivamente ascendente y descendente) y mano derecha (terceras, arpeggios, etc.) está admirablemente concretado; y los acordes en «fortissimo» resultan redondos e imponentes.

La soberbia grabación contribuye a hacer de este disco algo fuera de serie. Si puede, no se lo pierda.—J.I.P.

\*

**RESPIGHI: Los Pinos de Roma. BERLIOZ: Obertura de El Carnaval Romano. LISZT: Los Preludios.** Orquesta Filarmónica. Director: Herbert von Karajan. EMI Acorde 037-1039291.

Interpretación: ★ ★ (Berlioz y Liszt)  
★ ★ ★ ★ (Respighi)  
Sonido: ★ ★ ★

En primer lugar, felicitar a EMI española por el hecho de que, al fin, en sus discos de la serie económica Acorde aparezca correctamente consignada la fecha de grabación del disco. Me parece que ése es un dato lo suficientemente importante como para que no se deba sustraer al consumidor.

Como se podrá deducir de lo escrito en el encabezamiento, por la considerable diferencia de calificación interpretativa asignada a las respectivas versiones de las obras que componen el disco se comenta, éste sólo me ha gustado a medias. La interpretación de **Los Pinos de Roma** me ha parecido sincera, cuidada (que no amanerada) en el aspecto sonoro, no demasiado hinchada en sus PELIGROSOS momentos de mayor envergadura sonora, y aunque con una cierta generalizada tendencia a lo DULCE, en suma me ha resultado una excelente versión de esta, por otro lado, nada genial música.

Del resto de la grabación no puedo por menos que emitir un juicio muy negativo. Las versiones respectivas son bastante impresentables en los tiempos que corren: blandísimas, de un manierismo sonoro absolutamente FUERA DE TIESTO, llenas de detalles de pésimo gusto musical, etc. Música para soñar...

La grabación, del año 1958, se CONSERVA con dignidad. El prensado es correcto, algo que, afortunadamente, parece que EMI está consiguiendo ya últimamente de forma lo suficientemente generalizada. Las versiones discográficas que más me convencen de estas obras son: Para **Los Preludios**, la más grande ha sido —y lo sigue siendo— la de Furtwangler/Filarmónica de Viena. En su sustitución es recomendable la de Barenboim/Sinfónica de Chicago, para D.G. Para la **Obertura de El Carnaval Romano** recomendaría un excelente disco de oberturas del autor francés, para Erato, por Alain Lombard. Por último, para la obra de Respighi, la de Ozawa/Sinfónica de Boston, también para D.G.—P.G.M.

\*

**RESPIGHI: La Fiamma.** K. Takács, S. Solyom-Nagy, P. Kelen, I. Tokody, K. Kovats. Coro de la RTV Húngara y Orquesta Estatal de Hungría. Director: Lamberto Gardelli. Hungaroton SLPD 12591-93, 3 discos. Importación.



Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Primera grabación musical de esta interesante ópera de Respighi que hay que agradecer a la firma Hungaroton, al parecer mucho más dinámica, moderna y arriesgada que las conocidas marcas de las multinacionales occidentales, siempre conservadoras y remisas en dar a conocer obras nuevas. **La Fiamma** es un melodrama en tres actos estrenado en 1934 y que permanecía en el olvido. No sé hasta qué punto la presente grabación ayudará a que esta ópera salga del silencio, pero la decisión de llevarla a cabo me parece un acierto. **La Fiamma** es una partitura muy cuidada, que posee un gran sentido dramático, una buena orquestación y una escritura para las voces que es, a la vez, efectiva y de interesante línea lírica y teatral. La ópera se ambienta en Ravena en el siglo VII, y el espíritu bizantino aparece evocado por ciertas reminiscencias arcaizantes de signo oriental, más perceptibles en las partes corales, aunque también en ciertos melismas orquestales puede apreciarse el intento de Respighi por otorgar un sabor de época a su partitura. De vez en cuando asoma un lenguaje pucciniano —en especial el de **Turandot**— pero en conjunto es obra personal.

**La Fiamma** es una historia de amor y de adulterio con un problema de brujería al fondo. Basada en una obra de Wiers Jensen —precisamente la que dio origen a la espléndida película de Dreyer **Dies Irae**— y con libreto de Claudio Guastalla, nos enfrenta con el problema de las relaciones familiares del exarca Basilio: su segunda y joven esposa, Silvana, su dura y desconfiada madre, Eudoxia, y el hijo de su primer matrimonio, Donello. Sobre un trasfondo de tragedia griega en el que una variante del tema de Fedra se hace patente, la ópera plantea también el problema de la brujería y el pacto satánico, que la religión dominante ve con malos ojos, como una posible merma de su propio poder y por eso la destruye. **La Fiamma** no es sólo una historia de pasiones sino también de intolerancia y de superstición. Los personajes están bien delineados y la música ofrece excelentes secuencias, como el amplio dúo de mor del amor del tercer acto, punto culminante de la partitura, en el que se entremezclan con acierto la pasión, la ternura y la intuición de la muerte. En su conjunto, esta ópera de Respighi bien

merece el conocimiento de todos los aficionados y estoy seguro de que con una adecuada puesta en escena de obra tendría aceptación, ya que, además de sus valores puramente musicales, **La Fiamma** es obra muy teatral y con algunas escenas espectaculares.

La interpretación es muy aceptable, aunque ninguno de los cantantes principales tengan voces de primera fila. La protagonista, Ilona Tokody, es una interesante soprano a la que tuve ocasión de escuchar en Madrid hace unos años cantando la «María» de **Simon Boccanegra**; me había causado entonces una buena impresión más que por la voz, no demasiado bella y con problemas en los agudos, por su atractiva personalidad. Este mismo año volví a escucharla en el **Requiem** de Verdi con resultados poco satisfactorios. El papel de «Silvana» es de gran dificultad y requeriría la voz de una joven Tebaldi, de alrededor de 1950, por su amplitud lírico-spinto y su belleza y uniformidad en toda la amplia tesitura o bien la de una joven Callas cuando todavía no gritaba demasiado y suplía, en parte, sus defectos vocales con el interés de su innato sentido dramático. Ilona Tokody compone bien el personaje y canta con entrega y convicción; se encuentra mejor en la zona central aunque los graves resulten en general, convincentes; los agudos, en cambio, se resienten y están proyectados con excesivo esfuerzo, lo que conduce a durezas y a un peligroso y feo trémolo que denota las dificultades de la soprano en esta zona. De cualquier modo, una actuación meritoria.

El otro gran papel de **La Fiamma** es el de «Eudoxia», la dura y terrible madre del exarca. Klara Takács realiza una interpretación aceptable, sobre todo si tenemos en cuenta que el personaje requiere una voz de mezzo con graves de contralto y agudos de soprano. La de la señora Takács posee cierto relieve en la zona central y grave pero está muy apurada en la aguda, que resulta abierta y sin autoridad, con problemas incluso de afinación. Este personaje requeriría una voz como la de Elena Obratsova para hacerle verdadera justicia. El tenor Péter Kelen ha resultado una agradable sorpresa. Sin alcanzar la categoría de gran divo, es un lírico-spinto de timbre agradable que canta con gusto y musicalidad (al parecer tiene en su repertorio papeles tan distintos como «Don Ottavio» y «Andrea Chenier») y hace un joven amante sin caer en excesos veristas. El barítono Sándor Solyom-Nagy es un exarca de noble línea, pero su papel es el menos dibujado por el compositor; su amplio «racconto» del acto II «una potencia misteriosa» está expresado con excelente intención teatral y buen centro, perdiendo algo en la zona aguda.

Los personajes secundarios están por lo general muy bien servidos, destacando el obispo de Kolos Kóvats y la «Monica» de Pitti Katalin. La dirección de Lamberto Gardelli tiene su habitual sentido de la medida y, dada la



general teatralidad de los cantantes húngaros, su labor resulta más satisfactoria que en muchas de sus incursiones en el joven Verdi. La actuación del Coro y de la Orquesta de la RTV y la Opera del Estado Húngaro son de excelente nivel. El álbum se presenta con el habitual gran libreto de la casa Hungaroton en el original italiano y cinco idiomas —no el castellano— así como un estudio preliminar sobre la ópera. El sonido tiene cuerpo y muestra la buena técnica de los estudios de grabación húngaros. En resumen, si Vd. es aficionado a la ópera, **La Fiamma** es un título que merece la pena.—**C.R.S.**

\*

**REUBKE: Sonata para órgano en Do menor «El Salmo 94».**  
**LISZT: Fantasía y Fuga sobre el Coral «Ad nos, ad salutarem undam».** Simon Preston, órgano de la Abadía de Westminster. Deutsche Grammophon 415 139-1. Digital. Importación.

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

Los compositores del primer romanticismo habían dejado al órgano de lado, pese a casos aislados de interés por el instrumento, como el de Mendelssohn. Mediada la centuria se asiste a un cierto resurgir de la escritura para órgano. Liszt fue uno de los más activos protagonistas de esa animación. Sus obras enlazan con la gran tradición encarnada en Bach. Un nítido exponente de su denso entendimiento del «cómico» instrumento es la obra recogida en este disco, sin duda una de las esenciales y más ambiciosas de esta zona de su catálogo. La temprana muerte de Julius Reubke (1834-1858) truncó una carrera compositiva que apuntaba en dirección hacia grandes logros. Discípulo de Liszt en los años de Weimar, Reubke adoptó en su **Sonata en Do menor** el modelo cerrado en un único movimiento propuesto por su maestro. El enfoque del discípulo es lo suficientemente personal, combinando una libre inventiva con una forma próxima a la sonata.

Simon Preston redondea con esta grabación un disco de extraordinaria calidad interpretativa. Como ocurre con otro registro cercano a este dedicado a obras francesas de fines de siglo, que merece su correspondiente reseña en estas mismas páginas, en las versiones de estas dos obras centroeuropeas tenemos ocasión de comprobar la condición de organista integral que define a Preston. Este tipo de repertorio pudiera parecer en principio como algo ajeno al talante del músico, admirable estilista del barroco, pero lo realizado desmiente ese prejuicio. Preston demuestra así su versatilidad y amplitud de intereses.

Como ya es norma en los últimos tiempos, la grabación goza de un sonido portentoso.—**E.M.M.**

\*

**SCHUBERT: Sinfonía núm. 8, «Inacabada». Música incidental de «Rosamunda», selección.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Sir Colin Davis. Philips 410 393-1. Digital. Importación.

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

Disco extraordinario, especialmente por lo que se refiere a la inclusión de cuatro fragmentos de **Rosamunda** (la Obertura, las dos Músicas de ballet y el Entreacto núm. 3), de los que Sir Colin Davis hace una sensacional recreación, en un admirable ejercicio de sensibilidad, discreción y refinamiento.

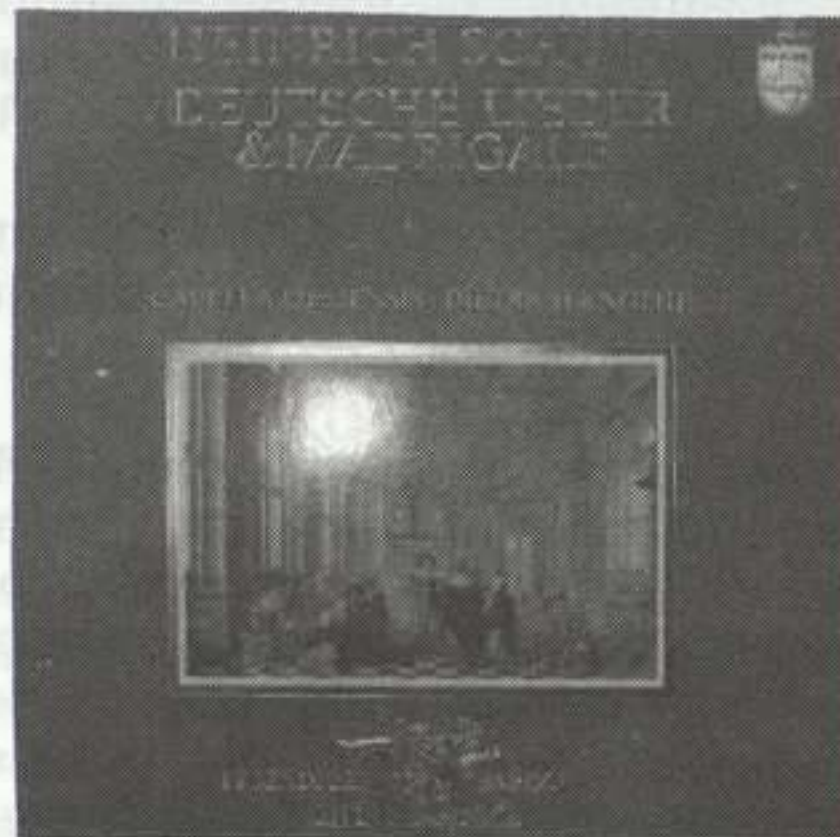
La refrescante música de **Rosamunda** es objeto aquí de una traducción difícilmente parangonable, donde priman la elegancia, la complacencia en el impar melodismo schubertiano, la luminosidad y el pulimento sonoro, digno del mejor trabajo de orfebrería acústica de que es capaz ese TALLER admirable que es la Boston Symphony. Todos estos aspectos que yo destacaría como cualidades más señaladas de esta interpretación no son sinónimo —muy al contrario— de manierismo o blandenguería; sólo indican el exquisito tacto y el talante fluido y desenvuelto con los que el maestro de Weybridge y sus músicos norteamericanos abordan esta música.

Hay, sin embargo, el necesario contrapunto a todo ello: sencillez; una inefable sensación de naturalidad y de espontaneidad; una forma de hacer música desprovista de toda artificiosidad. Es decir, que toda esa elegancia y ese refinamiento nunca resultan falsos, sino que afloran espontáneamente. Y sin embargo, empero, ni rastro de blandura: la recia complejidad sinfónica que Davis y sus huestes bostonianas otorgan a muchos pasajes de la Obertura es admirable, con redondos acordes y DIALECTICA instrumental muy lograda (contraposición entre cuerda aguda y cuerda grave, riqueza de planos en maderas y metales, etc.); todo se escucha con una transparencia y un frescor que bien pudiera hacer calificar esta versión de FRAGANTE. Por no hablar de la alada ligereza con que se ejecuta el célebre Andantino (Música de ballet núm. 2) o la liviandad ensoñadora de los otros dos fragmentos, todos salpicados por intervenciones impagables de las maderas solistas, a la cabeza el clarinete (posiblemente Harold Wright).

Y en cuanto a la popularísima «Inacabada», también una gran versión, aunque resulte una aportación mucho menos genial que la interpretación antes mencionada. Participa de muchas de las cualidades apuntadas en este comentario y, sobre todo, la actuación orquestal es de nuevo gloriosa. Yo diría que es una versión A RAS DE SUELO —y lo diría elogiosamente—, poco sublimada y menos extática y contemplativa que otras versiones de gran categoría (Böhm y Krips —ambas con Viena— y Giulini con Chicago, por ejemplo). Lectura, pues, que se aleja de aquellos tres grandes acercamientos, menos trascen-

dental que aquéllos. Pero con sus propias cualidades; entre ellas, oír todo con una claridad y un alarde de ejecución poco corriente. La grabación es sensacional.—**J.I.P.**

\*



**SCHÜTZ: Canciones y Madrigales Alemanes.** Capella Lipsiensis. Director: Dietrich Knothe. Philips 9502 062. Importación.

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

Uno de los grandes beneficiados por la declaración de 1985 como Año Europeo de la Música (aparte, por supuesto, de la atención hacia las parcelas menos conocidas de Bach, Haendel, D. Scarlatti y, fuera de este grupo barroco, de Berg) es, sin lugar a dudas, Heinrich Schütz, cuyo centenario, de no haber coincido con el de los otros compositores, hubiera pasado tan inadvertido como suele ocurrir con los de personalidades que gozan de menor renombre que los considerados GRANDES. Habría que lamentar que haya hecho falta esta efemérides para colocar en su justo lugar a este autor, sin cuya obra la de Bach y la de Haendel (por hablar sólo de los GRANDES) no se hubieran desarrollado como lo hicieron. Pero, si a partir de ahora se valora a Schütz como merece, el aniversario habrá cumplido su objetivo.

El sello Philips publicó en el pasado año un disco con la colección completa de los **Madrigales Italianos** (comentado en RITMO, núm. 549), a cargo de los mismos intérpretes que se encargan aquí de las canciones y los madrigales en lengua alemana. Con los madrigales italianos, Schütz comenzaba un proceso de implantación de esta forma musical en Alemania, con innovaciones propias (aumento de intensidad expresiva y del sentido pictórico y ornamental) frente a los compositores italianos, de los que recoge el estilo básico y la estructura. En el madrigal alemán, continuación en el camino evolutivo de Schütz, la utilización de su lengua materna condiciona en buena parte la aparición de nuevos rasgos musicales y la consecución de una forma musical con mayor personalidad propia de Schütz, menos apegado a la base italiana, que es necesaria para la posterior aparición de la variante alemana.

En cuanto a las canciones alemanas, para voz solista e instru-

mentos, se dice en el comentario de la carpeta que pueden ser el origen del «lied», hipótesis que no creo que se deba afirmar con rotundidad, sino como remota posibilidad. Como ocurre en la época, la diferenciación y separación clara entre formas musicales (para lo que hay que establecer unas características determinadas, difíciles de plantear en el siglo XVII) no existe tal como la conocemos hoy, y el término «canción» podría aplicarse igualmente, por ejemplo, a «aria». Schütz aprovecha sus amplias posibilidades para recrear musicalmente un texto sea del género religioso (**Ein Trauerlied**, SWV 419), mitológico (**Glück zu dem Helikon**, SWV 96), cortesano (**Klaglicher Abschied**, SWV 52), pastoril (**Vier Hirtinnen**, SWV Anh. 1), satírico-humorístico (**Lasst Salomon sein Bette nicht umgeben**, SWV 452) o de carácter intimista (**Nachdem ich lag in meinem oden Bette**, SWV 451, bellísimo texto de Martin Opitz, amigo del compositor, con cuyos poemas alcanza la música un mayor grado emotivo). La voz está apoyada por un conjunto instrumental o un bajo continuo, que no aparecían en los madrigales italianos (a capella), factor que añade a éstos una belleza sonora diferente pero más rica.

La interpretación de la Capella Lipsiensis se basa en los mismos principios advertidos en el disco anterior. Entre sus virtudes destacan un plausible sentido estilístico, musicalidad, expresividad —mayor que en los italianos— y conjunción entre las voces; entre los defectos, la desigual calidad vocal de sus miembros (apreciable, sobre todo, en las canciones a solo) y la falta de limpieza en la realización de agilidades (admirablemente resueltas por algunos de ellos). Destaca el tenor Joachim Vogt, que canta **Danklied**, SWV 368; los peores son las sopranos y el contratenor. El conjunto instrumental realiza su cometido con gran eficacia, así como Walter-Heinz Bernstein, que se ocupa del continuo-clave (con bellas ornamentaciones en **Vier Hirtinnen**) y órgano positivo— con imaginación. La dirección de Dietrich Knothe es variada y animada, muy adecuada y conocedora del estilo de Schütz. Me gusta más que la versión de los madrigales italianos, y no únicamente por la ausencia de problemas fonéticos. La grabación es magnífica, con perfecta toma vocal e instrumental, y el prensado, impecable. La ausencia de la traducción española de los textos se está convirtiendo en mala e incorregible costumbre (únicamente aparecen en alemán e inglés).—**R.B.**

\*

**SCHÜTZ: La Resurrección**, SWV 50. Peter Pears, Robert Tear, John Shirley-Quirk, Philip Langridge, Ian Partridge. Conjunto Isabelino de Violas, Conjunto de Cornetas y Sacabuches de Londres, Coro Heinrich Schütz. Director: Roger Norrington. Decca Argo, 414 072-1. Importación.





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

Heinrich Schütz compuso su **Historia de la Resurrección de Jesucristo** en 1723 para que fuera interpretada en la capilla de la Corte de Dresde, siguiendo el esquema planteado por su antecesor, Antonio Scandello, en 1568, en una obra muy popular durante el siglo XVII. Entre los nuevos elementos incluidos por Schütz destaca la variación en el acompañamiento de la parte del Evangelista —cuatro violas, aunque también permite la utilización de órgano positivo o laúd—, así como la inclusión de efectos sonoros descriptivos y la reducción a dos voces (que, incluso, deja desempeñar a una voz y un instrumento) de la polifonía empleada anteriormente para encarnar a los diversos personajes que intervienen en el relato. La caracterización por medio de instrumentos es también más precisa: chitarrone y gamba, para los personajes humanos; órgano y violón, para los sobrenaturales. Como se puede apreciar por estos datos, se trata de una obra que, aparte de la extraordinaria belleza sonora propia de Schütz, contiene una gran proporción de sentido dramático y teatralidad, muy frecuentes, por otra parte, en la música religiosa del primer Barroco.

Esta versión, ya editada entre nosotros hace aproximadamente una década, aprovecha al máximo este componente teatral, con muy buenos resultados, siempre dentro de esta tónica. Por ello se explica la intervención del coro al completo en las breves partes corales, y la búsqueda de los efectos más expresivos de la escritura. La dirección de Roger Norrington, titular del magnífico y no sé si ya desaparecido Coro Schütz de Londres, con el que realizó una serie de registros admirables, tanto por la infrecuencia del repertorio elegido como por la calidad de la interpretación, juega habilmente con un soberbio conjunto instrumental, formado por el Conjunto Isabelino de Violas y el de Cornetas y Sacabuches de Londres, ambos de calidad y brillantes. Los solistas se integran con bastante fortuna en esta visión casi operística, destacando, muy en primer lugar, el Evangelista de ese grandísimo cantante que es Peter Pears, lleno de intención, aunque la voz esté algo estropeada y tremolante. Se ha mantenido la intervención de dos cantantes —o de tres, caso de las Marías— para los restantes personajes. De estas parejas, aparte de la correc-

ción en las cantantes femeninas, destaca la formada por los tenores Philip Langridge e Ian Partridge, superior al «Jesús» de Robert Tear y John Shirley-Quirk (la intervención del segundo de ellos no es muy afortunada). La grabación es muy notable. En los comentarios de carpeta se comenta cómo ha sido la disposición de los intérpretes, siguiendo también esta intención de buscar efectos —que, como se puede apreciar aquí, no tiene por qué ser siempre criticable—. Hace un par de años se publicó en nuestro país otra edición de la obra, dirigida por Louis Devos para Erato, con el Conjunto Musica Polyphonica. Se trata de una versión intimista, de cámara, más acorde con las nuevas tendencias de interpretación de la música de este período, con una intervención del órgano menos intensa que la de Charles Spinks en la de Argo, y con unos cantantes más familiarizados con el lenguaje, como demuestra el excelente Evangelista de Kurt Widmer, con mayor variedad en la ornamentación. Se trata de dos visiones distintas, pero ambas de alto nivel. La publicación de Argo, de mejor sonido, tiene la ventaja de la publicación del texto, en alemán e inglés.—**R.B.I.**

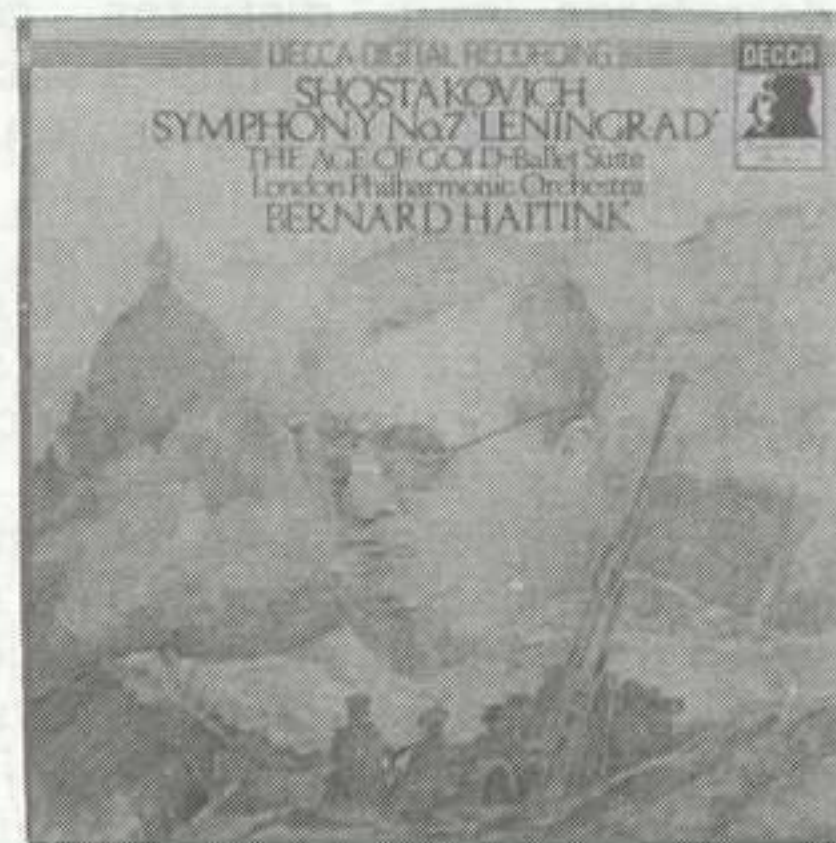


**SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 7, «Leningrado»; Suite de La Edad de Oro.** Orquesta Filarmonica de Londres. Director: Bernard Haitink. Decca 9-90036, 2 discos. Digital. Importación.

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

La **Séptima Sinfonía** de Shostakovich, «**Sinfonía Leningrado**», es una obra más importante de lo que se ha querido ver bastantes veces; sobre todo en el contexto de la producción sinfónica de su autor. No es, desde luego, su mejor sinfonía, pero sí una de las que más puede facilitar el poder llegar a un entendimiento afinado de la personalidad socio-musical del ciudadano Shostakovich. Fue compuesta en 1941, cuando el asedio nazi de la ciudad de Pedro el Grande era ya un hecho irreversible; se convierte de esta manera en la **Sinfonía** de más trágica y directa significación dentro de las del grupo de las sinfonías bélicas. Su más singular movimiento, el primero, está construido sobre una larguísima e insufrible marcha en la que se repite de manera obsesiva el famoso tema de **La Viuda alegre**, que también Bartók utilizaría más tarde en su **Concierto para Orquesta** (en el cuarto tiempo, Intermezzo interrotto) con intenciones igualmente mordaces. Sobre este movimiento se ha dicho de todo, lo que en cierta medida podría justificar su interés, a pesar de ser bastante machacón y reiterativo. Según los más cualificados especialistas en Shostakovich, en esta música puede haber desde una invitación al pueblo a recuperar la fuerza del nacionalismo —aplastado por la violencia institucional de Stalin—

hasta una **ALFOMBRA DE ROSAS** para el ejército alemán (al principio del asedio no estaba tan claro quién perdería al final la contienda), pasando por una amarga y feroz descripción del grado de postración a que había llegado el pueblo soviético después de las salvajes purgas realizadas por su primer dirigente. Claro, los mismos especialistas se **CARGAN** la **Sinfonía** al asegurar que su cuarto movimiento no es más que la constatación de una futura victoria (a bombo y platillo), mientras que segundo y tercero significan la esperanza y la fe en aquélla; simple esquema ése que cada día veo más difícil de sostener.



Efectivamente, el sinfonismo de Shostakovich está hoy sumido en un proceso de plena revisión, y Haitink es uno de los directores de orquesta que más seriamente empeñados están en realizarlo. No se trata, naturalmente, de romper etiquetas o desmitificar gratuitamente por un puro deseo iconoclasta; más bien de aclarar, de intentar hacer justicia a una verdad cada día más evidente y a la vez más alejada de la imagen propagandística a que ha quedado unida la figura de Shostakovich. Así, la versión que de la **Sinfonía «Leningrado»** nos presenta Haitink constituye un loable intento de romper el arquetipo creado alrededor de esta obra (guerra-esperanza-victoria), tratando de buscar motivos —cuando no justificaciones— para plantear una dialéctica bien distinta: la que genera la presencia continuada de sentimientos de esperanza y desesperanza; una dualidad que muy presumiblemente existiría en el pensamiento de Shostakovich en aquel tiempo. De todas formas, en mi opinión, esa dualidad, que Haitink plantea con bastante clarividencia, aparece en su versión no con toda la rotundidad deseable, e incluso con menos violencia de la necesaria.

La cuarta cara de los dos discos que integran este álbum incluye una extraordinaria versión de la **Suite** del ballet **La Edad de Oro**. Esta divertida pieza, una fábula sobre las diferencias entre los modos de vida de las gentes de los países capitalistas y los del Este, fue censurada por las autoridades soviéticas, probablemente por no coincidir con las opiniones que Shostakovich vertía en la obra acerca de sus compatriotas: frente a la sagacidad del **MALEVOLO** —léase listo— capitalista, el ciudadano ruso quedaba caracterizado en el

ballet como un personaje excesivamente **HONRADO** —léase moji-gato y tonto.

Conclusión: teniendo en cuenta que las opciones discográficas para la **Sinfonía «Leningrado»** son pocas y escasamente interesantes, recomiendo la compra de este álbum, que además tiene el valor añadido de la espléndida versión de la **Suite** de un interesantísimo ballet.—**P.G.M.**



**SIBELIUS: Sinfonías núms. 3 y 6.** Decca 414 267-1. Digital. Importación.

**SIBELIUS: Sinfonía núm. 7; Tapiola.** Orquesta Filarmonía, Londres. Director: Vladimir Ashkenazy. Decca 9-50041. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ (Sinfonías)  
 ★ ★ ★ ★ (Tapiola)  
 Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Sin conocer todavía la versión discográfica de la **Primera Sinfonía** —de próxima aparición en el mercado español—, y a juzgar por las grabaciones con que en este momento se puede contar en nuestro país, después de la publicación de los discos que ocupan este comentario, parece que ya se puede hacer una primera aproximación crítica al ciclo Sibelius de Ashkenazy con la Orquesta Filarmonía. Una vez oídos los registros de las **Segunda, Cuarta y Quinta Sinfonías**, el balance que presentaba la evaluación de las mismas arrojaba un resultado al menos extraño: una **Cuarta** absolutamente magistral (y no se olvide que esta pieza supone una de las cimas sinfónicas de su autor); una **Segunda** decepcionante y una **Quinta** excelente. Pues bien, con estos discos las cosas se complican (o se aclaran definitivamente, depende de cómo se mire), hasta el extremo de confirmar las irregulares maneras de Ashkenazy en el tratamiento del sinfonismo del músico finés.

El primero de ellos —**Tercera y Sexta**— es un fiel ejemplo de lo antedicho. La versión de la **Tercera Sinfonía**, que comienza muy bien, con un primer tiempo perfectamente tensionado y de atractivísima concepción sonora; y mantiene el interés en el segundo, tremendamente enigmático y no tan folklorista como normalmente se suele oír, se hunde casi totalmente en el tercero, cuya complicada introducción —como es sabido, una larga sucesión de células sin carácter temático propio— es deslizada, no llegando a conseguir la necesaria unidad conceptual. Bien es cierto que a partir de la entrada del tema que sigue a la sección anterior se puede encontrar momentos aislados de gran empaque sonoro; pero al no existir una progresión lógica en el discurso, el resultado final queda disperso y disgregado.

La versión de la **Sexta** es toda ella considerablemente floja. Al problema de una clara falta de coherencia en el engarce de los bloques temáticos (primer movi-



miento), hay que añadir ahora la desgana con que están planteados segundo y tercero, amén de la pobrísima respuesta que da Ashkenazy al soberbio cuarto tiempo, quizás lo mejor de la obra: es poco imaginativo y sugerente, además de gratuitamente crispado.

El segundo disco reseñado más arriba no constituye tampoco un producto redondo; sin embargo es considerablemente más interesante, ya que la versión de **Tapiola**, que aparece en su cara B, se puede calificar de magnífica. Se trata de un bello trabajo, realizado desde un punto de vista más paisajístico que dramático (lo cual constituye una opción interpretativa mucho más que aceptable en una obra de sus características), extraordinariamente delineado en el aspecto sonoro y cuya ejecución orquestal raya a gran altura. Pero Ashkenazy falla de nuevo en su interpretación de la **Séptima Sinfonía**, con la que obtiene pasajes muy hermosos, pero de la que no llega a lograr una visión global lógica, coherente y redonda en su aspecto dramático y discursivo.

En resumen, pienso que Ashkenazy, poseyendo unas estupendas condiciones para afrontar el ciclo sinfónico sibeliano (sonoramente lo entiende a la perfección), se ha apresurado y lo ha registrado antes de tiempo. Más estudio y preparación por su parte le hubieran llevado a la consecución de resultados mucho más satisfactorios.

El catálogo español ofrece un aspecto deprimente en cuanto a discografía de las **Sinfonías** de Sibelius se refiere. De **Tercera** y **Sexta** sólo existen en la actualidad las incluidas en el disco que se acaba de comentar. De la **Séptima**, ésta y la de Karajan (EMI, Acorde, no muy recomendable). Mis preferidas, que naturalmente hay que conseguir en el extranjero, siguen siendo las de Colin Davis y las de Barbirolli. Muy particularmente las de éste último.—**P.G.M.**

\*



**SOLER: Miserere a 8. Miserere a 12.** Magda Kalmár, Brigitta Kovács, Zsuzsa Dénes, sopranos. Klára Takács, mezzosoprano. Ildiko Komlósi, contralto. István Gáti, tenor. János Bándi, bajo. László Révész, Gábor Lehotka, órgano. Orquesta del Estado de Hungría. Coro Madrigal de Budapest. Director: Ferenc Szekeres. Hungaroton SLPX 12427. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

El Padre Antoni Soler (Olot, 1729-El Escorial, 1783) fue uno de los compositores españoles más importantes del siglo XVIII. Sin embargo, una serie de circunstancias han provocado su olvido en años pasados: sobre todo cuenta su particular estilo, común por otra parte a la escuela española, anclado en el gran pasado polifónico y que poco había adoptado del barroco cuando en Europa Central ya florecía el período pre-clásico. Ello no quiere decir que Soler resultara exactamente ANTICUADO, sino que su línea de composición iba por derroteros muy distintos, con mucha mayor inclinación a sacar fruto de un pasado glorioso en el caso de España. En realidad, la música se comporta como el resto de las artes y la cultura en un país que ha visto pasar ya su Siglo de Oro y abocado a la decadencia política en Occidente.

El padre Soler, moje jerónimo de El Escorial, había recibido de joven una cuidadosa preparación musical en el Monasterio benedictino de Montserrat, y de allí le provenía el gusto por tratar muchos géneros musicales, incluido el instrumental y orquestal. Sin embargo, su función principal como maestro de coro debía ser la de proporcionar música religiosa, la cual produjo en gran cantidad, y aprovechando siempre sus hallazgos en las incursiones a los géneros profanos.

Estos dos **Miserere** son una buena muestra de su música religiosa. El **Miserere** no es más que el Salmo 50, que comienza por las palabras «miserere mei, Domine», de gran uso en la liturgia latina, sobre todo en torno a Semana Santa, por su carácter penitencial. Este mismo carácter le hace especialmente atractivo a la composición musical, que puede desarrollar aquí unos sentimientos específicos no tan presentes en otras obras religiosas.

Y ambas obras muestran dos maneras muy diferentes de tratar la obra. En el **Miserere a 8**, Soler utiliza un doble coro con solistas vocales y orquesta, mostrando un acercamiento mayor a la música profana de la época: arias, etc. Por el contrario, el **Miserere a 12**, compuesto para triple coro y continuo (órgano, violoncelo y contralto) es una composición mucho más conservadora, de una gran sobriedad, más cercana a la escuela tradicional. Si el primero es interesante, el segundo es mucho más conmovedor. En fin, no deseo alargarme en su descripción, toda vez que las notas que acompañan al disco son excelentes y proliferas.

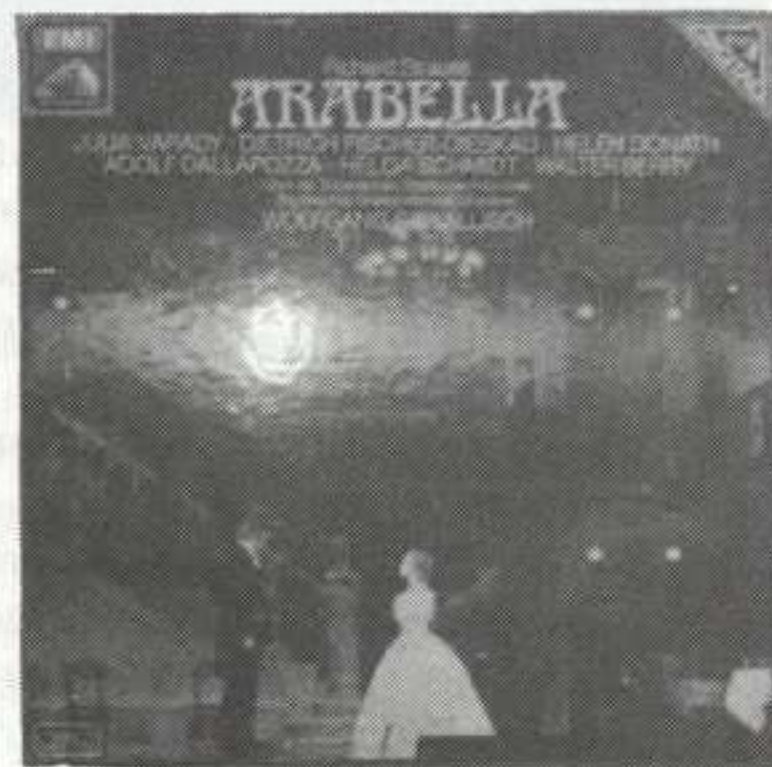
La interpretación me ha parecido buena, sin más. Los solistas siempre cantan con perfección, aunque algo fuera de estilo. Es muy loable, y da buen resultado, que uno de los tres coros del **Miserere a 12** sea confiado a los solistas, pues con ello se obtiene un efecto nada despreciable de contraste. El coro canta con una gran preparación, y se muestra siempre correcto, seguro, afinado. La técnica es buena, el

estilo es más discutible, sobre todo al atacar el canto llano de los versículos intermedios, donde tanto la pronunciación de latín como la lejanía de los claustros se notan para su desventaja.

No quisiera que estas salvedades hicieran pensar en una grabación desdeñable: todo lo contrario. Atreverse con un repertorio tan infrecuente tiene algunos riesgos, pero mucho mayores gozos. Por ello creo que el disco es recomendable, especialmente entre los compatriotas actuales de Antoni Soler.

La grabación, muy clara y equilibrada, es de 1983.—**S.B.S.**

\*



**R. STRAUSS: Arabella.** J. Varady, D. Fischer-Dieskau, H. Donath, A. Dallapozza, E. Berry, H. Schmidt. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director: Wolfgang Sawallisch. EMI 165-64 456/58 T, 3 discos. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Después de mucho tiempo de ausencia en nuestro catálogo, en menos de un año es la segunda versión que se publica de esta ópera. Como en su momento (RITMO núm. 549) hice la crítica de la versión anterior, dirigida por Joseph Keilberth y con Lisa della Casa como Arabella, paso sin más a comentar la actual.

Julia Varady, a pesar de un cierto trémolo, canta estupendamente y con gusto, pero su Arabella me parece bastante fría y distante, pasando por alto el lirismo que Richard Strauss volcó en este personaje. Claro que en esto no le ayuda mucho la dirección de Sawallisch. No hace olvidar la antológica creación de Lisa della Casa. Por Dietrich Fischer-Dieskau no parece que pasen los años, una vez más. Compone un Mandyka tan soberbio como en su anterior versión con Keilberth y sin apenas problemas vocales. Helen Donath está espléndida de voz y como intérprete de «Zdenka». El nivel de los secundarios es altísimo. En primer lugar, un sencillamente extraordinario Adolf Dallapozza como «Matteo», una estupenda Helga Schmidt como «Adelaide» y el siempre admirable y veterano Walter Berry, que es todo un lujo como Conde Waldner. A similar nivel el resto del reparto. La dirección de Wolfgang Sawallisch, ayudado por una magnífica grabación, se mueve mejor en los momentos tumultuosos y de enredo, que tanto abundan en esta

ópera, pero se le escapa el caudal lírico contenido en ella, que no es menos importante, y que se centra casi exclusivamente en el personaje principal. Por tanto prefiero la intensa dirección de Joseph Keilberth en directo, aunque tuviera un sonido peor.

Se incluyen artículos y libreto en alemán, inglés y francés.—**T.**

\*

**R. STRAUSS: Daphne.** Lucia Popp, Reiner Goldberg, Peter Schreier, Ortrun Wenkel, Kurt Moll, etc. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director: Bernard Haitink. EMI 1C 165 1435823, 2 discos. Digital. Importación.

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

Richard Strauss estrenó **Daphne** en 1938. El libreto es de Joseph Gregor, con quien había colaborado ese mismo año en la ópera, también en un solo acto, **Día de paz**. En **Daphne**, Strauss vuelve de nuevo su atención a la antigüedad clásica, manifestada anteriormente en sus óperas **Ariadna en Naxos** y **La Helena egipciaca**.

**Daphne**, en la versión de Strauss y Gregor, es una ninfa que vive pendiente de su origen divino, que rechaza los placeres terrenales, se estremece ante la presencia y los requiebros del dios Apolo disfrazado, pero que al eliminar éste a su rival Leucipo, pastor enamorado y rechazado al principio de la ópera por **Daphne**, ésta se desespera de tal forma ante su muerte, que Apolo, conmovido por el dolor de la ninfa, se arrepiente de su crimen, con el que ha turbado la paz idílica de los pastores, convirtiéndola finalmente a **Daphne** en laurel, símbolo de aquéllo por lo que los humanos lucharán para conseguir los más grandes honores.

En esta ópera Strauss utiliza una orquestación sencilla de medios, pero de un gran refinamiento, anticipo de sus últimas composiciones de cámara.

Dentro de la serie de óperas de Richard Strauss grabadas en directo por Deutsche Grammophon existe una **Daphne** dirigida por Karl Böhm en 1964 y con Hilde Gueden en el papel protagonista. Como las otras óperas, nunca se publicó en España. La que ahora nos ofrece EMI, grabada en estudio, es, en general, superior. Empezando por una exquisita Lucia Popp, en un papel que le viene como anillo al dedo.





Reiner Goldberg, como Apolo, desmerece a su lado. Su voz es fea y de poca consistencia y su canto no muy depurado. Le superaba con creces James King en la versión de Böhm. Peter Schreier tampoco posee una voz precisamente bella, pero es un gran artista y compone un Leucipo dramáticamente insuperable. El resto del reparto (Ortrun Wenkel, Kurt Moll) es superior al de Karl Böhm. Frente a la dirección de éste, en directo, que resultaba más intensa y dramática, la actual de Bernard Haitink, en estudio, es más depurada orquestalmente y resalta más el carácter luminoso de la ópera. Los Coros y la Orquesta de la Radio de Baviera están espléndidos. La grabación y el prensado son magníficos ¡Por fin EMI se va decidiendo a importar! Se incluye el libreto con artículos en alemán, inglés y francés.—**JORGE GONZALEZ GINER**

\*

**R. STRAUSS: Intermezzo, Op. 72.** Lucia Popp, Dietrich Fischer-Dieskau, Adolf Dallapozza, Gabriele Fuchs, Klaus Hirte, Martin Finke, Kurt Moll, Raimund Grumbach, Jorn W. Wilsing. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Wolfgang Sawallisch. EMI 165-30983/85, 3 discos. Importación.

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

**Intermezzo** es la octava ópera de Richard Strauss, que la calificó como comedia burguesa con intermedios sinfónicos. Es el primer título tras la colaboración con Hugo von Hofmannsthal, interrumpida por la divergencia en la evolución de ambos artistas. Strauss se encargó personalmente de la redacción del libreto, ya que buscaba con esta ópera tratar uno de sus temas predilectos, la utilización de la palabra. Experimenta con todo tipo de formas de interpretación del lenguaje en música (diálogo hablado, recitativo secco y acompañado, canto hablado — Sprechgesang —, canto propiamente dicho). El argumento empleado no puede ser más simple, una anécdota doméstica, posiblemente relacionada con su vida conyugal con Pauline de Ana, y en él no faltan las pequeñas rencillas u los celos; es decir, pura cotidianidad. Con esta base (curiosa, pero realmente poco interesante como argumento de ópera), Strauss compuso una magnífica música, cuyos mayores logros me parecen los intermedios orquestales (doce en total) que sirven para enlazar las diversas escenas de la obra. En ellos, el Strauss sinfónico da rienda suelta a su vena lírica, con plena libertad formal y artística, y alcanza momentos comparables a los mejores de su producción.

El arte para la caracterización de los personajes aparece primordialmente en el de la protagonista femenina, Christine, que, sin llegar a las grandes heroínas Mariscala, Ariadne, La Mujer sin sombra, Arabella,



Condesa de **Capriccio**), posee cierta entidad dramática y está bien construido. La recreación que de ella hace Lucia Popp es tan extraordinaria que se puede considerar quizá como su mayor logro en una carrera discográfica llena de éxitos. Aprovecha al máximo las más mínimas imperiencias del carácter del personaje que representa, y también sabe otorgar el debido lirismo a las escenas más conmovedoras. Su voz me parece enormemente indicada para cantar a Strauss. El otro gran protagonista de la versión es Dietrich Fischer-Dieskau, que dota de nobleza al personaje de su esposo, el director de orquesta Robert Storch, del que hace una mezcla de finura intelectual y de amor doliente. El frívolo Baron Lummer está interpretado convincentemente por Adolf Dallapozza. Muy logrado el grupo de jugadores de skat, en el que se encuentra todo un Kurt Moll. Completan el reparto de modo adecuado Gabriele Fuchs (la criada Anna), Klaus Hirte (el notario al que Christine acude en un arrebato de ira para tramitar el divorcio), Martin Finke (el director de orquesta Stroh, que desencadena el malentendido entre la pareja).

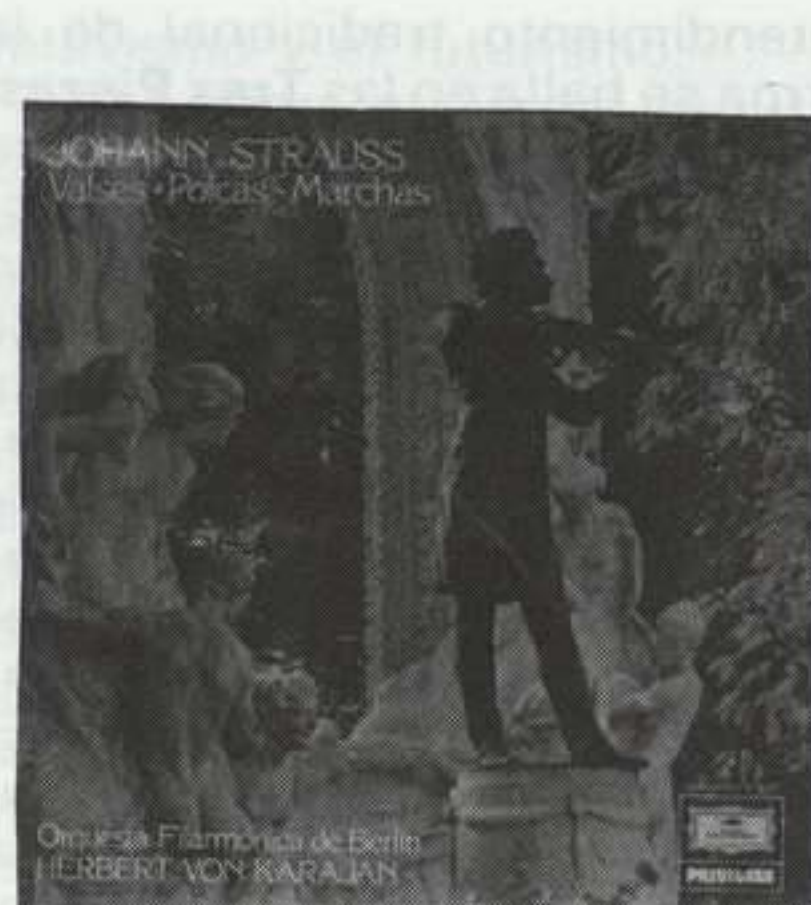
La dirección musical de Wolfgang Sawallisch, al frente de la estimable Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, mantiene el dramatismo de la acción, pero en algunos de los intermedios sinfónicos se deseaba mayor aliento expresivo y emotividad. La toma sonora y el prensado son de calidad. Se incluye el libreto y su traducción a inglés y francés solamente, lo cual, tratándose de una primera grabación mundial, me parece un grave problema.—**R.B.I.**

\*

**STRAUSS, JOHANN (Hijo), JOHANN (Padre) y JOSEF: Valses, polcas y marchas.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 2726507, 2 discos.

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

Este álbum está integrado por dos discos de muy distinta calidad, tanto técnica como interpretativa. Las caras 1 y 2 corresponden a un registro de 1971, de bastante buen sonido, en el que nos encontramos con unas interpretaciones refinadísimas y empalagosísimas de Karajan, que toca la música de los Strauss con



un estilo próximo a la cursilería. Con todo, las diferentes versiones son aceptables y pueden tener interés para quien guste de maneras tan decadentes.

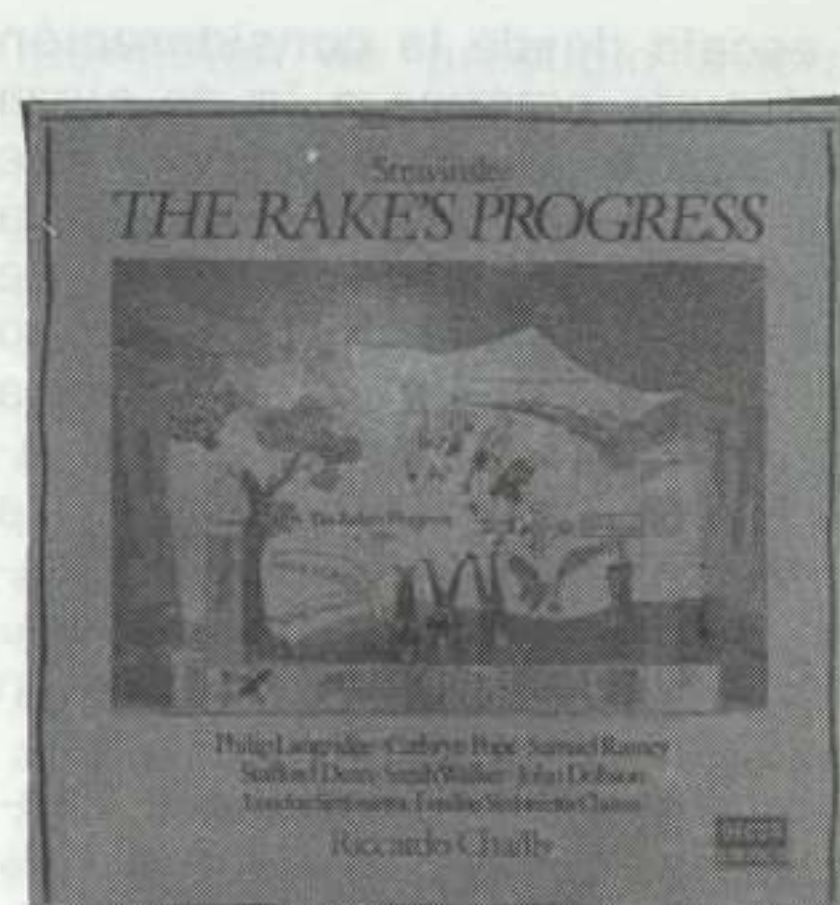
Las caras 3 y 4, procedentes de una grabación de 1967, tienen un sonido ostensiblemente peor (aunque no malo) y nos muestran a un Karajan más sobrio, menos ñoño, pero en cambio bastante rutinario. En consecuencia, escaso interés el de este álbum, ya que estas deliciosas partituras pueden hallarse mucho mejor interpretadas en la reciente grabación digital del propio Karajan (DG) y, por supuesto, en las clásicas versiones de Boskovsky y la Filarmónica de Viena (Decca).—**L.S.**

\*

**STRAVINSKY: The Rake's Progress.** Dean, Pope, Langridge, Ramey, Varnay, Walker, Dobson, Best. London Sinfonietta Chorus. London Sinfonietta. Director: Riccardo Chailly. Decca 411644-1, 3 discos. Digital. Importación.

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

Stravinsky coqueteó con la ópera en varios momentos de su carrera artística, pero sus acercamientos al género tenían siempre algo de incompleto o bien alguna desviación heterodoxa. Así ocurría en el ensayo bufo **Mavra** (1922), que presentaba una elaboración en pastiche a partir de elementos rusos e italianos. **Edipo Rey** (1927) respondía a la definición de ópera-oratorio y en verdad su acusado estatismo en difícil forma podía trasladarse con éxito a la escena. Con el melodrama **Perséfone** (1934) se volvía a repetir el fenómeno del triunfo de la parte que entraba en simbiosis con la propiamente operística: en este caso fue la cantata la vía de escape. Aparentemente, un obstáculo se oponía a la entrada de Stravinsky en el campo patrimonial de Wagner, una de sus **BESTIAS NEGRAS**. Pero el paradójico discurrir del estilo del músico ruso le hizo coincidir finalmente en varias ocasiones con empresas o con posturas estéticas a las que antes se había opuesto con vigor y hasta con acritud, basta pensar en su período final de adopción de la técnica dodecafónica. La ópera stravinskyana, de alcance más ambicioso, la única prácticamente que puede encuadrarse en el género sin recurrir a forzar el sentido de la obra, es precisa-



mente la más respetuosa con el modelo formal heredado de la tradición y no la inmediata, sino que el compositor se remonta a una época alejada de la suya, como ignorando los trascendentes cambios acontecidos en siglo y medio de evolución. Una obra nacida con estas premisas no podía ser más que un riesgo y un tour de force. Stravinsky se lanzaba a la escritura de una ópera dieciochesca en plena mitad del siglo veinte, cuando esta centuria había cuajado ya obras del peso de **Wozzeck** de Berg o de **Lady Macbeth en Mzensk** de Shostakovich. **The Rake's Progress (La carrera de un libertino, 1948-1951)** ni siquiera parte de un libreto originado NORMALMENTE. Pudiera verse en esto un excesivo deseo de caminar en solitario por una senda personal. Lo cierto es que la idea primitiva le vino al compositor contemplando la serie de ocho cuadros de William Hogarth (conservados en el Soane's Museum de Londres) agrupados bajo el mismo título que la ópera. Sobre este leve pretexto, los dos autores del libreto, W.H. Auden y Chester Kallman, cumplieron con bastante más que simple eficacia con su trabajo en la línea que el músico deseaba, obteniendo uno de los textos operísticos en lengua inglesa más perfectos de la historia del género. El asunto que desarrolla **The Rake's Progress** es esencialmente un problema moral. Como en **La Historia del Soldado**, las áreas, quizá demasiado delimitadas, del bien y del mal se disputan al hombre.

Con esta ópera resume Stravinsky veinticinco años de su particular período neoclásico. La estructura de **The Rake's Progress** es la de una ópera del siglo XVIII. Se respeta meticulosamente la distribución de arias, dúos, tríos y coros. El recitativo es un punto que merece una especial atención de Stravinsky. Incluso se prescribe la utilización del clave, aunque se admita su ocasional sustitución por el piano, en el recitativo secco. Stravinsky se acoge, con plena conciencia, a modelos bien determinados. Son éstos **La Flauta mágica** y, sobre todo, **Don Giovanni**, ópera que es imitada con sentido de homenaje en la escena del cementerio. **The Rake's Progress** es una monumental mezcla de citas de procedimientos del pasado, no sólo de Mozart, sino también de Rossini o Donizetti. El resultado ha suscitado una polémica como pocas partituras de nuestro tiempo y del propio Stravinsky. Las valoraciones han recorrido toda



la escala desde la consideración de fraude estético a la de pieza maestra. El aspecto sobre el que se han cebado las críticas ha sido, desde luego, su vertiente de ejercicio de intelectualismo. Esto no puede negarse en forma tajante, como tampoco es evitable el reconocimiento de la genialidad de Stravinsky en alcanzar objetivos artísticos convincentes desde presupuestos en principio disparatados.

Interpretar **The Rake's Progress** es resolver un dilema. Hay que empezar por CREERSE la obra. En la versión que se comenta se aprecia con nitidez un decidido convencimiento de la validez de la ópera. Chailly es un activo defensor de **The Rake's Progress**. Su nombre ha estado unido al de los montajes recientes más interesantes de la página. Recordemos los del Festival de Glyndebourne, La Scala y el Mayo Musical Florentino. Chailly enfoca la obra con profundo conocimiento y una ternura no exenta de mordacidad. Una matizada ironía traspassa la interpretación de principio a fin. Esto se traduce en algunos momentos en un exaltado jugueteo, que se nota mucho más en ciertos pasajes instrumentales. Su lectura goza de la inestimable participación de la siempre formidable London Sinfonietta. Sobresaliente el trabajo rítmico del director. Las voces mantienen un buen nivel general, con un Langridge de superior capacidad de convicción que en otras grabaciones suyas de los últimos tiempos. El resto cumple, salvo la VIEJA GLORIA de Astrid Varnay, con la nada fácil tarea de encontrar el punto apropiado de la original línea de canto propuesta por Stravinsky.

Recomendabilidad total - E. M.M.

\*

**STRAVINSKY:** Obra completa para cuarteto de cuerda, **Tres Piezas para cuarteto de cuerda**. **Concertino para cuarteto de cuerda**. **Doble Canon**. **Raoul Dufy in Memoriam**. **VON EINEM:** Cuarteto de cuerda núm. 1 Op. 45. Cuarteto Alban Berg. EMI 067 EL 27 01001. Digital. Importación.

Interpretación: \* \* \* \* \*

Sonido: \* \* \* \* \*

La obra compuesta por Stravinsky con destino a la formación del cuarteto de cuerda es extremadamente parca. Las tres páginas que recoge el disco son todo lo que escribió en esta parcela. Lo que más se asemeja a un

entendimiento tradicional de la forma se halla en las **Tres Piezas**. Sin embargo, es ésta una obra cargada de las típicas contradicciones stravinskyanas. Por un lado, hay un apartamiento de la herencia histórica del cuarteto; por otro, se deja anunciar tenuemente la posibilidad no lejana de una recuperación. Las **Tres Piezas** son puro Stravinsky, por color y rítmica, de la etapa de **La Consagración de la Primavera**. El **Concertino** atrae igualmente por su acusada métrica, muy en la línea de **La Historia del Soldado**. La restante obra, redactada en 1959, el **Doble Canon**, es una breve partitura de apenas algo más de un minuto de duración y sentido ocasional.

La otra cara del disco nos brinda la ocasión de tomar contacto con un músico vivo. El compositor suizo Gottfried von Einem, conocido sobre todo por su ópera **La Muerte de Danton** (1946). Su **Primer Cuarteto**, acogido a la tradición, se mantiene en la órbita estilística de Mahler o del Schoenberg más temprano.

Este disco, que presenta uno de los programas más atractivos de entre los editados recientemente, cuenta además con interpretaciones absolutamente magistrales. Tanto en uno como en otro autor el Cuarteto Alban Berg demuestra que es una de las primeras formaciones del tipo del momento actual. Stravinsky es recreado con una tensa plasticidad y una rítmica incansable. El **Cuarteto núm. 1** de Einem queda posiblemente agotado con la presente lectura. La capacidad de canto de los miembros del Berg conduce hasta sus últimas consecuencias el hipermelodismo de la obra - E.M.M.

\*

**TELEMANN:** **Magnificat en Do mayor**. **Magnificat en Sol mayor**. Agnes Giebel, Ira Malaniuk, Theo Altmeyer, Heinz Rehfuss, Franz Reuter-Wolf. Choeur des Jeunes, Lausanne. Orquesta Pro Arte Munich. Director: Kurt Redel. Philips 9502 077. Importación.

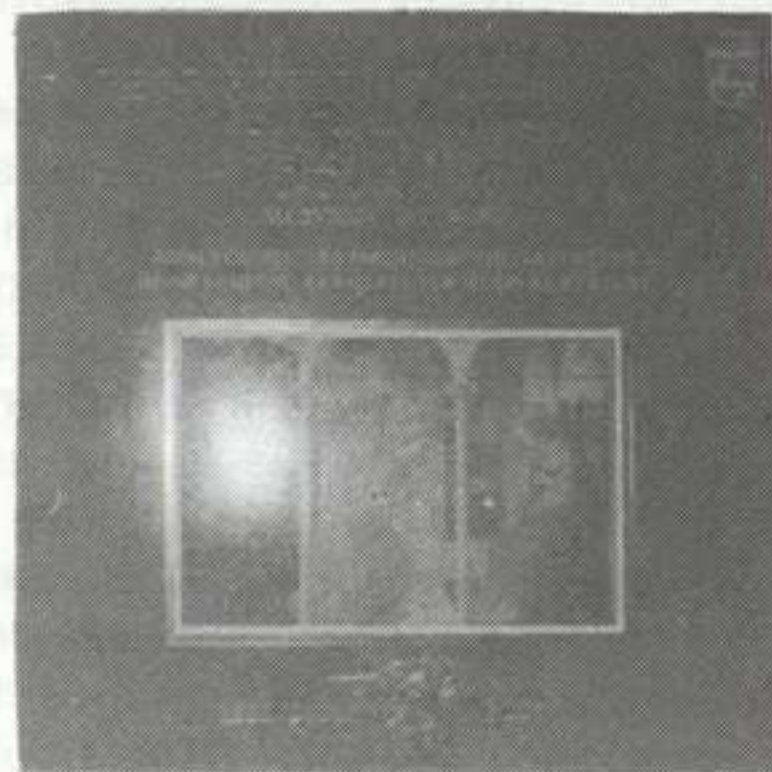
Interpretación: \* \* \* \* \*

Sonido: \* \* \* \* \*

Durante los años 60 Kurt Redel tuvo especial interés en grabar diversas obras corales de Telemann (como la **Pasión según San Mateo** y la **Pasión según San Marcos**, que esperamos Philips se anime a importar también), entre las cuales se encontraban estos dos **Magnificat**, registrados en 1964. Ante todo hay que aclarar que se trata de un **Magnificat** latino y otro alemán (Meine Seele erhebet den Herrn), aunque ambos responden a idéntica finalidad, que era asegurar el servicio litúrgico en Hamburgo.

Evidentemente, Telemann pudo ser muy famoso en su época, pero la historia hizo justicia a Johann Sebastian Bach al resituarlos. No quiere ello decir, no obstante, que las obras de Telemann carezcan de valor (como lo parece por su terrible declive frente a Bach), y frente al resurgir-

miento de muchos maestros barrocos de todas formas menos importantes, se hace muy necesario reivindicar a Telemann. Sucede, no obstante que fue un autor tan sumamente prolífico que se hace difícil SITUARSE en su obra, máximamente cuando hay pocas composiciones que destaquen ostensiblemente sobre las demás (¡sólo de pasiones, por ejemplo, compuso 46!). Así, el acercarse a Haendel implica una selección de enorme paciencia que nadie todavía ha realizado. Pero por algún sitio debe empezarse, y eso parece ser lo que se propuso Redel; de este modo, hemos de dar la bienvenida a la reedición de estas grabaciones, pues muestran lo que de bueno Telemann puede ofrecer.



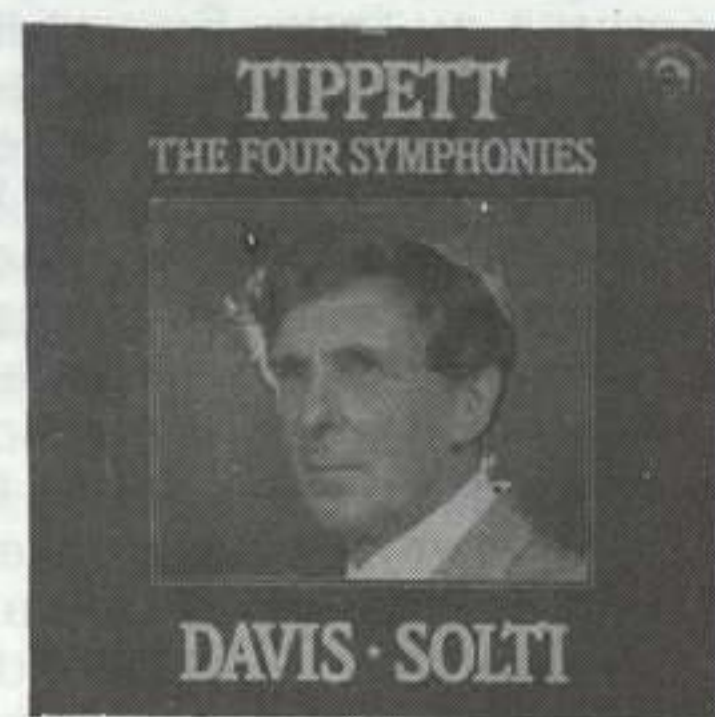
Sería un error, no obstante intentar comparar sus obras con las homónimas de Bach: estas siempre salen ganando. Debemos huir, pues, de la tópica comparación, y apreciarlas en sí mismas. Estos dos **Magnificat** nos ayudarán a ello. El primero sobre texto latino, se inscribe más en el estilo exuberante de las alegres cantatas barrocas; el segundo, con texto alemán, incide dentro de un estilo sensiblemente más intimista y reflexivo.

Las interpretaciones de Kurt Redel eran modelicas para su época, pues lograba unas cuidadas versiones lejanas a lo enfático. Sin embargo, no atendía demasiado al detalle tan abundante en el mundo barroco y parece como si pasara por encima. Esto último, y el no contar con formaciones corales y orquestales de primerísima calidad hace que hoy haya quedado un tanto anticuado. Se echa en falta un aire más de cámara, menos rococó. Seguramente hoy estas obras serían interpretadas de otra manera (y sin tener que caer en una utilización exagerada de las técnicas arqueológicas u ORIGINALES).

En conclusión, un disco muy válido para los amantes del barroco y para intentar ir completando la discografía sobre Telemann. Buen sonido, aunque un tanto plano, prensado excelente - S.B.S.

\*

**TIPPETT:** **Las cuatro sinfonías**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis (1-3). Heather Harper, soprano (3). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Georg Solti (4). Decca 414 091-1, 3 discos. Importación.



Interpretación: \* \* \* \* \*

Sonido: \* \* \* \* \* (1-3)

\* \* \* \* \* (4)

El sinfonismo británico es un fenómeno tardío. Sólo en nuestro siglo se produce una considerable eclosión creadora dentro del género. El punto de arranque hay que situarlo en las dos **Sinfonías** de Elgar (1908 y 1911). La significación de estas obras, en el entorno general occidental, va a ser una de las constantes de las sucesivas apariciones de la forma en Inglaterra: el desfase de su idioma post-romántico en relación a las conquistas sonoras contemporáneas. En términos globales, dentro de este marco se mueven las colecciones sinfónicas más destacadas. Recordemos, aunque sea de pasada, el ciclo de nueve **Sinfonías** (1910-1957) de Ralph Vaughan Williams, las siete hiperrománticas partituras (1922-1939) escritas por Arnold Bax, las también siete salidas de la pluma de Edmund Rubbra desde 1936. William Walton, por su parte, no legó un ciclo como tal, puesto que se acercó a la forma, de manera un tanto ocasional, sólo por dos veces, en 1934 y 1959. Un caso aparte, en muchos sentidos marginal, es el de Havergal Brian, autor nada menos que de 32 sinfonías, 22 de ellas compuestas entre sus 78 y 96 años de edad. Una serie, como se ve, de las más extensas de la historia de la música. Su redacción ocupa asimismo uno de los lapsos temporales más amplios: de 1919, fecha de conclusión de la primera versión de la **Sinfonía Gótica**, a 1972.

Michael Tippett ocupa un lugar singular en la tradición sinfónica inglesa. Sus dos primeras **Sinfonías** responden claramente al cuadro que venimos de trazar, mientras que las dos siguientes se abren con decisión a una concepción y un lenguaje renovadores. Tippett es en la actualidad uno de los poquísimos compositores de expresión moderna que continúan sintiéndose atraídos por la escritura de sinfonías, utilizando la palabra no como un mero título, sino como una implicación formal, que mantenga todavía conexiones con la cuajada en los siglos XVIII y XIX.

Tippett culminó su **Primera Sinfonía** (1945) a los cuarenta años. Un ensayo anterior (1932-34) permanece, todavía hoy, impreso y sin merecer la suficiente consideración de su autor como para ser incorporado a su ciclo oficial. En la **Sinfonía núm. 1**, Tippett exterioriza algunas de sus influencias y preocupaciones





fundamentales. La obra es una puesta al día de la concepción beethoveniana, poniendo en juego naturalmente, elementos novedosos. El compositor ofrece soluciones a importantes formas clásicas: sonata en el Allegro vigoroso, fuga en el Allegro moderato conclusivo. La tonalidad de La mayor es aún la base de la obra. La **Segunda Sinfonía** (1956) es demostrativa de un pensamiento musical mucho más claro. Su andamiaje tonal de Do mayor es casi un reto si nos fijamos en el año en que fue redactada. La escritura orquestal de Tippett se ha enriquecido notablemente al llegar a ella. Los colores que maneja son mucho más sugerentes. El Adagio es uno de los pasajes más bellos de toda la obra del compositor. La **Segunda** anuncia ya el inmediato viraje estilístico que va a producirse. La experiencia de la ópera será decisiva en esta evolución. Una obra en particular, **King Priam** (1958-61), tiene un peso enorme sobre las partituras de los siguientes años. Opera y sinfonía dejan de ser compartimentos estancos para Tippett. Se dan intercambios entre uno y otro género. Los hallazgos efectuados en un campo son luego ampliados en el otro. La sinfonía tippettiana queda marcada por una profunda huella dramática. La **Tercera Sinfonía** (1972) es un buen ejemplo de todo esto. La obra se divide en dos secciones que contienen los esquemas tradicionales de distribución de tiempos rápidos y lentos. Sinfonía construida a base de hibridación, con citas de la **Novena Sinfonía** de Beethoven y uso de blues, pero que se eleva genialmente como un logro personalísimo. La **Sinfonía núm. 4** (1977) es el último eslabón hasta el momento de una cadena, que esperamos que su autor pueda proseguir en el futuro. Responde plenamente a la lógica de la trayectoria individual de Tippett. Su movimiento único combina la fantasía libre, a la manera renacentista, con la siempre fructífera órbita beethoveniana.

El álbum de la grabación de las **cuatro Sinfonías** de Michael Tippett no es, bajo ningún concepto, un ciclo interpretativo homogéneo. En primer lugar, los registros se escalonan en el tiempo. Este es su orden cronológico: 1968, **Segunda**; 1973, **Tercera**; 1976, **Primera**; y 1981, **Cuarta**. En segundo lugar, y sobre todo, las versiones corresponden a dos orquestas y dos directores distintos. Pero con todo y esto, la recomendabilidad de estos discos no ofrece duda alguna. Estamos ante interpretaciones soberanas de las **Sinfonías** de Tippett. Si hubiera que destacar algunas de ellas, habría que fijarse precisamente en las dos últimas partituras, las de lenguaje más avanzado. Davis y Solti son músicos muy ligados a la obra de Tippett. Las versiones recogidas de la **Tercera** y de la **Cuarta** repiten los mismos intérpretes de los estrenos respectivos (**Tercera**: Londres, 22 de junio de 1972. **Cuarta**: Chicago, 6 de octubre de 1977). La lectura de Colin Davis de la **Sinfonía núm. 3** parte de un entendi-

miento de la obra acusadamente trágico. Tensión y angustia son algunos de los parámetros entre los que se mueve el director. Este disco, único que estuvo con anterioridad disponible en España (Philips 65 00 662), es uno de los hitos del conjunto que comentamos. Davis realiza igualmente interpretaciones magníficas de las dos obras precedentes. Resaltan el virtuosismo en la **Segunda** y el clima poético del tiempo lento de la **Primera**. A una altura muy semejante de la **Tercera**, la **Cuarta** en la versión de Solti con la Sinfónica de Chicago, formación que encargara la obra al compositor. Su transfondo es casi programático. El uso de la máquina de viento recuerda demasiado la respiración humana. La extinción final de su sonido es de un efecto trágico casi sin antecedentes. Dramatismo y agitación se encuentran en los pilares de la versión de Solti, que despliega además una ejecución orquestal de suma brillantez.

Una oportunidad única para entrar en contacto con esta importantísima serie de obras de uno de los más grandes músicos vivos.—E.M.M.

\*



**VARESE: Ecuatorial. Déserts. Intégrales. Hyperprism. Octandre. Offrandes. Density 21.5.** Ensemble Intercontemporain. Coros Radio Francia. Rachel Yakar, soprano. Lawrence Beauregard, flauta. Dtor. Pierre Boulez. CBS IM 39053. Digital. Importación.

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

Según avanza el curso de la música de nuestros días cada vez nos parece más sorprendente la obra desarrollada por Edgar Varese en los años veinte y treinta. Muchas de sus proféticas visiones tardarían décadas en ser asimiladas por el lenguaje sonoro generalizado. El papel protagonista que dio a la percusión, aspecto que procoyaba que su arte fuese considerado como bárbaro, y la necesidad de nuevos cauces emisores del sonido, que le llevó hasta los medios electrónicos, aún no lo bastante evolucionados en su momento, son componentes de su voz personal que se mantienen plenamente vigentes y que las vanguardias actuales han hecho propios. Varese fue siempre un compositor solitario en busca de soluciones sólo válidas para él mismo, con un estilo fluctuante entre el pri-

mitivismo y el futurismo.

Las interpretaciones registradas están a la altura del genio del autor al que sirven. Boulez, que ya había grabado otro disco con obras de Varese, obtiene aquí uno de esos productos magníficos y redondos a que nos tiene acostumbrados cuando aborda música contemporánea. El gran director sintoniza especialmente con el idioma de Varese. No hay sensación alguna de celebrismo, antes al contrario nos encontramos frente a recreaciones espontáneas, de un vigor absolutamente extraordinario. Antológicas las intervenciones de los instrumentistas del Ensemble Intercontemporain. A igual altura Lawrence Beauregard en **Density 21.5** y toda una revelación Rachel Yakar, a quien conocíamos en repertorios por completo alejados de este.

Un disco sensacional, imprescindible para los interesados en la música de nuestro tiempo.—E.M.M.

\*

**VAUGHAN WILLIAMS: Fantasía sobre «Greensleeves». La Alondra elevándose.** **WALTON: Dos Piezas para cuerdas.** **DELIUS: Dos Piezas para pequeña orquesta. Intermedio de «Fennimore and Gerda». Dos Acuarelas.** Pinchas Zukerman, violín. English Chamber Orchestra. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon Privilege 410949-1

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

Nueve años después de su grabación, Deutsche Grammophon reedita en su serie Privilege, con un cuadro de Winston Churchill como portada, este curioso disco. Se recogen en él obras breves o fragmentos de obras de tres representantes del postromanticismo inglés. Todas ellas tienen en común un interés musical muy relativo (nunca fue Inglaterra, con las excepciones consabidas, cuna de grandes compositores), una estética muy similar (que José Luis Pérez de Arteaga, en sus excelentes notas de contraportada, resume con dos sustantivos: estatismo y melodismo), unos ciertos ecos cinematográficos (más que ecos en el caso de las **Piezas** de Walton, parte de la banda sonora que compuso para la película *Enrique V*) y, por qué no decirlo, un cierto anacronismo (estas obras son coetáneas de partituras como **La Consagración de la Primavera** o la **Suite Op. 25** de Schoenberg).

Son, eso sí, composiciones de muy agradable escucha, aunque con la condición sine qua non de estar muy bien tocadas y mejor dirigidas. Pocas agrupaciones parecen tan idóneas para abordar este repertorio como la Orquesta de Cámara Inglesa, tanto para tradición como por sonido. Su sección de cuerda siempre me ha parecido una de las más homogéneas y dúctiles que conozco y sus solistas de viento—Black, Bennett, Adeney, Gatt, Willbraham...—son instru-

mentistas de prestigio internacional. En la única obra con solista—**La Alondra elevándose**—interviene el violinista que creo más idóneo: Pinchas Zukerman. Se trata de una obra que requiere de la presencia de un violinista de bellísimo sonido en todos los registros, de gran imaginación y dotado de un notable poder de comunicatividad, ya que, de lo contrario, la obra puede venirse abajo con facilidad. En ese sentido, la intervención de Zukerman es magistral: pocos violinistas pueden frasear la cadencia final como él lo hace. Y no sólo ésta, sino todas las obras que recoge el disco (especialmente las de Delius, un compositor de tercera fila) se vendrían abajo sin un director inspirado y de gran técnica, capaz de extraer de estos pentagramas toda la música que albergan. Y, tras la escucha atenta del disco, hay que reconocer que la dirección de Barenboim es primorosa, haciendo frasear a la English Chamber una música no excesivamente valiosa con una convicción y un aliento poético realmente admirables. Este es, pues, un disco más de intérpretes que de composiciones. Con todo, si no se abusa, el placer está asegurado.—L.C.G.

\*



**VAUGHAN WILLIAMS: Concierto para tuba. Concierto para oboe. La Alondra elevándose.** Arnold Jacobs, tuba; Pinchas Zukerman, violín; Neil Black, oboe. Orquesta Sinfónica de Chicago. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2530 906. Importación.

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

Por medio de páginas concertantes este registro nos permite realizar un conciso recorrido por la obra de Ralph Vaughan Williams. Las tres partituras recogidas representan momentos muy distantes entre sí de la carrera del compositor británico. La romanza para violín y orquesta **La Alondra elevándose** data de 1914; el **Concierto para oboe y orquesta de cuerda** de 1944 y, por fin, el **Concierto para tuba** de 1954. Como común denominador de todas estas creaciones se da la existencia de un gran instrumentista de cada especialidad en el entorno del autor como incentivo y destino de la disposición solista. El valor musical de las obras grabadas es un tanto desigual, desde la superficialidad del **Con-**



cierto para tuba, al atractivo melodismo del **Concierto para oboe** y, sobre todo, el intensísimo lirismo de **La Alondra elevándose**. En todos los casos asistimos a la fidelidad constante de Vaughan Williams a su ideario estético.

Magníficas interpretaciones que aumentan el interés de la grabación. Las prestaciones solistas son en todo momento de gran calidad. Destacan el bello sonido de Neil Black y la participación de Zukerman, quien redondea muy hermosamente su parte en **La Alondra elevándose**. También muy convincente Arnold Jacobs en su cometido, no demasiado agradecido por las posibilidades mismas del instrumento. La dirección de Barenboim, por su parte, viene a sumarse a este conjunto de aciertos. Subrayaríamos su cantabilidad en la romanza y el entendimiento ingenuo y neoclásico del **Concierto para oboe**.—**E.M.M.**

\*



**VERDI: Simon Boccanegra.** L. Miller. J. Gregor. V. Kincses. J. Nagy. I. Gáti. Coro y orquesta de la Opera del Estado Húngaro. Director: G. Patané. Hungaroton SLPD 12522-24 (3 discos).

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Última grabación (1983) de esta gran ópera de Verdi que, poco a poco, se va asentando en el repertorio como una de las mejores creaciones del maestro italiano. Un producto húngaro de buena calidad que pasa a competir en el mercado internacional copado por las dos o tres multinacionales de siempre, aunque, dado el precio aquí establecido, veo difícil que se abra paso entre nosotros.

La grabación muestra el buen nivel de la Opera Nacional de Budapest con un digno plantel de cantantes y una excelente prestación de coro y orquesta. El protagonista, Lajos Miller, es un barítono a mi juicio en exceso lírico para el papel, pero que canta con estilo y sensibilidad y compone un Simon matizado y sentido. Su gran escena del acto II la resuelve con inteligencia y la de su muerte resulta conmovedora, como lo es la del reconocimiento de su hija: el «figlia» emitido en pianísimo y con gran ternura no lo he oído nunca tan preciosamente cantado. La soprano Veronica Kincses no es una gran María aunque siempre está

discreta; la voz ni por timbre ni por extensión —los graves son débiles y los agudos no sobrados— resulta especialmente atractiva, si bien supe en parte estos defectos con una encarnación no exenta de cierto encanto. El tenor János Nagy hace un Gabriele apasionado y poderoso: en lírico spinto de voz timbrada que si bien carece de la bellaza vocal de un Carreras o un Domingo y su fraseo resulta en ocasiones no muy elegante, sabe dar el tono de su personaje y canta con entrega y sinceridad. El Fiesco de József Gregor es de los mejores que yo haya escuchado tanto en grabaciones como en el teatro. Voz redonda, de timbre muy agradable y graves excelentísimos (sólo los agudos resultan algo claros) que además canta con autoridad y elegancia. Su escena del Prólogo es digna de un gran bajo. István Gáti hace un Paolo eficaz pero sin caer en los tópicos del MALVADO habitual. Buena actuación de los comprimarios. La labor conjunta de los intérpretes vocales tiene además una unidad que no siempre ofrecen los repartos de los divos occidentales.

La dirección de Giuseppe Patané es uno de los atractivos de este **Simon**: es dominadora pero sabe acompañar, el sonido logrado en coro y orquesta es excelente y da muestras de toda la ópera de un profundo conocimiento del melodrama verdiano (sólo en la introducción y comienzos del acto I lo encuentro en exceso apresurado). Más que eso, logra otorgar unidad a la ópera y dar sentido musical y dramático a la compleja historia. Una gran labor.

El sonido es bueno y el equilibrio entre cantantes y orquesta está bien conseguido. Sólo en la cara 6ª mi ejemplar presenta un defecto que hace sentir un molesto punto durante varios minutos. El álbum se completa con un amplio libreto en el que figura el texto italiano y su traducción al húngaro, ruso, inglés, francés y alemán, además de un interesante artículo de György Bácskai y numerosas fotografías.

Aunque el **Simon** de la DG (Abbado) sigue siendo la primera opción, este que comentamos es un buen tres estrellas tendente a las cuatro. En cualquier caso mi recomendación es que si usted posee todavía el **Simon Boccanegra** se haga inmediatamente con él. Es obra obligada en toda buena discoteca.—**C.R.S.**

\*

**VERDI: Ernani.** G. Lamberti, L. Miller, S. Sass, K. Kovats. Coro y Orquesta de la Opera del Estado Húngaro, dir. L. Gardelli. Hungaroton SLPD 12259-61 (3 discos).

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Grabada en 1982, nos llega ahora este **Ernani**, una de las raras óperas del primer Verdi que, más o menos, se pueden considerar dentro del repertorio. Se trata de un registro húngaro con colaboración italiana en direc-

ción y protagonista titular. Cuatro grandes cantantes necesita **Ernani** para llegar a buen término; en el presente caso ninguno de los cuatro alcanza la categoría ni por voz ni por interpretación. Giorgio Lamberti es un tenor de buenos medios que está situado en una SEGUNDA FILA PREFERENTE, por así decirlo. Su Ernani es valiente y apasionado, canta con línea verdiana y no plantea problemas de tesitura; pero ni el timbre, ni el fraseo son particularmente destacables, ni el personaje —más complejo de lo que pueda parecer— está retratado más allá de lo convencional. Sylvia Sass es una de las más conocidas sopranos de la nueva generación (nació en 1951) y muchos creyeron ver en ella a la nueva diva que habría de sustituir a las viejas estrellas ya en declive, Sutherland y Caballé. Creo que se equivocaron. Sass tiene una voz interesante, más por el mordiente que por la belleza tímbrica, pero con numerosos defectos y problemas que recuerdan —no soy el único en



notarlo— a los de la Callas: agudos algo abiertos y tremolantes con tendencia a gritar, asperezas, nasalidades y ciertas engolaciones en los graves. Su gran escena del acto I es poderosa pero los aspectos belcantistas están sin dominar y al fraseo le falta fluidez. En el resto, se muestra una Elvira más firme que romántica y más de una pieza de lo que el personaje en realidad es.

El barítono Lajos Miller hace un don Carlos matizado y digno; la voz es, sin embargo, en exceso lírica, más todavía que en su registro de **Simon Boccanegra**, (que es de 1983) y el timbre resulta, por momentos, casi tenoril. Canta con gusto pero le falta cuerpo y su capacidad para la emoción y la ternura no pueden manifestarse en este papel como lo hacía en **Boccanegra**. El bajo Kolos Kováts es un Silva aceptable aunque sin el impacto dramático que la imponente y singular personalidad del duque requieren.

Lamberto Gardelli, el director especializado en el primer Verdi, muestra, una vez más, su buen oficio, su control y su prudencia no pudiendo acusarse de excesos ni de rebuscamientos; también su falta de imaginación, de riqueza de contrastes y de tensión dramática interna que hacen que este **Ernani** resulte un algo alicorto. La contribución del Coro y la Orquesta de la Opera Estatal Húngara son muy efectivas. En suma, un **Ernani** de calidad

media (un tres estrellas no sobrado) que no viene a remediar la falta de una auténtica gran versión de esta ópera, ya que tampoco los registros anteriores de 1967 (Schipper, RCA) ni 1984 (Muti, EMI) resultan totalmente recomendables.

El sonido es bueno, sin artificiales brillantes, y el álbum se completa con el habitual gran libreto de la casa Hungaroton, en el que además del original en italiano aparece en otros cinco idiomas. Un amplio artículo (histórico-musical) y un buen número de fotografías, completan la edición.—**C.R.S.**

\*

**VICTORIA: Missa pro Defunctis. Missa O quam gloriosum. Responsorio «Libera me». Motete «O quam gloriosum». Gaudent in coelis. O magnum mysterium. Ave Maria. Ascendens Christum in altum. Iste Sanctus. Magnificat. Veni sponsa Christi. His vir despicens. Estote fortes in bello. Litanias de Beata Virgine.** Choir of St. John's College, Cambridge. Director: George Guest. Decca Argo 9-90039, 2 discos. Importación.

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

Entre las distintas posibilidades de interpretación que ofrece la música polifónica renacentista, la que confía la ejecución a un coro, y más concretamente, a un coro infantil, es la que se inscribe dentro de la tradición. En otras ocasiones he tenido oportunidad de poner de relieve la gran labor llevada a cabo por los reducidos conjuntos de solistas, como el Deller Consort o el Pro Cantione Antiqua de Londres (del cual quiero recordar un álbum con música española muy apreciable, Telefunken DAW 6.35371-1/3), y cómo tales conjuntos logran poner de relieve detalles insospechados, en unas interpretaciones de gran imaginación.

Este disco se enmarca en la línea tradicional, al estilo de las interpretaciones polifónicas típicamente eclesiásticas, como las de la Capilla Sixtina, la Catedral de Ratisbona o la Escolanía de Montserrat. Pero lo más sorprendente es constatar (como he tenido ocasión de hacerlo en su ambiente local) cómo una sola ciudad, Cambridge, puede dar lugar a varias formaciones de coros ligados a los colleges universitarios. Si bien conocido es el del King's College, no es de inferior fama el del St. John's.

El doble álbum que comento contiene dos discos grabados en 1968 y 1970. Se trata, pues, de una reedición, verdaderamente apreciable. El Coro del St. John's; todo él compuesto de voces masculinas, confiando a voces blancas las partes de soprano y contralto, y a voces adultas (aunque jóvenes) las de tenor y bajo, muestra una gran técnica coral. Su dicción es exquisita (y también su pronunciación del latín). La afinación es siempre segura. La música fluye con un buen gusto notorio y, sobre todo, con



una gran naturalidad; podría decirse que sus intérpretes hayan nacido en un claustro monacal, de tan habituados a lo que cantan. Las notas surgen claras, diáfanos, brillantes, sin aristas ni roces...

Sin embargo, a mi gusto, al coro inglés, junto a su director, le falta algo, que pudiera ser una mayor compenetración con la música de Victoria, con su acento mediterráneo (no se olvide que sus campos de acción fueron Italia y España), que la hacen diferente de otras polifonías, como la de Lasso. La famosa perfección de Victoria, como la de Palestrina, no se manifiesta en una música etérea o desencarnada, sino vibrante y cálida. Parece como si Guest haya querido buscar la belleza por encima de la expresión. El resultado es de una gran hermosura, pero algo frío y distante. La diferencia funcional que, por ejemplo, separa al St. John's de Montserrat: éstos últimos no siempre han ofrecido interpretaciones PURAS o maravillosamente perfectas, pero sí mucho más cálidas, más vividas, no ya como si hubieran nacido en unos claustros fríos, sino junto a unas catedrales renacentistas preocupadas por la expresividad...

Y, por ello mismo, desde aquí me atrevo a proponer a la casa Archiv que reedite aquellos discos de la serie «Hispaniae Musica» (aunque sea en serie económica) con interpretaciones inolvidables de autores españoles de los siglos XVI al XVIII confiadas a la Escolanía de Montserrat. Amén.

Sonido de gran calidad, excepcionalmente claro. Prensado excelente.—S.B.S.

\*

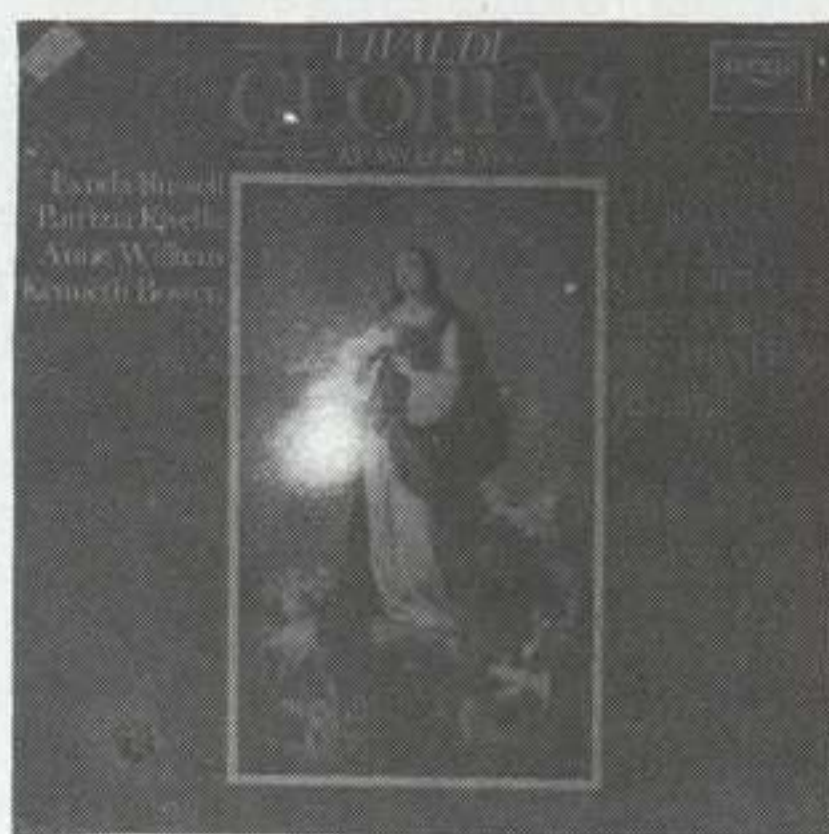
**VIVALDI: Gloria R 588. Gloria R 589.** Lynda Russell y Patricia Kwella, sopranos. Anne Wilkens, mezzosoprano. Kenneth Bowen, tenor. Coro del St. John's College, Cambridge. The Wren Orchestra. Director: Dr. George Guest. Decca Argo 9-50040. Digital. Importación.

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

El **Gloria en Re mayor, R 589** es una de las piezas sacras de Vivaldi más conocidas, y no sin razón, ya que se trata de una obra atractiva por múltiples motivos, pues logra conjuntar la brillantez propia de un cántico exultante como es el del texto litúrgico correspondiente con la intimidad y recogimiento que no puede olvidar la mejor música religiosa. Sin embargo, su compañero, el otro **Gloria en Re mayor, R 588** ha quedado como velado por la fama del **R 589**. Participa de sus mismas características, y no tiene nada que envidiarle en brillantez. Pero su composición parte de un grupo instrumental más modesto, en el cual los instrumentos juegan un papel menos protagonista. De todos modos, su estructura es enormemente parecida, utilizando las mismas formas musicales para ambas composiciones.

La interpretación que este disco nos ofrece es buena, aun-

que sin llegar a las cimas más deseables. En realidad, la responsabilidad está compartida: por un lado, el Coro del St. John's es soberbio y canta con admirable maestría, contando con que se trata de una formación que, aunque estable, depende de una institución académica. Sin embargo, la labor de Guest como director de estas obras de Vivaldi no llega a convencerme; tiende a hacerlas demasiado líricas, faltas de los contrastes y la unción que, por ejemplo, consigue el Coro de la Catedral de Ratisbona con la dirección de Schneidt (Archiv 2533362).



Los solistas vocales cumplen bien su función, con elegancia, pero también adolecen de una cierta pasión, un «pathos» que está siempre presente en la obra de Vivaldi y que es tan difícil de transmitir... Y la dirección de Guest no se distingue precisamente por su adecuación a la música barroca y antigua, al menos desde mi punto de vista. Con todo, no deja de ser un disco interesante, pues presenta unidos los dos **Glorias** en una toma de sonido muy apreciable. Existe versión en formato de disco compacto.—S.B.S.

\*

**WAGNER: Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rin; Marcha Fúnebre; Finale (El Ocaso de los Dioses); Murmullos del Bosque (Sigfrido); Cabalgata de las Walkyrias (La Walkyria).** Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 410 893. Digital.

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

Barenboim ha dirigido **Tristán e Isolda** en Bayreuth. Memorabile. Después grabó un disco con el **Preludio y Muerte de Isolda**, el **Preludio del Acto III** y otras piezas orquestales. Magnífico disco. Y claro, su compañía discográfica —todavía Deutsche Grammophon el año en que se realizó el registro— le pidió que grabara extractos de **El Anillo del Nibelungo**, **Cabalgata de las Walkyrias** a la cabeza. El resultado ha sido si no un mal disco sí una toma con versiones de inferior calidad a las del anterior. Desde mi punto de vista, se trata de un disco de compromiso, al que Barenboim no parece haberle dedicado el suficiente estudio y preparación. Desde luego, la

realización de todas y cada una de las piezas que incluye es excelente —aunque el sonido de la Orquesta de París no me parece el más adecuado para esta música—, pero no creo que el espíritu del «Anillo» esté captado en ellas. Pienso que Barenboim ha comprendido y asumido bien el componente wagneriano más exacerbadamente lírico; pero le falta entender que en el «Anillo» hay otros si cabe todavía más determinantes: la grandeza, por ejemplo. Su visión del mismo, a través de estos extractos orquestales, resulta así poco cosmológica y algo alejada del lenguaje y estilo del Wagner de mayor carga épica.

Por versiones y por grabación, mucho más recomendable que éste es el recientemente importado disco de Solti con la Filarmonica de Viena, y con programa en buena parte coincidente.—P.G.M.

\*



**WAGNER: Preludio del Acto I y Muerte de Isolda, de Tristán e Isolda; Wesendonk-Lieder.** Jessye Norman, soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. Philips 95 00 031.

Interpretación: \* \* \* (Tristán)  
\* \* \* \* \* (Lieder)  
Sonido: \* \* \* \*

Grabado en el año 1976, aparece ahora en nuestro mercado este disco con un atraso apreciable respecto a la fecha inicial en que estaba prevista su publicación (1980). En la cara uno del disco Colin Davis nos presenta una lírica y ensoñada versión del **Preludio del Acto I de Tristán e Isolda**, cuya falta de fluidez estructural proviene de una poca acertada planificación de tensiones. De otra manera: da la impresión de que la pieza fue registrada en tres tomas —fundamentalmente—: hasta el principio del gran «crescendo», éste y el resto del **Preludio**. Así, claro, el asunto funciona a trozos, lo que en una música como ésta no puede ser aceptable. En la **Muerte de Isolda** la orquesta se ESCONDE detrás de la voz de una Jessye Norman que tampoco anda muy FINA en la defensa del INCANTABLE rol de «Isolda»: se muestra indecisa, vacilante y un punto insegura en la emisión, amén de no demasiado convencida de lo que DICE (sin duda debido a la falta de dominio y control de un papel que como el de «Isolda» no parece ser el más adecuado para ella). Muy al contrario, toda la naturalidad

que se echa en falta en la interpretación de la **Muerte de Isolda** aparece con creces en la magnífica versión de los **Poemas de Matilde Wesendonk**. En esta ocasión Colin Davis está también mucho más centrado, más idiomático y con un sentido del COLOR wagneriano verdaderamente elogiabile. Jessye Norman, por su parte, que se siente vocalmente más agusto con estas canciones, realiza de las mismas una interpretación concentrada, sobria y contenida, pero no exenta de sentimiento y calor humano.

En consecuencia, un disco recomendable sólo a medias. Para los Wesendonk-Lieder es una excelente opción discográfica; sin embargo, para el resto ya no tanto. Si se quiere una versión orquestal del **Preludio y Muerte**, recomendaría la de Böhm/Filarmonica de Viena, para D.G. En cuanto a las que incluyen la voz, y teniendo en cuenta que en nuestro mercado no hay muchas, recomendaría la de Birgit Nilsson con Knappertsbusch y la Filarmonica de Viena (Decca, en su serie económica As de Diamantes).—P.G.M.

\*

**WAGNER: Fragmentos de Lohengrin, Tannhäuser, Tristán e Isolda, La Valquiria y El ocaso de los dioses.** Birgit Nilsson, varias orquestas y directores. Decca GRV 24-9-42023.

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

Nacida en 1918, la soprano sueca Birgit Nilsson ha estado unánimemente considerada como la más grande soprano wagneriana de su tiempo y este disco de la colección «Grandi Voci» no viene sino a confirmarlo. La Nilsson no fue una soprano que destacase en un repertorio amplio. Sus incursiones en Mozart fueron algo así como las de un elefante patoso; en el mundo italiano jamás llegó a dominar el estilo y aun su mejor aportación a este repertorio, su «Turandot», si bien poderosísima, estaba salpicada, aquí y allá, de resabios walhalianos. Es en el mundo de Wagner y Strauss donde la Nilsson centró verdaderamente sus mejores logros e incluso aquí habría que otorgar diversas valoraciones. A su «Elsa» le faltaba juventud y pasión, a su «Siglinda» lirismo, a su «Elisabeth» pureza, a su Venus y su «Salomé» voluptuosidad y erotismo y, por supuesto, tenía vedadas las grandes heroínas líricas de Strauss. En realidad, el número de papeles en los que Birgit Nilsson fue una cantante única se reducen a tres: «Brunilda», «Isolda» y «Elektra». Pero bastarían estos tres personajes para situar a la Nilsson entre los primerísimos cantantes —tanto masculinos como femeninos— de este siglo. De voz muy grande —la de mayor volumen que yo haya escuchado en directo después de la de Angeles Gullín— timbre de gran belleza e igualdad, técnica excelente —lo que le permitió una carrera muy longeva (le recuerdo una impresionante **Elek-**



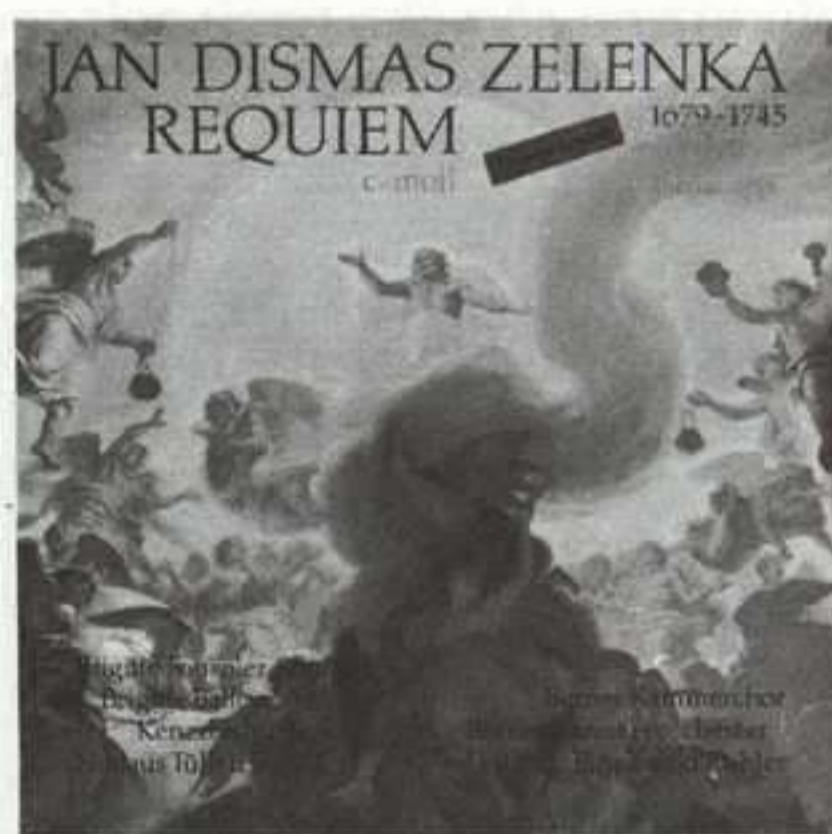
tra en 1974, a sus 56 años)— amplia tesitura con buenos graves y mejores agudos que emitía con anchura y brillantez (difícil combinación) y una densidad vocal en verdad extraordinaria. En conjunto, y con Tebaldi, Sutherland y Caballé, la mejor voz de soprano aparecida en las cuatro últimas décadas, y desde luego, todavía sin sucesora a la vista.

El disco que nos ofrece Decca es una buena prueba de las cualidades vocales de la Nilsson y pertenecen a grabaciones editadas entre 1960 y 1965. Los puntos de mayor interés interpretativo residen en los fragmentos de **Tristán** y **El ocaso** que parecen soñados para una voz como la suya. El resto, con ser buenos o incluso muy buenos, no están a igual nivel. Para aquellos que no dispongan de las óperas completas, un buen disco para conocer a una de las más impresionantes y verdaderas «grandi voci» de la historia. El sonido, pese a los muchos años transcurridos, es muy aceptable.—**C.R.S.**

Las versiones de Sawallisch se pueden calificar de modélicas. Al frente de la espléndida Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, saca todo el partido posible a esta música, uno de cuyos valores más importantes es su magnífica orquestación. El conductor germano, extraordinario director de foso, no se olvide, entendiéndose a la perfección el lenguaje casi operístico de esta música, a partir de la cual construye dos versiones llenas de fuerza y sinceridad.

La grabación, que es buenísima en todos los aspectos, despeja las posibles dudas que pudieran existir acerca de la calidad de las grabaciones de la serie Orfeo, cuyo catálogo ha sido importado a nuestro país por Ferysa. Sin duda, otro gran acierto de esta empresa fonográfica.—**P.G.M.**

\*



**ZELENKA: Requiem en Do menor.** Brigitte Fournier, Brigitte Balleys, Kenzo Ishii, Niklaus Tüller. Coro y Orquesta de Cámara de Berna. Director: Jorg Ewald Dähler. Claves D 8501. Digital. Importación.

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

Zelenka constituye un caso apasionante de la historia de la música: su fuerte personalidad le llevó a crear obras tal como él las vivía, sin tener mínimamente en cuenta el gusto de los de su época. Ello provocó que se le olvidara y que sólo muy recientemente se le esté redescubriendo como un compositor genial. A ello ha contribuido no poco el entusiasmo del oboísta Heinz Holliger, con sus grabaciones de sonatas y conciertos para Archiv.

Pero la audición de este disco de música religiosa abre un campo nuevo que yo desconocía por completo y que me ha dejado literalmente boquiabierto; Zelenka compuso un **Requiem** (que seguramente no se interpretó nunca durante su vida) tan diferente a cualquiera de los que conozco que, al sentarme delante de la máquina de escribir, me veía impotente para describirlo: si su autor está plenamente centrado en el último barroco (fue contemporáneo de Bach), su obra no sé donde colocarla; a la vez que motivos barrocos, es también clásica en su tratamiento, y también romántica e incluso moderna, para volver a continuación al más puro contrapunto. Pero lo

que es evidente es que Jan Dismas se dejó llevar por el texto que musicaba y por todo aquello que a él, católico convencido y profundo, le sugería. No es exagerado, pues, que algunos investigadores lo presenten como respuesta católica al luterano Bach en el mundo germánico.

Su visión del **Requiem** es seria, reposada, pero no triste o trágica (a lo Mozart) o dramática (a lo Verdi) o estrictamente coral (a lo Berlioz). Tampoco es aburrida o en exceso meditativa, ya que sabe otorgar al «Dies irae», por ejemplo, su aspecto dinámico y de fuerte expresión. En fin, ya el tratamiento del mismo Introitus cautiva por su extrema belleza; no insistiré más en tratar de describir, pues las notas que se acompañan en la carpeta son ya bastante orientativas.

La interpretación me ha parecido adecuada: a partir de una reducida orquesta de instrumentos modernos, la labor de Dähler ha sido honesta y cuidadosa. Opino que el no acudir en esta primera ocasión a instrumentos históricos (y sus respectivas interpretaciones no ya históricas, sino arqueológicas, como si la historia se hubiera detenido junto con el gusto y el arte) ayudará enormemente a degustar esta premiere

mondiale y a que un campo más amplio de público se vea animado a conocer la obra.

Los cuatro solistas cumplen de sobra con su papel, e incluso se nota que, sin ser figuras archiconocidas, han mostrado interés por la partitura y no se limitan a LEERLA, sino que consiguen una interpretación en pleno sentido de la palabra. A mi gusto, sin embargo, se han grabado sus voces con excesiva preponderancia.

La grabación digital es muy buena, y el corte del positivo, efectuado según el sistema Direct Metal Mastering, es limpiísimo, lográndose una notable ausencia de ruido de fondo (aunque, en contra de lo que quiere hacer creer la propaganda de la funda del disco, no elimina el pre-eco, pues ello es imposible en un medio mecánico de lectura como es en definitiva el disco de plástico).

La recomendabilidad, pues, es total. Espero no haberme equivocado y que los eventuales compradores de este disco puedan disfrutar tanto como yo lo he hecho.—**S.B.S.**

\*



**WEBER: Sinfonías núms. 1 y 2.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Wolfgang Sawallisch. Orfeo, S091 841. Digital. Importación: Ferysa.

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

Las dos **Sinfonías** de Carl Maria von Weber, piezas tan inusuales en las salas de concierto como en el estudio de grabación, fueron compuestas entre los años 1806 y 1807. Obras, pues, de juventud, datan de cuando su autor todavía no había definido con claridad estilo y lenguaje. Al escuchar hoy esta música, es inevitable el buscar, aun inconscientemente, algún tipo de paralelismo entre la misma y el sinfonismo en boga de la época. Y aunque es posible encontrar en ella reminiscencias —diría que lejanas— de los clásicos, sorprende no hallar el más mínimo atisbo de sinfonismo beethoveniano. En este sentido hay que resaltar la potente personalidad musical de un Weber que con sólo 20 años es capaz de concebir unas piezas tan desligadas estilísticamente de la música que se produce en su entorno; máxime cuando se trata nada más y nada menos que de las **Sinfonías** de Beethoven. No; las de Weber suenan ya al Weber de las más robustas y recias **Oberturas** de sus óperas de madurez.

## DISCOS CRITICADOS

	Págs.
BACH: <b>Obra completa para órgano</b> (Hurlford) .....	43
BEETHOVEN: <b>Adagio. Sonatinas. Andante con variaciones. Aires nacionales con variaciones. Danzas alemanas</b> (Mayer, Rohmann, Banfalvi, Falvai) .....	43
BRUCKNER: <b>Sinfonía núm. 6</b> (Sawallisch) .....	43
CATALANI: <b>La Wally</b> (Tebaldi, del Mónaco, Cappuccilli, Díaz, Cleva) .....	43
CAVALLI, MONTEVERDI: <b>Música vocal</b> (von Stade) .....	44
CHAIKOVSKY: <b>Concierto para piano núm. 2</b> (Postnikova, Rozhdstvenski) .....	44
DVORAK: <b>Danzas Eslavas. Suite americana</b> (Dorati) .....	44
FAURE: <b>Pavane. Suite de Pelleas et Melisande. Suite de Masques et Bergamasques. Fantasía para flauta</b> (Bennet, Marriner) .....	44
FERNANDEZ ALVEZ: <b>Fragmentos para un interior. BARBER: El encargo de seis minutos. NUÑEZ: Animación del cuadrado. J.L. TURINA: Alaro. PEREZ MASEDA: El hierro y la luz. DIMBADOYO: Visión cósmica Op. 48</b> (Temes) .....	45
GOLDMARK: <b>La Reina de Saba</b> (Takács, Jerusalem, Nagy, Kincses, Gregor, Miller, Kalmár, Polgar, Fischer) .....	45
HENDEL: <b>Acis y Galatea</b> (Burrows, Rolfe-Johnson, Hill, White, Gardiner) .....	46
HAENDEL: <b>Sansón</b> (Arroyo, Donath, Armstrong, Procter, Young, Jennings, Stewart, Flagello, Richter) .....	46
HAENDEL: <b>6 Concerti Grossi</b> (Pinnock) .....	47
HAYDN: <b>Las Siete últimas palabras. Salve Regina</b> (Kincses, Takács, Korondy, Gregor, Ferencsik) .....	47
HAYDN: <b>Sinfonías núms. 94 y 96</b> (Beecham) .....	47
HAYDN: <b>Cantatas</b> (Bartfai-Barta, Petrö, McGegan) .....	47
HAYDN: <b>Misa núm. 14</b> (Tokody, Takács, Gulyás, Gregor, Ferencsik) .....	48
HAYDN: <b>Michael: Misa Sancti Aloysii</b> (Marlon, Szókefalvi-Nagy, Németh, Szabó) .....	48
KIENZL: <b>El Predicador</b> (Jerusalem, Hermann, Donath, Wenkel, Moll, Lenz, Hirte, Finke, Zagrosek) .....	48
KUHNAU: <b>Seis sonatas sobre Historias bíblicas. Tres partitas del Neue Clavierbung</b> (Horvath) .....	49
LISZT: <b>Misa Solemnis</b> (Kincses, Takács, Korondy, Gregor, Ferencsik) .....	49
LISZT: <b>Misa Coronationalis</b> (Kincses, Takács, Lehel) .....	49
LISZT: <b>Conciertos para piano y orquesta</b> (Arrau, Davis) .....	50
LISZT: <b>La leyenda de Santa Isabel</b> (Kováts, Komlóssy, Sandor, Andor, Gregor, Miller, Bordás, Turinic, Krucirova, Ferencsik) .....	50
LISZT: <b>Salmos</b> (Röti, Jambor, Leikes, Margittay, Forrau) .....	50
MOZART: <b>Cuartetos para cuerda K. 387 y 590</b> (Cuarteto Bradis) .....	50
MOZART: <b>Concierto para flauta y arpa. Sinfonía concertante para violín y viola</b> (Debost, Laskine, Jarry, Collot, Auriacombe) .....	51
MOZART: <b>Exultate, jubilate. Arias de ópera</b> (Baker, Leppard) .....	51
MOZART: <b>Marcha. Serenata. Casaciones</b> (Paillard) .....	51
MUSSORGSKY, RAVEL: <b>Cuadros de una exposición. DEBUSSY: Preludio a la siesta de un fauno</b> (Mazeel) .....	51
DE PABLO: <b>We</b> (Música Electroacústica de Cuenca) .....	52
PERGOLESI: <b>Stabat Mater</b> (Marshall, Valentini-Terrani, Abbado) .....	52
PURCELL: <b>Música de teatro</b> (McIntosh) .....	52
RACHMANINOV: <b>Preludios. Momentos Musicales. Etudes-Tableaux. Elegía núm. 1</b> (Gavrilov) .....	52
RESPIGHI: <b>Pinos de Roma. BERLIOZ: Obertura de El Carnaval Romano. LISZT: Preludios</b> (Karajan) .....	53
RESPIGHI: <b>La Fiamma</b> (Takács, Solyom-Nagy, Kelen, Tokódy, Kovats, Gardelli) .....	53
REUBKE: <b>Sonata para órgano. LISZT: Fantasía y fuga sobre Coral</b> (Preston) .....	54
SCHUBERT: <b>Sinfonía «Inacabada». Música incidental de «Rosamunda»</b> (Davis) .....	54
SCHÜTZ: <b>Canciones y madrigales alemanes</b> (Knöthe) .....	54
SCHÜTZ: <b>La Resurrección</b> (Pears, Tear, Shirley-Quirk, Langridge, Partridge, Norrington) .....	54
SHOSTAKOVICH: <b>Sinfonía núm. 7 «Leningrado». Suite de «La Edad de Oro»</b> (Haitink) .....	55
SIBELIUS: <b>Sinfonías 3 y 6. Sinfonía 7. Tapiola</b> (Ashkenazy) .....	55
SOLER: <b>Misereres a 8 y 12</b> (Kalmár, Kovács, Dénes, Takács, Komlosi, Gáti, Bándi, Rávészmm Lehotka, Szekeres) .....	56
R. STRAUSS: <b>Arabella</b> (Varady, Fischer-Dieskau, Donath, Dallapozza, Berry, Schmidt, Sawallisch) .....	56
R. STRAUSS: <b>Daphne</b> (Popp, Goldberg, Schreier, Wenkel, Moll, Haitink) .....	56
R. STRAUSS: <b>Intermezzo, Op. 72</b> (Popp, Fischer-Dieskau, Dallapozza, Fruchs, Hirte, Finke, Moll, Grumbach, Wilsing, Sawallisch) .....	57
JOHANN STRAUSS (padre e hijo) y JOSEF STRAUSS: <b>Valses, polcas, y marchas</b> (Karajan) .....	57
STRAVINSKY: <b>The Rake's Progress</b> (Dean, Pope, Langridge, Ramey, Varnay, Walker Dobson, Best, Chailly) .....	57
STRAVINSKY: <b>Obra completa para cuarteto de cuerda. VON EINEM: Cuarteto de cuerda núm. 1</b> (Cuarteto Alban Berg) .....	58
TELEMANN: <b>Magnificat en do mayor. Magnificat en Sol mayor</b> (Giebel, Malaniuk, Altmeyer, Rehfuss, Reuter-Wolf, Redel) .....	58
TIPETT: <b>Cuatro sinfonías</b> (Davis y Solti) .....	58
VARESE: <b>Ecuatorial. Déserts. Integrales. Hyperprism. Octandre. Ofrandes. Density</b> (Yakar, Beauregard, Boulez) .....	59
VAUGHAN WILLIAMS: <b>Fantasía sobre «Greensleeves». La alondra elevándose. WALTON: Dos piezas para cuerda. DELIUS: Dos piezas para pequeña orquesta. Intermedio de «Fennimore and Gerda». Dos acuarelas</b> (Zukermann, Barenboim) .....	59
VAUGHAN WILLIAMS: <b>Concierto para tuba. Concierto para oboe. La alondra elevándose</b> (Jacobs, Zukermann, Black, Barenboim) .....	59
VERDI: <b>Simón Bocanegra</b> (Miller, Gregor, Kincses, Nagy, Gáti, Patané) .....	60
VERDI: <b>Ernani</b> (Lamberti, Miller, Sassi, Kovats, Gardelli) .....	60
VICTORIA: <b>Misas. Motetes. Magnificat</b> (Guest) .....	60
VIVALDI: <b>Glorias R 588 y 589</b> (Russell, Kwella, Wilkens, Bowen, Guest) .....	61
WAGNER: <b>Fragmentos de «El ocaso de los dioses». «Sigfrido», y «La Walkyria</b> (Barenboim) .....	61
WAGNER: <b>Fragmentos de «Tristán e Isolda». Wesendonk Lieder</b> (Norman, Davis) .....	61
WAGNER: <b>Fragmentos de «Lohengrin». «Tanhäuser». «Tristán e Isolda». «La Walkyria» y «El ocaso de los dioses</b> (Nilsson) .....	61
WEBER: <b>Sinfonías núms. 1 y 2</b> (Sawallisch) .....	62
ZELENKA: <b>Requiem en Do menor</b> (Fournier, Balleys, Ishii, Tüller, Dähler) .....	62



## II premio de composición «islas canarias»

Con el fin de potenciar la actividad musical en nuestro entorno, motivar a los jóvenes compositores y difundir en el mayor ámbito posible el quehacer musical de nuestro país, la Consejería de Cultura y Deportes convoca el presente premio de composición que se regirá con arreglo a las bases que se especifican.



**GOBIERNO DE CANARIAS**  
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

### BASES

**Primera.-** Podrán tomar parte en este concurso los compositores de cualquier nacionalidad.

**Segunda.-** Las obras presentadas deberán reunir las siguientes condiciones:

- Ser original, inédita y no interpretada en público con anterioridad. No serán admitidas las obras que utilicen temas de otras composiciones del autor.
- Deberá ser escrita para coro mixto y conjunto orquestal, con un mínimo de cuatro instrumentos y un máximo de veintidós.
- La duración de la obra será de quince minutos.

**Tercera.-** a) Las obras se presentarán en partitura quintuplicada (original y cuatro copias) en las Direcciones Territoriales de Cultura de esta Consejería, sita en Las Palmas de Gran Canaria, Plaza de los Derechos Humanos, s/n. Edificio de Usos Múltiples, quinta planta y en Santa Cruz de Tenerife calle Méndez Núñez, 84, 8º.

b) Las obras no deben estar firmadas ni presentar ningún signo que pueda sugerir la personalidad del autor.

c) Llevarán en la cubierta un lema, el cual reproducirá su autor en un sobre lacrado que deberá presentarse juntamente con la obra y en cuyo interior especificará su nombre, dirección y teléfono.

**Cuarta.-** También podrán ser remitidas por correo certificado. En este supuesto el autor consignará en el espacio reservado para identificar al remitente, el lema a que se refiere el punto c) de la base TERCERA.

**Quinta.-** a) Se expedirá por parte de la Consejería de Cultura y Deportes un recibo justificativo de la recepción de la obra, que será exigido para la devolución de las composiciones no premiadas.

b) En las obras remitidas por correspondencia servirá de justificante el resguardo del certificado.

**Sexta.-** El plazo de admisión se abrirá el día de la entrada en vigor de la presente Orden y quedará cerrado a las trece horas del día 15 de Diciembre de mil novecientos ochenta y cinco.

**Séptima.-** a) Se concederá un premio único de SETECIENTAS CINCUENTA MIL (750.000) PESETAS.

b) El premio será indivisible, por lo que dicha cantidad no podrá ser fraccionada.

c) El premio podrá ser declarado desierto, si a juicio del Jurado ninguna obra reúne las condiciones y méritos exigidos.

**Octava.-** a) El premio será fallado por un Jurado, designado por el Consejero de Cultura y Deportes, compuesto por un Presidente y cuatro vocales, elegidos entre personas de reconocida solvencia en el mundo musical,

y de un Secretario sin derecho a voto.

b) El Jurado quedará válidamente constituido cuando concurren la mayoría de los miembros, debiendo estar presente en todo caso su Presidente.

c) Los acuerdos del Jurado se adoptarán por mayoría de asistentes, siempre que esté constituido de forma legal.

**Novena.-** El fallo del Jurado se dará a conocer en el mes de Enero de 1986, durante el transcurso del II Festival de Música de Canarias en un acto celebrado a tal efecto, que se anunciará con antelación, en el que se razonarán los motivos y méritos que concurren en la concesión del premio.

**Décima.-** a) La Consejería de cultura y Deportes promoverá y costeará la ejecución pública de la obra, cuyo estreno se producirá en la III Edición del Festival de Música de Canarias a celebrar en Enero de 1987.

b) La aceptación del premio llevará consigo la cesión de los derechos de autor de la obra premiada, a favor de la Consejería de Cultura y Deportes por un plazo de cinco años.

**Decimoprimera.-** Las dudas que pudieran surgir en la aplicación o interpretación de las presentes Bases serán resueltas por la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, a cuya decisión se someten los concursantes por el mero hecho de concursar.



# TIEMPO DE MUSICA

## BANCO DE BILBAO

Presenta en el

### TEATRO REAL DE MADRID

al

## SYRINX QUINTET

Miércoles, 13 de Noviembre de 1985, a las 7,30 de la tarde

#### PRIMERA PARTE

PRELUDIO MARINE ET CHANÇONS JEAN GUY ROPARTZ  
OP. 19 PARA TRIO DE CUERDA LENNOX BERKLEY  
QUINTETO FILARMONICO (Estreno mundial) TOMAS MARCO

#### SEGUNDA PARTE

QUINTETO DEREK BOURGEOIS  
SONATA PARA FLAUTA, VIOLA Y ARPA CLAUDE DEBUSSY  
QUINTETO INSTRUMENTAL HEITOR VILLALOBOS

PROGRAMA

Precios populares

Localidades en  
la taquilla del  
Teatro Real  
a partir del 5 de noviembre.



Concierto organizado por el

**(BB) BANCO DE BILBAO**

con motivo del Año Europeo de la Música



## BILBAO

### XXXIV FESTIVAL DE OPERA DEL PAIS VASCO

La representación de **Carmen**, de Bizet, es la primera de las óperas programadas en este Festival que organiza ABAO. El presupuesto total ha sido de 70 millones de pesetas, en un 40 por ciento, subvencionado por el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Vizcaya.

Esta representación ha tenido caracteres artísticamente buenos en líneas generales, pero sin llegar a lo que el público esperaba de ella. La música de **Carmen** es por sí sola un paisaje, un ambiente, una evocación mediterránea. «Carmen» domina constantemente la acción, aun cuando no está en escena y así lo hizo la mezzosoprano polaca Stefania Toczyska que hacía su debut en Bilbao. Gustó el tenor Nuzio Todisco en el papel de «Don José», de voz brillante en los agudos; la soprano Madeleine Renee, en «Micaela», no estuvo muy acertada. El barítono francés Philippe Lafont, «Escamillo», cumplió con cierto decoro en el papel de hombre bragado y fanfarrón. Bien, el quinteto del segundo acto y el coro de niños; sin embargo, los coros de ABAO no comenzaron bien, aunque luego se asentaron y terminaron en buen plano; la orquesta tuvo este mismo defecto, aunque finalizó a buena altura, con su director Alain Guingal. Como de costumbre, se apreció el trabajo del regidor Diego Monjo.

Como estreno en nuestra villa, hemos presenciado **Semiramide**, de Rossini. Estuvieron a punto de suspenderla por la incomparecencia del bajo Boris Martinovich. Trató de solucionarse la cuestión acoplando la puesta en escena al estilo «griego», teniendo en cuenta que el sustituto, el bajo Enrico Fissore, se había comprometido a memorizar la obra en seis días y, por tanto la tenía que cantar leyendo la partitura sobre un atril y así resultó su papel un tanto estático. No obstante, se apreció en todos los que intervinieron una gran profesionalidad solucionándose los problemas de última hora, hasta conseguir que viésemos una gran representación.

La partitura de esta ópera puso a prueba a todos sus

intérpretes: la soprano americana June Anderson, debutante en Bilbao, logró cautivar al público; bien, la mezzosoprano Katheleen Kuhlmann, que tuvo momentos brillantes. La actuación del tenor Eduardo Giménez, estuvo por debajo de sus posibilidades, sin embargo el bajo Alfonso Echeverría superó su anterior actuación en **Carmen**. Ascensión González y Manganotti, en su línea habitual. Los coros de ABAO, muy centrados con la obra. Gran labor la del director Bruno Rigacci al frente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, que sonó bien. Es de destacar la labor del

con los dúos junto al barítono y tenor. La mezzosoprano Stefania Toczyska, salió a desquitarse de las críticas de su actuación en **Carmen**, y a decir verdad que lo consiguió. También se superó Nuzio Todisco en sus limpios agudos del tercer acto. Bien, el coreano Kang Bjun Woon en su papel de Ramfis. El cuerpo de baile de Asunción Aguadé y Fernando Lizundia a la cabeza, correcto, dado el corto espacio de que disponían en el palco escénico. En esta ocasión actuó la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Charles Vanderzand.

**Il barbiere di Siviglia**, no ha tenido una versión destacada, y sí citaremos como de excelente la actuación de Enrico Fissore, creando un Don Bartolo de calidad. Discreto, el tenor Barbacini, y con detalles de buena técnica, la mezzosoprano Kuhlmann; el barítono Rinaldi, tunante Figaro, con la conocida Largo al factotum parecía augurar una feliz actuación que sólo se quedó en discreta. Igualmente ocurrió con el coreano Kang Bjund Woon que, como es lógico, carece de la gracia de los italianos. El coro reducido de la ABAO, muy en el espíritu de la obra. Cumplió la orquesta, con el director Bruno Rigacci.

**Lucía de Lammermoor**, de Donizetti, ha correspondido, sin duda, a lo que se esperaba de ella, puesto que los intérpretes, sobre el papel, no debían defraudar. No defraudó Alfredo Kraus, con su gran técnica y bella voz, ni la soprano June Anderson, ni nuestro barítono Santos Ariño, con su prestación en un papel estelar, que demostró serenidad y aplomo a la vez de poseer una gran voz. La representación tuvo varios momentos en que el público, enardecido, premiaba a sus actores con continuados bravos. La soprano June Anderson, hizo un buen primer acto, mejorando en el segundo. En la famosa escena de la locura, dió todo un recital de virtuosismo. Alfredo Kraus, ofreció una versión especial, llena de sabiduría, con detalles de su gran hon-



Arriba, la representación de «Aida». Junto a estas líneas, «Semiramide». Abajo, «Carmen», que abrió el Festival.

FOTOS: JULIAN

bajo Enrico Fissore, que tuvo que sufrir lo suyo ante el atril, al que perseguía en cada momento de su intervención, tuvo valor y amor propio ante la dificultad de llevar una careta para camuflar sus gafas y poder leer la partitura nota a nota. Fue felicitado Diego Monjo por haber solucionado muy satisfactoriamente los problemas técnicos surgidos por la sustitución de Martinovich.

Comenzó el primer acto de **Aida**, de Verdi, haciendonos pensar en una representación poco brillante, pero a medida que transcurría la obra fue mejorando. Maria Chiara, soprano de indudable categoría artística y temperamental voz cálida, tuvo sus mejores momentos en el tercer acto





radez profesional. El vizcaino Santos Ariño, según hemos apuntado anteriormente, tuvo una actuación excelente, frente a esos otros grandes cantantes. Cumplieron Cecilia Fondevila, Modesto Barandalla y Manganotti; Coros, Orquesta Sinfónica de Bilbao y director Alain Guingal, a notable altura.

Con la puesta en escena de **Andrea Chenier**, se ha clausurado el XXXIV Festival de Opera de Bilbao, ópera que ha tenido una buena versión, colaborando eficazmente en ello Eva Marton, Piero Cappuccilli y Jesús Pinto. Es lástima que el director Charles Vanderzand, al frente de

la Orquesta Sinfónica de Euskadi, no tuviese el día afortunado; hizo una versión un tanto desigual en algunos momentos y poco equilibrada. La soprano húngara Eva Marton, que hacía su presentación en Bilbao, hizo una Maddalena brillante: gran artista y belleza en su canto, dominando la escena, sobresalió su voz, igual en todos los registros.

Piero Cappuccilli, bien conocido en nuestros festivales, demostró hallarse aún en la primera línea de la lírica mundial; en el aria del tercer acto mostró con generosidad su arte y el rico caudal de su voz. El tenor navarro Jesús

Pinto, que sustituía al italiano Giacomini, tuvo una entrega absoluta y unos agudos fáciles y de bello color, se volcó por completo en su personaje de Andrea Chenier. En suma, una excelente actuación. En el largo reparto de ésta obra cumplieron perfectamente en su cometido Ascensión González, Cecilia Fondevila, Nino Carta, Ezequiel Ellakuria, G. Manganotti, Pablo Pascual y Modesto Barandalla, así como la mezzosoprano Mabel Perelstain y el bajo Alfonso Echevarría. Los coros, francamente bien.—**JOSE DE URQUIJO**

## CASTELLON

### IGNACIO RODES, VENCEDOR DEL XIX CERTAMEN «FRANCISCO TARREGA»

En la última semana de agosto pasado se celebró el Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» de Benicasim (Castellón) que en este año alcanzaba su decimonovena edición. Pocos participantes en las sesiones de preselección celebradas en «Villa Elisa», en comparación con años anteriores. Firmaron su comparecencia diecinueve guitarristas, y acudieron a actuar tan solo catorce, de los que once pasaron a las sesiones del certamen. Quizás fuera el tipo de obras obligadas, no demasiado presentes en el repertorio de concierto, así como su dificultad, lo que frenó la participación. Pensamos que debieran ponerse obras que estén en los programas habituales que suelen llevar los concertistas, para favorecer un mayor incremento de participantes. Con todo hay que decir que la respuesta internacional fue importante, ya que de los seleccionados solamente tres eran españoles.

Con todo, la preselección ya dió la tónica de lo que iba a ser el certamen: un nivel medio aceptable y poco más. El público aficionado recordaba gratamente la impar actuación de Claudio Marcotulli, que en la edición del festival del 84 se alzó con la victoria consiguiendo el primer premio y el de interpretación de la obra de Tárrega, copando el interés de los presentes desde su primera actuación. Es curioso: hubo desniveles en las distintas intervenciones. Participantes que quedaron bien en la preselección y se hundieron en el certamen propiamente dicho, y viceversa, y aun incluso hubo quien tocó muy bien en las dos primeras intervenciones y se hundió en la final. En resumen, un certamen muy irregular en cuanto a las versiones que dieron los guitarristas.

Para juzgar sus intervenciones, se contaba con un competente jurado. Como presidente figuraba Enrique Gar-

## BURGOS

### ESTRENO DE LA «SUITE BURGUESA»

Tras el Ciclo Sacro celebrado en Burgos durante la Semana de Pasión, la Sociedad Filarmónica de esta ciudad organizó también XX edición de la Semana de Música Antigua que contó con las siguientes actuaciones: Orquesta Reina Sofía, de Madrid, con obras de Bach y Haendel; dúo de guitarra y flauta de pico de los chilenos Bernardo García y Ruth Walker; Conjunto de Metales de la Orquesta de Radiotelevisión; organista francés Christian Baude; Cuarteto Aulos y Atrium Musicae, con el estreno mundial de **Homenaje a la Abadesa**, una recopilación de Gregorio Paniagua, director de este grupo madrileño,

Los alumnos del Conservatorio burgalés organizaron por segunda vez un concierto para dar a conocer composiciones de ellos mismos, las que juzgaron más meritorias. Destacaron las obras de Federico Santamaría, Arévalo, los experimentos de Yagüe con sintetizadores y por una obra del ya consagrado maestro Quesada interpretada a cuatro manos por Zárate y Revilla. Trató de animar la exhibición con soltura y desparpajo una de las compositoras-intérpretes, que dio las explicaciones oportunas para interesar en los distintos temas al público. La idea original de fomentar la composición desde la infancia nos parece muy buena, aunque con las debidas matizaciones.

El Conservatorio también ofreció conciertos de música de cámara y de solistas, como el preparado por la profesora Menchaca en la Iglesia de la Asunción; los grupos guitarrísticos dirigidos por Javier Iturralde; de acordeones dirigidos por María Antonia Cadea; conjuntos instrumentales dirigidos por Salvador Vega y corales del Conservatorio y Universitaria fundadas y dirigidas por María Jesús García de la Mora, que estrenaron la **Suite Burgalesa** del maestro Quesada, dedicada por él a estas agrupaciones y al Grupo de Música Antigua Antonio de Cabezón.



Los grupos Antonio de Cabezón, Coral del Conservatorio y Coral Universitaria Francisco de Salinas estrenaron la «Suite Burgalesa».

El Ayuntamiento ofreció la audición de las obras preseleccionadas en la Segunda Muestra para Jóvenes Intérpretes burgaleses, que fueron los solistas de piano

María Barrio e Isabel Estéban, los dúos Dueñas-Crespo, Sonia y Olga Bol, un octeto de cuerda del Conservatorio, un octeto vocal (de las filas de la Polifónica Castilla) y la Coral Polifónica Castilla. Todos ellos mostraron merecer tal selección. Dentro del programa oficial de ferias y fiestas de Burgos actuaron las corales: San Esteban, Orfeón Burgalés, Hispana, Schola Cantorum, de la Provincia; la orquesta de profesores y la de alumnos del Conservatorio; la Banda de Música del Gobierno Militar y, cerrando el ciclo, el Grupo Antonio de Cabezón, con obras de Vasquez, Bru-

dieu, Byrd, Janequin, Monteverdi, Franck, Schein, Morley y anónimos de los Cancioneros de Upsala y Medinaceli.—**PATROCINIO DE LOS RIOS**



cía Asensio, músico pulcro, pendiente de todos los detalles y capaz de calibrar milimétricamente todas las actuaciones, siempre pendiente de la partitura y de la versión. Junto a él cuatro eminentes guitarristas, que dieron la calidad de voto, en tanto en cuanto que conocen mejor que nadie las dificultades y recursos del instrumento, fueron Ernesto Bitetti, Robert Brightmore, Alirio Diaz, y Jovan Jovigic. Con ellos completaban el jurado el compositor Francisco Llácer Pla y la

con opción a un tercero, la sevillana Estér Guzman. Por último el tercer día, se nos permitió oír a Reinhold Boher quien con un programa de no demasiada envergadura, tocado con MELAZA levantó al público de los asientos. Una actuación discutible fue la de Shiki Nagashima, a quien el jurado pasó a la final quizá por la dificultad de una de las piezas interpretadas el **Colectiu intim**, de Asensio, que puede que fuera la obra de más enjundia que se interpretó en el certamen. Con todo además de los ya mentados Rodes Biosca y Nagashima, llegaron a la finalísima, el norteamericano James Kline y el austríaco Dietmar Kres.

En la final, se hundió el japonés, nerviosísimo, lo cual favoreció la actuación de Rodes Biosca que actuó en último lugar y que tuvo su intervención más brillante del certamen, cosa que no sucedió con el austríaco que tuvo una actuación plana en todas las obras. Estuvo bien James Kline, que a juicio de algún miembro del jurado debió alzarse con la victoria. De todos modos no fue discutible el fallo del jurado atendiendo a la musicalidad de las versiones de Rodes Biosca, que si logra serenar su ímpetu y

sión mecánica y nadie fue capaz de unir ambas cosas, eliminando dulzonerías y tocando los «rubato» y los «glisées» como se debe, sin almbaramientos pero con sensibilidad, que no es lo mismo que sensiblería. Por otra parte, las dificultades técnicas hicieron que algunos intérpretes estuvieran más atentos a dar las notas que a decirlas.

No obstante hay que decir que la respuesta del público fue masiva, sobre todo en la final, con más de dos mil personas y que el desarrollo del certamen y su organización fueron modélicos.

### Grabaciones de bandas castellonenses

Con motivo del Certamen Provincial de Bandas de Música, la Diputación de Castellón, ha tenido el acierto de impresionar un disco con las interpretaciones más destacadas de las bandas que obtuvieron los tres premios en las distintas secciones.

En la primera cara del disco toca la Banda de Onda, bajo la dirección de Miguel Rodrigo, que obtuvo el premio de la sección segunda, que interpreta el intermedio de la zarzuela de Serrano **La venta de los gatos** y la **Seconda suite** de Robert E. Jager. El resto de la cara lo ocupa la Banda de Vall de Uxó con su versión del **Divertimento**, del maestro Bernardo Adam Ferrero. Esta misma banda inaugura la segunda cara con la obertura de **Tanhäuser**, de Wagner (versión Dresde). Esta banda obtuvo el primer premio de la primera sección, siendo dirigida por el maestro Miguel Arnau Abat. Se completa el disco con la Banda de San Juan de Moró, bajo la dirección de Juan Serra Ferrando, que obtuvo el primer premio de la sección tercera y toca el intermedio de la ópera de Penella **El gato montés** y la obertura de Frantz Von Suppé, **Un día en Viena**.

Si es del todo laudable la iniciativa de la Diputación, y por ello merece nuestro aplauso más entusiasta, pensamos que convendría apurarla al máximo, realizando las grabaciones en estudio y no en directo, ya que la calidad se resiente, y aparecen los planos sonoros excesivamente pegados, teniendo que lamentar a veces una excesiva dinámica de la percusión, y en otras una falta absoluta de presencia de la misma, o un alejamiento sonoro de la madera (caso **Tanhäuser**) frente a una gran proyección del metal.

Estos inconvenientes se obviarían con una grabación en estudio, o al menos tal y como ha hecho la Caja Rural de Castellón, con su segundo Festival del Pasodoble que ha enviado sus equipos (adjudicados a la firma castellonense Marton) a las academias donde ensayan las diversas bandas para grabar in situ, con lo cual consigue, obviamente, una mayor calidad.

Y ya que hablamos a título de ejemplo del Festival del Pasodoble. Digamos que también ha sido una feliz iniciativa de la Caja Rural que, continuando su quehacer iniciado el año 84, quiere recoger en cassettes a todas las bandas de la provincia de Castellón, para que exista un testimonio imperecedero de su trabajo constante, dedicado, y de su afición tantas veces demostrada, que está por encima de todos los afanes crematísticos, ya que son bandas de aficionados que tocan por el placer de hacerlo. Casi una veintena de bandas se han recogido en los dos Festivales del Pasodoble, como testimonio del bien hacer de nuestras agrupaciones de viento. Aplauso pues también para la loable iniciativa de la Caja Rural Provincial —A. GASCO

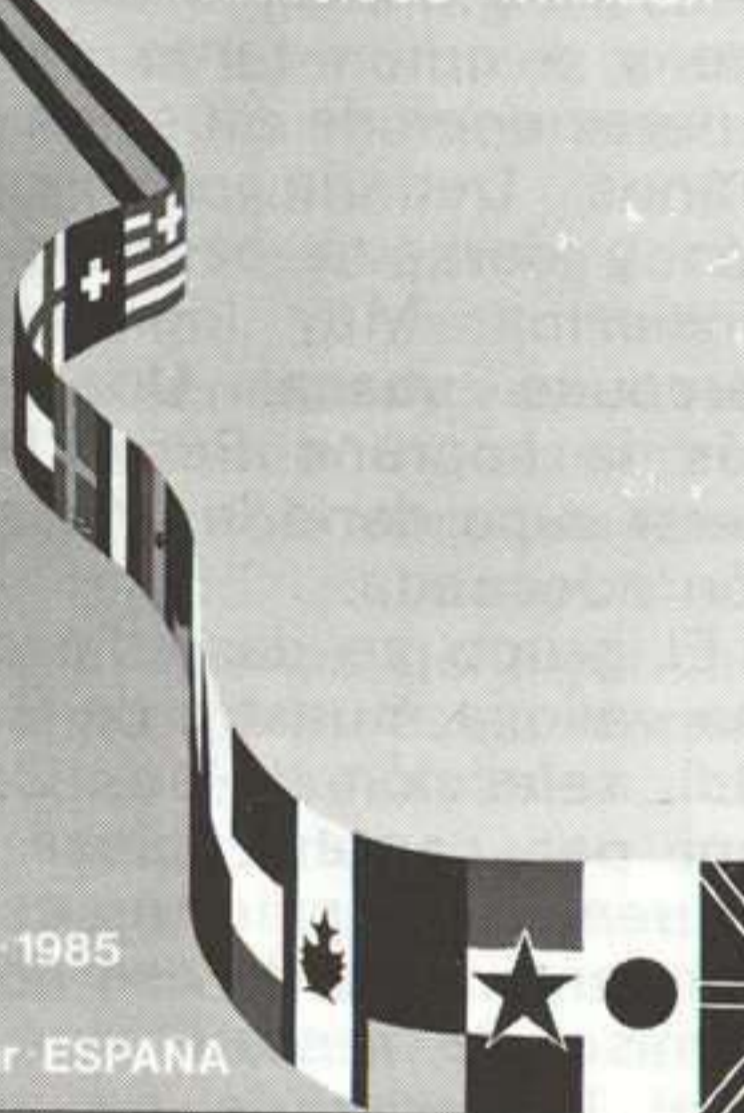
## CADIZ

### I FESTIVAL «MANUEL DE FALLA»

El Concierto de Los Solistas de Zagreb tuvo escaso público y ello me pareció extraño, si tenemos en cuenta el interés creciente, que se advierte en Cádiz, por la música. Una explicación puede ser la insuficiente y tardía publicidad que tuvo el acto. La premura con que se ha tenido que organizar este Primer Festival Internacional de Música Manuel de Falla, los últimos detalles de coordinación para poner en pie tan ambicioso proyecto, justifican cualquier fallo de divulgación. Es un fenómeno social innegable la escasa movilidad de masas hoy en una tarde festiva. Incluso el cine, que tiene mayor poder de convocatoria que la música, registra los domingos alarmantes vacíos. Por otra parte, son tantos los actos culturales que se ofrecen últimamente en Cádiz que el público

## XIX CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA

"FRANCISCO TARREGA"



Ignacio Rodes Biosca, ganador del primer premio.

concertista de piano Henriette Puig Roget, que suponían la globalización musical e interdisciplinar que debe también buscarse en las intervenciones de los actuantes.

A lo largo de los tres días de actuación escuchamos a Ignacio Rodes Biosca, que finalmente se alzaría con el premio, quien no tuvo una actuación demasiado feliz el primer día, estando muy por debajo de sus posibilidades, como lo demostró en la final. Con él actuaron otros tres guitarristas que no brillaron a gran altura.

La mejor de las sesiones fue la segunda que conoció dos clasificados para la final,

vencer las irregularidades de sus versiones, podrá ser un gran concertista.

Los premios fueron los siguientes: Primer Premio y 500.000 ptas. Ignacio Rodes Biosca, Segundo Premio y 300.000 ptas. James Kline y Premio Tárrega y 200.000 ptas. Dietmar Kres.

Hay que decir que en el Certamen no se oyó una versión de Tárrega redonda; Hubo sus más y su menos, pero no hubo esa interpretación cuajada que todos los asistentes esperan que se haga de la música del compositor castellanense. Muchos se inclinaron por la vena sensible, otros por hacer una ver-



que suele acudir a ellos, — aproximadamente es el mismo— ha de hacer una selección. A veces, coinciden dos conciertos y una representación teatral. A ello se añade la poca eficacia o reclamo que puede alcanzar la publicidad precisamente por sobrea-bundante.

Excepcional el recital de Los Solistas de Zagreb. Inmejorable el virtuosismo, la puesta a punto y el empaste que lograron los intérpretes. Podría pensarse que estábamos escuchando una grabación de laboratorio de I Solisti Veneti o I Musici. El programa comprendía cuatro **Concerti Grossi** del **Op. 6** de Haendel.

Con dos breves y delicadas páginas de Pergolesi y J.S. Bach se despidió entre múltiples aplausos esta magistral orquesta de cámara. Digno de recalcar es el ajustado timbre conseguido en el clave fabricado por un organero jerezano.

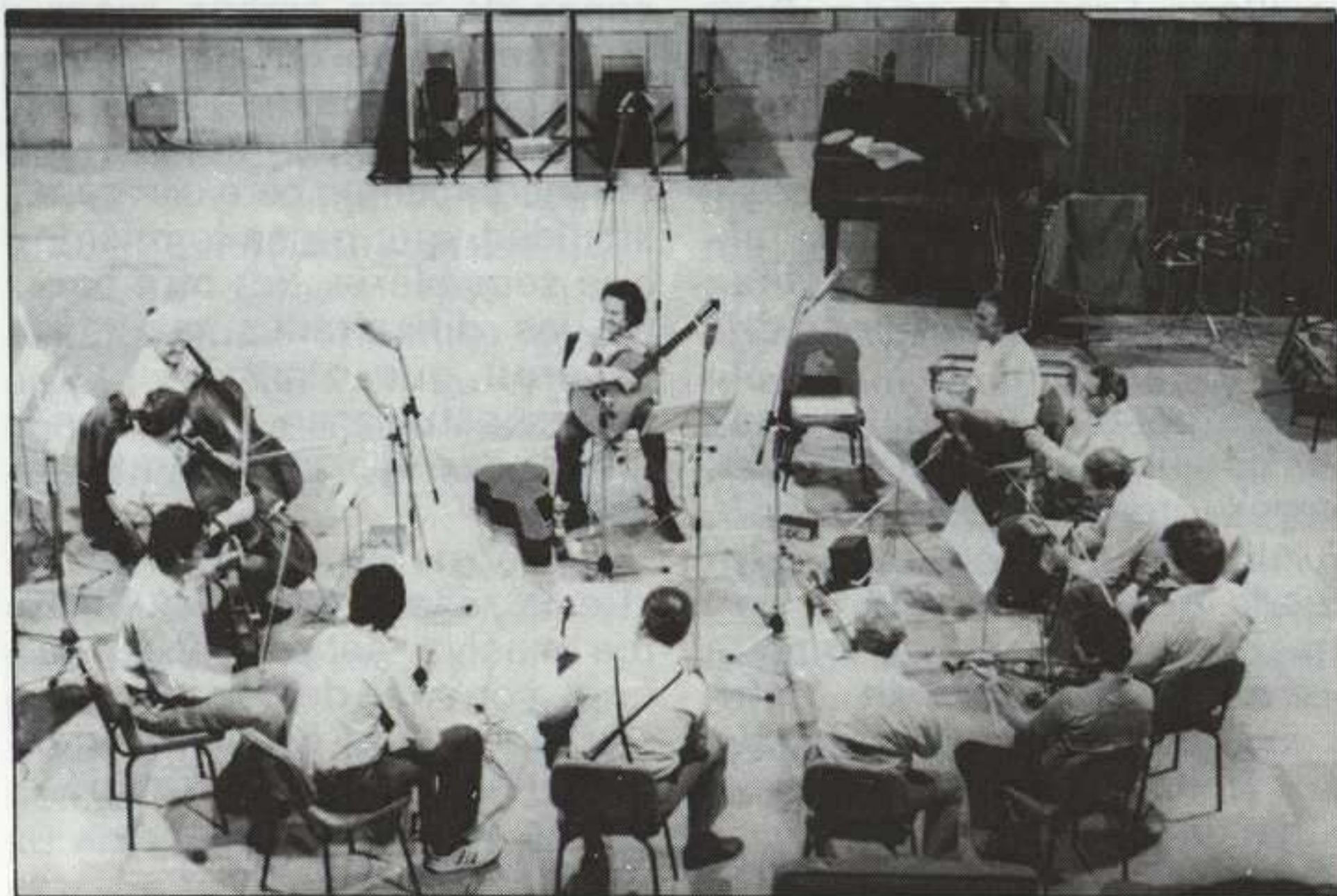
## Concierto de la Coral Universitaria de Cádiz

Hacer música no es una tarea más del ocio sino un compromiso y un privilegio que tienen determinadas personas para alumbrar constantemente lo que no debe desaparecer. Así lo han entendido todos cuantos en pocos años han formado los diez coros que en nuestra provincia dan constantes recitales.

Pero la labor de un conjunto coral no es sólo dar conciertos, sino rescatar partituras olvidadas, organizar cursillos de interpretación, didáctica, historia de la música... como vienen haciendo el Orfeón Virgen de la Escalera de Rota, el Coro de San Fernando, la Coral Universitaria de Cádiz.

Creo que es de justicia reconocer públicamente esta labor de todos los días, callada y desinteresada. Pues un recital de sesenta minutos supone muchas horas de renuncia y ensayo para presentar un trabajo bien hecho.

El concierto se inició con **Entra mayo y sale abril**. (Anónimo) y **No pueden dormir mis ojos** (Escobar). Dos bellas piezas del **Cancionero de Palacio**. Del **Cancionero de Upsala** escuchamos una vieja composición, **¡Ay, luna que reluces!**, una melodía delicadamente doliente suscitada por los contraltos y coreada por el resto de las voces. **Zagaleja de lo verde** del extremeño Juan Vázquez, abunda en aquellos repetidos versos de la época en que la amada es una pastora, zaga-



Arriba, los Solistas de Zagreb.  
Abajo, la Coral Universitaria de Cádiz.

## I FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA «MANUEL DE FALLA»

Cádiz, 23 de Mayo al 7 de Junio de 1985  
AÑO EUROPEO DE LA MUSICA



• Patronato Provincial para la Comemorative del V Centenario del Descubrimiento de América de la Excmo. Diputación Provincial de Cádiz

• Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz  
• Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía



leja o serrana. Un breve motete de J. van Berchen, **O lesu Christe**, nos muestra una equilibrada arquitectura vertical, sin la impronta gracil y luminosa que tiene la polifonía flamenca de Josquin des Pres. Lograda es la adaptación del **Quinteto «La trucha»**, en donde la fugacidad de las voces reflejan plásticamente su movimiento esquivo y ligero. **Crepuscular** de Mendelssohn no es una romanza sin palabras sino una transcripción para palabras,

pues esas frases ascendentes de extrañas tonalidades me hacen pensar que el autor no la escribió para voces humanas.

En la segunda parte, el Coro debía haber dejado un poco el rigor de antes y haberse confiado a interpretar lo que Humboldt llamaba **Volkgeist**, el espíritu de cada pueblo. Habría sido necesario tal vez haber nacido en Louisiana o haber sentido atávicamente una quebrantada esperanza de libertad

entre balas de algodón para dar los timbres adecuados en ese bello Espiritual, pues rte-

ese bello Espiritual, pues resultó quizás en ritmo y matices un tanto académico. Efectos que también eran difíciles de conseguir en esa otra muestra de música autóctona del Perú, Brasil o Argentina. No es fácil la interiorización de modos y acentos indígenas. Únicamente coros muy experimentados pueden oscilar airoosamente entre el rigor de la antigua polifonía y la abierta proteccid de los aires populares. Sugestivo y acertadamente armonizado fue el tema valenciano de Antonio Chover, maestro en tantísimos aspectos de este arte y a quien tanto deben generaciones de músicos gaditanos. Debería prodigarse más y darse a conocer en conciertos. Muy lograda la **Berceuse vasca**. Una vez más la soprano Pérez Díaz Alersi supo darle la impostación adecuada.

El grupo se despidió con una valiosa muestra de Gas-toldi, selección de sus **Canzoni per cantare**, pieza no frecuente en conciertos, es un exponente más de ese compromiso de rescate que la Coral Universitaria ha asumido. Sorprende cómo en tan poco tiempo este conjunto ha podido interpretar tan variado repertorio y con disciplinado rigor. — **JOSE MARIA VILARDELL CRESPO**.

## CANARIAS

### INGRESO, POR LA MUSICA, EN EUROPA

Después de finalizar una temporada que se ha mostrado rica en acontecimientos musicales ya están en pie los interrogantes. ¿Ha calado en profundidad un renacimiento de la afición musical; se ha extendido ésta lo suficiente y necesario? Porque esa es la cuestión. El I Festival de Música de Canarias ha supuesto un esfuerzo —no sólo económico— y ha abierto una expectativa. Pero también ha suscitado recelos. Es decir, ha habido controversia, lo cual es signo de que se avanza. El peligro reside, no obstante, en la huída hacia adelante que suele dejar un reguero de insuficiencias y provisionales. Han finali-



zado igualmente el XVIII Festival de los Amigos Canarios de la Opera y el Festival de Primavera de la Caja de Canarias. Ambos han constituido —también y en líneas generales— un éxito de oferta y de público. Bien, pero, ¿y los problemas pendientes? ¿Se consolida económicamente la orquesta, se alcanza el número de atriles que se requiere? ¿En qué queda el problema del Conservatorio, cantera imprescindible para garantizar la continuidad? ¿Y la conexión turística que se proponía como objetivo prioritario? ¿Qué hay de la política de llevar la inquietud musical a los barrios y urbanizaciones periféricas? ¿Qué de la orquesta juvenil? ¿Los agobiantes problemas económicos de la Sociedad Filarmónica entran en vías de solución?

Pero no nos dejamos llevar tampoco por el pesimismo y la impaciencia. A veces —y en cuestiones de arte— la casa se empieza igualmente por el tejado. Uno de los objetivos, al menos del Festival, se ha cumplido. Es aquél que se podría expresar mediante el principio de tirar — con todos sus riesgos— por elevación. Se ha conseguido poner el listón a nivel europeo, lo que significa que Canarias entra en la Comunidad antes por la música que por la política. La oferta no ha podido ser de más calidad ni más variada. Orquesta de la RTVE, Filarmónica de Israel, conjuntos como I Solisti Veneti, virtuosos incluso polémicos como Ivo Pogorelich, la cantante Christa Ludwig en su mejor momento, el dúo Christoph Eschenbach Justus Frantz, Orfeón Donostiarra, Berliner Streichquartett, etc. por el Festival de Canarias.

El Festival de Opera ha repuesto dignamente y con repartos en ocasiones estelares, **Macbeth**, **La italiana en Argel**, **Werther**, **Madame Butterfly** y el éxito de **Sansón y Dalila** en homenaje a Saint-Saëns, con la colaboración extraordinaria del Ballet de Las Palmas de Gelu Barbu. En el dilatado espacio de dos meses, por el Festival de Primavera han desfilado tres destacadas orquestas: la de la RTV Polaca, la Orquesta y Coros de Colonia y la Sinfónica de Lyon, amén de los Deutsche Bachsolisten con un concierto en conmemoración del tricentenario del Cantor de Santo Tomás. A esto hay que sumar las actuaciones de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo la entusiasta dirección de Max Bragado-Darman y otros directores invitados y

los tradicionales conciertos de la Sociedad Filarmónica. Todo ello en Las Palmas de Gran Canaria.

Nuestra mirada interroga ahora al futuro. En el hori-

zonte se perfila ya nítidamente el II Festival de Canarias. En próximo número haremos un análisis detallado de su programación.—**JOSE LUIS GALLARDO**

## LA CORUÑA

### ASOCIACION DE AMIGOS DE LA OPERA DE LA CORUÑA

En el artículo anterior, se pretendió sentar la base histórica de la afición a la música de La Coruña; y se determinaron las asociaciones e instituciones que realizan actividades musicales en la ciudad. Se sostuvo, incluso, la tesis de que la afición a la ópera —con muy remotos antecedentes— ha condicionado la trayectoria de la capital gallega en el aspecto musical. Parece lógico, por tanto, que nuestro primer artículo —primero, porque el anterior tenía sobre todo carácter introductorio— se dedique a la Asociación de Amigos de la Opera de La Coruña.

Ya nos hemos referido a los muy remotos antecedentes de la actual Asociación. Se remontan al menos a 1768, cuando se construye un teatro para albergar a la compañía italiana de Nicolás Settaro, que ya había celebrado representaciones operísticas el año precedente en la ciudad. A pesar de las muchas dificultades que se presentaron —y no fue la menor de ellas el intento de suprimir las representaciones por parte del clero gallego más reaccionario—, en 1841 se construye el Teatro Nuevo, denominado actualmente Rosalía de Castro: un excelente local, no demasiado grande (unas mil cien localidades), cómodo, con muy buena visibilidad, decorado con gusto y cuya acústica sigue siendo espléndida aun en nuestros días.

Poco antes de la Primera Guerra Europea, en 1916, albergó a la compañía de Mattia Battistini, el gran barítono, que representó, entre otras muchas óperas, un **Rigoletto** memorable.

Posteriormente, un empresario italiano, Casali, dotado de un excepcional OLFATO VOCAL hizo escuchar al público coruñés las primicias de mu-

chos cantantes que después ya no sería posible volver a oír en La Coruña por razones puramente económicas. Los viejos aficionados no olvidan aquellas temporadas de Victoria de los Angeles, Elisabetta Barbato, Giuseppe DiStéfano, Mario del Mónaco, Anselmo Colzani...

Pasados los difíciles años de la guerra y los de la no menos difícil postguerra, en 1953, un grupo de aficionados funda una Asociación cuyo fin es la puesta en escena de óperas en La Coruña. Como no podía ser de otra manera, la respuesta de la ciudad es extraordinaria y se forman largas colas para darse de alta como asociados. Los Amigos de la Opera tienen el gran mérito de entroncar con la tradición operística coruñesa; pero, además, se

desde que en 1953 se funda la asociación. Para una mejor comprensión de esta dilatada trayectoria, la dividimos en cuatro períodos.

El primero —que es de iniciación— va de 1953 a 1958 y abarca las seis primeras temporadas. Destacan los cantantes María Luísa Nache, Carlo Bergonzi, Salvatore Puma, Anselmo Colzani, Manuel Ausensi, Antonio Campó... Salvo un **Fausto**, una **Carmen** y una **Manon**, de Massenet, todas las óperas programadas en este período fueron del llamado repertorio tradicional italiano: Verdi, Puccini, Donizetti y Rossini, además del clásico DOBLE (**Cavallería y Payasos**) y una **Andrea Chenier**, de Giordano.

La segunda etapa comprende los años 1959 a 1970 (séptimo a décimo octavo festivales) y está signada por las actuaciones brillantísimas del tenor español Alfredo Krauss, que abrió y cerró este período y además cantó, dentro del mismo, en cuatro ocasiones más. Otras voces importantes fueron las de Guichandut, Capuccilli, Caballé (**Butterfly**, 1963), Lucilla Udovich (inolvidable Santuzza en 1965),



Orquesta de La Coruña.

convierten ellos mismos en desinteresados empresarios para dar al público de su ciudad unas temporadas de ópera que bien pueden decir que son realmente suyas. Y constituyen la primera asociación de esta naturaleza que se funda en España. Las de Bilbao, Oviedo, Valencia y Las Palmas son, todas ellas, posteriores.

### Treinta y dos temporadas de ópera

Este año de 1985 se celebrará la temporada que hace el número treinta y dos,

Gianna d'Angelo... Fue también una etapa de esplendor en cuanto a títulos programados, ya que, junto a los del repertorio tradicional italiano, se pusieron en escena **Pescadores de perlas**, **La vida breve**, **El retablo de Maese Pedro**, **Pepita Giménez**...

De 1971 a 1977 comienza la decadencia. Hay un descenso evidente en el nivel medio de los cantantes, se reduce el número de óperas, completando funciones con conciertos corales o recitales. Es cierto que todavía se escucharon las primicias de José Carreras y las postrimerías de Giuseppe Taddei, un inolvida-



ble Scarpia. En 1977 se conmemoran con muy escasa brillantez las bodas de plata de la Asociación. Y en 1978 se culmina la crisis y la ciudad se queda sin ópera.

## Una nueva etapa

Tras el impasse de 1978 —algo que nunca debió producirse y que realmente fue un poco culpa de todos— se reorganiza la Asociación, se escriben artículos, se celebran reuniones. Y por fin, en 1979, se reanudan las temporadas. Con medios reducidos, se programaron **Marina, Maruxa** y un recital de canto. Planteamiento modesto, al que el público coruñés reaccionó maravillosamente con una asistencia masiva. Se trataba de salvar su ópera.

Desde entonces hasta hoy, todavía no ha podido superarse la barrera de las tres obras por temporada. Poca cosa (lo normal fueron casi siempre cinco); pero con todo, es algo positivo poder mantener la afición de la ciudad.

Por el momento, en esta nueva etapa, se ha conseguido subir el nivel de calidad; pero todavía nos hallamos lejos de las épocas de esplendor y una transición de seis años es ya sobradamente dilatada. ¿Dónde está el problema? Donde siempre: en lo económico.

## Subvencionar la cultura

La ópera es una manifestación de la cultura. Y muy importante. En nuestra ciudad cuenta con unos antecedentes remotísimos y con una Asociación que es pionera en España y que lleva treinta y dos temporadas organizando ópera. Es hora ya de tomarlo en serio. Es hora ya de dejar de discutir sobre el pretendido ELITISMO de la ópera, tema más que superado en todos los países del mundo civilizado y que aquí parece que REDESCUBRIMOS. La subvención es necesaria; más aún, imprescindible. Sin ella, es imposible celebrar un espectáculo caro y complejo. Es hora ya de que la ópera en La Coruña deje de tener un carácter vergonzante y de que los organizadores presenten un aspecto mendicante. Las instituciones se hallan obligadas a subvencionar la cultura. El fomento de la misma se halla dentro de las competencias de los entes locales y autonómicos. De hecho, el Ayuntamiento de La Coruña dará

para esta temporada tres millones a fondo perdido y cederá gratuitamente la Orquesta de Cámara Municipal. La diputación se conformará con entregar dos millones. Y —lo que es peor— la Xunta de Galicia que, en principio, se había comprometido a dar tres millones, parece que tiene la intención de reducir su cuota a poco más de medio millón de pesetas. Ha circulado el rumor de que la Xunta quiere organizar funciones de ópera en Santiago y que por eso reduce la subvención a la de La Coruña. Sería un gran error. La cultura no se inventa por parte de los poderes

públicos. O, al menos, no debe inventarse desde tales instancias. La cultura debe fomentarse allí donde se produce. Y entonces subvencionarla generosamente, porque ésa es la verdadera naturaleza de la actividad administrativa denominada FOMENTO.

En cuanto a otras instituciones privadas, cuya incidencia en la comunidad ciudadana es importante, se han sentido igualmente obligados a contribuir de algún modo a la celebración de la ópera coruñesa. Así, la Caixa Galicia parece contribuirá con dos millones y la Fundación Barrié de la Maza, con dos-

cientas cincuenta mil pesetas.

Con todo, estas ayudas son aún insuficientes, debido a los altos costos del espectáculo operístico. Para este año se intentan programar **Fausto, Puritanos y Don Carlo**. Un buen cartel, aunque corto, que de verdad desearíamos poder contemplar en el próximo mes de noviembre. Si las subvenciones llegan. Si las instituciones entienden que es saludable promover las iniciativas culturales de una comunidad como La Coruña, que conoce la ópera desde 1768. Tengamos fe.—  
**JULIO ANDRADE MALDE**

## LEON

### CONCIERTO HOMENAJE A CRISTOBAL HALFFTER

El Coro Universitario de León, dirigido por Samuel Rubio, ofreció un concierto-homenaje al compositor Cristóbal Halffter, recientemente investido Doctor Honoris Causa de la Universidad de León, que se celebró en el incomparable marco de la Pulchra leonina, bajo el patrocinio del Ayuntamiento y la organización de la Asociación de Amigos del Organo «Catedral de León», al que asistió numeroso público que aplaudió

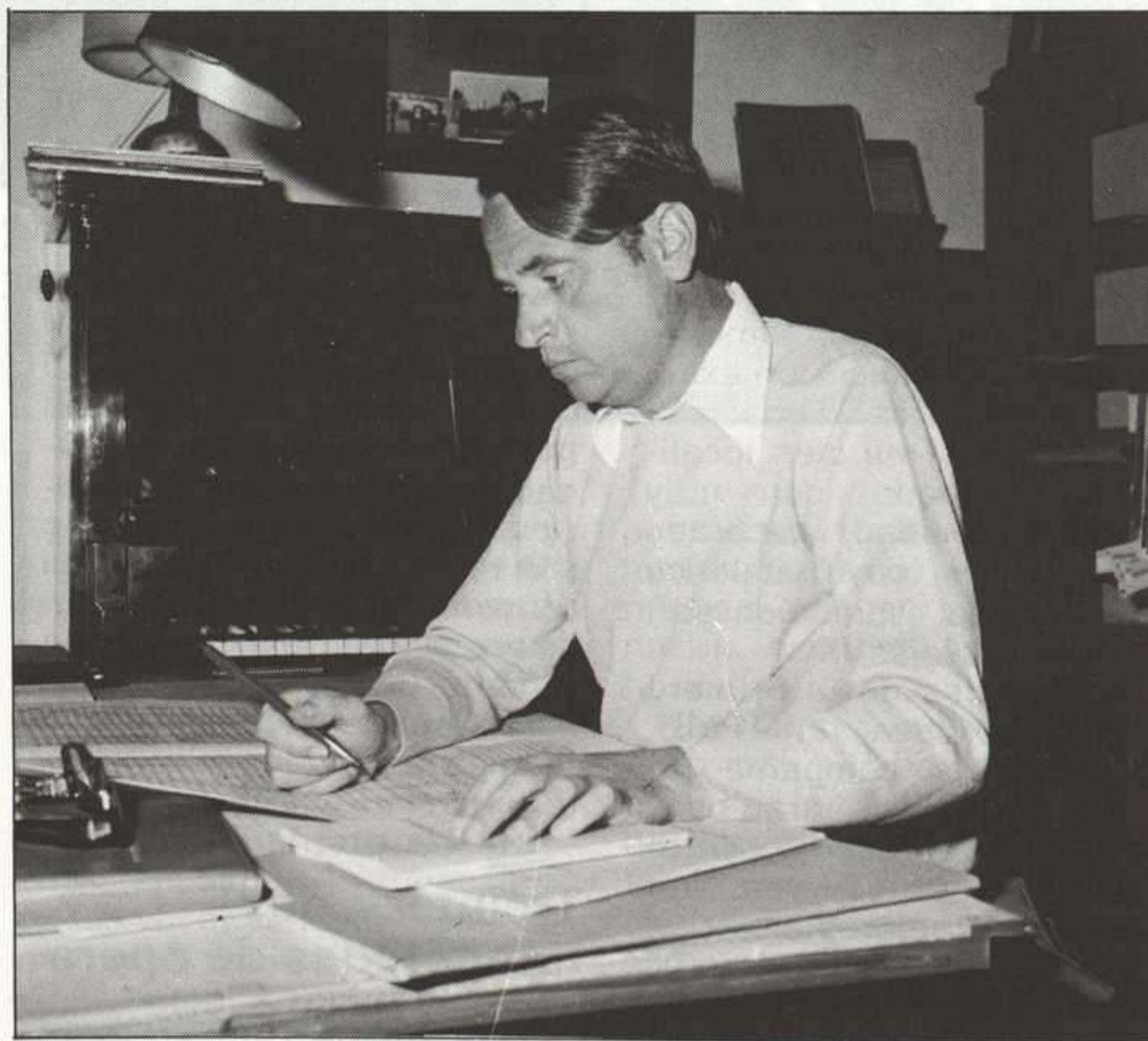
calurosamente a los concertistas. Salí impresionado por la hondura expresiva con que fueron interpretadas las obras del programa.

La primera parte del mismo estaba ocupada por el **Stabat Mater** para diez voces y órgano, de Doménico Scarlatti, obra que fue estrenada por el coro universitario leonés en el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes celebrado recientemente en Murcia, con motivo del III centenario del autor y dentro del Año Europeo de la Música. Sorprendente página musical reveladora de una gran riqueza polifónica, que tuvo tanto en el coro como en el organista, José María Álvarez, Maestro de Capilla de la Catedral de Astorga, bajo la dirección de Samuel Rubio, los más admirables intérpretes, dignos de tan extensa como magistral obra.

La activa colaboración mantenida por Cristóbal Halffter con el Coro Universitario de León, ha fructificado en el perfecto montaje de una de las obras más significativas de la inspiración halffteriana: **Gaudium et Spes-Benuza**, para coro mixto y cinta electrónica, la que, con sus treinta y cinco minutos de duración, llenó la segunda parte del concierto. De clara construcción tripartita, se inicia con una parte coral de profunda expresión religiosa, en la que las voces, como verdaderos instrumentos, nos sumergen en los más hondos sentimientos religiosos, mantenidos con sublime fuerza creadora; en la segunda parte surge, con todo su dramatismo, la palabra testimonial, gritadora y reiterativa, cuya protesta visceral nos sacude hasta el paroxismo, y, por último, en la tercera, de nuevo las voces, gradualmente, nos conducen a un clima de reposo, de paz, que nos inunda el alma, dejándonos enmudecidos tras la tensión dramática a que hemos sido sometidos. El público, terminada la magnífica interpretación de la obra, pasados unos largos segundos de silencio sobrecogedor, tributó al compositor, que tuvo a su cargo el manejo de la banda magnética, al director-fundador del coro y a todos sus componentes, admirablemente coordinados, una larga y entusiasta ovación, rúbrica fervorosa de tan extraordinario concierto.

## El Coro Universitario de León en Estrasburgo

El ascenso meteórico del Coro Universitario de León, bajo el magisterio de su director-fundador, Samuel Rubio Álvarez, le ha permitido colocarse en un puesto rele-



Cristóbal Halffter.



vante dentro de las masas corales españolas, hasta el punto de pasar a la fase final del V Encuentro Nacional Juvenil de Polifonía en Cuenca, donde fue seleccionado para participar en Estrasburgo en el Encuentro Europa Cantat 1985 que se celebró en el mes de julio, con motivo del Año Internacional de la Juventud y Europeo de la Música, organizado por la UNESCO.

En él intervino a partir del 20 de julio ofreciendo cuatro conciertos. El primero, dedicado a la polifonía de Tomas Luis de Victoria, está integrado por las obras siguientes: **Tradiderunt me; Sepulto domino; O magnum mysterium; O vos omnes; Incipit oratio** (Lectio tertia). El segundo tiene por programa el mismo a que se refiere la crónica anterior, es decir: **Stabat Mater**, de Doménico Scarlatti, y **Gaudium et Spes-Benuza**, de Cristobal Halffter. El tercero le integran obras de Navarro, Francisco Guerrero, Ruimonte, Vázquez y Cristobal de Morales en la primera parte, y Giner y Vidal, Victoria, Bruckner y Deak-Bardos en la segunda. Y, por último, el cuarto se dedica a canciones de los **Cancioneros de Upsala y de Palacio**, de Juan del Enzina y anónimos del siglo XVI.

## La obra de órgano de J.S. Bach

A partir de la segunda semana de julio y hasta finales de agosto, con motivo del III Centenario del nacimiento de J.S. Bach, se celebró el ciclo de catorce conciertos de órgano en Astorga, León y Ponferrada, organizado por la Asociación de Amigos del Organo «Catedral de León» y patrocinado por la Delegación de Cultura de la Conserjería de Castilla y León. En dicho ciclo se interpretó la práctica integral de las obras para órgano del «Cantor de Santo Tomás» por los organistas españoles siguientes: Azcue, de S. Sebastián; Gutiérrez Viejo, de Alicante; Ayarra de Sevilla; Solaesa, de Málaga; del Barco, de Madrid; Ros, de Valencia; Torrent, de Barcelona, y Elizondo, de San Sebastián.

## II Festival Internacional de Organo «Catedral de León»

El programa general comprendió las fechas de 9 de septiembre a 5 de octubre de 1985. Se inauguró con un

concierto en la Catedral a cargo del organista Jean Guillou, de París, en el que interpretó **La Ofrenda Musical**, de Bach, e improvisación sobre un tema dado. Siguieron, en días sucesivos, **El Arte de la Fuga**, de Bach, por el Collegium Musicum de Barcelona, en versión con instrumentos antiguos. Recital Bach; selección de obras para órgano, por el organista Hubert Meister, de Munich, Director del Curso Monográfico de este Festival, **Orgelmesse**, de J.S. Bach, versión grande la tercera parte del **Klavierubung**, con intervenciones de La Capilla Clásica de Valladolid, organista Uwe Karsten Gross, Herford. Integral de los **Conciertos para órgano y orquesta**, de Haendel. Dos sesiones. Orquesta de Cámara Nacional, director Víctor Martín. Organista Adolfo Gutiérrez Viejo. Recita I Bach-Vivaldi-Scarlatti, por el organista Luigi Celeghini, Sta. Cecilia de Roma. **Sonatas** de Scarlatti Transcripciones de **Conciertos** de Vivaldi realizadas por Bach. Versiones originales del **Estro Armónico**, de Vivaldi, de los **Conciertos en La menor, en Re mayor y Re menor. Salve Regina**, de D. Scarlatti para soprano y orquesta de cuerda (obra póstuma). Orquesta de Cámara Reina Sofía, soprano María Dolores Arenas, director Julio Ferreras. **Sinfonías** de J.S. Bach para orquesta y órgano obligado concertante. **Sonata para violín solo en Re menor** y versión de la misma para órgano. Orquesta de Cámara Reina Sofía, Madrid. Organista Mayer, Viena. Gran Recital Bach, **Preludio y Fuga en Mi bemol mayor**, Dos **Corales de Leipzig, Variaciones Canónicas, Pasacaglia en Do menor e Improvisación sobre el nombre de BACH**. Organista H. Feller, Munich. Concierto Sinfónico. Las versiones sinfónicas de las obras escuchadas al órgano en el concierto anterior y orquestadas para gran orquesta sinfónica por tres compositores del siglo XX: Schoenberg, Strawinsky y Respighi. Orquesta Sinfónica de Madrid, Director Joan Guinjoan, de Barcelona. Concierto centenario Scarlatti-Schütz. Coro Universitario de León, Director Samuel Rubio. Continuo; Gutiérrez Viejo. Concierto de clausura del Festival: **Cantatas** de Bach para coro, orquesta y solistas. Coro Capilla Clásica de León. Solistas María Dolores Arenas. Orquesta Pratesis de Madrid. Directores: Adolfo Gutiérrez Viejo desde el continuo y Angel Barja.

El primer día del Festival se procedió a la apertura del Curso Monográfico sobre la Interpretación de la Música de J.S. Bach para órgano, desde la perspectiva de la retórica musical del Barroco, Profesor: Hubert Meister.

En el claustro de la Catedral, durante el Festival, permaneció abierta la exposición de bocetos presentados al concurso nacional convocado por el Colegio de Arquitectos de León en colaboración con

la Asociación de Amigos del Organo Catedral de León, con vistas a la construcción del nuevo órgano de la Catedral.

En el Conservatorio Provincial se dará a conocer el fallo de dicho concurso de bocetos, y tendrá lugar una conferencia y coloquio sobre el tema: Evolución histórica de las Cajas de Organo. Conferenciante: Bonet Correa, de la Complutense.—**JOSE CASTRO OVEJERO**

## LOGROÑO

### RECITALES EXTRAORDINARIOS DE PIANO

Con motivo de la adquisición de un piano Steinway gran cola, por parte del Conservatorio se programaron tres recitales recurriendo a tres grandes del piano. El primero protagonizado por la eminente Ingrid Haebler, encuadrada dentro del más puro academicismo salzburgués. Su compostura frente al piano, cada movimiento o gesto, cada silencio en el pentagrama marcado por sus manos son de suma elegancia. Desarrolló en primer lugar correctísimamente la **Sonata Op. 14 núm. 1** de Beethoven; después, esplendorosa la **K-310 en La menor** de Mozart, controlando la pasión interna de la obra con justísimos matices. Notable fue la **Op. 78 en Sol mayor** de Schubert, a la que, a pesar del clima sereno de la obra, le faltó más ALIENTO ROMANTICO, en especial en los dos primeros movimientos, mayor contraste entre los distintos episodios y más acentuación rítmica en el «allegretto» final. ESTE Schubert le quedó algo LINEAL. Pero el NO VA MAS lo dió la Haebler en las **Variaciones «Ah, vous dirai-je, maman»**, de Mozart. Una auténtica maravilla; sonido cristalino y bellissimo, ornamentación de verdadera filigrana, notas picadas con gran delicadeza, articulación y fraseo en las más altas cotas, brillante en las variaciones más virtuosas y emotiva en la penúltima, magníficamente cantada. En resumen, una lección magistral la de



Victoria de los Angeles.

estas variaciones, que no olvidaremos nunca y que una vez más nos obliga a reconocer que no hay OBRA MENOR si está bien tocada. En suma, la maestría y pianismo de Ingrid Haebler permanecerán vivamente en nuestro recuerdo. NUESTRO Steinway no pudo tener mejor estreno.

El segundo de los recitales tuvo como protagonista a Joaquín Achúcarro. Intentar decir algo nuevo sobre este bilbaíno universal es cuestión que sobra. Ya le conocíamos en Logroño, al igual que toda España. Que es un formidable pianista, no cabe duda; que está considerado en todos los escenarios que actúa, también y que sus conciertos son siempre exitosos es un hecho. Esto es una cosa y punto y a parte.

Sin hacer objeciones encarnizadas a su interpretación debo decir que no me convenció, salvo en el **Nocturno para la mano izquierda**, de Scriabin. Achúcarro dió la impresión de querer ofrecer más espectáculo del que por sí ya contienen las partituras, cayendo en algunas frivolidades



des. Parece que estuviese enormemente ENTUSIASMADO en todo el recital, lo cual, por otra parte, supuso momentos brillantes, como en los **Preludios Op. 28**, de Chopin. Sin embargo ese excesivo entusiasmo le arrastró a acelerar injustificadamente el «tempo», como en la **Polonesa Op. 53 Heroica**, anulando el empaque particular de la obra, o en **Navarra** de Albéniz, y cometer en otros momentos DESLICES de puro mecanismo. El programa lo completaban otras obras de Chopin, Debussy y Rachmaninov. El público asistente agradeció el trabajo del pianista con profusas ovaciones y obligándole a tocar otra pieza fuera de programa, un **Estudio** de Chopin.

El tercer concierto corrió a cargo de Pedro Espinosa el 21 de junio, día conmemorativo de la Música. A lo largo de todo el recital hizo gala de una técnica fabulosa y hasta insultante. El control del sonido llega hasta límites insospechados, algo así como si cada dedo poseyera un cerebro propio que se encargase de esa determinada nota, y a su vez todos los dedos obedecen a un único cerebro, capaz de emitir «pianissimi» inimaginables y los más explosivos «fortissimi»; y entre estos matices extremos, la media voz en su sitio exacto. Respecto a la interpretación, Espinosa HACE LA SUYA y nada parecida a cualquiera que tengamos memorizada. Así, se puede estar con él o en diametral oposición, pero nunca indiferente; y a esto contribuye un factor personal de este músico ya que para él, el concierto es un RITO en el que pretende sumergir al público, que en gran parte, o en ciertas obras sucumbe ante su poder. Fueron numerosas las obras, Satie, Schumann, Saint-Saëns, Debussy, Remacha, Donostia, Mompou, Albéniz, como para poder, por razón de espacio, pormenorizar. Resumidamente, los momentos culminantes se produjeron en **Fuegos artificiales** y **Peces de Oro**, de Debussy; **Paisajes**, de Mompou; **Lágrimas**, del Padre Donostia y los más infelices en tres de las **Piezas fantásticas**, de Schumann. Por obvias razones de paisaje y justificado merecimiento, debo resaltar las obras estrenadas de Maria Dolores Malumbres, actual profesora de Composición de nuestro Conservatorio, compositora encuadrada dentro de la ESCUELA ATONAL y seguidora de las enseñanzas de Bernaola. La pieza **Juego de segundas** tiene como célula motriz una segunda mayor que se sucede

ininterrumpidamente en distintas alturas, sobre la que van superponiéndose distintos diseños. En **Contrastes** diversos diseños estáticos se oponen a otros dinámicos mientras se suceden constantes variaciones de compás, constituyendo una estructura total eminentemente rítmica y efectista. Ambas obras magníficamente construidas y en las que Espinosa mostró su sabiduría en el tratamiento de la música actual.

Los tres pianistas elogiaron largamente al Steinway adquirido, espléndida inversión, sí señores, comentándonos que es uno de los mejorcitos instrumentos que hay en el país. Los tres recitales fueron patrocinados por el Gobierno Autónomo.

## Grandes intérpretes Españoles

En este ciclo, corto pero sustancioso y que esperamos no concluido, hemos tenido ocasión de escuchar a Victoria de los Angeles y Nicanor Zabaleta con Narciso Yepes a dúo, en conciertos organizados por la S.A.R. y patrocinados por el Ayuntamiento de Logroño.

De Victoria de los Angeles aprendimos toda una lección de canto; aún con la voz evidentemente mermada hizo un auténtico alarde de estilo, dominio de la técnica, buen gusto y musicalidad con «lieder» alemanes y canciones españolas. Especialmente sobresalientes los **Lieder** de

Schubert y Chopin y las **Canciones** de Obradors. La sala quedó rendida entre esta gran dama del canto que tuvo que regalarnos la «Canción bohemia» de **Carmen**.

El concierto ofrecido por Zabaleta y Yepes fue una grata sorpresa por la novedad que suponía escuchar a tan grandes intérpretes tocando a dúo. La conjunción de los dos instrumentos es ciertamente notable, aunque por razón de volumen se convierte el arpa en protagonista, si bien no sabemos si en esto influye la acústica del local. Obras de Soler, Montsalvatge, Hovhaness y Rodrigo fueron desgranadas por los dos maestros con absoluta entrega y perfección.—LUIS F. RODRIGUEZ IMAZ

## MENORCA

### XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Entre el 1 de agosto y el 5 de septiembre, cada martes y jueves, a las 10 de la noche se dieron cita los melómanos menorquines y los turistas que han oído hablar del órgano de la parroquial iglesia de Santa María de Maó, como uno de los instrumentos de más reconocido prestigio. En efecto, después de once años consecutivos de celebrarse el Festival, haberse editado dos discos Lps. y programas explicativos del monumental órgano, a la vez que su bella estampa plasmada en los carteles anunciadores, podemos convenir en que la entidad organizadora, Juventudes Musicales, ha realizado una buena promoción del en aquel entonces desconocido instrumento.

Once fueron los conciertos, ocho de los cuales tuvieron al órgano como protagonista. Pilar Cabrera es la organista invitada que inauguró el Festival. La elección de esta joven, galardonada en la Tribuna de Jóvenes Intérpretes, celebrada en Granada el año pasado por J.J.M.M. responde a la celebración de Año Internacional de la Juventud y el Año Europeo de la Música. Más de cuarenta conciertos —algunos con la importancia relevante de la agrupación Amsterdamse



Organo de Santa María de Maó.

Bach Solisten— a celebrar durante 1985, constituye un auténtico record en el decurso histórico de 28 años de Juventudes Musicales de Maó, al servicio de la música y de la juventud. Además del Festival, lugar de encuentro de organistas y patrocinadores varios, hemos de contabilizar un ciclo de otros once Concursos de Primavera más un ciclo de invierno, que está integrado en su totalidad por agrupaciones instrumentales y vocales de la isla vecina de Mallorca y patrocinado por el Patronato de Cultura del Ayuntamiento mahonés. Resulta chocante decir que ninguna de dichas agrupaciones, excepción hecha de Studium

Musicum, es conocida en Maó, razón de más para enmendar el inexplicable desconocimiento que se tiene en Menorca de los músicos mallorquines.

La programación de conciertos durante el presente año tiene muy presente el revivir los pentagramas que escribieron los geniales compositores homenajeados en el trescientos aniversario de su nacimiento: Haendel, Bach y Domenico Scarlatti. Siendo el Festival esencialmente organístico, fue Bach quien acaparó la atención preferente de los artistas invitados. Baste decir que 32 obras bachianas fueron interpretadas en el Festival, dos de las



cuales —la **Dórica** y el **Preludio y Fuga en Sol mayor**— encontraron doble versión interpretativa, lo cual constituye un especial motivo de atracción al ser diferentes organistas quienes las ejecutaban. Tres conciertos, además, fueron monográficos para estudiar la obra de Bach y un cuarto estuvo compartido con la obra de Haendel.

Siguiendo el calendario de conciertos, después de Pilar Cabrera vino el galardonado organista francés, Robert Rogier, el cual, al igual que el austríaco Gottfried Holzer que le siguió, ofreció un primer concierto totalmente dedicado a Bach y un segundo de autores varios, románticos y modernos. Aquí es donde Rogier empleó su maestría en el arte de la improvisación, y Holzer, por su parte, mostró, en un casi inventario, las composiciones que han glosado el tema musical germánico B-A-C-H. La cuarta semana ocupó la cátedra del órgano la alemana Irma Krüger, aparte de la consabida programación bachiana interpretó autores españoles y en particular la obra de Sebastián Aguilera de Heredia **Ensalada**, que justamente la registró en el disco nuestra estimada organista Montserrat Torrent; importa mucho decir que la alemana ha investigado a este poco conocido organista del barroco español. Y junto a su esposo, el famoso trompetista Edward H. Tarr, dio el segundo concierto en esta bella conjunción de instrumentos. Estrenó una obra de autor anónimo español, fruto de sus investigaciones. La quinta semana de agosto comenzó con otra conjunción, en este caso de una agrupación instrumental y una vocal; lo simpático del hecho estriba en que se trataba de una colaboración entre la Camerata Instrumental de la Universitat de Les Illes Balears y la Coral Sant Antoni, músicos mallorquines profesionales y cantores menorquines aficionados, para interpretar, por primera vez en Menorca, la **Cantata núm. 4**, de Bach, «**Crist lag in Todesbanden**», que constituye un magnífico canto colectivo, sin solistas, de aleluyas por Cristo resucitado. Dos **Concerti grossi** de Haendel y el famoso **Concierto núm. 5 de Brandeburgo**, de J.S. Bach, completaron el programa del día 27. En el 29, el flautista que colaboró en el concierto anterior, interpretó con el clavecinista Xavier Carbonell cuatro **Sonatas** de Bach. El día 3 de septiembre según lo previsto actuó la

soprano Merce Puntí, acompañada al órgano por el joven organista Modest Moreno. Y, finalmente, el bailarín José de Udaeta, conocido internacionalmente, cerró el Festival con un recital de castañuelas. Por último, diremos que la entrada fue gratuita.

La oficina de Correos de Mahón del 15 de julio al 15 de agosto emitió, sellando la correspondencia, un eslogan publicitario: «*Festival Internacional Música Clásica. Agosto-Septiembre*» junto al anagrama del Festival, que consiste en un órgano en forma de edificio y el emblema de Juventudes Musicales.

El programa de mano, que se ofrece al precio módico de cien pesetas, lleva en portada a todo color la fotografía del órgano. La contraportada la ocupa la disposición de registros del magno instrumento,

y en la hoja final una breve explicación histórico-técnica del mismo en cuatro idiomas: catalán —idioma en que se edita—, castellano, francés e inglés.

Cada concierto tiene su patrocinador. Y en mayor o menor cuantía intervienen libremente cuantos participan con su imprescindible colaboración. En esta edición del Festival fueron: La Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, la Conselleria de Cultura del Consell Insular de Menorca, el Patronat de Cultura de l'Ajuntament de Maó y las Cajas de Ahorros de Baleares, «Sa Nostra» y la de Pensiones, «La Caixa». Como todos los años, colaboraron el Hotel-Residencia Capri y la Hortícola Balear. Y en éste, la Conselleria de Turisme del Consell Insular de Menorca.— **SALVADOR CASTELLO CARRERAS**

compuesta hacia 1720. Especialmente meritoria fue la presentación del flautista Stephen Preston (5 mayo 1985), quien interpretó la **Partita en La menor, BWV 1013**, para flauta sola, y la grandiosa **Sonata en Si menor, BWV. 1030**, para flauta y clave, que se abre con un amplio «Andante» de 119 compases, uno de los momentos más geniales de la producción camerística de Bach, con ese acompañamiento en semicorcheas que se alterna entre las dos voces del clavicémbalo, en este caso, el de Paul Nicholson. He de señalar que Preston ha grabado las **Sonatas para flauta y continuo** con Pinnock y Savall (CRD 1014). Ya dentro de la obra orquestal bachiana, fueron programadas la **Suite núm. 2 en Si menor BWV. 1067**, con el flautista Milan Brunner y la Orquesta de Cámara Eslovaca, dirigida por Bohdan Warchal (10 diciembre 1984), el **Concierto de Brandeburgo núm. 3 en Sol mayor, BWV. 1048**, por los mismos intérpretes y el espectacular **Concierto en La menor, BWV. 1065**, para cuatro claves y orquesta, que estuvo a cargo del Ensemble Kiss (integrado por Georges Kiss, Catherine Holleville, Emmanuel Depoix y Martial Moraud) con el concurso del Ensemble Instrumental de Grenoble, bajo la dirección de Alain Dubois (14 enero 1985).

Fue menor la aportación del catálogo haendeliano, que contó con el bello **Concierto en Si bemol mayor**, para oboe y orquesta, obra publicada hacia 1740, en la que intervino como solista Jozef Hanusovsky secundado por la

**menor, BWV. 807**, con la cual Ivo Pogorelich inauguró la temporada (14 octubre 1984). Del grupo de **Seis sonatas para clave y violín**, datadas entre 1717 y 1723, Félix Ayo interpretó la **número 2 en La mayor, BWV. 1015** y la **número 4 en Do menor, BWV. 1017**, con el extraordinario «Largo», o «Siciliano» en 6/8, páginas tan celebrada y difundida por ARREGLOS, como el debido a Stokowsky. Ayo fue acompañado, al clave por Emma Jiménez. Por su parte, Victor Tretyakov presentó la **Sonata en Sol menor para violín solo, BWV, 1001**, primera de la serie

## VALENCIA

### PRESENCIA DE BACH Y HAENDEL EN LA TEMPORADA DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

Aun cuando esta columna se ha referido, de manera puntual, al quehacer de la veterana Sociedad Filarmónica, a lo largo del curso pasado, creemos de interés ofrecer una breve retrospectiva de cómo esta entidad ha recogido, en su programación, los tricentenarios de Bach y Haendel. Vaya esta recensión como felicitación y homenaje para quienes, desde 1912 y con constancia ejemplar, mantienen en nuestra ciudad una tradición filarmónica que tiende puentes hacia un pasado glorioso, surcado por nombres ya legendarios (Kreisler, Rubinstein, Cortot, Ravel, Falla, Granados, etc.) y que en su hoy brinda las primicias de Pogorelich, Watts, Obratzsova, Haebler, etc.

La selección de obras bachianas ha permitido una valiosa aproximación al dominio del corpus camerístico; al tiempo que ponía en pie partituras orquestales de gran valor. Ciñéndonos a la música instrumental, tenemos la **Suite Inglesa núm. 2 en La**



El Grupo Danza-Viva Karlsruhe, en el «Gloria», de Poulenc.



Orquesta de Cámara Eslovaca. Felix Ayo Interpretó tres de las **Sonatas Opus 1** para violín y clave. La **Op. 1/1**, escrita para flauta y clave, corrió a cargo del dúo Stephen Preston y Paul Nicholson, quienes completaron su actuación con dos transcripciones de arias haendelianas, «**Where you walk**» y «**O had I Jubal's lyre**».

De Scarlatti se han podido escuchar tres **Sonatas L. 422, L. 21 y L. 345**, en la interpretación de André Watts (11 marzo 1985).

Conviene recordar, por último, que la Sociedad Filarmónica alcanzó su concierto número 1.600 el pasado 20 de mayo, con un recital pianístico de Ekaterina Novitskaya, artista belga de origen ruso que interpretó tres importantes páginas mozartianas —las **Sonatas en Fa mayor, K. 332 y en Do menor K. 475** y la **Fantasia en Do menor, K. 475**— así como las 4 **Baladas**, de Chopin.

## Cierre de temporada en el Teatro Principal

Se clausuró la temporada del Principal con la actuación del grupo Danza-Viva Karlsruhe, dirigido por Germinal Casado, que representó el **Gloria**, de Poulenc y los **Carmina Burana**, de Orff. Madeleine Bart cuidó de la coreografía de la primera, mientras que el propio Casado montó la obra de Orff, acupándose asimismo de decorados y vestuario. La Orquesta Municipal, dirigida por Manuel Galduf, y los Coros de Radiotelevisión Española y de los Pequeños Cantores de Valencia fueron el soporte musical de estas representaciones.

Hay que subrayar, ante todo, el éxito alcanzado por la compañía, de modo muy especial en los **Carmina Burana**. El escenario del Principal, ampliado hacia la platea, quedaba dividido en dos mitades por un sutil cortinaje, que dejaba ver, al fondo, los coros y la orquesta y que, en su parte delantera, se utilizaba como escena. Un eficaz juego de luces ayudaba a diferenciar adecuadamente ambos sectores. El efecto era de una semiescénificación, en la cual el coro y la orquesta desempeñaban un «background» estático, del que la música arrancaba para proyectarse sobre la verdadera plataforma escénica, invirtiéndose los términos tradicionales de foso y escena. La solución era eficaz y visualmente atractiva. Sin embargo, el sonido de la

orquesta y del coro quedaba excesivamente confinado y muchos detalles de la parte instrumental eran difícilmente audibles, por lo menos en la segunda mitad de la platea. Proyección defectuosa, pero, en todo caso, preferible a la artificial con discos, empleada en otras ocasiones.

El **Gloria**, de Poulenc, es obra que resiste la versión coreográfica. Ni la naturaleza misma de la música ni, por supuesto la intencionalidad del texto, invitan a la danza. De ahí la solución de unos números estáticos —y extáticos, en algunos casos—. La obra de Orff, por el contrario, posee un dinamismo y una estructura formal y rítmica que la hacen muy apetecible para un coreógrafo con imaginación. Y Germinal Casado demostró que posee imaginación y buen gusto. También, cómo es posible montar un espectáculo satisfactorio, sin necesidad de grandes recursos escénicos. El único decorado era una enorme rueda, suspendida del cielo del escenario, que servía de «leit motiv» a la puesta en escena de la obra de Orff. La «rueda de la fortuna», iluminada con matices diversos según las secuencias, centro y vigía de la peripecia amorosa, de la bacanal tabernaria y, en los números primero y último de la obra, totem catalizador de la alucinante danza de los frailes exclaustros. Una sugerencia muy poética, que hacía innecesario cualquier otro tipo de decorado. Los bailarines, bien conjuntados, tuvieron una actuación digna, sin ninguna revelación extraordinaria, pero, eso sí, con cohesión y sin fisuras.

Por su parte, la O.M.V. brindó una de sus mejores actuaciones de la temporada. No eran nuevas, ni mucho menos, ambas obras para la orquesta. La de Orff fue estrenada por la O.M.V., junto con el Orfeón Universitario, hace ya veinticinco años. El **Gloria** se dió por los mismos intérpretes, en 1982, en tiempo de la titularidad del maestro Lauret. Pero, claro, Galduf sometió estas partituras a un nuevo análisis, y el resultado de sus ensayos con la orquesta fue muy positivo. La orquesta se desarrolló con honor, incluso en brillantez —mención especial para las maderas— y desde luego, la suya fue una actuación de auténtico lujo, si consideramos el nivel REAL que suelen tener, en España, las orquestas que colaboran en representaciones de ópera y ballet. La ya mencionada imperfección acústica y el hecho objetivo

de que el Coro de Radiotelevisión no cantase SIEMPRE con la debida matización, fueron causa de que se perdiera parte de la excelente labor de algunos solistas. Sin embargo, en otros momentos, como el número 12 «Olim lacus colueram» de los **Carmina**, fue delicioso el juego instrumental, que consiguió sonoridades casi siempre inéditas, como esas frases burlescas de la madera. Bien, por tanto, para la O.M.V., y confiar en que la deseada recuperación —apuntada ya en este curso— se afiance y progrese en el futuro más próximo.

Unas palabras para los solistas. Lynda Russell, que ya interpretara en 1982 el **Gloria**, evidenció una vez más la poca entidad física de su instrumento, —volumen y timbre no destacables— pero, a la vez, el tacto con que sabe manejarlo. No olvidemos que Russel es habitual del Sadler's Well y del Northern Ireland Opera Trust en la interpretación de papeles haendelianos —la «Romilda», de **Xerxes**, «Tigrane», de **Radamisto**, etc.— y que ha llegado a cantar la «Marie» de **La Fille du Regiment**. Su voz acusa un fuerte vibrato cuando la somete a tensiones de volumen, como le sucedió en la obra de Poulenc, pero es grácil y llega con facilidad en los pasajes de coloratura. Cuando la voz se ha CALENTADO, es capaz de cantar admirablemente trozos tan comprometidos como «Dulcissime, totam tibi subdo me» (número 23 de **Carmina Burana**). En cuanto a Peter Binder, estamos ante un cantante que es casi un especialista en la obra de Orff, la cual ha grabado con la Orquesta de Cleveland y Michael Tilson Thomas (disco CBS 76372). Binder afrontó con valentía y resolvió sin problemas la tirante tesitura de «Estuans interior» (número 11), con las arriesgadas ascensiones al registro agudo en «imperat», «cordibus», «avidus», etc., a la vez que CANTÓ —y subrayó el término— los pasajes melismáticos en falsete de «Dies, nox et omnia» (número 16), esos comprometidos «a remender», «me fay planszer», etc. Un buen fin de temporada el programado por la dirección del Principal, a la cual nos agradecería ver más activa en la contratación de espectáculos de esta calidad, que quizá no lleguen a colmar las apetencias operísticas del aficionado valenciano, todavía huérfano de una temporada lírica que, digámoslo sin ningún rebozo, muchos confiaban ver

hecha realidad a lo largo del curso que acaba de finalizar.—  
**GONZALO BADENES MASO**

## SERENATAS MUSICALES EN EL CLAUSTRO DEL PATRIARCA

La temporada musical acabó brillantemente en la ciudad de Valencia con el ciclo Serenatas Musicales en el Claustro del Patriarca, magnífico recinto renacentista que forma parte del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia y donde la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana ha organizado once conciertos que cada noche han abarrotado este patio de columnas en el mismo centro de la ciudad.

## SERENATES MUSICALS AL CLAUSTRE DEL PATRIARCA



**JULIOL 85\***

5/31 JULIOL 22 15 HORES ENTRADA LLIURE

**GENERALITAT VALENCIANA**

CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

\*CONCERTAT AMB L'EXCM. AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

AMB LA COL·LABORACIÓ DEL REAL COL·LEGI DE CORPUS CHRISTI

Inició la serie de recitales la soprano valenciana Angeles Peters quien, luego de varios años en Italia, se presentaba en recital acompañada por el mallorquín Bartomeu Jaume, con un repertorio que incluía obras de Haendel, Rossini, Paisiello y Bellini, así como varias canciones y arias de Martin y Soler, en primera audición en tiempos modernos. La Peters es una cantante que figura en teatros y festivales de media Europa (Dublin, Ginebra, Genova, Pesaro, Barcelona etc.) y aquí refrendó la fama que viene consiguiendo en cada presentación. Al día siguiente 6 de julio, debutaba en nuestra ciudad la Orquesta Pro-Arte de Barcelona, dirigida por Lluís Millet, actuando como solista en la **Cantata de Josep Pradas** (músico castellonense del siglo XVIII) la joven soprano valenciana Isa-



Lluís Millet, actuando como sesión muy atractiva y correcta que tuvo sus mejores momentos en la espléndida versión de **Vistes al mar** de Toldrá y en las **Danzas rumanas** de Béla Bartók.

El Sexteto de Cobres de Alicante dirigido por Juan José Oriola fue el protagonista de la tercera sesión el 12 de julio. Es este un conjunto joven pero de grandes inquietudes y cuando los suficientes ensayos hagan reposar musicalmente cada versión de su repertorio, no hay duda que conseguirán un excelente resultado de su trabajo. El 13 de julio actuó el guitarrista francés Patrick Gaudí, profesor en el Conservatorio de Música de Elche. Gaudí es un artista veterano y con la suficiente técnica y musicalidad como para resolver sin problemas la nada fácil **Sonata giocosa** de Joaquín Rodrigo y equilibrar voces y dinámicas en su versión de Bach.

Plato fuerte de estas Serenatas lo configuró el concierto de la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por su titular Manuel Galduf con los solistas Edson Elías y Santiago Juan. Una gran velada que refrendó la fama que viene gozando en esta ciudad el pianista brasileño E. Elías quien interpretó de manera monumental el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta** de Tchaikowsky con un vigor y una musicalidad inusitada. Su interpretación del segundo tiempo no ofreció duda alguna de que se trata de un solista de altísimo nivel y absolutamente profesional. La revelación de la noche fue el joven violinista valenciano Santiago Juan, ganador del último premio López-Chavarri 1984, quien mostró y demostró sus enormes dotes de solista y su bien pensada concepción de la obra. Bello sonido (que habrá de ganar en volumen), fraseo recortado con equilibrio y técnica capaz de vencer las pocas dificultades de la obra.

Cerró la velada una vigorosa versión de **El sombrero de tres picos** comandada por Galduf con energía y amplitud suficientes para emocionar a los más de ochocientos asistentes que escucharon con atención lo que podríamos calificar como **CONCIERTO DEL AÑO**.

Lluís Claret es un artista consumadísimo que cada año visita Valencia y su Comunidad (Ciclo de Opera y Solistas 1983, Jornadas Musicales de Onda, etc.). Esta vez llenó completamente el recinto del Patriarca y prendió fuego entre los asistentes que escu-

Angeles Peters dio el primer recital de las Serenates Musicals. Miquel Morella, solista de oboe de la O.M.V.



charon obras de Bach, Casals y Kodály, un repertorio que Claret domina sin problemas. Si Casals fue el gran celista del siglo XX, Claret ya tiene ganado ese título para la próxima centuria. Y si no al tiempo...

El barítono valenciano Francésc Valls se presentaba por primera vez el 24 de julio luego de varios años de estudios en Madrid y Viena. Natural de Manises, Valls posee una bella voz, de gran claridad en su dicción y comprendido fraseo. Su emisión es de gran seguridad por lo que su bien ganado puesto en la Opera de Viena se comprende con creces. Sus versiones de óperas de Mozart, Donizetti, y Verdi fueron entendidas con gran fuerza interpretativa, como si se cantaran dentro de una fun-

ción de ópera. Los **Kindertotenlieder** de Mahler pudieron haber obtenido mayor intensidad expresiva si bien fueron vocalmente muy correctos. Danko Domitrovic fue un soberbio acompañante en un trabajo desagradecido por tratarse siempre de transcripciones orquestales, que el pianista yugoslavo tradujo con fuerza, seguridad y magnífico colorido pianístico, debido a su excelente técnica y equilibrado sentido musical.

El Trio Marbeel de Madrid, formado por Francis Martín, Belén Aguirre y Elisa Ibañez forman un grupo de cámara de altas calidades interpretativas. Su selección musical (Mozart, Haydn y Smetana) ya demostraba a priori sus exigencias para con el repertorio. Su principal calidad sería la conjunción y es más, la

interlocución existente entre ellos, fruto, sin duda, de un laborioso tiempo de ensayos y estudio. El **Trío** de Smetana es una obra concertística y que sobre todo para el pianista pone a prueba cualquier capacidad.

Miquel Morellá es una solista de la Orquesta Municipal de Valencia que debiera producirse más de manera individual. Si en otras ocasiones se ha presentado en cometidos orquestales en esta ocasión revalidó sus posibilidades y dejó claro que el oboe puede —y debe— tener su lugar entre los instrumentos de concierto. Su sentido mozartiano no fue menos acertado que la intrincada **Sonata** de Hindemith, obra que oboe y piano resolvieron a conciencia. Bartomeu Jaume es un pianista mallorquin, profesor del Conservatorio de Música de Valencia que a pesar de acompañar a la perfección tiene suficientes méritos para la labor solista y así lo dejó claro con la obra de Mariana Martínez y la de Oscar Esplá que interpretó en solitario.

El Coro de Juventudes Musicales de Segorbe es una joven formación coral de la provincia de Castellón que en los últimos meses ha realizado una interesantísima labor en este campo, lo que hay que agradecer principalmente a las gestiones dinámicas de la Junta Directiva y a la labor callada pero efectiva de María Dolores Pérez-Torres, su fundadora y directora. Sensibilidad y magníficas maneras la han llevado a un singular puesto dentro de los coros valencianos. El programa fue muy exigente y quizá la polifonía profana fue mejor expuesta por estas voces punteras en su comarca.

Culminó el ciclo con la actuación del Claude Rippas Trompeten Ensemble, de Alemania, grupo de cámara especializado en música para trompetas que efectuó un auténtico alarde de posibilidades que puso al público de pie en más de una ocasión. Unas veces con transcripciones y otras con obras originales, Claude Rippas y su grupo realizaron una magnífica sesión de música barroca y contemporánea, que por las especiales características del Claustro del Patriarca tuvieron un marco ideal.

Esperemos que el próximo año se repita la experiencia dentro de la Feria de Julio, contando con la organización y patrocinio de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.—J. **DOMENECH PART**



El pianista santanderino residente en Viena José Francisco Alonso acaba de dar un curso de interpretación dedicado a las **32 Sonatas para piano** de Beethoven en el Conservatorio de Segovia ayudado por el pianista Angel Berrocal. El Curso, patrocinado por Unión de Explosivos Rio Tinto, se desarrolló en el bellissimo Palacio de Quintanar. José Francisco Alonso trabajó con profesores de la talla de Silvestri, Tagliaferro y Wührer en Roma, París, Munich y Viena. Especial influencia tuvo sobre su formación el pianista Wilhelm Kempf. Alonso ha obtenido premios internacionales como el «Ottorino Respighi», en Venecia y el Wilhelm Kempf en Positano. Debutó en el Konzerthaus de Viena y ha realizado giras por países del Este, en las que ha actuado con las más importantes agrupaciones orquestales. En agosto y septiembre de 1984 interpretó en el Festival de Verano de Viena el ciclo completo de las **Sonatas para piano** de Beethoven, y en el mes de junio pasado dió el Curso de las **Sonatas** en la República Popular China. Los Jueves Musicales que organiza la Universidad de Santiago de Compostela acogieron su interpretación de este mismo ciclo y, a partir del 17 de octubre, lo ofrece, cada jueves de la semana, en el auditorio que Caja Madrid inaugura en Barcelona. Este mismo ciclo será ofrecido en Madrid próximamente. José Francisco Alonso es pues un pianista buen conocedor del pianismo beethoveniano y su difusión pedagógica, por ello le planteamos una serie de cuestiones sobre la manera exacta de abordar estas piezas cumbres de la música. Las preguntas han sido realizadas por Pedro González Mira. Gerardo Antonio Leyser desde Viena ha añadido ciertas cuestiones relacionadas con la escuela austríaca de interpretación, no olvidemos que Alonso reside habitualmente en la capital austríaca.

# José Francisco Alonso

## «Las Sonatas necesi»



José Francisco Alonso con Marta Escondriñas



Angel Berrocal, ayudante del Curso.

**RITMO.**—¿Está usted de acuerdo con la división tradicional que se suele hacer de las Sonatas para piano de Beethoven según los periodos de composición? En caso afirmativo, ¿podría explicar por qué? y, de no opinar de tal manera, ¿cómo realizaría usted la división?, de realizar alguna.

**JOSE FRANCISCO ALONSO.**—Las Sonatas de Beethoven muy difícilmente pueden calificarse por periodos, sólo vagamente pueden establecerse grupos de Sonatas que, sin embargo, pertenecen a muy distintas épocas. Naturalmente, desde la Opus 90 hasta la 111 nos encontramos con estructuras y organismos muy complejos y muy diferentes. ¿Qué tienen de común, por ejemplo, Opus 106 «Hammerklavier» y Opus 190? ¿Dónde colocar el Largo de Opus 10 número 3, con su desoladora profundidad? Como vemos, el esquema de los consabidos periodos se rompe ya desde las primeras Sonatas.

**R.**—¿Cree usted que el pianismo beethoveniano es herencia de algún otro o lo ve como una producción autónoma dentro de su tiempo?

**J.F.A.**—La herencia de Haydn, Mozart y especialmente Clementi es muy clara, sin embargo, es válida sólo en aquellas Sonatas que tienen lenguaje más clásico y en aquellas otras donde Beethoven vuelve la vista atrás, como en la «Waldstein», donde lo pianístico, sin ser elemento dominante, es importante.

**R.**—¿Cómo cree usted que influyeron las Sonatas en el desarrollo del pianismo romántico?

**J.F.A.**—Es difícil contestar a esto. Es cierto, hay mucho Schumann en ciertas Sonatas: en el segundo tiempo de la Opus 78, primer tiempo de Opus 101, incluso en Opus 109. Hay Brahms y Liszt en ciertas obras, pero en general creo que la evolución de Beethoven salta en ambas direcciones, del clasicismo más puro hasta incluso ciertos aspectos de la música contemporánea. Hay que escuchar la «Fuga» de la Sonata Opus 106 y sobre todo la «Introducción», el «Largo», esa fuga donde Beethoven ha prescindido en gran parte de las líneas divisorias de los compases, para darse cuenta de lo que digo.

**R.**—¿Cree usted que la escritura de las Sonatas es igual de pianística en todos los casos, o que existe un evolución, a medida que avanza el ciclo, en busca, por parte de Beethoven, de un pianismo más «orquestal»?

**J.F.A.**—Hay Sonatas pianísticas o donde el piano como instrumento es protagonista, por ejemplo Opus 2 número 3, Opus 7, Opus 22, Opus 53, etc. Pero hay Sonatas en donde el piano es simplemente un vehículo, a veces, insuficiente. Sin embargo, hay que ser cuidadosos con el término «orquestal». Se ha pensado que, por ejemplo, Opus 106, en sus proporciones y plantea-



# Alonso: «Necesitan un intérprete pensador»



Aspectos del Curso de Sonatas del Beethoven. A la izquierda Alonso imparte lecciones a Hortensia González. Bajo estas líneas, a Christian Teitscher



FOTOS PEPE DE ANTONIO

mientos, es una obra especialmente «orquestal». Esto es un error, se trata de una música grande pero absolutamente pianística. Si orquestal se entiende por «fantasía tímbrica», ésta es naturalmente inseparable de toda interpretación pianística.

**R.—Hemos oído decir a grandes pianistas que tocan asiduamente estas obras que la aproximación técnica de las mismas es de una extraordinaria singularidad; el Liszt más endiablado o el Brahms más complicado —por citar algún ejemplo— no son más «difíciles» de tocar que las Sonatas para piano de Beethoven?, ¿Qué nos puede decir al respecto?**

J.F.A.—Las dificultades mecánicas de las Sonatas son, sin duda, muy grandes, sin embargo, es en aspectos de la técnica más elevados donde su solución es más compleja. La producción del sonido es uno de esos aspectos, la diversidad de los «staccatti», el «piano» o «forte» «subito», sin «crescendo» o «diminuendo» previo y, por supuesto el «pedal» es a

veces extravagante. Son obras que no se pueden abordar con criterios exclusivamente pianísticos.

**R.—¿Cree usted que se puede utilizar el mismo criterio interpretativo para cada una de las Sonatas?, o, por el contrario, ¿piensa que aquél viene marcado por la evolución de las mismas dentro del ciclo?**

J.F.A.—Cada Sonata es un cosmos, un mundo que Beethoven no ha creado antes y no va a crear después. Ahí está el secreto y la dificultad de su interpretación. El pianista se ve obligado a seguir paso a paso la evolución del compositor, no hay criterios que valgan para todo el ciclo, ni siquiera para una parte de él.

**R.—¿Qué Sonata es, a su parecer, la más complicada de abordar en el aspecto técnico. ¿Y en el plano psicológico?**

J.F.A.—Técnicamente sin duda es la Sonata «Hammerklavier» la más compleja de la colección. Psicológicamente, naturalmente, el último grupo, a partir del Opus 78, ya esta Sonata de dos

tiempos es un organismo complicado donde la naturalidad es sólo aparente. El mismo caso se nos presenta con la Opus 90, con su segundo tiempo casi schubertiano. Opus 101, 109 y 111 son tantos otros casos donde la unidad psicológica exige un intérprete evolucionado musical y extramusicalmente.

**R.—¿Qué Sonata o Sonatas le parecen a usted la cima del ciclo?, ¿por qué motivos?**

J.F.A.—Opus 106, Sonata «Hammerklavier» es la sonata más grande de la historia de la música y contiene, a mi modo de ver, el punto culminante del ciclo, el Adagio sostenuto, appassionato y con mucho sentimiento es, aproximadamente, veinte minutos de la mejor música que poseemos. En otros sentidos, es la Fuga de la misma Sonata el punto más avanzado del ciclo, el logro de la música que está entre lo más difícil que se ha escrito para el piano. Las variaciones de la Arietta, segundo tiempo de la Opus 111, con sus pasajes fuera de la fuerza de gravitación y su absoluta espiritualización del tema es otra cumbre, asimismo, del ciclo.

**R.—¿Cuál es el registro discográfico de las Sonatas para piano de Beethoven que más le gusta o le interesa? ¿Y de los que ha tenido oportunidad de escuchar en vivo?**

J.F.A.—Intencionalmente hablaré sólo de mis audiciones en concierto. Kempf para mí fue inolvidable, un intérprete en el sentido más total de la palabra, entendíamos a través de sus versiones en vivo pasajes, sonatas enteras que hasta entonces habían sido objeto de grandes esfuerzos. Brendel es la inteligencia ante todo, lo sensorial pasa en él a un segundo plano.

**R.—Como residente en Viena, ¿piensa usted que existe una escuela austríaca de interpretación beethoveniana? De ser así, ¿qué características especiales tiene frente a otras escuelas?**

J.F.A.—Es ciertamente aventurado hablar de escuelas pianísticas austríacas, rusas, francesas, etcétera, sin embargo, la manera de hacer austríaca creo que se distingue por su búsqueda de claridad en las estructuras, cuidado estético y sobre todo equilibrio y huida de la manipulación tanto dinámica como agógica.

**R.—¿Cuáles serían, a su juicio, las condiciones idóneas de un pianista para enfrentarse a la interpretación de estas obras?**

J.F.A.—Las Sonatas necesitan de un intérprete pensador, el pianista exclusivamente virtuoso, sólo pianista, tiene pocas oportunidades de conseguir versiones aceptables. Es indispensable la reflexión porque el piano y a veces la música misma son un medio y el llegar a su mundo interior, a su lógica, es fruto de un trabajo que va mucho más lejos de la mera presentación estética.





# OPTITECNICA, S.A.

# Las Grandes Marcas

Cuando las más importantes firmas internacionales de imagen y sonido confían en OPTITECNICA, no es por azar; es porque la seriedad, la profesionalidad y el servicio merecen el trabajo y la confianza mutuos. Por eso OPTITECNICA sólo tiene grandes marcas.

## AR

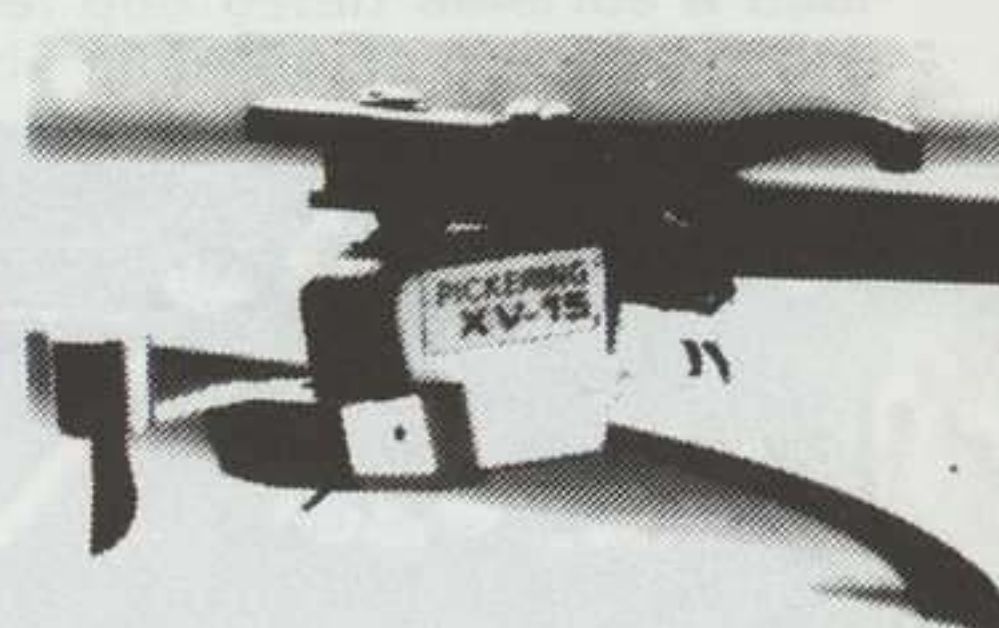
Cajas acústicas creadas por la Accoustic Research, compañía subsidiaria de la TELEDYNE INC. (U.S.A.).

La filosofía AR es la que defiende que, «el oyente es lo más importante». La perfección de la realidad llevada al mundo del sonido. Una de las dos marcas más consideradas del mundo. Variedad de modelos de 2,3 y 5 vías



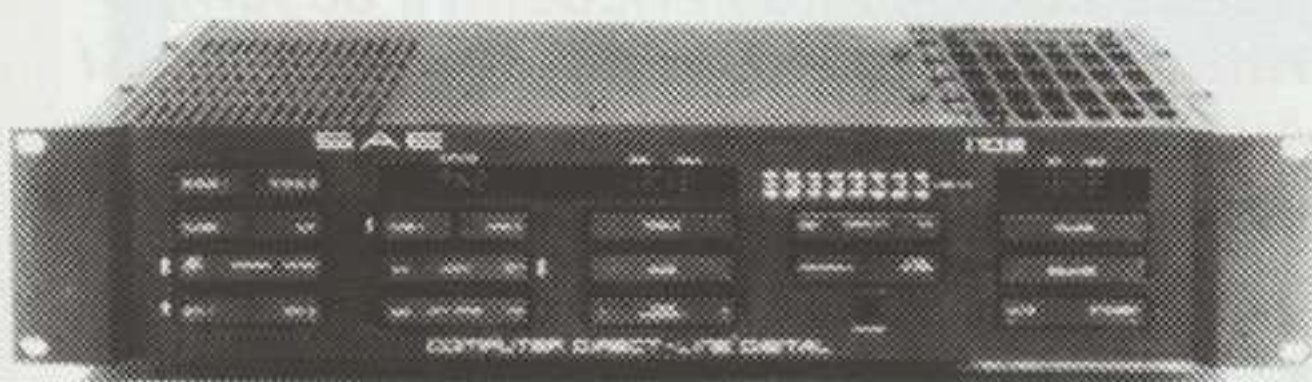
## PICKERING

Cápsulas reproductoras de sonido discográfico de alta tecnología. Con puntas en diamante Stereohedron y pincel limpiador Dustamatic. La marca más profesional para la perfecta reproducción del sonido, made in U.S.A.



## SAE

Scientific Audio Electronics de California (USA) son los creadores de los equipos de sonido de mayor resolución y avance técnico del mundo. Un nº 1 en calidad y tecnología de futuro.



## Sheffield Lab

Ediciones limitadas de discos, grabados con la sofisticada técnica del DIRECT DISC tanto en duración long play, como en sistema Compact, en los Laboratorios Sheffield de California (USA) para que pueda oírse el sonido de la perfección que sólo los muy expertos son capaces de apreciar. Auténticos tesoros del sonido.

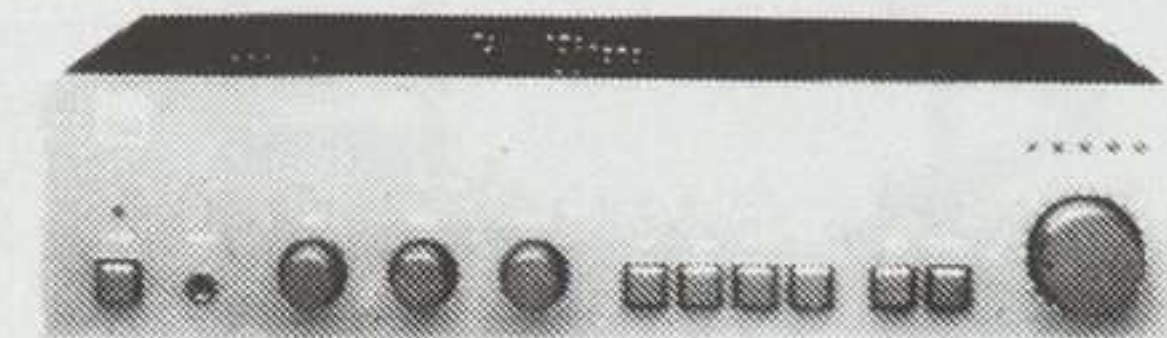


## SUNPAK®

Especialistas en luz para la fotografía creativa. Para aficionados y profesionales. Flashes electrónicos, manuales, automáticos de alta calidad y precios competitivos.



## NAD



### NEW ACCOUSTIC DIMENSION

Equipos de sonido creados bajo el concepto de la New Acoustic Dimension, con el diseño y la perfección tecnológica de un auténtico «especialista»: NAD ELECTRONICS. Boston. Londres. Tokio. Gran Premio «Producto del Año» en USA, por la Audio Video Internacional, los años 1979, 80, 81, 82 y 83.

## Vivitar

Los ojos de los grandes fotógrafos. Los objetivos Vivitar son la garantía de una excepcional calidad y de las máximas posibilidades creativas. La mejor relación calidad-precio en objetivos, en flashes, cámaras compactas y fotómetros.



## PENTAX

La marca grande en fotografía. Pionera mundial en la evolución de las cámaras reflex. La marca de los grandes fotógrafos, el arma de los reporteros de excepción, el nombre cumbre de los buenos aficionados: PENTAX. Todo un mundo de imágenes. Cámaras, objetivos, flashes, fotómetros, binoculares, telescopios, accesorios, etc.



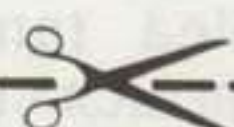
Optitécnica ofrece la mejor selección de marcas internacionales en productos de imagen y sonido.



### OPTITECNICA, S.A.

SELECCION DE GRANDES MARCAS.

Martínez Izquierdo, 75 Tel. 91/246 98 02/3 - 28028-MADRID.



Deseo amplia información sobre la marca .....

Modelo .....

Nombre ..... Dirección .....

..... Ciudad ..... D.P. ....

..... OPTITECNICA ..... D.C. ....





# OPTITECNICA, S.A.

# Las Grandes Marcas

Cuando las más importantes firmas internacionales de imagen y sonido confían en OPTITECNICA, no es por azar; es porque la seriedad, la profesionalidad y el servicio merecen el trabajo y la confianza mutuos. Por eso OPTITECNICA sólo tiene grandes marcas.

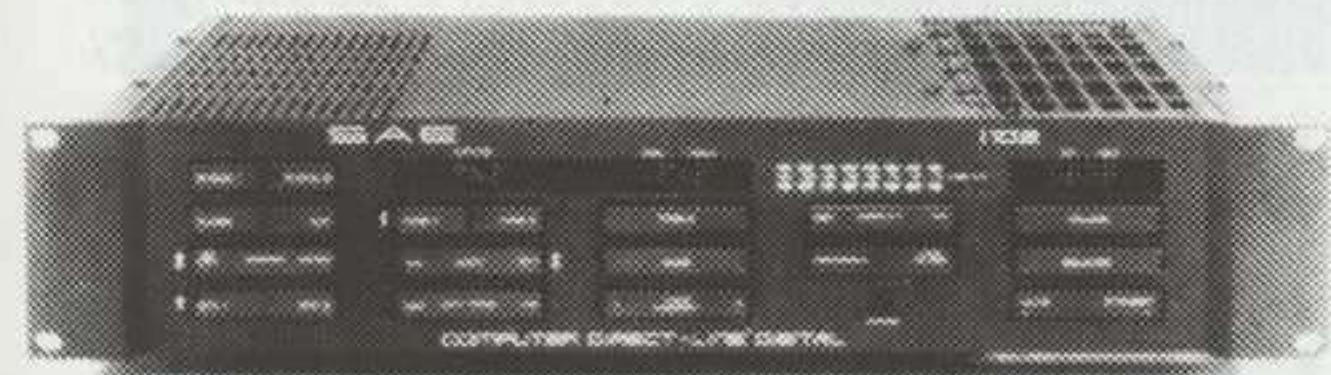


Cajas acústicas creadas por la Accoustic Research, compañía subsidiaria

de la TELEDYNE INC. (U.S.A.). La filosofía AR es la que defiende que, «el oyente es lo más importante». La perfección de la realidad llevada al mundo del sonido. Una de las dos marcas más consideradas del mundo. Variedad de modelos de 2,3 y 5 vías



Scientific Audio Electronics de California (USA) son los creadores de los equipos de sonido de mayor resolución y avance técnico del mundo. Un nº 1 en calidad y tecnología de futuro.



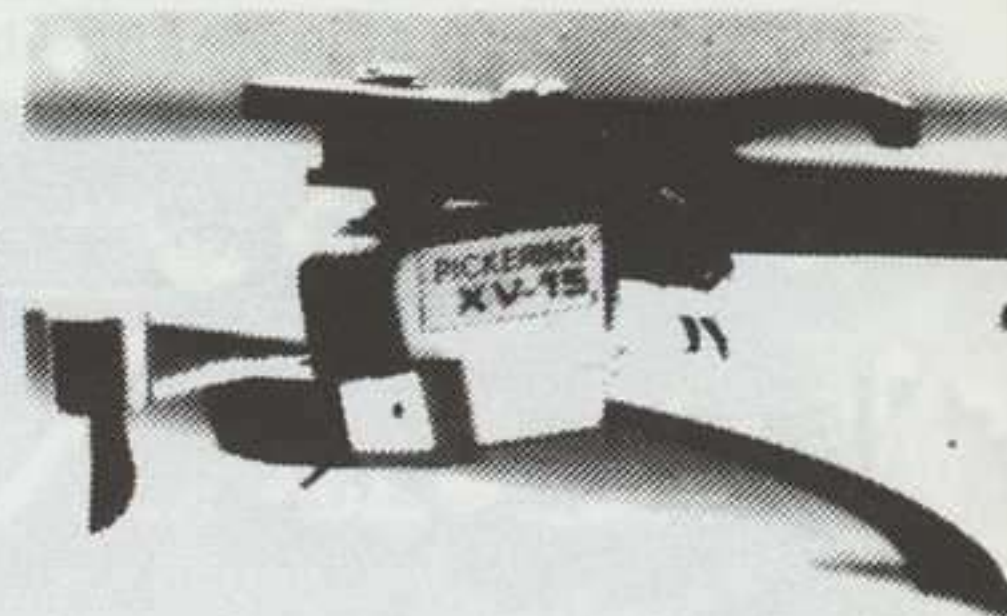
Especialistas en luz para la fotografía creativa. Para aficionados y profesionales. Flashes electrónicos, manuales, automáticos de alta calidad y precios competitivos.



Los ojos de los grandes fotógrafos. Los objetivos Vivitar son la garantía de una excepcional calidad y de las máximas posibilidades creativas. La mejor relación calidad-precio en objetivos, en flashes, cámaras compactas y fotómetros.



Cápsulas reproductoras de sonido discográfico de alta tecnología. Con puntas en diamante Stereohedron y pincel limpiador Dustamatic. La marca más profesional para la perfecta reproducción del sonido, made in U.S.A.



Ediciones limitadas de discos, grabados con la sofisticada técnica del DIRECT DISC tanto en duración long play, como en sistema Compact, en los Laboratorios Sheffield de California (USA) para que pueda oírse el sonido de la perfección que sólo los muy expertos son capaces de apreciar. Auténticos tesoros del sonido.

THE SHEFFIELD DRUM RECORD



NEW ACCOUSTIC DIMENSION

Equipos de sonido creados bajo el concepto de la New Acoustic Dimension, con el diseño y la perfección tecnológica de un auténtico «especialista»: NAD ELECTRONICS. Boston. Londres. Tokio. Gran Premio «Producto del Año» en USA, por la Audio Video Internacional, los años 1979, 80, 81, 82 y 83.



La marca grande en fotografía. Pionera mundial en la evolución de las cámaras reflex. La marca de los grandes fotógrafos, el arma de los reporteros de excepción, el nombre cumbre de los buenos aficionados: PENTAX. Todo un mundo de imágenes. Cámaras, objetivos, flashes, fotómetros, binoculares, telescopios, accesorios, etc.



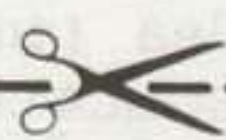
Optitécnica ofrece la mejor selección de marcas internacionales en productos de imagen y sonido.



**OPTITECNICA, S.A.**

SELECCION DE GRANDES MARCAS.

Martínez Izquierdo. 75 Tel. 91/246 98 02/3 - 28028-MADRID.



Deseo amplia información sobre la marca .....

Modelo .....

Nombre ..... Dirección .....

..... Ciudad ..... D.P. ....

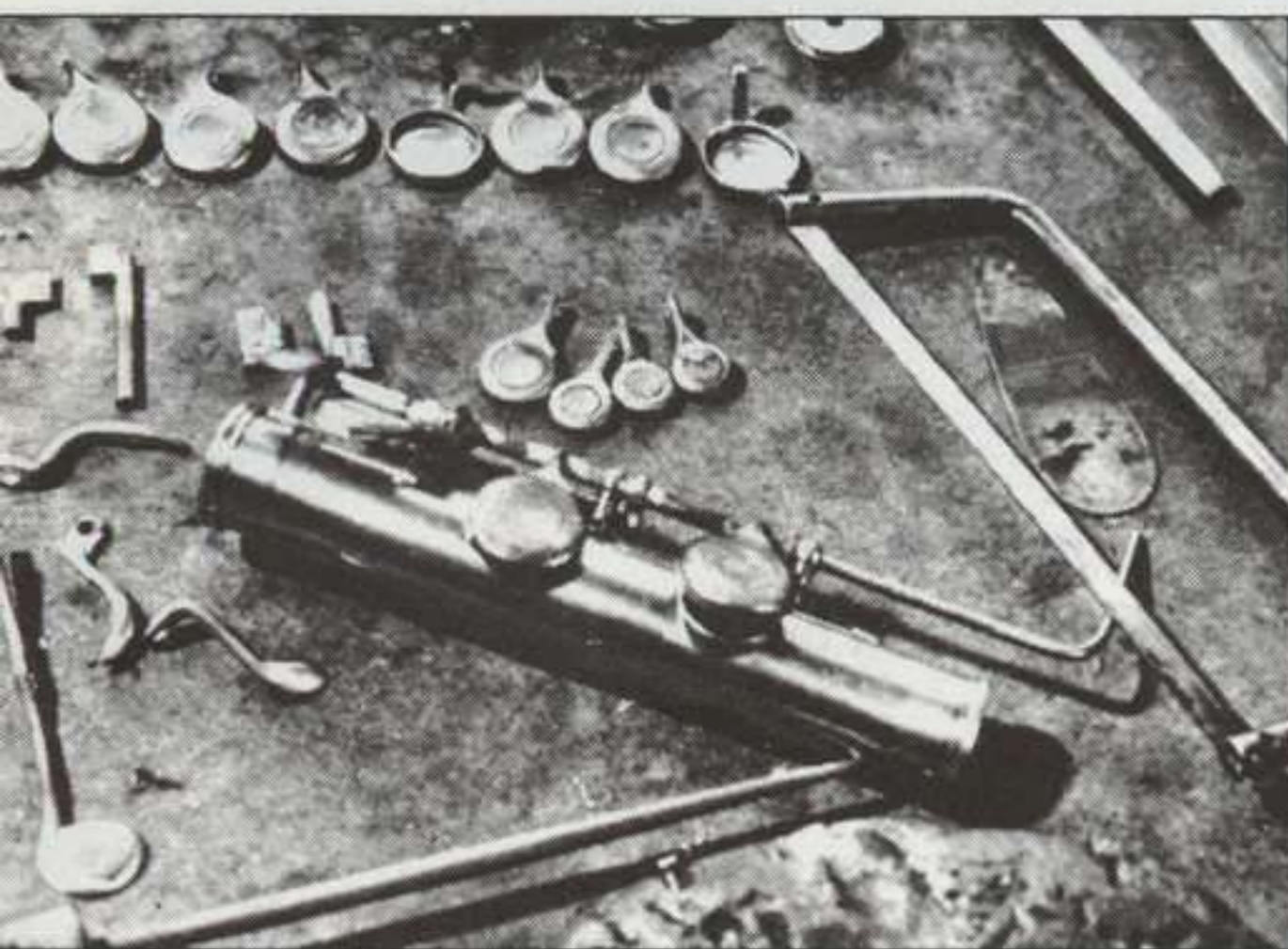
Remite a OPTITECNICA a la dirección indicada ..... P.C. D.



# ASOCIACION DE FLAUTISTAS: EL DESEO HECHO REALIDAD

# S

Por María José Díaz



entada estaba una hormiga a la ribera de un río, pensando cómo alcanzar la otra orilla, donde una variedad infinita de jugosas frutas tentaban sus sentidos.

Pasaron minutos, horas, incluso días y la hormiga continuaba esperando ocurriera el milagro. El inteligente insecto ideó multitud de planes; hasta puso en práctica más de uno, pero sin resultado.

De pronto se percató de la presencia de otras hormigas que, acá y allá, realizaban similares y no menos denodados esfuerzos por alcanzar el otro margen del río. Aunaron sus fuerzas y, una vez seleccionada la mejor idea para conseguir atravesar el río, pusieron en práctica el propósito.

El riesgo suponía ahogarse en el intento, pero el premio era poder disfrutar de aquel vergel por el resto de sus vidas. Optaron por correr el riesgo.

El motivo de elegir una fábula para introducir el tema de este reportaje se me ocurrió cuando conocí a los protagonistas y su obra.

Fue entonces cuando pensé que dar un tratamiento tradicional al reportaje sería un error, y me decidí por adoptar la introducción de este pequeño relato pensando sería la forma más ilustrativa para que todos seamos capaces de apreciar el alcance de lo que un grupo de flautistas profesionales ha logrado.

## Comienza la andadura

La idea de crear una asociación de flautistas se fraguó en la mente de un grupo de flautistas profesionales cuando, reunidos en un pueblecito de Valencia, Montserrat, rendían un homenaje a su maestro, el profesor Jesús Campos. El gran número de flautistas que acudieron al acto actuó de caldo de cultivo para que aquella idea romántica tomara cuerpo. Pero fue en Madrid, al celebrarse un segundo homenaje, esta vez en honor a todos los jubilados y fallecidos flautistas, cuando el recientemente fallecido Alberto Garijo conoció el proyecto, ofreciendo de forma totalmente desinteresada todos los medios a su alcance para poner en marcha el proceso.

Tras un largo periodo, que ha durado cerca de tres años —desde que se concibió la iniciativa—, el 9 de febrero de 1985 se nombra la Junta Directiva formada por el grupo de profesores interesados desde el primer momento en realizar la ambiciosa empresa y apoyados siempre por la inestimable ayuda de un importante mecenas: Alberto Garijo.

Las personas que constituyen la junta directiva son: Andres Carreres (perteneciente a la O.N.E.) es el presidente actual de la Asociación de Flautistas, José Oliver (miembro de la O.N.E.) es el que se ocupa de la secretaría, José Domínguez (miembro de la Banda Municipal), Antonio Arias (miembro de la O.N.E.), Vicente Martínez (perteneciente a la O.R.T.V.E.) y por último, Manuel Guerrero (miembro de bandas militares). Esta junta salió de unas votaciones, una vez convocados en asamblea general todos los flautistas que residían o estaban en Madrid y se les consultó la idea de formar la asociación. La propuesta fue inmediatamente acogida por los treinta asistentes a la reunión.

En esta asamblea también quedó establecida una SIMBOLICA cuota monetaria con el fin de sufragar los gastos. (Escribo SIMBOLICA ya que la cuota que se fijó fue 500 pesetas al año para cada

alumno-socio y 2.000 para los profesores).

Quedaron aprobados los estatutos donde se recogen artículos concernientes a los fines que persigue la asociación, atribuciones de los órganos de gobierno, votaciones, convocatoria de reuniones... etc.

## Orientación y fines de la Asociación

De la fábula con la cual comencé el reportaje se deduce que «*la unión hace la fuerza*»; y ese ha constituido el pilar sobre el que la agrupación basa su funcionamiento para alcanzar un fin fundamental que se contempla en el artículo 3 de sus estatutos: «*Difundir la cultura de la flauta, ayudar a los jóvenes valores y promover las relaciones entre ellos*».

Para llevar a buen fin el ambicioso programa que se han propuesto, cuentan con muy limitados recursos económicos —ya que sus fuentes económicas provienen fundamentalmente de las cuotas de los socios—, pero el alto sentido de la dignidad profesional y la entrega enfocada a la enseñanza del instrumento, les lleva al convencimiento de poder conseguir cualquier cota, como es elevar el nivel de los flautistas españoles y de la música, en general. En este sentido, el presidente de la Asociación se expresaba en los siguientes términos: «*Lo que queremos es que los flautistas españoles estén al nivel más alto en el mundo. Que cualquier alumno pueda recibir enseñanzas de primera categoría*. Y añadía: «*Queremos evitar que ningún alumno o profesor flautista pueda decir que se encuentra desamparado y sin posibilidad de hacer cosas. Sí que hay posibilidades y vamos a ayudar a todos*».

## Carácter altruista de la enseñanza

Lo más sorprendente de todo es el carácter altruista que domina en todos los planteamientos que rigen en la Asociación y más en concreto a los miembros de ésta. Estos profesionales realizan verdaderos esfuerzos para intentar compatibilizar el trabajo pedagógico que llevan en la agrupación con su vida profesional (ya que ellos son miembros de otras orquestas).

Después de la entrevista que mantuvimos, salí contagiada por el vitalismo que demostraban y esa entrega desinteresada hacia el alumno.

Uno de los puntos que prevalecen como primeros objetivos a cumplir es el intercambio de experiencias a nivel internacional, con otras asociaciones.

Un homenaje al flautista inglés Galway con motivo de nombrarle presidente de honor de la asociación, dio como resultado el contacto con la Asociación de Flautistas Ingleses. Francia, Italia, Alemania y Japón figuran igualmente



como primeros países que, conociendo la existencia de la asociación española, desean y están interesados en mantener relaciones de intercambios de profesores y alumnos para cursos, seminarios y conciertos.

## Proyectos inmediatos

Como venimos destacando a lo largo de este artículo, una característica que distingue a esta recién nacida —pero ya vigorosa— Asociación que cuenta actualmente con setenta socios, es el acertado enfoque pedagógico que destaca con letras de oro.

Para conseguir cubrirlo, los profesores tienen pensado organizar recitales en la sede de la Asociación, sita en la calle Espejo, 4, con una periodicidad de uno ó dos al mes. La finalidad que se pretende con la celebración de estos recitales es introducir a los jóvenes flautistas en el ambiente de un público exigente para que de esa forma cuando tengan que presentarse a una oposición o a un examen no constituya un choque

demasiado fuerte, ya que los nervios en esas ocasiones suelen jugar malas pasadas.

Entre los planes ya realizados hay que destacar el recientemente creado concurso que invitaba a los autores españoles a la creación de obras para flauta, iniciativa organizada por Alberto Garijo.

Celebrado en el Teatro del Círculo de Bellas Artes, bajo el patrocinio de Garijo y con el apoyo de la Asociación, se estrenaron cinco obras interpretadas por los alumnos, previamente preparadas por los profesores de la agrupación.

Otra de las preocupaciones de la Asociación constituye la unificación de criterios pedagógicos, así como elevar la calidad de los mismos por medio de la organización de seminarios con profesores de otros países con el fin de intercambiar experiencias.

La Asociación recientemente creada cubrirá un vacío que existe en España y

esperamos sea un ejemplo para animar otros sectores de la música española a tomar este tipo de decisiones.

Experiencia que, por otro lado, se lleva realizando en toda Europa y América con excelentes resultados y que desgraciadamente en España no se había hecho hasta el momento.

Asociaciones como esta merecen un respaldo no sólo moral, que es importante, también económico, porque por ahora no ha recibido ningún apoyo estatal o subvención.

Un aspecto que conviene aclarar, saliendo al paso de cualquier mala interpretación, es su desvinculación total y absoluta con la casa Garijo. Hasta tal punto es así que están abiertos a cualquier tipo de sugerencia que se les proponga. Por lo que desde las páginas de esta revista hacemos un llamamiento a todos aquellos que puedan apoyar de forma efectiva el desarrollo de esta bienvenida Asociación de Flautistas.

Colección Manuel Garijo



## Nueva Música Española para Flauta

Tomás Marco, *Zóbel*  
 Agustín Bertomeu, *Impromptu*  
 Luis Blanes, *Dos piezas*  
 Eduardo Pérez Maseda, *Tres bagatelas*  
 Fernando Palacios, *Minuta perversa*  
 Manuel Dimbwadyo, *Soplos*



## VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Albacete Octubre - Noviembre 1985

DIA 19 OCTUBRE

Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga.  
 Obras de Berlioz, Mozart y Dvořák.

DIA 25 OCTUBRE

Orquesta de Cámara de Cluj/Napoca.  
 Obras de Albinoni, Mozart, Leclair, Toduta, Rossini y Gershwin.

DIA 18 NOVIEMBRE

Orquesta Musici di Praga.  
 Obras de Dvořák y Pergolesi.

DIA 30 NOVIEMBRE

Opera de Cámara de Bulgaria.  
 "Il Campanello" (La Campanilla del Farmacéutico), de Donizetti.  
 "El Director Teatral", de Mozart.

Lugar: Teatro Carlos III.  
 Hora: 8.15 tarde.

Venta de entradas:  
 En el teatro, los días 16, 17 y 18; mañanas, de 12 a 2, y tardes, a partir de las 6.  
 Los días de concierto, 2 horas antes.



1960 - 1985

Veinticinco Aniversario

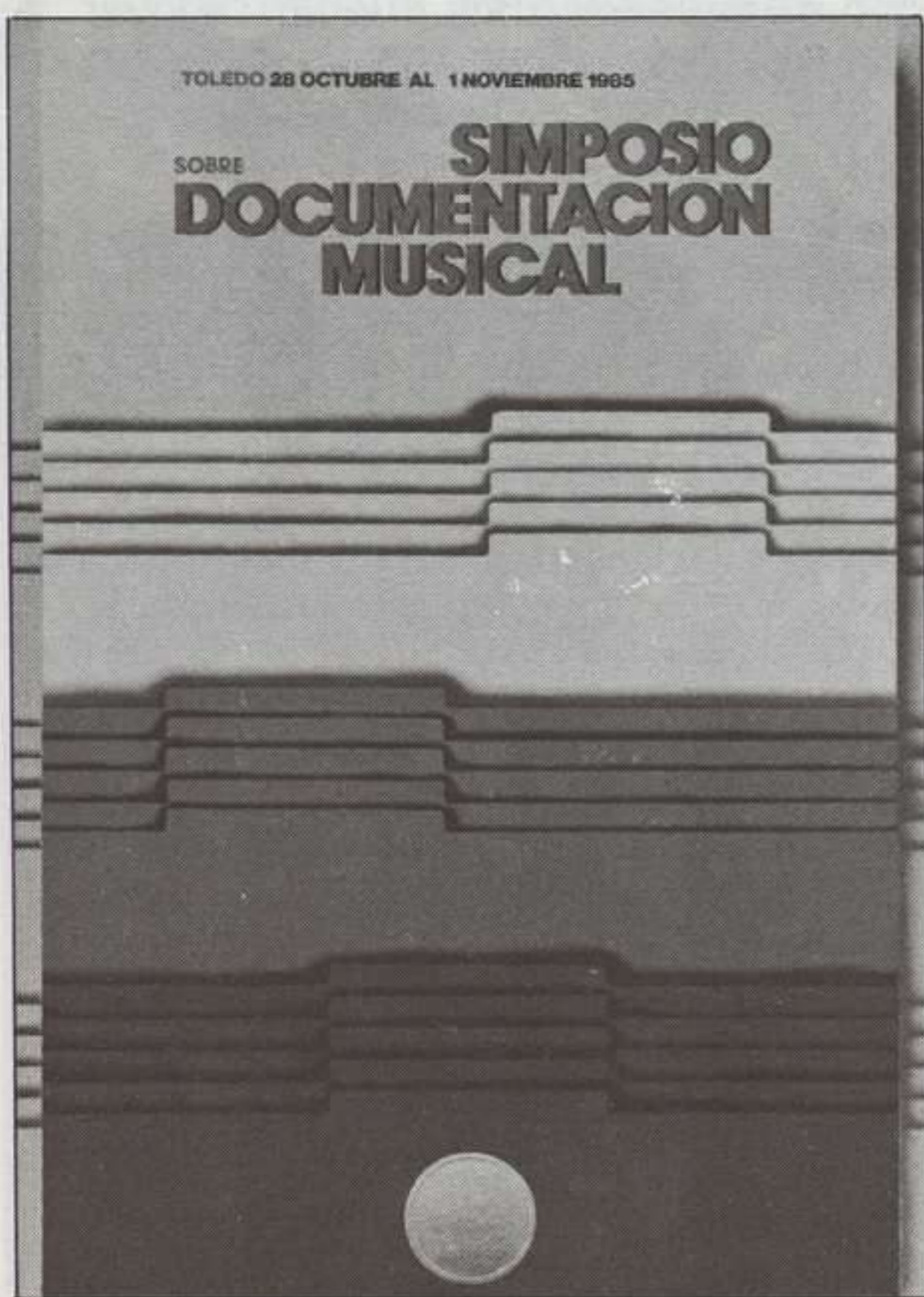


CAJA DE AHORROS DE ALBACETE



# SOBRE DOCUMENTACION MUSICA

TOLEDO  
28 OCTUBRE  
1 NOVIEMBRE 1985



*se produzca un problema de aldeanismo, y establecer un plan para trabajar de manera conjunta.* Otra característica resaltable es que participarán en el Simposium algunos de los responsables musicales de las distintas autonomías: «*Si solamente vinieran especialistas en el tema de la documentación musical — dice Jacinto Torres — los posibles frutos positivos de este acto se quedarían sólo en deseos. Si reunimos sólo a los especialistas esto se puede convertir o en una pasarela de sapiencias o en un valle de lágrimas acerca de los problemas de la documentación.* La participación de los administradores autonómicos es una manera de comprometer la realización concreta del plan, y que los buenos deseos no se queden en el aire. Al mismo tiempo, el Simposium servirá para conocer el estado actual del patrimonio documental español.

El Congreso tiene un presupuesto de 8 millones de pesetas lo que incluye el abono de viajes, ponencias y estancia de participantes, y publicidad, publicaciones y ciclo de conciertos. Posteriormente al simposium se publicarán las actas que detallarán este plan nacional de documentación musical. Acerca del contenido del plan, Jacinto Torres no quiere establecer ninguna idea preconcebida y prefiere que lo discutan los participantes.

Por parte de la administración autonómica participarán representantes o regidores de instituciones de la Generalitat de Catalunya, Gobierno Vasco, Junta de Andalucía, Gobierno de La Rioja, Diputación General de Aragón, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Comunidad de Cantabria, Generalitat Valenciana, Diputación General de Aragón, Junta de Extremadura, Gobierno de Navarra, Junta de Castilla-La Mancha y Govern Balear. Otras instituciones o empresas representadas son: Centro de Documentación de R.N.E., Instituto de Información y Documentación de Ciencias Sociales, Centro de Documentación de la Música Catalana, Instituto Ricart Matas, Hispavox Colección de Música Antigua Española, Institución Fernando el Católico, Polygram, Universidad de Oviedo, Catedral de Valencia, Biblioteca de Cataluña, Asociación de Compositores Sinfónicos, Museo de la Música, Instituto de Bibliografía Musical, Universidad de Salamanca, Museo Español de Artes y Tradiciones Popula-

res, Instituto de Conservación de Bienes Culturales, Sociedad Española de Musicología, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Universidad Complutense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Fonoteca de la Universidad Complutense, Asociación de Archiveros Eclesiásticos, Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, Centro de Documentación de T.V.E., Seminario de Estudios de Música Antigua, Archivo de Compositores Vascos Eresbil, Conservatorio de Valencia, Centro de Información y Documentación de Archivos, Asociación Nacional de Archiveros y Fonoteca de la Casa de Cultura de Zamora. Por parte de la Administración central asistirán las siguientes personas: Victor Izquierdo Loyola (Subdirector General de Estadística y Organización del Ministerio de Cultura), Jerónimo Martínez González (Director General de Bibliotecas del Ministerio de Cultura), Salvador Seguí (Inspector General de Conservatorios de Música del Ministerio de Educación) y Jacinto Torres (Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura). Por último, intervendrán los siguientes especialistas: Cristina Bordás Ibañez (musicógrafa), Xoan Manuel Carreira (crítico y musicógrafo), María Ester Sala (musicóloga), Fernando Gomarín (etnomusicólogo), Alejandro Masó Fenoult (musicólogo), Manuel Rios Ruíz (flamencólogo) y Alvaro Zaldivar Gracia (musicólogo).

El Centro Nacional de Documentación Musical, organizador del Simposium, existía ya desde 1978 como sección de la Orquesta Nacional. Prácticamente no ha tenido funcionamiento hasta su creación como organismo independiente, por un decreto publicado en el B.O.E. el pasado 30 de abril, pero venía funcionando desde primeros de año utilizando el germen del Instituto de Bibliografía Musical. Lo resaltable y triste es que este organismo, aunque está oficialmente creado, no tiene aún presupuesto propio y se nutre por ahora del Ministerio de Cultura a la espera de contar con un fondo suyo, lo que no sería más que una consecuencia lógica de la creación de un organismo. Su primera realización concreta es la organización de este Simposium, del que saldrá seguramente el necesario plan nacional de documentación musical.

Del 28 de octubre al 1 de noviembre se celebra en Toledo una de las actividades programadas por el Ministerio de Cultura para el Año Europeo de la Música. El Simposium que organiza el Centro Nacional de Documentación Musical se desarrollará con la participación no sólo de especialistas en esta rama, sino también de políticos responsables musicales de las autonomías del Estado, con el objetivo de discutir un plan nacional de documentación musical.

Jacinto Torres, director del Centro Nacional de Documentación Musical nos habla de un tratamiento exclusivamente español del tema de la documentación, tanto por los participantes en el simposium como por los temas tratados. «*El objetivo es la discusión de un plan nacional de documentación musical. En estos momentos, cada autonomía lleva adelante su propia política cultural y queremos salir al paso de que*



FOTO: STEVEN CARAS

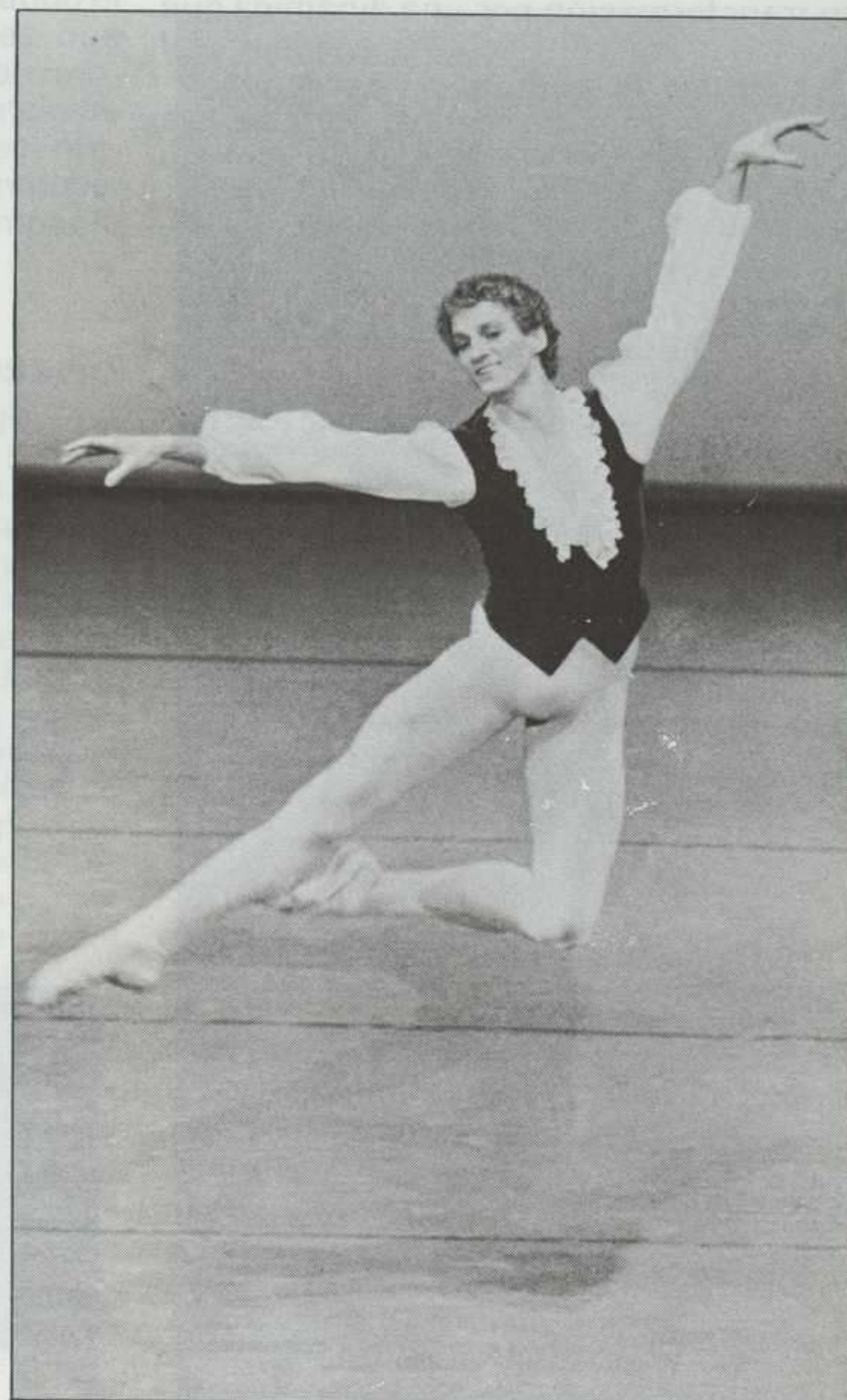


FOTO: MARTHA SWOPE

A la izquierda, Heather Watts en Chaikovsky «Pas de deux». Sobre estas líneas, Sean Lavery

## Estrellas y Solistas del New York City Ballet, en la Quincena Musical Donostiarra

En realidad una sola estrella de verdad, Heather Watts. El resto, un conjunto de once bailarines de muy diversas calidades, aunque todos ellos muy representativos de la formidable compañía fundada por George Balanchine en 1948. Y dos programas fatigosos por estar excesivamente fragmentados. Y unas grabaciones musicales gastadísimas, inaceptables. Pero, aun con estos reparos, las actuaciones de este elenco en el escenario del Victoria Eugenia de San Sebastián, los días 25 y 26 de agosto, fueron una lujosa fiesta, el acontecimiento ballettístico del verano 85.

Por Francisco Hernández

Por tres claras razones: porque conocimos a una de las mejores bailarinas del momento; porque los once componentes nos pusieron en contacto directo con el singular e importante estilo interpretativo balanchiniano; y porque el escenario del Victoria Eugenia se convirtió en el privilegiado escaparate de joyas coreográficas de imprescindible conocimiento para todo el que desee poseer una escala de valores mínimamente respetable.

Una estrella del universo balanchiniano es una estrella diferente. En este universo, aséptico, antirromántico, neoclásico, no hay sitio para los grandes gestos teatrales, para las efusiones sentimentales que conmueven al gran público. En él reina con exclusividad la danza pura, hipermusical y elegante. En

él, Heather Watts es un astro deslumbrador. En páginas que por el virtuosismo que requieren suelen levantar clamores —Chaikovski: **Pas de deux, Cascanueces**—, su distinción y su apabullante dominio del mecanismo (éste completamente invisible), edificaron una gracia tan esbelta que unos no vieron nada y otros casi nos quedamos orillados en el silencio del asombro. Y en los complejos ritmos stravinskianos esta artista de verdad nos reveló, y por fin con gozo, la naturaleza de unas coreografías tan difíciles como trascendentales. El carácter de estos talentos de Heather Watts impregnó el quehacer del resto de los componentes del grupo, aunque, naturalmente, con las calidades rebajadas. La maravilla de la escuela balanchiana, que exige un dominio absoluto del vocabulario académico y, simultáneamente,



su transformación por una dinámica que nos devuelve con frescura lo mejor del pasado, en los cuerpos de estos bailarines es un lenguaje natural. En ellos las esencias del estilo, la fluidez, el dominio de la extensión, la velocidad difícil porque debe presentarse abrazada a los pentagramas, etc., son alegrías que llegan con facilidad pasmosa. Y la perfección académica: desde que por nuestro país anduvo el Kirov no habíamos vuelto a ver espaldas tan impecables. En primer lugar hay que citar a Melinda Roy, que sin la presencia de la Watts habría sido la estrella indiscutible. En segundo, a Peter Frame, Jock Soto, Stacy Caddell y Peter Boal. Y en último, a Nilas Martins, hijo de Peter Martins, que evidentemente está viviendo de su apellido. El famoso Sean Lavery, elegante de movimientos, con un físico extraordinario y eficazísimo en las importantes poses de **Apolo**, tiene problemas técnicos graves.

### Los dos rostros de Balanchine

Supo agradar al público sin traicionarse. En su catálogo abundan los ballets en los que cambiando la dinámica manipula mínimamente el lenguaje académico. Este grupo de obras, que consiguió con facilidad el aplauso, estuvo ampliamente representado en el Victoria Eugenia: **Allegro Brillante**, **Valse Fantasie**, **Tarantella**... Pero entre aplauso y aplauso enseñó al público una nueva manera de mirar. Sin negar que con el mencionado estilo logró obras maestras, por ejemplo, **Serenade**, su aportación mayor está hoy representada por todos aquellos ballets, con música de Stravinski preferentemente, en los que la dinámica diferente está unida a la metamorfosis del lenguaje académico, a la introducción de la famosa línea quebrada, compuesta por codos y rodillas transgresoras que, sin embargo, milagrosamente, dejan la tradición igual a sí misma, neoclásicamente renovada. Este segundo grupo constituye la gran lección balanchiniana que nuestro país, aún, a estas alturas, debe conocer. El escenario donostiarra fue la cátedra del verano 85. En él vimos fragmentos de **Joyas**, de **Los cuatro temperamentos**, de **Agon**, y la versión definitiva de **Apolo**. Fue una experiencia que yo no olvidaré jamás.

Porque una cosa es describir someramente, ¡y con palabras!, la revolución balanchiniana, y otra, muy diferente, ver a Heather Watts girar con el eje inclinado, sobre un talón, apoyada en el compañero, y comprobar que ello resulta APOLINEAMENTE, neoclásicamente, y deslumbradoramente, bello. Fue la constatación de que las lecturas, las malas versiones, y las experiencias proporcionadas por ese sucedáneo malo que es el vídeo, se apoyaban en una realidad contundente. Y allí se bailó, por primera vez en nuestro país, la versión definitiva de **Apolo**: con el primer cuadro acertadamente suprimido, con el famoso abanico formado por los cuatro protagonistas cerrando la obra. Y cuando Heather Watts, *Pterpsícore*, concluyó su serena y picassiana y difícil variación, por primera vez comprendimos perfectamente por qué el dios de las artes, en este majestuoso ballet, prefirió, como nosotros, los balletófilos, la danza.

## El Ballet Nacional de Cuba, en el Campoamor ovetense



La compañía cubana en el acto segundo de



Ballet Nacional de Cuba, una escena de *Las Silfides*.

Alicia Alonso fue, ya se sabe suficientemente, una de las bailarinas más grandes de este siglo, «la-mejor-Giselle-de-su-tiempo», y la primera balarina clásica de primera fila que comenzó a interpretar también el repertorio contemporáneo.

Esta memoria, que repetimos con orgullo todos los aficionados hispanos, los de aquí y los de allá, y que se narra en todas las buenas historias del ballet, tiene además un apéndice sorprendente: el Ballet Nacional de Cuba; del que como también es suficientemente bien sabido, es la fundadora.





de El lago de los cisnes



Es sorprendente por dos razones: porque hasta la fecha ninguna gran estrella ha logrado fundar, no un grupo que le sirva de marco, sino una compañía con envergadura. Y porque para hacer una compañía equiparable a la cubana otros países han precisado del trabajo de varias generaciones, y otras personas, de la masiva importación de talentos extranjeros. Por todas estas razones, Alicia es, probablemente, la mujer más extraordinaria de toda la América Latina y, con toda seguridad, una de las más sobresalientes de cuantas ha producido la cultura hispánica.

Este homenaje, este tono justamente entusiasta, es consecuencia de la contemplación de tres actuaciones de la compañía cubana en el Teatro Campoamor de Oviedo, los días 1, 2 y 3 de octubre. Exactamente las últimas de la larga y agotadora gira que la Compañía ha

desarrollado en nuestro país; llevando el ballet, el buen ballet, a rincones que nunca tuvieron la oportunidad de conocerlo. En Oviedo, el lógico cansancio se hizo evidente en la primera representación, pero la profesionalidad se impuso, y en las dos siguientes toda la Compañía recuperó su forma.

## El cuerpo de baile, Rosario Suárez y Jorge Esquivel

Como en todas las compañías serias el Ballet Nacional de Cuba es, ante todo, un cuerpo de baile, un fantástico cuerpo de baile con una impecable línea académica y muy dúctil: levitante, elegantísimo y magistral en las difíciles **Sílfides**, brillantísimo en esa **Paquita** tan discutida por algunos competentes balletófilos madrileños, regocijado en las danzas de carácter de **Coppelia**, muy expresivo en las coreografías de los autores cubanos. Y ajustadísimo, responsable siempre. Y diferente a los importantes del resto del mundo por la gracia arrolladora de las cubanas. Visto desde aquí, desde nuestros endémicos problemas, es como para morir de envidia.

Y claro, este cuerpo de baile es el vigoroso tronco del que surge todo lo demás impregnado de su savia, de sus virtudes. En las funciones que se comentan, casi todos los solistas trabajaron con alto nivel. Habría que destacar al veterano Alberto Méndez, que elaboró un delicioso Doctor Coppelius. Pero estas representaciones ovetenses estarán para siempre ligadas a tres nombres: Marta García, Rosario Suárez y Jorge Esquivel. La primera dió a la protagonista de **Coppelia** corrección técnica, casi brillante en el acto final, y toda la alegría y la picardía que el personaje requiere. Rosario Suárez, la aclamada heroína de la gira española, se exhibió en el Campoamor en dos obras bien diferentes, ambas muy comprometidas, **Las Sílfides** y **Paquita**. En el Preludio de la primera fue un dechado de seguridad y sutil musicalidad. En el protagonismo de la segunda, su virtuosismo fue aterciopelado; sus fouettés son aire suave con aroma de azúcar de caña. ¡Cuándo volveremos a verla! Jorge Esquivel, uno de los mejores bailarines del mundo, semioculto durante toda la gira, interpretó en el Campoamor un solo insustancial **Divagaciones**, del que es autor. Apareció en plena forma, en posesión de todos sus espectaculares recursos. Hubiéramos preferido verle en cometidos comparables a su talla.

Como siempre, los aspectos débiles de la Compañía fueron sus vestuarios y decorados, por lo general muy cercanos al más reconcentrado de los horrores — ¿la retina caribeña? —, y las coreografías de los autores cubanos. En este apartado hay que lamentar la ausencia en los programas del Campoamor de los éxitos de Alberto Méndez, **Rara Avis** y **Tarde en la siesta**, contemplados en las actuaciones madrileñas de la Compañía. **Tarde en la siesta** es una perla tensa y delicada a la que en estas páginas dedicaremos toda la atención que se merece cuando sea presentada en La Zarzuela por nuestro Ballet Nacional. En su defensa hay que decir que el decorado que utiliza la Compañía cubana es de una vulgaridad insultante.—F.H.

Real Escuela de  
Arte Dramático y  
Danza

## OPOSICIONES A «PROFESOR ESPECIAL»

El Ministerio de Educación y Ciencia decidió que en la Escuela de Arte Dramático y Danza se opositara a los puestos de «profesor especial», en vez de a «cátedra», como venía siendo habitual hasta el momento, normativa incomprensible por lo que representa de DISMINUCIÓN de categoría. Las oposiciones se componen de dos convocatorias, la primera de las cuales consiste en la presentación de la «Memoria» y el «curriculum vitae» de la concursante, que es defendido oralmente el mismo día. Tras este ejercicio, viene otro también oral: dos temas de los diez cuestionarios (cinco de anatomía y cinco de historia de la danza) son desarrollados durante una hora y media, más una metodología de la enseñanza. Este ejercicio es excluyente y no se puede pasar al tercero sin aprobar estos dos primeros. La última prueba es la práctica y consiste en basilar alguna obra del repertorio.

Muchas personas del mundo de la danza que tenemos derecho a opinar nos preguntamos: ¿por qué se trata al profesorado de danza como si fueran simples funcionarios?, ¿cómo es que el Director de Personal y Servicios del Ministerio de Educación no cuenta con personas competentes en la materia antes de proclamar normas? El hecho concreto es que las aspirantes están dependiendo casi en exclusiva de pruebas orales de una materia como la danza, que es un arte visual, físico y demostrativo, que no ha de expresarse con palabras sino con movimientos. El error gravísimo por parte de la Administración es eliminar la clase que en anteriores oposiciones debía impartir la opositora con alumnos, ante el tribunal. La prueba práctica actual podemos también calificarla de insensata y en ocasiones ridícula ¿cómo puede pedirse a unas señoras de más de cuarenta años (edades medias de las aspirantes), que vuelvan a ponerse las zapatillas después de haberlas abandonado los últimos cinco o diez años, para ejecutar variaciones difícilísimas y concebidas para la actuación de primerísimas bailarinas en su apogeo? ¿No sería mejor que el tribunal apreciara cómo se enseñan estas obras a las alumnas?

La única persona que aprobó la convocatoria hizo patente su resistencia física y emocional, porque es un caso excepcional: Carmen Rollan, una de las solistas de la primera compañía de Antonio, que fue Premio Nacional de Interpretación Coreográfica, ayudante del coreógrafo Alberto Lorca, catedrática, hasta ahora interina, de la Escuela de Danza, en fin, una persona con gran templanza y seguridad, además de culta e inteligente.

Pensamos que sería conveniente revisar este sistema de oposición y ofrecemos la opción siguiente: empezar por la prueba práctica hecha a base de una clase de danza a principiantes y otra a alumnas avanzadas, impartida con preguntas oportunas del Jurado. La segunda convocatoria sería la defensa de la Memoria y metodología, con temas del cuestionario. Al final de todas las pruebas, sólo entonces, debería juzgarse la aptitud de las candidatas para el puesto.—LAURA TOLEDO



## EL PIANO TOTAL DE ALICIA DE LARROCHA

Por Rafael Banús

El Festival de Otoño tuvo un brillante comienzo con el recital de Alicia de Larrocha, que sirvió igualmente para reanudar las sesiones en el Teatro Real, después de la pausa veraniega. La pianista catalana volvía a uno de sus escenarios más queridos tras haber obtenido recientemente el flamante y merecidísimo Premio Nacional de Música. Para ello, eligió un programa muy bello, centrado en las figuras de Bach y Albéniz. Al margen de cualquier posible especialización, hay que reconocer que Larrocha ha conseguido un nivel muy elevado en un amplio espectro de épocas y estilos.

En el concierto, lució una muy clara pulsación, que le permitió diferenciar con pulcritud cada sonido, conseguir que fuera audible cada nota y lograr que, en ningún momento, incluso en los de velocidad más extrema, se llegara al emborronamiento. Por otro lado, y a la vez del cuidado en el tratamiento de cada sonido particular, también lo hubo en el trazado de las líneas constructivas. El edificio sonoro, planteado con gran lógica, es de proporciones perfectamente coherentes. A este formalismo se aplica un temperamento vivo y una amplia y variada gama de colores tímbricos, que proporcionan a la interpretación una exuberancia y una vitalidad cálidas y brillantes.

En las obras de Bach, la pianista ofreció unas versiones a las que no creo que puedan poner objeciones estilísticas, por el tipo de percusión buscada y la ausencia de rubato romántico. La un tanto académica **Fantasia en Do menor, núm. 3, BWV 906**, fue delineada con cuidado y elegancia, pero fue en el **Concierto italiano, en Fa mayor, BWV 971**, en donde aparecieron las grandes características del piano bachiano de Larrocha: un Bach muy vivo, con mucho carácter, y esa gran preocupación por la

forma y el estilo mencionada anteriormente. La **Chacona en Re menor**, transcripción bastante fallida de Busoni por el exceso de retórica y búsqueda de lucimiento gratuito, no le planteó problemas; sorteó la difícil escritura, con gran brillantez y virtuosismo, extrayendo de ella la mayor cantidad posible de música. La segunda parte, dedicada a Albéniz, comenzó por **La Vega**, el antecedente impresionista y todavía algo falto de carácter (impersonal) de la gran colección de **Iberia**, que estuvo muy bien tocado, aunque un poco falto de expresividad; continuó con brillantes interpretaciones de tres números de **Iberia**: **El puerto** —al comienzo, algo empañado y con los únicos y muy leves fallos de digitación y afinación observables en el concierto—, **Rondeña** —en ejecución visceral y de gran ritmo— y **Lavapiés** —verdaderamente antológica, con mucha gracia en la captación de la entraña popular—, y concluyó con la póstuma



Alicia de Larrocha, Premio Nacional de Música 1985.

**Navarra**, terminada por Deodat de Severac, en plasmación ensoñadora y colorista. El Albéniz de Larrocha, no por conocido menos elogiado, posee gran modernidad. Se apoya en el folklore para, superando las encorsetadas marcas del pianismo de salón, investigar el lenguaje pianístico en las posibilidades que surgirían en el presente siglo. La vivacidad rítmica, el juego de contrastes, la personalidad muy definida de la intérprete y el rechazo de lo simplemente colorista dan a sus interpretaciones de Albéniz un valor casi revolucionario. Completó el concierto con cuatro páginas fuera de programa: un lento y decadentemente sensual **Tango**, de **Seis hojas de álbum** (en realidad, una habanera), también de Albéniz; una deslumbrante **Danza valenciana**, de Granados, una sensacional **Sonata en Sol menor**, de Soler (¡qué claridad en la pulsación!) y una **Danza ritual del fuego**, de **El amor brujo**, de Falla, con un ritmo singularmente lento y lleno de misterio

## BARENBOIM O LA FASCINACIÓN

Por Pedro González Mira

Poco a poco trato de crearme un cierto hábito, mezcla de resignación y distanciamiento, para poder seguir oyendo repetidas opiniones exageradamente dispares sobre tal o cual músico, concierto o versión determinada, sin que mi conciencia de crítico sufra ataques existenciales, probablemente producto de voraces discusiones internas acerca de la condición subjetiva del arte musical.

Pero a veces los comentarios, las manifestaciones críticas, adquieren tal grado de divergencia que el más irritante de los escepticismos se apodera de mí, de suerte que siento unas enormes ganas de TIRAR LA TOALLA y dedicarme a escuchar exclusivamente canto gregoriano, PASANDO por completo de músicas de arrebatado sentimental: ciertamente, es cuanto menos sorprendente que a la salida de un concierto como el primero de los que Barenboim dio en el Festival de Otoño (**Mi madre la oca**, **Notations** —de Pierre Boulez— y **La Consagración de la Primavera**) no se pueda prácticamente oír ningún comentario ponderado sobre el contenido del mismo: o todo increíblemente genial o el desastre más absoluto. Y es que cuando Barenboim toma la batuta (parece que cuando se sienta al piano genera más CONSENSO entre el respetable) y comienza a aplicar a diestro y siniestro sus muy personales maneras de entender lo musical, hay que esperar de los aficionados, como mínimo, reacciones encontradas. Si no de enfrentamiento e irritación. En mi opinión, ninguno de los dos conciertos en cuestión (en el segundo se pudo escuchar **El Idilio de Sigfrido** y la **Séptima** de Bruckner) merecieron la pompa (o el desaliño, según los casos) de la polémica encendida. En ambos hubo de todo —desde lo genial hasta lo simplemente mal resuelto—, por lo que, por mi parte, no veo justo —ni necesario— insistir más en su pretendida condición de asunto extraordinario.

De **Mi madre la oca** Barenboim realizó una versión atípica, pero, desde mi punto de vista, bastante interesante. Huyendo de formalismos sonoros —a los que tanto se presta esta partitura— insistió más en el aspecto emotivo de la obra que en su capacidad de generar sensaciones cromáticas abstractas. Especialmente destacables me parecieron los dos últimos números (**Conversacio-**

FOTO: CAIXA DE PENSIONS



# Y LA ORQUESTA DE PARIS ACION DE LA POLEMICA PERMANENTE



FOTO JEAN PIERRE LENOIR

La actuación de la Orquesta de París provocó reacciones encontradas.

nes entre la bella y la bestia y **El jardín feérico**), desmitificador, fantasmagórico, el primero, espléndidamente planificado, una verdadera explosión de expresividades, el otro. Con las **Notations** de Boulez, obra estrenada en 1981 pero compuesta a partir de materiales pianísticos procedentes del año 1945, Barenboim alcanzó su más alta cima interpretativa de la sesión. Fue una versión verdaderamente orgiástica, donde violencia y poesía se dieron cita en una suerte de equilibrio entre lo intelectual y lo emotivo, que no es frecuente en las versiones al uso de obras nuevas, y por ello sin patrones interpretativos establecidos. Fundamental fue la espléndida labor de la Orquesta de París, que se revela (por lo menos para quien esto escribe) como una agrupación especialmente capacitada para dar respuesta válida al lenguaje, estilo y mundo sonoro de la música sinfónica contemporánea. Mi reacción inmediata después de escuchar la obra de Boulez fue pensar que grande versión de **La Sacre** íbamos a poder saborear en la segunda parte del concierto... Para mi gusto, no fue así. Tampoco todo lo contrario, pero, ni de lejos, lo que se podía prever después de la espasmódica interpretación de **Notations**.

Barenboim ya dirigió **La Consagración de la Primavera** este verano en Santander, y, por lo que parece sucedió allí, su versión así ahora precedida de una cierta aureola desmitificadora: interpretación poética, de hermosa plasticidad, poco violenta, etc., etc... Bien, no estoy de acuerdo; por lo menos por lo que pude oír esta vez en el Real madrileño. Para mí fue una versión exenta de unidad conceptual y básicamente desi-

gual. Pienso, además, que Barenboim no se siente cómodo en toda la obra, lo que, naturalmente, se puso de manifiesto a mi entender, de forma bastante evidente. Y no es que fuera una versión POÉTICA; al contrario, hubo barbarie y salvajismo, sólo que en momentos muy aislados (ésos en los que sí se encontraba a gusto). Pero entre arranque y arranque, vacío y rutina; un ejecutante atento a la partitura (porque sorprendentemente dirigió con partitura, demasiado ATENTO a ella casi siempre), y no muy confiado en sus propias posibilidades de transmitir un mensaje coherente. Estoy convencido de que si algún día Barenboim graba esta obra lo hará sobre criterios de organización de bloques sonoros bien distintos a los que utilizara en esta ocasión. Las versiones de los respectivos bises (**Triana**, de Albéniz; y la **Oberatura de Ruslan y Ludmilla**, de Glinka) fueron espléndido el primero y apabullantemente deslumbrante el otro: ¡cómo articularon los instrumentistas de la cuerda de la Orquesta de París!

El concierto del segundo día comenzó, a mi modo de ver, bastante decepcionantemente, con una interpretación de **El Idilio de Sigfrido** muy FUERA DE TIESTO. Fue una versión hiperexpresiva y tensa, pero exenta de ternura y magia sonora. Me gustó poco; no veo así esta obra. He dicho en alguna ocasión que Barenboim puede parecer a primera vista un iconoclasta empedernido, pero que no hay mal si, —caso de tener la intención de plantearse la posibilidad de aceptar que ciertas músicas pueden admitir tan distintas como válidas opciones interpretativas—, uno profundiza un poco en su particular mundo musical. Pues bien, en su versión de **El Idilio de**

**Sigfrido** si vi al iconoclasta puro, al desmitificador gratuito. En suma, RECOMENDARIA a Barenboim que se escuchara la versión discográfica del **Idilio** que a principios de la década de los 70 grabó para EMI un tal Daniel Barenboim.

Y, sin duda, el plato fuerte de los dos conciertos: la **Séptima Sinfonía** de Bruckner. Pienso que, en justicia, la primera alabanza debería ser para la Orquesta: ¡cómo ha progresado ésta en la captación del estilo y sonido propios de la música de Bruckner! Siempre fue una agrupación de solistas de un nivel de calidad increíble, pero ya, cada día, además, es más orquesta. En cuanto a la versión de Barenboim hay que decir que éste realizó un gran trabajo, aunque con algunas pocas debilidades demasiado obvias. Son, hoy por hoy, pocos los directores de orquesta con suficiente capacidad técnica, grado de conocimiento del lenguaje bruckneriano y resistencia psicológica que estén en condiciones de enfrentarse, en directo, a las grandes obras sinfónicas de Bruckner. **METER** a Bruckner en un disco es complicado, pero mucho más factible que **DARLO** en vivo. Desde mi punto de vista la versión de Barenboim —al margen de ciertos detalles aislados que no me gustaron, fue magnífica. Hubo, no obstante, algún que otro momento de desfallecimiento en el discurso, a causa, probablemente, de la dificultad que entraña —hasta para el director mejor dotado— el mantener las tensiones psicológicas de una obra como ésta. De todas las maneras, el público pudo gozar de una interpretación de gran hondura (soberbio el **Adagio**) y **ACABADA** hasta la última nota de la partitura (¡qué cuarto movimiento tan bien analizado!), por más que las codas de los movimientos primero y cuarto fueran mal resueltas, probablemente por falta de control emocional.

Para finalizar, he de hacer una pequeña salvedad al respecto de las apreciaciones expuestas más arriba, acerca de las versiones de las obras interpretadas en el segundo concierto. Lo dicho ha de tomarse con una cierta reserva, ya que tuve que escuchar las obras desde la fila 9 de anfiteatro, utilizando mi abono particular, conseguido después de una larga y soporífera cola realina. O dicho de otra manera, los encargados de repartir las entradas a la crítica madrileña llegaron a la no por original y paradójica menos tercermundista conclusión de que **RITMO** iba **SERVIDA** con las entradas del primer concierto. Si tuviera ganas, espacio y deseos de utilizar mi tiempo de forma tan vana y trivial como los señores organizadores del Festival de Otoño hacen uso de su profesionalidad, dictaría a quien esto lee una sabrosa lista de personalidades, personajes y personajillos que sí gozaron de una entrada **DECENTE** en los dos conciertos. Y no precisamente para trabajar, que es lo que, se supone, hace un crítico.



## JOSE LUIS GARCIA ALONSO OBJETIVO: INCREMENTAR LA OFERTA

Por Amelia Die

**E**l Festival de Otoño ha despertado a una seria polémica acerca de sus objetivos, necesidad y presupuesto, reflejada en ocasiones en la Prensa. El Consejero de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, organizadora de este Festival, ha querido, por deseo expreso, explicar a los lectores de RITMO las motivaciones que ha tenido la autonomía madrileña para la creación del evento.

**AMELIA DIE.**—Si empezamos por los antecedentes del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, habría que remitirse a aquellas jornadas convocadas por la autonomía, tituladas «Pensar en Madrid», en la que se reunieron una serie de personas relacionadas con la música. En aquellos días, según algunos participantes, no se habló para nada de un posible festival subvencionado por la Comunidad Autónoma, y luego, un poco sorpresivamente, surgió esta primera realización en el mundo de la cultura y el espectáculo de la autonomía madrileña, entonces recién creada.

**JOSE LUIS GARCIA ALONSO.**—No. En aquellas jornadas ya hablamos del Festival de Otoño, porque era un proyecto que estaba previsto desde el primer momento, lo que no se sabía aún eran las personas encargadas de organizarlo. De cualquier forma, el Festival no es la primera realización de la Consejería de Cultura, porque desde enero o febrero de 1984 (el Festival empezó en septiembre) estuvimos organizando un ciclo llamado Panorama de la Música Clásica Española y otro muy parecido de teatro que recorrió Madrid y varios pueblos de la provincia.

**A.D.**—Aparte de los espectáculos organizados en otros puntos de la autonomía, el Festival de Otoño se desarrolla principalmente en una ciudad como Madrid, cuya oferta de música clásica es bastante considerable. Ahora mismo, y al margen de su calidad, prácticamente puede escucharse un concierto todos los días. ¿Por qué la Consejería ha incidido de nuevo en una ciudad cuya oferta musical está prácticamente cubierta?

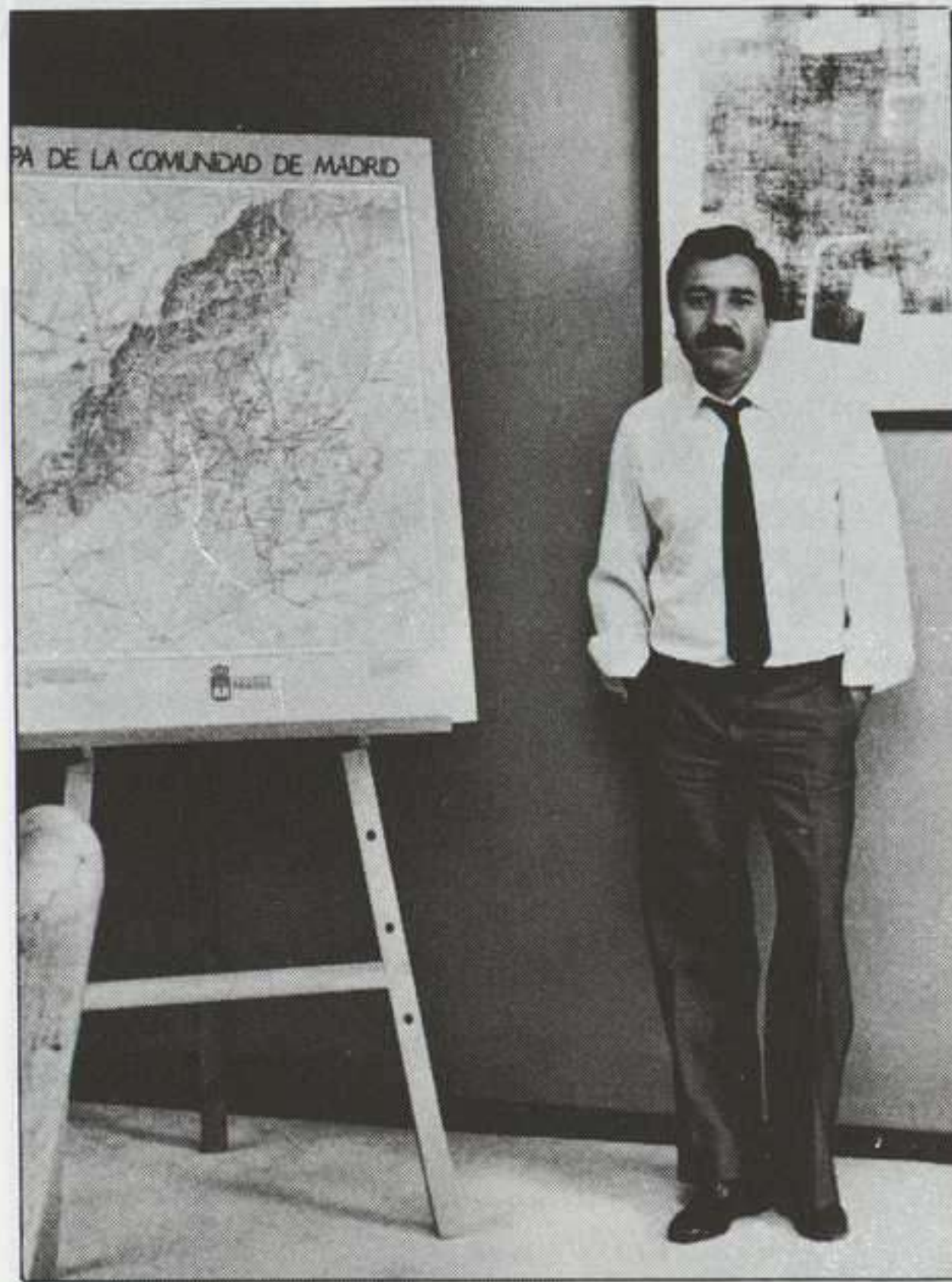
**J.L.G.A.**—Efectivamente en Madrid hay una buena oferta y el Festival lo que pretende es incrementarla. Prueba evidente de que no existe saturación es la inexistencia de entradas, las dificultades para encontrarlas y los llenos de público. Osea que, existiendo una oferta bas-

tante digna, esto no significa que esté saturada la demanda.

**A.D.**—Es evidente que no está saturada pero lo cierto es que Festival no cubre ningún vacío.

**J.L.G.A.**—No, no lo cubre, se trata simplemente de incrementar la oferta musical, oferta que, además, es absorbida por la demanda. Lo ideal sería que llegáramos a una situación de equilibrio.

**A.D.**—Otro tema necesitado de aclaración es la finalidad «política» del Festival. ¿Ha sido rentable políticamente a la Comunidad Autónoma este Festival? ¿Por qué se ha optado por una manifestación musical y teatral para «presentar» a la Comunidad Autónoma de Madrid?



**J.L.G.A.**—Vamos a matizarlo. Creo que es «políticamente rentable» para este organismo como institución, en la medida en que es un elemento más de difusión de la propia institución. Osea, que la Comunidad de Madrid es más conocida para los madrileños, entre otras cosas, gracias al Festival. Ahora bien, no ha sido este el planteamiento, ni mucho menos, de la creación del Festival, porque tiene otros objetivos.

**A.D.**—¿Cuáles son esos objetivos?

**J.L.G.A.**—El objetivo principal tiene dos grandes apartados: uno es el de incrementar, descentralizar y diversificar la oferta cultural de Madrid y fomentar la creatividad de sus artistas, el otro, es servir de complemento a otra serie de actividades de la Consejería de Cultura. Dentro de nuestra política, el Festival es una pieza más que pretendemos complementaria de otras actuaciones. Lo que ocurre es que es la pieza, digamos, más brillante, y la que probablemente en su conjunto exige una mayor inversión económica, pero no es la pieza más importante. Pensamos que la difusión si no la única, sí es una buena forma de fomento de la actividad musical, pero, como digo, es sólo un complemento de otras realizaciones como la red de conservatorios, la construcción de auditorios, la Coral de la Comunidad, el fomento del asociacionismo cultural, los ciclos de conciertos por la provincia. Es

decir que está todo imbricado. En cuanto al primero de los objetivos, es evidente que el Festival incrementa la oferta musical y dentro de él hay una serie de acciones que, en su programación global persiguen la finalidad de presentar un espectáculo de carácter total en el que quepan desde la actuación de Lorin Maazel, hasta las Danzas de la India, esto significa la diversificación de la oferta. La descentralización está clara porque las manifestaciones se celebran en Madrid capital y a la vez en los pueblos de la provincia y lo que pretendemos con ello es acercar las obras de arte al ciudadano. El fomento de la creatividad viene por la organización de una Semana de Música Española y otra de teatro, en las que se hacen encargos de obras a muchos compositores.

**A.D.**—¿Considera que el presupuesto dedicado al Festival de Otoño por la Consejería de Cultura está equilibrado dentro de todas las actuaciones de esta Consejería en materia musical?

**J.L.G.A.**—El Festival supone de un 10 a un 15 por ciento del presupuesto total de la Consejería de Cultura, repartido entre música, teatro y danza. Creemos que sí es equilibrado, porque el Festival es un elemento «imprescindible» de nuestra política. Entiéndase «imprescindible» en el sentido de importante.

### El Departamento de malas relaciones con la Prensa

Si algún principio ha presidido la labor del Departamento de Prensa del Festival de Otoño, éste ha sido el caos y el desorden. Por el sistema de tarjetas canjeables por entradas en la taquilla del Palacio de Exposiciones (de horario complicadísimo, por cierto), RITMO ha recibido en ocasiones cuatro tarjetas para el mismo concierto, que luego no han dado lugar a las respectivas ocho entradas, al percibir en la taquilla OBIAMENTE el error. Pero, por aquello de equilibrar, se nos han negado entradas para otras manifestaciones (Mahabbaratha, segundo día de la Orquesta de París). La anárquica recepción de las tarjetas (algunas, el mismo día del concierto, o después de él) a los comienzos del Festival, se sustituyó, a medida que avanzaba el mismo, por la ausencia total de recepción, con las consiguientes tres o cuatro llamadas diarias a la busca y captura de entradas que RITMO, no olvidemos, necesita con todo derecho para cubrir la información. Tampoco recibimos del Departamento aviso de ninguna de las ruedas de prensa de los artistas, ni el programa del Festival, que obtuvimos directamente de la Consejería de Cultura. Sabemos que no somos los únicos colegas de la Prensa en lucha campal diaria con este caos reinante, pero es más sangrante teniendo en cuenta que RITMO es la revista de música clásica más importante y de ámbito nacional del país, cosa que parecen ignorar los señores del Departamento de relaciones con la Prensa, yo diría de MALAS relaciones con la Prensa.—**AMELIA DIE**



# Don Taddeo in Barcellona

## La música fuera de Barcelona

Por Roger Alier

### L'Hospitalet

A causa de los modernos fenómenos de población, la ciudad de L'Hospitalet, pegada a Barcelona, pero distinta de ella, figura en la lista de las grandes ciudades de España con una población de facto que supera los 300.000 habitantes. Sin embargo, esta íntima conexión con la urbe mayor le roba la vitalidad cultural, o poco menos, pues aparte de que la población está formada por gente no arraigada (la mayoría llegó allí en el período que va de la postguerra a los años 1970), los que tienen inquietudes prefieren trasladarse al centro de Barcelona que desplazarse en el interior del propio núcleo urbano —un verdadero problema, a según qué horas— para asistir a algún concierto u obra de teatro.

grupo de aficionados a la música que, con el nombre de «Pizzicato», lleva a cabo desde 1982 considerables esfuerzos para dar a L'Hospitalet unos ciclos de música de una seriedad y calidad muy notables.

Por supuesto que han necesitado para ello el concurso de las autoridades municipales y autonómicas, pero lo cierto es que sin su entusiasmo inicial nada se habría alcanzado.

Este año el esfuerzo más señalado ha sido la organización del II Ciclo Bach (el segundo, porque los responsables de «Pizzicato» decidieron conmemorar el año pasado el 299 aniversario del nacimiento de Bach sin esperar al resto de Europa) y que ha incluido cinco conciertos: el del lautista Hopkinson Smith (5 de mayo), que tocó la **Partita en La BWV 1013** y la **Suite en Mi BWV 1006a**; el grupo de cámara Speculum Musicae, que interpretó **El Arte de la Fuga** completo (12 de mayo); el violinista Evelio Tielles (19 de mayo), con dos sonatas y una partita para violín; el pianista Antoni Beses, intérprete de las **Variaciones Goldberg** y otras obras (26 de mayo) y, para concluir, la Coral Xalesta (2 de junio) con motetes, corales y la **Cantata núm. 37**. Apenas terminado el ciclo, «Pizzicato» se ha puesto a programar un tercer ciclo Bach para 1986, que esperamos que fructifique como los anteriores.

### La «Missa de les Santes», de Mataró

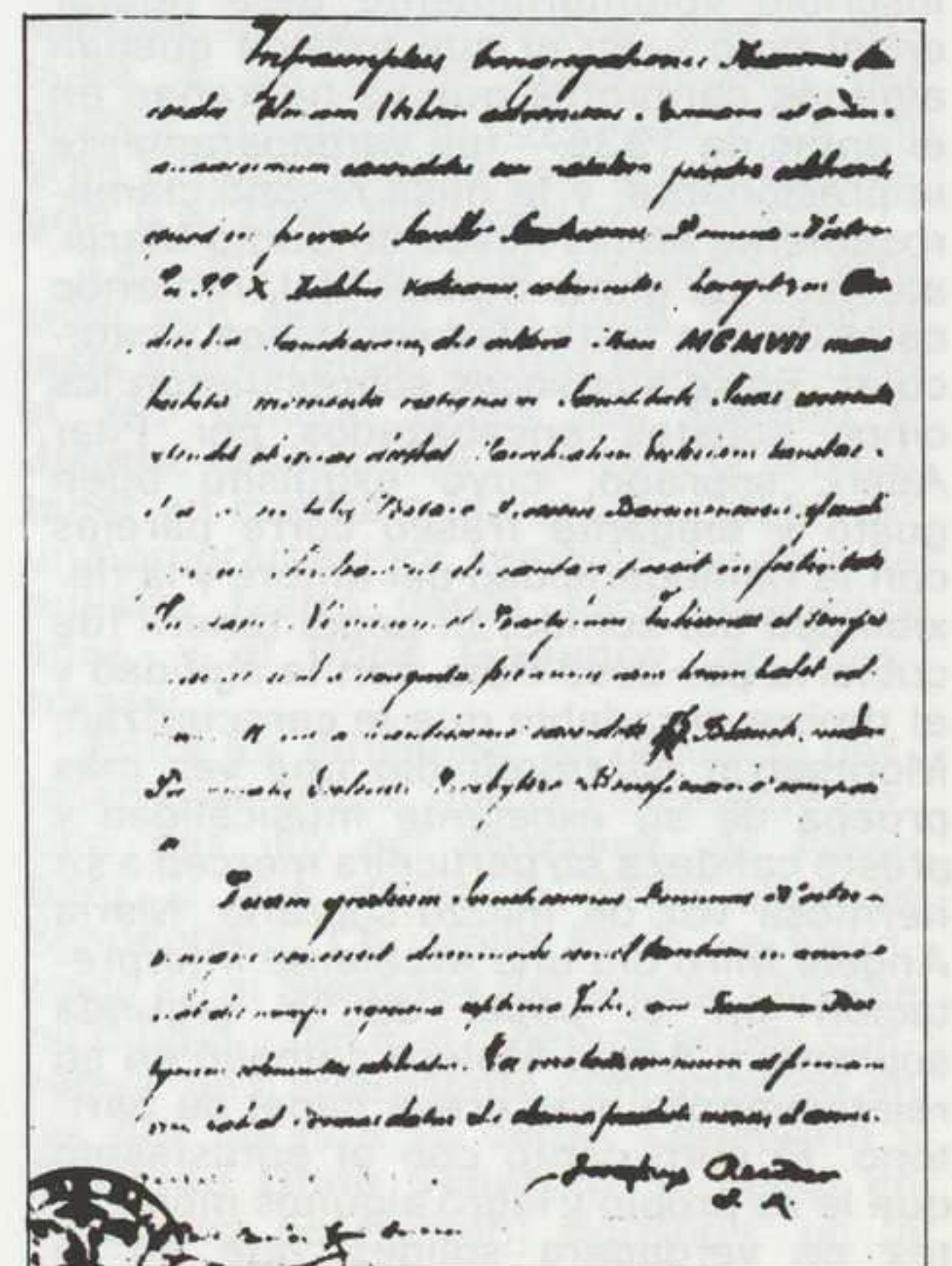
Nuestra geografía musical es mucho más variada de lo que se puedan figurar muchos de los forofos de conciertos-de-orquesta-de-abono que pululan por nuestras principales ciudades. Del mismo modo como toda Europa se sorprendió al conocer —a través de Pedrell— la existencia de un fenómeno de la historia musical tan curioso como el Misterio de Elche, si se investiga bien, se encuentran en algunas poblaciones tradiciones curiosas, desde luego no tanto como la de Elche, pero si sorprendentes e interesantes.

Una de éstas es la «Missa de les Santes» que en honor de las patronas de la población de Mataró, Santas Juliana y Semproniana, se celebra anualmente en la iglesia de Santa María de esta ciudad cada año puntualmente el 27 de julio.

La misa en cuestión fue compuesta por el P. Manuel Blanch Puig (1827-1883), sacerdote de Mataró que había entrado en la vocación religiosa por la vía de la música eclesiástica. Influido por el estilo donizettiano y rossianiano entonces en vigor en todos los ámbitos musicales catalanes, incluido el religioso, compuso, aún antes de ordenarse, la **Missa de Gloria** dedicada a las santas patronas para el año 1848. El resultado fue una obra que rezuma italianismo por los cuatro costados, pero



Las Santas Juliana y Semproniana en un grabado del XVIII.

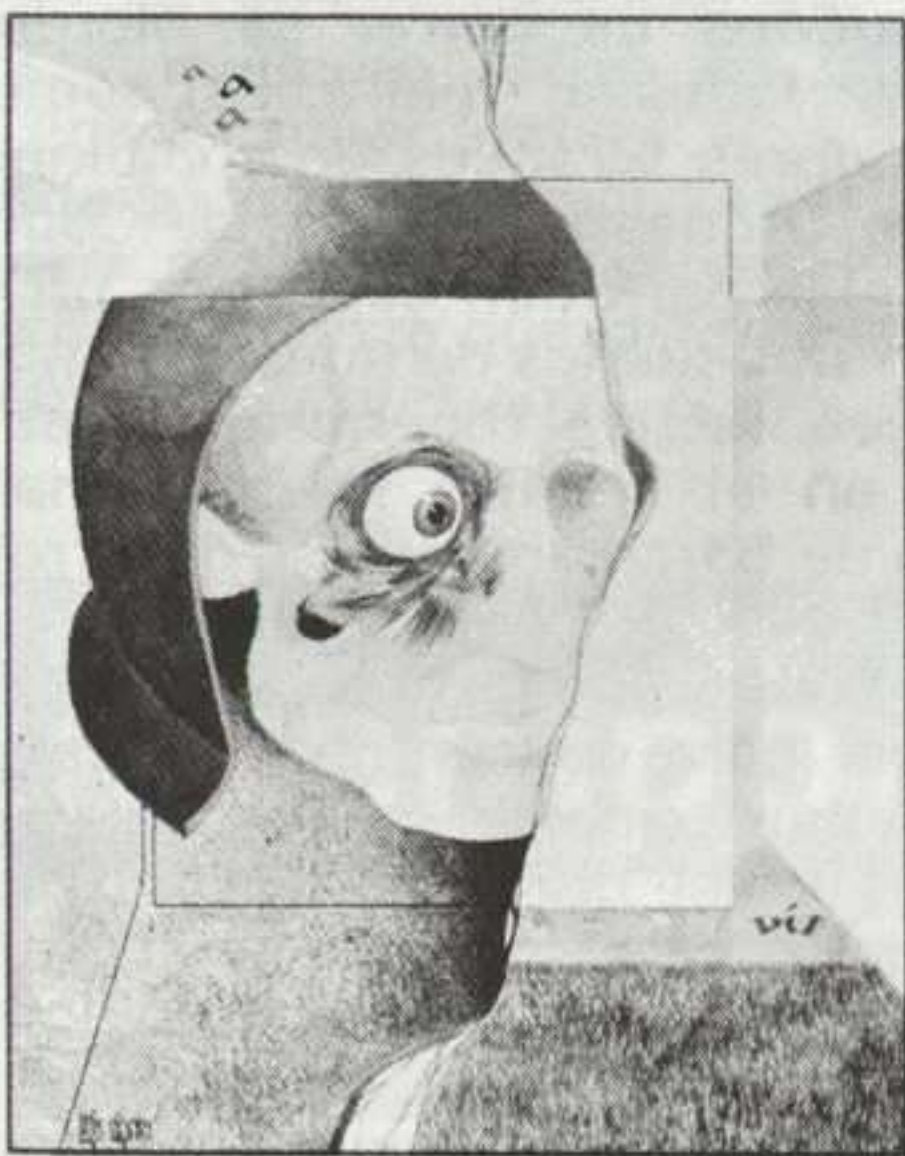


Documento pontificio por el que se autoriza a continuar utilizando la «Missa de les Santes», de Mossén Blanch.

que tiene una inventiva melódica y una elegancia que no hubieran desmerecido en manos del propio Donizetti, y que encantó a los mataronenses de aquella época (por más que haya algunas incorrecciones de escritura en la partitura, desde el punto de vista técnico).

La misa causó tanta satisfacción entre la feligresía mataronense que unos pocos años después se convirtió en costumbre anual, que salvo contadas ocasiones (la más señalada, naturalmente, fue la de 1936 a 1938) no ha faltado a su cita con los habitantes de la industriosa ciudad. Pues es tradición que el coro, cuya importancia en la obra es capital, se forme con la participación voluntaria de cuantos deseen hacerlo y tengan un mínimo de capacidad musical.

## II CICLE J.S. BACH '85 300 Aniversari



SALÓ DE PLENS DE L'AJUNTAMENT. 7 TARDA

5 DE MAIG	HOPKINSON SMITH	LLAÛT
12 DE MAIG	SPECULUM MUSICAE	GRUP DE CAMBRA
19 DE MAIG	EVELIO TIELES	VIOLÍ
26 DE MAIG	ANTONI BESSES	PIANO
2 DE JUNY	CORAL XALESTA	

Y sin embargo, esta curiosa e impar población llegó a contar con un teatro de ópera, hace unos veinte años, aunque de vida efímera, y en la actualidad está luchando con coraje para llevar adelante una vida musical, que es lo que motiva estas líneas. La iniciativa partió de un



## Enriqueta Tarrés: la recuperación de una cantante

Por Xosé Aviñoa

En los últimos números de RITMO se ha hecho abundante alusión primero al estreno de **Spleen** de Xavier Benguerel, y luego a su presentación en Frankfurt, en medio de una festiva celebración de carácter catalán con la que los organizadores pretenden no sólo abrirse paso en el campo de la creación musical contemporánea sino también en el campo de la gastronomía y enología.

Pues bien, en ambos casos uno de los protagonistas más destacados es la cantante a la que hacemos referencia en este comentario, Enriqueta Tarrés, uno de los más preclaros ejemplos de la tradicional fuga de cerebros (en esta ocasión quizás mejor fuera decir FUGA DE LARINGES) que ha aquejado a nuestro país en las últimas décadas. Si en la primera presentación pública de la ópera de Benguerel ya dejábamos constancia en estas páginas de la excelente prestación vocal de la Tarrés, no era esta una opinión partidista ni deformada por personales inclinaciones puesto que para la temporada que se abre este mes Enriqueta Tarrés ha sido llamada por el Gran Teatre del Liceu (foro en el que no cantaba desde hacía bastantes años) para asumir el papel protagonista de la ópera de Josep Soler **Edip i locasta** que está previsto estrenar con todos los honores de acontecimiento cultural ciudadano en la primavera de 1986. Más que desconocida en nuestro país, Enriqueta Tarrés ha intervenido, sin embargo en los últimos tiempos en una versión de la ópera de Falla, **La vida breve**, dada en Roma y en una **Missa solemnis** ofrecida en Madrid por López-Cobos. Discípula del Conservatorio Superior de Barcelona en las clases de Concepción Callao y los maestros Zamacois y Pellicer, obtuvo el premio extraordinario de fin de carrera, empezando sus primeras actuaciones como soprano en Basilea hacia 1950. La temporada de 1959-60 le abre las puertas al gran repertorio internacional con la **Arabella** de Strauss y, habida cuenta de la dinámica operística que regía en las grandes ciudades centroeuropeas, decide quedarse pasando por Wopertahl, por Hamburgo, en donde en 1965 pasa a formar parte del elenco estable de su ópera municipal, por Stuttgart, en cuya ópera, después de ser cantante invitada (Gast), permanece como cantante estable varias temporadas hasta

que diversas circunstancias familiares la deciden a volver a su patria.

El desconocimiento por parte de nuestro público de las cualidades vocales de la Tarrés es más penoso al tratarse de una cantante que ha tenido un peso específico muy considerable en ciudades operísticas tan significativas como Nueva York (en donde cantó un **Mathis der Maler** célebre), Londres, Viena, Tokio, Hong-Kong, Venecia, Florencia, Roma, Verona, Leipzig ciudad en la que ha dejado un buen recuerdo su **Der Rosenkavalier**, y que tiene un repertorio tan amplio como el que comprende **La Bohème**, cantada con Corelli en 1972, **Madame Butterfly**, **Don Giovanni**, **Don Carlo**, **La forza del destino**, **Aida**, **Un ballo in maschera**, **Otello** y buena parte del repertorio oratorio que comprende la **Missa solemnis** beethoveniana, el **Stabat Mater** de Rossini y una larguísima lista que es inútil aportar aquí.

La profesionalidad de la Tarrés queda patente en dos grabaciones discográficas significativas, la primera versión de **Die Grossherzogin von Gerolstein**, de Jacques Offenbach para la EMI Electrola, y la también primera grabación mundial de **La Atlántida**, de Falla-Halfpfer dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos para Emi-Angel.

Aun tiene previsto un ciclo de conciertos por toda la geografía catalana en los que ofrecerá el más significativo repertorio del lied catalán formado por los **Cançons de carrer** de Morera, y obras de Pahissa, Toldra, así como de otros autores foráneos en combinación con una Orquesta Catalana de Concier-tos dirigida por Juan Casas, los proyectos más inmediatos de nuestra cantante se dirigen hacia el repertorio contemporáneo; en el Festival Internacional de Música de Barcelona que se desarrolla a lo largo de este mes de octubre en la ciudad condal cantará la **Sheherezade** de Ravel para concentrarse enseguida en la preparación de la ópera de Soler que, si bien se dió hace diez años en el Palau de la Música, recibe en la presentación liceística los honores de estreno mundial.

Cantar repertorio contemporáneo no es para la Tarrés un acto de consolidación ante la imposibilidad de atacar el gran repertorio tradicional porque, como se ha visto, ya ha paseado por todas aquellas cumbres que muchos otros quieren otear personalmente, sino sobre todo por el atractivo que ofrece al cantante que domina los resortes del repertorio tradicional el enfrentarse con nuevas técnicas y nuevos retos vocales. Es por ello que, sin proponérselo expresamente, Enriqueta Tarrés se va configurando como la mejor intérprete de nuestro repertorio contemporáneo en unos momentos en que parece que es posible salir del marasmo a que nos tenía acostumbrados la tenaz reiteración

En 1903, el **Motu proprio** de San Pío X sobre la adecuación de la música eclesiástica a un espíritu estrictamente religioso amenazó con terminar la existencia de esta tradición, máxime teniendo en cuenta que lo que movió al Pontífice en gran parte fue el abuso que se hacía, en la música eclesiástica, de los recursos y efectos operísticos, y esto es precisamente lo que compone la materia prima de la **Misa de los Santos**.

Sin embargo, no era profana la intención de Mossen Blanch y sus continuadores y así lo expusieron éstos en su apelación al Vaticano para que concediera como excepción el poder interpretar la misa en la fecha señalada. El Vaticano accedió a la petición enviando a la iglesia de Santa María un documento con el que se salvaguardaba la continuidad de la ya vetusta tradición.

Desde entonces, y salvo el hiato de la guerra civil ya mencionado, la **Missa de los Santos** es todo un acontecimiento musical de la ciudad, puesto que se trata de una partitura sumamente extensa y rica (cinco solistas, coro, gran orquesta) con dos horas bien llenas de música romántica y sumamente atractiva.

Este año la cantidad de gente que se inscribió voluntariamente para figurar en el coro —en el que todavía quedan algunos cantantes que ya figuraban en él antes de 1936— fue verdaderamente impresionante, y la misa resonó clamorosamente en las naves de Santa María, atestada de gente a pesar del tremendo calor de esa festividad veraniega y canicular. Entre sus voces sobresalieron los cinco solistas encabezados por Pilar Adán, soprano, cuyo exquisito buen gusto y elegante fraseo corre parejas con la homogeneidad del timbre y la flexibilidad del sonido. El papel tenoril fue cubierto por José Ruiz, con la agilidad y el timbre agradable que le caracterizan; Montserrat Martorell dio una vez más prueba de su excelente musicalidad y prestó calidez a su partícula merced a su hermosa voz de mezzo-soprano; María Angels Miró dio una excelente interpretación en el papel de la segunda soprano, y Angel Molero cumplió en su relativamente más breve papel de barítono. El coro cantó con el entusiasmo que le es propio y logró algunos momentos de verdadera solidez, que en el marco del templo causaban un efecto realmente impresionante. En cambio la orquesta sonó pobre, deshinchada y hasta a trechos desafinada y es, obviamente, el talón de Aquiles del conjunto. Se habla de ampliarla para el año que viene y es, obviamente, lo mejor que podría hacerse para elevar el nivel de las audiciones, que merecerían ser más conocidas y divulgadas.

En 1963 la Caixa d'Estalvis de Mataró patrocinó una edición discográfica de esta curiosísima obra musical, pero desgraciadamente la revisión de la partitura fue hecha con criterios que hoy quienes los PERPETRARON son los primeros en lamentar, y el resultado fue una obra falseada en bastantes detalles. Con todo, es un documento interesante y es lástima que la mencionada entidad bancaria no se decida a hacer una edición asequible (la de 1963 fue para determinados clientes y no se puso a la venta) o, mejor aún, a financiar una nueva versión «comme il faut».





Enriqueta Tarrés protagonizará «Edip i locasta», de Josep Soler, en el Liceo.

de los Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini y Wagner a que se reducen las temporadas de nuestros coliseos operísticos. La bella voz de soprano de Enriqueta Tarrés manifiesta desde los primeros compases el dominio de la técnica interpretativa adquirida de forma pausada en las numerosas lides operísticas y concertísticas; conserva la frescura y manifiesta la madurez, la perfecta dicción, tanto en alemán, idioma que domina a la perfección tanto por sus años pasados en los centros germánicos como por su estrecha vinculación germana por parte de su marido, antiguo sindicalista amigo personal de Willy Brandt y miembro activo de la SPD, como en el catalán natal.

Desde su vuelta a nuestras tierras, su presencia se ha dejado sentir relativamente poco, puesto que la Tarrés ejerce de cantante profesional como aficio-

nada, cualidad que muchos querríamos poder disfrutar laboralmente; pero en cambio es la cantante ideal para participar —en muchas ocasiones de forma desinteresada y generosa— en las abundantes ocasiones que nuestra ciudad presenta de conciertos privados o semi-públicos como el celebrado el 12 de abril de 1985 en el domicilio de la familia Obiols, en el que, organizado por Petri Palou, se dieron a conocer algunas de las composiciones de Soler; **Partita I, Ver sacrum**, y las **Nueve canciones de amor**, sobre poemas de Rumi.

Es de esperar que su intervención en el Festival de Octubre y en el Festival de Primavera liceístico sedimente los valores interpretativos de la Tarrés y facilite su incorporación a las tareas artísticas que tiene encomendadas nuestra ciudad, para las cuales ningún esfuerzo es excesivo.

para la tradicional temporada de ópera.

Pasemos ahora a comentar dicha temporada que incluye doce óperas distintas, de las que cinco son del repertorio italiano, cinco del área germánica, una francesa y una rusa; se mantiene pues la política de programación que da mucha importancia al repertorio alemán, con un cierto detrimento del italiano. Dentro de éstas últimas destaca **Semiramide**, de Gioachino Rossini, no representada en el Liceo desde hace muchos años y la verdiana **Simon Boccanegra**, a las que deben añadirse las más habituales en el repertorio como son **Manon Lescaut**, de Puccini; **Norma**, de Bellini y **Andrea Chenier**, de Giordano. Dentro del repertorio del área germánica destacan sobremanera tres títulos por distintas razones: en primer lugar, el **Moses und Aron**, de Arnold Schonberg, que inaugurará la temporada el 2 de noviembre, y que será, sin duda, uno de los momentos estelares de la misma. Junto a esta obra representativa de las tendencias de la Escuela de Viena, se incluyen dos óperas no dadas en Barcelona desde la estación 1951-52: **El Oro del Rhin**, prólogo de la Tetralogía wagneriana, de nivel algo inferior a su continuación, pero que merece una periódica aparición en los escenarios, y **Die Frau ohne Schatten (La mujer sin sombra)** de Richard Strauss, que contribuirá a un mejor conocimiento del mundo straussiano con una obra de gran belleza. Incluye este grupo **Lohengrin** y el **Don Giovanni** mozartiano.

Las dos obras que completan este ciclo son **Manon**, de Jules Massenet (este año veremos los dos **Manon**, como el año pasado vimos dos **Romeo y Julieta**, aspecto que creo valdría la pena tener en cuenta a la hora de establecer una programación), también ausente de nuestro teatro desde hace bastantes años, y el **Boris Godunov**, de Musorgski.

Entre los directores de orquesta destacan Uwe Mund, que tan excelente versión nos dió del **Wozzeck**, de Alban Berg, y que dirige la difícil obra de Schoenberg; Christoph Prick, ya anunciado en el **Siegfried** del pasado año que no dirigió y del que creemos puede conseguir una interesante concertación en las dos obras a su cargo: **Lohengrin** y **Die Frau Ohne Schatten**; el debut en Barcelona de Richard Bonyngue, en la **Norma** bellianiana, y la actuación siempre esperada de Roberto Abbado en el **Simon Boccanegra**, obra que creo más afín a sus características, y de la que puede alcanzar un nivel tan alto como en **Turandot** o en **Attila**, y sin duda mejor que su último **Barbero** liceista. Completan la nómina de directores, Woldemar Nelsson, en la obra de Mussorgski; Jean Perisson, en el **Manon**; Alessandro Sicaliani con la ópera de Rossini; Gabor Oetvoes en **Das Rheingold** (para la que había rumores del muy interesante Silvio Varviso); Gustav Kuhn en la composición de Mozart, y Romano Gandolfi, en **Manon Lescaut**. Es interesante constatar que, a priori, da la sensación que el nivel de directores es superior al de años anteriores, y sería de desear que esta política se fuera mejorando en años sucesivos, con lo que la orquesta podría alcanzar un alto nivel.

Entre los intérpretes vocales hay novedades muy interesantes, como es

## La temporada 85-86 del Gran Teatre del Liceu

Por Alberto Vilardell

Después de la interesante Temporada de Primavera del Gran Teatre del Liceu, y después del paréntesis veraniego, el primer coliseo de ópera de España se prepara para abrir sus puertas para las tradicionales temporadas.

El mes de octubre, concretamente el día 8, se presenta la compañía The Dance Theater of Harlem, con tres programas distintos: **Troy Game**, de North y **Giselle**, de Adam, en el primero; **Serenade**, de Chaikovski, **Voluntaris**, de Poulenc y **El Pájaro de Fuego**, de Stravinsky, en el segundo y **Douglas**, de Holder, **El Corsario**, de Drigo, **El mar**, de Debussy y **Caravansarail**, de Santana, en el tercero. Esperamos con interés las actuaciones de esta conocida compañía de ballet, que será sin duda un interesante prólogo



en primer lugar la reaparición de Joan Sutherland en el Liceo (después de muchos años transcurridos desde su debut, con aquellas inolvidables funciones de **I Puritani** y **Lucia di Lammermoor**) en una de sus máximas creaciones, **Norma**, en la que será acompañada por Doris Soffel como «Adalgisa», papel en principio poco adecuado para esta buena cantante, y Jesus Pinto, que habrá debutado en el **Manon Lescaut**; precisamente en esta obra tendremos ocasión de admirar a Raina Kabai-vanska, excelente artista, en un «role», creo, muy adecuado a sus características. También debe destacarse el debut en el Liceo (no en Barcelona, porque ya ha cantado en el Palau) de Pilar Lorengar, en la «Elsa» del **Lohengrin**, que sin duda le permitirá desarrollar sus cualidades, viéndose acompañada por Eva Randonva, magnífica «Ortrude», Siegfried Jerusalem, reciente su triunfo en **La Walquiria**, Ferdinand Nentwig y Erich Knodt. Igualmente importante es la reaparición de Renato Bruson dando vida al protagonista de **Don Giovanni**, que puede servir para resaltar su bellísima voz lírica, y su depurado fraseo.

Dado que la ópera es el espectáculo completo por excelencia, es interesante destacar dos obras por su relación con el reparto: en primer lugar, **Simon Bocca-negra**, con Mirella Freni, José Carerras, Nicolai Ghiaurov (en su debut en el Liceo, no en Barcelona ya que dió un recital en el Palau), que alternará con Ferruccio Furlanetto, junto a Joan Pons como protagonista de la obra, y en segundo lugar la **Semiramide**, con nuestra querida soprano Montserrat Caballé (que lamentablemente y al igual que José Carreras sólo intervendrá en una obra), Lucia Valentini-Terrani, Eduard Giménez y John-Paul Bogart. Son dos repartos al nivel de los primeros teatros, por la suma de valores individuales en la obra de Verdi, y por la fuerza que tienen principalmente las dos protagonistas femeninas en el **Semiramide** ya que no puede venir Marilyn Horne como en principio se rumoreaba (esta cantante es una frustración de los melómanos barceloneses) quien mejor que la Valentini-Terrani, que ya había cantado en sus inicios en 1971, para acompañar a Montserrat Caballé en una obra en la que ambos personajes son una dura prueba.

Junto a todos los artistas mencionados, dos muy estimados en nuestra ciu-



Joan Sutherland.

dad por sus actuaciones pasadas muy recientes, y que dan mayor realce a la temporada; Eva Marton, en **Andrea Chenier**, acompañada del práctico Lando Bartolini y de Vicente Sardinero; y Alfredo Kraus, en la **Manon**, de Massenet, esta «particella», que no ha cantado aun en el Liceo, es ideal a las condiciones del tenor, que estará acompañado por la misma «partenaire» del año pasado, Ana María González, a la que quizá no vea aquí tan adecuada como para la delicada «Julietta».

En la obra de Schoenberg serán protagonistas dos especialistas en este tipo de obras: Franz Mazura, que tiene grabada esta obra con el maestro Solti, y Wolfgang Neumann. En el **Oro del Rhin**, obra que requiere una gran labor de conjunto, destacan Bent Norup, Horts Laubenthal, Graham Clark, Hans Tschammer (que cantó **Las Walquirias**) Matthias Holle y Waltraud Meier, mientras que en **La mujer sin sombra** intervendrán las siempre interesantes Ute Winzing y Klaus Koenig. Finalmente solo queda hablar del **Boris Godunov** que será interpretada por el bajo finlandés Matti Salminen, cantante de excelente calidad, al que acompañarán los bajos Paul Pliska y Aage Haugland (también intérprete de «Hindring»), Peter Lindroos, que intervino en la **Armide** de Gluck de la última temporada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, junto a Montserrat Caballé, Sven Olof Eliason y Ruzza Baldani.

Respecto a las producciones, lo único

que se puede comentar es que la **Semiramide** se dará en versión de concierto, suponemos debido a que estas funciones se intercalan con las de **Simon Bocca-negra**. Es una pena, ya que no nos permitirá ver la obra en toda su dimensión, e incide en ello una vez más lo que hemos repetido en varias ocasiones: al Liceo le falta una importante inversión en las estructuras del escenario que permitan la alternancia de dos o más obras simultáneas. Debe destacarse también el protagonismo del renovado Coro del Liceo, que sin duda podrá demostrar sus grandes cualidades principalmente en dos obras que son dos pruebas de fuego para cualquier masa coral; el **Moses und Aron**, por su dificultad musical, y el **Boris Godunov**, que según parece se cantará en ruso.

Aunque no hay nada confirmado al respecto, parece que casi a continuación de esta temporada de ópera, después de Semana Santa, se enlazaría con la de primavera, en su inicio organizada por el Patronato Pro-Música, y últimamente por el Consorci, con tres óperas, una de las cuales será el estreno de la obra de Josep Soler, **Edip i locaste**, de la que habla mi compañero Xose Aviñoa en esta misma sección, junto a otras dos obras no conocidas, se rumorea que una de ellas podía ser **Los Cuentos de Hoffmann** con Alfredo Kraus.

## Homenaje a Manuel Ausensi

El pasado mes de junio y organizado por un grupo de aficionados del cuarto y quinto piso del Gran Teatre del Liceo se organizó un pequeño homenaje al gran barítono Manuel Ausensi, vinculado a Barcelona, entre otras cosas por una dilatada carrera, en cuyo acto le fue entregada una placa conmemorativa. Es un acto que entiendo de justicia, dado que ha dado su arte de forma continuada a nuestra ciudad, y los rectores del teatro deberían rendir homenaje a este tipo de artistas, entre los que mencionaríamos, solo como representativos, al propio Ausensi, a Victoria de los Angeles y a Pedro Lavirgen.

# Cuidamos del sonido.

Cuando elija su equipo de Alta Fidelidad, conceda la máxima importancia a las pantallas acústicas. El buen aficionado conoce muy bien su importante papel en el resultado final del sistema. Sólo un equipo de **expertos en electroacústica** puede crear auténticas pantallas de Alta Fidelidad, que permitan reproducir todo el realismo y naturalidad de las últimas técnicas de grabación.

Es el caso de **ACUTRES, S.A.** Quince países aprecian y disfrutan la calidad de nuestras pantallas acústicas **VIETA**. Sea Vd. exigente como ellos.

Cuidamos del sonido porque amamos la música. Porque nos gusta el trabajo bien hecho.

Si desea estar informado de nuestras realizaciones, envíenos sus señas a:

**acutres** s.a.  
Apto. 21063. 08020. BARCELONA Tel. 307 47 12

Fabricación y distribución de las pantallas acústicas **VIETA**





## Viena / Austria

### FESTIVAL MUSICAL EN EL KONZERTHAUS DE VIENA

Por Gerardo Antonio Leyser

La importancia que oficialmente se le otorga a la música en Austria quedó ilustrada por la presencia, en el concierto inaugural del XXII Festival de Música de la Sociedad del Konzerthaus en el marco del Festival de Viena, del Presidente federal de Austria (Jefe de Estado) y del Canciller federal (presidente del Gobierno).

Y ello a pesar de hallarse presentes en la capital austríaca más de media docena de ministros de asuntos exteriores (entre ellos los de Francia, el Reino Unido, Italia, y la Unión Soviética) con ocasión de las celebraciones, que habían culminado el día anterior, del trigésimo aniversario de la firma del Tratado de Estado mediante el cual el país recobró su libertad y soberanía. La presencia de tan importantes huéspedes no debe haberles dejado mucho tiempo libre a ambos mandatarios, pero resulta evidente que aun en tales circunstancias, el concierto inaugural de un Festival no puede faltar en el calendario de obligaciones de los más altos jefes de estado.

#### Los conciertos sinfónicos

Tal como lo requiere la tradición, dicha inauguración estuvo a cargo de la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Lorin Maazel quien, a pesar de su ruidosa ruptura con la Opera del Estado de Viena, sigue manteniendo la más estrecha relación con dicha orquesta y con la vida concertística de la ciudad. Este festival se inició con una obra del principal compositor homenajeado en este Año Europeo de la Música, esto es, con la **Obertura en Si menor BWV 1067** de Juan Sebastián Bach. Dicha obra no forma parte del repertorio ni de la tradición musical corriente de la orquesta, y por ende no resultó sorprendente si aquí la interpretación no pasó de una correcta lectura, destacándose sobre todo la actuación del flautista Wolfgang Schulz. Algo muy diferente ocurrió con la segunda obra de este programa, las tres **Piezas para orquesta Op. 6**, de Alban Berg, obra en la que tanto la orquesta

como Maazel pudieron brindar lo mejor de sí y demostrar su insuperable calidad. Maazel dirigió estas complejas piezas con la perfección, soltura y disposición que reflejan su formidable intelecto. No puede pedirse mejor homenaje para este compositor vienés cuyo centenario del nacimiento y cincuentenario de la muerte también se celebran este año. Y si la música de Berg no se halló masivamente presente en este Festival no se debe a un descuido de los organizadores, sino al hecho que el Konzerthaus realiza un festival Berg este mes de octubre. Este concierto inaugural concluyó con una no menos magnífica versión de la **Tercera sinfonía** de Anton Bruckner.

La Filarmónica ofreció otros dos conciertos en el marco de este Festival, bajo la dirección de Claudio Abbado y James Levine (obras de Bach, Ives y R. Strauss), respectivamente. Abbado comenzó con la **Obertura Coriolano** de Beethoven, para luego brindar una muy interesante y profunda versión del **Adagio de la Décima Sinfonía** de Gustav Mahler. Abbado enfocó esta obra como un continuado crescendo de intensidad, comenzando distante y objetivo, para ir adentrándose poco a poco en las entrañas de la obra y concluir con gran vehemencia y apasionamiento mahleriano. El programa culminó con una brillante **Heroica** de Beethoven, obra que Abbado acaba de grabar con dicha orquesta para la Deutsche Grammophon.

**Quinta sinfonía** de Mahler bajo la dirección de Mehta, concierto que se repitió a los pocos días en España. Francia se hizo representar por la Orchestre Nationale de France bajo la dirección del muy joven director finlandés Esa-Pekka Salonen, reemplazando a Eugen Jochum quien tuvo que cancelar en el último momento por razones de salud. El programa estuvo integrado por el **Concierto en Sol mayor** de Ravel, con Bruno Leonardo Gelber al piano, y la **Sexta sinfonía** de Bruckner.

El Reino Unido se hizo representar por la Royal Philharmonic Orchestra, bajo la dirección de Yehudi Menuhin. Este veterano músico dirigió decorosas versiones de las **Variaciones «Enigma»**, de Elgar y de la **Primera sinfonía** de Brahms. Desgraciadamente inició la velada con lo que terminó siendo un vago bosquejo del **Concierto para violín en La menor BWV 1041**, de J.S. Bach y un nostálgico recuerdo del gran violinista que fue. Menuhin ya no puede con su instrumento y haría mejor en dedicarse exclusivamente a la dirección orquestal. Desgraciadamente la naturaleza no nos trata a todos con la misma benevolencia ya que dos semanas antes habíamos podido asistir en la misma sala a un CASIMILAGRO: el recital del octogenario Nathan Milstein quien tocó nada menos que dos **Sonatas** y la segunda **Partita** para violín solo de Bach con una solvencia que haría palidecer de envidia a más de un colega medio siglo más joven... Milstein aún sigue ejerciendo suficiente control sobre su técnica para poder expresar claramente sus conceptos interpretativos. Se trata ciertamente de uno de los últimos representantes de un estilo de interpretación que las gene-



Gulda interpreta un Mozart vivo, actual y espontáneo.

Una de las consecuencias del arriba mencionado aniversario de la firma del Tratado de Estado de Austria fue la decisión del Konzerthaus de invitar orquestas de las cuatro potencias aliadas (signatarias) a participar en el festival. Por los Estados Unidos actuó la Filarmónica de Nueva York con el tercer **Concierto de Brandenburgo**, de Bach y la

razones más jóvenes ya sólo conocen a través del disco, un estilo que, emanando de semejante talento musical sigue conservando su pleno vigor. Desgraciadamente su colega Menuhin no tiene la misma suerte ya que, a pesar de ser unos diez años menor, no logra ya dominar los requisitos técnicos de su instrumento.



La Unión Soviética, por su parte, estuvo presente con la Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS ofreciendo dos programas bajo la correcta dirección de Eugenio Svetlanov. El concierto al que asistí se inició con una muy poco interesante **Obertura Festiva** de Shostakovich, una típica obra circunstancial, seguida de una sólida y casi demasiado SANA versión del **Concierto para violín** de Chaikovsky tocado con enorme sonido y suma perfección técnica, pero sin demasiada inspiración, por Valery Klimov. Finalmente, una obra poco frecuentada del repertorio sinfónico, la **Segunda sinfonía en Do menor, Op. 29**, de Alejandro Scriabin brindó la nota de mayor interés musical de la velada.

Este breve panorama de las actividades sinfónicas del festival, no quedaría completo sin mencionar a título informativo los conciertos de la Sinfónica de Viena bajo la dirección de Georges Prêtre (Debussy, Berlioz), Wolfgang Sawallisch (Vivaldi, Rainer Bischof —**Doble concierto para violín** [Oleg Kagan] y **cello** [Natalia Gutman] y Bruckner) y Christoph von Dohnanyi (R. Strauss y Brahms), así como la doble actuación de la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig bajo la dirección de Kurt Masur (obras de Dessau, Bach, Beethoven y Brahms). Aún queda pendiente, al finalizar esta nota, el concierto de clausura del Festival que será ofrecido (como requiere la tradición) por la Sinfónica, que brindará una interpretación de la **Misa de Requiem**, de Verdi bajo la dirección de Gianandrea Gavazzeni.

Fuera de lo que podría llamarse REPERTORIO TRADICIONAL se llevaron a cabo una serie de manifestaciones con programas menos usuales. Así, el genial pianista y compositor enfant terrible vienés, Friedrich Gulda ofreció dos programas al frente de la Sinfónica de Viena siendo su **Concierto para Ursula** la constante de ambas veladas. Se trata de una obra para cuerdas y percusión con una voz solista que canta melismas y vocaliza utilizando diversas técnicas, inclusive la del jodel tirolés. El estilo empleado es totalmente clasicista y se trata de algo así como una gran broma musical (o así lo interpreto yo), si de buen o mal gusto queda abierto al criterio de cada auditor. Lástima que la señora Ursula Anders, la solista e inspiradora de la composición, no disponga de una técnica vocal acorde a su buena voluntad y entusiasmo. La obra resulta más fácilmente audible in vivo que en la grabación efectuada para el sello Amadeo, gracias en parte a la presencia del genial showman Gulda dirigiendo el conjunto. Si bien Gulda decidió dedicar su primer programa enteramente a obras propias, tocando y dirigiendo su **Concertino for players and singers**, dedicó la primera parte de su segundo programa a uno de sus indiscutibles fuertes, el clasicismo vienés, brindando una fascinante versión del **Concierto en Re mayor K. 537 «Coronación»**, de Mozart. Aquí Gulda cuenta, con buena razón, con la incondicionalidad del público (y la de crítica) vienés. Resulta difícil imaginar un Mozart más vivo, más actual, más espontáneo que el de Gulda. Es gracias a tales interpretaciones que Mozart vuelve a salir del CAJÓN DE LAS POLILLAS y del museo de cera de las pelucas empolvadas, al que había sido



La ciudad de Viena.

en parte relegado a través de dulzonas interpretaciones que sólo trataban de interpretar lo etéreo y seráfico de esta música sin atinar a extraer de la misma su contenido y sentido profundamente humanos. El encuentro Gulda-Harnoncourt, que ha comenzado a documentarse recientemente por medio de grabaciones no es obra de una mera casualidad ya que ambos músicos comparten un enfoque similar de la interpretación de la obra de Mozart. A pesar de tanta aparente novedad, el enfoque de Gulda está totalmente acorde a la más pura tradición: el propio pianista dirigiendo al conjunto instrumental, utilizando el instrumento solista (piano Bosendorfer) para marcar los bajos durante los tutti, agregando embellimenti especialmente durante el movimiento lento, e improvisando las cadencias, tal como solía ocurrir durante las Academias ofrecidas por Mozart. Gulda posee recursos pianísticos inagotables y se trata de un músico que no deja de provocar asombro y admiración, aún a los 55 años de edad, por su frescura y espontaneidad, productos de un instinto musical que no puede explicarse con palabras. Así Gulda agradeció las frenéticas manifestaciones del público sentándose al piano para improvisar con la mayor naturalidad una nueva cadencia para el tercer movimiento de la obra cuyos compases finales volvió a repetir junto con la orquesta.

## Operas en versión de concierto

Parece ser política del nuevo secretario general del Konzerthaus el presentar en versión de concierto óperas que si bien han desaparecido del repertorio de los teatros líricos siguen revistiendo indudable interés musical. Un valioso ejemplo de este tipo de obras lo constituyen las óperas de Franz Schreker, un compositor austríaco que cosechó grandes éxitos parte de su vida y algunas de cuyas óperas fueron estrenadas por directores de la talla de Bruno Walter, Otto Klemperer y Erich Kleiber. Luego, nacionalsocialismo mediante, dichas óperas desaparecieron de los más de 50 escenarios alemanes en las que competían a igualdad de interés con las óperas de Richard Strauss, y Schreker pasó a engrosar la fila de compositores olvidados que se sitúan entre fines del romanticismo y comienzos del modernismo, esto es, entre Mahler y Schoenberg, y

que poco a poco están resurgiendo, tal como ocurrió con la obra del propio Mahler durante los dos últimos decenios. En esta oportunidad se cantó la ópera **Der Schtzgraber (El cazador de tesoros)** con excelente elenco encabezado por Ana Pusic, Josef Protschka, Alfred Muff, Heinz Zednik, Alfred Sramek y Kurt Rydl, para mencionar solamente a los más importantes, bajo la dirección musical de Lothar Zagrosek al frente de la Orquesta Sinfónica de Radio Austria (ORF) y del Coro de la Wiener Singakademie. La impresión causada por esta, para mí, primera audición de la obra, fue positiva. Schreker emplea un estilo musical claro, bastante transparente, que en parte podría sugerir una contraparte alemana del impresionismo francés. Su manejo del género y del tema es hábil. La obra fluye con bastante naturalidad y sin presentar grandes interrupciones en el desarrollo de la acción dramática. Tanto la acción como la música resultan lo suficientemente interesantes como para que la idea de un montaje escénico no resulte en absoluto desatinada. Quizá ello no tardará en ocurrir, tal como está lentamente sucediendo con obras de su contemporáneo Zemlinsky.

Otra interesante versión de concierto fue dedicada a una ópera que ciertamente ofrece menos posibilidades de volver a representarse sobre un escenario de teatro, debido a su relativa falta de acción, pero cuya audición revela indiscutible e incluso gran talento musical por parte de un compositor que ha virtualmente desaparecido bajo la sombra de su genial padre. Se trata de **Lucio Silla**, *dramma per musica* en tres actos de Johann Christian Bach. Es muy positivo el hecho que para la realización de dicha versión se haya podido reunir un elenco de elevado nivel, capaz de rendir pleno tributo a las mejores páginas de una partitura que ciertamente contiene longitudes, e integrado por Pamela Coburn, Hildergard Heichele (con algunos problemas en el registro agudo), Elaine Woods, Josef Protschka y Hakan Hagegaard (el Papageno de la **Flauta mágica** fílmica de Bergman). Y aquí cabe mencionar la muy seria labor del director vienés Wolfgang Scheidt — que ya ha actuado en España— que preparó la obra con máxima conciencia profesional, trabajó muy profundamente y supo preparar la magnífica Junge Deutsche Philharmonie, un conjunto de jóvenes instrumentistas alemanes que asombran por su perfección instrumental y su entusiasmo —a pesar de su joven edad—, así como con el coro de la Singakademie, para brindar una soberbia versión de esta casi desconocida ópera.

La desmesurada amplitud del Festival de Viena me impide cubrirlo, aun superficialmente, con una sola crónica, razón por la cual dedicaré una segunda parte a describir otras interesantes actividades del festival tales como las óperas de Zemlinsky representadas en el Theater an der Wien, el nuevo doble estreno de **Cavalleria Rusticana** e **I Pagliacci** (con Plácido Domingo) en la Opera de Viena, así como las actividades más específicamente dedicadas a las obras de Bach y Haendel ofrecidas en el marco de este Festival de Música del Konzerthaus de Viena.



# ULTIMAS NOVEDADES EN DISCOS Y CASSETTES



**ARCHIV  
PRODUKTION**

**BACH:** Obras para órgano: Passacaglia BW 582.  
Pastorale 590. Fantasia 572. Canzona 588.  
Allabreve 589. Preludio 569  
*Ton Koopman*  
LP 413 162-1. MC 413 162-4. Digital. Import.

**BACH:** Concierto triple para flauta, violín y cémbalo.  
Concierto para violín y oboe. Concierto para oboe d'amore  
*Standage, Reichenberg, Beznosiuk, Pinnock*  
*The English Concert. Trevor Pinnock*  
LP 413 731-1. Digital. Import.

**BACH:** 15 Invenções a 2 voces BWV 772-786.  
15 Sinfonías a 3 voces BWV 787-801  
*Kenneth Gilbert, cémbalo*  
LP 415 112-1. Digital. Import.

**BACH:** Suites para laúd BWV 995 y 1006a.  
Preludio, fuga y allegro 998. Preludio 999  
*Göran Söllscher, guitarra*  
LP 413 719-1. Digital. Import.

**BEETHOVEN:** Sonatas para violín Nos. 1-3  
*Gidon Kremer, Martha Argerich*  
LP 415 138-1. Digital. Import.

**BERLIOZ:** Harold en Italia. Carnaval Romano  
*Wolfram Christ. Orquesta Filarmónica de Berlín*  
*Lorin Maazel*  
LP 415 109-1. Digital. Import.

**BERNSTEIN:** Sinfonía No. 1 "Jeremiah". Chichester Psalms  
*Christa Ludwig. Coro Wiener Jeunesse*  
*Orquesta Filarmónica de Israel. Leonard Bernstein*  
LP 25 30 968. Import.

**BERNSTEIN:** Sinfonía No. 2 "The Age of Anxiety"  
*Lukas Foss. Orquesta Filarmónica de Israel*  
*Leonard Bernstein*  
LP 25 30 969. Import.

**BERNSTEIN:** Sinfonía No. 3 "Kaddish"  
*Montserrat Caballé. Coro Wiener Jeunesse*  
*Orquesta Filarmónica de Israel. Leonard Bernstein*  
LP 25 30 970. Import.

**BIZET:** Carmen (selección)  
*Baltsa, Carreras, Ricciarelli. Van Dam*  
*Coro de la Opera de París. Orquesta Filarmónica de Berlín*  
*Herbert von Karajan*  
LP 413 322-1. Digital

**BIZET:** La Arlesiana: Suites Nos. 1 y 2. Carmen: Suite  
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan*  
LP 415 106-1. MC 415 106-4. Digital. Import.

**BRAHMS:** 27 Lieder para voz femenina  
(incl. las 8 Canciones Gitanas)  
*Jessye Norman. Daniel Barenboim*  
LP 413 311-1. MC 413 311-4. Digital. Import.

**DVORAK:** Sinfonía No. 7  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel*  
LP 410 997-1. Digital. Import.

**HAENDEL:** Música para los Reales Fuegos Artificiales  
Concerti a due cori Nos. 2 y 3  
*The English Concert. Trevor Pinnock*  
LP 415 129-1. Digital. Import.

**HAENDEL:** Te Deum de Dettingen. Antífona de Dettingen  
*Coro de la Abadía de Westminster*  
*The English Concert. Simon Preston*  
LP 410 647-1. MC 410 647-4. Digital. Import.

**HAYDN:** Sinfonías Nos. 88 y 92 "Oxford"  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein*  
LP 413 777-1. MC 413 777-4. Digital. Import.

**LISZT:** Fantasia y fuga sobre "Ad Nos"  
**REUBKE:** Sonata para órgano "Salmo 94"  
*Simon Preston, órgano*  
LP 415 139-1. Digital. Import.

**MENDELSSOHN:** Sinfonía No. 4 "Italiana"  
**SCHUBERT:** Sinfonía No. 8 "Inacabada"  
*Orquesta Philharmonia, Londres. Giuseppe Sinopoli*  
LP 410 862-1. Digital. Import.

**MENDELSSOHN:** El Sueño de una Noche de Verano  
**SCHUBERT:** Rosamunda (selecciones)  
*Blegen. Quivar. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago*  
*James Levine*  
LP 410 862-1. MC 410 862-4. Digital. Import.

**MOZART:** Sinfonías Nos. 35 "Haffner" y 41 "Júpiter"  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein*  
LP 415 305-1. MC 415 305-4. Digital. Import.

**MOZART:** Sonatas para violín y piano K 296, 305 y 306  
*Itzhak Perlman. Daniel Barenboim*  
LP 415 102-1. Digital. Import.

**PERGOLESI:** Stabat Mater  
*Marshall. Valentini-Terrani*  
*Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado*  
LP 415 103-1. MC 415 103-4. Digital. Import.

**PUCCINI, VERDI:** Arias de ópera  
*Plácido Domingo. Directores: Abbado, Sinopoli, Giulini, Karajan*  
LP 413 785-1. MC 413 785-4. Digital. Import.

**RACHMANINOV:** Sinfonía No. 1. La Roca  
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Lorin Maazel*  
LP 413 784-1. Digital. Import.

**ROSSINI:** Sonatas para cuerda Nos. 1, 3, 4 y 5  
*Camerata de Berna. Thomas Furi*  
LP 413 310-1. MC 413 310-4. Digital. Import.

**D. SCARLATTI:** 12 Sonatas  
*Narciso Yepes, guitarra*  
LP 413 783-1. MC 413 783-4. Digital. Import.

**STRAVINSKY:** El Pájaro de Fuego. Pulcinella (suites)  
*Orquesta Filarmónica de Israel. Leonard Bernstein*  
LP 415 127-1. MC 415 127-4. Digital. Import.

**STRAVINSKY:** Petrushka. Escenas de Ballet  
*Orquesta Filarmónica de Israel. Leonard Bernstein*  
LP 410 996-1. Digital. Import.

**STRAVINSKY:** Las 2 Sinfonías  
*Orquesta Filarmónica de Israel. Leonard Bernstein*  
LP 415 128-1. Digital. Import.

**TCHAIKOVSKY:** Sinfonía No. 5  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan*  
LP 415 094-1. MC 415 094-4. Digital. Import.

**TCHAIKOVSKY:** Sinfonía No. 6 "Patética"  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan*  
LP 415 095-1. MC 415 095-4. Digital. Import.

**TELEMANN:** Música Acuática. 2 Conciertos  
*Musica Antiqua Colonia. Reinhard Goebel*  
LP 413 788-1. Digital. Import.

**WIDOR:** Sinfonía para órgano No. 5  
**VIERNE:** El Carrillón de Westminster  
*Simon Preston, órgano*  
LP 413 438-1. Digital. Import.

"BOMBONES DE VIENA" (Concierto de Año Nuevo,  
Viena, 1-1-1983). Valses, polcas y oberturas de  
**JOSEF y JOHANN STRAUSS I y II**  
*Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel*  
LP 410 516-1. Digital

"CANCIONES NAVIDEÑAS" de PRAETORIUS, SCHEIDT,  
M. A. CHARPERTIER, MENDELSSOHN, BRITTEN, etc.  
*Coro de la Abadía de Westminster. Simon Preston*  
LP 413 590-1. MC 413 590-4. Digital. Import.

"CAVATINA". Piezas para guitarra de  
**ALBENIZ, TÁRREGA, BARRIOS, LLOBET, LAURO, MYERS, etc.**  
*Göran Söllscher, guitarra*  
LP 413 720-1. Digital. Import.

"EL HERRERO ARMONIOSO". Piezas para cémbalo de  
**HAENDEL, FISCHER, F. COUPERIN, BACH, RAMEAU,**  
**D. SCARLATTI, FIOCCO, DAQUIN y BALBASTRE**  
*Trevor Pinnock, cémbalo*  
LP 413 591-1. Digital. Import.





# Londres / Gran Bretaña

## JOAN SUTHERLAND: VEINTICINCO AÑOS DE «LUCIA DI LAMERMOOR»

Por Agustín Blanco Bazán

Joan Sutherland volvió a cantar **Lucia di Lammermoor** en el Covent Garden, coincidiendo esta vez con el veinticinco aniversario de su debut en dicho papel, que tuviera lugar en el misma sala. A partir de entonces, la cantante se transformó en diva, y su nombre y el de «Lucia» se hicieron inseparables para muchos aficionados de la ópera.

Sutherland es una diva hoy casi fuera de moda: es de las que, sin inhibición alguna, sacrifica la autenticidad de la partitura para ponerla al servicio de sus posibilidades de lucimiento vocal. ¿Es reproachable un enfo-

que artístico semejante? No sé. Finalmente, el divismo es un fenómeno que desde el comienzo de la ópera ha sido un elemento emotivo infaltable en la relación de dicho género con el público. Este ha desarrollado formas propias de percibir el arte lírico, y, ¿hasta qué punto es posible conceptualizar éste último de acuerdo con un criterio estrictamente purista? ¿Qué derecho tenemos a hacerlo, aún quienes consideramos el divismo como algo repelente? El Covent Garden aplaudiendo frenéticamente de pie a la Sutherland luego de la escena de la locura me impresionó como un acto de caracteres míticos: la artista y sus admiradores enfervorizados se hallaban en un total paroxismo teatral. Sí, de ésta manera el público compartió con Sutherland una «Lucia» que hay que respetar porque es auténtica en el corazón de ambos... y sólo allí. Como Adelina Patti, Nellie Melba o Luisa Tetrazzini, Sutherland tiene su «Lucia» y su público, del cual deseo excluirme expresamente.

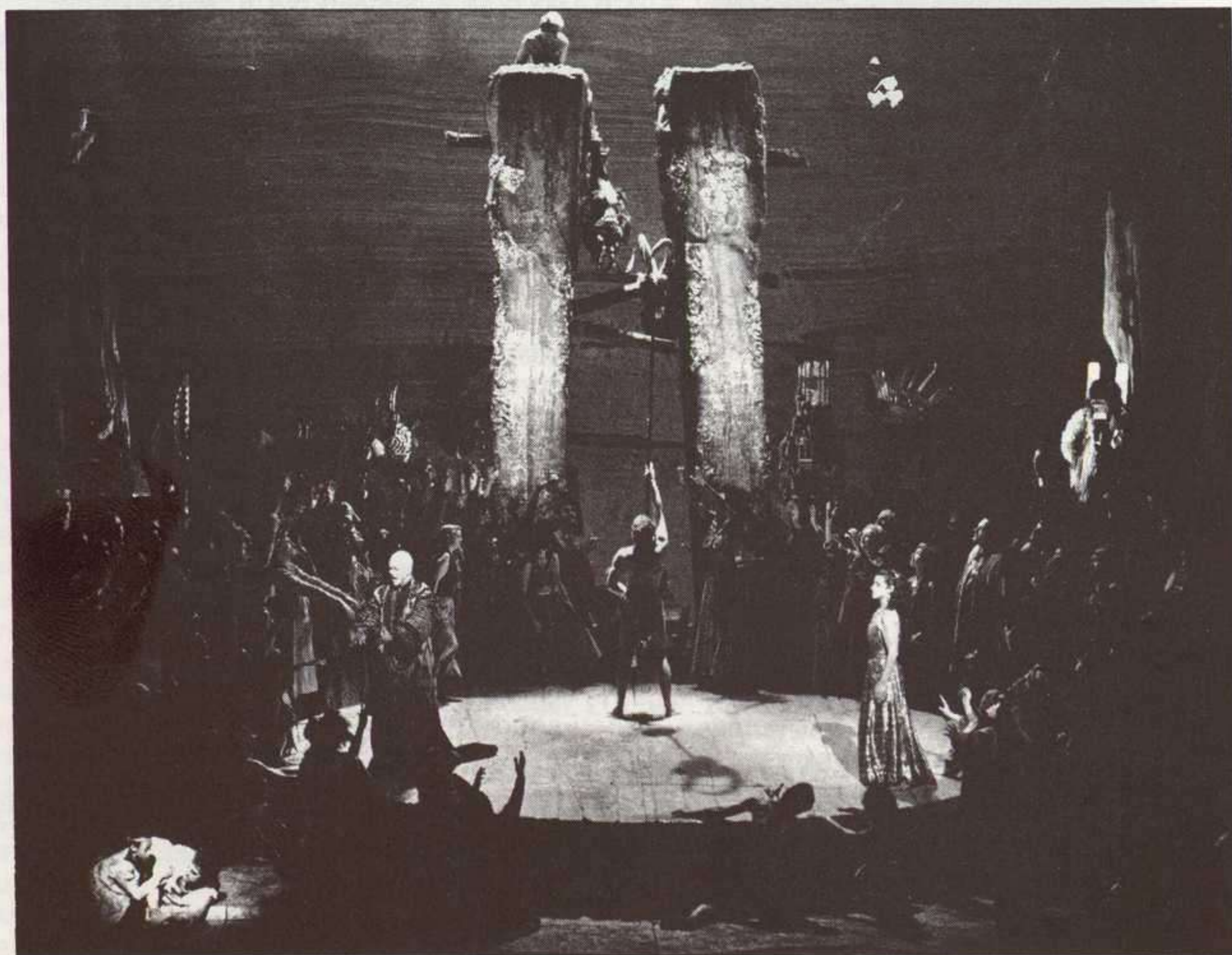
Su pronunciación italiana sigue siendo de contornos poco articulados e imprecisos. Por ello, la expresividad idiomática requerida para «Lucia» se halla ausente. Hay, en todo divismo, un genuino talento que tanto el público como el artista se encargan luego de malograr: Sutherland fue un milagro vocal y aún hoy, aproximándose a los sesenta años de edad, combina inigualablemente una segura impostación y un caudaloso timbre con una agilísima y diferenciada coloratura. La brillantez de su registro medio y en el paso de éste al agudo sigue sin conocer equivalente. Los sobreagudos, en cambio, son ahora tensos con un perceptible vibrato.

Hace 26 años, Sutherland fue guiada en su debut por el director de orquesta Tulio Serafín, que sabía cómo hacer de una «cantinela» o una «cabaletta» una acabada demostración de estilismo musical. Pero... hace ya muchos años que Sutherland no acepta otro director que su consorte Richard Bonynge, que demasiado obviamente pone la partitura al servicio de la diva. Las arbitrariedades perpetradas en éste sentido pueden llegar a ser intolerables para los amantes de un «bel-canto» auténtico. Baste señalar los «ritardando» impuesto con el fin de que Sutherland pueda apoyar la coloratura con una comodidad casi perezosa, y que desquician la estructura rítmica del aria, dúo o escena de conjunto de que se trate. Las deficiencias acotadas fueron en parte neutralizadas por la presencia de un gran Edgardo. También en este caso el Covent Garden rememoró las décadas de los 50 y 60 con la presencia de Carlo Bergonzi. Tan seguro y consumado es el arte de Bergonzi, que, paradójicamente, sus limitaciones vocales actuales no hacen sino resaltar las virtudes de su canto.

He aquí una voz también legendaria por su timbre, mórbido y a la vez abierto, un legato firme y naturalmente expandido sin necesidad de artificios efectistas. Cada frase, cada exclamación, cada suspiro concentraron la más acabada y auténtica expresividad belcantística. Es por ello que expresiones como «Son tu cifre? A me rispondi o Sulla tomba che rinserra...» permanecieron en mi memoria mucho más allá que las interminables gárgaras sonoras de la prima donna.

### «Samson et Dalila»

La producción de la ópera de Saint-Saëns que desde 1981 viene ofreciendo el Covent Garden es un logro escénico difícilmente superable. El productor Elijah Moshinsky y el escenógrafo y diseñador del vestuario Sidney Roland, advirtieron que la exuberancia ORIENTAL de esta partitura francesa de 1875, no debía ser enfatizada con elementos visuales cargados de un pedestre barroquismo levantino, sino por el contrario, contraarrestada por una solución escénica de aspectos austeros. Es así que la acción se desarrolla en una Gaza de desértica aridez, donde tanto la reconcentrada espiritualidad hebrea como el sensualismo exaltado de los filisteos son visualizados en una decoración y movimiento escénico de un primitivismo casi africano. Los primeros se agrupan desordenadamente en medio de la atmósfera lóbrega bajo la cual entonan sus coros al comienzo de la obra. Una vez alcanzado el climax de violencia con el asesinato de Abimelech, la escena no cambia sino que, casi imperceptiblemente, se transforma con una amanecer de tonalidades rojizas, que acompaña la llegada de las jóvenes filisteas. Cuando, luego de una danza apenas insinuada, Dalila cierra el acto con «Printemps qui commence», el público descubre que la contradictoria estructura de oratorio-ópera que presenta la obra, ha sido resuelta por Moshinsky sin la menor brusquedad.



«Samson et Dalila», con Domingo, Summers y Baltsa.



Existe un vídeo-cassette de la producción que comento, donde los protagonistas son Jon Vickers y Shirley Verret, que tuvieron a su cargo las representaciones de 1981 y 83. La reposición de 1985 era aguardada con interés, debido a que estos dos cantantes se verían reemplazados nada menos que por Plácido Domingo y Agnes Baltsa.

Vickers actuó un Samson de inigualable fervor en sus plegarias y arengas al pueblo hebreo. Domingo canta en el gran dúo del segundo acto en la plenitud de las cualidades que hacen de su voz una de las más bellas de la actualidad. Decididamente, el papel se adapta a su color, su impostación y la extensión de su registro. Difícilmente puede encontrarse hoy un intérprete que combine el talento artístico de Vickers con las cualidades musicales del tenor español... La Dalila de Baltsa, en cambio, se halla muy cerca de una consumación histriónico-vocal. El personaje es presentado con una calculada frialdad que ni siquiera desaparece en Mon coeur s'ouvre a ta voix. El canto es de idéntica belleza al de Domingo pero premeditadamente frío: en ningún momento deja

el público de percibir en Dalila una amante anteriormente despechada y empeñada ahora en una maniobra política siniestra. (Una cierta ingenuidad en la actuación de Domingo ayuda a la caracterización de la sacerdotisa). Sólo al final, ante la visión de un Samson ciego y encadenado, Dalila hará un gesto momentáneo, mezcla de miedo y compasión. Con ello, el personaje alcanza, gracias a una talentosa artista, una culminación dramática de importancia histórica para evaluar las cualidades de la obra. Sir Colin Davis dirigió la Orquesta de la Royal Opera House con su reconocida eficiencia para encarar el repertorio francés. En este caso, su interpretación se centra en una expresividad intensa pero cuidadosamente contenida. La orquesta suena compacta y no diferenciada nítidamente en sus diferentes grupos instrumentales, como ocurre a menudo con ejecutantes y directores franceses. No obstante, gracias a ello, Sir Colin nos brinda una versión de gran consistencia, y que evita caer en los peligrosos amaneramientos de orquestación que pululan a lo largo de la partitura.

económico y sin embargo se prodiga en lo artístico con muy felices resultados.

Las temporadas anuales constan de una ópera por temporada, de más o menos ocho representaciones, en días alternos —se ha dado el caso de dos temporadas de ópera en un año—, y desde 1972, en que se inició la actividad operística local con **Orfeo y Euridice**, de Gluck, se han presentado **Carmen, Trovador, Aida, Lucía de Lammermoor y Rigoletto** (ver RITMO de febrero de 1983), entre otras del repertorio universal.

En La Paz sucede un fenómeno interesante que se daba en la Italia de la época del maestro Verdi, y es que la ópera es un evento comunitario. Se comenta en la oficina; en el colegio, en la Universidad, en una reunión social, etc., justamente por el heterogéneo mundo de donde proceden los solistas, integrantes del coro, orquesta y ballet. Los viajeros llevan los comentarios al interior del país, y los que salen al exterior los llevan a los círculos de compatriotas, amigos y familiares ocasionando así un internacionalismo que no deja de tener repercusión e importancia. Naturalmente que la crítica, por cierto exigente, contribuye a este fenómeno por los artículos que aparecen en los periódicos que se envían al interior y exterior del país.

El público local responde al esfuerzo mancomunado de los artistas, y no faltan aficionados a la ópera que se trasladan a La Paz desde otras ciudades del interior del país para asistir a estas representaciones.

Justamente en noviembre del pasado año se tuvo ocasión de disfrutar de una **Traviata** muy bien lograda bajo la dirección del joven maestro Ramiro Soriano. El baritono Gastón Paz Zegarra, nacido en Cochabamba, tuvo a su cargo el papel de Giorgio Germont. El es, sin duda, la persona idónea a entrevistar sobre el quehacer operístico en La Paz. Catedrático de la Universidad Mayor de San Andrés, es ampliamente conocido en Bolivia como cantante y como impulsor y organizador de eventos musicales. Dirigió varias agrupaciones corales y es fundador de la Sociedad Filarmónica de La Paz. Poseedor de una bella voz, tiene una seria formación artística y musical.

España fue justamente el país donde Gastón Paz estudió canto. Tiene una trayectoria importante, y sus intervenciones en ópera, zarzuela, obras sinfónico-corales y conciertos líricos son frecuentes. Ha recorrido la mayor parte del territorio boliviano en sus giras artísticas y ha cantado también en Lima, Río de Janeiro, Sao Paulo y Madrid. Tiene grabados discos de la serie **Gastón Paz Canta**, incluyendo canciones del repertorio universal y del tipismo musical boliviano.

**P.—¿Qué importancia tiene la actividad operística en Bolivia?**

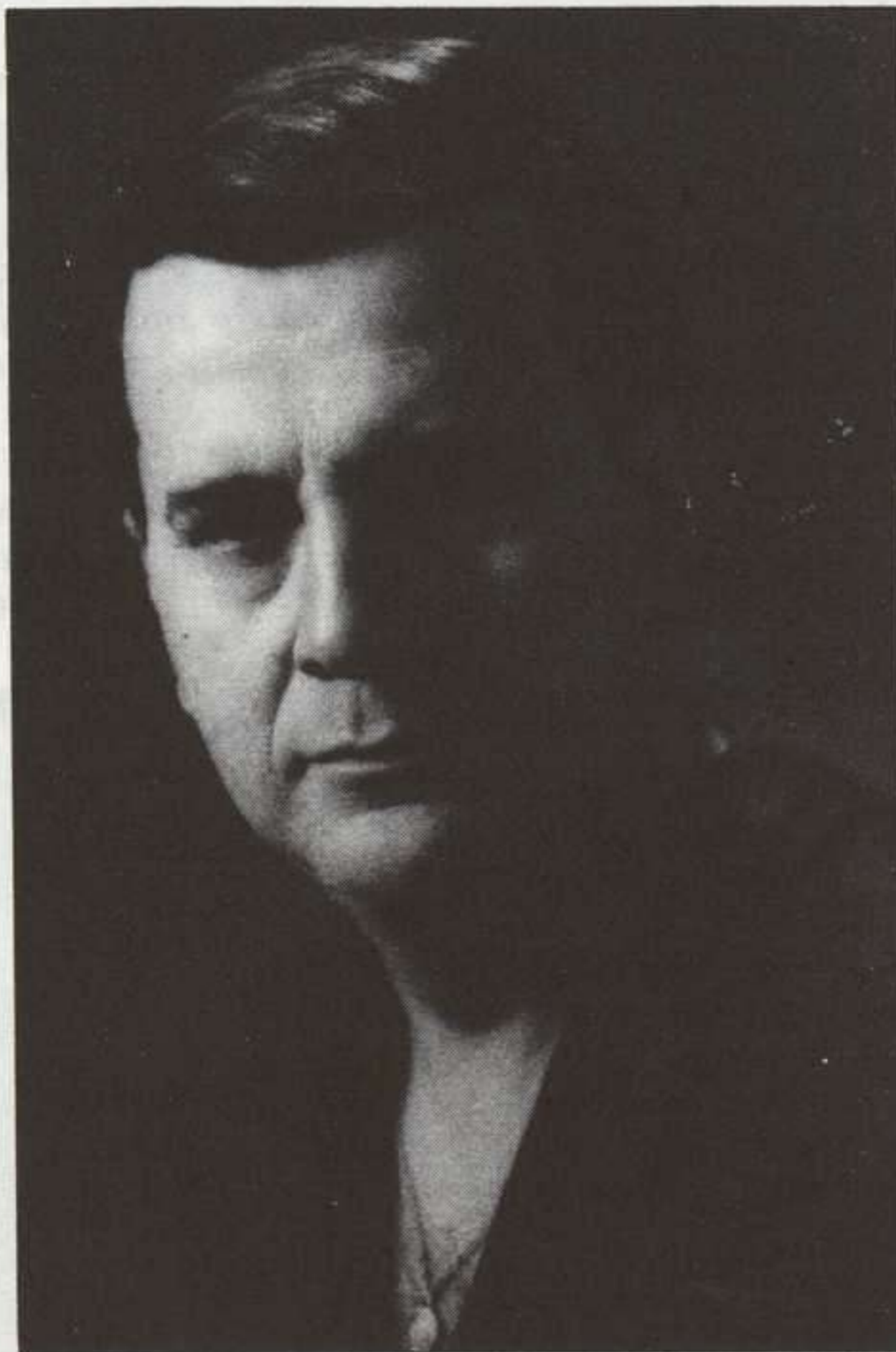
**R.—**Cuando hace doce años iniciamos la actividad lírica en Bolivia con la presentación de **Orfeo y Euridice**, de Gluck, prosiguiendo luego con toda la importante lista de óperas del repertorio universal que han sido presentadas hasta la fecha, cumplíamos no con un fin sino con un medio, un medio para capacitar integralmente un equipo humano que llegue colegiadamente hacia un fin determinado: la creación de la Opera

## La Paz / Bolivia

### LA OPERA BOLIVIANA: DOCE AÑOS DE VOLUNTARISMO

Por M<sup>ra</sup> Teresa Rivera de Stahlie

Doce años ininterrumpidos de temporadas de ópera, haría pensar en un teatro lírico estable con una importante infraestructura capaz de costear este caro espectáculo. La realidad, sin embargo, es muy diferente en La Paz. Allí se da este fenómeno por el concurso desinteresado de instituciones como la Sociedad Coral Boliviana y la Orquesta Sinfónica Nacional, que junto a un puñado de solistas de primer orden e impulsados por la Sociedad Filarmónica de La Paz, una institución de amigos de la música, logran año tras año llevar a escena obras de envergadura con relativamente modestos donativos privados.

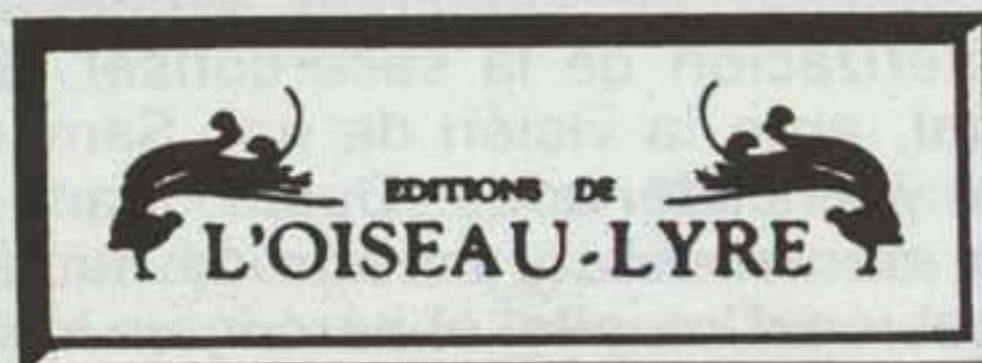


El baritono Gastón Paz.

**R**enunciando a una remuneración justa, los artistas se entregan a un trabajo serio y disciplinado que nada tiene que envidiar al teatro profesional y comercial. Con mucho ingenio, el escenógrafo, el director de escena y el diseñador de vestuario encajan su creación a la medida del limitado presupuesto. Este equipo es muy austero en lo



# ULTIMAS NOVEDADES EN DISCOS Y CASSETTES



**CHAUSSON:** Poema del Amor y del Mar  
**BACH:** 2 Cantos Sacros. **BRAHMS:** 4 Cantos Serios  
*Kathleen Ferrier. Sir John Barbirolli. Sir Malcolm Sargent*  
LP 414 095-1. Mono. Import.

**FALLA:** Noches en los Jardines de España  
**ALBENIZ/C. HALFFTER:** Rapsodia Española  
**TURINA:** Rapsodia Sinfónica  
*Alicia de Larrocha. Orquesta Filarmónica de Londres*  
*Rafael Frühbeck de Burgos*  
LP 410 289-1. MC 410 289-4. Digital. Import.

**GRANADOS:** 6 Piezas sobre cantos populares españoles.  
Allegro de concierto. Escenas Románticas  
*Alicia de Larrocha*  
LP 410 288-1. MC 410 288-4. Digital. Import.

**HAENDEL:** Antifonas de Chandos  
"O praise the Lord" y "Let God arise"  
*Solistas. Coro del King's College, Cambridge*  
*Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir David Willcocks*  
LP 411 980-1. Import.

**HAENDEL:** Los 3 Concerti a due cori  
*Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood*  
LP 411 721-1. Digital. Import.



**LISZT:** Bendición de Dios en la soledad. Chasse-Neige  
Sonata "Dante". Valses olvidados núms. 1 y 2  
Hugh Tinney, piano  
LP 9- 40 099. Digital.

**LISZT:** Fantasía Húngara. Malediction. Totentanz  
*Jorge Bolet. Orquesta Sinfónica de Londres. Ivan Fischer*  
LP 414 079-1; Digital. Import.

**MORENO BUENDÍA:** Suite Concertante para arpa y orquesta  
**RODRIGO:** Concierto de Aranjuez (transcr. para arpa)  
*Marisa Robles. Orquesta Philharmonia, Londres. Charles Dutoit*  
LP 411 738-1. MC 411 738-4. Digital. Import.

**MOZART:** Conciertos para piano Nos. 25 y 26 "Coronación"  
*Vladimir Ashkenazy. Orquesta Philharmonia, Londres*  
LP 411 810-1. MC 411 810-4. Digital. Import.

**PURCELL:** Música de Teatro, vol. VII  
*Kirkby, Nelson, Covey-Crump, Thomas*  
*Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood*  
LP 414 173-1. Import.

**RAVEL:** Gaspard de la Nuit. Pavana para una infanta difunta. Valses nobles y sentimentales  
*Vladimir Ashkenazy*  
LP 410 255-1. MC 410 255-4. Digital. Import.

**D. SCARLATTI:** Stabat Mater. **A. SCARLATTI:** Motetes  
O magnum mysterium; Domine, refugium factus es nobis  
*Coro Schütz, Londres. Roger Norrington*  
LP 411 981-1. Import.

**SCHÜTZ:** Historia de la Resurrección  
*Pears, Partridge, Palmer. Coro Schütz, Londres*  
*Philips Jones Brass Ensemble. Roger Norrington*  
LP 414 072-1. Import.

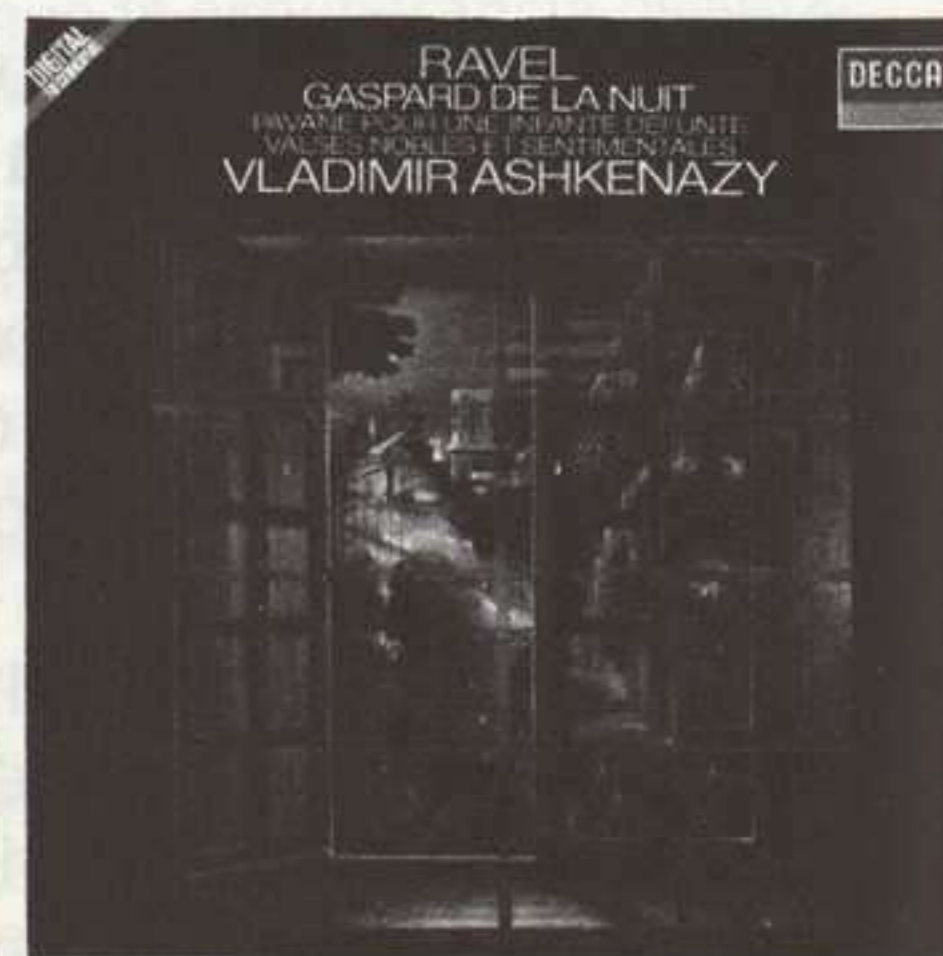
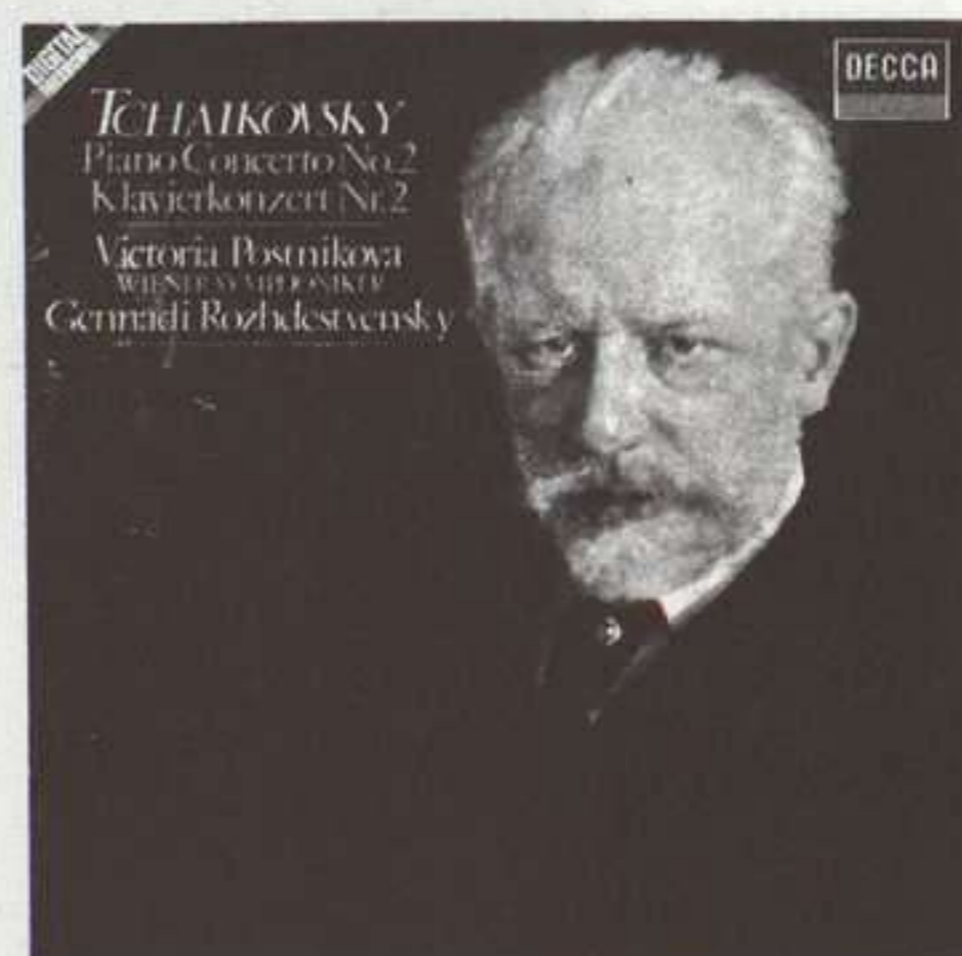
**SHOSTAKOVICH:** Sinfonía No. 15  
*Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink*  
LP 9-51 018. Import.

**SIBELIUS:** Sinfonías Nos. 3 y 6  
*Orquesta Philharmonia, Londres. Vladimir Ashkenazy*  
LP 414 267-1. Digital. Import.

**SIBELIUS:** Sinfonía No. 7. Tapiola  
*Orquesta Philharmonia, Londres. Vladimir Ashkenazy*  
LP 9-50 041. Digital. Import.

**SOUSA:** 15 Marchas (incl. Barras y Estrellas)  
*Philip Jones Brass Ensemble. Elgar Howarth*  
LP 410 290-1. MC 410 290-4. Digital. Import.

**TCHAIKOVSKY:** Conciertos para piano Nos. 1 y 3  
*Victoria Postnikova. Orquesta Sinfónica de Viena*  
*Gennadi Rozhdesvensky*  
LP 410 112-1. MC 410 112-4. Digital. Import.



**TCHAIKOVSKY:** Concierto para piano No. 2  
*Victoria Postnikova. Orquesta Sinfónica de Viena*  
*Gennadi Rozhdestvensky*  
LP 410 113-1. MC 410 113-4. Digital. Import.

"MUSICA BARROCA PARA METAL"  
**BACH, BIBER, HASSLER, FRANCK, SCARLATTI, SPEER**  
*Philip Jones Brass Ensemble*  
LP 9-51 016. Import.

"MAMMA". Canciones populares italianas  
*Luciano Pavarotti*  
*Director y arreglador: Henry Mancini*  
LP 411 959-1. Digital





Gastón Paz y la Sociedad Coral Boliviana en «Lucia di Lammermoor».

Boliviana, bajo la inspiración y temática ecológica, musical y literaria propias.

**P.—¿Se ha conseguido el propósito?**

R.—Sí. Además de haber despertado un interés grande por el género operístico tenemos el primer fruto, la primera ópera boliviana: **Incallajta** o **Tierra del Inca**. El compositor boliviano Atiliano Auza León es el autor de la ópera

**Incallajta**, junto a óperas como la argentina **El Matrero** y la brasileira **El Guarani**, son verdaderos hitos en la conquista lírica en Sudamérica, y vendrán muchas más.

**P.—Sé que más de una vez ha estado en España. La última fue en su calidad de Consejero Cultural de la Embajada de Bolivia. ¿Cuál es su impresión sobre**

**la actividad musical en España?**

R.—Que es de primer nivel, tanto en el fondo como en la forma. Estuve en Madrid durante los años 1977 y 1980.

**P.—Sé que es ideal suyo la integración de los países latinoamericanos y en especial los del área andina a través del arte. ¿Podría hablar sobre esto?**

R.—La idea que llevo en la mente hace algunos años es la siguiente: Es mucho más propio y posible llegar a la unión de los pueblos MEDIANTE la cultura y el arte compartidos que incluso por intermedio del deporte, sobre todo propuesto como medio de competición. Acorde a este pensamiento, es necesario que varias entidades de países hispanoamericanos promuevan un encuentro de arte y cultura en el que cada país aporte, por ejemplo, unas cinco obras líricas y otras composiciones propias y representativas. Se promovería el conocimiento entre sí de compositores, directores de orquesta, directores de coros y de ballet, además de escenógrafos y solistas. Logrando una integración de los elencos se pueden planificar estrenos simultáneos en varias capitales de los diferentes países. Muchas otras ideas pueden surgir como consecuencia de estos intercambios, ideas que pueden ser transformadas en realidades y que tengan como propósito fundamental el conocimiento mutuo de los pueblos, su aproximación y hermandad. La ópera, planificada a manera de manufactura representativa de cada país, sería sin duda un interesante medio de lograr tan importante cometido.

## Boston / Estados Unidos

### BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL 1985

Por Beryl Kenyon de Pascual

Mientras a este lado del Atlántico se está celebrando el Año Europeo de la Música, no han pasado inadvertidos al otro lado del océano el tricentenario de Bach, Haendel y Scarlatti, ni el cuarto centenario de Heinrich Schütz.

Desde sus comienzos, en el año 1981, el Boston Early Music Festival (Festival de Música Antigua de Boston) ha tenido como objetivo abarcar TODOS los aspectos de la música antigua: conciertos, concursos de interpretación, «master classes» (clases magistrales de interpretación), conferencias, congresos de musicología y una feria comercial, tanto de instrumentos antiguos (originales y copias) como de edi-

ciones musicales. Desde entonces, otras ciudades han ampliado sus programas, pero la bienal de Boston continúa registrando el mayor volumen de actividad durante una sola semana. Este año, la mayoría de las actividades han estado consagradas a los cuatro compositores cuyo nacimiento se está celebrando en 1985.

La función más espectacular del festival fue la representación de una ópera de Haendel, **Teseo**, interpretada por las sopranos Judith Nelson, Nancy Armstrong y Christine Armistead, los contratenores Drew Minter y Steven Rickards, el bajo Nicholas Solomon y la orquesta del Boston Early Music Festival bajo la dirección de Nicholas McGegan. El papel de «Teseo» fue interpretado por el soprano masculino Randall Wong. El empleo de trajes, decoraciones y tramoyas barrocas, y de las convenciones de representación teatral de la época, junto con voces de la tesitura exigida por Haendel e instrumentos de modelo barroco, hicieron que ésta fuera quizás la representación más AUTÉNTICA que ha tenido lugar en el siglo XX de una ópera del siglo XVIII. Si alguna falta de homogeneidad hubo, fue en las pequeñas divergencias de estilo demostradas por los cantantes, un campo que en general presenta un cierto atraso en la aplica-

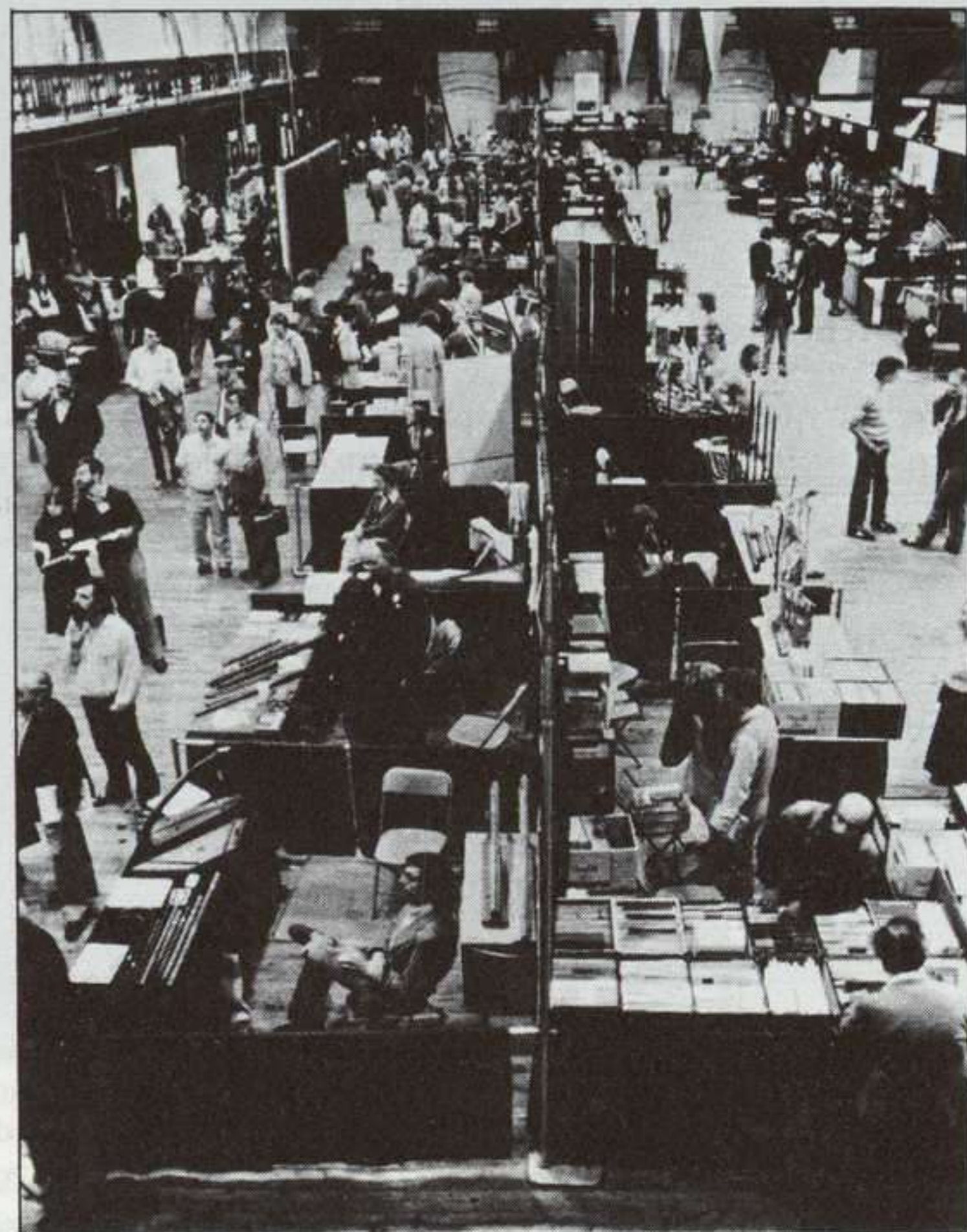
ción de las investigaciones más recientes sobre la interpretación barroca. Cada función de esta ópera fue precedida de una conferencia de Andrew Porter o de Winton Dean, dos especialistas de la obra teatral de Haendel, durante la cual comentaron las dificultades que existen hoy día en conseguir una interpretación auténtica de las óperas de Haendel y de cómo van solucionándose estos problemas.

La segunda función de más relieve del Festival fue la interpretación de la segunda versión (1725) de la **Pasión según San Juan** de J.S. Bach. De las cuatro versiones documentadas, la de 1725 es la que se diferencia más extensamente de la original, ya que incluye dos corales y tres arias que no figuraban en la primera (1724). En Boston, los solistas estuvieron encabezados por Kurt Equiluz en el papel del Evangelista. El coro de 30 voces masculinas de St. Thomas (Nueva York) y la orquesta del festival (13 instrumentistas de cuerda, 5 de viento-madera y un organista-realejo) demostraron contundentemente que las grandes obras del barroco no necesitan una masificación de voces e instrumentos para imponerse y que la grandeza y la solemnidad pueden conseguirse con los medios reducidos que Bach solía tener a su disposición.





La representación de 'Teseo'. Escena de los monstruos del acto segundo.



Vista general de la Feria de instrumentos de música antigua

En la representación de Boston la autenticidad instrumental llegó al extremo de emplear en la orquesta dos violines contruidos por Johann Christian Hoffmann, de Leipzig, que fueron comprados por Bach en 1729 para su uso en la iglesia de Santo Tomás cuando era Kantor en ella. No podemos dejar de mencionar también el sonido límpido y dulce producido por los dos oboes, Stephen Hammer y Mark Schachmann. Cuando el oboe barroco es tocado con gran habilidad se comprende que los grandes virtuosos del pasado dejaran pasmados a sus oyentes. (Asimismo, una mala actuación nos permite comprender la crítica mordaz dirigida contra este instrumento por el famoso Charles Burney, entre muchos otros).

Scarlatti figuraba, junto con Haendel, en un concierto dado por el clavecinista inglés Trevor Pinnock, quien demostró su habitual brillantez técnica y musicalidad, mientras que Schütz y sus contemporáneos fueron el tema de un concierto de música instrumental y vocal que dio el Concerto Castello. Pinnock también dirigió la Orquesta del Festival y actuó como solista, junto con John Gibbons, en un concierto de música de Bach y Haendel. Otros conciertos en los que se ofrecieron obras de los cuatro compositores principales del festival se dieron fuera del programa oficial como, por ejemplo, el oratorio de Haendel **L'Alle-gro, il Pensieroso ed il Moderato** interpretado por el Banchetto Musicale. Entre los conciertos de música de épocas anteriores o posteriores, podemos mencionar el ofrecido por dos máximos exponentes del violoncello y del forte-piano, Anner Bylisma y Malcolm Bilson, que tocaron **Sonatas** de Beethoven, y los conciertos de música del renacimiento y del barroco temprano interpretados por la Boston Camerata, y por los laúdes Paul O'Dette y Jakob Lindberg, junto con el tenor Nigel Rogers. El festival se clausuró con el **Arte de la Fuga** de Bach, en una versión del organista canadiense Bernard Lagacé.

El Instituto de Nueva Inglaterra para



Ensayo de la Boston Early Music Festival Orchestra

la interpretación de la Música Antigua aprovechó la presencia de tantos intérpretes de primera categoría para organizar una serie de master classes. En dos ocasiones la responsabilidad de la enseñanza fue compartida por DOS profesores a la vez. Tuvimos la oportunidad de asistir a la clase impartida por Trevor Pinnock y el clavecinista americano John Gibbons. El enfrentamiento de dos personalidades tan distintas dió lugar a discusiones muy fructíferas, que se desarrollaron con gran amabilidad y sentido del humor. Fue interesante observar en qué medida los dos profesores estaban de acuerdo sobre la interpretación y en qué puntos sus opiniones eran divergentes. Las restantes clases fueron impartidas por Kurt Equiluz, Malcolm Bilson, Jakob Lindberg y Paul O'Dette, y Janet See.

El festival de Boston suele servir también de marco para el concurso de interpretación de música antigua fundado en 1967 para conmemorar la muerte del

musicólogo Erwin Bodky. Este año, el concurso tuvo lugar en tres modalidades: la música de Bach, la de Haendel y la de Scarlatti. Los semifinalistas, seleccionados antes del festival, procedían de ocho países y tres continentes diferentes, y comprendían tanto cantantes como instrumentistas de tecla, viento y cuerda.

En la feria comercial de música antigua colaboraron este año unos 140 constructores de instrumentos antiguos, anticuarios especializados en instrumentos musicales, casas de subasta, y empresas editoriales y discográficas de América, Europa, Japón y Nueva Zelanda. El número de constructores de instrumentos de tecla fue abrumador, pudiéndose comprar desde un kit para construir en casa una espineta flamenca del siglo XVI, hasta una copia de un piano de cola vienés de principios del siglo XIX. (Son ya bastante numerosas las copias de pianos de cola antiguos en venta, signo concreto del creciente inte-



rés por la interpretación AUTÉNTICA de la música del siglo XIX). Por descontado, toda la gama de instrumentos de viento-madera, desde los medievales hasta los de la época clásica, estuvieron representados. Entre los instrumentos ORIGINALES en venta se encontraba una chirimía en buen estado del famoso Richard Haka (Amsterdam, segunda mitad del siglo XVII). Dos instrumentos fuera de lo común que se ofrecían para ser construídos por encargo eran la armónica de cristal (también conocido como el órgano de vasos), inventado por Benjamin Franklin en el siglo XVIII, y un Geigenwerk, un instrumento de tecla con cuerdas de tripa frotadas, parecido al instrumento de Hans Haiden (siglos XVI-XVII) descrito por Praetorius en su **Syntagma Musicum** (1618-19). Tanto la armónica como el Geigenwerk estaban provistos de un anacrónico motor eléctrico.

En lo referente a la musicología, del 3 al 8 de junio tuvo lugar un importante simposio internacional con el título **Bach, Haendel y la Orquesta Barroca**, bajo la dirección de Christoph Wolff. Entre los temas abordados se incluyeron

una definición del término «*orquesta*» (¿En qué se diferencia de otros conjuntos instrumentales?), la composición de las orquestas de varios centros musicales europeos de los siglos XVII-XVIII, el empleo de la orquesta por parte de Bach y Haendel, y la práctica orquesta (convenciones de interpretación) en aquella época. Un breve congreso de un sólo día fue dedicado a otro tema actual y más práctico: las fuentes de financiación para conciertos de música antigua.

Aparte de estas dos reuniones convocadas por los organizadores del festival, tuvo lugar en los días inmediatamente anteriores al festival y enlazando con él, un congreso organizado conjuntamente por las dos sociedades de organología más importantes del mundo, la Galpin Society y la American Musical Instrument Society, que trató de los instrumentos y la práctica instrumental durante las épocas de Schutz, Bach, Haendel y Scarlatti. En el curso de este congreso se presentó una comunicación sobre la Capilla Real española durante la primera mitad del siglo XVIII. Esta fue probablemente la única presencia española del festival.

*la luz*. La interpretación de la obra por el solista, montada con alta dosis de attrezzo (cortinas, escaleras, dos enormes paneles circulares en los que se inscriben las fórmulas modulares) se complementa electrónicamente con una polifonía espacial a seis pistas —seis altavoces que circundan al respetable, iluminados alternativamente con distintos colores— realizada a partir de rotaciones de fases controladas de espectros armónicos, construída por Marc Battier sobre el ya estelar sintetizador 4 X del IRCAM, con la ayuda de un ordenador PDP 11. La electrónica confiere a la obra el explícito deseo de Stockhausen: crear un mundo mágico en torno a la voz solitaria de la flauta.

La partitura instrumental consta de 24 períodos de los que dos (el 7 y el 13 ¡siempre las cifras más cabalísticas!) son de silencio. Estos módulos, absolutamente diferenciados en cuanto a la duración, la fórmula rítmica, el timbre, etc., se desarrollan durante algo más de media hora mientras el alma de los muertos es conducida a la claridad de la conciencia a través de una audición llena de atención. El compositor recomienda que si el **Requiem de Lucifer** se interpreta en auxilio del alma de un difunto, debe ser tocado durante los 49 días que siguen a su muerte física a intervalos regulares, dos, tres, cuatro o más veces al día en cualquiera de sus versiones: flauta sola, flauta y percusión o flauta y música electrónica. (Nada dice de sus derechos de autor, aunque queda claro aquello de que «*el muerto al hoyo y el vivo al bollo*»).

¿Por qué, ante todo ello, la nostalgia de las lágrimas? Pues precisamente por las mismas razones que, años ha, suscitaban el agudo sueño de Koenig: Freud a veces no anda descaminado...

El concierto de Stockhausen en el magnífico Espace de Projection fue complementado por el delicioso —algo avejentado— **Der Kleine Harlekin** (1975), interpretado con toda la fuerza, coraje y énfasis por la clarinetista Suzan Stephens, que había abierto la velada con **Traum-Formel**, lección de elegancia musical al clarinete bajo. Junto a ella, Markus Stockhausen, hijo mayor del compositor, trompetista de altísima calidad, extraordinariamente dotado para la música contemporánea, ofreció la primera audición en Francia de dos obras de su progenitor: **Oberlippentanz**, fragmento también de la ya citada ópera para trompeta piccolo y **Aries**, para trompeta y música electrónica.

Karlheinz Stockhausen asumió la dirección general del concierto de forma exclusiva y excluyente: llevó la mesa de sonido, tiró el cañón de luz, condujo los focos con toda su impasibilidad germánica, mientras algunos, en silencio contemplativo y reconfortante, vertíamos prudentemente las treinta lágrimas en honor de tantas cosas.

En un plano completamente distinto me referiré al estreno, en el curso de la Temporada Lírica de Radio France, de la ópera **El agua**, del compositor marroquí Ahmed Essyad.

Parece cierto, como ya algunos especialistas lo han apuntado, que los músicos árabes y en especial los magrebíes —por evidentes razones históricas y geográficas— están en condiciones, una vez adquirida una completa formación

## París / Francia

### LAS TREINTA LAGRIMAS DE STOCKHAUSEN

Por Delfín Colomé y Pujol

Hace ya algunos años, Karlheinz Stockhausen le contaba a Jonathan Cott, entonces director adjunto de la revista **Rolling Stone**, un sueño que tuvo el compositor electrónico G.M. Koenig en una ocasión en que pernoctó en su casa.

Koenig sonó que Stockhausen, Boulez, Michael Gielen y el mismo, junto con otros músicos amigos que habían colaborado estrechamente al principio de los cincuenta, se habían vuelto viejos y se encontraban —como en una reunión de antiguos alumnos— a bordo de un barco restaurante del Rin, comiendo, bebiendo y charlando. De repente Stockhausen se levanta, acude a un piano en un rincón del comedor, lo abre y empieza a interpretar canciones de los años treinta, de las que solía tocar cuando se pagaba los estudios con lo que ganaba como pianista en los bares de Colonia: **Honey-suckle Rose**, **Tea for two** y su mejor creación, **I know why**. En el sueño de Koenig, todos, emocionados, trataban de ocultar sus nostalgias. Stockhausen deja de tocar y se vuelve hacia ellos llorando. Con un dedo en un ojo va con-



tando y, al final, exclama: «*Son exactamente treinta lágrimas, queridos amigos*».

Uno se pregunta si no cabría tener la misma reacción nostálgica ante el reciente estreno, en París, de **Kathinka's Gesang**, en su nueva versión para flauta y electrónica, creada para el IRCAM a encargo de Paul Sacher. El canto de Kathinka, que no es otra que la dotadísima flautista Kathinka Pasveer, pese a que Stockhausen juegue hábilmente como siempre con la propia composición de la palabra (KART, como gasto, la figura animal del sábado; THINK, por piensa; y A, de alfa, principio, origen) lleva por subtítulo «*Requiem de Lucifer*», segunda escena de la ópera «*sábado de luz*», el día de Saturno, de Lucifer, de la muerte como «*noche de transición hacia*



técnica, de explotar por sí mismos y con éxito el riquísimo y variado acervo de su cultura popular. Tal sucede con Ahmed Essyad que, formado en el Conservatorio de Rabat, amplió sus estudios con Max Deutsch en París donde reside desde 1962 —con frecuentísimos regresos a Marruecos— lo que le proporciona la abierta visión de quien detenta una doble cultura.

Músico de amplio espectro, Essyad ha cultivado todos los géneros, con especial dedicación al teatro lírico. Ha compuesto varias cantatas, obras dramáticas y dos óperas: **Robert le diable** (¡cuánto diablo suelto en esta crónica!) y **El agua**.

Es esta una pieza espléndidamente construida, no lejos pero sensiblemente distante del folklore imaginario de Bartók. Essyad, guiado por un precioso libreto del escrito Tohar Ben Jelloun, concibe una versión popular con sensibles ribetes de modernidad, con personajes cuyo estereotipo inicial se diluye en la propia poética de la obra, dando una insólita coherencia al relato y a su discurso musical.

El agua es en Marruecos, como en todas partes, elemento indispensable para la vida. Al inicio de la ópera se produce una situación dramática provocada por la carencia del líquido elemento que

desencadena el argumento: el sacrificio de una joven que, para devolver a sus conciudadanos el agua de que les privó un rico notable, escoge la muerte.

La ópera, en tres actos encadenados sin descansos, con todos los personajes permanentemente en escena, tiene momentos de gran calidad, verdaderos hallazgos: el solo de flauta baja que sirve de preludio, las arias de «Harruda», la prostituta (Laverne Williams), del poeta loco «El Mejdube» (Spyros Sakkas), del brujo «Moha» (Chris de Moor) y las vivas intervenciones de las seis «Neggafatas», coro de mujeres del pueblo introduciendo cantos estrictamente populares, interpretadas por cantantes no profesionales. El tercer acto es una de las mejores realizaciones musicales que he escuchado en mucho tiempo. Todo ello puesto, en el estreno, bajo la dirección de Yves Prin al frente de la Nueva Orquesta Filarmónica y los Coros de Radio France.

La experiencia resultó de lo más estimulante. Los Essyad jugarán, sin duda, un gran papel en su música y pueden —deben— jugarlo en la nuestra. En la música, en fin, que es —como otras cosas fundamentales— única y verdadera.

Después del espectáculo de **El agua** ¡qué lejos quedan las treinta lágrimas!

concierto del 9 de septiembre marcó la vuelta a Stressa de Vladimir Ashkenazy, intérprete en este caso del **Tercer Concierto** de Beethoven y de **Años de Peregrinaje**, de Liszt. El tradicional concierto en la iglesia de San Ambrosio nos permitió escuchar al organista François-Henri Houbart y al trompetista Bernard Soustrot, en el programa, páginas de Purcell, Bach y Haendel.

Los dos últimos conciertos estuvieron confiados a conjuntos italianos: Archi della Scala, dirigidos por el primer violín Anahi Carfi, ejecutaron páginas de Alessandro Scarlatti, Bonporti y Pergolesi. En la segunda parte actuaron con ellos la soprano Katia Ricciarelli y la mezzo Margarita Zimmermann. Finalmente, la Orquesta de Cámara de Santa Cecilia y



Schlomo Mintz.

Uto Ughi, como solista y director, ofrecieron dos **Concerti Grossi**, de Haendel y los **Conciertos para violín K 219**, de Mozart y **Número 22**, de Viotti.

Los jóvenes ganadores de concursos de interpretación que actuaron en las Semanas fueron: Jon Kimura Parker (pianista, ganador del Concurso Leeds 1984), Son Dang Thai (pianista, Concurso Chopin 1980) Vadim Brodski (violinista, Concurso Paganini 1984) y Christophe Boulier (violinista, Concurso Long-Thibaud 1984).

## Stressa / Italia

### XXIV SEMANAS MUSICALES

El Festival Internacional que forman las Semanas Musicales de Stressa que este año, se desarrollaron (con el patrocinio de Distillerie Fratelle Branca, como es habitual) desde el 25 de agosto al 18 de septiembre, comprendieron en total diecinueve conciertos, de los cuales cuatro estuvieron reservados a los jóvenes intérpretes galardonados en concursos internacionales.

La mayoría de los conciertos tuvieron lugar en el teatro del Palacio de Congresos, el resto tuvieron como marcos la Sala de los Gobelinos del Palacio Borromeo de Isola Bella, la Loggia de Cachemire, los jardines Borromeo de Isola Madre y la iglesia de San Ambrosio. Las Semanas, aún conservando su carácter fundamental, participaron en las celebraciones del Año Europeo de la Música.

Como es tradicional, el concierto de apertura brindó la oportunidad de escuchar a un intérprete de excepción. Tras Rostropovich (1983) y Fischer-Dieskau (1984), el violinista Nathan Milstein

abrió este año las Semanas con el **Concierto en La mayor**, de Vivaldi y el **Concierto en Mi mayor BWV 1042**, de Bach, con la Orquesta de Cámara de Zurich dirigida por Edmond de Stoutz. Por la tarde, el guitarrista español Narciso Yepes acometió la interpretación de tres **Sonatas** de Scarlatti y de la **Suite en Sol menor BWV 995**, de Bach, junto a un panorama de música española formado por obras desde Alfonso X el Sabio hasta el contemporáneo José Peris, y pasando por Sor, Albéniz, Tárrega y Rodrigo. El día 27 la Orquesta de Cámara de Colonia, bajo la dirección de Helmuth Müller-Brühl interpretó las **Suites** de Bach y, al día siguiente los Cantilena Chamber Players, cuarteto norteamericano con piano, tocó Mahler, Fauré (**Op. 15**) y Brahms (**Op. 25**).

El joven pero ya célebre violinista Shlomo Mintz, acompañado del pianista Paul Ostrovsky fue el protagonista de la siguiente sesión con un programa a base de Bach y Beethoven. El 31 de agosto, la **Misa en Si menor** fue ejecutada por el Bach Collegium y la Gächinger Kantorei de Stuttgart, bajo la dirección de Helmuth Rilling. Otro retorno muy esperado fue el de Mstislav Rostropovich, que lo hizo esta vez en calidad de director de orquesta, a la cabeza de la National Symphony Orchestra de Washington, dirigió la **Cuarta Sinfonía** de Beethoven y la **Quinta** de Shostakovich. En la Loggia de Cachemira actuaron el Cuarteto Alban Berg y el pianista Georges Cziffra. El pianista Mario Delli Ponti presentó, además de las **Sonatas** de Scarlatti y Schubert, el primer libro de **Preludios** de Debussy. El

Asterio Moreno  
**TEORIA  
DE LA  
MUSICA**

Conforme al Nuevo Programa del Conservatorio de Madrid para los cuatro primeros cursos. Apartado 3172

28080-Madrid.



## ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

### Abono A

15, 16 y 17 de noviembre.—Prieto: **Fandango Español**. Chaikovsky: **Concierto núm. 1 en Si bemol, Op. 23**. Gerhard: **Sinfonía núm. 3**. Dimitri Sgouros (piano). Director: Jesús López Cobos.

### Abono B

1, 2 y 3 de noviembre.—Janaček: **Suite del pequeño zorro**. Dvorak: **Concierto en La menor, Op. 53 para violín y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 59**. Vaclav Hudeček (violín). Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann.

22, 13 y 24 de noviembre.—Barber: **Ensayo núm. 1**. Bartók: **Concierto núm. 3, Sz 119 (1945), para piano y orquesta**. Schumann: **Sinfonía núm. 1, en Si mayor, Op. 38**. Jacob Lateiner (piano). Director, Gerard Schwarz.

### Abono libre

8, 9 y 10 de noviembre.—Beethoven: **Egmont Op. 84** (versión íntegra). **Concierto en Re mayor, Op. 61 para violín y orquesta**. Cho Liang Lin (violín), María Orán (soprano). Director: Jesús López Cobos.

29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre.—Lutoslawski: **Sinfonía núm. 3**. Fauré: **Requiem Op. 48**. Paloma Pérez Iñigo (soprano), Antonio Blancas (barítono). Coro Nacional de España. Director: Jesús López Cobos.

### Abono C, recitales

12 de noviembre.—Obras de Stravinsky, D'Indy, Weber y Szymanovsky. Marie Catherine Giraud (piano).

### Abono D, música de cámara

5 de noviembre.—Obras de Prieto, Marco, Balboa, Lefebvre y Muller. Quinteto Mediterráneo.

### Abono E, música de cámara y polifonía

19 de noviembre.—Obras de Cristobal Halffter, De Pablo, Falcón, García Abril y Fernández Alvez. Coro Nacional de España. Director: Sabas Calvillo.

26 de noviembre.—Obras del Certámen Coral de Tolosa. Coro Donosti Ereski.

## ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Teatro Real, de Madrid)

7 y 8 de noviembre.—Bach: **Concierto núm. 2 en Mi mayor, para violín y orquesta**. Honneger: **El rey David**. Bettina Boller (violín), Ana Higuera (soprano), Anne Gjevang (mezzo soprano), Aldo Baldin (tenor), Catherine de Seynes (recitadora), Pierre Rousseau (recitador). Coro de RTVE. Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

14 y 15 de noviembre.—Bach: **Concierto de Brandeburgo núm. 3 en Sol mayor**. Hummel: **Concierto en Mi bemol mayor para trompeta y orquesta**. Marcello:

**Concierto para trompeta y orquesta**. Turina: **Sinfonía sevillana**. Maurice André (trompeta). Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

22 de noviembre.—Concierto fuera de abono a beneficio de la Fundación Reina Sofía. Montsalvatge: **Obra estreno**. Haydn: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 5**. Mstislav Rostropovich (violoncelo). Director: Mstislav Rostropovich.

28 y 29 de noviembre.—Haendel: **Reales fuegos artificiales**. Beethoven: **Concierto núm. 3 en Do menor para piano y orquesta**. **Sinfonía núm. 7, en La mayor**. Joaquín Achúcarro (piano). Director: Erich Bergel.

## GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

2, 5, 7 y 10 de noviembre.—Schoenberg: **Moses und Aron**. Mazura, Neumann, Calabro, Slania, Bundschuh, Horn, Werner, Davidson, Christian. Director de orquesta: Uwe Mund.

22, 24, 27 y 29 de noviembre.—Giordano: **Andrea Chenier**. Bartolini, Marton, Sardinero, de Palma, Aparici, Echevarría, Ysás, Heilbron, Esteve. Director de orquesta: Romano Gandolfi.

## ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

13, 14 y 15 de noviembre.—B. Fernández: **Poema de un niño** (estreno). Mendelssohn: **Concierto para violín y piano**. Schumann: **Sinfonía núm. 4 en Re menor**. Victor Martín (violín), Perfecto García Chornet (piano). Director: Victor Pablo Pérez. Día 13, Pola de Siero; día 14, Gijón; día 15 Oviedo.

27, 28 y 29 de noviembre.—Beethoven: **Concierto para piano núm. 5. Sinfonía núm. 3 «Heroica»**. Josep Colom (piano). Director: Victor Pablo Pérez. Gira por Canarias: día 27, Tenerife; día 28, Lanzarote; día 29, Las Palmas.

## ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

24 y 26 de octubre.—Orts: **Genetliaca** (estreno). Brahms: **Doble concierto en La menor**. Schumann: **Sinfonía núm. 4**. Gerard Claret y Lluís Claret. Director: Manuel Galduf.

7 y 9 de noviembre.—Haendel: **Música para los Reales fuegos artificiales**. Mozart: **Concierto núm. 24 en Do menor**. Schubert: **Sinfonía núm. 5**. Christian Balde (piano). Director: Eduardo Ciffre.

21 de noviembre.—Viçenc Garcés: **Homenaje a Lluís Milán**. Moreno Gans: **Concierto para piano y orquesta**. López-Chávarri Marco: **Concierto para arpa y orquesta de cuerda**. Rodrigo: **Concierto de estío**. Perfecto García Chornet (piano), María Rosa Calvo Manzano (arpa), Agustín León Ara (violín). Director: Manuel Galduf.

22 y 23 de noviembre.—Falla: **El retablo de Maese Pedro**. Cid, Bermúdez, Aragón, Marionetas de Maese Villarejo. Prokofiev:

**Pedro y el lobo** (en valenciano). Lluís Miquel (narrador). Smetana: **Cantata sobre cantos checos**. Orfeón Universitario de Valencia. Director del Orfeón: Eduardo Ciffre. Director: Manuel Galduf.

28 y 30 de noviembre.—Arias y dúos de: **El Barbero de Sevilla, Don Pasquale, La Sonnambula, Lucia di Lamermoor, Il matrimonio segreto y Dinorah**. Nino Bonavolontá, María Angeles Peters.

## VIFESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (Teatro Carlos III de Albacete)

25 de octubre.—Obras de Albinoni, Mozart, Leclair, Toduta, Rossini y Gershwin. Orquesta de Cámara de Cluj/Napoca. Director: Mircea Cristescu.

18 de noviembre.—Obras de Dvorak y Pergolesi. Orquesta Musici di Praga. Director: Luigi Sagrestano.

30 de noviembre.—Donizetti: **Il Campanello**. Mozart: **El director teatral**. Opera de Cámara de Bulgaria. Director: Krasimir Topalov.

## CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA (Madrid)

11 de noviembre.—Tom Johnson: **La ópera de cuatro notas**. Adelina Alvarez (soprano), Silvia Levinson (mezzo), Alfonso Ferrer (tenor), Fernando Fernández Rodríguez (bajo), Valentín Elcoro (piano). Director de escena: Rafael Pérez Sierra. Escuela Superior de Canto.

18 de noviembre.—Minimaratón de la guitarra. Obras de Dimbwadyo, Guerrero, Ohana, Encinar y Daza. Nicolás Daza. Obras de Falla, García Abril, Ozaita, Marco Britten y Gerhard. José Luis Rodrigo. Obras de Darias, Villa Rojo, Chaviano, Ginastera, Brouwer, Cruz de Castro y Barroso. Flores Chaviano. Escuela Superior de Canto.

## XX CICLO DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA (Diputación Foral de Alava)

8 de noviembre.—Obras de Buxtehude, Pachelbel, Quelh y Bach. Esteban Elizondo (órgano). Iglesia de San Pedro de Vitoria.

11 al 30 de noviembre.—Exposición sobre los órganos de Alava.

18 al 24 de noviembre.—V Semana de Música Antigua de Alava.

29 y 30 de noviembre.—Bach: **Sonatas para viola de gamba y clave**. René Bosch (viola), José Rada (clave). Palacio Escoriaza-Esquibel, de Vitoria (día 29), Iglesia Parroquial de Llodio (30 de noviembre).

## SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

12 de noviembre.—María Orán (soprano), Miguel Zanetti (piano).

15 de noviembre.—Obras de Mozart, Brahms y Mendelssohn. Stuttgart Klavier Trio.

19 de noviembre.—Joaquín Achúcarro (piano).

22 de noviembre.—Obras de Fauré y Brahms. Joaquín Achúcarro (piano). Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Max Bragado Darman.

## SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE (Teatro Principal)

29 de octubre.—Bach-Liszt: **Fantasia y fuga para órgano**. Beethoven: **Sonata Op. 53 «Waldstein»**. Chopin: **Fantasia Op. 49. Nocturno Op. 62, núm. 2. Mazurka Op. 33, núm. 4. Andante Spianato y Gran Polonesa, Op. 22**. Schura Cherkassky (piano).

## TIEMPO DE MUSICA (banco de Bilbao)

12, 13, 14 y 15 de noviembre.—Schubert: **Tema y variaciones**. Lennox Berkley: **Op. 19 para trío de cuerda**. Tomás Marco: **Quinteto filarmónico** (estreno). Derek Bourgeois: **Quinteto**. Debussy: **Sonata para flauta, viola y arpa**. Villalobos: **Quinteto instrumental**. Syrinx Quintet. Zaragoza (día 12), Teatro Real de Madrid (día 13), Palau de la Música Catalana de Barcelona (día 14), Salón de Sesiones del Ayuntamiento de San Sebastián (día 15).

## FESTIVAL DE MUSICA DE GUITARRA ESPAÑOLA (Granada)

4 de noviembre.—Obras de Lluís Milán, Robert de Visée, Sor, Granados, Turina y Sáinz de la Maza. Mercedes Garrido. Centro Artístico.

5 de noviembre.—Obras de Vivaldi, Carulli, Christian Gottler Scheidler, Albéniz, E. Halffter y Granados. Dúo Garrido-Tapia. Centro Artístico.

7 de noviembre.—Obras de Bach, Sor, Tausman, Villalobos y Ponce. Plácido López Ramos. Capilla de la Colonia San Sebastián.

8 de noviembre.—Obras de Telemann, Purcell, Haendel, Barrón, Demillac, Villalobos y Merauger (estreno). Dúo Lirio Palomar (flauta), Gloria Medina (guitarra). Capilla de la Colonia San Sebastián.

9 de noviembre.—Obras de Bach, Sor, Roldán, Albéniz, Ohana y Leo Brouwer. Francisco Hidalgo. Juventudes Musicales.

10 de noviembre.—Concierto de clausura dedicado a los compositores de la Asociación Cultural y Taller de Composición Valentín Ruíz Aznar. Obras de Raquel Ayala, Sonia Torralvo, José M. Sánchez y María Pino Sánchez. Mercedes Garrido. Obras de Elena Gualda, Alberto de la Oliva, Antonio Gualda y Estrella Pérez. Francisco Hidalgo. Obras de María Olivia Gualda. Gloria M. Obras de Elena Gualda, María Olivia Gualda, y Susana María Martín Salguero. Plácido López Ramos. Obras de Antonio Gualda, Raquel Ayala, Sonia Torralvo, María Bélen Tejero, Alicia Montes, María Pilar Tejero, Francisco Fernando Roldán y Fernando



Alvarez. Gloria Medina. Obras de María Bélen Tejero, Alberto de la Oliva y Antonio Gualda. Dúo Palomar-Medina (flauta y guitarra). Todas las obras son estrenos. Auditorio Manuel de Falla.

## EUROCONCERT (Iglesia de Santa Anna, Barcelona)

7 de noviembre.—Kuhnau: **Historias bíblicas**, Bach: **Suite francesa** en Mi mayor. C.Ph.E. Bach: **Dos sotas**. María Lluïsa Cortada (clave).

21 de noviembre.—Haendel: **Hallenser sonata núm. 2. Suite núm. 7 para clave**. Bach: **Sonata en Mi mayor BWV 1035**. C.F. Abel: **Preludio y fuga en Re mayor**. C.Ph.E. Bach: **Sonata en Re mayor Wq. 129**. Agostino Cirili (flauta), Oscar Miiani (clave), Pere Ros (viola da gamba).

5 de diciembre.—Telemann: **Aria**. Graupner: **Sonata**. Bach: **Preludio y fuga. Sonata para violín y clave**. Graupner: **Suite para clarinetes barrocos**. Telemann: **Sonata para violín y dos clarinetes**. Colin Lawson, Carles Riera (clarinetes barrocos), Emilio Moreno (violín), Albert Romani (clave), Josep Borrás (fagot).

## LIM 75-85, SINTESIS DE UNA DECADA

4 de noviembre.—C. Santos **Cartel**. Bunge: **Mirrors**. St. Marcoux: **Aeqsalartog**. Etkin: **Lo uno y lo otro**. Lanza: **Penetrations**. Museo de Bellas Artes, de Bilbao.

7 de noviembre.—Riviere: **Pré-térito imperfecto**. Bernaola: **Argia Ezta ikusten**. Marco: **Ultramarina**. Peixinho: **Canto da Sibilá**. Barce: **Eterna**. Instituto Alemán, de Madrid.

11 de noviembre.—De Pablo: **Soirée**. Messiaen: **Quatour pour la fin du temps**. Museo de Bellas Artes, de Bilbao.

25 de noviembre.—Bakki: **Pas de deux**. Sbordoni: **Nell'aria**. Raxach: **Careful with that... Gesti e risonanze**. Guáccero: **Luz**. Bortolotti: **Tres piezas**. Instituto Italiano de Cultura, Madrid.

29 de noviembre.—Homs: **Auguris**. Fourchette: **Aphélie**. Garcin: **Après, bien après, en fin, elle arriva...** Depraz: **Sextour**. Fernández-Alvarez: **Sugesto por LIM**. Casa de Velazquez, Madrid.

## RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

1 de noviembre.—Obras de Monteverdi, Gabrielli, Thompson, Tipett, Haendel y Fauré. Orfeo Catalá. Director: Simón Johnson. Centro Cultural de la Caixa, de Terrasa.

9 de noviembre.—Bach: **Seis motetes**. Collegium Musicum de Catalunya. Coral Cármina. Director: Jordi Casas. Parroquia de Sant Cristofó.

12 de noviembre.—Conferencia: **Les possibilitats terapèutiques de la música**. Doctora Elida Palacios.

13 de noviembre.—Conferencia: **Música i veu: art i ciencia**. Doctora Montserrat Bonet i Agustí.

17 de noviembre.—Mozart:

**Divertimento en Re mayor**. Viola: **Concierto para fagot**. Bach: **Concierto en Re menor para dos violines**. **Suite en Do mayor**. Josep Borrás (fagot). Orquesta Pro Arte. Director: Lluís Millet. Gran Casino.

19 de noviembre.—Conferencia: **Com escoltar Scarlatti?**. Xavier Massagué. Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

20 de noviembre.—Conferencia: **Com escoltar Schütz?** Roger Alie. Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

24 de noviembre.—Boccherini: **Stabat Mater. Quinteto núm. 6**. Complesso Bocherini de Luca. María Luisa Russo (soprano). Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

26 de noviembre.—Mesa redonda. Jordi Maluquer, Jordi Labória, Jordi Roch, Montserrat Lloveras, Mários Samarra. Moderador, Josep-Maria Font. Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

27 de noviembre.—Mesa redonda. Josep Casajuana, Josep Freixas, Joaquim Cardellach, Miquel Farré, Salvador Cardús. Moderador, Xavier Massagué. Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

30 de noviembre.—Vicent Ros i Prez (órgano). Conservatorio Profesional de Música de Terrasa.

## FUNDACION JUAN MARCH (Madrid)

4 de noviembre.—Obras de Beethoven, Schubert, Brahms, Bellini, Donizetti y R. Halffter. Domingo Cedrés (barítono), Ana María Gorostiaga (piano). Conciertos del mediodía.

4 de noviembre.—Seminario Música y tecnología (III). Lejaren Hiller presenta su obra electroacústica.

6 de noviembre.—Ciclo Doménico Scarlatti. **Sonatas K. 5, 7, 84, 52, 184, 185, 192, 193, 291, 292, 308, 309, 443, 511, 512, 516 y 517**. Pablo Cano (clave).

11 de noviembre.—Obras de Buxtehude, Bach y Reger. Margarita Rose (órgano). Conciertos del mediodía.

11 de noviembre.—Seminario Música y tecnología. Alcides Lanza presenta su obra electroacústica.

13 de noviembre.—Ciclo Doménico Scarlatti. **Sonatas K. 430, 2, 239, 490, 9, 175, 213, 492, 87, 209, 30, 491, 546, 115 y 425**. José Luis González Uriol (clave).

18 de noviembre.—Obras de Ponce, Dogson. Caba, Falú y Albéniz. Javier Calderón (guitarra). Conciertos del mediodía.

20 de noviembre.—Ciclo Doménico Scarlatti. **Sonatas K. 132, 217, 181, 5, 18, 238, 555, 534, 446, 440 y 227**. José Rada (clave).

25 de noviembre.—Obras de Bach, Scarlatti y Haendel. María Rosa Calvo Manzano (arpa). Conciertos del mediodía.

27 de noviembre.—Ciclo piano francés. César Franck: **Las piezas de una muñeca, Preludio, coral y fuga. Danza lenta. Preludio, aria y final**. Alberto Gómez (piano).

□ El Ministerio de Cultura convoca un concurso público para la concesión de **ayudas a la investigación y recuperación de patrimonio folklórico artístico español en sus aspectos musical y literario-musical**. Se convocan cinco ayudas de 400.000 pesetas cada una. Hay que presentar un currículum y una memoria del trabajo que se pretende hacer. El 4 de noviembre finaliza el plazo de presentación de los documentos e instancia dirigida al Director del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música. Información en el Ministerio de Cultura, Plaza del Rey, núm. 1, Madrid 28004, o en las delegaciones provinciales.

□ Francesc Benaque imparte un **Curso de Introducción a la Organería** organizado por la Associació Catalana d'Organistes, del 4 al 8 de noviembre. El temario versa sobre el conocimiento del instrumento en sus aspectos técnicos, mecánicos e históricos, y se desarrollará con proyecciones y grabaciones sonoras. Los derechos de inscripción son para los socios de 5.000 ptas y para los no socios de 6.000. Los estudiantes de órgano obtienen un descuento. Información y solicitudes: Associació Catalana d'Organistes, c/ Mallorca, 75, 08029-Barcelona.

□ Juventudes Musicales de Barcelona convoca su **Concurso de Jóvenes Compositores 1985**. La edad máxima de participación es de 35 años. Las obras deben durar entre 8 y 15 minutos. Hay que presentar las partituras por triplicado. Para esta edición la obra ha de ser para voz y piano. El 30 de diciembre es la fecha máxima de presentación de originales. Información: Premi de Joves Compositors de Joventuts Musicals de Barcelona, c/ Pau Claris, 139, Barcelona. Teléfono: (93) 215 36 57.

□ El **Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerda** en Banff (Canadá) tiene como límite de edad de los participantes los 35 años. El 1 de diciembre es el último día de inscripción. Información: European Representative. The Banff Centre, 30 Oval Road, Londres NW1 7DE, Gran Bretaña. Teléfono (01) 485 75 97.

□ El Instituto Italiano de Cultura —Sección Cultural de la Embajada de Italia— facilita información sobre las bases de los concursos que se detallan: **XXXVI Concurso Internacional de Composición «Viotti»**, del 1 al 30 de diciembre. Información: Segretaria del Concorso G.B. Viotti, Casella postale 127. 13100-Vercelli. **Concurso Internacional de Música (órgano, clavicémbalo y piano)**, en diciembre. Información: Associazione Culturale Concerti dell'Arcadia, via dei Maffei, 60, 00165 Roma. **V Concurso Pianístico «Ciudad de Messina»**, para jóvenes pianistas. Del 12 al 18 de diciembre. Información: Associazione Artístico-Musicale Messinae, via Porto Salvo, 12, 98100 Messina. **I Concurso Internacional de Ejecución de Música de Conjunto instrumental con piano «Sergio Lorenzi»**, octubre-noviembre de 1985. Información: Associazione Musicisti Giuliani, Consorso Lorenzi, via Marchesetti, 39/134142 Trieste. En el Instituto Italiano de Cultura, calle Mayor 86, 28013-Madrid. Teléfonos: (91) 247 86 03 y 247 52 05, se encuentran las bases de todos estos certámenes a disposición de los interesados.

□ Ya está convocado el **II Premio de Composición «Islas Canarias»**. Las obras presentadas deben ser para coro mixto y conjunto orquestal, con un mínimo de cuatro instrumentos y un máximo de veintidós. La duración debe ser de quince minutos. Hay que presentar la partitura quintuplicada en las Direcciones Territoriales de la de Consejería de Cultura del Gobierno canario que está en la Plaza de los Derechos Humanos s/n. Edificio de Usos Múltiples, 5ª planta, Las Palmas de Gran Canaria o en la calle Mendez Núñez, 84, 8º, de Santa Cruz de Tenerife. Las obras hay que presentarlas con plica y pueden ser remitidas por correo certificado. El 15 de diciembre es el último día de presentación de partituras. Hay un premio único de 750.000 ptas. y el estreno de la obra se hará en la III edición del Festival de Canarias, a celebrar en enero de 1987. La información se obtiene en la Consejería de Cultura, cuyas sedes son las detalladas anteriormente.



□ El **III Concurso Nacional de Interpretación Musical Catalana para Guitarra** tendrá lugar en Mataró (Barcelona) los días 28 y 29 de diciembre, en dos fases, eliminatoria y final. El concurso está abierto a participantes de nacionalidad española sin limitación de edad. La fecha límite de inscripción es el 15 de diciembre. Información: III Concurso Nacional de Interpretación de Música Catalana para Guitarra, c/ Bonaire, 25, Mataró (Barcelona).

□ El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea convoca un **Curso de Guitarra** abierto a participantes de cualquier edad y nacionalidad. El profesor es **Flores Chaviano** y tendrá lugar en la Sala Turina del Teatro Real de Madrid, del 4 al 16 de noviembre. Se puede asistir como oyente y como alumno activo. Chaviano trabajará obras de Ginastera, Vázquez, Benguerel, Villa Rojo, Brouwer, Cruz de Castro, Marco, Darias, García Laborda y suyas. Los derechos de inscripción son de 2.000 ptas. para los activos y 1.000 ptas. para los oyentes. El plazo de inscripción se cierra el 31 de octubre. Información: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Teatro Real, Plaza de Isabel II s/n, 28013-Madrid.

□ Los **Talleres Intensivos de Biomúsica (Iniciación a la Musicoterapia)** están organizados por el Centro de Investigación Musicoterapéutica. Se desarrollarán en Bilbao los días 9 y 10 de noviembre; Victoria, 16 y 19 de noviembre, en Barcelona, 14 y 15 de diciembre de 1985 y 25 y 26 de enero de 1986. Cada curso consta de 16 horas y la matrícula cuesta 6.500 ptas. Habrá tres niveles de aprendizaje. Información: Centro de Investigación Musicoterapéutica, c/ Olaguíbel, 59, 1º. dcha. 01004 Vitoria-Gasteiz. Teléfonos: (945) 27 88 31 y (93) 323 31 10, los lunes de 16 a 21 horas.

□ El **VII Concurso Internacional Chaikovsky** de Moscú está convocado para las disciplinas de **piano, violín, violoncelo y canto**. Los límites de edad son de 16 a 30 años para los instrumentistas y de 18 a 32 para los cantantes. Los premios son en metálico y gira de conciertos. La fecha de inscripción termina el 15 de enero de 1986. Información: Comité de organización del Concurso Internacional Tchaikovsky, 15, Neglinnaya, Moscú (U.R.S.S.). Teléfono: 221 35 78.



La familia Garijo con el flautista James Galway.

## Ha desaparecido uno de los puntales del comercio musical en España

Don Alberto Garijo Alvariño, alma y vida de la casa de instrumentos musicales Garijo, falleció en Madrid el pasado día 10 de agosto a la edad de 63 años, de una muerte repentina e inesperada y, por ello, más dolorosa para todos los que le conocíamos.

¿Quién de la gente de la profesión musical no ha pasado alguna vez por la casa Garijo? Don Alberto ha sido ese compañero del músico español de nuestras orquestas que siempre ha tenido el instrumento deseado y en el momento demandado. El señor Garijo era un entusiasta promotor de las agrupa-

ciones musicales amateuristas. Muchas veces comentó la gran envidia que le producían ese grupo de amigos o compañeros de trabajo que, en Alemania, Francia, Austria, Inglaterra, Japón, y tras su jornada laboral, se reunían para interpretar a los clásicos formando pequeñas bandas que de vez en cuando competían entre sí. Tras estos pensamientos siempre decía que si en España se promocionase más este tipo de bandas a nivel escolar y municipal, cambiaría, de seguro, nuestra realidad musical.

La casa Garijo se fundó hace 60 años y es la proveedora de instrumentos musicales de las principales orquestas que actualmente radican en nuestro país, así, como de gran número de las bandas de

música que subsisten en todo el territorio español.

La última de las iniciativas culturales que realizó don Alberto fue la colección de obras de **Nueva Música Española para flauta**, cuya finalidad es el aumento del repertorio español para este instrumento, a base de la realización de encargos a compositores de nuestro país. La colección se denomina

Manuel Garijo, en homenaje a su padre, músico profesional valenciano. Poco antes de su muerte tuvo la satisfacción de asistir en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid a la presentación del primer volumen de esta colección que contiene obras de Tomás Marco, Agustín Bertomeu, Luis Blanes, Eduardo Pérez Masada, Fernando Palacios y Manuel Dimbwadyo. Volumen que viene ilustrado por el cuadro de Fernando Zóbel **Homenaje a Teobaldo Boehm**.

Cuando las obras están construidas sobre sólidas bases y con claros objetivos suelen sobrevivir a sus autores y la obra de don Alberto Garijo estamos seguros que va a seguir prestando esa ayuda incondicional a la música y los músicos españoles de la mano de sus hijos José Alberto y José Manuel que han nacido en la escuela de su padre y son ya la tercera generación en la Casa Garijo. — F.R.P.

## ESTRENOS

**CLAUDIO PRIETO: Fandango Español** (versión orquestal del **Fandango** de Soler). Orquesta Sinfónica de Radio Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. Festival de Santander. Plaza Porticada, Santander, 31 de agosto.

**PIERRE BOULEZ: Rituel** (estreno en España). Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. Festival de Santander. Plaza Porticada, Santander, 27 de agosto.

**J. RUSSINYOL: Splassh...!** Grup Instrumental Vol ad Libitum. Serenates d'Estiu, de Juventudes Musicales de Barcelona. Hospital de la Santa Creu. Barcelona, 18 de julio.

**J. RUSSINYOL: Incert desig.** Grup Instrumental Vol ad Libitum. Serenates d'Estiu de Juventudes Musicales de Barcelona. Hospital de la Santa Creu. Barcelona, 18 de julio.

**EMILIO LOPEZ DE SAA: Como se arranca el hierro de una herida** (lied sobre una rima de Becquer). Dolores Cava (soprano), Emilio López de Saa (piano). Diputación de Segovia. Iglesia del Seminario. Segovia, 8 de junio.

**CLOTILDE ROSA: Música para 3 grupos.** Grupo Koan. Director: José Ramón Encinar. I Encontro Luso-Espanhol de Compositores. Sala de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Lisboa, 21 de junio.

**PEREZ MASEDA: Traspasa el aire y todo.** Grupo Koan.

Director: José Ramón Encinar. I Encontro Luso-Espanhol de Compositores. Sala de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Lisboa, 21 de junio.

**RAMON BARCE: Concierto de piano.** Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Director: Jorge Rubio. Pedro Espinosa (piano). Festival Internacional de Música Contemporánea. Teatro Principal Alicante, 15 de septiembre.

**CARLOS CRUZ DE CASTRO: Concierto para clave.** Lidia Guerberoff (clave). Orquesta de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Director: Michel Tabachnik. Festival Internacional de Música Contemporánea. Teatro Principal Alicante, 19 de septiembre.



# Música en el mundo

Novedades en el catálogo europeo de

**EMI**

Han aparecido en los establecimientos discográficos europeos algunos registros nuevos del máximo interés. Vamos a centrarnos en esta ocasión en la firma EMI. Esta casa editora presenta, dentro del repertorio sinfónico-coral, la segunda grabación del **Requiem** de Mozart realizada por Daniel Barenboim, que ya había grabado la obra, también para EMI, con gran fortuna. En esta ocasión, la toma se realizó paralelamente al Festival Mozart 1984, en París, y cuenta con un importante cuarteto solista, formado por Kathleen Battle, Ann Murray, David Rendall y Matti Salmiinen, junto al Coro y la Orquesta de París Otro **Requiem**, esta vez el hermosísimo de Fauré, dirigido por Michel Plasson con la Orquesta del Capitolio de Toulouse y nuestro Orfeón Donostiarra (que continúa así su contacto con los citados orquesta, director y casa discográfica, después del éxito conseguido con la ópera **Padmavati** de Roussel); la soprano solista es Barbara Hendricks. Riccardo Muti, uno de los grandes directores de la firma, dirige la **Misa de la coronación**, de Cherubini, siguiendo con ello la grabación de la música sacra de este compositor. Y Klaus Tennstedt, el **Requiem alemán** de Brahms (con Jessye Norman y Jorma Hynninen), junto a la **Rapsodia para contralto** (con Waltraud Meier) y el canto del destino.

En el campo de la ópera, EMI ofrece una edición de **Julio César** de Haendel, cantado en inglés y grabado en vivo en la Opera Nacional Inglesa de Londres; el reparto es de alto nivel: Janet Baker, Valerie Masterson, Sarah Walker, John Tomlinson, así como su director, el experto Charles Mackerras. También se ha registrado en vivo la segunda grabación para EMI de **I Capuleti ed i Montecchi**, de Bellini (la primera era la excelente de Giuseppe Patané, con Janet Baker, Beverly Sills



Bernard Haitink dirige el esperado **Tannhauser** editado por EMI.

y Nicolai Gedda). Se ha efectuado en la Royal Opera londinense, en un clima de auténtico clamor, provocado por la calidad de los intérpretes, como puede observar personalmente en abril del pasado año: los cantantes Edita Gruberova, Agnes Baltza, Dano Raffanti, Gwynne Howell, y el director Riccardo Muti. Este director, según nuestras noticias, seguirá grabando, además, óperas de Verdi y Puccini. Aparece igual-

mente el esperado **Tannhauser** dirigido por Bernard Haitink, con Lucia Popp, Waltraud Meier, Klaus König, Bernd Weigl, Kurt Moll, Siegfried Jerusalem, Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Continuando la serie de ópera francesa iniciada hace algunos años, **La Jolie Fille de Perth**, de Bizet, por June Anderson, Alfredo Kraus, José van Dam, Gabriel Bacquier, Margarita Zimmermann y la Nueva Orquesta Filarmónica



de Radio Francia, dirigidos por Georges Prêtre, y un disco de arias por José Carreras. La opereta vienesa también está de enhorabuena con el retorno al disco del experto Willy Boskovsky, con **Giuditta**, de Lehár, con Edda Moser y Nicolai Gedda. Los amantes de la opereta francesa, por su parte, podrán disfrutar con la interpretación de Jessye Norman en **La bella Helena**, de Offenbach, nuevamente con Plasson y el Capitolio de Toulouse. Para cerrar el apartado vocal, hay que mencionar los **Lieder** de Grieg, por Dietrich Fischer-Dieskau.

Pasando a la música instrumental, sobresalen las **Suites inglesas**, de Bach, por Gustav

## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El Ballet Nacional Español ha comenzado una gira por la Unión Soviética. Hizo su debut en el Teatro Stanislavski, de Moscú estrenando la obra **Laberinto**, con coreografía de José Antonio sobre música de Montsalvatge. Después ofrecerá veinticinco representaciones en las ciudades soviéticas de Leningrado, Vilnius y Riga. La compañía viajará en noviembre a Bruselas para participar en los actos de clausura de Europa-lia.

Narciso Yepes, aparte de su participación en Europa-lia, ha ofrecido un concierto para los reyes belgas Balduino y Fabiola en el Teatro del Palacio Real de Laeken.

Narciso  
Yepes.



La Coral Ondarreta de Las Arenas (Vizcaya) ha actuado en las ciudades belgas de Gosselies y Bruselas, con un programa formado por obras de música española del Renacimiento y música vasca. El director Manuel Torre Lledó presentó obras de **Antxieta**, **Victoria**, **Ribera**, **Vázquez** y **Guerrero** en la primera parte y **Morondo**, **Manuel Torre**, **José Olaizola**, **Máximo Moreno** y **Carlos Iturralde**, en la

segunda, con el acompañamiento de la **Banda de Txistularis de la Comunidad de Uribe-Costa** (Vizcaya).

Rocío Herrero, profesora de guitarra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha sido invitada a formar parte del Jurado que fallará el XVIII Concurso Internacional Comuna d'Alessandria, en Italia. Este concurso de guitarra clásica está diri-



Leonhardt; las **Suites para violonchelo**, del mismo autor, por Heinrich Schiff, y el tercer volumen de **Sonatas** de Scarlatti, por Christian Zacharias, que ofreció un recital monográfico con obras de este compositor en el reciente ciclo de Ibermúsica, en el Teatro Real de Madrid. En música de cámara, las **Sonatas para violín y piano** de Brahms, por Itzhak Perlman y Vladimir Ashkenazy, en álbum completao por el Scherzo de la **Sonata F.A.E.** y cuatro de las **Danzas húngaras**.

Dentro de la serie *Reflexe*, dedicada a la música medieval, renacentista y barroca, se ofrecen **Misas** de Ockeghem, por el Hilliard Ensemble; la **Misa en Si menor**, de Bach, dirigida por Andrew Parrott; el **Opus 3** de Haendel, por el Linde Consort; las **Arias alemanas** también de Haendel, por Emma Kirkby, y el **Opus ultimum**, de Schutz, por el London Baroque Ensemble. La aparición de algunas ediciones, previamente anunciadas, ha sido pospuesta. Entre ellas están las **Sonatas para piano**, de Mozart, por Daniel Barenboim y **Das Knaben Wunderhorn**, de Mahler, por Lucia Popp, Thomas Allen y la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigidos por Klaus Tennstedt (hay que recordar que EMI cuenta en su catálogo con una antológica versión de este ciclo de canciones, en interpretación de Schwarz-

kopf, Fischer-Dieskau, la Sinfónica de Londres y Szell, que, por cierto, debería reeditar en nuestro país). Según los cálculos, aparecerán a principios de 1986.

Entre los proyectos más inmediatos de EMI figuran **Alcina**, de Haendel, dirigida por Richard Hickox, con Arleen Augér y Kathleen Kuhlmann; las sinfonías **Primera** de Sibelius y **Cuarta** de Nielsen, por Simon Rattle y la Sinfónica de Birmingham; la **Sinfonía antártica**, de Vaughan-Williams, por Haitink, la versión íntegra de la música incidental para **La Arlesiana**, de Bizet, por Michel Plasson, tres discos de arias de ópera por Margaret Price dirigidos por Giuseppe Patané y **Los Cuentos de Hoffmann** de Offenbach, en la versión de Geser, con Neil Shicoff, José van Dam, Luciana Serra, Jessye Norman, Rosalind Plowright y Ann Murray, entre otros, bajo la dirección de Sylvain Cambreling —**RAFAEL BANUS**

## A la muerte de Emil Gilels, uno de los grandes pianistas de nuestro tiempo

El pasado 14 de octubre moría en Moscú el pianista Emil Gilels, a la edad de 69 años. No es un tópico, como tantas veces a la muerte de muchos personajes, pues Gilels ha sido sin duda uno de los más grandes exponentes del pianismo en la postguerra.

Nació en Odesa el 19 de octubre de 1916, en una familia de músicos, y a los 6 años empezó a recibir lecciones de música con el profesor Thack, y más tarde con B.M. Reingbald. Dio su primer concierto público a los 13 años y a los 15 ya obtuvo el primer premio de piano de Ucrania, así como, dos años después, el primero en el Concurso de la Unión, que alcanzaba a todo el territorio de la URSS. En 1935 se inscribió en el Conservatorio de Moscú para estudiar con el más famoso pedagogo de Rusia, Heinrich Neuhaus —maestro también, sin ir más lejos, de Sviatoslav Richter, el OTRO más grande pianista soviético de nuestro tiempo. En 1936 consiguió el segundo premio en el Concurso Internacional de Viena, y en 1938 el primero en el Reina Elisabeth de Bruselas. La fulgurante carrera que se le aveci-

naba fue, sin embargo, interrumpida por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, de modo que sólo en 1950 pudo lanzarse de nuevo a una SEGUNDA CARRERA. Obtuvo así inmediatos y resonantes éxitos en varios países europeos del Este, y algún tiempo después en Alemania Federal como partenaire de David Oistrakh.

Su GRAN presentación europea tuvo lugar en París en 1955 y, a continuación, la que le consagró definitivamente, en Filadelfia (1956), bajo la dirección de Eugene Ormandy. En aquel momento, el mundo musical se preguntó cómo había sido posible que un pianista de semejante calibre hubiese permanecido ignorado hasta sus casi 40 años (Señalaré que en España tardó aún mucho más en ser apreciado en su justa medida. Inmodestamente fuimos muy pocos los que hablábamos de él en los años 60). En un principio, Gilels deslumbró por su segura y poderosísima técnica, pero muy pronto pudo comprobarse a fondo que ésta no era sino el soporte de un arte de primera magnitud caracterizado por su equilibrio, musicalidad fuera de toda duda



Emil Gilels.

huida de toda extravagancia o personalismo excesivo y una sobria objetividad jamás confundida con la frialdad o inexpresividad.

Si en los comienzos de su meteórica carrera occidental se centró en el repertorio más virtuosístico —dejando grabaciones deslumbrantes del **Tercer Concierto** de Rachmaninov, el **Segundo** de Saint-Saens (ambos con Cluytens), **Primero** de Chaikovsky (Reiner)— pronto fue deslizándose sus preferencias hacia la música romántica más espiritual, habiendo legado registros memorables de la **Sonata** de Liszt, de los **5 Conciertos** de Beethoven (Szell), los 2 de Brahms (Jochum), el **núm. 27** de Mozart (Böhm), el

**núm. 1** de Chopin (Ormandy), música para piano a cuatro manos de Schubert («*adoro a Schubert*») con su hija Elena, las **Baladas** y las **Fantasías Op. 116** de Brahms (Premio Ritmo en 1977), un recital Grieg, y la serie de las **Sonatas** de Beethoven, que no ha podido completar. Y, en música de cámara, el **Quinteto «La Trucha»** de Schubert, el **Cuarteto Op. 25** de Brahms (ambos con el Cuarteto Amadeus) o el **Trio** de Chaikovsky (con Kogan y Rostropovich) —**ANGEL CARRASCOSA**

## Cambio de dirección en el Conservatorio de Madrid

Encarnación López Arenosa, catedrático de solfeo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha sido nombrada directora, tras la vacante dejada a raíz de la jubilación de Pedro Lerma. Encarnación López Arenosa era actualmente subdirectora de dicho centro.

## Congreso de Etnología y Folklore en Castilla y León

La Junta de Castilla-León ha organizado un Congreso de Etnología y Folklore de la región, en Soria. Se desarrollaron en él ponencias y comunicaciones entre las que destaca, en materia musical, la exposición general del tema de la canción popular, por el musicólogo Miguel Manzano, y las ponencias de Israel J. Katz, de la Universidad de Columbia (**El estado de la investigación etnomusicológica en Castilla y León, hasta los trabajos de Kurt Schindler**), Ramón García Mateos, de la Universidad de Barcelona (**La trágica muerte de «El Nacional»: el nacimiento de un romance**) y Angel Carril, investigador e intérprete de música tradicional (**Función de la música en la sociedad de tipo tradicional**). También tuvieron lugar dos mesas redondas sobre el tema del folklore en las que intervinieron el Director General de Promoción Cultural de la autonomía de Castilla y León, en la primera, y Angel Carril, componentes de Nuevo Mester de Juglaría, Mercedes Cano, Carlos Blanco y Antonio Gómez, en la segunda.

gido por Alirio Díaz y una de las obras obligadas para esta edición es la **Fantasia para un Gentilhombre**, de Joaquín Rodrigo.

**Cristóbal Halffter** ha dirigido en París a la Orquesta Nacional de Francia en un programa en el que figuraba una obra suya, **Paráfrasis** y la **Sinfonía núm. 1** de Bruckner. Halffter trabaja ahora preparando un **Concierto de violonchelo y orquesta** en homenaje a **García Lorca**, encargo de la Radio de Baden Baden, que será estrenado por Rostropovich y la Orquesta de Baden-Baden y un ciclo de «lieder» con textos de poetas españoles, encargo de la Filarmónica de Berlín.

La arpista **María Rosa Calvo Manzano** dió una conferencia sobre su instrumento en el Congreso Mundial del Arpa de Israel. También ha impartido un curso de lecciones magistrales en Australia.





## Firma del contrato AFIVE-SGAE

La Sociedad General de Autores de España (SGAE) y la Asociación Fonográfica y Videográfica Española (AFIVE) han afirmado un contrato por el que quedan establecidas las condiciones que regularán el pago de los derechos fonomecánicos desde el 1 de enero del 85 hasta el 31 de diciembre del 87. La firma de este acuerdo supone la culminación de un proceso de negociación iniciado hace más de cuatro años, y en el que las dificultades para llegar a un consenso eran reflejo de las que, a nivel internacional, padecían las respectivas comisiones negociadoras, el BIEM, por las sociedades de autores y la IFPI por la industria fonográfica internacional. Ambas organizaciones llegaron a fir-

mar un documento que alentó las negociaciones a nivel nacional entre la AFIVE y la SGAE. El contrato firmado ha sido satisfactorio para ambas partes ya que, por un lado, las percepciones que autores y compositores españoles obtendrán por la utilización de sus obras en soportes mecánicos experimentarán un notable incremento, y por otro, la industria poseerá una clara panorámica de la incidencia que los derechos de autor tendrá sobre sus previsiones a tres años vista, evitando así la incertidumbre que este capítulo podría crear en el futuro inmediato. Además del contrato, las organizaciones han adquirido el compromiso de abrir negociaciones para regular los derechos mecánicos correspondientes a videogramas y la cooperación en el tema de interés común que es la piratería.

## El Teatro de La Zarzuela, clausurado por unas horas

El Ayuntamiento de Madrid dio orden de clausura del Teatro de la Zarzuela y suspendió dicha orden a las diez horas. Las graves deficiencias en los sistemas de seguridad del teatro y las reiteradas advertencias de cierre a los responsables municipales fueron el motivo principal esgrimido por el teniente alcalde del Ayuntamiento de Madrid para justificar su orden de cierre. El Ministerio de Cultura, que en un principio dijo desconocer la orden, tomó posteriormente cartas en el asunto y asumió la finalización de las obras de reforma del local para dentro de dos meses, lo que produjo la suspensión de la orden, además de la posible actuación de la Guardia Civil si se procedía al cierre obligado con fuerzas de la Policía Municipal. El Ministerio de Cultura aseguró posteriormente que «la orden municipal de clausura fue aceptada sin resistencia y la clausura se levantó tras realizar técnicos municipales y del Ministerio una inspección de varias horas de la marcha de las obras». El alcalde de Madrid Enrique Tierno Galván declaró que la orden de cierre había partido de él mismo

pues consideraba inseguro al teatro: «Si de aquí a dos meses las obras no están concluidas a nuestra satisfacción, que posiblemente no lo estén porque ya empezaron hace mucho tiempo y el Ministerio de Cultura ha tardado años en avanzar, si el descuido continúa no tendremos más remedio que clausurar el teatro, y si la Guardia Civil lo prohíbe, quedará claro dónde está la responsabilidad si ocurre algún siniestro».

## Orquesta de la URSS: cinco conciertos en Castilla-La Mancha

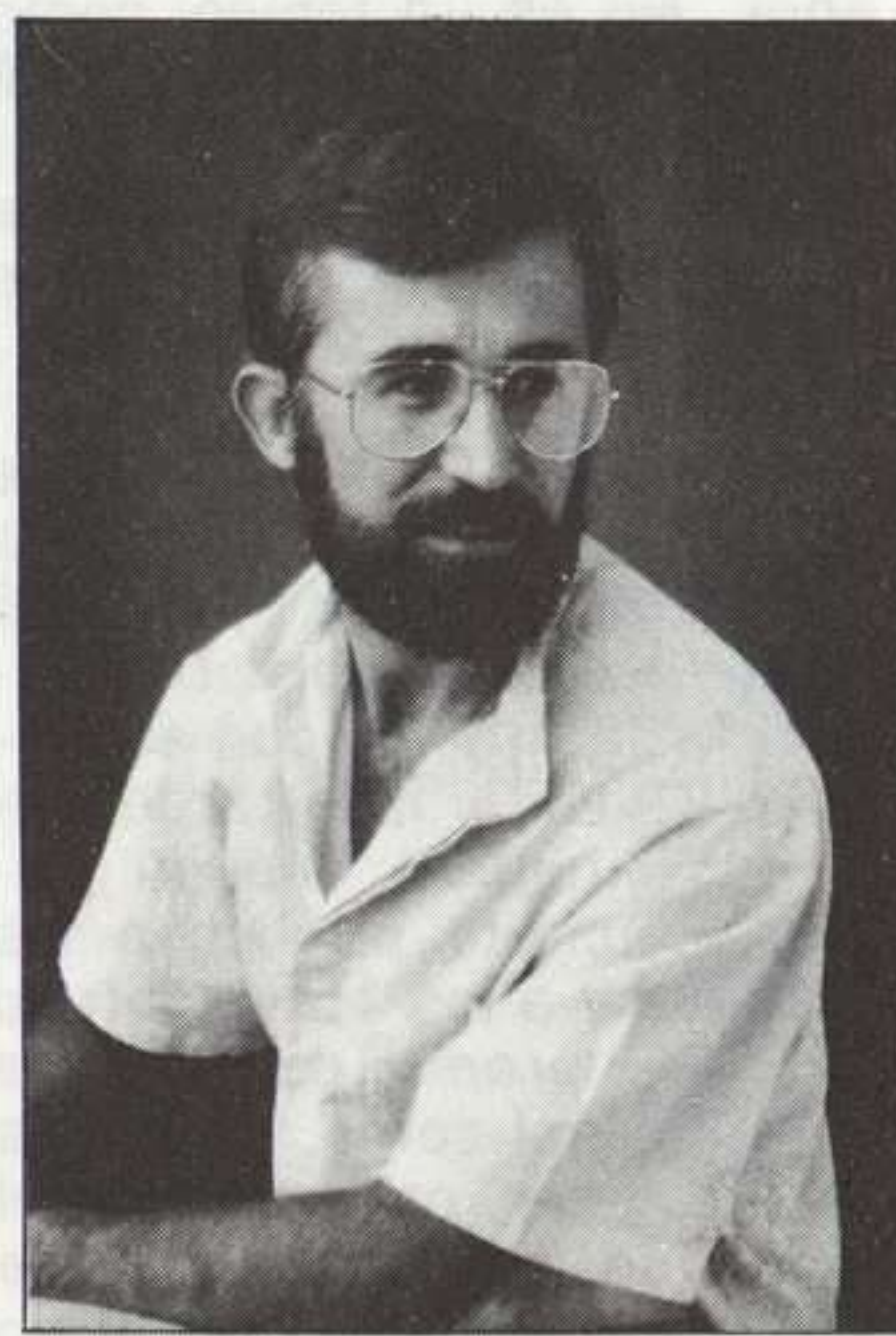
La Orquesta Nacional de la U.R.S.S. ha realizado un ciclo de cinco conciertos por Castilla-La Mancha, bajo el patrocinio de la Junta de Comunidades de esta autonomía. Los conciertos, todos ellos de entrada gratuita, se celebraron en la Catedral Primada de Toledo, Cuenca, Coliseo Luenego de Guadalajara e Iglesia de San Pedro de Ciudad Real. Las obras presentadas en esta gira fueron de Shostakovich, Rachmaninof, Chaikovsky, Glinka, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov. Actuaron las solistas Liuba Timofeyeva y Tamara Siniavskaia, y el director Vladimir Verbitski.

**RODRIGO A. DE SANTIAGO** falleció el 30 de septiembre, en su residencia de La Coruña, a los 78 años de edad. Nacido en Baracaldo, fue titular de las Bandas de La Coruña y Madrid, de la Orquesta Municipal de La Coruña y de la Coral Polifónica El Eco. Era miembro de la Real Academia Gallega de Bellas Artes y publicó numerosos estudios sobre folklore vasco y gallego entre los que destaca su **Método de gaita**. Sus composiciones más conocidas han sido el **Concierto vasco**, **Requiem a la memoria de Ataulfo Argenta** y una zarzuela con texto de Luis Iglesias de Souza. Su paso por la Banda Municipal de Madrid dejó honda huella en esta agrupación.

**DOLORES CAVA** y **EMILIO LOPEZ DE SAA** han ofrecido, bajo el patrocinio de la Comunidad Autónoma de Madrid, dos homenajes musicales a **García Lorca** en las localidades de Fuenlabrada y Torrejón de Ardoz (Madrid). En las respectivas Casas de

Cultura interpretaron canciones de **García Lorca** y dos «lieder» de **López del Saa** sobre poemas de poeta granadino. Estos dos músicos grabaron recientemente para Radio Nacional, Radio 2 seis «lieder» del compositor francés **Raoul Laparra**, nunca registrados y encontrados por **López de Saa** en una librería de viejo francesa.

**NICANOR DE LAS HERAS** ha sido el ganador del Concurso de Composición Pablo Picasso 1985 convocado por la Cátedra «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga y por el ayuntamiento de la ciudad. La obra **Secuencias variables** fue merecedora del premio de 300.000 ptas., al que se presentaron diez composiciones procedentes de diversos puntos de España. **Nicanor de las Heras** es profesor del Conservatorio «Victoria Eugenia», de Granada y su obra se estrena dentro del IV Festival Internacional de Música «Pablo Ruiz Picasso».



Nicanor de las Heras.

**CONSUELO RUBIO** ha sido homenajeada en Toledo, con un concierto con obras de Bach, Scarlatti, Haendel y Hindemith, interpretado por las que fueron discípulos y colaboradores de la soprano. Las cantantes **Isabel Rivas** y **Josefina Cubeiro** y las pianistas **María Acebes** y **Ramona Sanuy** ofrecieron es-

tas interpretaciones en el Patio de San Juan de los Reyes, dentro de las actividades de la Fundación «Consuelo Rubio» y con motivo de varias celebraciones: los centenarios de Bach, Haendel y Scarlatti, el treinta aniversario del estreno en Madrid (por **Consuelo Rubio** con la Orquesta Nacional dirigida por Hindemith) del ciclo de «lieder» **Marientleben**, de Hindemith-Rilke y los actos y conferencias organizados en Toledo con motivo de la hermandad entre esta ciudad y Aquisgran.

**ALICIA ALONSO** fue galardonada por la Junta de Castilla-León en agradecimiento a la gira realizada por esta comunidad autónoma por el Ballet Nacional de Cuba. En el Polideportivo Huerta del Rey de Valladolid, donde se produjo la actuación de la compañía cubana, **Alicia Alonso** recibió el galardón concedido. La gira de los cubanos por España ha constituido uno de los acontecimientos balletísticos más sobresalientes de este año.



# Discos editados

entre el 10 de junio y el 15 de octubre de 1985

## I. ORQUESTAL

- AUBER:** 6 Oberturas Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo S Cambreling EMI 069-16385 Importación
- BACH:** los 6 Conciertos de Brandemburgo Academy of Ancient Music, C. Hogwood Decca Oiseau-Lyre 414 187-1, 2 discos Digital Importación
- BACH:** los 6 Conciertos de Brandemburgo Holliger, Gazzelloni, Copley, Thunemann, Baumann, Touvron, I Music, Philips 412 790-1, 2 discos Digital Importación
- BACH:** Concierto triple para flauta, violín y clave. Concierto para violín y oboe. Concierto para oboe d'amore Standage, Reichenberg, Berzosiuk, Pinnock, The English Concert T. Pinnock Archiv 413 731-1 Digital Importación
- BERLIOZ:** Harold en Italia. Carnaval Romano W. Christ Orquesta Filarmonica de Berlin L. Maazel Deutsche Grammophon 415 109-1 Digital Importación
- BERLIOZ:** Sinfonia Fantástica Orquesta Filarmonica de Berlin D. Barenboim CBS IM 39859 Digital Importación
- BERNSTEIN:** Sinfonia núm. 1 Jeremias. Chichester Psalms C. Ludwig Coro Wiener Jeunesse Orquesta Filarmonica de Israel L. Bernstein Deutsche Grammophon 25 30 968 Importación
- BERNSTEIN:** Sinfonia núm. 2 «The Age of Anxiety» L. Foss Orquesta Filarmonica de Israel L. Bernstein Deutsche Grammophon 25 30 969 Importación
- BERNSTEIN:** Sinfonia núm. 3 «Kaddish» M. Caballe Coro Wiener Jeunesse Orquesta Filarmonica de Israel L. Bernstein Deutsche Grammophon 25 30 970 Importación
- BIZET:** La Arlesiana, suites Carmen, suite Orquesta Filarmonica de Berlin H. von Karajan Deutsche Grammophon 415 106-1 Digital Importación
- BIZET:** La Arlesiana, suites GRIEG: Peer Gynt, suites Orquesta Sinfonica de Bamberg M. Couraud Hispavox 130 343
- BRUCKNER:** Sinfonia núm. 8 Orquesta Filarmonica de Viena C.M. Giulini Deutsche Grammophon 415 124-1, 2 discos Digital Importación
- CHAIKOVSKY:** Conciertos para piano núms. 1 y 3 V. Postnikova Orquesta Sinfonica de Viena G. Ryzhovsky Decca 410 112-1 Digital Importación
- CHAIKOVSKY:** Concierto para piano núm. 2 V. Postnikova Orquesta Sinfonica de Viena G. Ryzhovsky Decca 410 113-1 Digital Importación
- CHAIKOVSKY:** Sinfonia núm. 2 «Ucraniana». La Tempestad Orquesta Sinfonica de Chicago C. Abbado CBS IM 39359 Digital Importación
- CHAIKOVSKY:** Sinfonia núm. 5 Orquesta Filarmonica de Viena H. von Karajan Deutsche Grammophon 415 094-1 Digital Importación
- CHAIKOVSKY:** Sinfonia núm. 6 «Patética» Orquesta Filarmonica de Viena H. von Karajan Deutsche Grammophon 415 095 Digital Importación
- DVORAK:** Sinfonia núm. 7 Orquesta Filarmonica de Viena L. Maazel Deutsche Grammophon 410 997-1 Digital Importación
- ELGAR, WALTON:** Conciertos para violoncelo. Yo-Yo Ma Orquesta Sinfonica de Londres A. Previn CBS IM 39541 Digital Importación
- FALLA:** Noches en los Jardines de España. ALBENIZ/C. HALFFTER: Rapsodia Española. TURINA: Rapsodia Sinfonica A. de Larrocha Orquesta Filarmonica de Londres R. Frühbeck de Burgos Decca 410 289-1 Digital Importación
- FAURE:** Obra orquestal completa Von Stade, Gedda, Collard, P. Y.P. Tortelier Orquesta del Capitolio de Toulouse M. Plasson EMI 167-73071 3, 3 discos Importación
- GERSHWIN:** Rhapsody in blue. Segunda Rapsodia para piano y orquesta. Preludios para piano. Piezas inéditas para piano M. Tilson Thomas Orquesta Filarmonica de Los Angeles M. Tilson Thomas CBS IM 39699 Digital Importación
- GERSHWIN:** Obras arregladas para flauta J.P. Rampal Orquesta Filarmonica de Los Angeles M. Colombier CBS FM 39700 Digital Importación
- GOUNOD:** Sinfonias núms. 1 y 2 Orquesta del Capitolio de Toulouse M. Plasson EMI 069-16344 Importación
- HAENDEL:** los 3 Concerti a due cori Academy of Ancient Music, C. Hogwood Decca Oiseau-Lyre 411 721-1 Digital Importación
- HAENDEL:** Música para los Reales Fuegos Artificiales. Concerti a due cori núms. 2 y 3 The English Concert T. Pinnock Archiv 415 129-1 Digital Importación
- HAYDN:** Concierto para violín en Do mayor MOZART Concierto para violín núm. 2 I. van Keulen Orquesta de Cámara Holandesa, A. Ros Marba Philips 412 718-1 Digital Importación
- HAYDN:** Sinfonias núms. 88 y 92 Oxford Orquesta Filarmonica de Viena L. Bernstein Deutsche Grammophon 413 777-1 Digital Importación
- HAYDN:** las 12 Sinfonias de Londres (núms. 93-104) Orquesta del Concertgebouw, S. C. Davis Philips 412 5010-6 de cas. Digital y analógico Importación
- HONEGGGER:** las 5 Sinfonias Orquesta del Capitolio de Toulouse M. Plasson EMI 167-73071 3, 3 discos Importación
- IBERT:** Escalas. Obertura Festiva Tropismos Orquesta Sinfonica de Berlín L. Maazel Deutsche Grammophon 413 780-1 Digital Importación
- D'INDY:** Día de verano en la montaña. El bosque encantado. Cuadros de viaje Orquesta Filarmonica del País del Loira P. Dervaux EMI 069-16301 Importación
- D'INDY:** Istar. La Muerte de Wallenstein Orquesta Filarmonica del País del Loira, P. Dervaux EMI 069-14043 Importación
- D'INDY:** Sinfonia núm. 2 Orquesta del Capitolio de Toulouse M. Plasson EMI 069-73100 Importación
- IVES:** Obertura de Robert Browning. Marcha de la banda del circo. La pregunta sin respuesta. Piezas para orquesta de cámara Orquesta Royal Philharmonic, Londres H. Faberman Hispavox 160 320
- KLEMPERER:** Sinfonia núm. 2. Merry Waltz. WEILL: Suite de la Opera de tres perragordas Orquesta Philharmonia, Londres O. Klemperer EMI 069-00565 Importación
- KOECHLIN:** Seven Stars Symphony. Balada para piano y orquesta B. Rigutto Orquesta Filarmonica de Montecarlo, A. Myrat EMI 069-03976 Importación
- LISZT:** Fantasia Húngara. Malediction. Totentanz J. Bolet Orquesta Sinfonica de Londres I. Fischer Decca 414 079-1 Digital Importación
- MAGNARD:** Sinfonia núm. 4. Canto Fúnebre Orquesta del Capitolio de Toulouse M. Plasson EMI 2701501 Digital Importación
- MENDELSSOHN:** Sinfonia núm. 4 «Italiana». SCHUBERT: Sinfonia núm. 8 «Inacabada» Orquesta Philharmonia, Londres G. Sinopoli Deutsche Grammophon 410 862-1 Digital Importación
- MENDELSSOHN:** El Sueño de una Noche de Verano, selección. SCHUBERT: Rosamunda, selección Blegen, Quivar Coro y Orquesta Sinfonica de Chicago J. Levine Deutsche Grammophon 410 862-1 Digital Importación
- MORENO BUENDIA:** Suite concertante para arpa. RODRIGO: Concierto de Aranjuez (transcripción para arpa) M. Robles Orquesta Philharmonia, Londres C. Dutoit Decca 411 738-1 Digital Importación
- MOZART:** Conciertos para piano núms. 25 y 26 de La Coronación V. Ashkenazy Orquesta Philharmonia, Londres V. Ashkenazy Decca 411 810-1 Digital Importación
- MOZART:** Sinfonias núms. 35 «Haffner» y 41 «Júpiter» Orquesta Filarmonica de Viena L. Bernstein Deutsche Grammophon 415 305-1 Digital Importación
- POULENC:** Aubade. Concierto para piano G. Tacchino Orquesta del Conservatorio de París G. Prêtre EMI 069-11259 Importación
- POULENC:** Les Biches. Bucolique. Matelote provençale. Pastourelle Coro Ambrosian Orquesta Philharmonia, Londres G. Prêtre EMI 069-73050 Importación
- POULENC:** Concierto Campes- tre para 2 pianos. Concierto para clavecín Pouleuc, Fevrier, Van den Wiele Orquesta del Conservatorio de París G. Prêtre EMI 069-12100 Importación
- POULENC:** Sinfonietta Suite Francesa. Discurso del General. Dos Marchas y un Intermedio. La Bañista de Trouville Orquesta del Conservatorio de París G. Prêtre EMI 069-10092 Importación
- RACHMANINOV:** Sinfonia núm. 1. La Roca Orquesta Filarmonica de Berlín L. Maazel Deutsche Grammophon 413 784-1 Digital Importación
- ROSSINI:** Sonatas para cuerda núms. 1, 3, 4 y 5 Camerata de Berna T. Furi Deutsche Grammophon 413 310-1 Digital Importación
- ROUSSEL:** Concierto para pequeña orquesta. Sinfonia núm. 2 Orquesta Colonne Paris P. Dervaux EMI 069-73096 Importación
- SCHUBERT:** Sinfonia núm. 8 «Inacabada». Rosamunda, selección Orquesta Sinfonica de Boston Sir Colin Davis Philips 410 393-1 Digital Importación
- SHOSTAKOVICH:** Sinfonias núms. 6 y 11 Año 1905 Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam B. Haitink Decca 411 939-1, 2 discos Digital Importación
- SHOSTAKOVICH:** Sinfonia núm. 15 Orquesta Filarmonica de Londres B. Haitink Decca 9-51 018 Importación
- SIBELIUS:** Sinfonias núms. 3 y 6 Orquesta Philharmonia, Londres V. Ashkenazy Decca 414 267-1 Digital Importación
- SIBELIUS:** Sinfonia núm. 7. Tapiola Orquesta Philharmonia, Londres V. Ashkenazy Decca 9-50041 Digital Importación
- SOUSA:** 15 Marchas Philip Jones Brass Ensemble E. Howarth Decca 410 290-1 Digital Importación
- R. STRAUSS:** los 2 Conciertos para trompa. WEBER: Concertino para trompa H. Baumann Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig K. Masur Philips 412 237-1 Digital Importación
- STRAVINSKY:** El Pájaro de Fuego, Pulcinella: Suites Orquesta Filarmonica de Israel L. Bernstein Deutsche Grammophon 415 127-1 Digital Importación
- STRAVINSKY:** Petrushka. Escenas de ballet Orquesta Filarmonica de Israel L. Bernstein Deutsche Grammophon 410 996-1 Digital Importación
- STRAVINSKY:** las 2 Sinfonias Orquesta Filarmonica de Israel L. Bernstein Deutsche Grammophon 415 128-1 Digital Importación
- SZYMANOWSKI:** Conciertos para violín núms. 1 y 2 K. Kulka Orquesta Sinfonica Nacional de la Radio Polaca J. Maksymiuk EMI 069-03597 Importación
- TARTINI:** Conciertos para violín D 76, 96 y 117 S. Accardo I Music Philips 412 403-1 Importación
- TELEMANN:** 4 Conciertos y Suite para 1, 2 y 3 trompas H. Baumann T. Brown N. Hill Academy of St. Martin in the Fields I. Brown Philips 412 226-1 Digital Importación
- TELEMANN:** Música Acuática 2 Conciertos Musica Antiqua Colonia R. Goebel Archiv 413 788-1 Digital Importación
- VERDI:** 4 Oberturas 5 Preludios Orquesta Filarmonica de Viena G. Sinopoli Philips 411 469-1 Digital Importación
- VIVALDI:** 5 Conciertos para violoncelo R 401, 411, 2, 413, 418 y 424 H. Schiff Academy of St. Martin in the Fields I. Brown Philips 411 126-1 Digital Importación
- DEBUSSY, FRANCK:** Sonatas para violoncelo y piano M. Maisky, M. Argerich EMI 069-43271 Digital Importación
- DVORAK:** los 2 Quintetos para piano y cuerda S. Richter Cuarteto Borodin Philips 412 429-1, 2 discos Digital Importación
- FAURE:** Cuartetos para piano y cuerda núms. 1 y 2. Collard, Dumay, Pasquier, Lodeon EMI 069-73137
- FAURE:** la Música de cámara completa J.P. Collard, A. Dumay, F. Lodeon Cuarteto Parrenin EMI 165-16331 6, 6 discos Importación
- FAURE:** las 2 Sonatas para violoncelo y piano. Elegia. Mari- posa. Serenata P. Tortelier, E. Heidsieck EMI 069-12894
- MOZART:** Sonatas para violín y piano K296, 305 y 306 I. Perlman, D. Barenboim Deutsche Grammophon 415 102-1 Digital Importación
- POULENC:** la Música de cámara completa Y. Menuhin, P. Fournier, M. Debost, M. Bourgue, G. Tacchino, J. Fevrier Cuarteto de Viento de París EMI 165-125 19 22, 4 discos Importación
- POULENC:** Sonatas para violoncelo, violín y flauta P. Fournier, Y. Menuhin, M. Debost, J. Fevrier EMI 069-73128 Importación
- SAINT-SAENS:** Sonata para violoncelo y piano núm. 1. 8 Piezas para violoncelo y piano P. Tortelier, M. de la Pau EMI 069-73016 Importación
- SCHUBERT:** Cuarteto de cuerda núm. 14 La Muerte y La Doncella Cuarteto Orlando Philips 412 127-1 Digital Importación
- TELEMANN:** Partita y 3 Sonatas para oboe H. Holliger, M. Sax, C. Jaccottet, N. Hostettler, P. Mermoud Philips 412 404-1 Importación

## III. INSTRUMENTAL

- BACH:** las 3 Sonatas y las 3 Partitas para violín solo S. Mintz Deutsche Grammophon 413810-1, 3 discos Digital Importación
- BEETHOVEN:** 6 Bagatelas Op. 126. 6 Escocesas WoO 83. Para Elisa. Variaciones Eroica A. Brendel Philips 412227-1 Digital Importación
- BRAHMS:** las 4 Baladas. 8 Piezas Op. 76. Scherzo S. Bishop Kovacevich Philips 411 103-1 Digital Importación
- DEBUSSY:** Estampes. Images oubliées. Suite Bergamasque Z. Kocsis Philips 412118-1 Digital Importación
- DEBUSSY:** Obras para dos pianistas M. Beroff, J.P. Collard EMI 069-73132 Digital Importación
- DUKAS:** Sonata para piano. Preludio elegiaco F.R. Duchable EMI 069-16288 Importación
- FAURE:** Obra completa para piano J.P. Collard EMI 5 discos Importación
- FAURE:** Barcarolas núms. 1-13 J.P. Collard EMI 069-11328 Importación
- FAURE:** Impromptus. Preludios J.P. Collard EMI 069-73058 Importación
- FAURE:** Nocturnos núms. 1-7 J.P. Collard EMI 069-12575 Importación
- FAURE:** Nocturnos núms. 8-13 Tema y Variaciones J.P. Collard EMI 069-12576 Importación
- FAURE:** Piezas para piano a 4 manos J.P. Collard B. Rigutto EMI 1731331 Digital Importación
- FAURE:** Balada. Romanzas sin palabras. Mazurca. Valses-caprichos J.P. Collard EMI 1731871 Importación



**FRANCK:** Preludio, coral y fuga. Preludio, aria y final. Preludio, Aria y final. Preludio, fuga y variación. A. Ciccolini. EMI 069-10755. Importación.

**GRANADOS:** 6 Piezas sobre cantos populares españoles. Allegro de concierto. Escenas románticas. A. de Larrocha. Decca 410288-1. Digital. Importación.

**LISZT:** Bendición de Dios en la Soledad. Chasse-neige. Sonata Dante. Valses olvidados núms. 1 y 2. H. Tinney. Decca 9-40099. Digital.

**LISZT:** Fantasia y fuga sobre «Ad nos». REUBIKÉ: Sonata para órgano «Salmo 94». S. Preston. Deutsche Grammophon 415139-1. Digital. Importación.

**MESSIAEN:** Estudios. Preludios M. Beroff. EMI 069-16229. Importación.

**MILHAUD:** Piezas para 1, 2 y 4 pianos. M. Beroff, C. Ivaldi, J.P. Collard, N. Lee. EMI 069-12076. Importación.

**MOZART:** Obra para órgano. Las 17 Sonatas de iglesia. L. Rogg. Orquesta de Cámara A. Gerecz. EMI 167-73017/8. 2 discos. Importación.

**MOZART:** Sonatas para piano K 310 y 457. A. Brendel Philips 412525-1. Digital. Importación.

**POULENC:** Obras para piano G Tacchino. EMI 069-73070. Importación.

**POULENC:** Obras para piano, vol. 2. G. Tacchino. EMI 069-73128. Importación.

**POULENC:** Obras para piano, vol. 3. G. Tacchino. EMI 069-73101. Digital. Importación.

**POULENC:** Sonata para 2 pianos. Sonata para piano a 4 manos. Embarque hacia Citeira. Capricho. Elegía. J. Frevrier, G. Tacchino. EMI 069-12522. Importación.

**RAVEL:** Gaspard de la Nuit. Pavana para una infanta difunta. Valses nobles y sentimentales. V. Ashkenazy. Decca 410255-1. Digital. Importación.

**SAINT-SAENS:** 6 Estudios Op. 52. 6 Estudios Op. 111. Allegro appassionato. Mazurca. 2 Valses F.R. Duchable. EMI 069-16423. Importación.

**D. SCARLATTI:** 12 Sonatas (transcr. guitarra). N. Yepes. Deutsche Grammophon 413 783-1. Digital. Importación.

**WIDOR:** Sinfonía para órgano núm. 5. VIERNE: Carillon de Westminster. S. Preston. Deutsche Grammophon 413438-1. Digital. Importación.

#### IV. VOCAL Y CORAL

**BACH:** Cantata BWV 51. Magnificat. Kirkby. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists J.E. Gardiner. Philips 411458-1. Digital. Importación.

**BACH:** La Pasión según San Mateo. Schreier, Adam, Popp, Lipovsek, Büchner, Holl. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle Dresde. P. Schreier. Philips 412527-1, 4 discos. Digital. Importación.

**BEETHOVEN:** Canciones sobre temas populares irlandeses, escoceses y galeses. Academia Monteverdiana. D. Stevens. Hispavox 160319.

**BERLIOZ:** La Infancia de Cristo. V. de los Angeles, Gedda, Blanc, Souyer, Depraz. Coro René Duclos. Orquesta del Conservatorio de París. A. Cluytens. EMI 167-00059 60, 2 discos. Importación.

**BERLIOZ:** Lelio o El Retorno a la vida. Gedda. Orquesta Nacional de la RTF. J. Martinon. EMI 069-12880. Importación.

**BRAHMS:** 27 Lieder para voz femenina (incl. las 8 Canciones Gitanas). J. Norman, D. Barenboim. Deutsche Gram-

mophon 413311-1. Digital. Importado.

**BRAHMS:** Requiem Alemán. Hendricks, Van Dam. **BRUCKNER:** Te Deum. Perry, Muller-Molinari, Winbergh, Malta. Asociación de Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 521-1, 2 discos. Digital. Importación.

**CANTELOUBE:** Cantos de Auvernia, vol. 2. **CHAUSSON:** Poema del Amor y del Mar. V. de los Angeles, Orquesta Lamoureux, Paris, J.P. Jacquillat. EMI 069-02256. Importación.

**CHAUSSON:** Poema del Amor y del Mar. **BACH:** 2 Canciones sacras. **BRAHMS:** Cuatro Cantos serios (Orq. Sargent). K. Ferrier. Orquesta Hallé, Manchester. Sir J. Barbirolli. Orquesta Sinfónica de la BBC. Sir M. Sargent. M. Silver. Decca 414095-1. Mono. Importación.

**DEBUSSY:** Melodías completas. Ameling, Von Stade, Mesplé, Souzay, D. Baldwin. EMI 165-16371-4. 4 discos. Importación.

**DUPARC:** 12 Melodías. G. Souzay, D. Baldwin. EMI 063 11678. Importación.

**ELGAR:** El Sueño de Gerontius. Minton, Pears, Shirley Quirk. Coro del King's College. Cambridge. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. B. Briston. Decca 9-90041-2. Discos. Importación.

**FAURE:** Melodías completas. Ameling, Souzay, D. Baldwin. EMI 165-128315, 5 discos. Importación.

**HAENDEL:** Antifonas de Chantos «O praise the Lord» y «Let God arise». Solistas. Coro del King's College, Cambridge. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir D. Willcocks. Decca Argo 411980-1. Importación.

**HAENDEL:** Antifona y Te Deum de Dettingen. Solistas. Coro de la Abadía de Westminster. The English Concert. S. Preston. Archiv 410647-1. Digital. Importación.

**HAENDEL:** El Mesías. M. Price. Schwarz, Burrows, Estes. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Sir C. Davis. Philips 412538-1, 3 discos. Digital. Importación.

**HAENDEL:** Salomon. Watkinson, N. Argenta, Hendricks, Rodgers, D. Jones, Rolfe-Johnson, Várcoe. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. J.E. Gardiner. Philips 412612-1, 3 discos. Digital. Importación.

**HONEGGER:** Cantata de Navidad. Pacific 231. Pastoral de Estío. Rugby. C. Maurane. Orquesta Nacional de la RTF. J. Martinon. EMI 069-11663. Importación.

**MOZART:** Misas K 258 (brevis) y 262 (longa). Solistas. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Filarmónica de Dresde. H. Kegel. Philips 412232-1. Digital. Importación.

**PERGOLESI:** Stabat Mater. Marshall, Valentini-Terrani. Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado. Deutsche Grammophon 415103-1. Digital. Importación.

**POULENC:** Gloria. Concierto para órgano. Carteri, Duruflé. Coro y Orquesta Nacional de la RTF. G. Prêtre. EMI 069-12102. Importación.

**POULENC:** Melodías. Ameling, Gedda, Souzay, Parker, D. Baldwin. EMI 165-16231/5, 5 discos. Importación.

**POULENC:** Obras corales. M.C. Alain. Grupo Vocal de Francia. J. Alldis. EMI 069-73030. Importación.

**POULENC:** Stabat Mater. 4 Motetes para tiempo de penitencia. R. Crespin. Coro René Duclos. Orquesta del Conser-

vatorio de París. G. Prêtre. EMI 069-12016. Importación.

**PURCELL:** Música de teatro vol. 7. Kirkby, Nelson, Covey-Crump, Thomas. Academy of Ancient Music. C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 414173-1. Importación.

**PURCELL:** Odas para el Aniversario de la Reina Mary. Burrowes, Bowman, Brett, Lloyd. Early Music Consort of London. D. Munrow. EMI 069-06032. Importación.

**D. SCARLATTI:** Stabat Mater. **A. SCARLATTI:** 2 Motetes. Coro Schütz, Londres. R. Norrington. Decca Argo 411981-1. Importación.

**SCHMITT:** Salmo XLVII. La Tragedia de Salomé. A. Guiot. G. Litaize. Coro y Orquesta Nacional de la RTF. J. Martinon. EMI 069-12166. Importación.

**SCHÜTZ:** Historia de la Resurrección. Pears, Partridge, Palmer. Coro Schütz, Londres. Philip Jones Brass Ensemble. R. Norrington. Decca Argo 414 072-1. Importación.

**VERDI:** Requiem. Tomowa-Sintow, Baltsa, Carreras, Van Dam. Coro de las Operas de Sofía y Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 415091-1, 2 discos. Digital. Importación.

**VIVALDI:** Credo, Gloria, Introducción al Gloria. Marshall, Murray, Finnillä. Coro John Alldis. English Chamber Orchestra. V. Negri. Philips 412 501-1. Importación.

**WOLF:** Cancionero Español. E. Schwarzkopf, D. Fischer-Dieskau. G. Moore. Deutsche Grammophon 413 226-1, 2 discos. Importación. Precio especial.

#### V. OPERA

**AUBER:** Manon Lescaut. Mesplé, Runge, Orliac. Coro y Orquesta Lírica de Radio Francia. J.P. Marty. EMI 167-14056/8, 3 discos. Importación.

**BIZET:** Carmen. Horne, McCracken, Maliponte, Krause. Coros y Orquesta de la Metropolitan Opera House. Nueva York. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 413 279-1, 3 discos. Importación. Precio especial.

**BIZET:** Carmen, selección. Baltsa, Carreras, Ricciarelli, Van Dam. Coro de la Opera de París. Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 322-1. Digital.

**BRITTEN:** Muerte en Venecia. Pears, Shirley-Quirk, Bowman, Bowen, Saunders. Coro de la English Opera Group. English Chamber Orchestra. S. Bedford. Decca 9-90043, 3 discos. Importación.

**DELIBES:** Lakmé. Mesplé, Souyer, Burles. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera Cómica, París. A. Lombard. EMI 167-10975/7, 3 discos. Importación.

**GERSHWIN:** Porgy and Bess, selección. Estes, R. Alexander Curry. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. L. Slatkin, Philips 412 720-1. Digital. Importación.

**GLINKA:** Ivan Susanin o La Vida por el Zar. Christoff, Stich-Randall, Gedda, Bugarinovich. Coro de la Opera de Belgrado. Orquesta Lamoureux, París. I. Markevitch. EMI 163-730011/3, 3 discos. Importación.

**MASSENET:** Le Jongleur de Notre Dame. Vanzo, Bastin, Vento, Raffalli, Freneau, Doumène, Carey. Coro y Orquesta de la Opera de Montecarlo. R. Boutry. EMI 167-16275/6, 2 discos. Importación.

**MASSENET:** Thais. Sils, Milnes, Gedda, Van Allan, Murray, Burrowes. Coro John Alldis,

Orquesta New Philharmonia, Londres. L. Maazel. EMI 167-02799/801, 3 discos. Importación.

**MOZART:** Così fan tutte. Schwarzkopf, Merriman, Simoneau, Panerai, Otto, Bruscantini. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. H. von Karajan. EMI 167-01748/50, 3 discos. Mono. Importación.

**MOZART:** La Flauta mágica. Seefried, Dermota, Lipp, Kunz, Weber, Jurinac, Klein, Loose, London. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. H. von Karajan. EMI 163-01663/5, 3 discos. Mono. Importación.

**OFFENBACH:** Orfeo en los Infiernos. Mesplé, Rhodes, Berbré, Sénéchal, Burles. Tremont. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. M. Plasson. EMI 167-16341/3, 3 discos. Importación.

**OFFENBACH:** La Vida Parisina. Crespin, Mesplé, Lublin, Sénéchal, Benoît. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. M. Plasson. EMI 165-14123/4, 2 discos. Importación.

**POULENC:** Diálogos de Carmelitas. Duval, Crespin, Scharley, Gorr, Berton, Depraz. Coro y Orquesta del Teatro de la Opera Nacional de París. P. Dervaux. EMI 163-12801/3, 3 discos. Importación.

**POULENC:** Les Mamelles de Tirésias. Duval, Giraudeau, Jeantet. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera Cómica, París. G. Prêtre. EMI 061-12510. Importación.

**POULENC:** La Voz Humana. Duval. Orquesta del Teatro Nacional de la Opera Cómica, París. G. Prêtre. EMI 069-12052. Importación.

**PUCCHINI:** La Fanciulla del West. Neblett, Domingo, Milnes. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Z. Mehta. Deutsche Grammophon 413 285-1, 3 discos. Importación. Precio especial.

**PUCCHINI, VERDI:** Arias de óperas. P. Domingo. Coros y Orquestas. C. Abbado, C.M. Giulini, H. von Karajan, G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 413 785-1. Digital. Importación.

**ROSSINI:** La Cenerentola. Berganza, Alva, Capecchi, Montarsolo. Coro de la Opera Escocesa. Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado. Deutsche Grammophon 2709039, 3 discos. Importación.

**ROSSINI:** Maometto secondo. Anderson, Zimmermann, Palacio, Ramey, Dale. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia. Londres. C. Scimone. Philips 412 148-1, 3, discos. Digital. Importación.

**ROUSSEL:** Padmavati. Horne, Gedda, Van Dam, Berbié, Burles. Orfeo Donostierra. Orquesta del Capitolio de Toulouse. M. Plasson. EMI 1731773, 2 discos. Digital. Importación.

**VERDI:** Un Ballo in Maschera. Pavarotti, M. Price, Bruson, Ludwig, Battle. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic, Londres. Sir G. Solti. Decca 410 210-1, 3 discos. Digital. Importación.

**VERDI:** Coros célebres de ópera. Coro y Staatskapelle Dresde. S. Varviso. Philips 412 235-1. Digital. Importación.

**VERDI:** Giovanna d'Arco. Caballé, Domingo, Milnes, Erwen, Lloyd. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. J. Levine. EMI 165-02378/80, 3 discos. Importación.

**VERDI:** Rigoletto. Fischer-Dieskau, Scotto, Bergonzi, Cossetto, Vinco. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. R. Kubelik. Deutsche Grammophon 413 294-1, 3 discos. Importación. Precio especial.

**WAGNER:** «Inencontrables». Escenas de óperas. Interpretaciones inéditas. Varios intérpretes. EMI 2902123, 6 discos. Mono. Importación.

#### VI RECITALES

«**BARROCO: OBRAS CELEBRES**». HAENDEL, PACHELBEL, PURCELL, RAMEAU y VIVALDI. P. Zukerman (viola). Orquesta de Cámara de St. Paul. P. Zukerman. Philips 412 215-1. Digital. Importación.

«**BOMBONES DE VIENA**» (Concierto del Año Nuevo, 1-1-1983). Valses, polcas y ouverturas de JOSEF y JOHANN STRAUSS I y II. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Maazel. Deutsche Grammophon 410 516-1. Digital.

«**CANCIONES NAVIDEÑAS**» de BRITTEN, M.A. CHARPENTIER, GARDNER, HAMMERSCHMIDT, MENDELSSOHN, OLDHAM, PASTON, PRAETORIUS, SCHEIDT, WISHART y ANONIMOS. Coro de la Abadía de Westminster. S. Preston. Deutsche Grammophon 413 590-1. Digital. Importación.

«**CAVATINA**». Piezas para guitarra de ALBENIZ, BARRIOS, CARMICHAEL, GOMEZ CRESPO, LAURO, LLOBET, MYERS, NEUMANN, PATIÑO, TARREGA y YOCOH. G. Söllscher. Deutsche Grammophon 413 720-1. Digital. Importación.

**CONJUNTO VIENA-BERLIN.** Obras de BOZZA, DANZI, HAYDN, IBERT y VILLA-LOBOS. CBS 28 AC 1986.

«**GREGORIANO, CANTO**»: Graduale Romanum. Propios. Misa In Conceptione immaculata Beatae Mariae Virginis. Schola de la Capilla de la Corte de Viena. P.H. Dopf. Philips 411 140-1. Digital. Importación.

«**HERRERO ARMONIOSO, EL**». Obras de BACH, BALBASTRE, F. COUPERIN, DAQUIN, FIOCCO, FISCHER, HAENDEL, RAMEAU y D. SCARLATTI. T. Pinnock. Archiv 413 591-1. Digital. Importación.

**KARAJAN:** «CONCIERTO POPULAR». LISZT: Los Preludios. Rapsodia Húngara núm. 5. ROSSINI: Obertura de Guillermo Tell. SMETANA: El Moldava. WEBER: Invitación a la Danza. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 413 587-1. Digital. Importación.

«**MUSICA BARROCA PARA METAL**». Obras de C.P.E. y J.S. BACH, BIBER, M. FRANCK, HASSLER, D. SCARLATTI y SPEER. Philip Jones Brass Ensemble. Decca 9-51016. Importación.

«**MUSICA ORQUESTAL RUSA**». BALAKIREV: Islamey. BORODIN: Danzas Polovtsianas. CHAIKOVSKY: Obertura 1812. GLINKA: Obertura de Ruslan y Ludmila. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. E. Pekka-Salonen. Philips 4122 552-1. Digital. Importación.

«**OBERTURAS DEL SIGLO XVIII**». De BONONCINI, GRETRY, HAENDEL, MEHUL, PERGOLESI, RAMEAU, SACCHINI y D. SCARLATTI. Orquesta New Philharmonia, Londres. R. Leppard. Philips 412 406-1. Importación.

**SCHWARZKOPF:** «SUS GRABACIONES INENCONTRABLES». EMI 154 61 33, 5 discos. Importación.

**STADE, Frederica von:** «RETRATO». Piezas de BRAHMS, CHAUSSON, MASSENET, MOZART, OFFENBACH, ROSSINI, SCHUMANN y THOMAS. CBS M 39315. Importación.



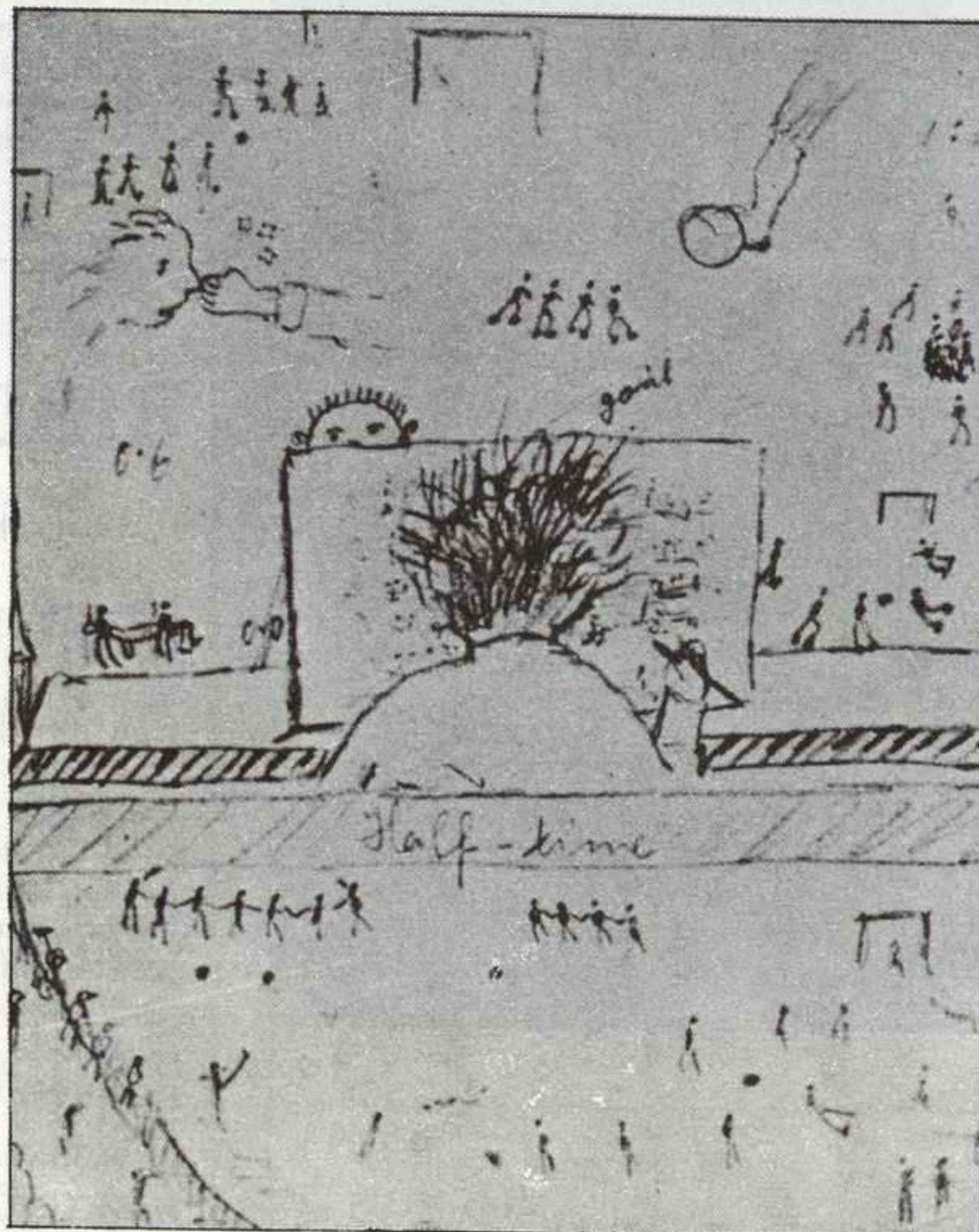
Por Ramón Barce

## BOHUSLAV MARTINŮ



CARICATURA SEKORA

Martinů por el mismo.



## VIDA Y OBRA

Algunos rasgos muy característicos del espíritu checo se dan perfectamente en Bohuslav Martinů. El más perceptible es sin duda el arraigo popular, estético y psicológico. Martinů, como Smetana, Dvořák, Mahler, Janáček o Hába, había nacido en un pueblito y estaba realmente inmerso en un estrato aldeano. Era bohemio, de Policka, donde vino al mundo en 1890, en la humilde vivienda de la torre de la iglesia (hoy encantador museo), donde su padre, zapatero y ocasionalmente guardafuegos y campanero vivía con su familia, bastante nume-

rosa. Los primeros estudios de Martinů, el violín, los realizó en el pueblo, con el sastre. En 1907 pudo ir a Praga y estudió tres cursos violín y órgano. En la capital se quedó hasta 1923, si bien durante la guerra (1914-18) volvió a su pueblo y enseñó música, y en 1919 viajó a Londres, París y Génova como violinista. Había asimilado enormes cantidades de música y escrito ya más de un centenar de obras, pero era un autodidacta sin método. En 1922 intentó seguir las clases de Suk, y en 1923, con una beca, fue a París para estudiar con Roussel. Allí permaneció hasta 1940, se casó, escribió una gran parte de su obra y tuvo la alegría de verse reconocido en su país.

Con la invasión nazi de Checoslo-

vaquia, Martinů no pudo ya volver a su tierra y a su familia, que visitaba a menudo. Huye de París y tras varias vicisitudes y con la ayuda de Paul Sacher llega a España y a Lisboa, donde embarca para América (1941). En Estados Unidos encuentra trabajo pedagógico (Tanglewood, Princeton, Curtis), y allí se quedará hasta 1956, pese a que sus compatriotas le ofrecen un puesto de profesor con todos los honores. Un viaje a Francia en 1953 despertará sus deseos de regresar a Europa definitivamente, lo que hará tres años más tarde, instalándose en Roma. En 1959 muere de cáncer en Liestal, Suiza.

Martinů fue un compositor prolífico, que producía rápidamente (su **Concierto para flauta, violín y orquesta** está compuesto, por ejemplo, en diez días). Recuerda en este sentido a Milhaud, aunque no alcance la misma exuberancia. Utiliza todas las fórmulas tradicionales a su alcance, sin integrarse del todo, por así decirlo, en ninguna línea avanzada estética. Podría considerarse Martinů como un compositor neoclásico, pero esa misma variedad impide su clasificación. Otros rasgos, en cambio, son más persistentes. El propio Martinů mencionó algunos en una entrevista radiada en 1942: ante todo, la música nacional checa, y luego Debussy y los madrigales ingleses clásicos. Habría que añadir, señala Brian Large, la influencia de Albert Roussel y la no menos notoria de Stravinsky. Y algo que se percibe de inmediato en casi toda su enorme producción: la ausencia, en general, de un espíritu trágico o triste. En sus obras domina lo lúdico, lo cortesano, el arabesco, la forma amable, una vitalidad en muchas ocasiones popularista y en otras de salón dieciochesco. Por doquier reina la melodía, melodías ondulantes, simpáticas y corteses, tan unidas entre sí, tan entrelazadas y continuas que no dan lugar apenas a percibir los restantes elementos de construcción, siempre subordinados a ellas.





Momentos de la vida de Martinů. Sobre estas líneas, cuando vivía en Nueva York. Abajo, en 1912. A la izquierda, la orquesta de estudiantes de Černovsky. Martinů está señalado con una flecha.

## OBRAS

Martinů escribió 400 obras, entre ellas 16 óperas (en checo, francés e inglés; algunas de ellas para la radio y para la televisión); 15 ballets; 30 obras orquestales (entre ellas seis sinfonías); 36 piezas concertantes (entre ellas cinco conciertos de piano, dos para violín, dos para dos violines y dos para violoncello, aparte de muchas otras combinaciones inhabituales, como cuarteto y orquesta); numerosas obras de cámara (entre ellas siete cuartetos de cuerda, tres sonatas para violín y piano, tres para violoncello y piano, y otras menos habituales: viola y piano, trompeta y piano); 80 obras para piano (entre ellas, curiosamente, buen número de polkas, valsos, dumkas, furiantos, habaneras, mazurkas); más de 100 canciones para voz y piano (casi todas en checo); música coral con o sin orquesta, melodramas, cantatas, oratorios y algunas músicas para escena o para películas documentales (entre éstas una checa de 1935 sobre Mariánské Lázně, es decir, el famoso balneario de Marienbad).

Podrían destacarse las óperas **Juliette** (1936-37, texto del autor sobre Neveux), **Ariadne** (1958, Martinů-Neveux) y **La pasión griega** (1956-59, Martinů-Kazantzakis); el conjunto de las cinco **Sinfonías** (1942, 1943, 1944, 1945, 1946; no se trata de ninguna coincidencia esta continuidad, sino que el autor se propuso explícitamente durante ese tiempo escribir una sinfonía al año); los **Cuartetos 5 y 6** (1938, 1946); la obra sinfónica **Los frescos de Piero della Francesca** (1955), y algunas de las brillantes obras para coro e instrumentos como **Opening of the Wells** (texto de Miroslav Bureš; solistas, narrador, coro femenino, cuerda y piano; 1955) o la **Field Mass** (textos de Jiří Mucha y de los **Salmos**; barítono, coro masculino, viento, armónico y percusión, 1939).



## DISCOGRAFIA

Hay ya numerosas grabaciones de Martinů, básicamente en Checoslovaquia, tanto por Panton como por Supraphon. Especialmente interesante es el álbum de cinco discos que contiene, entre otras obras, el **Doble concierto para dos orquestas de cuerda, piano y tambor**, la **Sinfonía núm. 4**, la **Sonata para flauta y piano**, el **Concierto para viola**, **Ariadna** y varias escenas de **La pasión griega** (Panton). Los **Cuartetos 4 y 5**, en excelente versión del Panocha Quartet, fueron tomados en vivo en Praga (Supraphon). En España creo que sólo hay grabación de: **Serenatas II, III y IV**, por Orquesta de Cámara del Conservatorio de Praga, director: Ridi Hlaváček (Supraphon-Discophon).

## BIBLIOGRAFIA

Los trabajos más importantes están en checo, ya que la obra de Martinů llena hoy los teatros y salas de conciertos de su patria. En inglés están gran parte de los trabajos de su amigo y primer biógrafo Šafránek, así como la amplia biografía de Large. En alemán hay aportaciones importantes relativas al teatro musical y a la catalogación y fechaje de obras. En castellano, aparte de las historias generales, no hay ninguna obra dedicada a Martinů, salvo la breve parte que le dedica la **Guía de la música contemporánea** de Gräter (trad. de J.L. Delás, Madrid, Taurus, 1966). Los libros básicos son:

- MARTINŮ, Bohuslav: Domov, Hudba a Svět.** Praga 1966 (en checo).
- ŠAFRANEX, Milos: Martinů, Life and Works.** Praga-Londres 1963 (en checo y en inglés).
- MIHULE, Jaroslav: Martinů.** Praga 1972 (en checo; es el trabajo más importante; el autor es un especialista que haya dedicado a Martinů otros estudios desde 1959).
- HALBREICH, Harry: Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie.** Zürich 1968 (en alemán; reúne muchos datos).
- ZOUHAR, Zdenek: Martinů, sborník, vzpominek a studie.** Brno 1957 (en checo).
- LARGE, Brian: Martinů.** Londres 1975 (en inglés; hay referencias, aunque breves, a muchísimas obras; el autor ha utilizado abundantemente las fuentes checas, y también algunas familiares).



# 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

**Garijo**

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)

**JORQUERA UPIANOS**

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



### 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, 31  
Tel. (96) 366 80 12  
Telex 64915  
46009 VALENCIA

### ERVITI

San Martín, 29.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales

**Garijo**

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



### 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



## 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

## Garijo

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



## INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.  
Central: Carretería, 13.  
Teléfs. 22 29 72-79.  
29008 MALAGA  
Sucursal: Virgen 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

## Garijo

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

## Garijo

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 ¡Reemplázela 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
YAMAHA	6
DENON	19
EMEC	21
POLYGRAM	22, 95, 98
CAIXA	27
CAJA DE AHORROS	39
AZNAR	41
SIMPOSIO DE DOCUMENTACION	42
FESTIVAL CANARIAS	63
BANCO DE BILBAO	64
OBTITECNICA	78, 79
ACUTRES	91





**Schiller**  
PIANOS

**Belleza  
y ritmo  
en sus venas.**

VEALOS EN :  
Barcelona  
IBERMUSICAL  
GRAN VIA, 496

Madrid  
RINCON MUSICAL  
pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia  
CENTROMUSICA  
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas  
de toda España.

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012







# SCHIMMEL®

## EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,  
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.